

MUJERES EN LAS ARTES

MADRID_MARZO 2019



Comunidad
de Madrid

MUJERES EN LAS ARTES

MADRID_MARZO 2019

PRESENTACIÓN

En marzo de 2019 el auditorio de la Sala Alcalá 31 acogió la tercera edición del ciclo de conferencias «Mujeres en las artes», un espacio de encuentro, debate y reflexión en torno a la presencia de la mujer en las prácticas artísticas a lo largo de la historia. Y como en anteriores ediciones, el conjunto de ponencias se reúne ahora en una publicación independiente, registro de lo ocurrido, que pretende servir como herramienta de conocimiento y reflexión sobre la mujer en las artes.

La igualdad entre hombres y mujeres en todos los ámbitos, y también en el campo artístico, es una de las líneas prioritarias de trabajo del gobierno y también de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid. En este contexto, «Mujeres en las artes» se erige como un espacio de reflexión del papel femenino en las artes, tanto desde una perspectiva histórica –a través del análisis de figuras como Inés de Castro, Beatriz Galindo, Sofonisba Anguissola o Lavinia Fontana– como contemporánea –mediante el análisis de la presencia de la mujer en ámbitos como el fotoperiodismo o la crítica de arte feminista–.

Además de buscar la igualdad de oportunidades en las diferentes plataformas de apoyo a la creación, desde la Comunidad de Madrid queremos contribuir también a la visibilidad, el debate y la normalización de las cuestiones que tienen que ver con la mujer. En este sentido, el Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M, ha hecho de ello un eje fundamental de su programación. Una preocupación que ha permeado a la programación expositiva de otros espacios como la Sala Alcalá 31, la Sala Canal de Isabel II, la Sala de Arte Joven, o las exposiciones temporales de la Red Itiner y de los museos dependientes de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.

«Mujeres en las artes» sirve como resumen de una manera de entender la política pública en la Comunidad de Madrid y de consolidar la igualdad de representación y oportunidades entre hombres y mujeres.

Isabel Díaz Ayuso
Presidenta de la Comunidad de Madrid

ÍNDICE

Sexo con mujeres.
Acercamiento al erotismo
en la cultura visual griega

CARMEN SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

8-21

Mujeres, imagen y sociedad
en la antigua Roma

FABIOLA SALCEDO GARCÉS

22-41

Plumas y pinceles de mujeres.
Las pioneras de la crítica
de arte feminista en España
(1875-1936)

ÁFRICA CABANILLAS CASA FRANCA

86-107

El papel de las mujeres en
La casa de Bernarda Alba,
de Federico García Lorca

M^a FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS

108-129

Identidad femenina y
maternidad: *Yerma* (1934),
de Federico García Lorca

PILAR NIEVA-DE LA PAZ

130-151

Pioneras del fotoperiodismo.
Retos para una genealogía de
mujeres fotógrafas en España.

MIREIA A. PUIGVENTÓS

206-226

Inés de Castro, historia,
leyenda y memoria

MARTA GONZÁLEZ VÁZQUEZ

42-57

Mujer y poder en Palacio
durante el siglo XVI: una
reflexión sobre la servidumbre
palatina de Ana de Austria

ELISA GARCÍA PRIETO

58-69

Carlota de la Grúa y otras
académicas retratadas por
los Madrazo

MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN

70-85

Todas queremos cabalgar
los caballos de bronce de las
glorietas. Los Espacios de(l)
poder-Cartografía de lo invisible.

CARMELA GARCIA

152-167

hey baby!
Prácticas artísticas entre
el dibujo, la edición y el
pensamiento feminista

AZUCENA VIEITES

168-179

Dones dadá / Mujeres dadá
(Aproximaciones al estudio
del caso español)

**NEKANE ARAMBURU, SEMÍRAMIS
GONZÁLEZ Y SUSANA BLAS BRUNEL**

180-205

CARMEN SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

SEXO CON MUJERES. ACERCAMIENTO AL EROTISMO EN LA CULTURA VISUAL GRIEGA

Unas palabras de Pericles en su célebre Oración Fúnebre, recogida por Tucídides, nos abren el camino para empezar a comprender cómo entendían los griegos antiguos a las mujeres. Se dirige a las esposas que han quedado viudas de los caídos en la defensa de Atenas: «Vuestra gran gloria consistirá en no ser inferiores a vuestra condición natural, y en que entre los hombres haya sobre vosotras las menores conversaciones posibles en buena o mala parte»¹.

Otro gran autor, Jenofonte, en el *Económico*, nos habla de la esposa de Isómaco, un modelo de virtud, una adolescente casada con un hombre adulto, como era costumbre, que «todavía no había cumplido los quince años, y hasta ese momento había vivido en una estricta vigilancia; debía ver y oír el menor número de cosas posibles, hacer muy pocas preguntas»².

El silencio es una virtud femenina (el *logos*, la palabra, una prebenda masculina). Así vemos a Penélope silenciosa e inmóvil en un escifo de figuras rojas (fig. 1) donde el telar, abandonado con el trabajo a medias, nos indica cuál ha de ser la actividad femenina por excelencia: tejer, la burla a los pretendientes de Penélope, modelo de esposa y madre.



Fig. 1: Escifo de figuras rojas. Telémaco y Penélope delante del telar. Ca. 445 a.C. Atribuida al pintor de Telémaco. Chiusi. Museo Archeologico Nazionale.

¹ Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, II, 45. (Trad. F. Rodríguez Adrados)

² Jenofonte, *Económico*, VII, 5-6



Fig. 2: Detalle de un estamno de figuras rojas con la despedida del guerrero. Ca. 430 a.C. Munich, Staatliche Antikensammlungen.

El silencio de las mujeres, que ni hablan ni oyen, se extiende a su nombre, como nos dice Pericles, los hombres no deben hablar de las mujeres honradas, «las menores conversaciones posibles», las mujeres no deben ser nombradas. Es un mal asunto que el nombre de una esposa, hija o hermana sea conocido y ande en boca de la gente. Las mujeres pertenecen a la quietud y al silencio y su propio nombre se pierde, como aún hoy en algunas culturas de nuestro entorno, donde son nombradas sin identidad propia, con el apellido de ellos. Una mujer honrada es la señora de... La mujer ha de ser anónima preservando así su buen no-nombre. Esto es una más de las visualizaciones de la supeditación de la mujer al patriarcado. Y una de las resonancias que aún podemos escuchar y que compartimos con la Grecia antigua.

Las mujeres de la antigua Atenas eran eternas menores, supeditadas a sus padres-esposos-hijos sin poder tener iniciativa ni fortuna propia. Las mujeres así entendidas han de ser domesticadas porque su naturaleza es salvaje, indómita y peligrosa, pero pueden llegar a ser seres excelentes si son domadas por un varón. Muchas de estas ideas procedentes de la cultura griega se han transmitido a través de los siglos y se han colado en los cimientos del pensamiento occidental.

La mujer ateniense pertenece al espacio interno, al hogar, al *oikos*, su carnación es blanca porque no las ve el sol, frente a la piel bronceada de los atletas que se entrenan al aire libre en la palestra, su mirada baja *comme il faut* refleja su pudor, su vergüenza, su *aidós* (fig. 2) que se resalta por el gesto que define a las novias o a las mujeres núbiles: el recogerse el extremo del vestido para velarse el rostro. La mujer (y lo femenino/afeminado) es blanda, húmeda y fría frente a lo masculino que es duro, seco y cálido. No solo el espacio, el tiempo femenino y masculino tampoco coincidían. Ellos se ocupan de los acontecimientos, de las empresas bélicas, del control de la polis, ellas de los partos, de los hijos y del hogar. Unos tiempos no compartidos y de muy distinta intensidad. La estricta separación de los sexos en la Atenas arcaica y clásica se concreta en la cultura visual y en las costumbres de la sociedad ateniense.



Fig. 3: Detalle de una enocoe ática de figuras rojas del pintor de Shubalov. Último cuarto del siglo V a.C. Berlín, Antiken Museum.

Veremos aquí cómo se trata el sexo con las mujeres en esta polis griega, Atenas, una ciudad que más que ninguna otra en el mundo antiguo es un espacio lleno de imágenes.

En la (fig. 3) encontramos una pareja de jóvenes amantes. Ella toma la iniciativa en la postura de la *mulier equitans* y él espera mientras se miran a los ojos. Es la única imagen que decora una olpe o jarra, destacada sobre su fondo negro. Los jovencísimos amantes se nos muestran en una escena que nos

podría engañar, haciéndonos creer que existe igualdad de género en las imágenes eróticas, pero nuestro pintor, el de Shubalov, nos ha regalado una escena única que solo se entiende por la juventud de ambos, sobre todo de la mujer. No hay más imágenes como esta. Ella, como una joven potrilla, está aún sin domesticar y toma la iniciativa. Los griegos pensaban que la naturaleza de la mujer era ardiente, de ahí su tendencia a la promiscuidad y su preferencia por «los asuntos de Afrodita». Nuestra jovencísima doncella aún no ha sido sometida al yugo y despierta todo tipo de fantasías

eróticas en los varones. No hay que olvidar que la mirada para la que se construyen estas imágenes en la Atenas clásica es la masculina. De hecho el soporte de nuestra imagen, la jarra, podría ser utilizada en el banquete para llenar la copa desde la cratera y provocar comentarios entre los simposiastas (siempre hombres).



Fig. 4: Ménade bailando. Medallón de una copa ática de fondo blanco atribuida al pintor de Brigos. Ca. 490 a.C. Munich, Antikensammlungen und Glyptothek.

Si las mujeres no fueran sometidas y «educadas» por los varones de su hogar, de su *oikos*, se delataría su naturaleza salvaje. En las imágenes esos contramodelos de las mujeres honradas son, por ejemplo, las ménades o las amazonas. En la (fig. 4) vemos una de estas ménades o mujeres locas que son las compañeras de Dioniso; su cabello suelto y despeinado se sujeta



Fig. 5: Un sátiro tocando el aulós. Detalle de un ánfora de figuras rojas de Smikros. Berlín, Antiken Museum.



Fig. 6: Cratera de campana ática con amazonomaquia. Ca. 350 a.C. procedente de la tumba 43 de Baza (Granada) Madrid, Museo Arqueológico Nacional.

con una guirnalda que es ¡una serpiente viva! Sus vestidos se adornan con pieles de animales. Y mientras baila frenética y entusiasmada sujeta un felino salvaje vivo en su mano. Estas mujeres, capaces de despedazar animales y hasta hombres vivos, como en las Bacantes de Eurípides, son las compañeras naturales de los sátiros. Sátiros y ménades forman el cortejo de Dioniso, pero al elemento masculino al visualizarse como salvaje se le añaden (fig. 5) partes animales, orejas y rabo equinos y su fealdad se resalta con una pequeña nariz chata y largas barbas. Las mujeres no necesitan ningún cambio visual, ya son de naturaleza animal en el pensamiento griego. Las ménades son objeto de persecución sexual por parte de sus compañeros, los sátiros, que representan el lado salvaje de lo masculino, muchas veces representados itifálicos, incluso aunque la actividad no lo requiera, como el sátiro flautista de la (fig. 5) Son personajes que se nos muestran en la cultura visual como felices y despreocupados, capaces de entretenerse jugando con su quinto miembro³, su juguete favorito y su pasión erótica la despiertan las mujeres, las diosas o incluso las esfinges, pero nunca los jovencitos. No se ocupan del amor homosexual, entre iguales, del amor civilizado entre hombres propio de la polis, sino solo de sus instintos más básicos y animalescos, los que despiertan los seres femeninos.

Otras mujeres «salvajes» son las amazonas, mujeres-guerreras que viven en la periferia del mundo griego⁴. Son un elemento pintoresco, pues en su naturaleza faltan elementos de lo masculino y de lo femenino y, al mismo tiempo, contienen ambos: son seres híbridos. Apariencia femenina y actitud masculina (fig. 6). En su

³ Sobre las imágenes de sátiros, v. F. Lissarrague, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VIe-Ve siècles avant J.-C.)*, Paris, Éditions de l'EHESS (« L'histoire et ses représentations », 8), 2013.

⁴ Sobre el tema v. A. Stewart, «Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens», *Poetics Today*, vol. 16, n.4, 1995, 571-597; M. Moreno y P. Cabrera « Entre Amazonas y Grifos. Viaje por las imágenes de frontera en el siglo IV a.C. » *Archivo Español de Arqueología*, 2014, 87, 41-58.

mundo invertido las mujeres se ocupan de la actividad masculina por excelencia, la guerra. También se ocupan de la caza. Pero no parecen ocuparse de la otra gran actividad masculina en Grecia, el deporte. Nunca aparecen en las escenas de palestra o gimnasio, imágenes frecuentes que se ligan a la actividad masculina de la ciudad. Su piel es blanca, *leukos*, como la de todas las mujeres y no están mutiladas, como se nos ha contado. En el siglo V a.C. (en el escudo de la Atenea Parthénos de Fidias) aparecerá la imagen de la amazona que ha llegado hasta nosotros a través de Roma, jóvenes atletas vestidas con una ligera túnica que deja escapar un pecho, normalmente el izquierdo. La ablación de un pecho que pretende la leyenda de las amazonas no se corresponde con las imágenes. Tal vez se deba a una explicación etimológica, a la que son tan aficionados los griegos, de su nombre *a-mazon*, sin pecho.

Lo que define a las amazonas es su actividad. No son seres pasivos, no son suaves ni dóciles, y por eso no son deseables como las sumisas mujeres y los efebos; ellas son seres activos, totalmente masculinos. Pertenecen al mundo de la guerra, al mundo de la acción, al mundo de los hombres, mientras que lo femenino en Grecia se suele asociar con lo pasivo, con la oscuridad del gineceo, con la sumisión y la obediencia. De esa pasividad y de la oscuridad de la reclusión, ellas solo conservan el color blanco, lo que en las imágenes tiene un efecto visual inmediato y así destacan en el primer golpe de vista como enemigos claramente individualizados de los griegos. Esto quizá haya influido en su popularidad en las imágenes de combate en el arte de Grecia. Estos seres híbridos tienen sin embargo un aspecto tan humano (desde luego mucho más que sátiros o centauros) que permite su asociación con otros seres humanos que, como ellas, pertenecen a la alteridad, como escitas, tracios o persas. En época arcaica se representan como hoplitas, soldados de infantería, mientras que en época clásica —en el Partenón, por ejemplo— se asimilan a los terribles y orientales persas. Representan la alteridad no solo de género, sino racial, e incluso geográfica⁵.

Las amazonas no son nunca representadas como mujeres que despertan el deseo sexual.

«Nosotras manejamos arcos, lanzamos venablos y montamos a caballo, y no hemos aprendido las labores propias del sexo femenino»⁶. Pertenecen al mundo de Artemis, aunque engendren hijos. No han tenido aprendizaje, son mujeres en estado puro, salvaje. Su naturaleza originaria no ha sido intervenida por el hombre-educador. Son seres naturales, sin domesticar, pero su salvaje femineidad nada tiene que ver con la de otras mujeres que también son contramodelos sociales en la cultura griega, como las ménades. Ménades y amazonas son incompatibles. Pertenecen a mundos distintos. Nunca aparecen nuestras mujeres guerreras como deseadas sexualmente en las imágenes y en el mito para despertar el amor tienen que estar

⁵ P.Cabrera y M.Moreno, op. Cit, 41-58

⁶ Heródoto 4, 114, 3. (Trad. Carlos Schrader)

mueras, como la Pentesilea de Aquiles. O ser raptadas como hace Teseo, pero este no es un rapto sexual, sino social, con fines matrimoniales.

Porque los griegos diferenciaban bien entre dos clases de sexo, el matrimonial para procrear y el del placer. El sexo de reproducción, el conyugal, se encerraba dentro del *oikos*, del hogar, y era una obligación del ciudadano y un derecho de la esposa legítima, un derecho que llega a ser regulado por las leyes. Así Solón legisla en el siglo VI a.C. respecto a la heredera, esto es en Atenas, la hija de un hombre que muere sin descendencia masculina y que tiene la obligación de casarse con el pariente más próximo de su línea paterna «que el marido mantenga relaciones con la heredera como mínimo tres veces al mes. Pues aunque no nazcan hijos, al menos es esta una señal de respeto del marido hacia su prudente esposa y una muestra de cariño que elimina muchos de los sinsabores que se acumulan a cada instante y evita que en las discusiones sea desdeñada por completo»⁷. El sexo es pues un derecho de la mujer, pero de este sexo «de trabajo» no encontramos ni rastro en las imágenes que se ocupan del sexo recreativo, el que se encuentra siempre fuera de casa y que lo proporcionan heteras, concubinas, prostitutas, esclav@s o jovencitos. Así Demóstenes afirmaba que «tenemos a las cortesanas para el placer.. y a las esposas para tener una descendencia legítima y una guardiana fiel del hogar».

Para poder entender mejor las escenas de sexo es necesario hablar, aunque sea brevemente, de una de las características más sorprendentes (o no) de la cultura griega: su célebre misoginia. Aparece muy pronto y ya Hesíodo en el siglo VIII-VII a. C. exclama: «Que no te haga perder la cabeza una mujer de trasero emperifollado que susurre requiebros mientras busca tu granero. Quien se fia de una mujer, se fia de ladrones»⁸. De los tipos de mujeres que cataloga Simónides en el siglo VI a.C. solo se salva una. Las demás son un castigo para los hombres; la mujer-mar es histérica, la mujer-asno, perezosa y promiscua, la mujer-perro, iracunda y ladradora, la mujer-zorra es perversa, la mujer-tierra, vaga, la mujer-comadreja, dañina y esquiva, la mujer-yegua, hermosa y lasciva.. se salva la mujer-abeja, prudente y laboriosa, como Penélope, una excepción entre las mujeres.

Muy peligrosas son además las mujeres inteligentes como nos pone Eurípides en boca de Hipólito en su célebre invectiva:

«¡Oh Zeus! ¿por qué llevaste a la luz del sol para los hombres esa calamidad ambigua, las mujeres? Si deseabas sembrar la raza humana, no debías haber recurrido a las mujeres para ello, sino que los mortales, depositando en los templos ofrendas de oro, hierro o cierto peso de bronce, debían haber comprado la simiente de los hijos, cada uno en proporción a su ofrenda, y vivir en casas libres de mujeres. Ahora, en cambio, para llevar una desgracia a nuestros hogares, empezamos por agotar las riquezas de nuestras casas. He aquí la evidencia de que la mujer es un gran

⁷ Plutarco, *Vida de Solón*, 20,4. (Trad. A. Pérez Jiménez)

⁸ *Trabajos y Días*, 373-375. (Trad. Aurelio Pérez Jiménez)

mal: el padre que las ha engendrado y criado les da una dote y las establece en otra casa, para librarse de un mal. Sin embargo, el que recibe en su casa ese funesto fruto siente alegría en adornar con bellos adornos la estatua funestísima y se esfuerza por cubrirla de vestidos, desdichado de él, consumiendo los bienes de su casa... mejor le va a aquel que coloca en su casa una mujer que es una nulidad, pero que es inofensiva por su simpleza. Odio a la mujer inteligente: ¡que nunca haya en mi casa una mujer más inteligente de lo que es preciso! Pues en ellas Cipris prefiere infundir la maldad. La mujer de cortos alcances, por el contrario, debido a su misma cortedad, es preservada del deseo insensato. A una mujer nunca debería acercársele una sirvienta; fieras que muerden pero que no pueden hablar deberían habitar con ellas, para que no tuviesen ocasión de hablar con nadie ni recibir respuesta alguna... ¡así muráis! Nunca me hartaré de odiar a las mujeres, aunque se me diga que siempre estoy con lo mismo, pues puede asegurarse que nunca dejan de hacer el mal⁹»

El colmo de la misoginia llega en las palabras puestas en la boca de Apolo en la obra de Esquilo: «del hijo no es la madre engendradora, es nodriza tan solo de la siembra que en ella se sembró. Quien la fecunda ese es engendrador. Ella, tan solo –cual puede tierra extraña para extraños- conserva el brote, a menos que los dioses lo ajen»¹⁰. Célebre es la frase de Alejandro Magno que recriminaba a su madre lo caro que le hacía pagar los nueve meses de alquiler.

Una de las aficiones de las mujeres por su naturaleza, junto con el sexo, es el gusto por la bebida. En las imágenes lo vemos por ejemplo en un escifo (el vaso más popular para beber) donde en una de las caras se nos muestra una cocina vacía (fig. 7), abandonada de cualquier actividad, mientras que encontramos la explicación a tan curiosa escena en la otra cara donde una mujer (fig. 8), probablemente una esclava, bebe de un vaso -del mismo escifo que sirve de soporte-, y detrás, una pequeña muchacha, esclava también, carga con dificultad con un pesado odre para que no falte el vino.



Fig. 7: Una cocina vacía. Escifo de figuras rojas. Ca 470-460. Malibú. Museo J.Paul Getty.



Fig. 8: Joven esclava portando un odre detrás de otra esclava adulta bebiendo en el escifo. Escifo de figuras rojas. Ca 470-460. Malibú. Museo J.Paul Getty.

⁹ Eurípides, *Hipólito*, 627-634. (Trad. Alberto Medina González)

¹⁰ *Euménides*, 658-666. (Trad. José Alsina)



Fig. 9: Erastés y erómenos besándose. Detalle de una psictera atribuida a Smikros. Ca. 510 a.C. Museo J.Paul Getty.



Fig. 10: Interior de una copa de figuras rojas de Epiktetos. 500-490 a.C. San Petersburgo, Hermitage Museum.

Por estos seres es difícil pensar que el hombre pueda sentir un sentimiento similar al amor que despiertan en ellos los bellos muchachos. La mujeres así pensadas, promiscuas, vagas, mentirosas, ladronas, lascivas, perversas, perezosas, borrachas, histéricas.. ¿pueden despertar el amor en un hombre? Se duda de ello.

«Del verdadero Amor, nada en absoluto hay en el gineceo. Y yo afirmo que no es amor lo que vosotros sentís por las mujeres o por las doncellas, como tampoco las moscas sienten amor por la leche, ni las abejas por sus panales, ni los criadores de ganado y los cocineros tienen sentimientos amorosos mientras ceban a oscuras a los terneros y a las aves»¹¹.

La invención del amor heterosexual y recíproco es un invento romano¹². En la Grecia de época arcaica y clásica si un hombre confesaba ante sus amigos que estaba enamorado, el auditorio entendería, desde luego, que sería de un hombre.

Y eso se nos muestra en las imágenes. Mientras son numerosas las escenas que los estudiosos definen como de cortejo homoerótico, donde el hombre adulto barbado o *erastés* intenta seducir al joven imberbe o *erómenos*, estas son prácticamente inexistentes en cortejos heterosexuales, y lo contrario ocurre con las escenas de sexo explícito. Nunca, salvo contadísimas excepciones, se muestra a dos hombres practicando sexo, más allá de alguna caricia o un beso como en la (fig. 9).

Obviamente los asuntos del amor y del sexo no están permitidos libremente a las mujeres, y sin embargo, las mujeres arrastran durante siglos, incluso hasta hoy -y lo llevan solas-, el fardo cultural de simbolizar el amor y las cosas del sexo. Existen

¹¹ Plutarco, *Amat.*, 750c.

¹² P.Grimal. *El amor en la Roma antigua*, Barcelona, Ed. Planeta, 2017, 340.



Fig. 11: Interior de una copa ática de figuras rojas del pintor de Triptolemo procedente de Tarquinia. Ca. 470 a. C. Tarquinia, Museo Statale.



Fig. 12: Espejo de bronce procedente de Corinto. Medios del siglo IV a.C. Boston, Museum of Fine Arts.

una serie de imágenes que nos muestran escenas de sexo explícito entre hombres y mujeres, pero debemos insistir de nuevo en que son imágenes vistas por y para los hombres y son imaginarias, una construcción mental, que tiene también una parte de juego intelectual, y por tanto, no son reales y no deben ser tomadas como tales¹³.

En el fondo de una copa (fig. 10) una mujer desnuda, tocada con el *sakkós*, el gorro que suele recoger el cabello de las mujeres honradas, juega con unos enormes dildos mientras a sus pies hay una gran copa como la que soporta la imagen. Según se vaciara la copa de vino la imagen de la mujer se haría más nítida. Una imagen que podría provocar comentarios de los varones en el andrón y que serviría para estimular la conversación y quizá la libido en la segunda parte del banquete, en el simposio, que, recordamos es cuando se permitía el acceso de las heteras, las cortesanas que amenizaban con música –no solo- este acto social.

En el fondo de otra copa (fig. 11) un hombre copula con una mujer cara a cara. Parecen mirarse a los ojos mientras él sujeta su cabeza con ternura. «No levantaré mis sandalias hasta el techo». Es lo que hace repetir Lisístrata a la mujeres en el juramento de la comedia de Aristófanes que lleva el nombre de esta líder femenina. «Ni me pondré como una leona encima de su rayaquesos»¹⁴. Las mujeres se ponen en huelga de amor para frenar la guerra y obligar a sus maridos a firmar la paz. Y juran no dejar acercarse a ningún amante ni marido y en cualquier caso no colaborar adoptando estas dos posturas, que son las que precisamente nos encontramos en las imágenes.

Visualmente la postura de las sandalias hacia el techo privilegia al hombre que adopta una posición digna, incluso positivamente connotada, en una actitud viril

¹³ V. C. Sánchez. *La invención del cuerpo. Arte y erotismo en el mundo clásico*, Siruela, 2015, 114.

¹⁴ *Lisístrata*, 211-230, (Trad. L.M.Macia)



Fig. 13: Exterior de una copa ática de figuras rojas del pintor de Brygos. Ca 480 a.C. Florencia, Museo Archeologico.

semejante a la del luchador, y a la de los héroes, como Heracles en su lucha contra el león, en la que además ejerce el control «natural» sobre la mujer que permanece inmóvil y dominada, en una postura poco favorecedora y poco digna.

La otra postura mencionada en el juramento de Lisístrata es la que con mayor frecuencia encontramos en las imágenes (fig. 12 y 15). Esta preferencia por el coito a *tergo* ha producido entre los investigadores un animado debate, y se ha intentado explicar bien como una cuestión de costumbre -ya que los hombres se habían iniciado así en su juventud en las relaciones pederásticas-, bien porque favorece la distancia emocional entre los dos sexos, bien para preservar la virginidad, o como anticonceptivo, pero en cualquier caso lo que es cierto es que esta preferencia visual vuelve a otorgar al varón un papel activo, dominante y digno y la mujer queda inmóvil y de nuevo dominada. La imagen de un espejo de bronce (fig. 12) nos deja clara la poco favorecedora postura de la mujer que solo apoya en el suelo una mano y un pie para mantener el equilibrio mientras que él mantiene su digna posición erguida. La mujer ha de ocuparse de los métodos anticonceptivos, era cosa suya. Parece que uno de ellos era la interrupción del coito. Ella debe estar atenta a la tensión eyaculatoria y en el momento adecuado, aguantar la respiración y retirarse¹⁵. De ella es la responsabilidad y el esfuerzo.

Entre el 525 y el 475 a.C. unos cuantos vasos, la mayoría copas, nos muestran imágenes de sexo en grupo muy alejadas del delicado y civilizado cortejo homosexual. Un sexo crudo y explícito como el de una copa de Florencia (fig.13) en cuyo interior se figura una noble escena de seducción del efebo mientras que al exterior varias heteras, tres, mantienen sexo con varios hombres. La de la izquierda es penetrada

¹⁵ V. Pierre Brulé «Les pratiques contraceptives chez les Grecs», *L'Histoire*, 259, 2001, 66-69.

¹⁶ *Poetae Melici Graeci*, 358, (trad. Francisco R.Adrados)



Fig. 14: Interior de una copa de figuras rojas procedente de Tarquinia, ca. 500 a.C. Tarquinia, Museo Statale.



Fig. 15: Interior de una copa de figuras rojas atribuida a Duris. Ca. 480 a. C. Boston, Museum of Fine Arts.

a tergo por uno mientras es obligada a practicar una felación a otro. La del centro parece poner problemas a la petición de sexo oral y el hombre la amenaza con una zapatilla y a la derecha una pareja copula de pie mientras un hombre, quizá demasiado viejo para participar, mira con la ayuda de una lucerna.

Las mujeres de Lesbos, lejos de tener fama de lesbianas en la Antigüedad eran famosas por ser hábiles felatrices. Se ha interpretado así un fragmento de Anacreonte: «Otra vez Eros de cabellos de oro me alcanza con su pelota purpúrea y me invita a jugar con una muchacha de sandalias multicolores. Pero ella, como es de la bella isla de Lesbos, desprecia mis cabellos porque son blancos y abre su boca en busca de otros»¹⁶.

En general en Grecia y Roma el «abuso oral» era visto como algo muy degradante para el que lo practica como sujeto pasivo que se convierte en un ser envilecido y contaminado, no así el sujeto activo que en nada participa del envilecimiento. Por eso las prostitutas o heteras de nuestra copa de Florencia han de ser obligadas a practicarlo, bien empujando su cabeza o bien con la amenaza de la zapatilla.

Y volviendo a Lesbos, de la actividad del sexo entre mujeres, no tenemos ni rastro en las imágenes. Esta isla del Egeo se ha vinculado al lesbianismo, como es bien conocido, por los bellos poemas de Safo que vivió en Lesbos en el siglo VI a. C. pero en la cultura visual de los griegos no hay ni un solo ejemplo de actividad lésbica. Algunos autores han querido ver en las escenas de mujeres jugando con los *ólisboi* o dildos como los de la (fig. 10) un eco de esta práctica. Pero ya he dicho antes que, a mi juicio, no es más que una imagen estimulante para la mirada masculina en el banquete. La homosexualidad femenina con la ayuda de estos artilugios es algo aborrecible para los hombres, como nos dice el Pseudo Luciano: «¡que se sometan

¹⁶ *Poetae Melici Graeci*, 358, (trad. Francisco R. Adrados)

¹⁷ *Amores*, 28

al artificio de lascivos instrumentos, misteriosa monstruosidad carente de esperma, y se acueste mujer con mujer como si fuera un hombre!»¹⁷. Lo que nosotros conocemos como lesbianas tenía un nombre mucho más inquietante en la Antigüedad; son las tríades, mujeres peligrosas, incontrolables, salvajes, «naturales». La escena de una copa ática de figuras rojas, procedente de la necrópolis etrusca de Tarquinia (fig. 14), es otra de las imágenes que se ha querido vincular con el amor lésbico. Pero lo único erótico que hay aquí son dos mujeres desnudas, no hay ni el menor indicio de pasión, de satisfacción sexual o de relación entre dos personas. Estamos ante una escena de toilette femenina donde una de ellas, la que está de pie, sujeta un vaso, una plemocoe, que se utiliza para guardar ungüentos y que habitualmente se relaciona con el mundo de los muertos. No existe, ni en la cultura griega ni en la romana, una sola imagen de amor entre mujeres. Las escenas eróticas del mundo clásico están creadas por y para varones y para ellos lo que les pasara a las mujeres, al misterioso mundo femenino, no les interesaba nada. En realidad, las escenas de amor lésbico aparecen muy tarde en la cultura occidental. Probablemente carecían de interés y debió parecerles a los hombres algo ajeno, insulso y terriblemente aburrido.

Las edades de las mujeres han de tenerse en cuenta en el análisis iconográfico. Pero ocurre que es difícil saber en las imágenes las edades femeninas, aunque a veces los pintores nos dan alguna pista. Así en la escena de sexo en grupo (fig. 13) una de las heteras, la de la izquierda, tiene dibujado el vientre como una mujer de cierta edad, basta compararlo con la (fig. 15). Mientras que el cuerpo de la muchacha de la enocoe del pintor de Shubalov (fig. 3) tiene la esbeltez propia de una mujer muy joven. Ambas son un muy diferente objeto de deseo. La prostituta es obligada (incluso con la zapatilla) a trabajar con varios hombres a la vez mientras que la joven mujer de la enocoe se nos presenta tomando la iniciativa en el acto sexual montando al hombre, jovencísimo también en nuestra imagen. Es una muchacha cuya sexualidad no ha sido aún dominada. Ella es una *parthénos*. Así, *parthénos* o virgen son a veces llamadas también las amazonas. No se trata de vírgenes de *virgo intacta*, ya que eso no preocupaba a los griegos que no creían en la existencia del himen, sino *parthenoi* como actitud, como un ser presexual, joven, salvaje, sin domesticar aún. La sexualidad en la Grecia antigua se construye de forma social, no física. Es el conocimiento de los otros, el hecho que se hace público, la mujer en las conversaciones, el peligro del que alertaba Pericles. La desfloración no es la línea que divide la vida de la mujer virgen de la que ya no lo es, sino el conocimiento público de la pérdida de su virginidad. Solón, el legislador ateniense del siglo VI a. C., proponía un castigo extremo para aquella *parthénos* pillada en la cama con un hombre. Podía ser vendida como esclava por su padre o hermano.

En la (fig. 15) encontramos un hombre copulando con una mujer en la popular postura a *tergo*. Podemos escuchar las palabras que salen de la boca de él: «estáte quieta». El sexo con mujeres en las imágenes de la Atenas clásica no se construye por el aislado o azaroso capricho de los pintores; toda la sociedad griega empuja en la preferencia de estas construcciones visuales. Investigar estas imágenes es indagar en la idea que de lo femenino tuvieron los griegos antiguos, en la forma en que se relacionaron hombres y mujeres, y en el legado que nos transmitieron, que es parte de nuestra memoria.

FABIOLA SALCEDO GARCÉS

MUJERES, IMAGEN Y SOCIEDAD EN LA ANTIGUA ROMA

El papel que desempeñó la mujer en el mundo romano no fue algo esencialmente diferente del que tuvo en casi todas las sociedades del mundo antiguo¹, pero podría decirse que Roma, acaso por su tradición etrusca, incorporó en sus prácticas ciertos aspectos emancipadores para ella que la distanciaron de otras sociedades, como, por ejemplo, la griega².

Para abordar un tema tan amplio como el aquí se presenta, comenzaremos señalando que las fuentes literarias de la época ponen su foco de atención principalmente en las mujeres de clases elevadas. Lo que atañe a las de clases bajas o de esclavas hay que extraerlos principalmente de epígrafes, papiros e iconografía, fuentes estas donde hallamos referencias a mujeres médicas, panaderas, tejedoras, incluso pintoras (fig. 1)³.

¹*Las referencias a fuentes literarias clásicas corresponden a las ediciones que se especifican a continuación. Aulo Gelio, *Noches Áticas* (*Notti attiche*, ed. bilingüe, trad. Luigi Rusca, Roma BUR 1992); Dionisio de Halicarnaso: *Historia antigua de Roma* (Biblioteca Clásica Gredos, libros: 1-3, trad. y notas de Elvira Jiménez y Ester Sánchez, 1984); Gayo: *Instituciones* (*La Instituta de Gayo*, Madrid 1845); Plutarco: *Vidas paralelas, Cesar* (ed. Emilio Crespo. Cátedra, Letras Universales n° 277, Madrid, 1999); Numa (Biblioteca Básica Gredos n° 84, trad. Aurelio Pérez Jiménez, 2001); Ovidio: *Fastos* (Biblioteca Básica Gredos n° 68, trad. Bartolomé Segura Ramos, 2001); Suetonio: *Divus Iulius (Vida del divino Julio Cesar)*, Biblioteca Clásica Gredos, trad. Rosa M^a Agudo Cubas, 2010).

Sobre la mujer en el mundo antiguo, véanse Eva Cantarella, *La calamidad ambigua*, Madrid, 1991. Sharon L. James y Sheila Dillon (eds.), *A Companion to Women in the Ancient World*, Wiley-Blackwell, Malden, 2012. Stephanie Lynn Budin y Jean MacIntosh Turfa (eds.), *Women in Antiquity. Real Women Across the Ancient World*, Routledge, Nueva York, 2016.

² Sobre distintos aspectos de la mujer en Grecia y Roma, véanse Rosa M^a Cid, «Imágenes de mujeres en la Antigüedad grecorromana. Diosas, ciudadanas y esclavas», en *Mujeres en las Artes*, Madrid 2017, 10-29; Rosa M^a Cid López, «Las silenciosas mujeres de la Roma antigua. Revisiones desde el género y la historia», en María Almudena Domínguez Arranz y Rosa M^a Marina Sáez (eds.), *Género y enseñanza de la historia. Silencios y ausencias en la construcción del pasado*, Sílex, Madrid, 2015, págs. 193-203.

³ Ana Delgado Hervás y Marina Picazo Gurina (eds.), *Los trabajos de las mujeres en el mundo antiguo. Cuidado y mantenimiento de la vida*, ICAC, Tarragona, 2016.



Fig. 1: Mujer pintando una estatua de Príapo. Fresco de la Casa del Cirujano (VI 1, 7-10-23), Pompeya. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. 50-79 d.C. (foto Wolfgang Rieger)

Una segunda premisa que se debe establecer es que el mundo femenino no puede entenderse correctamente si no se plantea dentro del marco de la sociedad de clases. Por último, hay que tener también en consideración que en los doce siglos de duración del mundo romano, la situación para la mujer no fue la misma durante la monarquía y la república, que en la época de Augusto, o que en el Bajo Imperio. Sin embargo, un rasgo bastante común a todas las épocas fue que la mujer no tuvo ninguna participación directa en los asuntos de carácter público o político. Cuando lo hizo —y existen numerosos ejemplos de ello— fue siempre de manera indirecta. Tampoco podía casarse, heredar o

hacer testamento; ni hacer transacciones económicas, adoptar hijos o ser tutora de los suyos propios sin la tutela de un varón. Según la Ley de las Doce tablas, aunque fuera adulta, toda mujer debía estar siempre bajo tutela.

El poder del *paterfamilias*

Desde los primeros tiempos y hasta el principado de Augusto, como sociedad patriarcal y patrilineal que era Roma, lo que existió siempre, en mayor o menor medida, fue el poder casi absoluto (*manu*) del *paterfamilias*, en tanto jefe tribal en una sociedad aristocrática basada en la familia y en la tribu. Ya desde los principios de la legislación romana, todos los hijos varones (*filius familiae*) eran *alieni iuris* —sin propios derechos— y estaban bajo la tutela del padre, aunque fueran adultos. Solo cuando este moría o los emancipaba mediante acto jurídico, pasaban a ser *sui iuris*, gozando entonces de autonomía y potestad sobre sus propios hijos, convirtiéndose así ellos mismos, en *paterfamilias*. En el caso de las mujeres, sin embargo, aunque fueran *sui iuris*, siempre eran tuteladas (*tutela mulierum*) por un varón, que primero fue el padre, luego el marido y si este moría, el familiar más cercano a este⁴, algo que se justificaba por su *animi levitas*, como transmite el jurista Gayo hacia el 160-170 d.C. (*Instituciones* I.144; 190).

El poder del padre se manifestaba ya desde el mismo nacimiento de los hijos, a través del rito de *Reconocimiento*. Según antiquísimos preceptos atribuidos a Rómulo, el padre ejercitaba el *ius vitae ac necis*, es decir, el derecho de acabar o conservar la vida del neo nato, al que exponía en el suelo apenas nacer. El padre entonces podía tomarlo en

⁴ Francesca Cenerini y Francesca Vio Rohr (eds.), *Matronae in domo et in re publica agentes. Spazi e occasioni dell'azione femminile nel mondo romano tra tarda repubblica e primo impero*, Trieste, 2016.

brazos, mostrándolo públicamente, o bien dejarlo en el suelo, al amparo de su suerte, junto a la *Columna Lactaria* del Foro Boario, en el caso de Roma⁵. Si se abandonaba a un niño, el padre debía pagar una cierta penalización que, en cambio, y como rasgo atávico de ciertas sociedades primitivas, no se aplicaba si se trataba de una niña, la cual, podía ser recogida por ajenos para destinarlas a la esclavitud o la prostitución.

El *paterfamilias* también se ocupaba de la formación de los hijos varones –si se trataba de una familia rica– preparándolos para la vida pública o para los negocios, pero en el caso de las niñas, si bien había familias que disponían de preceptores para ellas, se educaban para ser buenas esposas y madres⁶.

Matrimonio, divorcio, adulterio

Apenas había cumplido los ocho años, una niña podía ser comprometida para un matrimonio concertado entre familias⁷. Este acto, cuyo propósito fue, desde tiempos remotos, el de «procrear hijos» (*liberorum procreandorum causa*), se realizaba a través de los *Sponsalia*, ceremonia en la que se entregaba a la prometida un anillo que colocaba en el dedo anular de la mano izquierda. Cuando la niña alcanzaba la pubertad, hacia los diez, once o doce años, enterraba sus muñecas y era entonces cuando realmente tenía lugar la unión o *conubium*.

Aunque nunca existió una legislación matrimonial única, sí han perdurado diversos tratados, fragmentos y comentarios, a través de los cuales podemos reconstruir las diversas modalidades de formalizar un matrimonio. El único precepto común a todas era la existencia de la «voluntad» o «buena disposición» al mismo (*maritalis affectio*) y si esta se rompía, el matrimonio se podía disolver, a través del repudio, por parte del marido, o del divorcio. El asunto se resolvía –desde tiempos de la *Ley de las Doce Tablas*– con un *iudicium domesticum* en el que participaban familiares y amigos. Pero, a partir del s. III a.C., probablemente a consecuencia de juicios parciales y carentes de fundamento, especialmente para las mujeres, se instituyó otro tipo de juicio público, a cargo de un juez nombrado por el pretor (*iudicium de moribus*) que, no obstante, no desplazó completamente al juicio privado⁸.

Una de las formas de llevar a cabo el matrimonio, la más antigua y solemne, era la *Confarreatio*, nombre derivado del pan de farro (*panis farreus*) que ambos esposos comían al entrar en la casa conyugal. El ceremonial consistía en celebrar los auspicios y el sacrificio de una oveja a *Iupiter Farreo* ante el *flamen dialis*, el *pontifex maximus* y diez testigos. Acto seguido, se firmaba el acuerdo matrimonial, en presencia de una mujer que solo se hubiera casado una vez en su vida, y se estrechaban las manos de-rechas (*Dextrarum Iunctio*), como muestra ampliamente la iconografía, especialmente

⁵ Festo, 105 L • *Lactaria columna in foro olitorio dicta, quod ibi infantes lacte alendos deferebant*.

⁶ Sobre la maternidad, véanse: Rosa María Cid López (ed.), *Madres y maternidades. Construcciones culturales en la civilización clásica*, KRK, Oviedo, 2009. Lauren Hackworth Petersen y Patricia Salzman-Mitchell (eds.), *Mothering and Motherhood in Ancient Greece and Rome*, University of Texas Press, Austin, 2012.

⁷ Judith Evans Grubbs, *Women and the Laws in the Roman Empire: a Sourcebook on Marriage, Divorce and Widowhood*, Routledge, Nueva York, 2002.

⁸ Carla Fayer, *La familia romana: aspetti giuridici ed antiquari*, vol. 2, Roma, 2005, pag.83.



Fig. 2: Sarcófago «de la Annona», procedente de una cámara sepulcral de via Latina. Hacia 280 d.C. Roma, Palazzo Massimo alle Terme.



Fig. 3: Preparativos de una boda. Fresco de las Bodas Aldobrandini, procedente del Esquilino, Roma. Época de Augusto. Roma, Musei Vaticani.

la funeraria (fig. 2). Según la tradición, la esposa pronunciaba entonces la célebre frase: «*Ubi tu Gaius ego Gaia*» («donde tú estés, Gaio, yo, Gaya, estaré»). Al amanecer tenía lugar una procesión –*deductio domum*– hacia la casa del marido, en la que se tiraban nueces como augurio de fecundidad. En el famoso fresco de las *Bodas Aldobrandini*, del Esquilino, en Roma, vemos una escena de preparación nupcial en la que la *nupta* va cubierta con un velo coloreado (*flammeum*) (fig. 3).

Existían, no obstante, otras fórmulas matrimoniales menos solemnes y quizá más difundidas entre las clases menos pudientes. Una de ellas era la *Coemptio*, que no era más que la cesión de la hija, por parte del *paterfamilias*, a cambio de una compensación económica. En el *Digesto*, compilación legislativa de tiempos de Justiniano, se dice que con la *coemptio* el marido «*emit mulieren*» («compra a la mujer»). El marido ponía una mano en su hombro y repetía la fórmula aplicada a cualquier compra: «Declaro que esta mujer es mía, por el derecho antiguo, y que la he comprado con este bronce y esta balanza»⁹.

⁹ Sobre la *coemptio*, véanse Antonio Fernández de Buján, *Reflexiones a propósito de la realidad social, la tradición jurídica y la moral cristiana en el matrimonio romano*, en RGDR VI, 2006, pag.7 ss.; Luis Mariano Robles Velasco, «Ritos y simbolismos del matrimonio arcaico romano, uniones de hecho, concubinato y *contubernium* de Roma a la actualidad», en RIDROM.

Otra manera de legalizar el matrimonio, que acabó decayendo con el tiempo, fue la del llamado *Usus*, que consistía en la usucapión (*usucapio*), o prescripción adquisitiva (Gayo, *Instituciones* I.111). Si la pareja había vivido un año entero sin interrupción bajo el mismo techo, podía declararse casada legalmente, sin necesidad de *sponsalia* ni de *coemptio*. Era esencial que no se hubiera producido la *usurpatio trinoctis*, una norma de tiempos de la *Ley de las Doce Tablas*, según la cual, la mujer no podía haberse ausentado tres días consecutivos de la casa del marido, ya que, de otro modo, el matrimonio no se consideraba válido y, en ese caso, la mujer volvía a la tutela de su *paterfamilias*.

En relación al adulterio, la legislación fue muy diferente dependiendo del sexo y de la clase social. Para el esposo era algo permitido, siempre que se hubiera cometido con una esclava, concubina o liberta. Si era con una dama romana, podría esperar la penalización del marido de esta, en tanto había usurpado la propiedad de uno de su misma clase. Son muy ilustrativas las palabras que pronunció Catón en su *De Dote* (transmitidas por Aulo Gelio, *Noches Áticas* X, 23,5), en el s. II a.C., «*si sorprendes a tu mujer en adulterio puedes matarla sin ser penalizado; si has sido tú quien ha cometido adulterio, que ella no ose a tocarle con un dedo, no tiene derecho*».

Augusto: nuevas leyes, mismos modelos

Los cambios políticos y legislativos que trajo consigo el Principado acarrearón otros en la esfera social, comenzando por el propio cuestionamiento de la autoridad del *paterfamilias*, cuyo poder absoluto quedaba sujeto ahora a la autoridad superior y común a todos sus iguales, que era el *princeps*. Parafraseando a Paul Veyne, con Augusto se pasó de una aristocracia competitiva a una aristocracia de servicio¹⁰. Este nuevo marco social fue generando nuevas actitudes que fueron, a su vez, calando en muchos aspectos de la sociedad y también en el trato –acaso más benevolente– hacia las mujeres.

Hasta Augusto, todos los matrimonios que se realizaban eran *cum manu* (Gayo, *Instituciones* I, 110 -113), es decir, con potestad plena del hombre sobre la mujer, quien –en tanto *alieni iuris*– pasaba a depender totalmente del marido o del suegro, si aquel era también *alieni iuris* y sus bienes patrimoniales pasaban a formar parte del patrimonio marital, colocándose al mismo nivel que los hijos que tuviera con el marido¹¹. Con Augusto se introdujo el matrimonio sin potestad plena –*sine manu* o *consensuale*–, según el cual, la mujer, aunque tutelada siempre por un varón, conservaba sus bienes patrimoniales previos, ya que se la consideraba *sui iuris*; con el tiempo, apareció incluso la *coemptio fiduciaria*, a través de la cual la mujer podía escoger su tutor.

Respecto al adulterio, con la *lex Iulia de adulteriis coercendis* y la *lex Iulia de adulteriis*, introducidas en el 18 a.C., el estado trató de regular los casos de adulterio y sus respectivas puniciones, legisladas anteriormente solo en la esfera privada. El marido y

¹⁰ Paul Veyne, *La sociedad romana*, Madrid, 1990.

¹¹ Eva Cantarella, *Pasado próximo: mujeres de Tácita a Sulpicia*, Madrid 1997, pag.81 ss.

el padre de la mujer adúltera disponían de sesenta días para formular la *accusatio adulterii*. Si el marido no lo hacía, se exponía a la denuncia por lenocinio (consentidor), pero ahora, el marido ya no podía matar a su mujer por adúltera; solo podía matar al amante si este pertenecía a una clase inferior (esclavo, liberto, *infamis*). La única excepción era si los amantes habían sido sorprendidos en la casa conyugal, en cuyo caso, tanto el padre como el marido podían ejercer parcialmente el antiguo *ius occidendi*: el padre podía matar a la hija, siempre y cuando ejecutase también al amante. Generalmente, la pena impuesta a los amantes sería desde entonces la *relegatio in insulam*, por separado, además de sanciones económicas que consistían –para la mujer– en la reducción a la mitad de su dote y un tercio de su patrimonio. El propio Augusto tuvo que afrontar el destierro de su propia hija Julia a la isla de Ventotene (Pandataria).

Con las nuevas leyes de Augusto, las mujeres experimentaron, no obstante, una cierta liberación que las permitía salir libremente de casa, bien vestidas y acicaladas, y acudir a espacios públicos de ocio, aunque sentándose en lugares distintos a los de los hombres¹². No obstante, la otra cara de la moneda fue que Augusto, al tiempo que mejoró las leyes hacia la mujer, planteó nuevos modelos morales relacionados con el matrimonio. Debido al problema de falta de natalidad entre las clases altas, promulgó la *lex Iulia de maritandis ordinibus* (votada entre el 18 y el 9 a.C.), en la que se establecía que todos los hombres entre 25 y 60 años y las mujeres entre 20 y 50 debían contraer matrimonio. Quien no lo hiciera era considerado *caelebs* y se le penalizaba incapacitándole para no recibir herencia ni legado. Pero como la finalidad de la ley era procrear, si, aun casándose, esto no sucedía, su herencia se reducía a la mitad. Y, al contrario, como incentivo para la mujer, si esta, siendo libre, tenía tres hijos, le era concedida la exención de la tutela (*iure liberorum*).

También fue en esa misma época cuando se consolidó el modelo de matrona romana: una mujer de enorme carga moral volcada en la familia y el Estado y cuya inspiración estaba en virtuosas patricias, como la madre de los Graco, la de Julio Cesar y otros arquetipos semilegendarios construidos en los primeros momentos de la República, como fue Lucrecia, cuya heroica muerte por honor, desencadenó el fin de la monarquía en Roma¹³. La propia esposa de Augusto –Livia– se convertiría en paradigma de cómo una matrona romana debía exhibirse públicamente, vistiendo la stola sobre una túnica inferior y la palla, manto con el que se cubrían la cabeza, ocultando el cabello, considerado elemento de seducción¹⁴ (fig. 4).

¹² Emily Hemelrijk, *Hidden Lives, Public Personas: Women and Civic Life in the Roman West*, Oxford, 2015.

¹³ Véase Mercedes Oría Segura, «Matronas y madres y la creación de una imagen social», en Francisco Marco Simón, Francisco Pina Polo y José Remesal Rodríguez (eds.), *Autorretratos. La creación de una imagen personal en la antigüedad*, Barcelona, 2016, págs. 159-174.

¹⁴ Sobre la nueva moral augustea, véase Fabiola Salcedo, «Sexo y poder en la iconografía romana», en Sebastián Celestino (ed.), *La imagen del sexo en la Antigüedad*, Barcelona 2007, págs.259-262. Sobre las mujeres de la casa imperial, véanse Francesca Cenerini, *Dive e Donne. Mogli, madri, figlie e sorelle degli imperatori romani da Augusto a Commodo*, Imola, 2009. María José Hidalgo de la Vega, *Las emperatrices romanas. Sueños de púrpura y poder oculto*, Salamanca, 2012. Rosalía Rodríguez López y María José Bravo Bosch, *Mujeres en tiempos de Augusto: realidad social e imposición legal*, Valencia, 2016. Anne Bielman, Isabelle Cogitore y Anne Kolb (dirs.), *Femmes influentes dans le monde hellénistique et à Rome. IIIe siècle avant J.-C. – Ier siècle après J.-C.*, Ellug, Grenoble, 2016.

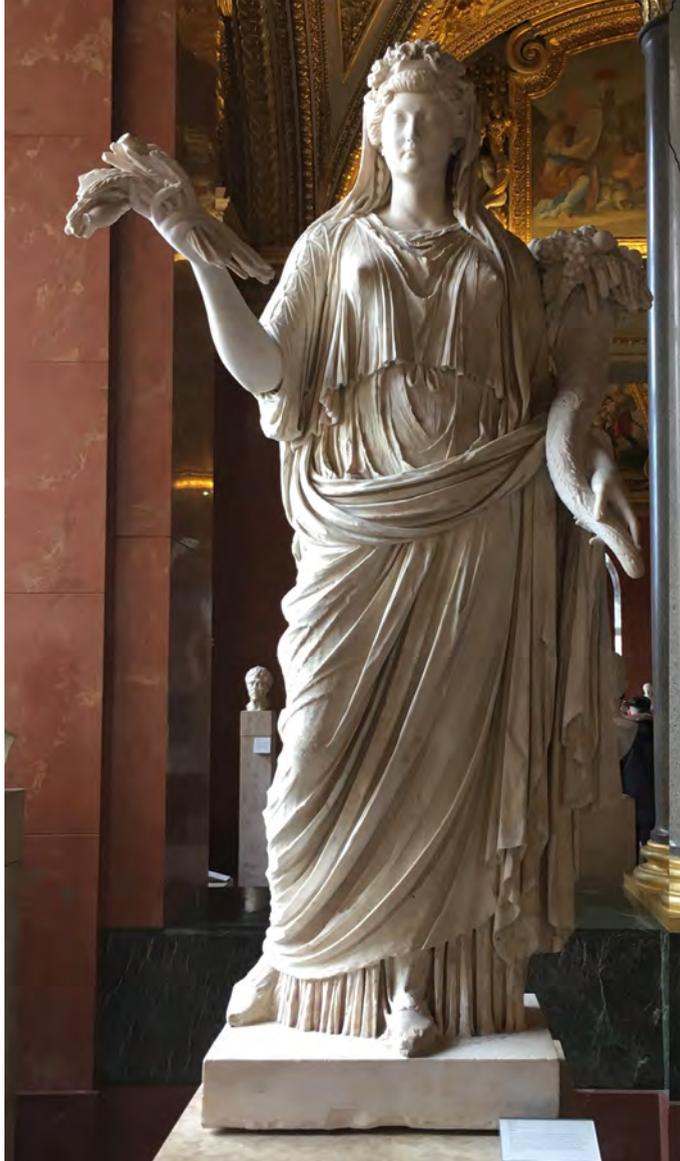


Fig. 4: Estatua de Livia divinizada como Ceres, 15-45 d.C. Paris, Musée du Louvre.

Desde el fin de la época de Augusto y hasta el siglo IV, se observa un cambio paulatino encaminado a reservar de nuevo el cumplimiento de la moralidad a la esfera privada. En este punto, tuvieron su relevancia, tanto el estoicismo, como la nueva moral cristiana, de modo que, si bien, por un lado, otorgaba mayor paridad a los cónyuges en el matrimonio¹⁵, por otro, demonizaba a la mujer, tal y como revelan algunos testimonios de Padres de la Iglesia, como Tertuliano, quien, a finales del siglo II, la llama «puerta del demonio» (*De Cultu Feminarum*, 1.1). Además, se pondrá en tela de juicio la validez de la *maritalis affectio*, prohibiendo el divorcio, y se recrudecerán las penas impuestas a los adúlteros. En el año 339, los emperadores cristianos Constanzo y Constante sustituyeron la *relegatio in insulam*, establecida con Augusto, por una pena de muerte que podía consistir en quemar vivos a los amantes, o bien someterlos a la antigua y despiadada «pena del saco» (*poena cullei*), antaño reservada a los parricidas¹⁶. También acabó cayendo en desuso la *lex Iulia* de Augusto a favor del anterior *ius occidendi*—que dejaba la justicia prácticamente en manos del padre y del marido de una mujer adúltera.

Mujeres en el culto y el saber

A pesar de la invisibilidad generalizada de la mujer, hubo muchas y notables mujeres que destacaron en el mundo de la religión, del conocimiento y también de la política, aunque, en este caso, fuera de manera indirecta, a través de la inteligencia y la persuasión. Algunas desempeñaron un papel crucial en diferentes rituales religiosos, especialmente los místéricos, pero fueron dos los espacios de culto reservados exclusivamente a las mujeres y en los que el varón estaba prácticamente vetado: el sacerdocio de las Vestales y el culto a la *Bona Dea*¹⁷.

Las Vestales

Vesta, trasunto romano de la griega Hestia, es, como esta, guardiana y protectora de la vivienda, la familia, y, por extensión, la ciudad y el estado, personificando, en Roma, la *res publica*¹⁸. La vinculación con el fuego sagrado, tanto de Hestia, como de Vesta, es la reliquia más arcana que desvela la importancia del fuego en un hogar, garante de la cocina, de la seguridad hacia el exterior y de la cohesión familiar. La llama misma era la diosa, carente, en origen, de una imagen propia antropomorfa, tal y como señala Ovidio (*Fastos*, 6.290), cuestión esta relacionada con el hecho de que su culto entronca con los registros más primitivos de divinidades femeninas vinculadas al hogar y a la tierra.

¹⁵ Con Antonio Pío se abolió la diferencia entre marido y mujer en cuestiones de adulterio.

¹⁶ Aplicada también al varón, consistía en ser arrojado al agua dentro de un saco impermeabilizado junto con un perro y una víbora, después de haber sido azotado.

¹⁷ Ariadne Staples, *From Good Goddess to Vestal Virgins: Sex and Category in Roman Religion*. London: Routledge, 1997.

¹⁸ Inge Kroppenber, «Law, Religion, and Constitution of the Vestal Virgins», *Law and Literature*, Vol. 22, nº 3, pags. 418-439.



Fig. 5: Templo de Vesta del Foro Romano.



Fig. 6: Estatua de vestal. Roma, Museo delle Terme.

De este hecho relevante deriva la misión fundamental de las vestales, como sacerdotisas de su culto: mantener vivo el fuego sagrado de la ciudad que garantizaba su eternidad, custodiándolo en el templo de Vesta del Foro Romano (fig. 5). Su papel de culto de estado está relacionado, además, con los orígenes mismos de Roma, ya que, según la leyenda, Rhea Silvia, vestal de Alba Longa –ciudad fundada por Ascanio, hijo de Eneas– dio a luz a los gemelos Rómulo y Remo. Su carácter fundacional y vital para el nuevo estado romano lo demuestra el hecho de que fueran las vestales uno de los primeros cuerpos sacerdotales de Roma, creado, según la tradición, por Numa Pompilio, segundo rey de la ciudad.

Como sacerdocio de privilegio, gozaban de un prestigio público codiciado por muchos *paterfamilias* para sus hijas, quienes entre seis y diez años ya podían ser elegidas por el *Pontifex Maximus*, de entre no pocas candidatas. El ceremonial de acceso consistía en cortarles el pelo, suspenderlas de un árbol, como símbolo de separación de sus familias, y darles la vestimenta propia de una vestal, que consistía en una *palla* sujeta con una fíbula en el hombro izquierdo. Lo que principalmente distinguía su vestimenta de la de otras matronas era el complejo tocado que les cubría la cabeza: el *suffibulum* o velo blanco de lana sujeto por delante con una fíbula. Por debajo de este, el cabello, recogido en varias trenzas (*crinales vittae*), se ceñía mediante la ínfula, que era un largo cordón de lana teñido de rojo y blanco, símbolo de fuego y pureza, que se enrollaba alrededor de la cabeza y se sujetaba con una cinta o vitta, dejando caer los extremos del cordón a ambos lados del cuello (fig. 6).



Fig. 7: Atrium Vestae. La Casa de las vestales en el Foro Romano.

Las vestales debían permanecer vírgenes durante 30 años, transcurridos los cuales, podían acceder al matrimonio, como transmite Dionisio de Halicarnaso (2.67.2-3). La virginidad requerida responde, desde un punto de vista antropológico, a la necesidad de mantener un estado de integridad física completa, lo que se traducía en integridad moral, pureza y unidad, valores todos ellos esenciales en la preservación de un hogar y del Estado¹⁹. Su sacralidad era tal que, si un condenado a muerte se cruzaba con una vestal por la calle, podía ser indultado. Otro de los cometidos de las vestales era la preparación de la mola salsa, una torta de harina de trigo y sal que se utilizaba en todos los rituales estatales, por ejemplo, en las propias *vestalia*, que se celebraban entre el 7 y el 15 de junio, únicos días en los que el templo del Foro se abría a otras mujeres, para que llevaran ofrendas.

A la cabeza del sacerdocio –que llegó a estar integrado por cuatro o seis vestales– se situaba la Suma Vestal, quien asistía también a las reuniones del Colegio de los Pontífices, compuesto únicamente por varones. Residían en el *Atrium Vestae* (Casa de las Vestales) del Foro²⁰, donde custodiaban, además de valiosos documentos y testamentos de personajes relevantes, el Palladium, la imagen icónica protectora de Troya (fig. 7). También podían participar en actos públicos gozando siempre de asientos privilegiados. Eran *sui iuris* y podían hacer testamento y disponer de sus bienes y herencia sin necesidad de tutor, aun viviendo el *paterfamilias*, a diferencia de lo que sucedía con el resto de las mujeres.

Sin embargo, a pesar de todos sus privilegios, si faltaban a alguno de sus votos o cometidos, podían ser castigadas muy severamente. El castigo por pérdida de la virginidad

¹⁹ Mary Beard, «The Sexual Status of Vestal Virgins», *The Journal of Roman Studies*, Vol. 70, 1980, pag. 12.

²⁰ Cuya extensión en tiempos de la monarquía comprendía la Regia, véase Samuel Platner, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*. London: Oxford University Press, 1929, pags. 440-443.



Fig. 8: Estatua de Bona Dea. Roma, Museo Barracco. S. II d.C.
(foto Sailko)

fue, en un principio, la lapidación, sustituida después por la decapitación y por el enterramiento en vida. Cuenta Plutarco (*Numa*, 10.8–10) que la vestal bajaba a su propia tumba, quedando encerrada con una antorcha ardiendo, pan, agua, aceite y leche, hasta morir de hambre. La otra falta importante en el servicio de una vestal era descuidar el mantenimiento del fuego sagrado, pena castigada con latigazos. Había faltas menores que se castigaban en menor grado, como el derramamiento de la *mola salsa* o no mantener el decoro y la solemnidad en los rituales sagrados y actos públicos.

El sacerdocio vio su fin en el año 394, cuando el emperador Teodosio El Grande lo disolvió, liberando de sus votos a la Vestalis Máxima –Coelia Concordia– (CIL 6.2145) y al resto de vestales²¹.

El rito femenino de la *Bona Dea*

La *Bona Dea*, también llamada Fauna o *Maia*, es una divinidad vinculada a la fertilidad, la fecundidad y a la sanación, de ahí que sus atributos principales sean la cornucopia y la serpiente²² (fig. 8). El hecho de llamarla *Bona Dea*, «Buena Diosa», es una manera de preservar la sacralidad de su verdadero nombre, oculto a los profanos. También era diosa de la virginidad y la castidad, razón por la cual fueron las vestales las encargadas de dirigir su culto, cuyo carácter místico, aristocrático y femenino lo hacía singular.

Como diosa sanadora fue muy venerada por esclavos, libertos y plebeyos enfermos²³, pero, en esencia, se trataba de un culto aristocrático destinado solo a mujeres, hasta el punto de que ningún varón –salvo el *pontifex maximus*– podía participar en él y ni siquiera podía haber retratos masculinos presentes en el momento de la celebración de sus fiestas místicas –similares a las *Thesmophoriae* griegas²⁴– que tenían lugar en mayo y en diciembre. Era entonces cuando la estatua venerada de la *Bona Dea* salía de su templo del Aventino y se instalaba en la casa del *pontifex maximus*. La parte central del festival la oficiaban las vestales y consistía en el sacrificio de una cerda preñada²⁵. Lo más sorprendente del mismo era que las mujeres participantes podían beber vino después del sacrificio, algo moralmente vetado a la mujer²⁶. La razón de dicha licencia reside en la relación del vino con el mito mismo de la diosa, según el cual, *Bona Dea*, a la que se identificaba con Fauna –hija, hermana o esposa de Fauno, rey del Lacio– murió por los golpes y azotes con ramas de mirto infligidos tras haber sido descubierta bebiendo vino, algo que, según la tradición, estaba tajantemente prohibido para las mujeres y podía castigarse con la muerte a manos del padre o del marido.

21 Ann R. Raia, «Names of Known Vestal Virgins Listed Chronologically». *Online Companion to Worlds of Roman Women*, Worlds, Religion, Additional Readings. The College of New Rochelle (CNR), Department of Modern and Classical Languages, 2015.

22 I. McAuslan y P. Walcot, *Women in antiquity*. Oxford: Oxford University Press 1996.

23 Epígrafe en el que Felix Asinianus, esclavo público, agradece a la diosa que le haya salvado la vida: CIL VI 68.

24 Hendrik Simon Versnel, *The Festival for Bona Dea and the Thesmophoria*. Greece and Rome, 39(01), 31-55. Leiden 1992.

25 Deborah F. Sawyer, *Women and Religion in the First Christian Centuries*. London: Routledge, 1996.

26 Celia E. Schultz, *Women's Religious Activity in the Roman Republic*. Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press, 2006.

En este sentido, el vino –motivo de la muerte de *Bona Dea*– actuaría como elemento transgresor en el ritual, mientras que el mirto, causa física concreta de la misma, estaba completamente prohibido en la casa donde se celebraba el festival²⁷.

Algunas fuentes se hacen eco de un episodio que tuvo lugar el año 62 a.C., relacionado con la prohibición de presencia masculina en los festivales. Aquel año, se celebraron en la *domus publica* del Foro, ocupada, como Pontifex Maximus, por Julio Cesar, quien, por tanto, sí podía estar presente en el rito. También participaban su madre –Aurelia– y su segunda esposa, Pompeya, que actuaba de anfitriona. Un patricio de nombre *Publius Clodius Pulcher*, intentando seducirla, entró disfrazado de mujer, pero fue descubierto por Aurelia. A pesar de la inocencia declarada y probada de Pompeya, Julio Cesar acabó divorciándose de ella, ya que solo la sospecha de un comportamiento adúltero ensombrecía su honor. La frase entonces pronunciada «Porque quiero que de mi mujer ni siquiera se tenga sospecha», según transmite Plutarco (Cesar, 10), ha perdurado en la máxima «La esposa del Cesar no solo debe ser honesta, sino parecerlo».

Julia Domna

Nacida en torno al año 170 d.C., en la provincia de Siria, Julia Domna (fig. 9) era hija de *Julio Bassano*, sacerdote supremo de El-Gabal, divinidad solar siria, de antiquísimas raíces próximo-orientales. De su bagaje cultural, se quedó prendado Septimio Severo, fascinado, como estaba, de la teosofía oriental. A la formalización de su matrimonio, en el 185 d.C., contribuyó un antiguo vaticinio, según el cual Julia Domna estaba destinada a ser la esposa del futuro emperador de Roma, rango que aquel consiguió en el año 193.

La que sería una de las más relevantes emperatrices del mundo romano adquirió fama por la influencia que ejerció sobre su marido y posteriormente sobre su hijo Caracalla. No son pocos los documentos iconográficos que exhiben ese papel activo que tuvo en la política, contribuyendo notablemente a la preservación de la *auctoritas* imperial, a través de sus consejos al emperador y de su participación en numerosos episodios oficiales, como demuestra el hecho de que llegara a ostentar el título de *Mater Senatus et Patriae* y *Mater castrorum*, algo extraordinario para una emperatriz. Además de en monedas, la vemos en varios relieves, como los del arco de Leptis Magna, ciudad natal del emperador, donde aparece en diferentes escenas de sacrificio y de concordia imperial (fig. 10).

Su talante diplomático la impulsó a ejercer de mediadora entre sus hijos Caracalla y Geta para que compartieran el trono, a la muerte de Septimio Severo; empresa fallida, no obstante, debido al despótico Caracalla que acabó asesinando a su hermano y a quien condenó a la *damnatio memoriae*, como vemos en su imagen borrada del tondo pintado que representa a la familia imperial (fig. 11).

²⁷ Otra versión del mito es que Fauna era hija de Fauno, quien tras emborracharla y azotarla con mirto, abusó de ella tomando la apariencia de una serpiente.



Fig. 9 : Retrato de Julia Domna. Munich, Glyptothek.



Fig. 10: Arco de Septimio Severo en Leptis Magna. Friso SO. Escena de Concordia imperial con Septimio Severo, Geta y Caracalla. A la izquierda, Julia Domna. Hacia 200 d.C. (foto Livius.org)



Fig. 11: Retratos de la familia imperial: Septimio Severo, Julia Domna, Caracalla y Geta, con el rostro borrado. Tondo en madera pintada (30 cm diámetro) procedente de Djemila (Argelia). Hacia 199 d.C. Berlín, Staatliche Museum.

Pero Julia Domna también llegó a ser famosa por haber introducido en Roma algunos cultos orientales siríaco-helenísticos, impulsando con ello el sincretismo cultural y religioso entre oriente y occidente y creando así uno de los círculos intelectuales y filosóficos más profundos y relevantes que había visto Roma en muchos años²⁸. Había llegado a Roma acompañada de varias mujeres de su familia, entre ellas su hermana Julia Maesa y sus sobrinas Julia Soemias y Julia Mamea. Con ellas formó el llamado «clan sirio» al que se sumaron varios filósofos y escritores creando un influyente círculo intelectual vinculado al poder. En este círculo, además de debatir y estudiar cuestiones de mística, se desarrolló la llamada Segunda Sofística en la que se ejercitaba la Retórica como ejercicio de oratoria política. A este círculo pertenecieron, además de Claudio Eliano y Antonio Gordiano, el famoso Antípato de Hierápolis y Filóstrato el Viejo. Fue este último quien escribió, además de la novela *Apolonio de Tiana* y de la *Vida de los Sofistas*, un famoso tratado *–Imagines–* en el que se entrenaba a los jóvenes en la retórica de la *ekphrasis* o descripción de obras de arte utilizando como base una pinacoteca de la época.

Tras la muerte de Caracalla, Julia Domna y el resto de las princesas sirias volvieron a su tierra. Allí la emperatriz terminó sus días de una manera «filosófica», abandonándose por completo y sin luchar contra el cáncer que padecía, muriendo, finalmente, de hambre en el año 218.

Hipatia de Alejandría o el fin de una era

Cerraremos este sucinto recorrido sobre mujeres de Roma con la mención de un personaje *–entre historia y leyenda–* que puede considerarse símbolo del final de una era: Hipatia de Alejandría. Su figura se convirtió en modelo de libertad de pensamiento y de lucha contra el fanatismo religioso que comenzaba a extenderse entre varias sectas cristianas y que saldó con su propia muerte. No ha llegado ningún escrito de ella, pero conocemos datos de su vida a través de la correspondencia que mantuvo con algunos de sus discípulos, como Sinesio de Cirene, que llegaría a ser obispo.

A finales del s. IV, la ciudad que fundara Alejandro Magno más de seis siglos atrás, contaba con espacios dedicados a la investigación y al estudio, como la Biblioteca del Serapeo, que formaba parte del santuario dedicado al dios Serapis *–divinidad sincrética del mundo egipcio y griego–* y que fue arrasado por el patriarca Teófilo en el año 391. Allí Hipatia estudiaba álgebra y enseñaba astronomía y matemáticas, disciplinas que había aprendido de su padre Teón, *–con quien trabajaba en la obra de Euclides–* y de otros maestros, a través de sus viajes a Roma y Atenas²⁹.

²⁸ Bianca Maria Comucci Biscardi, *Donne di rango e donne di popolo nell'età dei Severi*, Florence Accademia toscana di scienze e lettere la colombaria 1987, pags. 13 ss.

²⁹ «Hypatia of Alexandria», en John J. O'Connor and Edmund F. Robertson (eds.) *MacTutor History of Mathematics archive*, s.v. , University of Saint Andrews, Scotland, 1999 (<https://www-history.mcs.st-andrews.ac.uk/Biographies/Hypatia.html>).

También revisó las tablas astronómicas de Ptolomeo y diseñó y mejoró varios instrumentos, como el astrolabio, un destilador de agua y un densímetro. Su muerte, en el 415 ó 416, se enmarca en la campaña antipagana y antijudía que llevó a cabo Cirilo, patriarca de Alejandría, enfrentándose así al prefecto imperial Orestes, quien había sido discípulo de Hipatia. La consecuencia de dicho enfrentamiento fue la lapidación de Hipatia, ordenada por Cirilo.

Hipatia se convirtió, especialmente en la Ilustración, en la heroína que defendió el amor al conocimiento y a la ciencia (fig. 12). La época que la vio morir estaba ya contaminada por el oscurantismo, la superstición y un cierto fundamentalismo ávido de poder que culminaría cien años más tarde con la supresión definitiva, por parte de Justiniano, de la Academia Platónica de Constantinopla, sospechosa de hacer sombra a la nueva religión cristiana impuesta desde el poder. Su muerte es también la metáfora del fin de un mundo —el clásico— en el que, a pesar de sus muchas contradicciones, carencias sociales y crímenes, fue escenario del libre desarrollo de la ciencia y la filosofía, sin apenas trabas religiosas. Habría que esperar casi diez siglos hasta que la luz del Humanismo renaciera en el mundo cristiano y empezara a rescatar de las sombras y del olvido el saber de los clásicos.



Fig. 12: Hipatia enseñando en Alejandría. Acuarela de Robert Treweek Bone, 1795. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection (B1975.4), New Haven, Connecticut.

MARTA GONZÁLEZ VÁZQUEZ

MARTA GONZÁLEZ VÁZQUEZ

Doctora en Historia Medieval por la Universidade
de Santiago de Compostela

INÉS DE CASTRO, HISTORIA, LEYENDA Y MEMORIA

La fuerza y el dramatismo de la trágica historia de Inés de Castro ha traspasado los límites de la historia para convertirse en leyenda. Una leyenda que ha inspirado a pintores, novelistas, poetas y músicos y ha hecho nacer novelas, obras de teatro, obras de arte, incluso óperas. Como en cualquier acontecimiento histórico reseñable que haya alcanzado categoría de mito, referir con la objetividad y la veracidad que precisa la Historia, basada en pruebas documentales interpretadas en un esquema racional, resulta una difícil tarea. La leyenda adorna, embellece, ejemplariza, da sentido a la vida y a la muerte. Está cargada de símbolos y de significados. La Historia, en cambio, debe deslindar datos objetivos de creencias, despojar el hecho en sí de sus interpretaciones y de sus aditamentos, de las emociones suscitadas y aportar un relato de acontecimientos veraces y en su mayor parte contrastados, aventurando hipótesis, sí, pero dejando bien claro, a modo de rehabilitaciones arquitectónicas de monumentos antiguos, lo que está constatado y lo que no lo está⁴.

Los datos objetivos, los documentos e incluso las crónicas nos hablan de una joven de origen nobiliar, Inés de Castro, hija ilegítima de don Pedro Fernández de Castro, ricohombre de la corte de Alfonso XI de Castilla, que se traslada a Portugal acompañando a Constanza Manuel, la prometida del heredero al trono portugués, el infante Pedro. Esta Constanza era la hija del famoso infante don Juan Manuel, sobrino de Alfonso X el Sabio y uno de los hombres más ricos y poderosos del reino de Castilla, más conocido por su obra literaria. Inés de Castro se convierte en la concubina del infante Pedro y

⁴ Ante la dificultad que supone para la lectura, la participación de numerosos personajes cuyos nombres son idénticos, se ha preferido mantener la denominación portuguesa en aquellos casos en que es diferente a la castellana: Así, los Alfonso portugueses son Afonso, y los Sánchez Sanches, los Fernando Fernão y las Constanza Constança.

con él tiene cuatro hijos, antes de morir asesinada, muy posiblemente por decisión del rey Afonso IV, padre de Pedro, el 7 de enero de 1355. Después de la muerte de Inés, don Pedro se levanta contra su padre, clama venganza contra los asesinos, y cuando se convierte en rey reconoce a Inés como su esposa, revelando públicamente la existencia de un contrato matrimonial entre ambos, lo que la convierte de hecho en reina de Portugal. Sus restos mortales son trasladados en 1362 desde Coimbra al monasterio de Santa María de Alcobaça, donde se han instalado dos tumbas gemelas. A partir de aquí, de estos hechos históricos, comienza la leyenda de la *rainha despois de morta*, la reina después de muerta.

Esa leyenda tiene en el cronista Fernão Lopes su primer narrador. Ochenta años después de los hechos ocurridos, este narrador escribe la crónica del reinado del infante Don Pedro, ya rey Pedro I, también llamado *O Cru* (El Cruel) como su homónimo y contemporáneo castellano, con el que le unen lazos familiares (el Pedro portugués era tío del Pedro castellano, por ser hermano de María de Portugal, esposa de Alfonso XI de Castilla). Esto es lo que el cronista escribe sobre este importante capítulo de la vida del heredero portugués: la hermosa Inés, que vivía en «los campos del Mondego» era la causa de que el príncipe Pedro no quisiera casarse y por tanto la causa del enfado del rey con su hijo. El rey Afonso decide matarla creyendo que con eso acabará su problema y su hijo estará más animado a atender a sus obligaciones como heredero del trono, tal y como exige la gente de Portugal de su príncipe: casarse y tener descendencia legítima, que no ilegítima, como la que tenía con doña Inés. Era al pueblo a quien el rey escucha cuando decide matarla, aunque le moviese a piedad la situación de la joven y de sus hijos. Inés pide clemencia para no dejar a los niños huérfanos y solicita que se la envíe a destierro como solución asumible por el rey. Una vez convertido Pedro en rey, la convierte en «reina después de muerta» y sus lágrimas se vuelven fuente, a *Fonte dos Amores*. Tiene lugar la venganza de don Pedro sobre los asesinos de Inés, y por esta razón se convierte en el rey cruel.

Vemos ya que aparecen muchos más elementos que en la primera historia, es decir, la historia se ha convertido en leyenda: hay un milagro, la conversión de las lágrimas de la asesinada en fuente, la culpa no recae tan solo en el monarca, sino que quien le anima al asesinato es el pueblo, convertido en protagonista colectivo, el rey es persona compasiva que tiene piedad por los huérfanos...y su heredero, herido, se convierte en un hombre cruel, movido por el amor y el deseo de venganza. En dos siglos apenas, los principales factores de la leyenda ya están en marcha, la joven y dulce doncella, la madre preocupada y sola en el valle del Mondego, un rey cruel, un pueblo justiciero y otro rey dolido y vengativo.

Se dan ya, por tanto, los mimbres precisos para convertir el hecho en un tópico literario.

Vamos a ver primero los hechos históricos y después pasaremos a narrar algo sobre esa leyenda tan exitosa que traspasa el mundo literario para inspirar también a músicos y artistas.

Después de la batalla del Salado en 1340, victoria cristiana conjunta de castellanos y portugueses, contra los musulmanes, la nobleza castellana tendrá problemas para continuar con su sistema de vida, la guerra y la consiguiente ampliación de sus patrimonios territoriales y jurisdiccionales a través de las conquistas de nuevas tierras y donaciones regias. Las alianzas matrimoniales, un procedimiento utilizado por los linajes desde el siglo XII al menos para entablar acuerdos y acrecentar propiedades, pasan a tener aún un mayor valor.

La situación de Castilla y Portugal ante este impasse en la reconquista peninsular —el reino de Granada solo será incorporado por Castilla en 1492— es diferente. Portugal ha terminado ya su expansión, y se encuentra muy vinculado al pujante reino castellano que se desarrolla en sus fronteras. La política matrimonial de la familia real portuguesa intenta enlazar con familias extrapeninsulares, como los Saboya o los Lancaster en Inglaterra, pero en muchas ocasiones tiene que utilizarse también para dirimir conflictos o prevenirlos con el reino de Castilla o con el de Aragón. Así, nuestro protagonista masculino, el infante don Pedro, es bisnieto de una infanta castellana, Beatriz, hija de Alfonso X el Sabio; nieto de la reina santa doña Isabel, princesa de Aragón; hijo a su vez de otra Beatriz de Castilla, hija esta de Sancho IV, y cuñado del rey de Castilla Alfonso XI, que se había casado con su hermana María de Portugal, siendo los padres del rey Pedro I El Cruel. Por tanto, las relaciones familiares entre portugueses y castellanos son muy estrechas, existiendo fundamentalmente la posibilidad de que el Papado pusiese pegas a nuevas alianzas por el próximo parentesco existente entre los miembros de los dos linajes, o dificultades para conseguir la correspondiente dispensa que se solicitaba en el caso de un matrimonio de este tipo.

En cuanto a Inés de Castro, o Inés Pérez de Castro, era hija ilegítima de Pedro Fernández de Castro, llamado «Don Pedro de la Guerra» por su valentía, un caballero muy destacado en el reino castellano. Don Pedro tuvo dos hijos con una noble portuguesa, Inés y Alvar, reconocidos ambos a pesar de no haber contraído matrimonio sus padres. Por la familia de su padre, Inés estaba incluso emparentada con la familia real castellana, puesto que Don Pedro de la Guerra era a su vez hijo de Violante Sánchez, hija natural del rey Sancho IV y por tanto medio hermana de Fernando IV. Cuando don Pedro quedó huérfano de padre en 1304, su madre doña Violante lo dejó al cuidado de un noble portugués, Lourenço Soares de Valadares, quien lo envió a la corte portuguesa para que fuese allí educado en mayor seguridad que la que se vivía en la corte castellana, convulsionada por las tensiones nacidas a la muerte del rey Sancho IV y las sucesivas minorías de su hijo Fernando IV y su nieto Alfonso XI.

En Portugal reinaba el rey Don Dinis (1279-1325) y su esposa doña Isabel de Aragón, posteriormente conocida como santa Isabel de Portugal. Don Pedro Fernández de Castro se crió en el entorno de los hijos del rey, Constança y Afonso, futuro Afonso IV, nacido en 1291. Además de estos hijos legítimos de la pareja real, en la corte vivían otros hijos de diversas relaciones extramatrimoniales del monarca, con el beneplácito de la reina Isabel: cinco hijos y dos hijas, también compañeros de educación y de juegos de don Pedro. Entre ellos, el hijo mayor de los ilegítimos de don Dinis, Afonso Sanches, primer conde de Albuquerque (1280-1329). Varias de estas

personas tan vinculadas a la infancia y adolescencia de don Pedro serán personajes muy relevantes en la vida de su hija Inés.

Esta infancia portuguesa tuvo una honda influencia en la vida de don Pedro Fernández de Castro, que siempre se mostró agradecido a los reyes portugueses, y sensible a los acontecimientos de la vida del país. Así, la crónica de Alfonso XI, en su capítulo CLXXXIV dice «Don Pedro Fernández de Castro no quería ir a pelear con el rey de Portugal, nin iría do estidiese, ca decía que le criara e ficiera mucho bien cuando era niño».

Don Pedro volvió a Galicia, donde se encontraban los mayores señoríos de su linaje, en torno a 1316. El nacimiento de Inés y de Alvar debería ser, según eso, anterior a esta fecha. Recibida la herencia de su padre de manos de su madre Violante, con señoríos, castillos y villas en Galicia y León, don Pedro pasó a actuar como un destacadísimo caballero, aliado del poder eclesiástico gallego, fundamentalmente del arzobispo compostelano, gran señor del noroeste peninsular en el siglo XIV, heredando los títulos que tradicionalmente habían ostentado sus antecesores, como la encomienda de la ciudad de Lugo, de manos de su obispo, y posteriormente la pertiguería mayor de la tierra de Santiago, el mayor cargo civil del arzobispado compostelano, que le otorgó el arzobispo Berenguel de Landoira en 1328.

De la madre de Inés poco sabemos. Su nombre, Aldonça Lourenço de Valadares, de origen portugués, nos permite por lo menos vincularla al noble Lourenço Soares de Valadares, encargado de la crianza de don Pedro, *fronteiro mor* (adelantado mayor) de Entre Douro e Minho. El lugar de nacimiento de Inés queda por tanto en la oscuridad: es posible que haya nacido en Galicia, en la villa de Monforte de Lemos, donde los Castro tenían una de sus más destacadas fortalezas, pero también es probable que su nacimiento hubiese tenido lugar en el señorío de su abuelo, la feligresía de Tangil, en Valadares (Monçao). La razón de que no se haya producido el matrimonio entre don Pedro y Aldonça, la desconocemos, pero podemos sospechar que don Pedro se encontraba en un momento en que su vida portuguesa se cerraba para ocupar su puesto en la corte castellana y los lazos familiares debían contraerse al otro lado de la frontera. Se casará don Pedro con Isabel Ponce, quien le dará dos hijos legítimos, Fernando Ruiz de Castro y Juana. Tenemos noticia también de otra hija de don Pedro, llamaba Milia o Emilia, casada con un importante noble gallego, Vasco Pérez de Vaamonde. Don Pedro de la Guerra muere en el asedio de Algeciras en 1344: ha redactado testamento, beneficiando fundamentalmente a la catedral de Santiago, donde funda una capilla para «su linaje y sus mujeres legítimas» dedicada a San Jorge y santa Úrsula, ambos santos de fabulosa y noble vida. En ese testamento no deja nada a sus hijos ilegítimos.

Inés fue enviada a vivir con una pariente de su padre, Teresa Martins Telo, heredera del señorío de Albuquerque, que se había casado en 1307 con el hijo primogénito, pero extramatrimonial, del rey portugués Don Dinis, Afonso Sanches, caballero amante de la poesía, hijo muy querido de su padre y hermano del futuro Afonso IV de Portugal, el padre de don Pedro, y al que ya hemos mencionado cuando hablamos de aquellos hijos bastardos del rey Don Dinis que vivían en la corte junto con sus hermanos legítimos. Cuando Don Dinis fallece, su hijo y sucesor Afonso IV, que

había estado siempre enfrentado con sus medio hermanos, al vencer en la guerra civil que se desencadenó precisamente por el apoyo de Don Dinis a su hijo bastardo Afonso Sanches, desterró a este a Castilla, donde se instaló en Albuquerque, en tierras extremeñas, muy cerca de la frontera portuguesa, en las tierras de su esposa. Recordemos que este Afonso Sanches se había criado con don Pedro Fernández de Castro en la corte portuguesa.

Inés recibe en casa de los Albuquerque la educación de las nobles damas de la época: música, canto y tañido de instrumentos, danza, bordado, lectura y rezos, y conocimientos «mugueriles» -hierbas, alivios a los males, embarazos y partos-. Muy posiblemente el ambiente en el que se educa Inés la dota de un bagaje cultural mucho más amplio que el habitual en las damas. Don Afonso Sanches en su castillo de Albuquerque recreó los modos y hábitos de la corte de su padre el rey Don Dinis: creación literaria, poesía, música, eran parte fundamental de la vida de la corte. El mismo Afonso Sanches escribió canciones de estilo lemosino, trovas y sonetos sobre los temas del Amadís de Gaula, al igual que su hermano el famoso Conde Don Pedro de Barcelos, trovador, cronista y linajista, uno de los personajes más importantes de la cultura medieval portuguesa, autor de poemas y compilador de muchos otros, autor de la *Cronica Geral de Espanha de 1344* y del célebre *Livro de Linhagens*.

Don Afonso Sanches no se limitó a gobernar sus grandes señoríos, sino que desempeñó un destacado papel en la corte del rey castellano, que era también su pariente: Fernando IV estaba casado con una hija de Don Dinis, medio hermana de Afonso, llamada Constança. Inés se cría por tanto con una de las familias más importantes de la vida política del reino castellano, y en una casa, la de Albuquerque, en la que se reúnen los más destacados personajes de los reinos castellano y portugués. El hijo de Afonso Sanches, Juan Alfonso de Albuquerque, será también uno de los personajes más importantes del reinado de Alfonso XI y de su hijo Pedro I de Castilla.

En esos años en los que destinos portugueses y castellanos se entremezclan, también desempeña un papel fundamental el infante don Juan Manuel (1282-1349). Más conocido por su obra literaria, como digno descendiente de Alfonso X, autor del *Libro de los Cuentos del Conde Lucanor*, era sobrino del rey sabio y heredero de un gran señorío, casi independiente del resto del reino castellano, adelantado mayor del reino de Murcia y regente de Castilla durante la minoría del rey Alfonso XI, de 1321 a 1325, hasta que este fue declarado mayor de edad a la edad de 14 años. Cuando esta mayoría de edad se produce, en relación al resto de regentes -porque son muchos- don Juan Manuel queda en situación destacada porque consigue que se firme el compromiso matrimonial entre su hija Constanza Manuel y el joven rey Alfonso. Pero Alfonso XI no tenía mayor interés en que ese compromiso se realizase; quería independencia con respecto a los parientes que con sus desavenencias habían causado tantos conflictos en su minoría. El proyectado matrimonio con Constanza era una estratagema, pero esa promesa incumplida tuvo graves repercusiones en la vida de la novia. Enviada a la corte, como era costumbre en la época, para que se fuese habituando al entorno que sería el suyo, la promesa podía romperse -los esponsales de futuro- siempre que el matrimonio no se hubiese consumado. El novio pasaba a ser libre pero la novia, en cambio, quedaba marcada por

la señal del repudio del que se la consideraba siempre causante, lo que dificultaba su reingreso en el conjunto de mujeres casaderas. Cuando el rey Alfonso XI anuncia que proyecta casarse con la infanta María de Portugal, hija de Afonso IV, nieta por tanto de Don Dinis, el insulto al linaje de Don Juan Manuel es grande y Constanza, a pesar del nuevo y proyectado matrimonio del que era su prometido, continúa en la práctica prisionera del rey, que no la dejaba volver a los estados de su padre, manteniéndola en la fortaleza de Toro como rehén. Don Juan Manuel, ante la ofensa a su hija, se declara desnaturalizado del reino castellano a través de una carta que envía al monarca, informándole de su decisión de no continuar siendo su vasallo. Con la ayuda del reino de Aragón –recordemos que estaba casado con una princesa aragonesa- comienza una guerra en Castilla que solo la intervención papal paró. El matrimonio del rey Alfonso XI con María de Portugal tiene lugar en 1328, pero Constanza continúa retenida en Toro, con diez años de edad, aunque sigue siendo una gran baza matrimonial por su linaje, por su patrimonio y por el relevante papel político de su padre.

El rey Alfonso, a pesar de su reciente matrimonio, no hace vida conyugal con su mujer portuguesa y opta en cambio por preferir a una noble viuda, Leonor de Guzmán, con la que tiene un hijo rápidamente, en 1331. En estas circunstancias Don Juan Manuel acude a la corte portuguesa para animar al rey, disgustado con el trato dado a su hija María por Alfonso XI, a que su hijo Don Pedro se case con su hija Constanza. El rey portugués acepta, pero mientras tanto, las circunstancias de la vida de la corte castellana cambian, y el agravio al linaje del portugués se mitiga: la preparación de las fiestas de la coronación de Alfonso XI de Castilla da lugar a un reencuentro entre el rey y su esposa María y esta a da luz unos meses después, en 1334, a un hijo, el futuro Pedro I, conocido como El Cruel. El matrimonio de Pedro de Portugal y Constanza Manuel se concierta en Evora en 1336 y en 1340, cuando los dos monarcas, castellano y portugués, unen sus fuerzas para luchar contra los musulmanes en la batalla del Salado, entonces sí que Constanza podrá abandonar territorio castellano para casarse por fin con el infante portugués. Irá acompañada de sus damas o azafatas, entre ellas, Inés de Castro. Aunque no sabemos si fue la primera vez que se vieron Pedro e Inés, o ya habían coincidido antes...

¿Qué sabemos de Pedro? Pues que había nacido en 1320 en Coimbra, como hijo del rey Afonso IV y su esposa Beatriz de Castilla. Las crónicas nos lo presentan como un digno representante de la nobleza bajomedieval, apasionado de la caza, de las corridas de toros, las monterías con sus amigos y vasallos, amante de fiestas y banquetes. Muy querido por su pueblo, se mezcla frecuentemente con la gente en cualquier lugar del país.

Su boda con Constanza se celebra en la catedral de Lisboa, en ese mismo mes de agosto en que Constanza –y con ella Inés- llegan a Portugal. Un año después sabemos que ha nacido el único hijo del matrimonio, llamado Luis. Pero las crónicas mencionan también que ya en el momento del nacimiento del niño, Pedro había establecido ya una relación con Inés, y Constanza, conocedora de ese hecho, le pide a la joven que sea madrina del recién nacido. De esta curiosa manera la esposa del príncipe intentaba impedir un futuro matrimonio entre don Pedro e Inés: los padrinos y madrinan adquirirían a través del sacramento del bautismo un parentesco espiritual

con el recién nacido y con sus progenitores, que era en la práctica un impedimento para un futuro matrimonio. Esta estratagema de Constanza no tiene éxito a la larga, porque el pequeño infante Luis muere poco después y esa atadura espiritual del bautismo entre madrina y padre del neófito se desanuda. Las crónicas nos dicen que Inés «foi muito contra sua vontade a este baptismo pelo amor que muito tempo havia que tinha ao infante don Pedro», es decir, que no quería aceptar el compromiso de amadrinar al infante. Don Pedro, siempre según la crónica, «sendo muito enamorado de D. Inés, e tendo vontade de dormir con ela, que lhe mandou dizer em segredo quando houve de ser comadre, que chegasse com o menino á igreja, e que estivesse presente o baptizar, mas que nao dissesse as palavras que os padrinhos costumam de responder em nome do afillhado, e que ela desta guisa o fez e portanto nao era sua comadre e poida casar con ela sem pecado». Inés, siempre según la crónica, así lo hizo, quedando don Pedro «daí por diante muito ,mais contente e lhe quis por isso muito maior bem». Preciosa explicación de cómo la pareja pretendía sortear la trampa tendida por Constanza, a la postre innecesaria por la muerte del niño.

La relación Pedro-Inés es cada vez más conocida dentro y fuera de la corte. El rey Afonso IV lo sabe y lo reprueba; él mismo fue víctima, en su infancia y adolescencia, de las complejas situaciones a las que dieron lugar las diferentes relaciones extramatrimoniales de su padre el rey Don Dinis. La filiación legítima e ilegítima, tan frecuente durante la Edad Media, creaba inestabilidad en la sucesión real y debate en torno a la consideración jurídica que debían tener los hijos de los reyes. Afonso no quiere favoritas reales ni hijos bastardos que puedan competir con reinas, príncipes y princesas legítimas. Por esta razón en 1340 publica leyes muy duras contra el matrimonio clandestino y el adulterio. Poco después, destierra a Inés y la envía fuera del reino, precisamente al castillo de Albuquerque, el centro de los estados de su tía, viuda ya de Afonso Sanches. Según las crónicas, el infante don Pedro va a buscarla para traerla de nuevo junto a sí, cuando se queda viudo: Constanza, su esposa, muere al dar a luz a su tercer hijo, Fernando, en Santarém, el año 1345.

No sabemos si esto que las crónicas nos cuentan ocurrió con esta secuencia cronológica porque desconocemos exactamente las fechas de todo lo que se nos cuenta, incluso existen dudas sobre la fecha de la muerte de Constanza, pero sí tenemos constancia de que en 1349 ya habían nacido los primeros hijos de Inés y de Pedro. En un primer momento Inés residía en Moledo, en el actual concejo de Lourinhã, cercano a Lisboa, donde aún hoy existe una fuente de agua clara conocida como Olho da Rainha.

En 1352 don Pedro otorga a Inés, el patronato de la iglesia de San Andrés de Canelo, en Vila Nova de Gaia, junto con una casa allí situada. Este documento ha sido entendido por algunos historiadores como una carta de arras, una donación que los maridos otorgaban a sus mujeres por la «compra de su cuerpo», fórmula que recogen muchos escritos. La razón de la falta de publicidad a este matrimonio, si llegó a producirse, era la oposición del monarca. En esa fecha la pareja tenía ya tres hijos: Afonso, el primero, habría fallecido ya, seguido de Beatriz (Brites), en 1347, y João en 1349. El último vástago, Dinis, nacerá en 1354.

La pareja se había trasladado a residir en los pazos de Santa Clara, en Coimbra, construidos durante la vida de la abuela de Pedro, la reina Isabel. En su testamento la reina había dejado el pazo a los infantes que allí quisiesen morar con sus legítimas esposas. No está claro que viviesen allí permanentemente ni bajo el mismo techo siempre; la existencia de referencias a dos moradas distintas, la quinta y el pazo, podría indicar que vivían en edificios distintos. Pero a pesar de la placidez de la vida familiar, más sencilla desde la viudedad de Pedro, no todo era idílico. Es cierto que don Pedro tenía un hijo legítimo de su relación con Constanza, Fernando, y una hija, María, pero se veía impelido a tener más hijos legítimos, ya que la esperanza de vida de los niños era corta. Hay quien piensa además que don Pedro prefería a los hijos varones de Inés, João y Dinis, antes que al hijo de Constanza, Fernando. No cabía despejar la amenaza de una guerra civil entre partidarios de hermanos a la hora de la sucesión, como había ocurrido en reinados anteriores. El ejemplo lo tenía el rey Afonso en Castilla, donde Pedro I, el rey legítimo, sobrino del infante portugués de su mismo nombre, se enfrentaba a su medio hermano Enrique de Trastámara, cuñado también del infante (pues estaba casado con una hermana de Constanza, Juana Manuel).

Preocupa en Portugal el interés del infante Don Pedro por los asuntos del reino vecino, en detrimento de la preservación del bien mayor, la independencia del reino portugués. Su actitud ambigua pasa a ser criticada de manera generalizada, sufriendo Inés rechazo y críticas por su condición de extranjera y por influir en el infante a favor de sus hermanos, los Castro. En Castilla el rey Pedro I, sobrino del Pedro portugués al ser hijo de su hermana María y de Alfonso XI, que había llegado al trono en 1350, comienza su reinado con una serie de hechos cruentos, como el asesinato de Leonor de Guzmán, la mujer con la que su padre había tenido una relación de años, fruto de la cual habían nacido diez hijos, vengándose así de los agravios sufridos por su padre y su favorita². El rey, unido a la noble María de Padilla desde el segundo año de su reinado, se casa con Blanca de Borbón un año después, abandonándola de manera inmediata después de la boda, aparentemente por un problema con el pago de la dote que Francia había prometido, y ordenando su asesinato en 1361, después de años de cautiverio. El abandono de la princesa francesa, junto con el descontento nobiliario, causa un levantamiento que desembocará en poco tiempo en una guerra civil para sustituir al monarca por otro rey más digno. Se busca entre los diferentes candidatos y se piensa en Pedro de Portugal, tío del monarca. Varios nobles importantes del reino piden a Alvar Pérez de Castro, hermano de Inés, que interceda en Portugal ante el infante Don Pedro para convencerlo y reclamar el trono de Castilla. «E el dicho Don Alvar Pérez fablólo con el infante don Pedro; e el infante oyó de buen talante a Don Alvar Pérez lo que le decía, e plogóle dello, e quisiéralo facer». Imaginamos a Don Pedro escuchando con 33 años los argumentos favorables a su elevación al trono castellano, como pariente próximo del monarca castellano; ya le tarda la edad para llegar al trono, y podría así, como heredero del reino portugués, unificar los dos reinos. Pero mantener estas conversaciones en secreto

² Se utiliza esta denominación porque es el título de la ópera de Gaetano Donizetti basada en la historia de Leonor de Guzmán, *La Favorita*.

en la corte es difícil y el proyecto llega a oídos del rey Afonso; este envía a dos de sus consejeros, Ferrand González Cogomino y el maestro Joam das Leis, para que prohíban al infante dar una respuesta positiva. El papel jugado en esta maniobra por los hermanos de Inés empeora la pobre opinión del monarca sobre la pareja y aviva su recelo sobre las consecuencias de la alianza de su hijo con el linaje de los Castro, y su ascendencia sobre el infante.

El rey Pedro de Castilla, mientras tanto, intenta desbaratar la conjura nobiliar en su contra y para ello, decide establecer un contrato matrimonial precisamente con una Castro, en una maniobra destinada a neutralizar al linaje más poderoso que lidera la oposición a su reinado. Juana, hermana de Inés, de Alvar y de Fernando, considerada «mujer bien fermosa» por el cronista Ayala, será mujer del rey don Pedro pero por un solo día de abril de 1354, cuando contrajeron matrimonio en la iglesia de San Martín de Cuéllar. El rey consiguió mediante coacción que los obispos de Salamanca y de Avila declarasen anulado su matrimonio con la princesa Blanca de Borbón para convencer a Juana de que el rey podía realmente casarse —estando casado previamente—: «E Doña Juana de Castro decía que el Rey era casado con Doña Blanca de Borbón, e que mostrase primero como se podría partir della, estonce que a ella placia de casar con él. E el Rey decía que él lo mostraría que con derecho se podía partir de la dicha Doña Blanca, e que non era su mujer: e avinieronse a esto».

El Papa, que había intercedido en diferentes ocasiones para solucionar la delicada situación de la desdichada Blanca de Borbón, al tener conocimiento del nuevo casamiento del rey, claramente irregular, excomulgó a los obispos desobedientes y reafirmó la condena por la conducta del rey, pidiendo que la princesa cautiva fuese liberada y el monarca reanudase su vida matrimonial con ella. Juana es abandonada rápidamente, en una noche, dice la crónica: «Luego ese día que el Rey fizo las bodas en Cuellar con Doña Juana de Castro, segund que avemos dicho, e ovo estas nuevas, otro día partió de Cuellar, e vinose para Castro Xeriz, e nunca vio jamás a la dicha Doña Juana de Castro...». Pero el rey, en vez de seguir el ruego del Papa, vuelve con María de Padilla: «Nunca vio jamás a la dicha doña Juana de Castro, con quien estonce casó, mas diole la villa de Dueñas, e allí vivió mucho tiempo, e llamose siempre Reyna, magüer non placía al rey dello», dice el cronista. Fue enterrada en la catedral compostelana en su calidad de reina de Castilla, y así reza la inscripción de su sepulcro.

En el castillo de Montemor se produce una reunión entre el rey Afonso y una serie de consejeros, y en ella se toma la decisión de matar a Inés. Las razones, varias. Una, la intensidad del compromiso del infante don Pedro para con Inés, y la moralidad y tranquilidad del país; la estrecha relación con los hermanos de Inés y su vinculación con la política del reino castellano; el riesgo de que el hijo legítimo de don Pedro, Fernando, fuese asesinado para favorecer las posibilidades de los hijos de Inés; una cuarta, la hipotética guerra civil entre los partidarios de los diferentes hijos de don Pedro. El 7 de enero de 1355 el propio rey Afonso sale de Montemor y se dirige a Coimbra, sabedor de que el infante Don Pedro está cazando con sus caballeros fuera de la ciudad. Va acompañado de tres caballeros, Alvaro Gonçalves, Pero Coelho y Diogo Lopes Pacheco, que había sido el padrino del malogrado infante don Luis —hijo de don Pedro y de Constanza Manuel— junto con Inés—. Encuentran

a la joven cerca del lugar denominado Fonte dos Amores, un coto de caza con un curso de agua próximo a los pazos conimbricenses donde mora. La leyenda dice que este manantial crea un riachuelo que llega hasta el convento y el palacio, sirviendo para que don Pedro e Inés se cruzasen mensajes escritos. La actitud amenazante del rey y sus acompañantes no deja lugar a dudas sobre su objetivo. Inés intenta salvar a sus hijos, anima a la compasión al rey: «Senhor, por qué me queres matar sem causa?» dice el cronista que exclamó. Los textos concuerdan en que el rey se retiró para no ser espectador de lo que iba a ocurrir, dejando la decisión final y su ejecución en manos de sus caballeros. Inés es cruelmente asesinada delante de sus hijos pequeños. Degollada y acuchillada, su sangre mancha el gris de la piedra de la fuente por la que corre el agua. «E por memoria eterna em fonte pura/as lágrimas choradas transformaram/o nome lle puseram, que ainda dura/dos amores de Ines que alí passaram» dice Camões en su poema *Os Lusíadas*.

Cuando Don Pedro tiene conocimiento del cruel asesinato, se levanta en armas contra su padre. Reúne a sus fieles, quema y asola lugares, llega a sitiar la ciudad de Oporto, y tienen que ser la reina Beatriz, su madre, y el arzobispo de Braga quienes medien entre padre e hijo para conseguir que se firme una paz en Moledo. En ese acuerdo el rey establece la obligación de que su hijo no persiga a los asesinos de Inés, sabedor de que, si no lo hace, el infante no parará hasta vengarse. Los asesinos buscan asilo en Castilla. Cuando Afonso IV muere y Don Pedro se convierte en Pedro I, una de sus primeras medidas es acordar con su sobrino castellano, del mismo nombre, la devolución de los asesinos, que continuaban en Castilla. Diogo Lopes Pacheco consigue escapar a Aragón y de allí más lejos aún, volviendo a Portugal solo cuando Don Pedro ya ha fallecido. Los otros dos fueron torturados, asesinados y sus cadáveres quemados después. Algunas de las torturas, según las crónicas, fueron infligidas directamente por el rey. La satisfacción por la venganza será la que le atraerá la denominación de *o Cru*, el Cruel, al igual que su sobrino castellano. Sin embargo, sus prácticas, que hoy nos parecen inhumanas, no son más que las penas que la ley establecía para ese tipo de crímenes infamantes, la tortura, o la quema del cadáver del reo.

En 1360, cuatro años después de la muerte de Inés, y posiblemente con la intención de conceder a los tres hijos supervivientes la condición de infantes, Don Pedro hizo una declaración pública en la que reconoció haber contraído matrimonio con Inés. Es la famosa declaración de Castanhede, realizada en esta villa próxima a Coimbra, con el obispo de Guarda Don Gil como testigo, el 12 de junio de 1360. En ella el rey declara que su matrimonio con Inés tuvo lugar un uno de enero, en la iglesia de San Vicente de Braganza, y aporta un testigo, aunque no recuerda el año exacto en que habría tenido lugar esa ceremonia. Algunos historiadores consideran que la próxima muerte de la reina Beatriz, su madre, permite que don Pedro se sienta libre para dar a conocer un matrimonio contraído sin la autorización de sus progenitores. Los tres hijos de Inés pasan a ser considerados infantes, y así los menciona su abuela la reina Beatriz, viuda de Afonso IV, en su testamento, dado en Lisboa el 29 de diciembre de 1358.

El mismo año que se produce la declaración de Castanhede, siete después de la muerte de Inés, Pedro prepara un monumento funerario a la memoria de la noble gallega que sirva de digno lugar de enterramiento de sus restos, en el monasterio cisterciense de Santa María de Alcobaça. Don Pedro desea además descansar después de su muerte junto a Inés, y por ello son dos los sepulcros que encarga. Realizados entre 1360 y 1364, son piezas que concitan la máxima atención, por el anonimato de su ejecución y su alta calidad, así como por la complejidad y novedad de su programa iconográfico y su singular carácter biográfico, dando lugar a numerosas y diferentes lecturas.

Con este enterramiento regio, Don Pedro continúa el proceso de legitimación de su unión con Inés y de sus descendientes, que había comenzado con la declaración pública de la veracidad de su contrato matrimonial.

La figura de Inés, realizada en una fecha no lejana a la de su muerte y por ello posiblemente un retrato fidedigno, la presenta joven y hermosa, con un vestido largo y una mano sobre el collar que lleva en su cuello, y un guante en la otra mano, con un velo cubriendo sus cabellos y el más importante de los detalles de su atavío, la enorme corona que lleva en su cabeza, indicando su condición regia, que no le fue reconocida en vida. Dos ángeles la rodean y la acompañan en su viaje hacia el paraíso. En el túmulo, imágenes de la vida de Cristo, desde su nacimiento hasta la Pasión y muerte, causada por la maldad del género humano y ofrecida como redención del pueblo de Dios. La incorporación del juicio final entre las imágenes se pone en relación con la sed de venganza del rey Don Pedro, al que se presenta como obsesionado por el castigo de los culpables y delincuentes.

En el caso de la rueda de la vida, o de la edad, en el sepulcro de Don Pedro, las imágenes corresponden a las habituales en este tipo de iconografías: la infancia, la edad madura y la vejez y la muerte. Serafín Moralejo propone que son las ruedas de la vida (generalmente segmentada en períodos establecidos por la filosofía medieval de siete años aproximadamente) y de la fortuna, con el juicio final, las que se encuentran en ambos sepulcros. Pero la singularidad, con evidentes reminiscencias de modelos medievales utilizados anteriormente en salterios, incorporan imágenes que corresponden con la vida de la pareja, sus primeros encuentros, su vida conyugal y la muerte de Inés, así como el castigo y venganza del rey para con sus asesinos, que convierten a estas obras en únicas y al mismo tiempo en testimonio de la historia de Inés y del rey, tal y como el monarca quiso que se contase y quedase para la posteridad.

En la rosa o rueda del túmulo de Don Pedro, aparecen las imágenes de la vida común de la pareja: con las manos unidas, sentados en un mismo banco, ante el fuego con sus hijos, jugando al ajedrez, demostrándose su cariño. Y también las imágenes que inequívocamente nos cuentan el desgraciado final del amor de la pareja: un caballero que anuncia algo a Inés, esta que lo rechaza, la degollación de la joven, que aparece con la cabeza cortada en el suelo, y la ejecución de quienes le dieron muerte.

Ese programa iconográfico supone una ruptura total con el arte portugués de la segunda mitad del siglo XIV, siendo además el primer ejemplo de una sepultura

conyugal, de ambos miembros de la pareja, con los temas de vida y muerte, Eros y Tanatos, encontrados, recordando su amor, su feliz vida de pareja, la muerte violenta de Inés y la posterior venganza de su muerte. Los dos sepulcros comparten iconografía común, lo que los hace partes de una pieza única conjunta, destinada a contar su historia tal y como el rey la desea dar a conocer. La calidad de las piezas ha suscitado el interés de los numerosos viajeros que han visitado Portugal y han escrito sobre el país a partir del siglo XVIII. La autoría es desconocida, pero han sido realizados en piedra calcárea típica de la región de Coimbra.

Una vez que el túmulo está rematado, el cuerpo de Inés es trasladado desde el monasterio de las clarisas de Coimbra al cisterciense de Alcobaça, como si se tratase de un verdadero entierro real. Siete años después el rey muere y pasa a ocupar su puesto al lado de Inés.

Los sepulcros pasan a formar parte importante, la más importante, en el desarrollo de la leyenda. Son la primera representación gráfica de la historia y la leyenda de Pedro e Inés, anteriores a cualquiera de los textos utilizados para contar esta historia. En primer lugar, como dice muy bien el profesor Serafín Moralejo, Inés está coronada, demostrando bien a las claras que el rey se había casado con ella y por eso tenía categoría de reina, despejando cualquier duda que sobre este episodio pudiese tener tanto el pueblo portugués como la posteridad. En segundo lugar, Inés se nos presenta joven, bella, elegante, merecedora de la denominación «colo de garça» que le dan las fuentes, cuello de garza. Finalmente, y recordando ahora elementos recientes que acrecientan la parte legendaria de esta historia, el hecho de que actualmente se encuentren enfrentados, para que lo primero que vean, al alborear de la eternidad, sea el uno al otro, reencontrándose para siempre. Esta, a pesar de su innegable romanticismo, es una disposición moderna, derivada de la ubicación reciente de los sepulcros para tapar los desperfectos que sufrieron durante la invasión napoleónica

Ya con menor seguridad en cuanto a su historicidad, las fuentes indican que para participar en el traslado solemne de los restos a Alcobaça, la corte entera tiene que trasladarse también. En el entierro solemne, don João de Cardaillac, arzobispo de Braga y mayor autoridad eclesiástica del reino, pronuncia el sermón, en el que elige la historia de Sara y Abraham, y establece una comparación entre la historia bíblica de la pareja y la historia de Pedro e Inés, obligados a esconder su relación por temor al rey: «segundo narra o livro do Genesis, embora Abraão estivesse escondido que uma certa Sara era verdadeira esposa, por estar inquieto...con medo do Farão, rei do Egipto, não obstante isso, pelo afecto e cuidado com a mesma Sara enquanto viva e, mormente, quando defunda, pelo pranto e grande sepultura levantada, evidenciou que ela era sua consorte...Esoutro Abraão, príncipe grande e excelso, conquanto por temer alguma ira paixão de El Rei Dom Afonso seu pai, houvesse escondido que a infanta dona Ines era sua esposa, não obstante isso, pela sinceridade do afecto e cuidado com ela durante a vida, e agora muito melhor depois de morta pelo esplendor da sua sepultura, fez saber a todos os súbditos do seu reino a excelsa nobreza da mesma dona Ines e que ela era sua esposa».

Don Pedro, fiel a la memoria de Inés, no volvió a contraer matrimonio, y solo se le conoce una relación, con una mujer a la que las crónicas denominan Teresa Lourenço o Teresa Galega, de la que nace un hijo, João, en 1357, que después, por ironías del destino, será rey de Portugal gracias a la voluntad de la corte y del pueblo, que lo prefiere a sus hermanos, para ponerse al frente del trono, una vez fallecido sin descendencia el rey don Fernando, hijo de Pedro y Constanza.

Don Pedro pasó a la historia como un rey justo, buen gobernante, obsesionado por la impartición de justicia y por la supremacía del poder real sobre el nobiliar o eclesiástico. El reino y sus estructuras de gobierno se consolidan durante su período. Muere en 1367 en Estremoz, a los 46 años. Y según las crónicas, en el momento de morir, perdonó a Diogo Lopes de Pacheco, asesino de Inés, pidiendo que le fuesen devueltos sus bienes, que habían sido requisados. Recordó a todos sus hijos en su testamento, dejando a doña Beatriz 100.000 libras para la dote de su boda, y a los otros hijos cantidades importantes. Le sucede su hijo y de Constanza, Fernando I. En cuanto a los hijos de Pedro e Inés, Don João vivió en la corte de su hermano, hasta su exilio del reino, pasando a Castilla, Don Dinis vivió también exiliado en Castilla y dona Beatriz se casó con el infante Sancho Alfonso, hijo de Alfonso XI, y muere en Ledesma en 1381.

Hasta aquí la historia de Inés de Castro, una historia tan trágica y romántica que ha excitado el interés y la imaginación de contemporáneos y de generaciones posteriores. La historia de una mujer, la historia de un amor que traspasa las convenciones políticas y sociales y crea una leyenda en torno a una figura femenina, algo poco común en la historia medieval. Una leyenda que se consolida con el interés despertado en literatos, dramaturgos, y músicos, pero también sólidamente implantada en el propio monumento funerario de Alcobça, donde se dan los principales trazos para su crecimiento posterior, en obras literarias, artísticas y musicales posteriores. Mencionamos a modo de colofón solamente algunas de las más destacadas, pues la lista es innumerable

El primer texto literario sobre Inés es seguramente el de García de Resende, *Trovas á morte de Dona Inés de Castro*, de 1516, aunque es posible que existiesen romances previos sobre la historia de Inés en lengua castellana. Es esta una famosa polémica de las que nutren la dilatada historia común hispano-portuguesa, pues el desarrollo del tema gira en torno a ambos reinos, se desarrolla en los dos y en las dos lenguas, castellano y portugués.

La tragedia *La Castro*, de António Ferreira, convierte a Inés en una mártir, cuyo único delito fue el amor sin condiciones. Las versiones posteriores de esta historia seguirán alimentando la imagen de una mujer enamorada, incorporando en papeles más destacados a otros personajes de la historia, en especial a Constanza, a quien se la envuelve en un triángulo amoroso. Henry de Montherlant, en *La Reina Muerta*, añade un detalle nuevo, el embarazo de Inés al ser asesinada. No solo en la literatura podemos encontrar a Inés, en nombres tan famosos como el de Víctor Hugo –*Inez de Castro*– que hace morir a la protagonista envenenada por la reina-, el de Luis Vélez de Guevara –*Reinar después de morir*– o el más reciente *Adivinhas de Pedro e Inês*, de la recientemente fallecida Agustina

Bessa-Luís, sino también de la música, como Carl Maria von Weber, que escribió dos arias de concierto sobre Inés, Giuseppe Persiani (autor de una ópera, *Inés de Castro*, compuesta en 1835) o Julien Duchesne, con *Inés de Portugal*. Pero posiblemente la consagración de la leyenda de Pedro e Inés viene de la pluma de Luís Vaz de Camões, en su obra *Os Lusíadas*, un poema épico, escrito en verso, que narra la historia del pueblo portugués y los hechos más destacados de su grandeza. A la manera de Virgilio en la *Eneida*, Vasco da Gama describe el romance y posterior asesinato de Inés en su canto III, en uno de los momentos más hermosos del poema, perfecta simbiosis de historia, literatura y leyenda.

ELISA GARCÍA PRIETO

ELISA GARCÍA PRIETO

Doctora en Historia, UCM.
Cuerpo Facultativo de Archiveros del Estado

MUJER Y PODER EN PALACIO DURANTE EL SIGLO XVI: UNA REFLEXIÓN SOBRE LA SERVIDUMBRE PALATINA DE ANA DE AUSTRIA

Nos encontramos en un momento en que las figuras históricas femeninas gozan de una cierta popularidad, y no me refiero únicamente a trabajos de corte historiográfico que analizan personajes concretos o espacios femeninos, sino también al gran número de novelas, series, películas que tienen como hilo conductor una biografía femenina. En ese tipo de obras las mujeres son, frecuentemente, definidas como «adelantadas a su tiempo», rompedoras, subversivas lo que provoca una descontextualización del personaje que, en principio, no necesitaría de esa relectura para confirmar su importancia histórica pero que se vería falto de un halo romántico muy atractivo para el público general. La ventaja de afrontar un espacio coral como es el de la casa de una reina es que nos permite reflexionar sobre cómo era la vida femenina en un momento concreto, los modelos de comportamiento a los que debían aspirar y también ver si esos perfiles rompedores eran la excepción o formaban parte de la norma. En muchos casos esta tarea puede resultar algo ingrata porque lo que nos hallamos es una imagen menos romántica de estas mujeres pero mucho más pegada a la realidad.

Y, ¿cómo hacer ese recorrido por estas vidas femeninas de Palacio? Aunque es una tendencia que está cambiando, podríamos pensar que la escasez de perfiles biográficos cortesanos femeninos se debe a una ausencia de las mujeres de las fuentes archivísticas. Y por suerte para nosotros esa ausencia no es real. La superación de los parámetros de una historia político-diplomática clásica ha permitido poner en valor otro tipo de fuentes archivísticas para construir la historia de la Corte y el poder. Para ello se ha releído documentación más diplomática, pero, sobre todo, se ha puesto en valor la documentación administrativa que generaba la Casa Real y que tiene tipologías muy diversas: listados y nóminas de Corte, documentación de tipo contable

con los gastos en que incurrían los distintos departamentos de las Casas Reales o la comunicación epistolar que se generaba a raíz de la gestión diaria de la casa. Son fuentes muy distintas en su forma y contenido, pero cuya lectura nos permite comprender cómo se desarrollaba la vida en Palacio. Además, las mujeres dejaron su testimonio vital de maneras muy diversas: siendo como eran, mujeres letradas, se valieron de la correspondencia para poder comunicarse con sus parientes o con otros miembros de la Corte y dejaron en esas cartas un testimonio muy valioso y vivo de lo que era vivir en el Alcázar de Madrid en el siglo XVI¹. Es verdad, que la documentación epistolar ha tenido una difícil supervivencia, puesto que era muy susceptible de ser destruida casi al momento, por lo que el número de epístolas conservadas no responde a nuestras expectativas. Sin embargo, siempre podemos recurrir a otros testimonios de interés como son la documentación notarial (testamentos, cartas de dote, etc.), las peticiones o memoriales a la Corona e, incluso, las fuentes de tipo judicial. Como vemos, la tarea de biografar en femenino es posible pues solo se trata de buscar y, más aún, de interrogar a esas fuentes para encontrar la voz



Fig. 1: Sofonisba Anguissola, Ana de Austria.

de estas mujeres. El resultado que nos hallamos, una vez que concluimos la recopilación, es un gran puzzle formado por pequeñas y desiguales piezas de información que debemos unir para tener una idea bastante cabal sobre cómo era la vida en Palacio en el siglo XVI.

¿Por qué abordar el estudio de la Casa de Ana de Austria? La cuarta consorte del Rey Católico no ha gozado de una excesiva «popularidad» historiográfica y ello se debe a un factor fundamental: un papel bastante discreto en la escena política. En realidad esta es una característica que comparte plenamente con su antecesora Isabel de Valois y que se debe, más que nada, a la propia personalidad de Felipe II. Un soberano que, a partir de 1559 no va a salir de la Península Ibérica y que no va a precisar de sus consortes para el gobierno

del reino. Sin embargo, hay que señalar que Felipe II sí que quiso que sus esposas contasen con un papel ceremonial y cuando enviudó por tercera vez y tomó la determinación de contraer matrimonio con su sobrina, la archiduquesa Ana, decidió hacer una reforma muy profunda en el seno de la Casa² (fig.1).

¹ Recientemente se ha editado un volumen que pone de manifiesto la importancia de la cultura epistolar en las cortes Habsburgo: Bernardo J. García García, Katrin Keller y Andrea Sommer-Mathis (eds.), *De puño y letra. Cartas personales en las redes dinásticas de los Austria*, Iberoamericana Vervouert, Madrid.

² Elisa García Prieto, *Una corte en femenino. Servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*, Marcial Pons, Madrid, 2018.

Esta Casa estaba formada por criados que debían servir y acompañar a la consorte en su día a día. Aunque el grado de complejidad y protocolización de este espacio alcanza un punto culminante durante este periodo, lo cierto es que es una estructura que hunde sus raíces en el periodo medieval y que va a ir evolucionado en el número de cargos y de funciones que asumían. La orden de Felipe II fue que el mayordomo, que en aquel momento era don Antonio de la Cueva, marqués de Ladrada, y una serie de personas de su confianza elaboraran una Etiqueta «que debía servir de ejemplar en lo venidero». Es decir, que se pretendía elaborar un texto que perdurase en el tiempo, un hecho que se cumplió sobradamente a la vista de la longevidad del mismo, y que simplemente sufrió reformas puntuales para adaptarse a la realidad de los nuevos tiempos. La Etiqueta para la Casa de la Reina es, por tanto, un documento que recogía los distintos cargos de la casa, las funciones que llevaba aparejado el cargo y las obligaciones que tenían los distintos servidores de Palacio. Podemos pensar que fue un texto rígido, elaborado en un despacho y carente de vitalidad; nada más lejos de la realidad, porque es un texto vivo que responde a una coyuntura muy concreta y, a la vez, muy excepcional dentro de este mundo áulico. Si leemos el texto de las Etiquetas y lo cruzamos con las noticias que en su correspondencia de trabajo dejaron aquellos encargados de redactarla, nos damos cuenta que el texto se nutrió de las situaciones que se vivían en el Alcázar. En efecto, el momento escogido para la redacción fue un periodo de cambios muy interesantes con una casa anterior, la que había dado servicio a Isabel de Valois, que no acababa de deshacerse del todo y con la perspectiva de crear una casa nueva que debía albergar a nuevas criadas, algunas de ellas procedentes del Imperio. En esa circunstancia, especialmente estresante para el mayordomo mayor, se fue redactando el texto al que se añadieron una serie de acotaciones y notas que enmendaban ciertos puntos. En una de esas notas, el mayordomo advertía, por ejemplo, de la necesidad de aplicar de manera poco rigurosa una ordenanza en relación a las salidas públicas de la reina y que obligaba a las mujeres de edad avanzada de la cámara a ir en mulas, lo que no parecía muy conveniente a tenor de su estado físico. Asimismo, se trató de dar solución a determinados conflictos como, por ejemplo, la oposición que ciertas damas de alta alcurnia pusieron a la convivencia habitual entre criadas de distinto rango. Así, ante las quejas de la duquesa de Alba por la presencia de la guarda menor (un cargo importante pero de un estatus algo más bajo) en la misma sala donde las damas hacían sus comidas³, los redactores de la etiqueta decidieron señalar de manera muy clara dónde debía hacer aquella criada sus colaciones.

Estas acciones demuestran un claro interés por controlar todas las circunstancias que se daban en palacio y nos pueden llevar a pensar que nos encontramos ante un espacio excesivamente protocolizado y rígido. La vida de estas mujeres se conduciría en un espacio muy cerrado y normativizado y, sin embargo, la realidad, por

³ La noticia de la queja la tenemos a través de una carta del secretario Gaztelu: «La duquesa de Alba está muy recia en que no ha de permitir, mientras ella estuviere en Palacio, que la guarda menor coma delante de las damas, y aunque don Antonio haya procurado disuadirla de esta opinión, pues no quita ni pone a su autoridad, y antes conviene [y] aprovecha poco, por lo cual está confuso y afligido, y que por haber estado la guarda menor enferma y comer carne por orden de los médicos, no se ha tratado de la ejecución en este punto...» Carta de Martín de Gaztelu para Felipe II, Córdoba 23 de marzo de 1570, AHN Consejos, Legajo 15188, n° 19.

fortuna, fue mucho más vívida de lo que cabría esperar. En las siguientes líneas me gustaría adentrarme en distintos aspectos que caracterizaron la vida palatina en estas décadas del siglo XVI y ver cómo las mujeres que formaron parte de ella fueron capaces de sacar el máximo provecho a esa experiencia.



Fig. 2: La Emperatriz María, Antonio Moro.

Uno de los primeros aspectos que me gustaría destacar de la Casa es su potencialidad para integrar a las distintas elites de la Monarquía Hispánica. Y es que los puestos palatinos, sobre todo los de mayor relevancia como el de mayordomo mayor o camarera mayor de la reina fueron copados durante generaciones por varios estratos nobiliarios que vieron en esta ocupación el mejor camino para consolidar su ascenso o posición social. Junto a ello, vemos el deseo de la Corona por integrar a las noblezas periféricas como un medio de construir un objetivo común. A ello habría que unir la circunstancia especial que suponía la integración de algunos criados procedentes del reino de la consorte. Así ocurrió en tiempos de Isabel de Valois quien pudo, gracias al consentimiento de Felipe II, mantener un nutrido grupo de damas francesas en su entorno más inmediato. Este hecho generó problemas en Palacio derivados de los conflictos de precedencia, un aspecto que, sin duda, influyó en la manera de afrontar la llegada de un séquito en tiempos de Ana de

Austria. Atendiendo a esta circunstancia, el mayordomo mayor de la nueva Casa tuvo muy presente la necesidad de despachar, cuanto antes, el cortejo con que vino la archiduquesa en su largo viaje hasta Madrid. En este sentido, el mayordomo se tuvo que enfrentar a unas dificultades adicionales: por un lado, la ascendencia que la madre de la reina, la emperatriz María, tenía sobre su hermano el rey. Y por otro lado, la mejor adaptación de un cortejo que tenía sus orígenes familiares en la Península. En efecto, las damas que vinieron acompañando a la reina eran mujeres cuyos padres habían hecho el camino inverso cuando la entonces archiduquesa María partió con el futuro Maximiliano II a Viena, y que gozaban de una gran cercanía con la reina. Un hecho, este último, que fue el argumento más poderoso para dilatar su estancia en Palacio (fig. 2).

En una carta escrita a Felipe II, la emperatriz María abogaba por la permanencia de ciertas mujeres y su integración en la nueva Casa de la Reina:

«Las damas que de acá fueren yo espero que no descontentarán, porque se han criado aquí las más, y se les dará muy bien cómo han de tratar a su ama y a ella, cómo ha de tratar con ellas, aunque deseo que haciéndoles mucha merced»⁴.

Las maniobras del mayordomo fueron, por tanto, complicadas aunque sí logró, gracias al apoyo sin fisuras del rey, despachar a aquellas criadas más problemáticas o potencialmente problemáticas para la convivencia en Palacio. Se esgrimieron, asimismo, otras razones de peso como el coste económico que implicaba mantener todo el séquito de la archiduquesa y, muy especialmente, los emolumentos que aspiraban a cobrar.

Puede parecer a la vista de estos hechos que la confluencia de mujeres de diversas «nacionalidades» o procedencias era un elemento a evitar en Palacio. Nada más lejos de la realidad; bien canalizado, era un proceso impagable para la integración de distintas elites y se puede comprobar muy bien, sobre todo en el caso portugués. Hay que señalar que los matrimonios cruzados entre las dinastías Tratámara- Habsburgo- Avis, habían dado como resultado un «mestizaje» importante en las casas reales portuguesa y española. Los antecedentes más próximos, la casa de la emperatriz Isabel y la de la princesa doña Juana, supusieron la entrada en la Corte de figuras relevantes lusas que, además, van a lograr un ascendiente importante más allá del entorno doméstico. Por tanto, la integración de Portugal a la Monarquía no supuso un cambio sustancial en esta situación, si bien es cierto que el rey aprovechó su estancia en Lisboa para mandar a la corte de Madrid a algunas damas meninas que completasen el cortejo de sus hijas, las infantas Isabel y Catalina. Entre las nuevas incorporaciones destaca la de Juliana de Alencastre, duquesa de Aveiro, hija a su vez de doña Magdalena Girón, dama muy celebrada en la corte de Isabel de Valois por su belleza. Doña Juliana había quedado huérfana de padre y madre y residía en un convento de la capital lusitana; Felipe II adquiriría con ella el compromiso de velar por su futuro inmediato, a la vez que incorporaba en el seno de su Casa a la titular de uno de los mayorazgos más importantes del reino portugués. Fue el propio rey quien anunció a sus hijas la incorporación de la dama, dejando, además, constancia de su carácter revoltoso⁵.

Hemos visto esta integración desde el punto de vista de los beneficios que podía reportar a la Corona, pero por supuesto, también hay que señalar que las familias implicadas no pusieron queja a esa «instrumentalización» y que estuvieron encantadas de que sus vástagos se incorporaran a la nómina palatina. Es cierto que encon-

⁴ Carta de la emperatriz María para Felipe II, Praga 29 de mayo de 1570, ADA, Caja 20/89, recogida en Juan Carlos Galende Díaz y Manuel Salamanca López, *Epistolario de la emperatriz María de Austria. Textos inéditos del Archivo de la Casa de Alba*, Nuevos escritores, Madrid, 2004, p. 185.

⁵ «Otra menina más os lleva mi hermana, sobrina de doña Francisca de Aragón, aunque creo que la tendrá ella en su casa algunos días, de manera que son tres y no me parecen muy meninas, aunque no traen chapines. No sé si estaréis vosotras mayores que ellas, aunque diz que tienen menos años, **la doña Juliana dicen que es gran pieza**, como allá veréis...» Carta de Felipe II a sus hijas, Aldea Gallega, 14 de febrero de 1583, Carta XXXII en Fernando Bouza Álvarez, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Akal, Madrid 1998, pp. 103- 104.

tramos criados que se mostraron reacios a servir en Palacio; posiblemente en algunos casos, su queja sí respondía a los sentimientos que ello les generaba⁶ pero en otros, el primer rechazo no era sino una estrategia para lograr que sus condiciones de salario o vivienda fueran acrecentadas. Este último caso lo podemos ver en el caso de camareras y dueñas de honor, mujeres que en muchos casos eran viudas, y cuyas cargas familiares eran un aspecto a considerar ya que precisaban de un buen apositamiento en una Corte en crecimiento y con precios inmobiliarios al alza.

Pero en general, la entrada en Palacio se veía como una buena ventaja para medrar en los círculos cortesanos y lograr la confianza regia. En este sentido, las mujeres podían convertirse en la vía por la cual ellas, y su familia, recibían ese preciado bien que podía materializarse en una ayuda económica o en un cargo importante y destacado dentro de la administración, un hábito en alguna orden familiar, beneficios eclesiásticos, etc.

Hay un grupo dentro de esta servidumbre que merece atención pormenorizada. Aunque el puesto de dama fue concisamente descrito dentro de la Etiqueta, su elevado número a lo largo del periodo –pues las entradas y salidas eran constantes– lo hace muy interesante por la variada casuística que encerró. Si nos vamos a las crónicas, es habitual que se las trate como un grupo homogéneo y de acompañamiento constante de la reina. La documentación administrativa, y en concreto las fichas de personal son bastante lacónicas al respecto: nombre de la dama, a veces su filiación y las fechas de entrada y salida de Palacio. En este último caso, se solía especificar si la salida se debía a su entrada en religión o a la celebración de sus esponsales, así como el dónde o con quién. Lo cierto es que es una gota de información en una trayectoria vital que, en algunos casos, estuvo marcada por acontecimientos bastante interesantes. Para poder conocer un poco más su trayectoria palatina debemos acudir a los testimonios de los servidores de la Casa, y allí, sí que encontramos información jugosa sobre cómo era la vida de estas damas en Palacio. Por ejemplo, el marqués de Ladrada se lamentó de manera frecuente sobre el mal comportamiento que exhibían muchas de estas mujeres y así, aseveraba que

«...aunque yo conocí algunas damas bien desasosegadas, ninguna comparación ay a lo de ahora porque tienen la mayor maestría para insolencias que se pudiera hallar en el mundo»⁷.

Por ello nos encontramos descritos varios episodios de rebeldía en las fuentes cortesanas, con sucesos bastante divertidos pero que, evidentemente, representan una ruptura de la norma y la etiqueta que trataba de imponerse en Palacio. Aunque me gustaría detenerme más en estos asuntos, voy a centrarme en la cuestión del matrimonio de las damas, porque refleja de manera muy gráfica el valor que tenían las damas para sus familias en el entorno cortesano.

⁶ Es el caso del marqués de los Vélez, que fue mayordomo en la Casa de la Reina Ana y que señalaba lo siguiente al asumir, poco gustosamente, el cargo: «El trabajo del oficio es muy grande y mucho más ahora por haberse de ordenar todo de nuevo y estar, después que yo sirvo, los dos mayordomos malos y yo asistiendo a todas tres cosas y sin haber un real de la Reina ni consignación para ella, y haber de guardar doscientas y tantas mujeres, ministerio tan fuera de mi gusto y inclinación y por tanto de mucho más.

⁷ Carta del marqués de Ladrada para Felipe II, Madrid, abril de 1572, BL Add Mss/28354, f. 376.

La importancia del matrimonio para una mujer del Antiguo Régimen y, sobre todo para aquellas pertenecientes al estamento nobiliario, es un hecho incontestable. El valor que adquirirían las mujeres dentro de sus linajes como vía para establecer alianzas que contribuyeran a su progreso, mejora o mantenimiento del estatus social fue muy relevante. En un mercado matrimonial tan competitivo, ser dama de Palacio podía marcar la diferencia para muchas familias. Hay que tener en cuenta que, como criadas del rey, estas mujeres recibían en el momento de su matrimonio el cuento de dama (1 millón de maravedíes) que se añadía a sus abultadas dotes y las convertía en partidos más apetecibles para las familias de esos varones con los que emparentaban. Por tanto, era un beneficio nada despreciable. Si además, habían forjado una buena relación con su señora, la reina, podían ver aumentada esa merced en otros miles de ducados y la diferencia con respecto a sus competidoras aumentaba. ¿Cómo eran las dotes de las damas? Algunos ejemplos nos pueden ayudar a conocer mejor este aspecto.

En el caso de doña Mencía de la Cerda, que casó con el hijo del marqués del Valle, tenemos noticia de su dote por los pleitos que se produjeron a raíz de la mala gestión que el marido de la dama hizo de este importante patrimonio. Así, sabemos que los juros y censos sumaban 1648213 maravedíes; las joyas 8691898 maravedíes; la plata 431047 maravedíes, los vestidos 2730688 maravedíes; la ropa blanca 1113327 maravedíes; y las casas —situadas en la parroquia de la Iglesia de San Pedro— unos 16000 ducados que equivalían a seis millones de maravedíes.

En el caso de doña Luisa, hubo quien tildó su unión con el duque de Maqueda como un matrimonio por amor, pues siendo hija (y finalmente heredera) del duque de Nájera, «solo» aportaba 50000 ducados de dote. Hay que señalar que en el caso de doña Luisa se contempló, desde el momento en que se negociaron las capitulaciones matrimoniales, que podía convertirse en duquesa de Nájera y que, por tanto, en un futuro su bienestar económico no solo iba a depender de su dote sino del patrimonio señorial que heredaba. También tenemos otras historias más coloridas como la que protagonizó la joven marquesa de Cortes y que encierra elementos muy curiosos. Quizá, el primero de ellos sea la manera en que recibió el marquesado. El título pertenecía a su madre, quien tras haber enviudado del padre de su hija contrajo un nuevo matrimonio. El nuevo marqués consorte no estuvo a la altura en lo relacionado con la gestión económica del patrimonio familiar y la marquesa, temerosa de que su hija perdiese su futura herencia, renunció a su título en favor de ella. Este hecho que aparejó la conversión de la joven dama en una titulada le supuso la asunción de las responsabilidades anejas a esa condición y, además la convirtió en un partido muy apetecible en Palacio. Y así, la dama abrumada por la gran cantidad de pretendientes que la rondaba decidió traspasar la obligación de elegir un candidato adecuado al rey Felipe II. Dicho y hecho; el monarca pidió a su secretario Gaztelu que le diese puntual información sobre los potenciales novios, así como las motivaciones que les llevaban a pedir la mano de la dama y este cumplió sobradamente dejando por escrito una información que nos permite imaginar de manera muy plástica cómo se conducían estos asuntos en Palacio. Así, además de aquellas familias que ofrecían a primogénito y segundogénito en función de si al rey le convenía

la idea de unir o no unir mayorazgos nobiliarios en una misma pareja, nos ha llamado la atención aquellos pretendientes que pagaron a pajes para que hicieran un seguimiento de los pasos de la dama por el Alcázar y ver aumentadas sus posibilidades para la concertación del matrimonio. Por ello, creemos que la voluntad de pasividad de la dama en realidad fue un elemento liberador que le permitía entrar en su nuevo estado de manera neutral.

Como vemos la Corona tuvo un papel destacado en la concertación de los matrimonios de las damas; el consentimiento regio era un elemento indispensable para llevar adelante cualquier unión conyugal dentro de Palacio. En general fue un aspecto que no concitó excesivos problemas y suponía que, las más de las veces, estas uniones contarán con el concurso de la Familia Real como padrino de excepción a la hora de celebrarse. No obstante, sí que hubo ocasiones- aunque fueran las menos- en que se produjeron uniones no consentidas, ni por parte de la Corona, ni por parte de las familias de los contrayentes. Todavía en tiempos de Isabel de Valois, una dama de la reina, doña Magdalena de Guzmán, se vio envuelta en un escándalo bastante notable al emprender una relación amorosa con el hijo y heredero del III Duque de Alba. El intento por llevar adelante su matrimonio les aparejó a ambos un castigo ejemplar que se materializó en el ingreso de doña Magdalena en un convento toledano (concretamente la fundación de Siliceo, el Colegio de doncellas nobles) y en el destierro para don Fadrique que, finalmente cumplió en Flandes. Este caso se vio agravado por la maniobra de la familia de don Fadrique, que temerosa de que se produjese el matrimonio con doña Magdalena para resarcir su honor, concretó el enlace del heredero con su prima, doña María de Toledo. Este matrimonio que no contaba con el permiso regio supuso la caída en desgracia de la poderosa familia de los Toledo, así como un largo proceso para restaurar el honor de doña Magdalena que culminó con su ventajoso matrimonio con el marqués del Valle, heredero de Hernán Cortés. Unos pocos años después, y ya con Ana como consorte de Felipe II, un nuevo escándalo vino a sacudir el Alcázar. Doña Luisa de Castro, dama de la princesa doña Juana, abandonó el Alcázar para encontrarse con su amante, don Gonzalo Chacón hijo del aya de las infantas. Ante la magnitud del hecho el galán huyó de Madrid y trató de llegar a Francia pero fue detenido en la frontera. Se abrió un proceso por parte del Consejo de Órdenes que nos permite conocer con todo lujo de detalles el devenir de su relación desde los meses previos hasta el momento de la huida. Tras momentos realmente dramáticos durante el proceso, con condena a muerte para don Gonzalo incluida, el caso se resolvió con el matrimonio reparador entre ambos y una pena de destierro que cumplieron en el reino portugués donde doña Luisa tenía parientes⁸.

Realmente estos dos casos nos dan para analizar muchos aspectos relacionados con la vida de las damas en el Alcázar. Sin embargo, si nos ceñimos a la cuestión matrimonial, ¿a quién beneficiaban estas uniones desiguales? Pues sin duda, a ambas damas. En el caso de doña Magdalena nos encontramos con la hija de un alto funcionario, no perteneciente a una nobleza titulada y que, de haber visto culminado

⁸ Estos dos casos los hemos tratado en Elisa García Prieto «Donde ay damas, ay amores. Relaciones ilícitas en la Corte de Felipe II: los casos de don Gonzalo Chacón y doña Luisa de Castro», *Studia Histórica. Historia Moderna* (2015), nº37, pp. 153-181

su matrimonio con don Fadrique, se habría convertido en la futura duquesa consorte de Alba. Similar es el caso de doña Luisa, que gozaba de sus conexiones familiares pero que, posiblemente, no estaban a la altura de las atesoradas por don Gonzalo Chacón. Ella sí logró su propósito, aunque es cierto que se vio luego reducida a un estado de pobreza por el forzado exilio que sin embargo, no restó felicidad a su vida conyugal. Aunque su vida palatina se detenía en el momento del matrimonio, merece la pena que veamos cuál fue el devenir posterior de estas damas. Y es que para muchas de ellas, el matrimonio fue un paréntesis que las condujo más adelante a ingresar nuevamente en Palacio. Catalina de la Cerda, que había entrado a servir en Palacio en 1571, se casó con Francisco de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y luego duque de Lerma, en 1576. Con el nuevo reinado, y con el ascenso de su

marido a la condición de valido del rey, acabó por convertirse en camarera mayor de la reina Margarita (fig. 3). En este caso, su elección en tal cargo estuvo condicionada por el deseo de su marido de controlar un espacio cortesano que podía reportarle algún problema en su estrategia de poder. También fue habitual que estas damas, una vez viudas, entrasen como dueñas de honor lo que les permitía favorecer- aunque no fuese imprescindible para ello el cargo- que otros familiares prosperasen en Palacio. Y así, se puede hacer un seguimiento bastante pormenorizado de madres e hijas que fueron damas en reinados distintos o en momentos distintos de un reinado. A tenor de los matrimonios ven-



Fig. 3 : Catalina de la Cerda, Juan Pantoja de la Cruz

tajosos que contraían, las damas podían tener unas obligaciones en sus vidas de casadas bastante destacadas; fueron las consortes de títulos realmente importantes o hubieron de seguir a sus maridos en sus obligaciones políticas más allá de las fronteras de la Península. Doña Catalina de Sandoval, dama de la reina Ana desde 1572 y hermana del ya mencionado Francisco Sandoval y Rojas se convirtió en condesa de Lemos y luego virreina de Nápoles. Otra dama de la que ya hemos hecho mención, doña Luisa Manrique de Lara, duquesa de Nájera, también ocupó el cargo de virreina, primero en Cataluña y luego en Sicilia, debido a su matrimonio con el duque de Maqueda. Hay que tener en cuenta que la virreina, al igual que el virrey, es un alter ego de la soberana y que al igual que esta debe presidir una Corte periférica donde debe de cumplir un papel ceremonial importante. Gracias a los abundantes estudios que se han hecho sobre los gobiernos periféricos podemos calibrar la influencia de unas mujeres que se dedicaron al patronato religioso, artístico, literario y que, a través de las ocasiones festivas ayudaron a que las elites locales abrazaran como suyos los objetivos políticos de sus maridos y por extensión de la Monarquía. No me cabe duda que para ellas el paso por el Alcázar de Madrid constituyó un aprendizaje esencial que fue de extraordinaria utilidad a la hora de cumplir esas funciones posteriores con solvencia y éxito.

Es difícil hacer unas conclusiones, pues simplemente he trazado algunos pocos aspectos sobre lo que era la Casa de la Reina en aquel palacio del siglo XVI. Queda mucho en el tintero porque realmente este espacio femenino da para mucho más. Hay que tener en cuenta que como punto nodal de la Monarquía, la Corte fue escenario de batallas políticas, pero también poéticas; donde una nobleza que luchaba por hacerse valer al servicio de su soberano y se plegaba al ordenamiento que este imponía, también tenía sus momentos de rebeldía y provocaba una ruptura de las normas que no ha pasado desapercibida para cronistas y contemporáneos. Pero lo que más nos interesa resaltar es que esa Corte era una confluencia de personas donde las mujeres tenían una presencia y un papel. Creo que he resaltado suficientes aspectos para darnos cuenta que su papel no era pasivo, y al ahondar más y más sobre estas biografías femeninas nos damos cuenta que su voz se hacía oír cuando era necesario y, sobre todo, que no hacía falta romper con los modelos establecidos porque tenían una fuerza que residía en su capital dinástico y en la potencialidad que representaban para sus familias: bien como presuntas herederas, bien como perfectas alianzas para apuntalar el poder de sus linajes. Sus vidas podían no ser fáciles y, por supuesto, había quienes sufrían los rigores de matrimonios mal avenidos, los peligros que entrañaba la maternidad; pero a la vez nos encontramos con historias extraordinarias que nos hacen valorar ese papel esencial que cumplieron las mujeres en el pasado. Creo que nuestra labor como historiadores debe entrañar la reflexión sobre ese pasado sin apriorismos, sin estructuras preestablecidas que nos impidan bajar hacia las fuentes y dejar que sean ellas las que nos enseñen, realmente, como fue la vida de estas mujeres de Palacio.

MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN

MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN

Investigadora Dpto. Historia del Arte,
Universitat de València

CARLOTA DE LA GRÚA Y OTRAS ACADÉMICAS RETRATADAS POR LOS MADRAZO

A mediados del siglo XIX surgen en España las Reales Academias de Bellas Artes, la primera de ellas se fundaba en Madrid tomando el nombre de San Fernando en 1752. Desde sus inicios las mujeres mostraron su interés en ser partícipes de las instituciones del arte, a pesar de que esos estudios fueron concebidos para la formación de artistas varones. Sin embargo, algunas damas eran admitidas como miembros de unas corporaciones fundamentales para el desarrollo del mundo artístico en aquellos años. Una de las admitidas fue Carlota de la Grúa, marquesa de Branciforte, amante de las artes, gran aficionada a la pintura que en 1818 obtuvo el título de académica de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A ella se la ha identificado con la protagonista del cuadro de José de Madrazo, *Retrato de la marquesa de Branciforte* (fig. 1) de la Colección de la Comunidad de Madrid, conocido como *Retrato de la princesa Carini*, que más tarde comentaremos. Otras académicas como ella, pintoras diletantes de moderno gusto, no dudaron en elegir a los Madrazo para retratarse. Mujeres aristócratas que compartían ambiente cultural ilustrado con la famosa saga de pintores, cuyo círculo de influencia se extendía más allá del territorio español, sobre todo, entre los desplazados en Roma.

Respecto al papel que las mujeres desempeñaron en las academias ilustradas, a las académicas no se les permitió el acceso oficial a las clases de dibujo; un hecho que, dada la relevancia que esos estudios tenían para el progreso de los artistas, marcó en buena medida sus posibilidades de profesionalización. Sin embargo, eso no impidió que las mujeres ilustradas dibujaran y pintaran, bien por vocación o como complemento a su educación. Muchas se ejercitaron en sus casas y algunas, las de clase social más elevada, pudieron contar con reputados profesores particulares. Paradójicamente, esos artistas que actuaban como instructores priva-



Fig. 1: José de Madrazo, Retrato de la marquesa de Branciforte (ca. 1812-1813) o La princesa Carini (1809). Colección de la Comunidad de Madrid.

dos eran, la mayoría de las veces, los mismos pintores que impartían la enseñanza oficial en las academias de Bellas Artes. Académicos como el pintor de cámara Vicente López Portaña tuvieron como discípulas a varias mujeres académicas; quizá el ejemplo más notable es el de la miniaturista Teresa Nicolau Parody (Madrid, 1817 – San Sebastián, 1895), una de las que cosechó mayor reconocimiento crítico, desde 1838 fue académica de mérito tanto en la Academia de San Carlos de Valencia como en la de San Fernando de Madrid¹.

Dentro de las dinámicas ilustradas, la educación femenina había sido objeto de no pocas controversias entre los pensadores de la época, suscitando polémicas como la que expuso Josefa Amar y Borbón en su Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres en 1790. La autora defendía la necesidad de que las damas se cultivasen, sobre todo, para ser útiles a la sociedad como educadoras de sus hijos y futuros ciudadanos. En la formación que se aconsejaba a las damas de cierta clase social el dibujo y la pintura ocuparon un lugar destacado². Ejemplo de cómo se extendió el interés por el arte y la afición a la práctica artística fueron las mujeres de la familia real. Es significativo que la reina gobernadora María Cristina de Borbón tuviera como profesor de dibujo al pintor José de Madrazo, que la que retrató en varias ocasiones (fig. 2). María Cristina expuso como aficionada en la Academia de San Fernando así como en el Liceo Artístico y Literario varias obras muy elogiadas por la crítica³. La propia reina Isabel II y su hermana Luisa Fernanda disfrutaron de formación en pintura, en su caso la profesora fue la pintora Rosario Weiss Zorrilla (Madrid, 1814-1843). Discípula y ahijada de Goya era también académica de mérito en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y gozó de bastante prestigio artístico en su época. También las infantas María Paz y María Eulalia, hijas de Isabel II, mostraron sus creaciones en exposiciones públicas de bellas artes como la celebrada en la Sociedad de Acuarelistas de Madrid⁴. Tanto la reina como las infantas contribuyeron con obras de su mano a incrementar los fondos de la institución. Sin duda, la implicación de la realeza influyó para que las damas de la nobleza se interesaran en la creación artística. Avanzado el siglo, el arte alcanzó a sectores más amplios de la sociedad y las jóvenes burguesas se integraron en los círculos académicos.

¹ En Mariángeles Pérez-Martín, *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes en España* (ss. XVIII-XIX), Tesis Doctoral, Universitat de València, 2019 (pendiente de lectura) realizamos un estudio de la presencia femenina en las instituciones de ámbito español contrastando los casos de Madrid y Valencia, deteniéndonos especialmente en aquellas que obtuvieron el título en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

² Mónica Bolufer Peruga, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Institució Alfons el Magnànim, València, 1998, págs. 119-127.

³ Aunque en sus *Recuerdos*, Federico de Madrazo afirmaba que la pintura de la reina madre se debía al pincel de su padre, al de su hermano o al suyo, y que ella se limitaba a poner la firma. Según aparece en el texto de Carlos González López y Montserrat Martí Ayxelà, «El mundo de los Madrazo», en C. González López y M. Martí Ayxelà (dirs.), *El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid, Comunidad de Madrid, Madrid*, 2016, págs. 17-126, pág. 81.

⁴ José de Carvajal, *Séptima Exposición de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid*, La Maravilla Hispano-Americana, Madrid, 1882, fig. 6 y 7.



Fig. 2: José de Madrazo, La reina gobernadora María Cristina de Borbón (1838). Colección de la Comunidad de Madrid.

Aunque es cierto que, ya desde la primera Junta Pública, en 1752, se detecta la presencia de mujeres artistas que figuraron como académicas. Durante el siglo siguiente, hasta 1840 cuando se registra el último nombramiento, fueron sesenta las artistas que lograron el título académico en San Fernando. Las tres primeras admitidas en la pionera Real Academia de Bellas Artes fueron las pintoras Bárbara María Hueva (13-VI-1752), Ángela Pérez Caballero (23-XII-1753) y Ana Meléndez (2-IX-1759), las tres nombradas académicas supernumerarias. Al parecer ninguna de ellas era de clase aristocrática, probablemente por esa razón les otorgaron el título de menor categoría⁵. La primera que obtuvo el título de académica de mérito fue Faraona María Magdalena de Olivieri (París, 1716 – Madrid, post. 1762). Solicitó «asociarse» a la Academia de Bellas Artes de San Fernando el 18 de diciembre de 1759, para lo que presentaba dos obras: un *Autorretrato* y el *Retrato del arquitecto Jacques Marquet*⁶. En la carta que la pintora dirigía a la institución madrileña afirmaba ser natural de París y residente en la Corte, manifestaba su dedicación al arte de la pintura y que tenía algunas obras en diferentes Gabinetes de Europa⁷. Los miembros de la Junta académica alabaron el parecido que sus creaciones guardaban con quienes «sirvieron de originales» a ambos retratos, que consideraron «hechos con inteligencia, acierto y primor»; apreciando «la suma corrección de su dibujo y la gracia y exquisito gusto del colorido». Tras las deliberaciones la admitían unánimemente por aclamación. Seguramente en este caso la notoria calidad de sus obras al pastel, equiparables a las de la italiana Rosalba Carriera –reputada pintora académica asentada en París–, obligó a los profesores a asignarle el título de mérito y sus obras se colocaron en un lugar distinguido de las Galerías Principales de la Academia⁸.

Aunque es cierto que el nombramiento académico no permitía a las pintoras acceder a la formación oficial, al menos lograban dos objetivos: por un lado, un reconocimiento a su labor y, por otro, la posibilidad de mostrar sus obras al público en las exposiciones periódicas celebradas en la academia⁹. Ese reconocimiento venía avalado por el juicio de los profesores, pues todas ellas, fuera cual fuera su condición

⁵ Aunque habitualmente se han considerado los títulos otorgados por las Academias de Bellas Artes a las mujeres artistas como de categoría inferior o meramente honoríficos, por lo que se deduce de la documentación académica conservada los títulos concedidos respondían a las mismas categorías, al menos nominativamente, que los nombramientos de los varones. Según los Estatutos, había tres tipos de académicos: los de honor eran «personas de distinguido carácter» y amor a las artes, no requería tener habilidad artística; los de mérito debían tener la pericia necesaria para ser reputados maestros y dar ejemplo a sus discípulos; y podían sustituir a profesores y directores en su labor docente. Una tercera categoría eran los supernumerarios, reservada a discípulos notables y a artistas no alumnos con madurez artística suficiente.

⁶ Las obras se conservan actualmente identificadas en el museo académico: Faraona Olivieri (o Faraona), *Autorretrato* (ca. 1759), pastel, 56 x 45 cm, n° inv. 0094; y *Retrato del arquitecto Marquet* (ca. 1759), pastel, 54 x 44 cm, n° inv. 0706. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

⁷ Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante RABASF). Legajo 1-40-4.

⁸ RABASF. *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984)*. *Actas del año 1759*, «Junta ordinaria de 18 de diciembre de 1759», fol. 68v.

⁹ Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Cátedra, Madrid, [1987] 2009, pág. 88.

social debían presentar una obra a la institución que era examinada por la Junta, tras lo cual se procedía a la votación para determinar su ingreso. Es cierto que la indulgencia o adulación con la que examinaban la pieza cuando la opositora era una mujer de cierta alcurnia hace difícil valorar cuál era verdaderamente su juico. No obstante, muchas de las obras que las mujeres presentaron como prueba de acceso a la corporación madrileña se conservan hoy en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y demuestran la buena mano al pincel de muchas de estas académicas ilustradas. Un estudio comparativo de esas piezas en contraste con las de los varones aspirantes nos muestra cómo apenas se aprecian diferencias, salvo excepciones de maestros muy reputados. Tanto los dibujos de autoría femenina como los masculinos responden a temáticas similares, hombres y mujeres en la mayoría de los casos se limitaban a copiar a los grandes maestros.

Aunque como señalábamos las mujeres no participaron en las juntas ordinarias que regían el ejercicio de la actividad académica, ni podían estudiar en las aulas oficiales reservadas a los varones, hacia 1818 surgió en el entorno de la Academia de San Fernando una novedosa iniciativa para crear unos Estudios de Dibujo y Adorno para Niñas. La finalidad de esa escuela sería generar diseños para la industria textil, puesto que la compra de moda y textiles importados suponía una enorme fuga de capital español. Además, con la implantación de esos estudios las jóvenes de clase humilde tendrían una dedicación honesta y ayudarían al progreso del país. Tras muchos debates internos se publicaban los Estatutos en 1819 y para regir su funcionamiento se nombró una Junta de Damas. La presidenta sería una de las aristócratas españolas de más abolengo, la condesa de Benavente y duquesa de Osuna. Las integrantes adquirirían el título de académicas de honor y mérito, para lo cual se eligió a las mujeres más distinguidas de la Corte, destacadas por su cultura y por su labor de mecenazgo de las artes. La duquesa de Osuna fue protectora de Francisco de Goya, quien pintó numerosas obras para ella. En este grupo de ilustres estaban representadas las familias de la más alta esfera social. Mujeres que además de su afición a la pintura, que mostraron en las exposiciones de la institución, comisionaron a los más reputados pintores de la época para pintar sus retratos. Así lo hizo la secretaria de la Junta, Isabel Parreño y Arce, marquesa de Llano, que encargó su retrato al pintor Anton Rafael Mengs en 1770, cuando residía en la ciudad de Parma donde su primer marido José Agustín de Llano era ministro plenipotenciario¹⁰. La marquesa de Llano, de cuerpo entero, con un fondo de paisaje de gusto griego viste un traje popular con castañuelas típico de la Mancha de donde era originaria. Un traje que luciría en algún baile, pues lleva una máscara en su mano como era habitual en las fiestas.

Otras damas del círculo académico eligieron para sus retratos a una familia de pintores que gozó de gran éxito en aquellos años, los Madrazo. Una de ellas fue Victoria María de Vera de Aragón y Nin de Zatrillas (Madrid, 1798-1855), II duquesa de la Roca, casada en 1819 con el VI marqués del Valle de la Paloma, mayordomo mayor

¹⁰ Anton Rafael Mengs, *Retrato de la marquesa de Llano, doña Isabel de Parreño y Arce (ca. 1775)*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

de la reina María Cristina, senador vitalicio y maestrante de Sevilla. La marquesa fue desde el 7 de diciembre de 1817 académica de mérito por la Pintura. Tras presentar a la Junta «dos payses [sic] pintados de su mano, uno de ellos al óleo y el otro de aguadas, los mismos que había manifestado en la exposición pública», solicitaba que la agregaran «en la clase distinguida que se acostumbra en tales casos», el parecer unánime de los profesores le otorgó el reconocimiento citado¹¹. Hacia 1825 la marquesa encargó a José de Madrazo un retrato que la crítica ha destacado por su calidad. Un lienzo en el que sorprende el gran contraste entre la gran sencillez de su aspecto y los abundantes títulos nobiliarios que poseía la ilustre dama. No luce joya alguna. Sentada sobre un austero sillón sujeta en su mano un pequeño libro entre cuyas páginas introduce su dedo índice. La piel aterciopelada destaca sobre el fondo neutro. Viste terciopelo negro con generoso escote bordeado de una fina puntilla y las mangas de gasa dejan traslucir sus brazos. Luce moño alto con unos bucles que cubren su frente, mientras dirige la mirada al espectador con sus grandes ojos claros. Se trata de un retrato íntimo, sin alardes cromáticos, con un delicado dibujo en el que resalta el brillo del cabello. La obra deja entrever ecos del Romanticismo que se imponía ya en la época, a pesar de las reticencias del pintor de rigurosa formación académica¹².

José de Madrazo y Agudo (Santander, 1781 – Madrid, 1859) es una figura clave en la pintura española de principios del siglo XIX (fig. 3), introductor del primer neoclasicismo fue el fundador de la famosa saga de artistas entre los que se hallan sus hijos Federico, Pedro, Luis y Juan, sus nietos Raimundo y Ricardo, y su bisnieto Mariano Fortuny y Madrazo . José se formó en la Academia de San Fernando bajo las directrices de Anton Raphael Mengs. En 1803 se desplazó a París, allí fue discípulo en el taller de Jacques Louis David, donde entabló amistad con Ingres. En época de Napoleón se marchó con una beca a Italia. Durante la invasión francesa de España fue hecho prisionero en Roma donde permaneció encerrado en el Castillo de Sant'Angelo y más tarde en la embajada española. Allí estrechó su relación con los reyes españoles Carlos IV y María Luisa de Borbón, a los que Napoleón había enviado al exilio. En 1813 José de Madrazo¹³ sería nombrado pintor de cámara por Carlos IV. Durante aquellos años en Roma se dedicó a hacer retratos de los españoles desplazados allí.

En 1818 regresó a Madrid, su fidelidad a la monárquica borbónica durante la invasión francesa le granjeó un gran prestigio en los círculos sociales del rey Fernando

¹¹ RABASF, *Libro...*, *op.cit.* *Actas del año 1817*, «Junta ordinaria del domingo 7 de diciembre de 1817», fol. 675.

¹² José de Madrazo, *Doña Teresa Vera de Aragón, II duquesa de la Roca* (ca. 1825), Colección particular, Madrid. Está catalogado por José Luis Díez (dir.), José de Madrazo (1781-1859), Fundación Marcelino Botín, Santander, 1998, pág. 304. El óleo fue reproducido en el Real Establecimiento Litográfico bajo las directrices de José de Madrazo para la serie de Iconografía Hispana: Florentino de Craene (1795-1852), *Doña Teresa Vera de Aragón, II duquesa de la Roca* (ca. 1830), bdh0000034373, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

¹³ Son abundantes los estudios de que se ocupan de la saga de pintores, en referencia al patriarca José de Madrazo el estudio más exhaustivo es el realizado para el catálogo de la exposición celebrada en 1998 en la Fundación Marcelino Botín, Santander y en el Museo Municipal de Madrid: José Luis Díez (dir.), *op. cit.* Más reciente, el texto del catálogo de la Colección Madrazo de la Comunidad de Madrid: Carlos González López y Montserrat Martí Aixelà (dirs.), *op. cit.*



Fig. 3: Luis de Madrazo, José de Madrazo (ca. 1855). Colección de la Comunidad de Madrid.



Fig. 4: José de Madrazo, *Obras en el Museo del Prado, 1826-1828* (ca. 1839). Colección de la Comunidad de Madrid.

VII. Los Madrazo asistían a fiestas y eventos de la familia real tanto en esa época como durante el periodo isabelino posterior. José sería nombrado profesor de colorido en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde enseñó durante más de cuarenta años. En 1823 fue propuesto director de la misma, una institución con la que tanto él como su hijo Federico estuvieron vinculados toda la vida. Además, el patriarca de los Madrazo sería el encargado de realizar la catalogación de las Colecciones Reales de pintura y fue él quien reorganizó el Museo del Prado, entidad que también dirigió durante veinte años. Poco después de ser nombrado director de la pinacoteca por Real Orden de 20 de agosto de 1838 pintó el lienzo donde dejaba testimonio de las *Obras en el Museo del Prado 1826-1828* (ca. 1839) hechas para acondicionar el edificio de Juan de Villanueva, en la que el caballero con levita podría ser él mismo (fig. 4)¹⁴. Los Madrazo celebraban veladas musicales en su casa donde se daban cita personalidades de la cultura y la política junto a pintores y escritores. Unos espacios de sociabilidad que compartían con mujeres de la cultura y las letras, en los que también había muchas damas aficionadas a la pintura.

Otra de las académicas que eligió a José de Madrazo para que la retratara fue Clementina Bouligni, ella logró el título de académica de mérito en dos instituciones, la Academia de San Fernando y la de San Carlos de Valencia. Aunque la obra ha sido muy citada por la bibliografía se desconoce en la actualidad su paradero. En el Inventario manuscrito del pintor consta que ejecutó hacia 1825 un retrato de «El Ex.^{mo} Sr. D. José León y Pizarro con su esposa y dos hijos agrupados en un mismo cuadro,

¹⁴ Carlos González López y Montserrat Martí Aixelà (dirs.), *op. cit.*, pág. 304.

¹⁵ Archivo Histórico Nacional. Diversos. Colecciones-Bellas Artes, leg. 365. El Inventario de pinturas de José de Madrazo (1798-1835) aparece transcrito en José Luis Díez (dir.), *op. cit.*, pág. 205, que dio a conocer J. Jordán de Urries en 1992.

del tamaño natural y de cuerpo entero»¹⁵. Cuando Clementina de Pizarro presentó su obra a la Academia de San Fernando en 1817 para solicitar el título académico, su esposo José de León era protector en la corporación. No obstante, su obra reproducía fielmente un fragmento del *Rapto de Helena* de Guido Reni, cuya ejecución muestra que su afición a la pintura estaba respaldada por una buena formación¹⁶.

Pero de todas las aristócratas que confiaron en José de Madrazo para ser retratadas, sin duda, la obra más lograda es el citado *Retrato de la marquesa de Branciforte*. Este magnífico lienzo de la Colección de la Comunidad de Madrid ha sido considerado por la crítica como la obra maestra del retrato hecho por Madrazo y uno de los mejores del neoclasicismo español. El título hace referencia a Carlota de la Grúa Talamanca y Godoy, nacida en Nuevo México el 9 de agosto de 1794, hija de Miguel de la Grúa Talamanca (Palermo, ca. 1755 – Marsella, 1812), marqués de Branciforte. Militar de origen italiano que fue capitán general del ejército español, caballero de la Insigne Orden del Toisón de Oro y de las órdenes de Santiago y de Carlos III. En 1794, Branciforte fue nombrado virrey de Nuevo México, cargo que desempeñó hasta 1798. Un año después fue declarado Grande de España de primera clase. La madre de Carlota fue Antonia Godoy Álvarez de Faria Ríos Sánchez Zarzosa (Badajoz – Génova, 1836), era hermana de Manuel Godoy (1767-1851), príncipe de la Paz, duque de Alcudía y de Sueca, valido de Carlos IV, que estuvo exiliado en Roma con el monarca y su esposa María Luisa.

Carlota de la Grúa se casó en Roma el 10 de junio de 1813 con Carlos María Inviciati y Bagliani, Fontanella de Baldisero y Carreto de Santa Julia, natural de Alejandría, maestrante de caballería de Sevilla, gentil hombre de cámara con ejercicio de S. M. la reina Isabel II y caballero Gran Cruz de la Orden de Carlos III¹⁷. Gracias a su matrimonio, Carlos Inviciati fue marqués de Branciforte y Grande de España de primera clase. El 17 de octubre de 1818, ya desde Madrid, Carlota de la Grúa escribía un memorial a la Academia de San Fernando manifestando «su afición al noble arte de la pintura», que según añadía había demostrado al presentar «a la última exposición pública un cuadrado pintado de su mano que representa un Ángel». Lo remitía a la Junta para, si merecía su aprobación, «se digne concederla el título de académica» como habían hecho con otras «damas aficionadas a cultivar las nobles artes»¹⁸. La Academia «aplaudiendo su aplicación» le otorgó el título de académica de mérito; ese día también obtuvo el mismo título José de Madrazo¹⁹. La obra al óleo que presentó, *Cabeza de ángel*, se conserva actualmente en el museo; es una reproducción de un fragmento del lienzo de José de Madrazo, *San Pedro liberado por un ángel*, que el artista pintó en Roma hacia 1816 para su protector el ministro Pedro Cevallos, conde de Villafuertes, en cuya casa se había hospedado durante su estancia en

¹⁶ Clementina Bouligni de Pizarro, *Dos cabezas femeninas* (ca. 1817), óleo, 39 x 51 cm, n.º inv. 0518. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Guido Reni, *El rapto de Helena* (ca. 1626). Museo del Louvre, París.

¹⁷ AHN. Estado-Carlos_III, Exp. 2259. «Inviciati y Bagliani Fontanella de Baldisero y Carreto de Santa Julia, Carlos María». 1835.

¹⁸ RABASF. Legajo 1-40-4. «Carta de la marquesa de Branciforte», Madrid, 17-X-1818.

¹⁹ RABASF. Libros..., op. cit. *Actas del año 1818*, «Junta ordinaria de 18 de octubre de 1818», fol. 735.

²⁰ Carlota La Grúa Talamanca y Godoy, marquesa de Branciforte, *Cabeza de ángel* (ca. 1818), óleo sobre lienzo, 42 x 35 cm, n.º inv. 0511. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. José de Madrazo, *San Pedro liberado por un ángel* (ca. 1816). Museo de Ávila.

Madrid y cuyo mecenazgo hizo posible sus años de formación en París y Roma²⁰.

Sobre el devenir de la pintora sabemos que nació en la ciudad de México, durante los años que su padre fue virrey de Nuevo México. El marqués de Branciforte está considerado como uno de los más corruptos de la historia. De origen siciliano, tras casarse con la hermana de Godoy en 1790, sería nombrado Grande de España, capitán general y virrey. Su política fue encaminada a satisfacer su codicia. La guerra con Francia le sirvió para obtener mayores beneficios. Para agasajar al monarca que lo había nombrado, durante su virreinato se colocó en la plaza de Armas de la ciudad de México la estatua ecuestre de Carlos IV, que elaboró Manuel Tolsá por encargo suyo. Con motivo de la inauguración, el 9 de diciembre de 1796, se celebraron unos brillantes festejos. Se arrojaron al pueblo por mano del virrey y de la virreina tres mil medallas de plata grabadas. Aun se conservan algunas de las monedas que fueron acuñadas con la estatua de Tolsá, conocida popularmente como el *Caballito*²¹. Sobre la fiesta de inauguración uno de los cronistas de la época dejó una minuciosa descripción del acontecimiento en la que enaltecía el papel de la hija del virrey en ese acto: «Siendo bien admirable, que la Excma. Sra. Doña Carlota la Grúa, hermosa y tierna hija de SS.EE., cuya edad apenas llega a dos años y cinco meses, hubiese sido la primera que dio principio a este solemne acto, tomando graciosamente de la bandeja inmediata a su madre varias monedas que tiró con precipitación a la plaza. Los espíritus generosos y nobles se insinúan desde los primeros instantes de la niñez»²². No acaba ahí la leyenda en torno a Carlota de la Grúa, una curiosa anécdota la vincula con un asunto sobre las joyas de la nobleza mexicana. El deseo de ostentación hacía que las criollas que querían mostrarse como la verdadera nobleza mexicana estuvieran siempre muy atentas a las tendencias peninsulares. Lo que aprovechó Antonia Godoy, marquesa de Branciforte, cuando recién llegada de España empezó a dejarse ver con joyas de coral, dando a entender que las perlas ya no se usaban en Europa para después comprarlas a las mexicanas y revenderlas a su vuelta con grandes ganancias²³.

Cuando regresó a España tras ser relevado de su cargo de virrey, Miguel de la Grúa, marqués de Branciforte, se vio involucrado en la corte del rey intruso José I Bonaparte. El marqués colaboró con el francés hasta que consiguió en junio de 1811 licencia para ir a Bagnères a restablecer su salud, fue entonces cuando aprovechó para marcharse a Marsella donde residían los reyes padres con los que había mantenido correspondencia secreta. Branciforte fue a morir en el destierro, estaba enfermo y se hallaba en cama cuando Carlos IV y María Luisa se vieron obligados a

²¹ Manuel Tolsá, *Estatua de Carlos IV de España [El Caballito] (1796-1803)*. Paseo de la Reforma y Bucareli (desde 1979, plaza Manuel Tolsá), Ciudad de México, México. Gerónimo Antonio Gil. *Medalla conmemorativa del monumento a Carlos IV realizado por Tolsá para la Ciudad de México, 1796*. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

²² *Gazeta de México*, 17-IX-1796, t. VIII, n° 18, pág. 9.

²³ Andrea Martins Torres, «La joyería femenina novohispana. Continuidades y rupturas en la estética del adorno corporal», en: A. Baena y E. Roselló (coords.), *Mujeres en la Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016, págs., 143-180, pág. 162. Aunque la autora afirma que la anécdota, datada entre 1794 y 1798 se refiere a Carlota La Grúa y Godoy, marquesa de Branciforte, es evidente que no podía ser ella (nació en 1794), seguramente el episodio se refiera a la que era marquesa de Branciforte en aquellos años, Antonia Godoy, madre de Carlota.

partir para Roma, falleció dos días después de la marcha de los reyes, el 1 de junio de 1812. Antonia Godoy y su hija se reunirían de nuevo en Roma con María Luisa, que costeó su viaje y a quien la marquesa de Branciforte continuó sirviendo como dama. Los reyes fueron padrinos de la boda de Carlota de la Grúa con Carlos Inviati, y tanto ellos como el Papa y otros príncipes italianos enviaron recomendaciones suyas al rey Fernando VII. Ya en España, en 1816, iniciaron la rehabilitación de la memoria de Branciforte, al quien al haber sido acusado de afrancesado le habían confiscado sus bienes en 1814²⁴. Los marqueses consiguieron limpiar su nombre y la rehabilitación de los títulos, que usaron tanto Carlota como su esposo Carlos. En 1830 Carlota de la Grúa fue condecorada con la banda de la Real Orden de Damas Nobles de la reina María Luisa, por entonces desempeñaba su labor como dama de la infanta Luisa Carlota²⁵.

Los segundos marqueses de Branciforte se integraron pronto en la sociedad madrileña y Carlota de la Grúa, como otras académicas continuó en el círculo cultural de los Madrazo. Ya durante su estancia en Roma José de Madrazo había retratado a varios miembros de su familia, entre ellos a su tío Manuel Godoy²⁶. Una pintura en la que muestra una faceta desconocida del político durante su exilio, lo pinta sentado junto a un herma con los rostros de Séneca y Sócrates mientras sujeta en su mano un opúsculo. El destituido primer ministro quiso dejar inmortalizado el hallazgo de esa pieza clásica y se presenta como un erudito conocedor de las antigüedades con el texto que encargó en su mano. De la misma época es el retrato de *Josefa Tudó (1779-1869) con sus dos hijos, Manuel y Luis*, reunidos en torno al busto de Manuel Godoy, padre de ambos²⁷. El lienzo sintetiza el gusto por la cultura clásica que compartieron Madrazo y los Godoy. El pintor formula en clave alegórica una realidad familiar compleja. El príncipe de la Paz contrajo matrimonio con María Teresa de Borbón Vallabriga (1780-1828), condesa de Chinchón, para cumplir su deseo de emparentar con la familia real española. Sin embargo, se mantuvo siempre unido sentimentalmente a Pepita Tudó, de la cual no se separó hasta su muerte; se casaron en 1829 al quedar viudo de la condesa.

Ya en Madrid, José de Madrazo pintó el *Retrato de cuerpo entero de la hija adoptiva de los Exmos. Sres. Marqueses de Branciforte*²⁸, según figuraba en el citado Inventario manuscrito que confeccionó en 1835, aunque la obra no se conoce actualmente. Por otro lado, también el hijo del pintor, Federico de Madrazo, pintó en torno a 1838 el *Retrato del marqués de Branciforte a caballo* que fue expuesto ese año en la

24 José Alberto Cepas Palanca, «Virreyes de la Nueva España: el marqués de Branciforte», <http://www.elespiadigital.com/index.php/informes/19310-virreyes-de-la-nueva-espana-marques-de-branciforte> (consultado el 20 de marzo de 2019).

25 AHN. Secretaría de las Órdenes Civiles. Estado, 7564, Exp. 22. 26-X-1830.

26 José de Madrazo, *Retrato de Manuel Godoy* (ca. 1816), óleo sobre lienzo, 132 x 116 cm, n° inv. 1456. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

27 José de Madrazo, *Josefa Tudó con sus hijos Manuel y Luis Godoy, en un jardín* (ca. 1812), óleo sobre tabla, 20 x 16 cm, n° cat. P008246. Museo Nacional del Prado, Madrid.

28 José Luis Díez (dir.), *op. cit.*, pág. 206.

29 Esperanza Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999, pág. 102.

Exposición pública de la Academia de San Fernando²⁹. Según afirma el crítico de la exposición se trataba de la única obra «del joven y distinguido profesor D. Federico Madrazo» que se pudo ver ese año, cuya « semejanza del parecido, el tono natural de toda la composición y la delicadeza y agradable armonía de los accesorios » le otorgaban un lugar eminente entre los muchos presentados en la muestra. También se menciona en ese artículo, que la pieza era «digna pareja» del Retrato de la marquesa de Branciforte que Valentín Carderera presentó a la misma exposición junto a varios retratos de « mucha semejanza, buen dibujo y entonación ». Para el autor, el óleo de la marquesa de Branciforte ejecutado por Carderera era « un excelente retrato de cuerpo entero, notable por la nobleza de toda la figura, buen gusto de los detalles del magnífico ropaje y demás accesorios »³⁰. Pero, lamentablemente ni el del marqués a caballo realizado por Federico, ni el de Carderera se conocen en la actualidad, lo cual nos impide comparar el rostro de la marquesa con el famoso lienzo pintado por José de Madrazo de la Colección de la Comunidad de Madrid al que hacíamos referencia al inicio.

En el catálogo de la colección figura inventariado como *Retrato de la marquesa de Branciforte* que Javier Jordán de Urríes data en torno a 1812-1813; el autor también señala que esta obra maestra de la pintura neoclásica española es conocida como retrato de la princesa Carini. Título con el que fue citado en los inventarios de la familia Daza, herederos de los Madrazo, quienes utilizaron el conjunto de pinturas que conforma la Colección Madrazo como dación en pago de deuda tributaria a la Comunidad de Madrid. Mediante la transmisión de las obras al patrimonio madrileño, se hacían públicas unos cuadros conservados en la esfera privada de los descendientes de los pintores durante generaciones. Muestra del valor de esta colección es el citado retrato, una pintura que denota el refinado gusto neoclásico de la retratada. Lejos de una representación de aparato, la aristócrata luce peinado a la griega y un vestido oscuro de terciopelo verde con pronunciado escote imperio y mangas de gasa, el tono claro de su piel resalta sobre el fondo neutro al más puro estilo davidiano. Mientras la ausencia de joyas es signo de moderna elegancia. Posa reclinada sobre el diván, la almohada de color ocre y el rojo pompeyano del tejido con cenefa que cubre el sofá remiten al estilo pictórico entonces en boga. La pureza compositiva del óleo recuerda los mejores retratos de su maestro David, y de Ingres, con quien José estrechó su amistad tras la llegada del francés a Roma en 1806³¹.

El retrato se expuso en 1955 en el Museo Romántico cuando pertenecía ya a las hermanas Daza, como *La princesa Carini*, tal como figuró en el inventario de la dación³². Con el mismo título aparece rotulado al pie el dibujo preparatorio realizado por José de Madrazo que se conserva en el Museo del Prado, en el cual se aprecian perfectamente delineados los pliegues del vestido de terciopelo con sus mangas de

²⁹ *Semanario pintoresco español*, «Academia de Nobles Artes. Exposición de 1838», 4-XI-1838, n° 136, pág. 754.

³¹ Javier Jordán de Urríes, «La marquesa de Branciforte», en: C. González y M. Martí Ayxelà (dirs.), *op. cit.*, pág. 230.

³² José Camón Azar, «José de Madrazo, en el Museo Romántico», ABC, 10-IV-1955, pág. 13.

³³ José de Madrazo y Agudo, *Estudio para el retrato de la princesa Carini. Apunte de un caballo* (principio s. XIX), carboncillo sobre papel, 395 x 500 mm, n° cat. D006641. Museo Nacional del Prado, Madrid.

gasa, mientras el rostro está apenas esbozado³³. Asimismo, la Hispanic Society of America de Nueva York conserva un dibujo de José de Madrazo con un *Retrato de dama* que guarda un gran parecido con la mujer del retrato al óleo y una edad similar³⁴. La dama está de pie sujetando una lira con su brazo apoyado sobre un pedestal sobre el que descansa un chal con fleco, la otra mano apoyada en jarras sobre su cadera. Luce vestido de corte imperio con lazada bajo el pecho y con idéntico escote y mangas que el de terciopelo con el que aparece en el óleo. A diferencia de lo que sucede en el rostro abocetado del dibujo del Prado, aquí la cara y el cabello están perfectamente ejecutados y sombreados con carboncillo, aunque el instrumento musical está inacabado. Podría tratarse de un ensayo previo y que finalmente decidieran cambiar la postura situándose sentada; en ese dibujo había completado el rostro tan definitivamente que, al cambiar la posición, ya no fue necesario detallar los rasgos faciales.

Según indicaba José Luis Díez en su citado catálogo sobre el pintor de 1998, el cuadro de *La princesa Carini* fue pintado en Roma en 1809 y la retratada era Felicitá Diana y Pilo, duquesa de Cefalà desde 1807. Nacida en Palermo en 1764, se había casado en esa ciudad el 10 de junio de 1789 con Vincenzo La Grúa Talamanca y Gioeni (1763 – Palermo, 1837), VII príncipe de Carini desde 1802. Un título que heredó de su padre, Antonino, hermano del padre de Carlota de la Grúa. Aunque José de Madrazo en su Inventario manuscrito elaborado en 1835, donde recoge las pinturas realizadas por él desde 1798 hasta esa fecha, citaba el óleo como *Retrato de medio cuerpo de la marquesa La Grúa*³⁵. La Grúa era una noble familia originaria de Pisa, que pasó a Sicilia en el siglo XIV, en la isla fueron titulares entre otros feudos del principado de Carini. Tras unirse a una familia catalana, los Talamanca, se funden ambos apellidos. Así pues, a pesar de que Carlota de la Grúa Talamanca podía encajar por su apellido con el título de marquesa de La Grúa que le asignó Madrazo en el inventario, el título de princesa Carini lo ostentaba en aquellos años (1802-1837) su tía Felicitá Diana, que pudo adoptar el apellido de su esposo como era habitual en la época. Pero si aceptamos la fecha que anotó Madrazo en su inventario, 1809, difícilmente podría ser ella, pues de ser cierto que nació en 1764 tenía cuarenta y cinco años. La apariencia de la retratada es la de una mujer joven, pero su pose es serena y relajada, con aplomo y madurez. Por lo que tampoco podía ser Carlota de la Grúa ya que contaba quince años, ni siquiera aceptando que se pintara en torno a 1812 como afirma Javier Jordán de Urríes, pues tendría apenas dieciocho años. Existe la posibilidad de que se tratara de la madre de Carlota, Antonia Godoy, de la que no conocemos su fecha de nacimiento, pero podemos aventurar que si Carlota nació en 1794 tuviera unos treinta y cinco años en 1809, una edad que sí podría corresponder a la dama pintada. El enorme parecido que guarda la retratada

³⁴ José de Madrazo, *Retrato femenino (de dama)*, lápiz sobre papel avitelado 432 x 332 mm, n° inv. a-681. The Hispanic Society of America, Nueva York. El dibujo se expuso en 2014 en la Fundación Botín de Santander. *Exposición José de Madrazo (1781-1859)*. Dibujos, comisario e investigador Carlos G. Navarro, bajo dirección científica de José Luis Díez.

³⁵ José Luis Díez (dir.), *op. cit.*, pág. 199.

³⁶ Luis de la Cruz, *Doña Carlota de Godoy y Borbón, condesa de Chinchón* (1817). Colección privada, Madrid.

por Madrazo con la imagen de Carlota Godoy y Borbón, hija de su hermano Manuel, en el lienzo que pintó Luis de la Cruz en 1817, podría corroborarlo³⁶.

Fuera ella, su hija, o la prima de su marido, lo cierto es que todas estas aristócratas fueron mujeres ilustradas en la órbita cultural de los Madrazo. Aficionadas a la pintura y académicas de Bellas Artes como Carlota de la Grúa, o coleccionistas de arte como Antonia Godoy, que contó con Madrazo como asesor en Roma, donde este inició su colección de dibujos y pinturas. Mujeres ilustres que con sus encargos facilitaron la subsistencia del famoso pintor, pues por motivos políticos perdió su pensión teniendo que vivir de su trabajo como profesor de dibujo y pintura en la embajada de España³⁷. Damas de gusto refinado que contribuyeron a la evolución pictórica de José de Madrazo. La historiografía del arte no siempre ha reconocido la repercusión que el conocimiento del arte y del estilo más en boga por parte de las mujeres retratadas tuvo en la introducción de innovaciones artísticas para los pintores. Es obvio que no todas las aristócratas pintadas por Madrazo posaron ataviadas al estilo griego, por lo que, sin duda, fue una culta elección de la princesa Carini su representación en este magnífico lienzo.

³⁷ Carlos González López y Montserrat Martí Ayxelà (dirs.), *op. cit.*, pág. 14.

ÁFRICA CABANILLAS CASAFRANCA

PLUMAS Y PINCELES DE MUJERES. LAS PIONERAS DE LA CRÍTICA DE ARTE FEMINISTA EN ESPAÑA (1875-1936)

Una nueva mirada sobre el arte

En España, entre 1875 y 1936, existió una primera crítica de arte feminista. Empezó cuando se produjo la incorporación de las mujeres a la escritura profesional, el desarrollo de la crítica de arte y la difusión del feminismo y terminó con el estallido de la Guerra Civil.

Las escritoras pioneras de esta crítica fueron -en orden cronológico-: Concepción Gimeno de Flaquer, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, María Martínez Sierra y Margarita Nelken. Aunque pertenecieron a distintas generaciones y tuvieron diferentes ideologías, todas ellas estuvieron enormemente comprometidas con el feminismo y se dedicaron, en mayor o menor medida, al estudio del arte. Ambos intereses se aunaron en muchos de sus textos y les aportaron una novedosa perspectiva: rechazaron la desigualdad de la mujer en el ámbito artístico en razón de su sexo -hoy en día diríamos género, utilizando una terminología más actual¹- y cuestionaron las tradicionales relaciones entre el arte y la mujer. Los aspectos más destacados en los que fijaron su atención fueron: la recuperación de las mujeres artistas -olvidadas-, el análisis del papel de la mujeres como inspiradoras de los creadores y de la iconografía femenina, la denuncia de los obstáculos que tenían que sortear las mujeres para desarrollar una carrera artística y la reivindicación de las llamadas artes femeninas: las artes de aguja y la moda.

La pregunta fundamental que me llevó a plantear la hipótesis de este trabajo, que tiene origen en mi tesis doctoral, fue: ¿Hubo una crítica de arte feminista en Es-

¹ Desde los años setenta del siglo XX, el feminismo ha sustituido el término «sexo» por el de «género», como una categoría analítica opuesta al determinismo biológico, según la cual, el papel genérico «masculino» y «femenino» depende de factores adquiridos, es una construcción social o cultural, independientemente de la diferente anatomía y fisiología de los órganos genitales.

pañía anterior a los años ochenta del siglo XX, fecha en la que suele establecerse su comienzo? Entonces estudié el primer feminismo español y me hice las siguientes preguntas: ¿Abordaron estas autoras el tema del arte? Y de ser así: ¿Cómo se reflejaron sus ideas sobre la mujer en esos escritos artísticos? ¿Puede hablarse de una crítica de arte feminista, aunque no fuera autoconsciente y sistemática? ¿Qué ideas defendió?

El inicio de la crítica de arte feminista española ha sido ignorado hasta el momento por la historiografía artística, incluida la feminista. Esto se debe a que fue a principios de la década de los ochenta del siglo XX cuando la consolidación de la Democracia, la profesionalización de la historia del arte y la influencia de la crítica de arte feminista angloamericana fomentaron el desarrollo de los estudios sobre arte y mujeres en nuestro país. De ahí que se venga considerando esta la fecha del comienzo de dicha crítica, desapareciendo la existencia de un antecedente nacional o propio.

Estas mujeres han caído en el olvido durante mucho tiempo, a excepción de Emilia Pardo Bazán, y ello a pesar de que en su época gozaron de amplio reconocimiento. Con gran éxito de crítica y lectores, fueron figuras con una fuerte presencia en la vida pública, cultural, social y, en algunos casos, política de la época. Entre las razones del silencio que ha existido en torno a ellas, se encuentran, aparte de su condición de mujeres, el hecho de que llevaron vidas poco o nada convencionales, tuvieron ideas progresistas y feministas, así como el haber estado varias de ellas vinculadas a la Segunda República y ser, de forma oficial, reprobadas durante todo el Franquismo. Por fortuna, después de años de mutismo se viene realizando un gran esfuerzo por restituirlas, si bien es cierto que en distinto grado.

He tomado la fecha de 1875 como punto de partida aproximado de esta investigación porque fue entonces cuando empezó en España la difusión del feminismo. Aunque se pueden encontrar autores interesados por la situación de las mujeres con anterioridad, fue a partir de la segunda mitad del siglo XIX y, en particular, de la Revolución democrática de 1868, cuando los debates acerca de la *cuestión femenina* se generalizaron en España gracias al avance del Liberalismo y a la influencia del feminismo internacional. Al principio, entre las feministas destacaron individualidades, es decir, pensadoras adelantadas a su tiempo que contaron con muy escaso apoyo social. Sin embargo, en la década de los veinte y, de un modo especial, en los años treinta del siglo XX, fue ganando terreno un verdadero movimiento feminista, como lo pone de manifiesto la proliferación de asociaciones de mujeres, dirigidas por y para ellas. Durante la Segunda República, en 1931, conseguiría uno de sus máximos logros: el voto femenino.

El trabajo alcanza hasta 1936, año del estallido de la Guerra Civil, un hecho traumático que supuso un punto de inflexión en la historia española. La victoria del bando nacional en 1939 llevó a la fundación del franquismo que provocó el exilio, entre otros muchos intelectuales de izquierdas, de María Martínez Sierra en Argentina y Margarita Nelken en México, debido a sus ideas progresistas y a su apoyo a la Segunda República, en la que ambas fueron diputadas por el PSOE. Un largo y doloroso exilio del que ninguna de las dos regresaría. Aparte, y antes de 1936, habían fallecido el resto de las escritoras que forman el *leitmotiv* de este texto.

Quiero subrayar que, aunque aluda a un número limitado de escritoras, no se trata de casos aislados, pues junto a las mujeres que acabo de citar, hubo un número considerable de sobresalientes autoras que también abordaron la cuestión de las mujeres y el arte, aunque de forma menos decidida y más esporádica, entre las que cabe destacar a Sofía Casanova, Concha Espina, Isabel de Palencia, Carmen Baroja y Rosa Chacel, así como otras que espero que futuras investigaciones recuperen y den a conocer.

El arte y la mujer en sus escritos

Es sabido que ha habido escritoras a lo largo de toda la historia, sin embargo, es en el siglo XIX cuando se incrementa su número de un modo muy considerable, apareciendo las primeras autoras profesionales, gracias a la difusión del Liberalismo, la irrupción del feminismo y el impulso de la educación femenina. En España la incorporación de las mujeres a la literatura fue algo tardía respecto a la de otros países occidentales. Se produjo a partir de los años cuarenta de dicha centuria, creciendo notablemente desde 1868, pues fue entonces cuando se produjeron los primeros intentos de modernizar la situación del país, lo que trajo un nuevo espíritu de libertad e inquietud intelectual. En un principio, junto con al periodismo, el género que cultivaron con más frecuencia las mujeres fue la poesía sentimental, destinados primordialmente a lectoras, pero, de forma progresiva, sus seguidores fueron cada vez más variados, así como los campos que abordaron en sus obras, entre los que tendrá su lugar el arte².

La falta de profesionalización de la crítica de arte fue la tónica general en España hasta, aproximadamente, mediados del siglo XX. No obstante, en la segunda mitad del XIX, con un considerable retraso respecto a países europeos como Francia e Inglaterra, la crítica española experimentó cierto impulso gracias a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que, a partir de su creación en 1856 y con una periodicidad de dos años, vinieron a sustituir a las de la Academia, monopolizando la promoción y el gusto artístico oficial. En este progreso tuvieron también un papel fundamental, como consecuencia del avance del Romanticismo y del Liberalismo, el desarrollo de la prensa, principal plataforma de difusión de la crítica de arte; junto al nacimiento de los museos y el auge del coleccionismo privado³.

Las mujeres que estudiamos aquí mostraron un interés continuo por el arte, fruto de su extraordinaria sensibilidad e insaciable curiosidad. Excepto en el caso de Margarita Nelken, como se verá un poco más abajo, estas autoras escribieron crítica de arte, sobre todo, en artículos y reseñas de la prensa de información general, puesto que llegaron a la crítica por su trabajo periodístico. No obstante, plasmaron sus inquietudes artísticas, asimismo, en parte de su heterogénea producción literaria.

² Susan Kirkpatrick, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 259 (1ª edic. 1989).

³ Ana María Gómez Román, «Las Academias de Bellas Artes y la Crítica de Arte», en Caparrós, Lola, Henares, Ignacio (eds.), *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada, Eds. de la Universidad de Granada, 2008, pág. 114.

En la mayoría de estos textos el arte suele tener un carácter episódico, no es el objeto de estudio principal, pero se le dedican abundantes páginas.

Los textos que abordan la relación del arte y las mujeres, aún más diseminados, pueden espigarse, sobre todo, entre sus artículos periodísticos, ensayos feministas y manuales de conducta femeninos y, en menor medida, en su producción narrativa y teatral. De hecho, no redactaron ningún ensayo sobre mujeres artistas -aunque sí sobre otras creadoras, como escritoras y actrices, que recogen ideas que se pueden trasladar con facilidad al ámbito artístico- y solo un puñado de artículos monográficos. No cabe duda de que una de las razones por las cuales las autoras escribieron poco sobre las mujeres artistas fue que en esta labor de recuperación se encontraron con enormes dificultades. Una de las más graves fue la escasez o ausencia de datos, información y estudios -cualquier tipo de documentación-, así como de exposiciones y de presencia de obras suyas en las colecciones de los museos. Por eso, estos textos suelen ser breves, superficiales y poco rigurosos.

No obstante, antes de referirme a estas cinco precursoras, quiero poner de relieve que desde mediados del siglo XIX hubo libros en España que trataron el tema de las artistas, generalmente junto a otras mujeres notables de los más variados ámbitos. Pero, a diferencia de los escritos feministas, estos defendían una concepción muy



Fig. 1: Retrato fotográfico de Concepción Gimeno de Flaquer.

conservadora de la mujer. Ello se debe a que tenían un propósito pedagógico cuya finalidad era educar a las señoritas en sus funciones consideradas naturales: el matrimonio y la maternidad. Entre ellos sobresalió *Las pintoras españolas. Boceto histórico-biográfico y artístico*, de 1903, que escribió José Parada y Santín, pintor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Concepción Gimeno de Flaquer⁴ (1850-1919) (fig. 1), además de una destacada periodista y escritora, fue fundadora y directora de varias publicaciones periódicas dirigidas a las mujeres, tanto en México, donde vivió siete años, como en España. En sus ensayos feministas, que recogían en su mayoría textos que había publicado con anterioridad en la prensa, solía reservar algún capítulo al papel de

la mujer en la cultura y, por extensión, en el arte. Sobresalen en particular, debido a la especial atención que pone en el papel de las creadoras *La mujer española* y *La mujer intelectual*, publicados, respectivamente, en 1877 y 1901.

⁴ A partir de 1879, cuando se casó con el periodista Francisco de Paula Flaquer, añadió a su firma, que hasta entonces había sido Concepción Gimeno, el apellido de su marido.



Fig. 2: Retrato de Emilia Pardo Bazán, pintado por Joaquín Vaamonde en 1896.



Fig. 3: Retrato fotográfico de Carmen de Burgos.



Fig. 4: Retrato fotográfico de María Martínez Sierra.

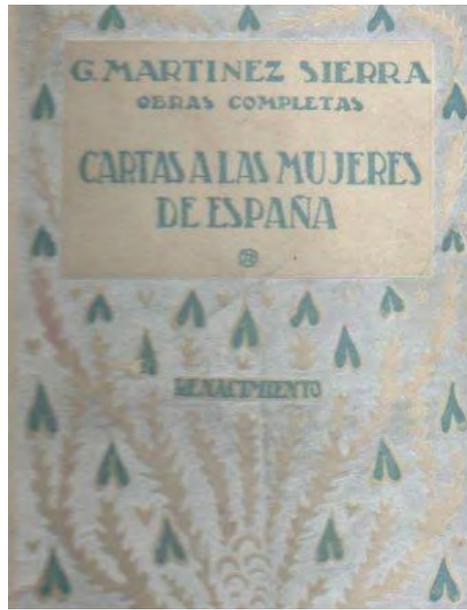


Fig. 5: Libro de María Martínez Sierra, Cartas a las mujeres de España, publicado en 1916.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) (fig. 2), autora de infinidad de novelas y cuentos, junto con ensayos y libros de viajes, además de multitud de colaboraciones en prensa, fue una de las grandes polemistas y animadoras culturales de su época. Recogió algunas de sus ideas relativas a la educación artística femenina en «La mujer española», ensayo publicado en *La España moderna* en 1890 -un año después de que apareciera en la prensa inglesa-. También abordó cuestiones relacionadas con el arte y las mujeres en sus crónicas de viajes, sobre todo en las que escribió a propósito de las exposiciones universales de París de 1889 y 1900. Además, fue autora de un puñado de novelas y cuentos en los que la protagonista o uno de los personajes centrales es una mujer relacionada con la creación. Este es el caso de *La dama joven*, protagonizada por una aspirante a actriz, y *La quimera*, en la que Minia Dumbria, una compositora consagrada, ocupa un lugar central, que vieron la luz en 1885 y 1905.

Carmen de Burgos (1867-1932) (fig. 3), conocida con el pseudónimo de *Colombine*, gozó de una gran popularidad como periodista, autora de novelas cortas, ensayos y manuales dirigidos a las mujeres. En el ensayo *La mujer moderna y sus derechos*, de 1927, dedicó un capítulo completo a la moda y en sus numerosos manuales de conducta destinados a las mujeres trató con frecuencia el tema de las artes femeninas, por ejemplo en *Las artes de la mujer*, publicado en 1911. Asimismo, fue autora del libro *Confesiones de artistas*, de 1916, una recopilación de entrevistas a mujeres de la escena: actrices, cantantes y bailarinas; mayoritariamente españolas.

Al hablar de María Martínez Sierra (1874-1974) (fig. 4), es necesario referirse al problema de la autoría de los textos publicados bajo el nombre «Gregorio Martínez Sierra». La autora firmó muy pocas obras con su nombre —y cuando lo hizo utilizó los apellidos de su marido, en lugar de los suyos que eran Lejárraga García—. Sin embargo, desde hace más de dos décadas se la considera a ella la creadora de los escritos que aparecen con la firma de su esposo⁵. Fue una prolífica y exitosa autora dramática y periodista, además de sobresalir como política durante la Segunda República -fue diputada por el PSOE en 1933-. En sus ensayos *Cartas a las mujeres de España* (fig. 5), *Feminismo, feminidad y españolismo* y *Nuevas cartas a las mujeres de España*, publicados entre 1916 y 1932, dedicó abundantes páginas a las artes de aguja y a la moda.

También tuvo un importante papel político en la Segunda República Margarita Nelken (1894-1968) (fig. 6) —fue la única mujer diputada en sus tres legislaturas, también por el PSOE—. Sobresaliente escritora y periodista, fue una de las pocas mujeres de su época en figurar en la plantilla de varias publicaciones periódicas como crítica de arte. Son muy notables sus artículos monográficos sobre mujeres artistas. Por ejemplo, los que escribió de 1926 a 1930 en su sección femenina «La mujer y la casa» del suplemento *Blanco y Negro*, de *ABC* (fig. 7). La novela corta *La exótica*, publicada en 1922, tiene por protagonista a una norteamericana que

⁵ Patricia W. O'Connor, *Mito y realidad de una dramaturga española. María Martínez Sierra*, Logroño, Gobierno de la Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 2003, pág. 91.



Fig. 6: Retrato de Margarita Nelken, pintado por Julio Romero de Torres en 1929.



Fig. 7: Artículo de Margarita Nelken «La obra de amor de Käthe Kollwitz», para la sección «La mujer y la casa» del suplemento Blanco y Negro, de ABC, publicado en 1927.

aprende pintura en España. Sin embargo, la autora casi no hace alusiones ni a su trabajo ni a su obra, sino que se limita a la narración de su vida amorosa. En su producción ensayística sobresale *Las escritoras españolas*, de 1930, una de las primeras historias de la literatura femenina española publicadas en nuestro país.

De los cinco aspectos principales que abordaron estas autoras, a los que me he referido al principio, voy a centrarme en tres porque me parecen los más interesantes y originales: la recuperación de las mujeres artistas, la denuncia de los obstáculos que tenían que sortear las mujeres para desarrollar una carrera artística y la reivindicación de las llamadas artes femeninas.

Recuperación de las mujeres artistas

Estas autoras llevaron a cabo una notable labor de recuperación de las mujeres artistas, es decir, de las mujeres como sujetos y protagonistas del arte. En particular, se ocuparon de las pintoras, cuyo número fue mucho más abundante, en especial a partir del siglo XIX, frente al de las escultoras y las arquitectas, quienes se encontraron todavía con más barreras en el desarrollo de sus carreras profesionales debido a las mayores dificultades técnicas y de ejecución que ambas profesiones requieren. Escribieron principalmente acerca de creadoras españolas y europeas de distintas épocas de forma individual, pero, sobre todo, colectiva. De la abundante nómina de artistas que mencionaron en sus escritos, solo voy a referirme aquí a aquellas que son más conocidas hoy en día.

Sofonisba Anguissola (1532-1625), la artista italiana del Renacimiento, que trabajó durante quince años en España, en la corte de Felipe II, como retratista, profesora

de pintura y dama de compañía de la tercera esposa del rey, Isabel de Valois, sobre quien escribió Margarita Nelken, quien afirmaba que no había ninguna obra suya en el Museo del Prado⁶. Hoy sabemos que son cuatro los cuadros de esta creadora en dicha colección, pero entonces la obra de la artista fue atribuida a artistas hombres coetáneos, como, por ejemplo, Alonso Sánchez Coello (fig. 8).



Fig. 8: Sofonisba Anguissola, Retrato de Felipe II, 1565. Museo del Prado, Madrid.

Artemisia Gentileschi (1593-h.1653), también italiana pero de época Barroca, seguidora, como su padre Orazio, de Caravaggio, fue famosa por sus representaciones de mujeres fuertes, como Judith decapitando a Holofernes, que con frecuencia, se han relacionado con el episodio de la violación que sufrió en su juventud. Sobre ella escribieron brevemente Margarita Nelken⁷ y Concepción Gimeno de Flaquer⁸.

Otras artistas italianas a las que aludieron fueron Elisabetta Sirani (1638-1665) y Rosalba Carriera (1675-1757). La primera también fue hija de un pintor, aunque de mucha menos relevancia, seguidor de Guido Reni. Vivió siempre en Bolonia, donde alrededor de 1652 abrió una escuela

para mujeres pintoras y gozó de gran fama. Gimeno de Flaquer hablaba de su cuadro *El bautismo de Cristo*, y destacaba su prematura y trágica muerte a los veintiséis años -en realidad murió a los veintisiete-, presumiblemente, envenenada por una criada, así como al hecho de que se le enterrara en la tumba del pintor Reni⁹. De la segunda, afamada pastelista que contribuyó al establecimiento del estilo rococó en Francia y que difundió el gusto por la técnica del pastel, destacó el alto precio que alcanzaban sus obras¹⁰.

⁶ Margarita Nelken, «Temas femeninos. La vida y nosotras», *Blanco y Negro*, Madrid, n° 2083, 1930, pág. 101.

⁷ *Ibid.*

⁸ Concepción Gimeno de Flaquer, *Mujeres de raza latina*, Madrid, Imp. Del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1904, pág. 226.

⁹ Concepción Gimeno de Flaquer, *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*, Madrid, Imp. y Lib. Miguel Guijarro, 1877, pág. 73.

¹⁰ Concepción Gimeno de Flaquer, *Evangelios de la mujer*, Madrid, Lib. Fernando Fe, 1900, pág. 48.



Fig. 9: Angelica Kauffmann, Anna von Escher van Muralt , h. 1800. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 10: Élisabeth L. Vigée Le Brun, Autorretrato, 1791. Galleria degli Uffizi, Florencia.

bera, el *Españoleto*, tan conocido en toda Italia, muestra su faz de ascético, en la que ya se adivinan las concepciones de sus santos létricos y descoyuntados.

Muchas de aquellas cabezas revelan el arte que las anima; hay en ellas algo de locas, algo que falta al vulgo; muchos se han retratado con trajes raros de fantasía. Alberto Dürer ha estropeado su bella cabeza entre flecos y borlas.



Retratos de Rembrandt y de Elisabeth Le Brun pintados por ellos mismos

Salvador Rosa representa una extraña contradicción en el semblante; la frente alta y pura, el cabello encrespado y el arranque de la nariz noble revelan el talento, mientras su labio inferior saliente y caído, su barba deprimida y chica, su mandíbula débil, son las de un idiota; en el conjunto resulta un campesino vivaracho.

Rembrandt presenta una cabeza fuerte, ancha, cuadrada, poderosa, iluminada por uno de sus mágicos efectos de luz. Rubens tiene el mismo color que pone en todas sus figuras: la barba rubia,

Fig. 11: Libro de viajes de Carmen de Burgos *Por Europa (Impresiones)*, publicado en 1906.

la nobleza y la familia real, en particular de la reina María Antonieta, en la Francia pre-revolucionaria. Precisamente, su relación con el círculo de la corte fue la que la hizo huir del país en 1789. Durante doce años vivió en el exilio, trabajando incesantemente y recibiendo todo tipo de honores. Carmen de Burgos incluyó en el libro de viajes *Por Europa* (fig. 10) una reproducción de su autorretrato de la Galería de los Uffizi, que admiró en su visita a Florencia en 1906 (fig. 11), y Margarita Nelken le dedicó dos artículos de la revista *Blanco y Negro*, en los que describió sus retratos de la realeza y de la nobleza francesas.

Nelken también se ocupó desde las páginas de *Blanco y Negro* de la pintora Berthe Morisot (1841-1895). Ella fue la única mujer que participó en la primera exposición de los impresionistas, que tuvo lugar en 1874; movimiento artístico con el que siguió colaborando en casi todas las sucesivas muestras que organizó hasta 1884. Admiraba de ella el valor que había tenido para unirse a estos artistas, ya que esto la expuso a la crítica y al ridículo del que fueron objeto desde un principio¹².

¹¹ Margarita Nelken, «La mujer en el arte. La gloria de Angelica Kauffmann», *Blanco y Negro*, n°1880, 1927, págs. 96-97.

¹² Margarita Nelken, «La mujer en el arte. El Romanticismo rezagado de Berthe Morisot», *Blanco y Negro*, Madrid, n° 1874, 1927, pág. 100.

Angelica Kauffmann (1741-1807), de origen suizo, fue la iniciadora del estilo neoclásico en Inglaterra y una de las pintoras más solicitadas por las cortes europeas, en especial de la de Londres. Alcanzó una gran notoriedad como retratista, además de que fue una de las pocas mujeres que hizo pintura de historia. Escribieron sobre ella Concepción Gimeno de Flaquer y Margarita Nelken. Esta última con motivo de la incorporación de una obra suya al Museo del Prado en 1926, que en su momento se creyó que era un autorretrato de la artista. Sin embargo, hoy sabemos que dicho retrato, único cuadro de la pintora que posee esta pinacoteca en la actualidad, representa, en realidad, a la joven suiza Anna von Escher van Murat¹¹ (fig. 9).

Junto a Kauffmann, Élisabeth L. Vigée Le Brun (1755-1842) fue la artista más renombrada de su época. Alcanzó una gran fama por sus retratos de estilo neoclásico, especialmente por los que hizo de la

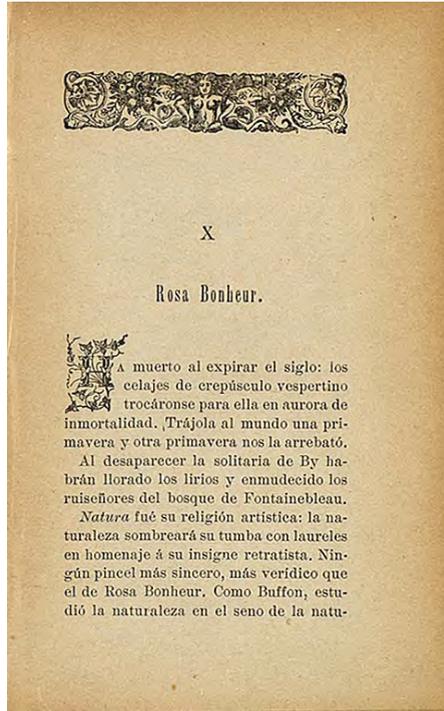
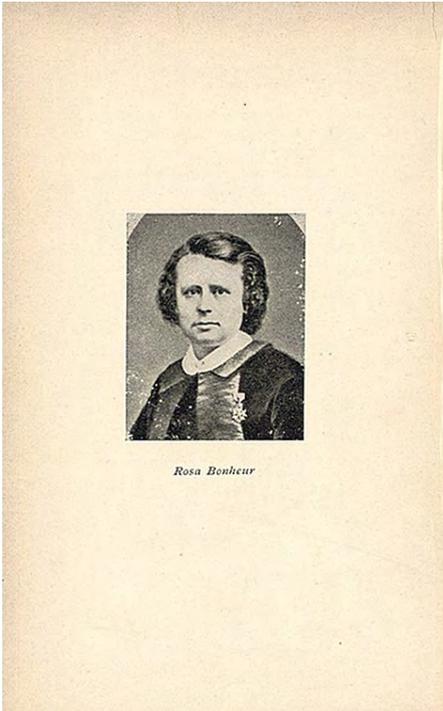


Fig. 12 y 13: Capítulo dedicado a Rosa Bonheur del libro *La mujer intelectual*, de Concepción Gimeno de Flaquer, publicado en 1901.



Fig. 14: Rosa Bonheur, *La feria de los caballos*, 1853. Metropolitan Museum, Nueva York.



Fig. 15: Artículo de Carmen de Burgos «Las obras maestras de una mujer extraordinaria. La Roldana» para *La Esfera*, publicado en 1927.

quien visitó en su casa de los suburbios de Berlín en 1920, aprovechando un viaje que hizo a Alemania¹⁴.

En sus escritos no faltaron las artista españolas de muy diversas épocas: Isabel Sánchez Coello, hija de Alonso Sánchez Coello, Margarita Arosa, Antonia de Bañuelos, Fernanda Francés, Elena Brockmann y otras muchas. Sin embargo, fue una escultora, Luisa Roldán (1652-1704), más conocida como La Roldana, quien concitó más interés. Hija del renombrado imaginero barroco Pedro Roldán, disfrutó de un extraordinario reconocimiento en la segunda mitad del siglo XVII, llegando a ser designada escultora de cámara de los reyes Carlos II y Felipe V. Colombine se ocupó de ella en un el artículo escrito para *La Esfera* en 1930: «Las obras maestras de una mujer extraordinaria. La Roldana» (fig. 15), en el que se lamentaba de que la artista fuera una desconocida en su país¹⁵.

Me parecen particularmente interesantes los escritos de las autoras sobre las artistas coetáneas. En particular, el capítulo que dedicó Concepción Gimeno de Flaquer en el libro *La mujer intelectual* a la célebre pintora francesa Rosa Bonheur (1822-1899) (figs. 12 y 13), con motivo de su muerte. En él hacía una breve biografía de la artista, especialista en animales -un género que se creía inapropiado para las mujeres-, y subrayaba el enorme reconocimiento que alcanzó en su país, así como en Inglaterra y Estados Unidos. Su obra de más éxito fue *La feria de los caballos*, presentada al Salón de París de 1855¹³ (fig. 14). Así como los elogiosos textos en los que Margarita Nelken se ocupó de la grabadora y escultora expresionista alemana Käthe Kollwitz, a

¹³ Concepción Gimeno de Flaquer, *La mujer intelectual*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, págs. 125-126.

¹⁴ Margarita Nelken, «La mujer en el arte. La obra de amor de Käthe Kollwitz», *Blanco y Negro*, n° 1910, 1927, págs. 96-99.

¹⁵ Carmen de Burgos, «Las obras maestras de una mujer extraordinaria. La Roldana», *La Esfera*, n° 850, 1930,

La carrera de obstáculos

Nuestras autoras, en contra de la opinión general, sostuvieron que si el arte femenino tenía unas determinadas características, ello no se debía a la supuesta diferencia natural de mujeres y hombres; sino a una serie de condicionantes económicos, sociales y culturales que poco o nada tenían que ver con la biología o con el talento artístico. A esta discriminación, que Germaine Greer, en su libro ya clásico de 1979, denominó «carrera de obstáculos», se refería Concepción Gimeno de Flaquer con otros términos, «trabas», «diques» y «entorpecimientos»: «A pesar de que la mujer jamás ha sido impulsada al estudio de las artes, pues en lugar de facilitarle el hombre las sendas escabrosas, no ha hecho más que ponerle trabas, diques y entorpecimientos en su camino, en todos los siglos y épocas han descollado mujeres que han llegado al pináculo de la gloria»¹⁶.

Señalaron como uno de los obstáculos más importantes que tuvieron que sortear las mujeres artistas la oposición de la mayor parte de la sociedad a que las señoritas de clase media desempeñaran trabajos remunerados, lo que incluía a la artista profesional -el trabajo de las obreras estaba plenamente aceptado-. La razón que se alegaba era que las funciones naturales de las mujeres eran el matrimonio y la maternidad, lo que las hacía incompatibles con otras actividades, y, por tanto, con el arte. Solo los casos de extrema necesidad, como la enfermedad de un familiar o la ruina, justificaban que ejercieran una profesión.

Nuestras autoras apoyaron la consagración de las mujeres a la creación y al arte, aunque lo hicieron con prudencia y distintos matices. Esto quiere decir que se preocuparon mucho de demostrar que ello no tenía que suponer una negligencia o abandono de sus funciones de esposa y, sobre todo, de madres. Así, *Colombine* en la conferencia «Misión social de la mujer», leída en 1911, rechazaba la opinión general por la cual la actividad artística se creía incompatible con la función de madre: «¿Cuándo se admira una obra de arte preguntamos si el autor tuvo o no hijos? ¿Por qué se ha de preguntar el sexo? Algunos creen que la mujer abandona a los hijos al dedicarse al trabajo»¹⁷.

Contrarias a la supuesta incapacidad artística de las mujeres, estas escritoras sostuvieron que el motivo real de que muchas mujeres fueran aficionadas, y que no realizaran obras originales y únicas, no era la carencia de aptitudes o de genio. Por un lado, estaba la escasez de tiempo, dado que las mujeres debían atender a las absorbentes obligaciones familiares y solo podían trabajar en ratos sueltos. Por otro, estaba la falta de un espacio adecuado, ya que solían carecer de un taller suficientemente amplio y bien equipado. Gimeno de Flaquer iba más lejos aún y defendía, recurriendo a argumentos biologicistas: sus supuestos sentimentalismo e intuición, la predisposición de las mujeres al cultivo de las artes¹⁸.

¹⁶ Concepción Gimeno de Flaquer, *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*, Madrid, Imp. y Lib. Miguel Guijarro, 1877, pág. 72.

¹⁷ Carmen de Burgos, «Misión social de la mujer», Sociedad El Sitio, Bilbao, 28 de febrero de 1911, Bilbao, Imp. José Rojas Núñez, s.f., pág. 20.

¹⁸ Concepción Gimeno de Flaquer, *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*, Madrid, Imp. y Lib. Miguel Guijarro, 1877, págs. 61-81.



Fig. 16: Portada de *El Álbum Ibero-Americano*, de 1894, publicación periódica dirigida por Concepción Gimeno de Flaquer.

con esto, Pardo Bazán denunciaba la oposición que había a que las mujeres tuvieran una formación seria, también en el terreno artístico: «La historia, la retórica, la astronomía, las matemáticas, son conocimientos ya algo sospechosos para los hombres; la filosofía y las lenguas clásicas una prevaricación; en cambio, transigen y hasta gustan de los idiomas, las geografía, la música y el dibujo, siempre que no rebasen el límite de aficiones y no se conviertan en vocación seria y real. Pintar platos, decorar tacitas, emborronar un «efecto de luna», bueno; frecuentar los museos, estudiar la naturaleza, copiar del modelo vivo, malo, malo. Leer en francés el figurín, y en inglés las novelas de Walter Scott..., ¡psh! Bien; leer en latín a Horacio..., ¡horror, horror, tres veces horror!»¹⁹ Y Concepción Gimeno de Flaquer decía que era hipócrita que se prohibiese a las mujeres asistir a las clases de desnudo del natural (fig. 16): «Permitid a la mujer el cultivo de las bellas artes. No aprisionéis su florida y fecunda fantasía. Dejadla penetrar en Museos, Academias y Pinacotecas sin hipócritas prohibiciones. El estudio de la pintura no hiere el pudor de quien contempla el ser humano con ojos de artista. El arte no es impúdico; el arte es la encarnación del mundo espiritual en el mundo material, la representación del ideal eterno, infinito e inmutable, la forma sensible del pensamiento»²⁰.

¹⁹ Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos* (ed. Guadalupe Gómez-Ferrer), Madrid, Cátedra, 1999, pág. 102.

²⁰ Concepción Gimeno de Flaquer, *Evangelios de la mujer*, Madrid, Lib. Fernando Fe, 1900, pág. 55.

Asimismo, nuestras escritoras fueron muy conscientes y alertaron de los peligros de la crítica galante. Se trataba de un paternalismo o condescendencia por parte de los hombres que prestaba más atención a la virtud y al aspecto físico de las artistas que a sus obras. Ellas eran aceptadas pero con criterios muy diferentes de los artistas masculinos, siempre y cuando se adaptasen al modelo de lo femenino y respondieran a la noción de mujer, no de artistas. De no ser así, se exponía a las hirientes calumnias. La vida de las artistas distaba mucho de lo que prescribían las convenciones sociales, se rodeaban de todo tipo de rumores y escándalos infundados, en especial sentimentales, y, lo que era aún peor, sobre la autoría de sus obras, muchas de las cuales se atribuían a artistas hombres de su círculo. Cuanto más decidida y ambiciosa fuera la artista, más violenta era la oposición. Así pues, las mujeres que alcanzaban el éxito levantaban sospechas y provocaban celos que podía arruinar su reputación y perjudicar irreversiblemente su carrera profesional. Gimeno de Flaquer lamentaba los prejuicios que existían sobre las creadoras: «La poetisa y la artista han sido siempre calumniadas. El vulgo las ha denominado utopistas, ilusas, románticas. Para el estúpido asombro del vulgo es romántica la mujer que sobresale, ya por su inteligencia, ya por su carácter original»²¹.

102 — Todo lo que he dicho hasta ahora se tradujo en una minusvaloración del arte femenino, que nuestras escritoras rechazaron. Con frecuencia, se adscribía a las artistas a las técnicas y los géneros considerados menores: pastel, acuarela, miniatura, grabado; y retrato, bodegón, pintura de flores; defendiendo que eran más fáciles de ejecutar y que se adaptaban mejor a sus supuestas características naturales. A la vez, se subrayaba su dependencia de artistas hombres: padres, hermanos, esposos, amantes; negándoles cualquier tipo de autonomía. Aparte, los juicios que se emitían sobre sus obras no solo no tenían en cuenta las dificultades que debían superar por su condición de mujeres, sino eran mucho más severos que los de las obras hechas por los hombres. De nuevo, Concepción Gimeno de Flaquer, refiriéndose al Salón de París, denunciaba que el juicio de las obras que creaban las mujeres fuera mucho más riguroso y severo, que el de las realizadas por los hombres, lo que atribuía a que el jurado estuviera formado por varones: «Téngase en cuenta que el Jurado Calificador, compuesto de hombres, es benévolo para admitir obras de los compañeros, y muy poco para aceptar cuadros de pintoras»²². En efecto, ellos eran los sujetos del conocimiento y como tales ellos interpretaban, describían y enjuiciaban a las mujeres y sus obras, con un enfoque que, aunque se haya pretendido neutral y objetivo, era parcial y subjetivo.

La reivindicación de las artes femeninas

Por artes femeninas se entienden las actividades artísticas que tradicionalmente han realizado las mujeres -las artes de aguja: bordado y encaje, y la moda- o que de alguna forma han estado relacionadas con ellas y que, en gran parte por eso, no

²¹ *Ibid.*

²² Concepción Gimeno de Flaquer, *La mujer intelectual*, Madrid, Imp. del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1901, pág. 131.

han recibido la suficiente atención ni han sido valoradas en su justa medida. Estas actividades se relacionaban con las supuestas características naturales que se les atribuían, especialmente la delicadeza, la gracia, la paciencia, la abnegación y la minuciosidad -sus dedos eran más ágiles y hábiles-; a la vez que por su condición moralizante, puesto que eran trabajos que se asociaban con la virtud, ya que hacían que las mujeres permanecieran en sus casas, entretenidas y protegidas contra la promiscuidad²³.

La mayoría de nuestras autoras abordaron muy a menudo el análisis de las artes femeninas en sus escritos, en particular, de las labores de aguja y la moda. Es muy significativo que varias de ellas: Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos y María Martínez Sierra dedicaran muchas más páginas a estas actividades que al papel de las mujeres en las artes mayores.

Reivindicaron estas actividades tratando de elevar su consideración artística y, al mismo tiempo, económica y social. Así, contribuyeron al reconocimiento de una labor genuinamente femenina y a subvertir la jerarquía tradicional de las artes, que diferenciaba entre artes mayores -intelectuales y masculinas- y menores -manuales y femeninas-. Efectivamente, todas estas labores, sin excepción, se incluían entre las artes menores o de aficionado, de carácter útil y resultado de un oficio manual y sencillo, lo que implicaba considerar a sus productos como repetitivos y sin originalidad; por lo que estaban muy mal pagados o eran gratuitos. Pero, lo cierto es que esta diferencia no responde tanto a la calidad, la técnica o la función de dichos trabajos, sino a la categorización de hombre-mujer, según la cual, lo importante no es qué se hace sino quién lo hace. Por consiguiente, debido a su menor estatus, a las mujeres se las relega a la artesanía y se las excluye del gran arte, reservado a los hombres.

Con el fin de revalorizar estas actividades utilizaron varios medios, más o menos eficaces. El más común consistió en equiparar las artes femeninas a las artes mayores, sobre todo a la pintura, pero también a la escultura y la arquitectura; recalando su valor artístico de primer orden e incluyéndolas en el devenir histórico-artístico del resto de las manifestaciones y corrientes artísticas. Emilia Pardo Bazán, al describir las secciones de moda de la Exposición Universal de París de 1899, las comparaba con las bellas artes y otras artes aplicada en cuanto a su estilo: «No se sustrae la moda a la ley general del gusto artístico en su época. Estas amplias vitrinas, atestadas de opulencia, y al parecer sometidas solo al capricho, están dentro de las corrientes que he señalado en la arquitectura, y pueden señalarse en la pintura, la escultura, la cerámica, la decoración, el mobiliario moderno. El bizantinismo y el naturalismo idealista»²⁴.

También defendieron que tenían un origen muy antiguo, que se remontaría a los primeros tiempos de la historia, anterior incluso a la mayoría de las expresiones culturales. Otro medio que utilizaron para elevar su consideración se basó en aludir

²³ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres-Nueva York, I.B. Tauris, 2010, págs. 74-75 (1ª edic. 1984).

²⁴ Emilia Pardo Bazán, *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la exposición)*, Madrid, La España Editorial, 1889?, pág. 104.

a «voces autorizadas», es decir, a escritores prestigiosos que se habían dedicado a su estudio, así como a pintores que habían puesto una gran atención y se habían inspirado en ellas, y viceversa, es decir, obras de arte femenino que estaban muy influidas por obras literarias o artísticas de primer orden. Por último, y rara vez, incluyeron los nombres de mujeres que consiguieron una gran celebridad en su época por su dedicación a estas actividades, siendo el caso más repetido el de Rosa Bertin, la celebérrima modista de la reina María Antonieta. Carmen de Burgos se ocupó de ella en el artículo «El Ministro de la moda», publicado hacia 1913²⁵.

De forma unánime, nuestras autoras reconocieron que dichas artes constituían un elemento de ocio, goce y creación femenina, así como una forma de ganarse la vida para muchas mujeres. En su tiempo libre, que generalmente era escaso debido a las cargas familiares y domésticas, sirvió a las mujeres de las clases acomodadas de entretenimiento, por lo que, a veces, las autoras idealizan estas labores y su práctica en el hogar. Aparte, estas artes fueron unas de las pocas que pudieron cultivar las mujeres, mediante las cuales pudieron expresarse artísticamente y dar rienda suelta a su creatividad. Así, para Carmen de Burgos, la moda fue la única manifestación artística en la que pudieron participar las mujeres en el pasado: «Durante mucho tiempo no ha tenido la mujer más campo que la moda para emplear su fantasía, de aquí la pasión con que se ha entregado a crear y reproducir nuevas formas de trajes, peinados y accesorios. En la historia del traje está todo el arte de la mujer. Sus cuadros, sus esculturas, su literatura, se tuvieron que condensar en sus creaciones de indumentaria»²⁶.

Pero uno de los aspectos más importantes de estas artes es, que además de una distracción, fue un oficio para muchas mujeres. Las de clase media trabajaron solo cuando era imprescindible, cuando surgían problemas económicos, si como consecuencia de alguna desgracia quedaban desamparadas, en especial entre las solteras o viudas, y siempre en el hogar; y, en particular, para las de clase baja, también en la casa, como empleo a domicilio, pero especialmente en el taller o la fábrica.

Sin embargo, si por una parte estas autoras trataron de elevar la consideración de las artes femeninas, por otra, fueron críticas con ciertos aspectos. En primer lugar, denunciaron los graves problemas que estas actividades podían causar en la salud de las mujeres, sobre todo en la vista, a consecuencia de las malas condiciones en que trabajaban, con escasa iluminación e higiene. También se preocuparon por el elevado número de horas que ocupaban a las mujeres, de la clase media - pues iba en detrimento de otras actividades, como el estudio o la lectura, que las autoras consideraban más provechosas²⁷-, pero, sobre todo de las obreras, que tenían jornadas interminables, que en los casos más extremos podían llegar hasta las quince o dieciséis horas diarias. De igual modo, rechazaron el sedentarismo y el aislamiento a los que estas labores avocaban a las mujeres cuando se cultivaban en la reclusión del hogar, como trabajo doméstico. Esta situación llevó a Margarita Nelken a exigir en su libro *La condición social de la mujer en España*,

²⁶ Carmen de Burgos, *La mujer moderna y sus derechos* (ed. Pilar Ballarín), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 262 (1ª edic. 1927)

²⁷ María Martínez Sierra, *Cartas a las mujeres de España*, Madrid, Renacimiento, 1916, págs. 146-149.

publicado en 1919, la desaparición del trabajo doméstico femenino y la regularización del fabril²⁸.

En lo relativo a la moda, protestaron contra el uso de determinadas prendas femeninas, en especial del corsé, que dificultaba sus movimientos, mientras que exigieron un tipo de vestimenta que se adaptara a la vida moderna, que fue introduciendo importantes transformaciones en las costumbres femeninas; particularmente en lo relativo al trabajo, la práctica de los deportes y los viajes. Aparte, criticaron lo que María Martínez Sierra llamó la «esclavitud de la moda», esto es, la excesiva importancia que las mujeres daban al atuendo y a la apariencia en general, así como los constantes cambios y gastos que este exigía, y que venían impuestos por los grandes modistos, que, a su juicio, estaban muy alejados de los gustos y necesidades de las mujeres²⁹.

Conclusiones

Las novedades que las pioneras de la crítica de arte feminista española aportaron en sus escritos fueron muchas y de gran importancia sobre todo en la medida en que subvirtieron algunas de las principales categorías establecidas por la Historia del Arte *oficial* relacionadas con las mujeres, que se basaban en su diferencia sexual-natural con respecto al hombre -construida social e históricamente- y que las situaba en un plano de inferioridad. Para empezar, reivindicaron la participación de las mujeres en el arte, en diferentes campos y desde distintos puntos de vista. En este sentido, una de las aportaciones más significativas fue la recuperación que hicieron de los logros de las mujeres artistas, es decir, como creadoras. Así pues, reconocieron la activa participación de las mujeres como sujetos del arte, individualmente y, ante todo, en conjunto, dentro de la categoría «mujeres artistas». Aunque aludir a ellas de forma colectiva supusiera restarles autonomía y diversidad, por otro lado, implicaba el reconocimiento de la existencia de una tradición artística femenina.

En paralelo, nuestras autoras denunciaron las inmensas dificultades que debían superar aquellas jóvenes que tenían inclinaciones artísticas y que deseaban desarrollar una carrera profesional. Es decir, la falta de apoyo, la negación de sus aptitudes para el «gran arte», la insuficiente e inadecuada educación artística y los peligros de la crítica galante y de las calumnias. Por otra parte, lejos de tenerse en cuenta y valorarse que era mucho más difícil para ellas alcanzar el éxito, sus obras fueron juzgadas con mucha mayor severidad y consideradas inferiores a las masculinas.

Por último, estas escritoras fijaron su atención en las llamadas artes femeninas, acerca de las cuales mostraron posiciones ambivalentes. Por una parte, reclamaron el valor de dichas artes como un elemento de satisfacción y creación para las mujeres, además de un medio de vida y trataron de elevar su consideración artística, social y económica. De este modo, contribuyeron al reconocimiento de una labor genuinamente femenina y a cuestionar la jerarquía tradicional entre artes mayores y menores. Por otra, criticaron algunos aspectos de estas artes, en la medida en que perjudicaban a las mujeres.

28 Margarita Nelken, *La condición social de la mujer en España. Su estado actual y su posible desarrollo*, Madrid, CVS, 1975, pág. 53 (1ªedic. 1919)

29 María Martínez Sierra, *Feminismo, feminidad y españolismo*, Madrid, Renacimiento, 1917, págs. 147-148.

Ahora bien, a diferencia de la crítica feminista que se ha desarrollado en nuestro país desde la década de los ochenta del siglo XX, esta no es explícita ni sistemática, y carece de un aparato teórico y metodológico complejo. Esto resulta normal tratándose de los primeros pasos de esta nueva crítica, cuando el feminismo todavía no estaba consolidado y tampoco lo estaba la crítica de arte como profesión, por lo que sus textos reflejaron forzosamente ideas vacilantes y contradictorias. Tampoco se puede hablar de una corriente o de un grupo cohesionado, ya que entre las autoras no hubo debate en lo relativo al tema de las mujeres y el arte. Como, por otra parte, sí hubo controversia o intercambio de ideas en asuntos de carácter social y político como el divorcio o el sufragio femenino. Al leer ahora sus escritos, entendemos que esta paradoja es lógica, resultado del desahogo intelectual de unas mujeres frente a las férreas normas respecto a su sexo de una época todavía muy desigual y opresiva, pero en la que empezaban a producirse cambios. Ellas, como mujeres, no tuvieron plena libertad ni pudieron erigirse en autoridad, pero sí pudieron llevar a cabo la búsqueda de una mirada propia y plasmarla en sus obras. Y es esa mirada la que va a conformar el primer capítulo de la crítica de arte feminista en nuestro país.

M^a FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS

MA FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS

Profesora de Investigación del Consejo
Superior de Investigaciones Científicas

EL PAPEL DE LAS MUJERES EN *LA CASA* *DE BERNARDA ALBA*, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Federico García Lorca (1898-1936) muestra una honda preocupación por la situación de desigualdad de las mujeres en su época desde sus primeros estrenos teatrales, donde denuncia las convenciones sociales que les abocan a los restringidos espacios de la esfera privada y les sustraen los más elementales derechos como ciudadanas. El interés por esta problemática es tal que a ella dedica su última obra teatral, *La casa de Bernarda Alba*, subtitulada significativamente «drama de mujeres en los pueblos de España», finalizada el 19 de junio de 1936, según puede leerse en la última página del manuscrito autógrafa conservado en la Fundación Federico García Lorca. Sin embargo, no es este el manuscrito sobre el que se basa la primera edición de la obra, publicada en 1945 por la Editorial Losada en Buenos Aires. Esta primera edición utiliza un apógrafo, una copia que Julio Fuensalida, un amigo de la familia, entrega a la actriz Margarita Xirgu, quien a su vez la hace llegar al responsable de la edición, Guillermo de Torre¹. Es la misma copia empleada por Arturo del Hoyo, el editor de sus *Obras completas* publicadas en Aguilar (1954), los volúmenes que durante décadas se han consultado y citado. Desde la aparición del autógrafa las ediciones de la obra se basan en el autógrafa².

El estreno de *La casa de Bernarda Alba* tiene lugar en el Teatro Avenida de Buenos Aires el 8 de marzo de 1945, una fecha asociada a la conmemoración del Día Internacional de la Mujer desde el comienzo de la I Guerra Mundial (1914). Presentada por la Compañía Española de Margarita Xirgu, los decorados son encargados a uno de sus colaboradores más cercanos, Santiago Ontañón. Según las declaraciones realizadas por la actriz

1 Cf. Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, Plaza&Janés, Barcelona, 1980, pág. 330.

2 Las citas del ensayo son de mi edición, basada en el autógrafa (Cátedra, Madrid, 2005).

a Octavio Hornos Paz en *La Nación* un día después de su estreno, la obra es escrita pensando en ella: «Federico García Lorca escribió *La casa de Bernarda Alba* porque yo le pedí que, luego de *Doña Rosita*, me diera la oportunidad de encarnar a un ser duro, opuesto a la ternura de la solterona». Es muy probable que así fuera habida cuenta de que es la protagonista de cuatro de los ocho estrenos de sus textos realizados en algunos de los grandes teatros madrileños y barceloneses en vida y de la estrecha relación que mantienen durante años. Margarita Xirgu estrena *Mariana Pineda* (Goya, Barcelona, 24-06-1927 y Fontalba, 12-10-1927); *La zapatera prodigiosa* (Español, 24-12-1930); *Yerma*, su primer gran éxito en España, que alcanza las 137 representaciones en su estreno (Español, 29-12-1934), y *Doña Rosita, la soltera* (Principal Palace, Barcelona, 12-12-1935), las tres últimas bajo la dirección de Cipriano de Rivas Cherif³.

Pero Margarita Xirgu no es la única gran figura femenina que contribuye a impulsar la carrera de García Lorca en la escena. La bailarina Encarnación López «La Argentinita»⁴ ejecuta los bailes incluidos en su primer estreno, *El maleficio de la mariposa*, dirigida por el empresario y autor de éxito Gregorio Martínez Sierra, casado con la escritora y política María de la O Lejárraga -María Martínez Sierra- (Eslava, 22-03-1920). La actriz Josefina Díaz de Artigas estrena *Bodas de sangre* bajo la dirección de Eduardo Marquina (Beatriz, 8-03-1933). Pura Maortua de Ucelay, promotora y directora junto con García Lorca del Club Teatral Anfistora, logra llevar por fin a las tablas *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (Español, 5-04-1933), cuyo estreno previsto en 1929 por el grupo Caracol había sido impedido por la censura⁵. La actriz argentina-española Lola Membrives representa en los Teatros Maipo y Avenida de Buenos Aires una nueva versión de *Bodas de sangre*, dirigida por el propio García Lorca (29-07-1933), que llega a sobrepasar las 100 representaciones y le supone a sus 34 años la independencia económica de su familia, tan largamente deseada. La autora y directora M^a Teresa León estrena *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, interpretada por la Compañía de Teatro de Arte y Propaganda, dirigida en colaboración con Felipe Lluch (Zarzuela, 10-09-1937). ¿Y cómo no recordar a María de Maeztu, directora del Lyceum Club Femenino (1926-1936), donde se produce el estreno en España de *El retablillo de D. Cristóbal*, interpretado por el Guiñol La Tarumba bajo la dirección de Miguel Prieto y G. Bertot (26-01-1935)⁶? Maeztu fue también Directora de la Residencia de Señoritas (1915-1936), una institución estrechamente vinculada a la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde se integra García Lorca como residente a partir del 1 de octubre de 1919, y donde establece numerosos contactos que le facilitan su trayectoria literaria y teatral.

³ Cf. M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Tabapress, Madrid, 1992.

⁴ Con ella colaboró en 1931 en cinco discos gramofónicos para La Voz de su Amo, que incluían canciones populares antiguas, recogidas, armonizadas e interpretadas al piano por García Lorca.

⁵ Cf. Juan Aguilera y Manuel Aznar, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Asociación de Directores de Escena, Madrid, 2000, pág. 256.

⁶ Pudo verse una primera versión en el Teatro Avenida, de Buenos Aires (25-03-1934).



Fig. 4: Foto de «La Argentinita» con quien García Lorca colaboró en la grabación de canciones populares (1931).

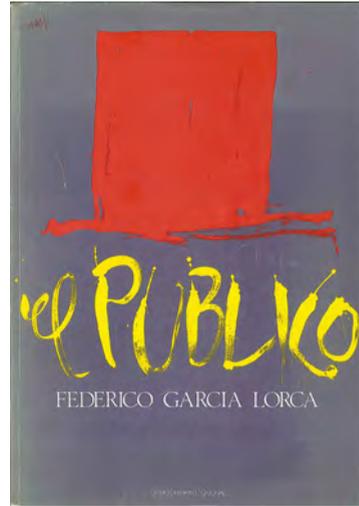


Fig. 6: Portada del libro-programa publicado por el Teatro María Guerrero para el estreno de El público, dirigido por Lluís Pasqual en esta sala (1987). Archivo M^a Francisca Vilches de Frutos.



Fig. 5: Foto de Lola Membrives y Federico García Lorca con ocasión de las 100 representaciones de Bodas de sangre en Buenos Aires.

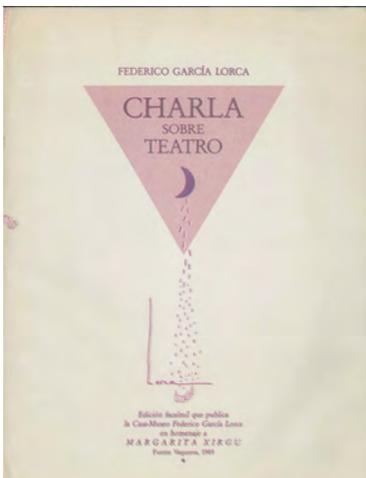


Fig. 7: Portada de la edición facsímil de su Charla sobre teatro (1934) publicada por la Casa-Museo Federico García Lorca en Fuente Vaqueros (1989).



Fig. 8: Portada de la edición de Las corsarias, de Joaquín Jiménez y Enrique Paradas publicada por la colección Teatro frívolo.

Como se ha podido apreciar Madrid contribuye de manera decisiva al impulso de la carrera teatral de García Lorca al abrir algunas de sus salas más importantes al estreno y representación de sus obras. Pero es también así en las décadas posteriores a su muerte, cuando vuelven a representarse algunas de sus creaciones más conocidas y se producen los estrenos de *La casa de Bernarda Alba* y, ya a partir de la Transición Política (1978), de aquellas obras denominadas por él mismo «comedias imposibles» y consideradas «su verdadero propósito»⁷. En efecto, desde 1960 pueden verse en Madrid nuevas versiones de *Yerma*, bajo la dirección de Luis Escobar (Eslava, 21-03-1960); *Bodas de sangre*, con José Tamayo al frente (Bellas Artes, 10-10-1962); *La casa de Bernarda Alba*, dirigida por Juan Antonio Bardem (Goya, 10-01-1964); *La zapatera prodigiosa* (Marquina, 23-12-1965), y *Mariana Pineda* (11-03-1967), estas dos últimas dirigidas por Alfredo Mañas. Todos llegan a entender la teatralidad de sus textos y aciertan a trasladarla a los escenarios y al público, que respalda con su presencia masiva estas propuestas. Por otra parte, a partir de la Transición política las salas madrileñas acogen el estreno de *Así que pasen cinco años*, bajo la dirección de Miguel Narros (Eslava, 19-09-1978); *5 Lorcas 5*, un espectáculo con sus diálogos *El paseo de Buster Keaton*, *La doncella*, *el marinero y el estudiante*, *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil*, y *Diálogo del Amargo* (María Guerrero, 22-10-1986); *El público* (María Guerrero, 16-01-1987), y *Comedia sin título* (María Guerrero, 23-06-1989), dirigidas las dos últimas por Pasqual.

Para poder comprender el éxito de *La casa de Bernarda Alba*, la pervivencia actual de esta obra y su significativa contribución al proceso de construcción colectiva española conviene tener en consideración tres claves: su compromiso con el cambio social a través del teatro, la teatralidad de sus textos, y la definición de distintos períodos en la percepción de su mensaje ideológico por parte de la sociedad española.

1. La casa de Bernarda Alba: compromiso con el cambio social a través del teatro

Durante los años en los que García Lorca estrena sus obras España está experimentando importantes cambios políticos y sociales con gran influencia en las artes, el teatro y la literatura. Tras la instauración de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y de Berenguer (1930-1931), se proclama la Segunda República (14-04-1931), se producen relevos en la cúpula política durante el bienio conservador cedista (1933-1935), estallan los levantamientos obreros de octubre de 1934, se celebran unas elecciones legislativas (16-02-1936) que dan el triunfo al Frente Popular y posibilitan un nuevo rumbo en la gobernanza de la Segunda República, y se inicia la Guerra Civil (18-07-1936). Por otra parte, tienen lugar hechos relevantes para el tema que nos ocupa como el reconocimiento del voto pasivo (28-06-1931) y del voto activo y pasivo a las mujeres (9-12-1931), y la publicación de ensayos y realización de debates sobre la condición femenina.

⁷ Cf. su edición facsímil publicada por la Casa-Museo Federico García Lorca en Fuente Vaqueros, 1989.

La necesidad de imbricarse en el cambio social con el objeto de acceder a una sociedad más justa constituye una de las preocupaciones principales de los intelectuales y artistas de la época. Por eso no debe sorprender que en su *Charla sobre teatro* (14-08-1934) apueste por el teatro de acción social como soporte de la cultura y educación de un país: «Yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera»⁸.

Estos debates sobre el compromiso del intelectual con la sociedad y la política tienen también como protagonistas a escritoras y políticas que imparten conferencias, impulsan actos y publican artículos y libros reivindicando una sociedad más igualitaria y más justa con las mujeres⁹. Entre otros, me gustaría citar los volúmenes *Jardín de damas curiosas* (1917), de Matilde de la Torre; *La condición social de la mujer en España* (1919), de Margarita Nelken; *La mujer moderna y sus derechos* (1927), de Carmen de Burgos; *La mujer española ante la República* (1931), de María Martínez Sierra, y *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo* (1936), de Clara Campoamor. Hay que recordar la admiración de estas intelectuales por las figuras de Concepción Arenal, autora de *La mujer del porvenir* (1868) y de Emilia Pardo Bazán, cuyos cuatro artículos dedicados a la «Mujer española» en *La España Moderna* (1890) son referente para estas intelectuales, algunas de las cuales, como De la Torre, Nelken, Lejárraga y Campoamor, son elegidas diputadas durante la Segunda República.

Cuando García Lorca accede a los escenarios españoles ya se han llevado adelante importantes iniciativas para impulsar el debate sobre el derecho político de la mujer como electora y elegible. Si al inicio del siglo XX la reacción de gran parte de la sociedad española es contraria a este derecho, durante las décadas siguientes los términos cambian, como puede apreciarse en el análisis de dos encuestas a políticos e intelectuales impulsadas por Carmen de Burgos desde el periódico *Heraldo de Madrid* en 1907 y 1920. Si en 1907 el Conde de Romanones, un personaje clave en la política del período, considera «que, por ahora, al menos, la mujer no puede ser electora ni elegible», en 1920 afirma: «La mujer debe ser electora y elegible, no puede haber duda sobre ello». Ese mismo año se celebra en Ginebra el VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer, cuyas crónicas para el diario ABC son escritas por María Martínez Sierra, quien se lamenta de la falta de comprensión de los hombres en España ante la aspiración de la mujer española a «compartir con él la gobernación y administración del Estado»¹⁰.

⁸ Cf. su edición facsímil publicada por la Casa-Museo Federico García Lorca en Fuente Vaqueros, 1989.

⁹ Sobre el compromiso de las escritoras cf. Pilar Nieva-de la Paz, *Escritoras españolas contemporáneas. Identidad y vanguardia*, Peter Lang, Berlin, 2018.

¹⁰ Cf. mi ensayo «Gobierno y diversidad de género: *Jardín de damas curiosas* y otros artículos periodísticos, de Matilde de la Torre», en Susanne Hartwig (ed.), *Diversidad cultural-ficcional-¿moral?*, Iberoamericana/Veruert, Madrid/Frankfurt, 2018, págs. 91-111.

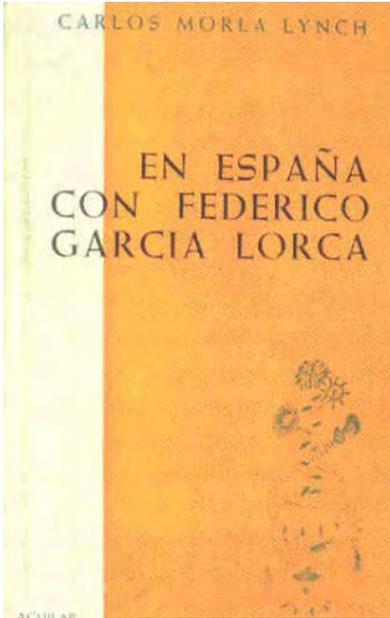


Fig. 9: Portada de la edición publicada en Aguilar (1958) de En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936), de Carlos Morla Lynch.

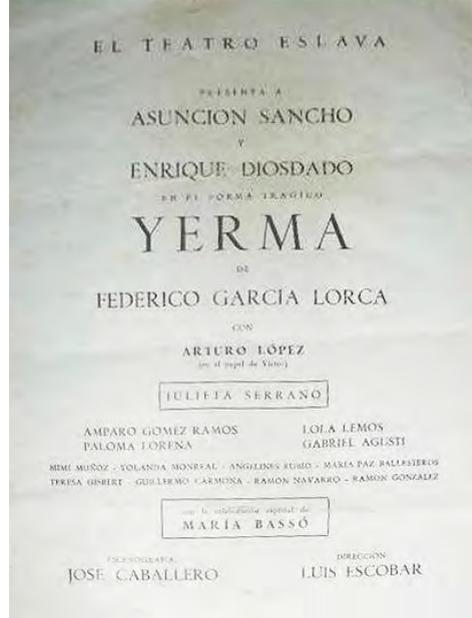


Fig. 11: Programa de mano del montaje de *Yerma* dirigido por Luis Escobar en el Teatro Eslava (1960). Archivo M^o Francisca Vilches de Frutos.



Fig. 10: Crítica de Alfredo Marquerie en ABC del estreno de La casa de Bernarda Alba dirigido por José Gordón y José María de Quinto al frente del grupo La Carátula (Parque Móvil Ministerios, 1950). Archivo M^o Francisca Vilches de Frutos.



Fig. 12: Foto de Manuel Martínez Muñoz del montaje de La casa de Bernarda Alba dirigido por Juan Antonio Bardem en el Teatro Goya, de Madrid (1964).

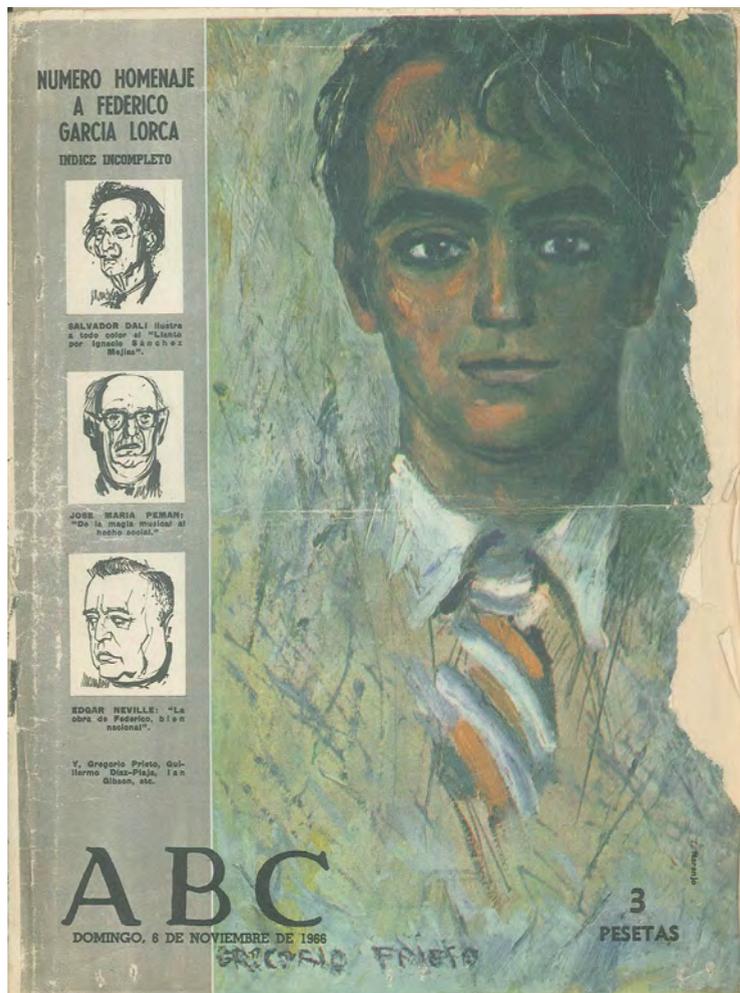


Fig. 13: Portada del número homenaje a Federico García Lorca publicado por el diario ABC (6 de noviembre de 1966). Archivo M^a Francisca Vilches de Frutos.

No puede entenderse la influencia del teatro de García Lorca en el proceso de construcción de la identidad colectiva española sin vincularla al cuestionamiento de los modelos tradicionales de identidad masculina y femenina ante la progresiva incorporación de las mujeres a un mercado laboral restringido hasta el momento a los varones. Tampoco sin relacionarlo con sus reivindicaciones para acceder a unos derechos que como ciudadanas consideran fundamentales, temas presentes ya en la escena comercial del período. Aunque existen autores teatrales que como García Lorca apuestan por denunciar la desigualdad de las mujeres, lo habitual es encontrar una crítica de los modelos femeninos emergentes y una sátira del feminismo¹¹. Así, por ejemplo, en 1919 se representa durante tres años consecutivos y supera las 700 representaciones *Las corsarias*, de Joaquín Jiménez y Enrique Paradas, una obra donde se escenifican las acciones de un sindicato feminista de corsarias dedicadas a cazar hombres para abastecer una colonia de solteras. En 1925 triunfó *Tú gitano y yo gitana*, de Antonio Casas Bricio, una historia de sucesivos desencuentros protagonizados por una pareja perteneciente al mundo del toreo y del cante, donde se presenta un modelo de mujer capaz de someterse a cualquier humillación por conservar el afecto del varón. Cuando cae el telón al final de la obra la protagonista se «arrodilla a sus pies sumisa, amorosa, vencida». García Lorca no solo evita la ridiculización y la parodia, sino que toma partido abiertamente por la mujer y por la necesaria evolución de la situación social femenina en España.

El compromiso de García Lorca con el cambio social a través del teatro se concreta no solo en declaraciones en prensa, presencia en actos públicos y actividades llevadas a cabo al frente de La Barraca, sino también en la creación de un discurso narrativo que incorpora temáticas transgresoras y donde las mujeres tienen un gran protagonismo. Todo su teatro es un canto al amor imposible, efímero y prohibido, basado en la casualidad, solo alcanzable en la distancia, el recuerdo y el disfraz, sin posibilidad de concretarse en una realidad tangible que no conlleve el rechazo social o la muerte. Son textos donde se defiende la primacía de los instintos amorosos sobre la razón y de la libertad individual frente a las convenciones sociales, a pesar del trágico fin que comportan. Y es precisamente en esta búsqueda de la libertad donde radica la tragedia protagonizada por las mujeres lorquianas, quienes al huir de su destino de sometimiento, se enfrentan al rechazo social y a la muerte. La mujer ocupa un lugar preferente en el universo dramático lorquiano, donde son víctimas de unos convencionalismos sociales y unos intereses económicos que chocan con sus deseos más íntimos. Constituye obviamente una ruptura con las convenciones sociales sobre el papel de la mujer en la sociedad y en la familia, asociado a la supeditación al varón y a la pasividad.

En efecto, sus personajes se alejan del paradigma de la feminidad: Mariana Pineda, ajusticiada por defender sus ideales liberales; la zapatera, tan cercana a la Penélope homérica y a la protagonista de *La fierecilla domada*, de Shakespeare, acosada por rechazar la sumisión a su marido y el papel que la sociedad pretende que ejerza; Belisa y Rosita, protagonistas de *Amor de don Perlimplín*, de la *Tragicomedia de don Cristóbal* y la señá Rosita y del Retablillo de D. Cristóbal, casadas por interés

¹¹ Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Fundamentos, Madrid, 1990.

con hombres mucho mayores que ellas, a los que no aman; la Novia de Bodas de sangre, escindida entre una antigua pasión y la conveniencia de un matrimonio; Yerma, abocada a la pérdida de su identidad social como mujer al serle negada la posibilidad de convertirse en madre; Doña Rosita, convertida en símbolo del rechazo social a la soltería; la Actriz, considerada «despreciable» por el Actor de Comedia sin título; Adela, capaz de enfrentarse a su madre y a su hermana mayor por el amor de Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*... Son protagonistas que muestran una concepción transgresora de la conyugalidad, maternidad y sexualidad imperantes, en un claro deseo de denuncia, pero también de reivindicación de esa preciada libertad que como un *leitmotiv* surca toda su creación dramática. Son textos donde se contempla la separación temporal de los matrimonios, la posibilidad de mantener relaciones sexuales al margen de la procreación, el adulterio y el asesinato.

En este contexto se explica la creación de *La casa de Bernarda Alba*, uno de los mejores exponentes de la tradición del drama rural, aunque se alejó de los principales exponentes del género al presentar la represión ejercida sobre las mujeres en este medio, un paradigma de la existente en otros lugares españoles, como se apunta en el subtítulo de la obra, «drama de mujeres en los pueblos de España». El luto riguroso y la reclusión en la casa familiar a la que somete Bernarda Alba a sus cinco hijas tras la muerte de su segundo marido ponen de manifiesto la falta de libertad y el aislamiento a los que las mujeres se veían reducidas en estos espacios domésticos. «¡En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle! Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo» (pág. 157), transmite Bernarda a sus hijas cuando penetran en la casa familiar después de la celebración del funeral. El doble cortejo emprendido por Pepe el Romano a dos de las hijas, Angustias, la mayor, con 39 años, poseedora de una buena dote, y Adela, la más pequeña, con 20 años, quiebra el difícil equilibrio mantenido por Bernarda y evidencia la desigualdad de trato de la sociedad para hombres y mujeres, como lo muestra el diálogo mantenido entre su criada, Poncia, y tres de las hijas de Bernarda: «PONCIA [...] Los hombres necesitan estas cosas./ ADELA Se les perdona todo./ AMELIA Nacer mujer es el mayor castigo./ MAGDALENA Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen» (pág. 212).

La concreción del conflicto en este universo femenino donde la presencia masculina solo existe por alusión o a través de elementos simbólicos constituye una singularidad en la época y uno de los aspectos que le confieren mayor actualidad. En *La casa de Bernarda Alba* conviven mujeres de distintas generaciones y clases, cuyos comportamientos resultan paradigmáticos. No en vano la primera hoja del autógrafo que contiene la relación de los *Dramatis personae* incluye la edad de sus personajes principales: Adela (20), Martirio (24), Amelia (27), Magdalena (30), Angustias (39), Bernarda y Poncia (60) y María Josefa -la abuela- (80), momentos relevantes en la vida de las mujeres. Además, al ofrecer un protagonismo destacado a una criada, Poncia, rompe con las convenciones del discurso y caracterización del drama al uso.

Bernarda, la madre, se presenta como paradigma del respeto a las convenciones sociales. El sentido de su existencia se urde en relación con la imagen que pueda proyectar hacia los demás, aunque sea a costa de ocultar hechos y sentimientos:



Fig. 14: Programa de mano del montaje de La casa de Bernarda Alba dirigido por Ángel Facio en el Teatro Eslava (1976). Archivo M^a Francisca Vilches de Frutos.



Fig. 17: Programa de mano del montaje de La zapatera prodigiosa dirigido por Alfredo Mañas en el Teatro Marquina (1965). Los decorados y figurines fueron diseñados por Concha Fernández Montesinos. Archivo M^a Francisca Vilches de Frutos.



Fig. 15: Portada del dossier publicado por el Teatro Español de Madrid con ocasión del montaje de La casa de Bernarda Alba dirigido por José Carlos Plaza (1984). Archivo M^a Francisca Vilches de Frutos.



Fig. 20: Programa de mano del montaje de La casa de Bernarda Alba dirigido por Amalia Ochandiano en el Centro Cultural de la Villa (2007). Archivo M^a Francisca Vilches de Frutos.

«Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar» (pág. 250). Es ella la que impone silencio al final de la obra cuando se descubre el suicidio de su hija Adela al creer muerto a su amante, Pepe el Romano: «¡A callar he dicho! [...] ¡Silencio!» (pág. 280). Bernarda es la defensora del papel secundario de las mujeres acomodadas, centrado en tareas de cuidado y apoyo realizadas en el espacio doméstico: «Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles» (pág. 158). Autoritaria, interesada, con una religiosidad mal entendida, supone un claro exponente del clasismo arraigado en la sociedad española de la época. «Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias» (pág. 149), exclama en una de sus intervenciones. García Lorca cuestiona su figura y el sistema que la sustenta mediante la progresiva merma de su autoridad en el transcurso de la acción. Una a una, las mujeres de la casa se van rebelando contra ella. Primero Poncia y María Josefa; después, sus hijas, en especial Adela, que llega a romper el bastón de mando -«¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*ADELA arrebató el bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más»- (pág. 275).

Es en Poncia, la criada de la misma edad de Bernarda, donde se percibe la solidaridad de Federico con los más desprotegidos. A pesar de la situación de inferioridad en la que se encuentra, mantiene una posición crítica hacia ella al recordarle la existencia de una situación económica no tan desahogada como pretende, agudizada por el fallecimiento de su segundo marido. Llega, incluso, a recriminarle sus carencias cuando asegura que no existen hombres «de su clase» en «cien leguas a la redonda»: «en otros sitios ellas resultan las pobres» (págs. 165-166). Lejos de aceptar una relación de sometimiento basada en las desigualdades económicas, denuncia su destino de penurias: «Nosotras tenemos nuestras manos y un hoyo en la tierra de la verdad» (pág. 144). Es ella quien pronuncia las palabras más duras sobre su ama: «Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara» (págs. 141-142).

El tercer carácter femenino más relevante es el de Adela, la hija pequeña, que, enamorada del pretendiente de su hermana, decide mantener relaciones con él. Se configura como símbolo de la rebeldía frente al sistema, pero también de la libertad sexual: «No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca» (pág. 206), palabras dirigidas a Poncia cuando esta intenta advertirle de las consecuencias que pueden acarrearle sus encuentros amorosos. Es un personaje que simboliza una potente transgresión de la manera de concebir la sexualidad femenina, como muestran algunas de sus intervenciones: «Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Será lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes» (pág. 272). Llama la atención su condición cristológica, una similitud presente desde que se imagina a sí misma perseguida y coronada por espinas -«y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son

queridas de algún hombre casado»- (pág. 272) o lamenta la soledad en la que Dios la ha dejado -«Dios me ha debido dejar sola, en medio de la oscuridad»- (pág. 274).¹²

Los conflictos planteados en esta relación antagónica entre Bernarda, Poncia y Adela no podrían entenderse sin comprender la importancia en el desarrollo de la acción de otro tema al que García Lorca dedica otra de sus obras, *Doña Rosita la soltera*: el temor a la soltería en una sociedad donde la maternidad y la conyugalidad definen el paradigma de la feminidad. De ahí el protagonismo de las otras hijas de Bernarda al mostrar su anhelo por esa maternidad y sexualidad que conlleva la relación con los hombres. Las edades de las hermanas de Adela (los 39 años de Angustias, los 30 de Magdalena, los 27 de Amelia y los 24 de Martirio) no permiten abrigar dudas sobre las consecuencias del aislamiento en la casa familiar para unas mujeres cuyas posibilidades de casarse y ser madres van alejándose paulatinamente conforme van cumpliendo años. Solo la mayor, heredera del primer marido de Bernarda, puede permitirse romper con ese destino no deseado.

2. Teatralidad a través del simbolismo en *La casa de Bernarda Alba*

«*El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico*», se lee en el inicio del manuscrito autógrafo, una intención que, unida al género teatral elegido para su configuración, el drama rural, y la inspiración en hechos y personas cercanas pueden llevar a pensar en una vuelta a los cauces del teatro realista y naturalista. En efecto, García Lorca transmite a Carlos Morla Lynch como «En la casa vecina y colindante a la nuestra vivía 'doña Bernarda', una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras»¹³. Nadie mejor que un niño para conocer los entresijos de un universo femenino, cuyo territorio estaba vedado a la mirada de los varones adultos, un conocimiento adquirido a partir de sus experiencias infantiles en Fuente Vaqueros (1898 y 1906) y Valderrubio (1906 y 1908), donde transcurren sus vacaciones a partir de la instalación de la familia en Granada¹⁴. Por otra parte, García Lorca decide elegir el drama rural como cauce estructural de la obra, un género cuyos estrenos y reposiciones seguían cosechando éxitos en la escena madrileña durante su estancia en Madrid¹⁵.

Sin embargo, su preocupación por potenciar la teatralidad de sus textos a través del símbolo aleja su discurso de los parámetros del teatro realista, una utilización que no es privativa solo de este texto sino que es una constante en su trayectoria como autor y director teatral. Es también, como ya se ha apuntado, la clave del éxito de público recabado cuando vuelven a representarse sus obras en los grandes teatros

¹² Sobre esta dimensión cristológica, cf. Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Siglo XXI, Madrid, 1986.

¹³ Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo. 1928-1936)*, Aguilar, 1958, págs. 488-489.

¹⁴ Sobre su vida, cf. Ian Gibson, *Federico García Lorca*, 2 vols., Grijalbo, Barcelona, 1985.

¹⁵ Como por ejemplo, los de José Feliu i Codina (*La Dolores*), Ángel Guimerà (*Terra Baixa*), Jacinto Benavente (*La malquerida*) y Eduardo Marquina (*La ermita, la fuente, el río*), entre otros.

madrileños a partir de década de los sesenta. García Lorca recurre al símbolo en la caracterización y presentación de los personajes, con una atención específica hacia su corporeidad (gestos, prosodia y movimientos). También en la concepción del espacio escénico (decorados, figurines y luminotecnia) y del espacio sonoro. Su funcionalidad es connotativa, pues su presencia permite tanto acentuar los rasgos psicológicos de las protagonistas y sugerir sus estados de ánimo y deseos íntimos, como intensificar o ampliar los límites de la acción.

Uno de los aspectos más diferenciales de *La casa de Bernarda Alba* en relación con otras obras del período es el protagonismo otorgado a las mujeres en el escenario. Los hombres solo están presentes a través de alusiones o elementos simbólicos, como es el caso de Pepe el Romano, comparado con un león y asociado a lo equino para acrecentar su prepotencia. Se menciona que viene montado en jaca, precedido por el sonido en *off* de sus pasos y en ocasiones se *materializa* a través de un blanco garañón que golpea los muros «llenando todo lo oscuro», como «una aparición» (págs. 252-253). No es el único símbolo animal asociado al carácter o las acciones de los personajes. Las menciones a los perros aluden tanto a la condición de cancerbera de Bernarda, como a la actitud amenazante de los lugareños o a la «irónica» sumisión de Poncia -«Pero yo soy buena perra: ladro cuando me lo dice y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza»- (pág. 143). García Lorca recurre también a las posibilidades connotativas de símbolos del ámbito vegetal. La rosa y las espigas de trigo son referentes de lo femenino, como en la canción de los segadores: «CORO/ Ya salen los segadores/ en busca de las espigas;/ se llevan los corazones/ de las muchachas que miran. [...] Abrid puertas y ventanas/ las que vivís en el pueblo;/ el segador pide rosas/ para adornar su sombrero» (págs. 212-214). Pero es quizás el agua, en sus distintos estados, el símbolo que mejor representa los estados de ánimo de las protagonistas y su ansia de libertad, asociada al contacto con la naturaleza frente a la claustrofobia que experimentan. Magdalena se levanta de madrugada a refrescarse, Martirio expresa su deseo de que lleguen las lluvias, Adela se queja de la sed que tiene, Poncia evoca al mar como espacio de paz y María Josefa lo ve como promesa de vida y futuro: «Me escapé, porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar» (pág. 186).

Buen conocedor de la dirección escénica, a la que daba un destacado protagonismo como elemento renovador del teatro, García Lorca presta una gran atención a los gestos, variaciones tonales y movimientos de los personajes para sugerir situaciones y estados de ánimo e intensificar la acción dramática. Son constantes las acotaciones sobre la manera en la que han de comportarse las protagonistas (*fuerte, enérgica, profunda, con cierta irritación, desesperada, baja, furiosa, ansiosa, entre dientes, con intención, con retintín, embarazoso, siempre con crueldad...*). También da instrucciones precisas en torno a cómo deben moverse en escena, como por ejemplo al inicio de la obra, lo que permite acentuar el carácter religioso del entierro: «(Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos grandes, faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la escena.)» (pág. 148). Al entonar los cantos, deben levantarse, «hacerlo «*al modo gregoriano*» y salir «*desfilando todas por delante de BERNARDA*» (pág. 154).

En esa potenciación de la teatralidad del texto García Lorca lleva el simbolismo a la concepción del espacio escénico y sonoro. La casa representa el mantenimiento del orden y de la seguridad frente al mundo exterior. Toda la acción se lleva a cabo en su interior y, sin embargo, al mencionarse la presencia de cuartos, pasillos y ventanas la acción parece transcurrir en un laberinto del que no se puede huir. En este espacio las ventanas actúan como símbolo de la transgresión femenina de las convenciones sociales. De ahí que haya recriminaciones para que las hijas de Bernarda se aparten de ellas y no den motivo a habladurías. Pero no es el único espacio simbólico. La existencia de lugares, acciones o personajes fuera de este recinto se conoce por alusión: un corral contiguo, donde se realizan algunos encuentros, calles colindantes, en las que se reúne el vecindario...

Se ha aludido a que la casa representa el mantenimiento del orden, pero además es el lugar donde va a acontecer una tragedia que desemboca en muerte. Con esta funcionalidad García Lorca juega con el simbolismo de los colores blanco y negro, ligados a la pureza y a la muerte, en decorados y figurines. El contraste entre la tonalidad de las paredes y el atuendo negro de las mujeres amplifica el conflicto y confiere al recinto un aire de iglesia, donde parece estar oficiándose un ritual asociado a la muerte: «*Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea.*» (pág. 139). Como en otras creaciones teatrales anteriores a *La casa de Bernarda Alba* García Lorca utiliza el color verde asociado a la vida. Magdalena relata cómo su hermana Adela se ha puesto un traje verde y se ha ido al corral pidiendo que la miraran las gallinas. Para Adela el verde representa el umbral hacia la libertad: «¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!» (pág. 180). También se aprecia este juego simbólico con los colores en el uso de la luminotecnia. En una de sus acotaciones García Lorca exige simplicidad y pide una iluminación azul, otro color asociado en su obra a la muerte: «*Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de BERNARDA. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la escena*» (pág. 241).

Es bien conocida la vocación musical de García Lorca, buen intérprete de piano, promotor de iniciativas relacionadas con el cante hondo y recopilador de canciones populares, pero menos la utilización simbólica de la música y de las canciones populares en su teatro. Son constantes las alusiones a los instrumentos musicales por su gran capacidad evocadora. La obra se inicia con un «*doblar las campanas*», premonitorio de la tragedia que va a acontecer. Las canciones populares que se filtran a través de las ventanas remiten a los espacios de libertad ansiados. La llegada de los segadores va precedida por unos «*campanillos lejanos, como a través de varios muros*» (pág. 210) y acompañada del sonido de «*panderos y carrañacas*» (pág. 213), símbolo de la libertad que sugieren en contraste con el ambiente asfixiante de la casa. Pero no son los únicos símbolos presentes en el espacio sonoro de la obra. Ya se ha aludido a los ladridos de los perros y a las coces del garañón en la cuadra, pero también hay que mencionar otros símbolos transgresores como el silbido de Pepe el Romano, las voces exteriores y los gritos de las gentes que persiguen

a la hija soltera de la Librada por haber dado a muerte a su hijo, concebido fuera del matrimonio.

En esta concepción simbólica del espacio sonoro cobra importancia la presencia del coro. Si en Sófocles el coro actúa como comentador de la acción, en Esquilo toma parte de la acción y en Eurípides provee de elementos líricos, en García Lorca se produce una fusión de todas estas funcionalidades. *La casa de Bernarda Alba* se distancia de *Bodas de sangre* y *Yerma* al no dedicarle ningún cuadro completo, pero el coro está presente a través de la gente que entra en escena o a cuya existencia se alude. Son esencialmente personas del pueblo, como las plañideras que irrumpen en la casa tras la muerte del esposo de Bernarda, 200 mujeres de las que solo cuatro actúan, o el de las gentes del lugar, en el Acto II, sin presencia física, pero cuyos miembros aparecen en el diálogo entre Poncia y Bernada -«¡En lo alto de la calle hay un gran gentío y todos los vecinos están en sus puertas!»- (pág. 236) y en los rumores y gritos -«Fuera se oye un grito de mujer y un gran rumor»- (pág. 239). Pero es quizás el coro de los segadores del Acto II donde mejor se vislumbra esta capacidad connotativa y acentuadora de la teatralidad. De hecho aparece calificado como tal «coro» en el manuscrito, aunque del contexto se deduce que su presencia solo se materializa a través de sus cantos.

3. Percepción de *La casa de Bernarda Alba* según los períodos históricos

Este acercamiento al conocimiento del papel de las mujeres en *La casa de Bernarda Alba*, de la manera en la que utiliza el juego simbólico para desarrollar sus transgresoras temáticas y del éxito obtenido por la obra en sus representaciones no podría comprenderse en toda su amplitud sin conocer la existencia de varios períodos en la valoración de la contribución de esta obra al proceso de construcción de la identidad colectiva española. Cuando Margarita Xirgu estrena la obra en Buenos Aires en 1945 García Lorca era ya un icono de los valores políticos y culturales de la Segunda República¹⁶, un proceso al que contribuye el conocimiento de su legado gracias a la publicación de sus textos y de ensayos críticos debidos a su familia, amistades e hispanismo internacional, y a la puesta en escena en otros países de sus obras teatrales por profesionales de la escena. Pero no es hasta el comienzo de la década de los sesenta cuando se realizan las primeras representaciones de sus textos teatrales más conocidos en la escena comercial española de la mano de directores de escena como Luis Escobar, José Tamayo, Alfredo Mañas y Juan Antonio Bardem, quienes aciertan al trabajar con su teatralidad. Al mismo tiempo se produce una paulatina apertura de la crítica más conservadora, que resalta el éxito de público obtenido, su valor literario y la importancia y satisfacción de que esté en los escenarios, de «su vuelta» (*ABC*, *Arriba*, *El Alcázar*, *Pueblo*), lo que posibilita la consolidación del mito y de su condición de portavoz de una nueva sociedad que aboga por

¹⁶ En 1937 su figura es elegida para representar al régimen republicano en el Pabellón español de la Exposición Internacional de París.

la reconciliación. Es un período en el que comienzan a publicarse ensayos críticos y artículos periodísticos donde se reivindica su valor literario y su condición de parte del patrimonio literario nacional, como, por ejemplo, en un número monográfico de *ABC* aparecido el 6 de noviembre de 1966. Cuando llega por primera vez *La casa de Bernarda Alba* a un escenario comercial en España (Teatro Goya de Madrid, 10-01-1964), en un montaje dirigido por Juan Antonio Bardem, Arcadio Baquero escribe en *El Alcázar*: «La obra, la creación máxima del poeta español, está ahora, en pie, en un escenario madrileño. Eso es lo importante»¹⁷, lo que no impide que críticos pertenecientes a sectores progresistas señalen como una de los principales aportaciones de la obra la denuncia de la ausencia de libertad, como lo hizo Ricardo Doménech: «Lo que García Lorca nos presenta en escena es un problema de libertad, o, por mejor decir, de ausencia de libertad, y ello mediante esta colisión entre el mundo de Bernarda -que es una sociedad petrificada, rígida, inflexible- y el mundo de Adela»¹⁸. No significa que *La casa de Bernarda Alba* no hubiera llegado antes a un escenario español. De hecho es presentada en Madrid por José Gordón y José María de Quinto al frente del grupo La Carátula solo cinco años después de su estreno en Buenos Aires (Parque Móvil Ministerios, 20-03-1950), pero en esa ocasión se trata de un estreno en el circuito de cámara y ensayo.

Cuando diez años más tarde de su puesta en escena en uno de los grandes teatros madrileños se realiza una nueva versión de *La casa de Bernarda Alba* bajo la dirección de Ángel Facio (Eslava, 17-09-1976), se presenta ya a García Lorca en otra dimensión distinta a la ofrecida durante el franquismo. El estreno de esta obra permite verlo como icono de la diversidad de género y no solo por su defensa de los derechos de las mujeres, sino también de otras opciones sexuales, como la homosexualidad. La interpretación del personaje de Bernarda por un actor, Ismael Merlo, lleva al crítico del diario *ABC*, López Sancho, a escribir: «¿Ha de entenderse a Bernarda Alba como un hombre? ¿Simplemente masculinizar el sentido de la autoridad, de la autoridad despótica? Yo siempre he pensado que García Lorca trasponía en sus personajes femeninos lo que él, en su alma, tenía de femenino. Siempre he entendido que en la pasión de Yerma contra su infertilidad se expresaba en clave un ansia secreta de Federico y no precisamente en cuanto a varón»¹⁹.

Tras la Transición política y la llegada de la Democracia se produce una intensificación de su valor como símbolo de una nueva España asociada al respeto hacia la diversidad de género, la diversidad ideológica que implica la voluntad de convivencia de distintas opciones políticas, la diversidad de etnias y culturas, y, por supuesto, la diversidad/divergencia de lenguajes expresivos, ejemplificada, sobre todo, con los estrenos en España de su *teatro imposible*. Al producirse un Homenaje a García

¹⁷ Arcadio Baquero, «Críticas: *La casa de Bernarda Alba*, en el Goya», *El Alcázar*, 14 de enero de 1964, pág. 24.

¹⁸ Ricardo Doménech, *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*, Teatro Español/Cátedra, Madrid, 1985, pág. 209.

¹⁹ Lorenzo López Sancho, «*La casa de Bernarda Alba*, en una versión desnaturalizadora», *ABC*, 19 de septiembre de 1976, págs. 62-63.

Lorca en el Teatro Español y ofrecerse el estreno de *La casa de Bernarda Alba* en un montaje dirigido por José Carlos Plaza (Español, 16-11-1984), Miguel Narros, director del coliseo madrileño en aquel entonces, declara: «Al elegir *La casa de Bernarda Alba* como primer espectáculo, rendimos homenaje a un español universal, Federico García Lorca [...]. Desde aquí queremos ofrecerle, con todas nuestras fuerzas, el premio que en vida nunca pudo recibir del pueblo español, al que él tan presente tenía, esas gentes que aman el teatro»²⁰. El éxito de este montaje (125.000 espectadores y 8 meses en cartel antes de iniciar una gira varios meses) contribuye a intensificar la condición de García Lorca como icono de la defensa de los derechos de las mujeres en una época en la que se están llevando adelante iniciativas en favor de la consecución de la igualdad efectiva entre mujeres y hombres. Eduardo Haro Tecglen la califica en *El País* como «una obra de rebeldía contra unas costumbres atroces, sobre todo en el contexto de su fecha (1936), en el que se produce insistentemente una literatura de la liberación; como una exposición dolorida crítica sobre la condición de la mujer en España»²¹.

La valoración de la condición icónica de García Lorca y de las mujeres lorquianas de *La casa de Bernarda Alba* adquiere una nueva dimensión años más tarde, coincidiendo ya con los actos conmemorativos del primer centenario de su nacimiento, en el montaje dirigido por Calixto Bieito (María Guerrero, 11-11-1998). En esta ocasión su compromiso con la defensa de la libertad del ser humano permite reflexionar además sobre otro tema que comienza a preocupar a una sociedad cada vez más abierta a las consecuencias del estallido de conflictos bélicos fuera de sus fronteras, como apunta Gonzalo Pérez de Olaguer en *El Periódico*, de Barcelona: «Los más de 60 años que tiene la obra no ha envejecido: ayer caían las bombas en España, hoy caen en Kosovo. [...] El escenario se convierte en un solo grito, en un compromiso con el hombre y la libertad que el espectador ve reflejado en la historia»²². Hay que relacionar esta dimensión antibelicista de la obra de García Lorca con la preocupación de la sociedad española por el incremento del fanatismo religioso, un tema planteado abiertamente varios años después a raíz del estreno de una nueva versión de *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Lluís Pasqual en el Teatre Nacional de Catalunya (29-04-2009), lo que permite denunciar el abuso masculino en sociedades cada vez menos laicas, una cuestión señalada por Llatzer Moix en *La Vanguardia*: «Con todo, lo que llama más la atención es la vigencia del tema abordado. No en España, donde las costumbres se han liberalizado [...] Pero sí en otros confines del planeta, donde por desgracia *La casa de Bernarda Alba* conservaría la «intención de documental fotográfico» que se propuso Lorca. Por ejemplo, en cualquier país donde las mujeres permanecen sometidas al abuso masculino y al fanatismo religioso»²³.

²⁰ Miguel Narros, «Ójala que Federico pudiera estar aquí... Gracias», Teatro Español. Noticias: El Español en gira (temporada 1984-1985), pág. II.

²¹ Eduardo Haro Tecglen, «Un Lorca antes de Lorca», *El País*, 18 de noviembre de 1984, pág. 46.

²² Gonzalo Pérez de Olaguer, «Poesía y denuncia en un gran montaje», *El Periódico*, 9 de abril de 1999.

²³ Llatzer Moix, «Bernarda global», *La Vanguardia*, 10 de mayo de 2009, pág. 44.

En este acercamiento a la contribución de las representaciones de *La casa de Bernarda Alba* a la consolidación de García Lorca como icono de la diversidad hay que mencionar dos espectáculos llevados a escena por directoras y que posibilitan llamar la atención sobre un aspecto apenas vislumbrado en los montajes anteriores de esta obra. Me refiero al papel de las mujeres como transmisoras y preservadoras de las convenciones sociales asociadas al patriarcado. En el espectáculo dirigido por Amalia Ochandiano en el Centro Cultural de la Villa (1-03-2007) el personaje de Bernarda es interpretado por Margarita Lozano, que «Sin dejar de ser mujer, tiene el poderío de un hombre», como apunta Javier Vallejo en *El Mundo*²⁴. Ese mismo ambiente claustrofóbico y varonil es mostrado por la directora Carme Portaceli (Español, 7-09-2006), un ambiente recreado a través de un espacio escénico carcelario diseñado por Paco Azorín, con figurines de Javier Sáez, que como señala García Garzón en *ABC*, muestra a Bernarda Alba «como una celadora rabiosa con sus constantes paseos por distintas zonas del escenario, igual que si estuviera efectuando una ronda» y a «las hijas-reclusas, vestidas del preceptivo negro que fija el texto» con «unas pesadas botas militares»²⁵.

4. A modo de conclusión

Como ha podido apreciarse, desde sus primeras obras teatrales Federico García Lorca muestra una honda preocupación por la situación de desigualdad de las mujeres en la sociedad de su época, donde se hallaban supeditadas a unas convenciones sociales que las abocaban a los restringidos espacios de la esfera privada y se les sustraían los más elementales derechos como ciudadanas. Gran parte de sus textos centran sus tramas en la ruptura de sus protagonistas femeninas con los modelos de feminidad, conyugalidad, maternidad y sexualidad imperantes, en un claro deseo de denuncia, pero también de reivindicación de esa preciada libertad que como un *leitmotiv* surca toda su creación dramática. La importancia de esta problemática es tal que a ella dedica su última obra, *La casa de Bernarda Alba*, subtitulada «drama de mujeres en los pueblos de España», cuyo discurso narrativo y audiovisual le permite una vez más denunciar la opresión ejercida contra estas en el ámbito rural, al tiempo que defender la necesidad de enfrentarse a las convenciones sociales, a pesar del trágico fin que comporta. Con este propósito elige como cauce expresivo el drama rural, alejándose de él en la utilización de elementos Simbólicos. Que permiten intensificar la teatralidad del texto y conectar mejor con sus espectadores/lectores potenciales. Sin duda es esta elección la que contribuye en

²⁴ Javier Vallejo, «Bernarda, ese hombre», *El País*, 6 de abril de 2007, pág. 14.

²⁵ Juan Ignacio García Garzón, «Cárcel de mujeres», *ABC*, 9 de septiembre de 2006.

PILAR NIEVA-DE LA PAZ

PILAR NIEVA-DE LA PAZ

Investigadora Científica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

IDENTIDAD FEMENINA Y MATERNIDAD: YERMA (1934), DE FEDERICO GARCÍA LORCA

El teatro de Federico García Lorca se estrena en Madrid a partir de 1920 y a lo largo de la década de los 30, años en los que se estaban produciendo intensos debates sobre la identidad femenina en los medios intelectuales españoles, con la publicación de numerosos ensayos y artículos de prensa que situaban en el foco de la actualidad la discusión sobre los modelos femeninos en conflicto: el «ángel del hogar» y el emergente tipo de la «mujer moderna». De igual modo se teorizaba entonces sobre la necesidad de defender la «feminidad» tradicional frente a la fuerza del pujante «feminismo», así como la necesidad de promover o frenar los cambios en los roles de género motivados por el incipiente acceso de las mujeres a la Esfera pública. En este contexto social cobró especial interés la reivindicación de la maternidad como pilar fundamental en la construcción de la identidad femenina. Conviene recordar también que, por esos mismos años, estaban publicando (y a veces estrenando) sus obras teatrales un significativo conjunto de escritoras que se dedicaron principalmente a abordar los ejes temáticos que definían entonces las claves de la identidad femenina: el amor, el matrimonio y la maternidad. Los planteamientos de las escritoras permiten entender mejor el potencial renovador del teatro de Federico García Lorca en relación con la denuncia de la situación social femenina de su tiempo y, sobre todo, su enfoque crítico de la maternidad como mandato social para la mujer. El estreno de *Yerma* el 29 de diciembre de 1934, su primer éxito teatral en Madrid,¹ le permite plantear al gran público el tema maternal desde un enfoque transformador: mostrar las trágicas consecuencias que tenía para las mujeres de su tiempo la obligatoriedad de la maternidad

¹ Cf. M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*, Tabapress-Fundación FGL, Madrid, 1992, págs. 97-104.

en el marco de una sociedad patriarcal y de una moral tradicional que limitaban su libertad personal.

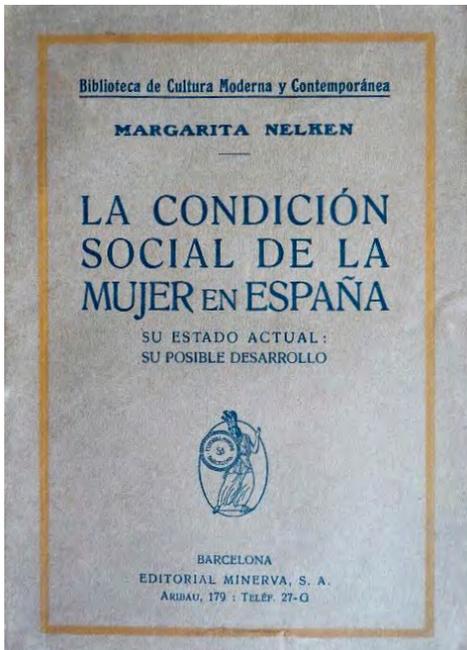
Hay que tener en cuenta que la figura de la mujer madre en el imaginario colectivo de la época conectaba con el predominante modelo tradicional del «ángel del hogar». Desde finales del XIX se venía produciendo la exaltación del «eterno femenino», frente a cualquier posibilidad de cambio. Se quería así afianzar una definición esencialista de la mujer basada en la estricta separación de los roles sociales de mujeres y hombres: ellas destinadas a la Esfera privada y ellos, a la Esfera pública. Además, en las últimas décadas del XIX había surgido una nueva corriente que trataba de legitimar desde la doctrina científica la segregación de roles, con consecuencias directas en la definición de la identidad de género (Moebius, Simmel, Weininger, etc.). A partir de la supuesta demostración de su «inferioridad mental», las mujeres aparecían como «inútiles» para todo cuanto no fuera la maternidad y los cuidados familiares. Pocos años después, en la década de los 20, surgirían nuevas teorías que seguían defendiendo la estricta separación de las esferas, pero actualizando y reajustando los modelos identitarios de género. Según la «teoría de la diferenciación» de Gregorio Marañón (expuesta en *Tres ensayos sobre la vida sexual*, 1927), a la mujer no se la consideraba un ser inferior, sino complementaria y «diferente» del varón. En este nuevo marco, la maternidad se entendía también como eje definitorio de la femineidad. Mientras que el hombre estaba destinado a la producción, la mujer lo estaba a la reproducción. El discurso científico comprendía así la maternidad y la perpetuación de la especie como el mandato biológico y cometido social fundamental de toda mujer, y la figura de la madre se presentaba como el supremo ideal femenino, adornado de toda clase de virtudes. Así, la madre aparecía dibujada en el imaginario colectivo como un ser noble, generoso y sublime².

Esta concepción apenas cambia a pesar de la emergencia de un nuevo modelo femenino, y la maternidad se sigue considerando, incluso por parte de las principales defensoras de la «Eva moderna», como pilar central en la vida de la mujer. Coinciden en este sentido varias escritoras de diferente espectro ideológico que defendían por aquel entonces la consecución de derechos para sus contemporáneas. De ahí que a menudo apoyen sus argumentaciones a favor de la apertura de las mujeres a nuevos espacios y nuevas realidades (la educación, el trabajo profesional remunerado y la participación en organizaciones políticas) en su condición de madres. Apelan así a una educación sentimental que ha fomentado en ellas una orientación al cuidado de los demás y un claro instinto de protección, y a la responsabilidad que sienten en relación con el bienestar presente y futuro de su descendencia. En sus artículos y ensayos sobre esta cuestión, las autoras partían de una constatación general: las españolas seguían estando limitadas al ámbito de la Esfera privada, de forma que

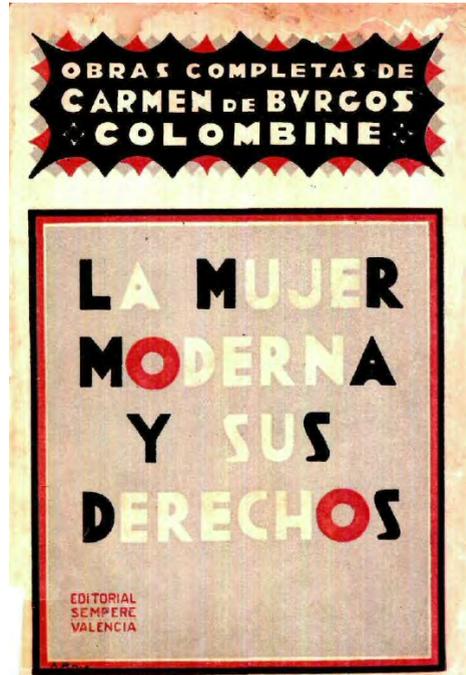
2 Cf. Mary Nash, «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España. 1900-1939», en G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. Siglo XX*, Taurus, Madrid, 1993, pág. 627-45. Sobre la evolución de los roles en las representaciones literarias, cf. Pilar Nieva-de la Paz (coord.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX.*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2009.



«Clara Campoamor en la Unión Republicana Femenina». En *El voto de las mujeres. 1877-1978* (Catálogo de Exposición, Biblioteca Nacional, Rosa Capel, dir.). (Ed. Complutense)

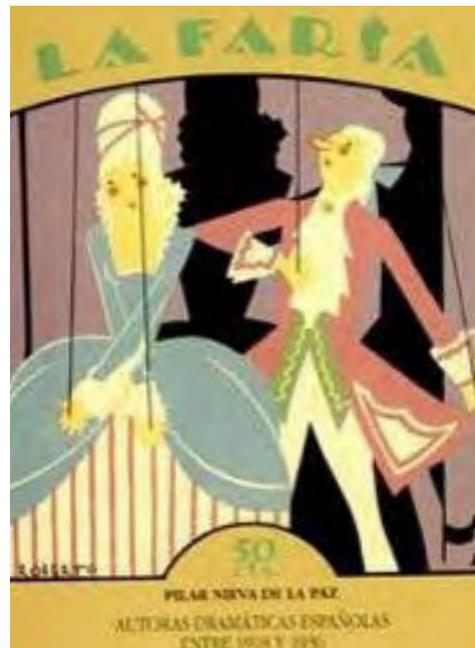


Portada de *La condición social de la mujer en España. Su estado actual, su posible desarrollo*, de Margarita Nelken. (Ed. Minerva)



Diputación de Almería — Biblioteca. *Mujer Moderna y sus Derechos*. La, p. 1

Portada de *La mujer moderna y sus derechos* (1927), de Carmen de Burgos (Ed. Sempere)



Portada de Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. (Ed. CSIC)



Portada de Teatro de Mujeres. Tres autoras españolas, edición de Cristóbal de Castro (Ed. Aguilar).

su destino era ser esposas, primero, y después madres. Dada esta realidad fundamental en las vidas de sus contemporáneas, sus ensayos plantean una y otra vez la necesidad de reformar las leyes para tratar de solventar los múltiples problemas que afectaban a las madres españolas: la patria potestad otorgada al marido, la pérdida de los hijos en caso de separación, o la discriminación de las madres solteras y de su descendencia.

Puesto que no parecía entonces posible separar la maternidad de la definición «esencial» del ser mujer, el pensamiento feminista trató de ampliar y derivar su significado para que los rasgos que definían el sentimiento maternal se vinculasen al conjunto de la actividad de cualquier mujer en el seno de la vida social. Figuras icónicas de la lucha feminista en el primer tercio del pasado siglo, como María de la O Lejárraga, que desde el papel y la tribuna abogó por la emancipación femenina, no discutían en sus textos el carácter central de la maternidad en la definición de la identidad femenina. Autora de varios libros escritos en colaboración con su marido (aunque firmados como «Gregorio Martínez Sierra»), en un título fundamental, *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917) afirmaba que «la maternidad es la suprema obligación, la misión esencial de la mujer; no hay quien se atreva a negarlo. La mujer tiene en sus manos el porvenir de la especie; ella es la humanidad porque ella es la madre»³. Todo ello en el marco de una encendida defensa de la necesidad de mejorar la situación social de las españolas, cambiar mentalidades y modernizar las costumbres. Pocos años después, desde el feminismo moderado, Carmen Eulate Sanjurjo afirmaba una vez más en *La mujer moderna* (1924) la idea de la maternidad como destino único para la mujer, pero sugería nuevos caminos a sus contemporáneas al aludir a posibles «maternidades espirituales» como alternativa para que las mujeres sin hijos pudieran recuperar su dignidad social y contribuir al bienestar general: «La inmensidad de mujeres que no logran ser madres, bien porque no las solicitan en matrimonio [...] o porque casadas no son fecundas, no deben por eso renunciar a las nobles alegrías de la maternidad. Queda para ellas el campo amplísimo de las maternidades espirituales, y amparando los hijos sin padre, y ayudando a los que los tienen a establecerlos, y a constituir familias, son ellas también elementos poderosos de progreso y riqueza nacional»⁴.

La intelectual y política anarquista Federica Montseny, conocida por sus ideas rupturistas sobre la organización social, defendió una visión esencialista de la maternidad en *La mujer, problema del hombre* (1932), al tiempo que incidió en la idealización de la labor de la madre como educadora de su descendencia: «A la maternidad habría de considerársela como una de las bellas artes. La madre ha de ser una artista, un poeta de la forma y del sentimiento. Y el hijo la culminación artística, la obra legada a la posteridad, concepto verdaderamente augusto de la madre, que la colocaría en un plano sublime»⁵. Tampoco negó la trascendencia de la maternidad en la vida

³ Gregorio Martínez Sierra, *Feminismo, feminidad, españolismo*, Pueyo, Madrid, 1917, pág. 78.

⁴ Véase Carmen Eulate Sanjurjo, *La mujer moderna. Libro indispensable para la felicidad del hogar*, Maucci, Barcelona, s.a.[1924], pág. 422.

⁵ Cf. «La mujer, problema del hombre. V», *La Revista Blanca*, 94, 1927, pág.12. Este artículo, que formaba parte de una serie de seis ensayos, apareció posteriormente publicado como libro: Federica Montseny, *La mujer, problema del hombre*, Ediciones de La Revista Blanca, 1932. Con diferente título volvió a publicarse en Tolouse: *El problema de los sexos (matrimonio, unión libre y amor sin convivencia)* (1943 y 1950). Cf. Susana Tavera, *Federica Montseny. La indomable*, Temas de Hoy, Madrid, 2005, págs. 315-316.

femenina una autora tan comprometida con la denuncia de la subordinación de la mujer española como Margarita Nelken, quien sería diputada socialista en las Cortes republicanas varios años después de la publicación de *La condición social de la mujer en España* (1919). No dudó, sin embargo, en denunciar abiertamente las consecuencias de la falta de educación sexual de las jóvenes que iban a casarse, tan negativas para su salud y la de su descendencia, al tiempo que mostraba la flagrante contradicción social entre la idealización de la maternidad y el desprecio y abandono en que se encontraban las mujeres que tenían la «desgracia» de concebir hijos fuera del matrimonio⁶.

Pero fue Carmen de Burgos quien llegó más lejos en su argumentación feminista al defender que la maternidad no debía ser el único y cerrado destino de la vida de una mujer: «Es un absurdo argumentar que porque la mujer es *madre* no puede ser otra cosa. Es como si al hombre por ser *padre* se le negara el que desempeñare toda otra función»⁷. Su libro clásico, *La mujer moderna y sus derechos* (1927), texto fundamental del pensamiento igualitario español, negaba que este ideario supusiera una amenaza para la familia: «Ser feminista es ser mujer respetada, consciente, con personalidad, con responsabilidad, con derechos, que no se oponen al amor, al hogar y a la maternidad»⁸. Con todo, la autora no dudó en denunciar la exaltación interesada de la maternidad biológica, porque juzgaba que lo relevante no era la función meramente «animal», sino el trabajo de criar y educar con los sacrificios que por amor al niño arrostraba la mujer⁹. Los deberes del cuidado de los hijos implicaban, pues, asumir la responsabilidad de su correcta educación. Al igual que argumentaba Margarita Nelken, Burgos denunció también la contradicción entre la general idealización de la *maternidad obligatoria* y las habituales humillaciones hacia las madres que tenían hijos fuera del matrimonio.

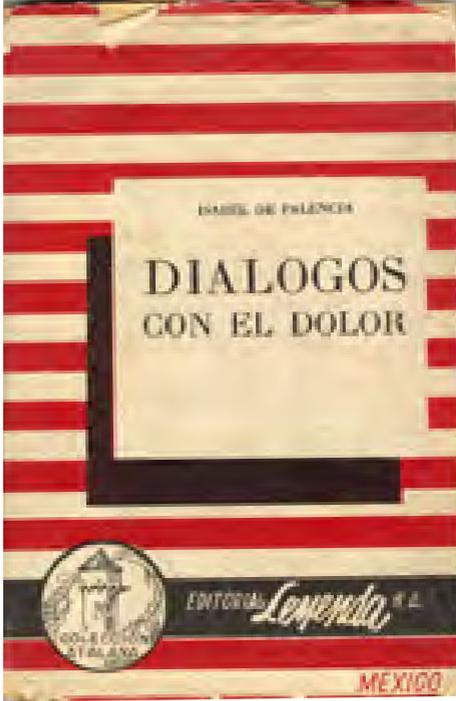
Con la llegada de la Segunda República se produjeron cambios políticos y legales muy significativos en relación con los derechos de las españolas, aunque siguieran siendo claramente mayoritarias las actitudes favorables al modelo tradicional femenino. Fue clave en este sentido la aprobación de la Constitución de 1931, reconociendo el derecho a votar de las mujeres también en las elecciones generales, y las reformas del Código Civil y del Código Penal (1932), con la aprobación del matrimonio civil, la supresión del delito de adulterio en la mujer, el reconocimiento de la igualdad entre hijos legítimos e ilegítimos, el derecho a la investigación de la paternidad, etc.- y la promulgación de la Ley de divorcio (1932). Es en esta misma década cuando se empezaron a observar incipientes cambios en la actitud de cier-

⁶ Margarita Nelken afirmaba así: «nuestras muchachas [...] llegan al matrimonio y a la maternidad en un estado de sabiduría mal aprendida en novelas leídas a escondites, en conversaciones con amigas» (*La condición social de la mujer en España. Su estado actual, su posible desarrollo*, Barcelona, Minerva, s.a. [1919], pág. 125). Y añadía: «en lugar de imponer respeto, la madre abandonada no encuentra a su paso más que desprecio y crueldad» (*ibid.*, pág. 128).

⁷ Carmen de Burgos, *La mujer moderna y sus derechos*, Sempere, Valencia, 1927, pág. 202.

⁸ *Ibid.*, pág. 21.

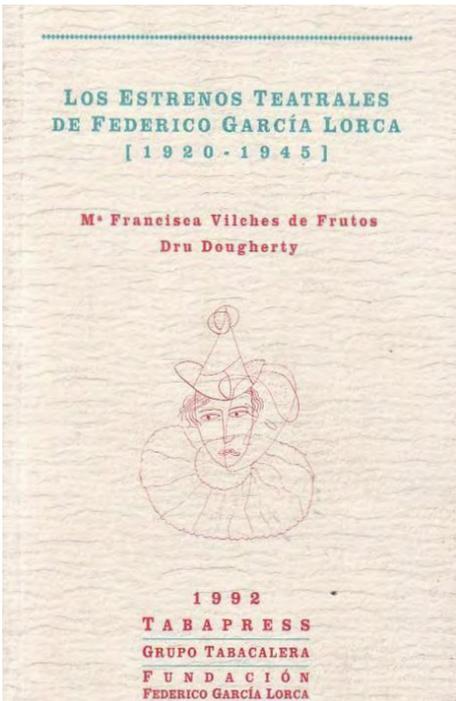
⁹ «En la teoría todo es elevar la maternidad de una manera lírica, llegando a hacer una cosa semidivina de una función meramente animal, pues el hecho de dar a la luz (*sic*) no constituye un mérito ni una excelstitud. La verdadera maternidad, digna de toda loa, se adquiere después con el trabajo de criar y educar con los sacrificios que por amor al niño se impone la mujer.» (*ibid.*, pág. 199).



Portada de *Diálogos con el dolor*, de Isabel de Palencia. (Ed. Legenda)



Federico García Lorca en su habitación en La Huerta de San Vicente, junto a cartel de «La Barraca».



Portada de M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)* (Ed. Tabapress).



Fotografía de Margarita Xirgu y Pilar Muñoz, en *Yerma*.



Fotografía del Acto 3º de *Yerma*, representado por la Compañía Xirgu-Borrás, con decorado de Manuel Fontanals. En Federico García Lorca y su teatro. Teatro Español, Cuaderno de Exposiciones, Madrid, 1984-85.



Fotografía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, en *Yerma*.

tas capas de población hacia el matrimonio. De hecho, se defendió desde varios sectores la necesidad de que las mujeres se formaran para tener una profesión y pudieran ganarse la vida, de forma que no tuvieran que depender del matrimonio como única solución vital.

Todas estas cuestiones, relativas a la situación de la mujer en la familia, con los problemas ya apuntados, tuvieron claro reflejo en la producción cultural, destacando la aportación de un significativo corpus de autoras teatrales, por lo general muy poco conocidas hoy, que escribían y publicaban sus dramas en los mismos años que los primeros estrenos de la producción teatral lorquiana. Las investigaciones realizadas hasta el momento han permitido localizar casi un centenar de títulos de las escritoras en los que predominan las temáticas relacionadas con el amor, el matrimonio y la maternidad, los ejes de la mentalidad social acerca de la «esencialidad» femenina, que confirmaban su predominante vinculación a la Esfera privada. Piezas teatrales como *¡Madre!* (1903), de Clemencia Larra; *Alma mater* (1916), de Elena Sánchez de Arrojo; *El Jayón* (1918), de Concha Espina; *El juramento de la Primorosa* (1924) y *La Galana* (1926), de Pilar Millán Astray; *El divino derecho*, de Alcira Olivé (1930), *El pájaro negro* (1930), de Elena Miniet, o *Marquesa de Cairsan* (1932), de Adelina Aparicio y Ossorio¹⁰, abordan el tema de la maternidad y lo presentan como clave definitoria del «eterno» femenino. Ofrecían una visión idealizadora de la figura maternal por la cual la mujer debía sacrificarlo todo a esta condición, único sentido de sus vidas. Autoras como Concha Espina y Adelina Aparicio apuntaron también al sufrimiento de las casadas que no podían tener hijos, tema central en la *Yerma* de García Lorca. Merece la pena citar la valoración positiva de la aportación de las autoras al tema maternal, por ejemplo, en la crítica del estreno de *El Jayón*, de la reconocida novelista Concha Espina: «Su primera obra escénica es, como la obra de una madre, la exaltación del más puro sentimiento de la maternidad»¹¹.

Pero hubo también otro grupo de autoras y títulos que ofrecieron una visión más moderna y denunciaron la supeditación de la mujer en la Esfera privada, al tiempo que reclamaban el necesario cambio de códigos sociales y morales. Destacan en este sentido títulos como *La voz de las sombras* (1924), de M^a Teresa Borrágán; *Sin gloria y sin amor* (1926), de Pilar Algora; *La nieta de Fedra* (1929), de Halma Angélico; *El personaje presentido* (1931), de Concha Méndez, o *Mujeres solas* (1934), de Elena Arcediano. Merece la pena destacar en esta línea *Teatro de Mujeres. Tres autoras españolas* (1934), libro editado por Cristóbal de Castro que se publicó el año del estreno de la *Yerma* lorquiana. Destacan dos títulos de esta antología que giran en torno a un par de mujeres infelizmente casadas, sin hijos, y a su debate ante la posibilidad del adulterio (recordemos que, en el caso de las esposas, fue delito con pena de cárcel hasta la reforma legal de 1932). El primero, *El tercer mundo*, de Pilar de Valderrama, tiene como protagonista a Marta, una mujer sin hijos con un marido totalmente volcado en su trabajo y una aguda sensación de soledad. El desamor en el que vive es la causa de que planee su fuga con otro hombre, pero su sentido del

¹⁰ Cf. Pilar Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. CSIC, Madrid, 1993. Sobre sus representaciones en el contexto escénico general, cf. M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926-1931*, Fundamentos, Madrid, 1997.

¹¹ «Espectáculos, informaciones y noticias», ABC, 10 de diciembre de 1918, pág.20.

deber le impedirá consumir el adulterio. Marta opta entonces por transferir su amor platónico al mundo del ensueño, a ese «tercer mundo» que la autora, la famosa *Guiomar*, compartió con Antonio Machado, por lo que este drama ha sido entendido también en clave autobiográfica. El segundo título, *Al margen de la ciudad*, de *Halma Angélico* (M^{ra} Francisca Clar Margarit), presenta «la tragedia biológica de la mujer», citando a Cristóbal de Castro. Su protagonista, Elena, también casada sin hijos, convive en una casa aislada con los hermanos de su marido, un ingeniero absorbido por el trabajo y por un desmedido afán de dinero. La autora plantea el deseo frustrado de maternidad de la protagonista y la tentación de un posible adulterio con uno de sus cuñados, Leoncio, que intenta arrancarla de su marido recordándole su «fracaso» maternal¹². El posible adulterio será transferido a una joven acogida temporalmente en su casa que encarna una nueva moralidad, al denunciar las convenciones sociales y tachar de «inmoral» el rechazo de los sentimientos verdaderos. Será ella la que finalmente conciba el hijo que Elena no ha podido tener al no romper con su educación y decidirse a aceptar el amor «prohibido».

Otra de las autoras del período que se ocuparon del tema maternal, planteando sus seculares permanencias y apuntando también a la necesidad de ciertos cambios, fue Isabel Oyarzábal Smith, quien firmó como Isabel de Palencia *Diálogos con el dolor* (1944), una antología de obras breves publicada en su exilio mexicano que incluía textos de preguerra. Los títulos reunidos ofrecen una visión de la maternidad como rol ejercido en solitario que define totalmente a la mujer. La autora defendía también un concepto de maternidad «social» por el cual todas las mujeres podían ser madres, aunque no hubieran tenido descendencia biológica. Bastaba para ello con que las mujeres «estériles» decidieran dedicarse al cuidado de los demás. Una de las piezas reunidas en ese libro, *La mujer que no conoció el amor*, estrenada en el Lyceum Club de Londres en 1934 (de nuevo el mismo año en el que se estrena la *Yerma* lorquiana), aparece protagonizada por una campesina soltera y sin hijos, que sufre por no tenerlos. Esta es la «lección» que le da la Tierra: «LA TIERRA.-[...] Hay muchas maneras de ser madre y tú podrás serlo si en lugar de escucharte a ti misma, pones tus manos sobre el corazón del mundo para sentir sus latidos. [...] Los hijos que deseaste y que no te dieron pueden ser los que, en un momento u otro, te necesiten...»¹³. Esta mujer, inicialmente condenada al vacío vital, deberá poner su vocación maternal frustrada al servicio de los demás, comprometiéndose con la ayuda a los más desfavorecidos, con lo que el rol materno deriva así hacia el compromiso con la justicia social.

Estos últimos enfoques sobre la maternidad por parte de las tres autoras mencionadas permiten entender mejor las implicaciones del primer éxito comercial alcanzado por Federico García Lorca en Madrid con *Yerma*, tras el estreno de *Bodas de sangre*

¹² «Leoncio.- [...] Siempre soñaste con llegar a ser madre. Me acuerdo. De niña, tus juegos eran eso: mecer a tus muñecas.../ Elena: ¡Ah, calla, calla, no sigas arañando en mi dolor y fracaso!» (Halma Angélico, *Al margen de la ciudad*, en *Teatro de mujeres*, Cristóbal de Castro (ed.), Aguilar, Madrid, 1934, pág. 52.

¹³ Isabel [Oyarzábal] de Palencia, «*La mujer que no conoció el amor*», en *Diálogos con el dolor*, Leyenda, [México], 1944, pág.22. El texto impreso va precedido de la siguiente nota «Traducida al Inglés, Francés, Sueco, Alemán. Estrenada en Londres, Lyceum Club, 1934. Madrid, El Tingladillo, 1936. Estocolmo, Folkens Theater, 1937» (pág. 15). Oyarzábal utiliza también los sentimientos maternos femeninos para introducir a las españolas en la conciencia pacifista, en otros de sus *Diálogos*.

Teatro Barcelona

Margarita Xirgu

ESTRENA

el Martes día 17 de Septiembre 1935, a las diez y cuarto

YERMA

de

García Lorca

Seis escenarios de Fontanals

150 representaciones en Madrid

IMPORTANTE:

La dirección artística se complace en advertir al público que pueda acudir torpemente al reclamo de la engañosa discusión suscitada con motivo del estreno de "Yerma" en Madrid, que no se trata de una de tantas comedias como se anuncian inadecuadas para señoritas; antes al contrario, de un drama cuya crudeza poética se temple precisamente en la moral, rigurosa hasta la violencia, de su sinceridad.

Imp. «Gutenberg» Sepúlveda, 161

Octavilla de advertencia al público en el estreno de Yerma en Barcelona (17-12-1935). En M^o Francisca Vilches-de Frutos y Dru Dougherty, Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945) (Ed. Tabapress).

(1933), la primera obra de su trilogía rural, y antes de terminar el título que la cerraría en 1936, *La casa de Bernarda Alba*, significativamente subtitulada como «drama de mujeres en los pueblos de España». Como esta última, también las dos anteriores ofrecen una lúcida visión de la situación de subordinación y dependencia que vivían sus contemporáneas, visión que partía de su conocimiento personal de la vida femenina en los pueblos de Granada y que le sirve para ampliar el alcance a la realidad de las mujeres en otras localidades del país. El género elegido, la tragedia, responde a su interés por renovar los géneros clásicos. Las nuevas tragedias contemporáneas que Lorca puso en escena fueron, precisamente, las tragedias de todos los días vividas a su alrededor por las mujeres del campo andaluz: el vacío vital y el sentimiento de inutilidad que padecían debido al aburrimiento y la frustración por el habitual encierro doméstico, confinamiento que se asocia al *fatum* inapelable de la tragedia clásica. Era el suyo un destino sin salidas, debido a la presión ejercida entonces sobre las mujeres por el «qué dirán» y al concepto tradicional de la honra hispana¹⁴.

Merece la pena recordar, en este sentido, el testimonio autobiográfico de María de la O Lejárraga (María Martínez Sierra), quien recorrió la provincia de Granada cuando se presentaba como candidata a Cortes por el PSOE en las elecciones de 1933. En su autobiografía política, *Una mujer por caminos de España* (México, 1952), rememora aquella experiencia y la «inexistencia» social de las mujeres del campo andaluz en esos años: «Las mujeres no están, las mujeres no existen ni en la Casa del Pueblo, ni en las calles, ni en los cafés. Verlas en sus casas, es punto menos que imposible: el hogar granadino es más impenetrable que un harén»¹⁵. Son palabras que remiten de nuevo a ese destino férreamente trazado que a menudo conducía a las mujeres a la frustración vital y a la desgracia. Se explica así que las mujeres fueran las protagonistas ideales de las modernas tragedias lorquianas¹⁶. La catarsis y el fatal desenlace de estas obras potenciaban, por otro lado, la denuncia radical que el autor granadino quería llevar a en relación con la condición social femenina de su tiempo, y su revisión de las repercusiones que se derivaban del respeto al modelo tradicional por parte de sus contemporáneas. En este sentido hay que entender su crítica a la opresión que ejercía sobre ellas la obligatoriedad de la maternidad, entendida como su único cometido social.

Su segunda tragedia, *Yerma*, es precisamente la obra donde desarrolla con mayor amplitud y profundidad el tema materno, su interacción con la moral sexual dentro y fuera del matrimonio, y su esencial vinculación con la identidad social femenina en la España de preguerra. Presenta en ella la maternidad como imposibilidad, debido a unas instituciones sociales (el matrimonio, la familia) que reprimían el instinto

¹⁴ Vilches de Frutos señala en su «Introducción» de *La casa de Bernarda Alba*, que García Lorca «convierte el tema de la honra en un adecuado instrumento para «modernizar» la tragedia clásica [...] son los personajes femeninos sus víctimas más directas, [...] las que le permiten llevar adelante esta nueva perspectiva. No puede entenderse el teatro de Lorca sin tener en consideración su irónica actitud hacia el tema de la honra, fruto de la dialéctica establecida entre el honor y el amor, piedra angular de sus tragedias» (Cátedra, Madrid, 2005, págs.71-72).

¹⁵ María Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España*, Alda Blanco (ed.), Castalia, Madrid, 1989, pág. 129.

¹⁶ Así lo confirma el propio Lorca en una entrevista con Juan Chabás meses antes del estreno: «*Yerma* será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos» (*Luz*, 3 de julio de 1934; *apud*. Federico García Lorca, *Obras completas*. II, Arturo del Hoyo, ed., Aguilar, Madrid, 1975, pág. 964).

pasional¹⁷. Con esta obra quiso desmontar también el código social imperante, que determinaba la obligación de las hijas de aceptar matrimonios concertados en todas las clases sociales (especialmente, en las más acomodadas). La visión lorquiana oponía la maternidad al orden patriarcal y al pragmatismo económico, que la hacían «imposible», y la vinculaba, por el contrario, con la atracción sexual y la búsqueda del placer. Rechaza también en su drama una educación religiosa que justificaba el sexo matrimonial en función exclusiva de la procreación. La evidente intención del autor fue ir más allá de la reclamación de los derechos largamente negados a las mujeres (como pretendían las ensayistas ya citadas) y utilizar el poderoso instrumento que ofrecía el teatro para avanzar en el necesario y urgente cambio de mentalidades sobre la mujer y sus roles sociales¹⁸.

Cuando arranca la obra, Yerma es una joven que lleva más de dos años casada y sufre por no tener hijos. El primer cuadro presenta ya el asunto completo: el deseo de maternidad de Yerma, una espera cada vez más angustiosa que pronto se volverá obsesión. La acotación inicial, en clave onírica, revela ya esta clave central para la tragedia: «(Al levantarse el telón está YERMA dormida, con un tabanque de costura a los pies. La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas mirando fijamente a YERMA. Lleva de la mano a un niño vestido de blanco. [...] luz de mañana de primavera. YERMA se despierta)»¹⁹. Su deseo frustrado le lleva más adelante a pronunciar estas terribles palabras: «La mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos» (pág. 335), aceptando ella misma la consideración social de mujer «estéril», «vacía» y «marchita» que sabe que otros ya le dan.

La maternidad se representa en la obra como un asunto complejo. Lorca incorpora, en primer término, la faceta biológica, aludiendo a las funciones del cuerpo y a sus transformaciones físicas. Partiendo de una fina observación, se recrean con poética belleza diferentes aspectos del embarazo, la lactancia y el cuidado del bebé²⁰. Pero

¹⁷ García Lorca explicaba así el sentido de su obra, ya terminada, al crítico Alfredo Muñoz: «Yerma, cuerpo de tragedia que yo he vestido con ropajes modernos, es, sobre todas las cosas, la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad. Un alma en la que se cebó el Destino señalándola para víctima de lo infecundo. Yo he querido hacer, de hecho, a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la fecundidad. Y es de ahí, del contraste entre lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra» («El poeta del Romancero gitano habla de Yerma [...]», *Heraldo de Madrid*, 26 de diciembre de 1934; *apud*. Federico García Lorca, Yerma, M. Hernández, ed., Alianza, Madrid, 1990, pág. 142).

¹⁸ Conviene recordar, en este sentido, que Yerma se estrena en el contexto de su famosa «Charla sobre teatro», pronunciada en 1934 en Santander y varios meses después, el 2 de febrero de 1935, como agradecimiento a los actores de Madrid, que habían solicitado a Margarita Xirgu una función de su Yerma fuera del horario habitual para poder asistir a la representación (véase Ian Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande. 1929-1936*, Grijalbo, Barcelona, 1987, págs. 342-43). En su famoso discurso proclamó su deseo de «poner en evidencia morales viejas o equívocas», afán que preside esta obra. Cf. «Una apoteósica fiesta de arte en el teatro Español. [...]», *Heraldo de Madrid*, 2 de marzo de 1935.

¹⁹ Federico García Lorca, Yerma, en *Teatro selecto*, pról. Antonio Gallego Morell, Escelicer, Madrid, 1969, pág. 305. Todas las citas de esta obra, en texto y notas, corresponden a esta edición.

²⁰ Así se dirige Yerma nada más comenzar la obra a su vecina María, la joven embarazada: «YERMA - [...] No andes mucho y cuando respire respira tan suave como si tuvieras una rosa entre los dientes. / MARÍA- Oye, dicen que más adelante te empuja suavemente con las piernecitas.» (pág. 308). También la realidad física de la lactancia aparece aludida, desde el conocimiento y la observación de la realidad: «YERMA.- ¡Bah! Yo he visto a mi hermana dar de mamar a su niño con el pecho lleno de grietas y le producía un gran dolor, pero era un dolor fresco, bueno, necesario para la salud» (pág. 311). Alude asimismo al sufrimiento, sacrificio y resignación que implican los cuidados maternos: «YERMA - [...] Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero esto es bueno, sano, hermoso.» (pág. 311).

el autor incide, sobre todo, en la denuncia de la ideología social dominante sobre el rol materno concebido en clave de «mandato». Como la obra deja bien claro, cuando la mujer no lograba ser madre, se entendía socialmente que su vida carecía de sentido, resultaba culpabilizada y perdía el respeto de la comunidad. A pesar de la intensidad de su deseo, Yerma rechaza la adopción y la «maternidad social» (esas alternativas que se estaban ya teorizando, como vimos): «JUAN.-[...] ¿Por qué no te traes un hijo de tu hermano? Yo no me opongo./ YERMA.- No quiero cuidar hijos de otros. Me figuro que se me van a helar los brazos de tenerlos.» (pág. 332). Avanza así, inevitablemente, hacia un trágico desenlace que acentúa el valor de la denuncia que se deriva del drama.

Al no poder cumplir con la esencial misión maternal, no encuentra sentido a su identidad como mujer y avanza cada vez más hacia la ruptura con el modelo femenino tradicional, el de la «perfecta casada» de Fray Luis de León²¹: la mujer silenciosa, abnegada, dulce, y sometida al esposo. El primer acto pone en escena la ruptura inicial con el código del obligado silencio. Para desahogar su sufrimiento, Yerma necesita hablar y contar su pena a su vecina María, que va a ser madre, y a la Vieja, madre ya de muchos hijos: «YERMA -[...] dos años y veinte días, como yo, es demasiada espera. Pienso que no es justo que yo me consuma aquí. Muchas noches salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué. Si sigo así, acabaré volviéndome mala» (págs. 310-11).

Cuando se inicia el segundo acto han transcurrido ya cinco años desde la boda y el tiempo ha continuado su efecto destructor. Crece su desesperanza y se acumula el dolor, que tira de ella hacia la calle. Traspasa así, cada vez con más frecuencia, los límites espaciales que una mujer «honesta» no debía nunca romper: el encierro en la casa. Yerma realiza a partir de entonces frecuentes salidas nocturnas (para sentarse en el tranco o tomar el aire en el patio oscuro), al tiempo que no evita los encuentros en la calle con Víctor, el hombre con el que hubiera podido tener los hijos que su marido no le puede dar, dada la fuerte atracción que ejerció siempre sobre ella²². Todo ello alimenta la maledicencia de las comadres, como pone de manifiesto el bello coro de Lavanderas, en el primer cuadro. Para evitar las murmuraciones provocadas por la «inadecuada» conducta de Yerma, su marido, Juan, ha llevado a casa a sus hermanas solteras, para que la vigilen: «Pero ya sabéis que no me gusta que salga sola» (pág. 330), mientras que a ella le increpa: «¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado.» (pág. 331). Los límites del hogar marcaban el espacio estricto para los movimientos y actuaciones de las mujeres casadas si estas no querían quebrantar la autoridad marital, suscitar las murmuraciones de la gente y poner en cuestión la «honra» de la familia: «JUAN -[...] quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa» (pág. 333). Yerma, al salir a espaldas de su marido y realizar tareas que no son «propias de su sexo» también siente que se aleja de la identidad propia de una «mujer verdadera»: «Muchas noches bajo yo a echar comida a los bueyes, que antes no lo hacía,

²¹ Véase Eutimio Martín, «Yerma o La imperfecta casada», *Cahiers d'Etudes Romanes* n° 9, 1984, págs. 29-51.

²² Cuando está junto a él, oye llorar al hijo que juntos podrían haber tenido: «YERMA -¿No sientes llorar?/ VÍCTOR -No./ YERMA -Me había parecido que lloraba un niño./ VÍCTOR -¿Sí?/ YERMA -Muy cerca. Y lloraba como ahogado.» (págs. 321-22).

porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre» (pág. 336). Veremos que, sin embargo, la ruptura con los límites espaciales es tan solo parcial. Yerma no se aleja lo suficiente. No es capaz de marcharse con Víctor.

Llegados a este punto, Juan cada vez entiende menos a su mujer; no comprende su pena ni sus continuas reclamaciones. Para él, no tener hijos no es ningún problema. Sin ellos, él puede seguir viviendo su vida, la que como hombre le ha sido destinada: trabajar el campo, cuidar del ganado, incrementar la hacienda. Con todo cumple y por todos es respetado. La paternidad aparece así dibujada como un rol claramente secundario en la identidad masculina de la época. Sin embargo, para Yerma esta carencia tiene unas consecuencias totalmente distintas. Como ella misma le explica a Juan: «Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida: los ganados, los árboles, las conversaciones; las mujeres no tenemos más que esta de la cría y el cuidado de la cría» (pág. 332). A él solo le preocupa su hacienda... y mantener su buen nombre.

El tercer y último acto recrea la abierta ruptura de Yerma con el código de la pasividad femenina. En su búsqueda de soluciones, es totalmente proactiva. Se escapa así de la vigilancia de sus cuñadas antes del amanecer y acude en secreto a casa de Dolores, la conjuradora, para llevar a cabo rezos y rituales que confía le sirvan para cumplir su deseo, en la oscuridad del cementerio, sin tener que romper con la ley de la honra y acostarse con otro hombre. A su regreso a casa, Juan, enfadado, le reclama una conducta distinta, le pide que proteja el buen nombre de su familia y le ordena firmemente «Silencio» (pág. 347). Pero Yerma no para ahí. Poco después acude como penitente a la romería que se celebra todos los años para rogar por las casadas estériles y que puedan concebir. Aunque su opción no es la de unirse a la bacanal nocturna que tiene lugar en los alrededores de la ermita²³. Ella elige respetar la moral católica y sus ritos: entra en procesión «*con seis mujeres que van a la iglesia. Van descalzas y llevan cirios rizados. Empieza el anochecer.*» (pág. 349), y se une a las oraciones. Rechaza también la oferta de la Vieja de acompañar a su hijo con una firme negativa: «¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra?» (pág. 355). Su única esperanza, sin faltar al código moral establecido, es conseguir que su marido le de los hijos que tanto ansía. Es entonces cuando se produce la escena culminante de la obra. Juan proclama abiertamente que no le preocupa no tener hijos, que están bien así, no tienen «culpa» de nada y deben, en todo caso, resignarse. Son estas declaraciones las que transforman la triste desesperación de Yerma en negra ira. Se produce así la mayor subversión en relación con los rasgos de la identidad femenina tradicional. La protagonista ejecuta el gesto culminante de su rebeldía al matar a su marido. Protagoniza una acción violenta, «impropia» de una mujer, y renuncia definitivamente al sueño que abría la pieza. Su maternidad será ya definitivamente imposible: «Con el cuerpo seco para siempre. [...] ¡yo misma he matado a mi hijo!» (pág. 358). Se consuma así su victimización por parte de una sociedad patriarcal que la avoca a un único destino, la

²³ Los personajes, «MACHO» y «HEMBRA», implican las prácticas habituales que se realizaban en los alrededores de la ermita al tiempo que tenía lugar la romería, con un lenguaje de explícito simbolismo sexual: «Crece el ruido y entran dos máscaras populares. Una como macho y otra como hembra. Llevan grandes caretas. El macho empuña un cuerno de toro en la mano» (pág. 351).

maternidad, que no puede cumplir. El asesinato de Juan es la respuesta final de una Yerma alienada, sin salidas.

A lo largo de la obra, García Lorca ha ido mostrando, aquí y allá, los problemas generados por la presión de la moral y de las convenciones sociales sobre los individuos, y particularmente, sobre las mujeres, que dejan de seguir así sus verdaderos instintos. Yerma no se casó con su marido por amor, sino por obligación y deber²⁴. Cuando se acuesta con él, ella no busca placer, sino descendencia: «Yo pienso muchas cosas, y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme» (pág. 316). Tampoco Juan siente la fuerza de la pasión, como ella misma reconoce: «Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto» (pág. 343). Además, la obra plantea la alternativa de un posible adulterio y apunta a su dura condena social. Conviene recordar que, cuando Lorca estrenó esta obra, habían pasado tan solo dos años desde que el adulterio femenino había sido despenalizado por la Ley española. No puede extrañar, por tanto, que Yerma no se plantee huir con Víctor, el hombre que para ella representa, hace tiempo, la auténtica atracción carnal. Él es «un chorro de agua que te llena toda la boca» (pág. 321), «agua» que en las obras de Lorca aparece también como claro símbolo de potencia sexual. Como tampoco es capaz de aceptar los intercambios secretos de la romería o de fugarse con el hijo de la Vieja. Sus rupturas parciales con los códigos de la identidad femenina no llegan lo bastante lejos como para permitirle sortear su destino. Por un lado, Yerma rompe con las claves de la identidad femenina tradicional: la permanencia en el espacio doméstico, la pasividad, la resignación, el silencio y la debilidad, y protagoniza un enfrentamiento abierto con la autoridad marital. Pero, por otro, no acaba de subvertir los valores morales en los que ha sido educada ni el código social de la honra basado en la pureza sexual femenina («Crean que me puede gustar otro hombre y no saben que, aunque me gustara, lo primero de mi casa es la honradez. Son piedras delante de mí.», pág. 336). ¿Es posible apreciar aquí una crítica por parte de García Lorca, que apunta a la necesidad de realizar rupturas más fuertes, como de hecho parece plantear ese desenlace final que culmina con un asesinato, una reacción muy alejada de la esperable en una mujer?

Otros personajes femeninos señalan en la obra a las posibilidades de transgresión del modelo tradicional que Yerma no llega a culminar. Sus intervenciones contribuyen a ese dialogismo teatral, tan sugerente, que permite dar voz a las alternativas (todavía minoritarias), a esas primeras «semillas» de cambio social al cuestionar, de forma incipiente, el matrimonio y la maternidad como destino inapelable para la mujer. Es el caso, sin ir más lejos, de la Lavandera 1ª, que en el elogiado coro que abre el segundo acto se enfrenta a las críticas de las «lenguas murmuradoras», representantes del famoso «qué dirán»: «LAVANDERA 5ª - Anteanoche, ella la pasó sentada en el tranco, a pesar del frío./ LAVANDERA 1ª - Pero ¿por qué?/ LAVANDERA 4ª - Le cuesta trabajo estar en su casa./ LAVANDERA 5ª - Estas machorras

²⁴ «YERMA -Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos...» (pág. 316).

son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos./ LAVANDERA 1ª - *¿Quién eres tú para decir estas cosas? Ella no tiene hijos, pero no es por culpa suya./ LAVANDERA 4ª - Tiene hijos la que quiere tenerlos. Es que las regalonas, las flojas, las endulzadas, no son a propósito para llevar el vientre arrugado»* (pág. 324, la cursiva es mía). Y también el caso de la Muchacha 2ª, joven casada que declara no gustarle el matrimonio ni desear tener hijos, a pesar de las presiones que recibe al respecto: «¡Qué afán! En cambio, mi madre no hace más que darme yerbajos para que los tenga, y en octubre iremos al Santo que dicen que los da a la que lo pide con ansia. Mi madre pedirá. Yo, no.» (pág. 318-19). Ella misma reconoce que algunos la llaman «loca» por sus excéntricas declaraciones y por esas actitudes nuevas que permiten atisbar un modelo de mujer que todavía era apenas posible.

Me gustaría destacar aquí el singular valor del discurso alternativo que encarna la Vieja pagana, portavoz de una moral natural cercana a la vida, próxima a la del propio autor. La Vieja no duda en defender la pasión como fuente de placer y descendencia; la falta de deseo entre Yerma y su marido es la causa de su esterilidad: «VIEJA 1ª - [...] Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo» (pág. 316), al tiempo que rechaza la resignación religiosa y lleva al escenario una afirmación considerada «blasfema» que la crítica del estreno utilizó para atacar la obra: «YERMA - Entonces, que Dios me ampare./ VIEJA 1ª - Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe? Son los hombres los que te tienen que amparar» (pág. 317). Aceptando que es bueno tener hijos, le advierte a Yerma de que existen otras formas de vivir: «VIEJA 1ª - Está bien que una casada quiera hijos, pero si no los tiene, ¿por qué esa ansia por ellos?» (pág. 342). Finalmente, subvierte la habitual forma de asignar la «culpa» de la esterilidad para apuntar directamente hacia Juan: «VIEJA - [...] La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva» (pág. 355).

El estreno -con gran éxito- de *Yerma* en el Teatro Español el 29 de diciembre de 1934 supuso la consagración definitiva de García Lorca como autor teatral. Se produjo entonces una viva polémica en prensa por la supuesta «inmoralidad de la obra», con numerosos ataques en los medios conservadores por las «crudezas innecesarias», «irreverencias», «groserías», etc. Para neutralizar los ataques recibidos, en el estreno de *Yerma* en Barcelona [17-09-1935] se distribuyó una octavilla de advertencia al público, que afirmaba su valor moral, «honesto y sincero»: «La dirección artística se complace en advertir al público que pueda acudir torpemente al reclamo de la engañosa discusión suscitada con motivo del estreno de *Yerma* en Madrid, que no se trata de una de tantas comedias como se anuncian inadecuadas para señoritas, antes al contrario, de un drama cuya crudeza poética se temple precisamente en la moral, rigurosa hasta la violencia, de su sinceridad»²⁵. Precisamente fue este último

²⁵ Mª Francisca Vilches de Frutos y Dru Dogherty, *Los estrenos...*, op. cit., pág. 96.

aspecto el que se elogió en ciertos medios progresistas, que aludían a su «sinceridad» y «revalorización de nobles funciones del cuerpo humano», más allá del «atraso medieval que sigue oprimiéndonos»²⁶. Lorca había conseguido, en efecto, poner en cuestión las «morales viejas» y transmitir la urgencia de modernizar la mentalidad vigente, acabando con las hipocresías sociales y defendiendo la libertad individual y la coherencia con los propios sentimientos.

Con este drama, de amplio impacto entre el público y la crítica, el autor difundía ante la sociedad española su denuncia de la situación de encierro, subordinación y frustración vital de muchas de sus contemporáneas; cuestionaba los matrimonios concertados y la presión de la comunidad sobre las conductas individuales (la honra y el qué dirán); señalaba el mandato biológico maternal como base de un orden censurable, y ponía en evidencia la condena social a la mujer estéril y su general culpabilización, internalizada y asumida por las propias mujeres. Planteaba una simbólica asociación entre la maternidad no lograda y la sexualidad reprimida, entre la esterilidad y el sexo matrimonial legitimado únicamente en aras de la procreación. El trágico desenlace de su obra muestra, en suma, las nefastas consecuencias de la obligatoriedad de la maternidad, y la necesidad de cambiar la ideología sexual y reproductiva dominante; una posición moderna y rupturista que aprovecha al máximo el potencial simbólico y la libertad creadora que ofrece a sus creadores la representación artística y cultural.

²⁶ A. Bazán, «Yerma, de García Lorca, en el Español», *Tiempo Presente*, nº 1 (marzo 1935); *apud*. Gibson, *op. cit.*, pág.338.

CARMELA GARCIA

CARMELA GARCÍA

Artista, Premio de Cultura 2018 de la Comunidad de Madrid en la categoría de Fotografía

TODAS QUEREMOS CABALGAR LOS CABALLOS DE BRONCE DE LAS GLORIETAS*

LOS ESPACIOS DE(L) PODER-CARTOGRAFÍA DE LO INVISIBLE

Mapa subjetivo de la ciudad de Valencia. El mapa deja de ser un instrumento más o menos objetivo para convertirse en un artefacto cultural de construcción de identidad y de nuevos imaginarios que van a privilegiar su centralidad en torno a lo excluido de la cultura hegemónica. Un mapa de lo invisible, articulado en torno a mujeres, sus acciones y creaciones que han sido excluidas de los discursos y de la memoria .

Me puse a indagar sobre una época estimulante cuando la ciudad de Valencia se convirtió en capital de España durante la guerra civil, era el momento de la efervescencia las nuevas mujeres ,me centré, por la fuerza de su trabajo y de su personalidad, en Lucía Sánchez Saornil , firmaba su poesía como Luciano Sansaor , era una intelectual combativa, anarquista, poeta ultraísta y en lo personal abiertamente lesbiana, la exhibición pública de su condición homosexual daban cuenta de la expresión de libertad individual que en esos momentos eran posibles o que ella se permitía y aun cuando su vida fue desoladora después de perder la guerra y vivir oculta durante años, ella se convirtió en mi inspiración. Me interesa incidir en el poder de las imágenes -o en las imágenes poderosas- y su construcción icónica con el fin de ofrecer otras imágenes que constituyan un paisaje visibilizador de significados que han permanecido ocultos , la pertinencia de traer estos modelos del pasado y dotarlos con una cierta idea de heroicidad y haber encontrado en el contexto del arte uno muy adecuado para una reconexión emocional con esas vidas.

Una construcción poética de un relato cartográfico -toda narración es falsa y/o tendenciosa- en el que las mujeres se constituyen como sujetos protagónicos del saber, del conocimiento y de la sociedad -la ausencia total de representaciones masculinas resalta la violencia que produce la invisibilización de género- para, a partir de aquí desarrollar estas genealogías femeninas metaficcionales vinculadas a relatos y espacios de la arquitectura de la ciudad.

* Fragmento del poema *Panoramas Urbanos* de Lucía Sanchez Saornil / Luciano Sansaor



FLAUNESE

Forma femenina de flauer, la que va sin rumbo observando las ciudades. Fotografías manipuladas.



HEIDE BRAUN

Librería especializada en feminismo y consultora literaria.



JOVENES DESOBEDIENTES

Ana Navarrete en un texto hablaba de una mujer con antorcha recorriendo las calles del barrio del Carmen de noche. Esa mujer podía ser Mariló Rodríguez perteneciente al colectivo Joves Desobedients que en los años noventa realizó una marcha nocturna con el lema Volem el correr de ida i de nit. Denunciaban las agresiones sexuales y violentas a las mujeres, estos encuentros sucedieron durante años quedando en el imaginario colectivo el uso que hicieron de las antorchas.



LAS HEIDIS

Equipo de futbol femenino del colectivo de lesbianas y gays , trans y bisexuales Lambda. En su primer partido , hace 14 años, en sus camisetas aparecía el logo Heidi sale del armario.



MUJERES ANTIFASCISTAS

En el Conservatorio de Valencia, se celebró en otoño de 1936 durante tres días la II Conferencia Internacional de Mujeres Antifascistas con delegaciones de toda España y de algunas invitadas internacionales. Banderas estandartes y retratos: Clara Zetkin, María Ubanova, Rosa Luxemburgo, Mariana Pineda y Iina Odena. Y en la presidencia un gran estandarte que señala los nombres de las mujeres caídas en la lucha. La conferencia estuvo presidida por Dolores Ibarruri, Matilde Cantos, Matilde Huieí, la campesina Manuela Ortiz, Roberta Ramón, Emilia Elías, Abilia Peraita y Trini Torrijos.



MANUELA BALLESTER

Pintora , escritora, editora y poeta. Militante comunista. Miembro de la Agrupación de Mujeres Antifascistas y de la Alianza de Intelectuales Antifascistas en defensa de la Cultura.



MUJERES LIBRES

Al principio únicamente utilizaron este nombre para dar título al programa de Radio Klara, emisora libre y libertaria, que lleva en antena más de 20 años. Pero poco a poco fueron reivindicando su memoria y acercándose más a ellas por lo que al final se han atrevido a autodenominarse Mujeres Libres, comparten muchas inquietudes y objetivos con sus predecesoras de 1936.



SARA BERENGUER

Militante anarcosindicalista perteneciente a Mujeres Libres. Exiliada en Francia. Luchadora en la resistencia francesa contra los nazis. Activista desde el exilio donde murió.



TIAKATU

Batucada feminista , se rebelan contra el sistema patriarcal con su música, suelen acompañar los eventos de la agenda feminista haciendo mucho ruido en las calles.

LXV
Panoramas urbanos
Espectáculo

La noche ciudadana
orquesta su jazz band
los autos desenrolla
sus cintas sinfónicas por las aves
atándonos los pies.

El bar canta una canción
agua y cristal

cascabeles mudos
cuelgan sobre la pista
sobre el tapiz voltaico
hay un ballet fantástico
enlutado como un duelo

Estos funámbulos
Hemos arrinconado el arco de la luna
y el corazón de viejo piruetista
anda desorientado.

Pero los cerebros como granadas explosivas.

Hay un box formidable

Al final
todos queremos cabalgar
los caballos de bronce de las glorietas

LUCIA SANCHEZ SAORNIL / LUCIANO SANSOR

Poeta ultraísta , anarquista y feminista. Cofundadora de Mujeres Libres. Su último manuscrito con sus versos se pierde en un envío a Argentina.



WOMAN IN BLACK

Woman in Black es una red internacional de mujeres feministas y antimilitaristas que trabajan por la paz oponiéndose a las guerras, denunciando la violencia específica contra las mujeres. Este movimiento internacional nació en Israel cuando un grupo de mujeres vestidas de negro y en silencio portaban pancartas con el mensaje «fin de la ocupación»



ALEJANDRA SOLER
Maestra republicana española. Militante comunista.
Pionera del asociacionismo universitario, defensora de
la escuela pública y de la igualdad.

AZUCENA VIEITES

AZUCENA VIEITES

Artista y profesora asociada en las facultades de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM)

HEY BABY! PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ENTRE EL DIBUJO, LA EDICIÓN Y EL PENSAMIENTO FEMINISTA

El título de esta conferencia, *hey baby!* (fig. 1), que tuvo lugar en el marco de las jornadas *Mujeres en las Artes*, se corresponde con la imagen de un dibujo que hice en la primera mitad de los años noventa, una vez finalizados mis estudios de Bellas Artes en la Universidad del País Vasco. Me gustaría conectar este título, que surge a partir del dibujo mencionado, con una entrevista que Janet A. Kaplan hace a Ulrike Ottinger, en donde la realizadora alemana comenta: 'Para mí cada película posee una forma determinada que tiene que ver con los colores, con el tiempo, con la estructura dramática, con la manera de unir las imágenes. De modo que en cada película trabajo para encontrar una forma apropiada'¹. Por otro lado, a la hora de abordar mi intervención en dichas jornadas he tenido presentes algunas reflexiones que ya había tratado con anterioridad, como el tema de la literalidad con la que en ocasiones se plantea la relación entre los factores arte y feminismo, como si la imagen viniera después y la producción de arte feminista consistiera en ilustrar determinadas teorías. El trabajo en este ámbito genera, cuestiona o expande los diversos discursos feministas y esta literalidad a la hora de contextualizar la obra de algunas artistas resulta en ocasiones sin matices, esencialista y resta en lugar de sumar.

Otro aspecto que también había tratado anteriormente en relación a estos temas gira alrededor de la idea de la convención. En mi opinión, una de las razones de ser de la práctica artística tiene que ver con la posibilidad de escapar de las convenciones y provocar extrañeza. Asimismo, una de las cuestiones importantes sobre la que trabajar como artistas feministas consistiría en escapar de las convenciones, de los manuales: el manual de la «buena feminista». En la entrevista de Kaplan a

¹ A. KAPLAN, Janet. «Johanna d'Arc of Mongolia. Entrevista con Ulrike Ottinger». *Ulrike Ottinger*. MNCARS, Madrid, 2004, p. 40.

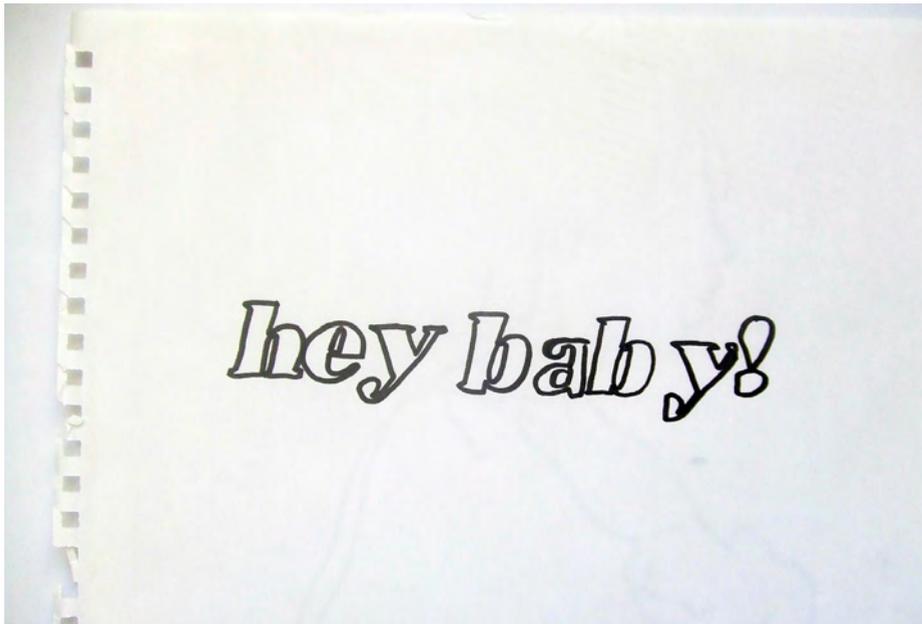


Fig. 1: Azucena Vieites. Juguemos a prisioneras -hey baby!- (1993-1996).

Ottinger, ante la pregunta acerca de su reacción frente al hecho de que se le califique como feminista, esta responde que es algo que la gente le pregunta constantemente. La artista afirma que siempre se ha sentido feminista y comenta que en la época en la que todo el mundo era feminista decían que ella no lo era porque hacía películas como *Madame X – Soberana absoluta*, su primer largometraje de 1977, en donde Ottinger formula de manera consciente la contradicción implícita en el personaje Madame X, que se nos muestra como dominadora y promesa de libertad. Finaliza señalando: «Y ahora ocurre lo contrario. Ahora nadie es feminista en Alemania y siempre se refieren a mí como una famosa feminista. [Se ríe] Tal y como yo entiendo el feminismo, las mujeres deben tener alternativas, posibilidades y la libertad de hacer cosas maravillosas. Así que, de la manera en la que yo entiendo el feminismo, sí soy feminista»².

² Ibid. p. 34.

En la línea de estas reflexiones, quisiera comentar algo que me ocurrió en una actuación del dúo musical Chico y Chica³ a la que asistí. Sus integrantes salen al escenario, cuando comienza la música se quedan delante del público, mirándolo fijamente, sin empezar a cantar. Se mantienen en esta pose durante un tiempo, sosteniendo la mirada, divertidos. Parece el principio de algo, pero la acción resulta desconcertante en la medida en la que ese principio se prolonga más de lo que pudiera parecer necesario. De esta manera, la representación se desvela en relación a lo que se presupone que tiene que ser o a lo que tiene que hacer un grupo musical: cantar, cubrir un espacio de tiempo. Sus integrantes podrían parecer unos impostores al no cubrir unas expectativas previas, al no responder a una convención previa. La experiencia que yo tuve, sin embargo, fue la de que lo representado respondía a una cierta idea de «verdad», problematizando las expectativas del público. Esto me hizo pensar que estaba ante un ejercicio de una gran radicalidad, que consistía en no tratar de contener, de llenar silencios o espacios «vacíos» y de construirlos desde la convención. A partir de ese esfuerzo por no tratar de contener el resultado tiene lugar donde menos se espera y excede a la propia representación, cargándola de capas de sentido que la hacen más compleja, en un gesto por parte del dúo de no querer copiarse a sí mismos. Suelo decir a mis estudiantes de Bellas Artes que en los procesos en los interviene la práctica artística conviene disponer de mucho tiempo para poder «perderlo», en la medida en la que no se obtienen aquellos logros que se van buscando de manera inmediata.

Algunos apuntes sobre el dibujo

Una característica de mi trabajo, especialmente en sus inicios en la década de los años noventa, consiste en que trata de representar una memoria estética/política en relación a un momento concreto y a una experiencia personal cuya intensidad es posible que se haya ido difuminando con el paso del tiempo. Comienzo a dibujar cuando finalizo mis estudios de Bellas Artes en 1991, en un primer momento con pintura acrílica sobre papel (fig. 2), sirviéndome de un proyector de diapositivas (más adelante de una especie de mesa de luz precaria y un tanto *Do It Yourself*) para proyectar imágenes de procedencias diversas a partir de las que trabajar: revistas, folletos, imágenes propias, cultura popular, contracultura/subcultura, música, activismo... en algunos casos transformo estas imágenes de la que me sirvo, en un proceso de apropiación y resignificación, y en otros las referencias están presentes a modo de citas visuales. Más adelante dibujaré con rotulador en cuadernos o papeles (fig. 3), en un procedimiento similar, desarrollando una parte de esta producción a través de otras técnicas como la fotografía, la serigrafía (fig. 4) o la pintura mural (fig. 5). Este conjunto de piezas obtenidas se constituye como el inicio una serie titulada *Juguemos a prisioneras*, que finaliza en el año 1997 y cuyos resultados se recogen en un libro de dibujos publicado en 1998 (figs. 6 y 7). Después de esta etapa haré un uso directo de las imágenes de mi entorno, en un proceso de corta y pega,

³ El dúo musical Chico y Chica surge en Bilbao a mediados de los años noventa. Está formado por José Luis Rebollo y Alicia San Juan. En 2001 editan su primer álbum *Sí con Austrohúngaro*.



Fig. 2: Azucena Vieites. Juguemos a prisioneras -primera pieza: a partir de una imagen de Katharina Sieverding- (1993). Después del 68. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2018-2019.

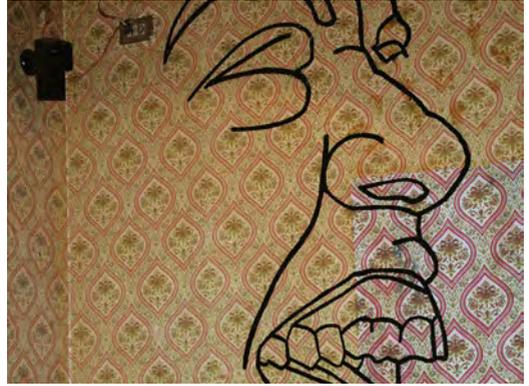


Fig. 5: Azucena Vieites. Juguemos a prisioneras. Club Convento. Bilbao, 1994.



Fig. 3: Azucena Vieites. Juguemos a prisioneras (1993-1996).

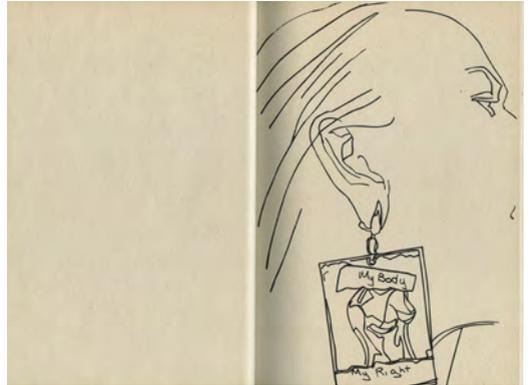


Fig. 6: Azucena Vieites. Libro de dibujos, 1998.



Fig. 4: Azucena Vieites. Juguemos a prisioneras (1995).



Fig. 7: Azucena Vieites. Libro de dibujos, 1998.

de collage y de formalización a través de la impresión digital o la serigrafía, como sucedió en el caso de las exposiciones individuales: *Fundido encadenado-Break You Nice* -MUSAC, León, 2012- (fig. 8) y *Tableau Vivant* -Museo Reina Sofía, Madrid, 2013- (fig. 9). Me gustaría señalar que algunos de estos dibujos o collages realizados sirvieron de portada para publicaciones o libros como: *La Revista de Occidente* -Fundación Ortega y Gasset, nº 253, 2002 y nº 320, 2008-, *New Feminism: Worlds on Feminism, Queer and Networking Conditions* -Locker, 2008- (fig. 10), *Mother Camp. Un estudio de los transformistas femeninos en Estados Unidos* -una traducción y edición del libro de carácter germinal de Esther Newton a cargo de María José Belbel Bullejos en 2016, cuyo texto original en inglés fue publicado en el año 1979- (fig. 11) o *Desiderata* -un libro que surge a partir de una iniciativa de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en 2017- (fig 12).

Las dinámicas descritas van poner sobre la mesa cuestiones asociadas a la idea del original, la copia, la obra única, seriada o reproducible en el arte. El dibujo se procesa, se filtra y se transforma a través de otras técnicas como las ya mencionadas (fotografía, serigrafía o pintura mural), posibilitando una distancia con lo obtenido. En este sentido me interesó una entrevista de Gianni Romano a la artista norteamericana Gretchen Bender, que leí en la revista *Lápiz* el mismo año de su publicación en 1990. A pesar de ser una artista cuyo trabajo no haya seguido de cerca, me interesaron sus reflexiones sobre la práctica artística en las que Bender recapitula sobre su labor en la época de los años ochenta y su trabajo en torno a cuestiones muy del momento asociadas a la posmodernidad como las técnicas de apropiación, de resignificación, el «aura» y la tradición en el mundo del arte o la experimentación desde una voluntad de generar nuevos lenguajes. Las imágenes de Bender están filtradas a través de muchos procesos y manipulaciones, de esta manera pierden realidad visceral en el sentido de cuerpo y también de intensidad emocional, según manifiesta la artista. Los resultados que se obtienen a través de estos procesos y manipulaciones hacen que esas imágenes de las que se sirve se vuelvan ajenas y permiten que se vean mejor, al extraerlas de la realidad, del entorno en el que se encuentran.

En cuanto a las razones por las que empecé a utilizar el dibujo como medio de expresión señalar que tenían que ver con un posicionamiento ideológico, feminista. Se trataba de un medio ágil, directo, efímero y permitía una economía de materiales ya que no era necesario disponer de grandes infraestructuras a la hora de trabajar o almacenar obra. Además, el resultado se producía por acumulación, de manera fragmentada, no lineal o narrativa y funcionaba como un registro o documento de un momento, de una época. Por otra parte, el dibujo era un medio sobre el que la historia del arte no había reflexionado con demasiada intensidad, no estaba tan cargado como otros, y esto me permitía experimentar desde la voluntad de producir un (nuevo) lenguaje. Algo en lo que estaban también algunos artistas de mi misma promoción como Jon Mikel Euba o Itziar Okariz. Artistas que forman parte de una generación que se caracteriza por ser una de las primeras que inician sus estudios de Bellas Artes en la escena vasca después de la Transición política a la democracia.



Fig. 8: Azucena Vieites. Fundido encadenado-Break You Nice. MUSAC. León, 2012. (Cortesía: MUSAC y de la artista).



Fig. 9: Azucena Vieites. Tableau Vivant. Museo Reina Sofía. Madrid, 2013. (Cortesía: MNCARS y de la artista).

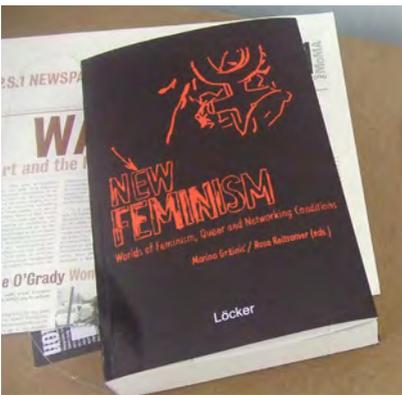


Fig. 10: Azucena Vieites. New Feminism. Locker, Viena, 2008.



Fig. 11: Azucena Vieites. Mother Camp. Editorial Alpuerto, Madrid, 2018.



Fig. 12: Azucena Vieites. Desiderata. UCM, Madrid, 2017.

Sobre el uso experimental del lenguaje en el arte

Gretchen Bender forma parte de la llamada *Pictures Generation* de la década de los ochenta, una generación a la que pertenecen también otros artistas como Cindy Sherman, Robert Longo, Laurie Simmons, Richard Prince o Sherrie Levine. Se trata de una generación de artistas nacidos en los años cincuenta en Estados Unidos que, interesados por un universo de imágenes procedentes de la cultura popular, se propusieron indagar en los ochenta sobre el poder de sus códigos, una labor que se desarrollaba desde aproximaciones entre el Arte Conceptual y el Arte Pop. En el inicio de la entrevista antes citada, Romano comenta el modo en que estos artistas se encontraron con una extensa gama de nuevas posibilidades en los años ochenta, aunque señala que en realidad muchos de ellos entendían todas estas nuevas posibilidades como un límite y, en este sentido, cita a Sol Lewitt en una de sus famosas *Sentences on Conceptual Art* [Enunciados sobre el Arte Conceptual] de 1968. Lewitt decía que el uso de términos como «pintura» y «escultura», además de connotar una tradición, implicaban una aceptación de esta tradición, mediante la imposición de limitaciones a la artista o al artista, que se mostraría reticente a la hora de producir un arte que fuera más allá de estas limitaciones. Según Romano, la obra de Bender plantea cuestiones relacionadas con el modo en que construimos y consumimos las ficciones occidentales y, de esta manera, la artista erige una nueva estética de imágenes neutralizadas, desfamiliarizadas de su contexto y significado originales y agrupadas en una circulación y multiplicación de signos continua mediante el uso de recursos como las yuxtaposiciones, las sobreimpresiones, las imágenes de ordenador, la performance o las instalaciones multicanal. La obra de Bender va más allá de una mera apropiación o de una crisis de la representación y genera preguntas relativas al modo en que percibimos y consumimos el amplio espectro de imágenes derivadas de una sociedad saturada por los *mass media*.

Un conjunto de artistas que le interesaban, como los ya mencionados Prince, Levine, Longo o Sherman, extraían imágenes en su trabajo de revistas de cine y periódicos, pero Bender señala en la entrevista que todas le parecían planas y que no era ese el mundo en el que vivían dichas imágenes. Sin embargo, la televisión sí pertenecía a ese mundo: la psicología, el ritmo, el tiempo, el movimiento o, en definitiva, cómo vemos las cosas resultaba más influyente para esta artista que una fotografía de un periódico. Desde su punto de vista, la falta de aceptación de la tecnología por parte de un elevado número de artistas podía tener que ver con el temor de estos a no ser capaces de identificarse con el resultado obtenido, en la medida en la que no pudiera parecer «arte» y perdiera su línea de filiación con una tradición histórica. Para muchas artistas feministas que en los años setenta empezaban a utilizar medios de expresión renovadores como el vídeo u otras tecnologías de la imagen, esta falta de conexión y el hecho de no reconocerse en un lenguaje histórico de la producción del arte, permitía una vía de escape hacia la creación de un nuevo código que rompía con una tradición masculinista y patriarcal. Bender consideraba que trabajar a partir de prácticas de apropiación conllevaba el reto de no dejarse arrastrar por un culto al signifiante «... yo siento que estoy usando esa cierta cualidad narcotizante de la estetización total para abrirme paso y darme cuenta de lo que pasa, y después sé que vuelvo a perder consciencia»⁴.

⁴ ROMANO, Gianni. Entrevista a Gretchen Bender. *Lápiz. Revista Internacional de Arte* (nº 72). Moloc Ediciones, Madrid, 1990, p. 47.

Sobre este uso experimental del lenguaje en el arte me gustaría citar a Marcia Tucker, directora del Whitney Museum y del New Museum de Nueva York en los años noventa. Desde el punto de vista de Tucker las personas conservadoras consideran que hacer cosas diferentes tiene que ver con una ideología turbia y, en el terreno artístico, esta ideología conservadora cree además que existe una autocrática medida de calidad. En este sentido, quien experimente, investigue y piense en alto en realidad está encubriendo el hecho de que no tiene ni idea del lugar en el que se sitúa el parámetro artístico. La directora del New Museum y su grupo de trabajo veían el asunto de forma diferente: no tenían miedo a equivocarse porque esa era la única manera de poder sondear en la labor que llevaban a cabo.

En una misma línea de lo comentado por Tucker va a manifestarse Paloma Chamorro, que estudió filosofía (se definía como filósofa de la acción) y fue presentadora del mítico programa de televisión española *La edad de oro*, una propuesta en torno a manifestaciones musicales, culturales y artísticas de carácter innovador o más minoritario o *underground* de los primeros años ochenta. Chamorro reflexiona en una entrevista de Rosa María Sardá para el programa *Ahí te quiero ver*, emitida en 1998 también en televisión española, sobre cuestiones acerca de lo «marginal» y afirma que si se había hecho uso de ese término para nombrar a determinados personajes o programas debía de ser porque existía un interés en que fueran marginales. De esta manera, pone el ejemplo de una retransmisión en directo de los Smiths, en una actuación a la que asistieron trescientas mil personas en aquellos primeros años ochenta. En su opinión era imposible, y no había derecho, que a un grupo musical con esa capacidad de convocatoria se le llamara «marginal», a no ser que efectivamente existiera un interés en que lo fuera. Se me ocurre que podríamos pensar sobre estas cuestiones también en clave de género. Por otro lado, en la misma entrevista Chamorro comenta lo que opina acerca de las convenciones asociadas al concepto de la originalidad y ponía como ejemplo el «copiar» la estética de determinadas subculturas o movimientos como si fuera algo menos «auténtico», cuando entre la gente muy joven resulta frecuente el mimetismo, y no es malo decía, ya que se empieza copiando y se termina sabiendo. Se copian moldes ajenos desde el momento en que se observa que alguien se desenvuelve en libertad, lleva una vida propia y viste como quiere. Chamorro afirma que a partir de la copia de las formas de vestir o de los gestos, en ese proceso de identificación, es cuando se acaban copiando también unos hábitos de libertad y una vida propia.

Muchos de estos temas estaban presentes en los procesos iniciados por parte de un conjunto de artistas de la generación a la que pertenezco.

Entre la práctica artística y el activismo feminista: Erreakzioa-Reacción

Erreakzioa-Reacción surge en 1994 en la escena vasca como una propuesta para la realización de proyectos entre el arte y el feminismo a partir de una iniciativa de la artista Estibaliz Sadaba y de quien escribe estas líneas. El objetivo del proyecto consistía en crear un espacio en torno a la teoría, la práctica artística y el activismo feminista, desde una voluntad de generar reflexión, debate y establecer genealogías intergeneracionales. Se trataba de dar visibilidad algunos trabajos que por cuestiones de género tenían una menor distribución y de crear una red de colaboraciones

entre grupos o personas que compartieran intereses comunes a los del grupo. Se estableció una línea de producción múltiple que hizo posible que se realizaran publicaciones, talleres, seminarios, conferencias, exposiciones o vídeos. En un primer momento, desde su formación en 1994 hasta el año 2000, Erreakzioa-Reacción dedicó gran parte de sus esfuerzos a la edición de fanzines, diez en total, convirtiéndose en uno de los resultados más representativos y que mejor ha definido su labor en relación a las necesidades de una época y del propio contexto (fig. 13). Las publicaciones se hicieron con un ánimo de divulgación del feminismo, conscientes de que no existía en su entorno una tradición feminista suficientemente consolidada ni en la crítica ni en la práctica artística y era imprescindible mirar hacia fuera del Estado español para conseguir textos básicos o proyectos feministas. Así, se propició la traducción a castellano de textos fundamentales -entonces había muy poco hecho al respecto-, se invitó a diversas artistas a mostrar su obra, contemplando el pago de las colaboraciones desde una voluntad política de remunerar el trabajo de las mujeres y de las artistas, se creó tejido social y se presentaron iniciativas similares de otros colectivos del resto de Europa o de Estados Unidos que habían denunciado públicamente, a través de carteles o estudios de porcentajes a personas e instituciones que no reconocían el arte realizado por mujeres o que tenían comportamientos racistas, homófobos o misóginos; colectivos como Guerrilla Girls, WAC (Women's Action Coalition) o Bildwechsel, un archivo de vídeo feminista de Hamburgo (Alemania), que a su vez habían sido referentes para la puesta en marcha de Erreakzioa. Este formato fanzine traía consigo muchas de las características que lo hacían singular, como una edición de carácter independiente y una voluntad de ampliar los campos de expresión y conectar con un público que tuviera unos intereses comunes. En este sentido resulta significativo señalar la existencia de una descompensación entre el contenido teórico/político, muy desarrollado desde una militancia y un activismo feminista muy presente en la escena vasca y en la de otros contextos del Estado español en aquella época, y una falta de desarrollo de un lenguaje que procediera del arte y que se ponía de manifiesto en un uso de la imagen un tanto anticuado, narrativo, literal o poco crítico. Además de estos primeros resultados a través del formato publicación, Erreakzioa-Reacción ha llevado a cabo otras actividades entre las que cabe destacar la dirección de los seminarios *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* (2004) -junto a María José Belbel- y *Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas* (2005) -junto a María José Belbel y Paul B. Preciado-, tomando como punto de inicio o referencia el seminario-taller *Solo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales* (1997); todos ellos realizados en el ya desaparecido centro de arte y cultura contemporánea Arteleku, situado en Donostia-San Sebastián. Asimismo, señalar las propuestas posteriores desarrolladas por este grupo: *¡Aquí y ahora! Nuevas formas de acción feminista* (fig. 14), una exposición y jornadas de conferencias celebradas en El Gabinete abstracto de la sala Rekalde de Bilbao en 2008 y *Erreakzioa-Reacción. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo*, una intervención en el marco del Proyecto Vitrinas del MUSAC de León, que congregó entre los años 2012 y 2013 documentos en forma de collage de toda una trayectoria que abarca ya un cuarto de siglo.



Fig. 13: Erreakzioa-Reacción. Publicaciones. Bilbao, 1995-2000.



Fig. 14: Erreakzioa-Reacción. ¡Aquí y ahora!. El Gabinete abstracto, sala Rekalde, Bilbao, 2008.

A modo de conclusiones

Este texto ha querido prestar especial atención a mi propia práctica artística, al contexto en el que esta se inscribe y a cuestiones que considero relevantes en relación a todo ello, como la voluntad de experimentar en la búsqueda de nuevos lenguajes en el arte y su vinculación con formas de pensamiento feminista. Por otro lado, el texto también ha dirigido su interés hacia algunos de los aspectos organizativos y de funcionamiento del trabajo colaborativo llevado a cabo por Erreakzioa-Reacción, con la esperanza de que la experiencia de esta iniciativa pueda ser útil y contribuir a la puesta en marcha de otras propuestas de acción feminista.

NEKANE ARAMBURU

NEKANE ARAMBURU, SEMÍRAMIS GONZÁLEZ Y SUSANA BLAS BRUNEL

DONES DADÀ / MUJERES DADÀ
(Aproximaciones al estudio del caso español)

UNA INTRODUCCIÓN

Por Nekane Aramburu

Las historias del arte se construyen desde los afluentes de la gran Historia del Arte jerarquizada, troncal e imperativa, pero los relatos apócrifos pueden obviar las vías oficiales para proponer lecturas paralelas, transversales o de análisis sobre lagunas y casos que precisan una revisión crítica desde ópticas inéditas, procesuales y participativas. Con «Dones dadà (Mujeres Dadá)» quise dar lugar a una propuesta basada en la interdisciplinariedad de discursos y criterios con objeto de traer al presente el trabajo desarrollado por ciertas mujeres que han abierto una brecha en las prácticas artísticas y de pensamiento, una línea que se vincula al programa de Géneros y Transgéneros de Es Baluard.

En 2014 desarrollamos en el espacio Observatori del museo, la residencia del proyecto de Slam Tribu «Beat attitude», centrada en las poetas olvidadas de la Generación Beat. Posteriormente en 2015, emprendimos un proyecto estructurado en base a datos conocidos sobre las mujeres dadaístas como parte del grupo de estudios de género de Es Baluard. Las mujeres sobre las que se investigó no llegaron a pasar al primer plano de la historia pero se caracterizaban por mantener una actitud rupturista con las reglas fijas y contra el sistema, expresado tanto en la creación como en la búsqueda de formas de vida alejadas de convencionalismos.

Luego en 2016 coincidiendo con los 100 años de dadaísmo regeneramos un primer archivo que permitiera documentar, investigar y conocer el trabajo de aquellas mujeres vinculadas de una u otra manera a este movimiento produciendo algunos textos de encargo que propiciaran nuevas lecturas sobre algunas de ellas. Desde una perspectiva amplia de lo que puede ser una actitud dadaísta anticanónica fueron mujeres dadá: Elsa von Freytag-Loringhoven, Angelika Hoerle, Anaïs Nin, Emmy Hennings, Florine Stettheiner, Mina Loy, Sophie Tauber, Suzanne Duchamp, Hannah Hoch o Marie Laurencin. Así ese año, invité a diversos colaboradores@s para que cada un@ eligiera a quien considerase

y escribiera un breve ensayo que se distribuía en fotocopias y podía descargarse desde la web del museo. A todo ello sumamos una revisión gráfica de Pere Sousa *Dada Damen - 100 Jahre Daday* y una intervención especial de Joan Casellas a partir de la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven. En paralelo con objeto de generar un debate abierto a partir de encuentros de visibilización que llamamos «Salones» organizamos una «situación» pública en el Observatori, la exhibición y su presentación en varias fases del proyecto como «Caso de estudio» en diferentes lugares del museo a partir de un artefacto móvil que servía como contenedor ambulante.

En una fase posterior pensé en revisar el proyecto desde la perspectiva del Estado español proponiendo la ampliación de la investigación a las historiadoras y comisarias Semiramis González y Susana Blas, a las que se sumaron desde la intervención gráfica Aurora Duque y Davinia V. Reina. Así como resultado produjimos un Fanzine que recoge los resultados de la última fase del programa en el marco del proyecto *Dones dadà (mujeres dadá)*. Siendo conscientes de la dificultad de acotar bajo esta denominación actitudes paralelas pero no circunscritas a este movimiento, un delay cronológico (en Europa se cierra desde 1913 a 1920 mientras que en nuestro territorio hablamos más de un periodo intenso entre 1920 a 1939) y una cada vez mayor influencia de lo interdisciplinar y lo político vinculado al estallido de la Guerra Civil.

Colectivos como Las Sinsombrero, Lyceum Club Femenino o Las Roesset, casos particulares en la línea de Matilde Calvo Roderó, Victorina Durán, Delhy Tejero o María Laffite y Pérez del Pulgar, Condesa de Campo Alange nos sitúan ante una genealogía irregular, fascinante y totalmente desconocida que llega a nuestros días libre y abierta a nuevas teorías y análisis críticos.

El proyecto, crece en abierto y dispuesto a seguir avanzando como lo ha hecho gracias a este encuentro organizado por la Comunidad de Madrid y el fanzine se puede descargar en: <https://www.esbalaud.org/museo/publicaciones/mujeres-dada-caso-estudio-1/>, *Dones dadà (Mujeres dadá)* es una propuesta orgánica basada en la interdisciplinariedad de discursos y criterios, con objeto de traer al presente el trabajo desarrollado por mujeres que han abierto una brecha en las prácticas artísticas y de pensamiento.

Dadá y España. Estudio en proceso

Por Semiramis González

La línea central del pensamiento dadaísta de unir arte y vida a través de la risa, el humor, lo grotesco y lo antiestético comienza a tomar forma a principios del siglo XX en ciudades como Zúrich y Nueva York, y tiene su grueso en torno a los años 1915 y 1920. Esta diversidad geográfica se acota en torno a nombres concretos que fueron los líderes de este movimiento, como Hugo Ball o Tristan Tzara, mientras que sus homólogas femeninas, como se ha visto en el inicio del proyecto de Es Balaud, Mujeres Dadá, fueron sistemáticamente ocultadas, tocando un techo que las postergó a un silencio histórico aún por recuperar.

mUJERes

DADA



CAS D'ESTUDI #1

CASO DE ESTUDIO #1

DONES DAD a



Cuando se aborda la situación de las mujeres creadoras en España en esas mismas fechas resulta necesario conocer, de manera concreta, la situación especial de la península. El caso español implica, desde el principio, la imposibilidad de una lectura paralela al Dadá europeo, por las particularidades socio-políticas de la España de principios del siglo XX. Es preciso, por tanto, abordar este texto señalando desde el principio que no se trata de un intento por abordar la versión Dadá en el caso español, sino de proponer un acercamiento a actitudes dadá en mujeres artistas que no tuvieron, como en casi ningún lugar, un terreno fácil de trabajo. El caso español encuentra actitudes dadá con una cronología posterior al movimiento europeo, especialmente en torno a los años 30 y la llegada de la Segunda República, pero también algunos lugares comunes, actitudes y acciones que muestran en las creadoras de principios de siglo un gesto radical por rebelarse contra un sistema opresivo a su género.

Las Sinsombrero

Es justamente en 1914 cuando comienza dadá a coger forma en el panorama europeo, y cuando una serie de mujeres se encuentran en Madrid para estudiar y desarrollar su actividad artística. Con los modelos que llegaban de Europa, basados en modernidad y vanguardia, muchas de estas artistas rompieron con las ataduras sexistas que las constreñían, como ocurrió en los años 20 con las conocidas como Las Sinsombrero, por su gesto al quitarse de la cabeza el sombrero, que les «congestionaba las ideas»^m en la Puerta del Sol, y recibir por ello insultos. Un gesto radical para una época donde el papel de la mujer estaba confinado aún a la casa, los hijos y a la idea del ángel del hogar. Entre estas mujeres *sinsombrero* estaban Margarita Manso y Maruja Mallo.

Estas dos artistas nos sirven como ejemplo para comenzar un relato en torno a mujeres con actitudes dadá, insuficientemente reconocidas aún hoy en el relato histórico.

Margarita Manso (1908-1960) se formó en Madrid en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde conoció a Maruja Mallo, con quien mantendría una fuerte amistad. Conocida por su cercanía a Federico García Lorca, Manso destacaría por una actitud rebelde ante un contexto opresor. Resulta significativa la anécdota¹ que cuenta cómo en una visita al monasterio de Santo Domingo de Silos, junto a un grupo de amistades, Manso y Mallo de disfrazaron de hombres para poder acceder, al estar la entrada vetada a las mujeres.

Maruja Mallo (1902-1995) es, por otro lado, la más conocida del grupo. Si bien no podemos considerarla dadá, ya que su trabajo se encuadra fundamentalmente en el surrealismo, Mallo resulta un caso paradigmático de artista que rompe las reglas de un sistema artístico en desigualdad. Con formación también en San Fernando, colaboradora activa de escritores, con contacto directo con la vanguardia europea y con

¹ Historia de España: Vol. 40 República y Guerra Civil. Madrid: Espasa Calpe, 2004, pág. 481.

artistas como Magritte, Max Ernst, Giorgio de Chirico, André Breton o Paul Éluard, a partir de 1932, cuando expone por primera vez en París, su trabajo se decanta por el estilo surrealista. Fue inconformista desde el principio, haciendo gala de su rechazo al modelo sexista que apartaba a las creadoras con gestos como mirar burlescamente desde los cristales de las tabernas a los artistas que bebían dentro, ya que ellas tenían prohibida la entrada. Toda su vida es una historia de rebeldía y estoicismo, como artista en España primero y como exiliada después.

Algunas actitudes de Mallo, tal y como relatan quienes la conocieron, podrían señalarnos esa cercanía con dadá, como cuando se pasó montada en bicicleta, entre los feligreses, en plena misa en el Real Monasterio de El Escorial².

La Residencia de Señoritas y el Lyceum Club Femenino

La Residencia de Señoritas, vinculada a la Residencia de Estudiantes, se fundó en 1915 como primer centro oficial destinado a fomentar la enseñanza universitaria para mujeres en España, capitaneado por María de Maeztu, y permaneció abierto hasta 1939. Pocos años antes de la llegada de la Segunda República se forma también en Madrid el Lyceum Club Femenino, que permaneció activo hasta 1939. La escritora María de Maeztu fue la principal impulsora de un club destinado a promover las actividades de las mujeres en la cultura, desde un ámbito educativo y profesional. Entre las socias estaban Victoria Kent o Zenobia Camprubí, entre el centenar de quienes comenzaron el club. Un año después de su fundación, en 1927, contaban con más de 500 socias.

El Lyceum respondía también al pensamiento dominante de los años 20 en España, que al igual que en el resto de Europa, y tras la Primera Guerra Mundial, defendía la teoría «científica» de que existía una diferencia sexual en la naturaleza del hombre y la mujer para justificar las desigualdades de género. Así, «la creciente presencia de las mujeres en el trabajo, la educación y la política, especialmente tras la Primera Guerra Mundial, propicia que se pase del discurso de la inferioridad de la mujer a la idea de la diferenciación entre los sexos, desarrollada y difundida en España principalmente por el médico Gregorio Marañón»³. En el caso concreto de la creación artística, esto se reflejaba en una defensa de la falta de genio y creatividad de las mujeres, defendida, entre otros por José Ortega y Gasset.

Entre las creadoras en torno a estos dos lugares de referencia, siendo también una de las fundadoras del Lyceum, está Victorina Durán (1899-1993), pintora, escenógrafa y figurinista, muy cercana al surrealismo en torno a los años treinta. Creadora del Círculo Sáfico de Madrid, obtiene en 1929 la cátedra de Indumentaria y Arte Escenográfico, siendo la primera mujer en España en obtenerlo. Abiertamente lesbiana,

² Juristo, Juan Ángel: «Mallo, la bruja buena de las vanguardias», publicado en el diario digital Cuarto Poder el 4 de septiembre de 2017.

³ Muñoz López, Pilar: «Las mujeres como creadoras en las artes plásticas según los textos de hombres y mujeres en la España de la primera mitad del siglo XX», Universidad Autónoma de Madrid. ARENAL, 19:2, julio-diciembre 2012, 393-413.



**INCONFORMISTES, LLIURES,
CREATIVES, PRECURSORES
I... DESCONEGUDES**



**INCONFORMISTAS, LIBRES,
CREATIVAS, PRECURSORAS
Y... DESCONOCIDAS**

Nekane Aramburu

Directora de Es Baluard // Directora d'Es Baluard



defensora de los derechos de las mujeres, Durán mantiene una actitud no comprendida por su contexto y, en muchos casos, ni siquiera por algunas compañeras del Lyceum, que critican su libertad sexual.

Otra de las artistas vinculadas a la Residencia de Señoritas es **Delhy Tejero** (1904-1968), representante también de una actitud dadá ante la vida y la creación. Vivió en la residencia entre 1928 y 1931. Independiente y rebelde, comenzó a trabajar como ilustradora para varias revistas cuando el Ministerio suprimió la beca que le permitía estudiar en San Fernando y residir en Madrid. Logró el título de profesora de Dibujo en la Academia y se cambió el nombre de Adela por el de Delhy. Mujer, profesional e independiente, viajó a Marruecos y Europa en distintos momentos de su carrera, entrando en contacto brevemente con el surrealismo y otras líneas de pensamiento que la marcarían decisivamente, como el teosofismo. Así, de una primera etapa más figurativa y cercana a algunos temas costumbristas, derivó en obras inspiradas por el misticismo, lo que ella misma llamó su «primera etapa misticista» (la segunda la desarrollaría a partir de 1943 en contacto con corrientes cristianas). No es hasta los 50 cuando se decanta por una abstracción pictórica que la aleja de lo espiritual, según ella misma cuenta.

Las mujeres que Tejero representa en sus obras, especialmente en su primera etapa, muestran esa imagen de la «nueva Eva», la mujer independiente y cosmopolita, «una mujer excesivamente libre y, por tanto, peligrosa según los cánones tradicionales, por ser el prototipo de lo que se denominó la *femme fatale*»⁴.

Su amiga y también artista María del Mar Lozano Bartolozzi, dice de ella que era:

«Delhy, mujer guapa, era un tanto extravagante; la que más llamaba la atención por sus atuendos, confeccionados por ella misma, se pintaba las uñas de negro, y se cubría con una capa negra, lo cual unido a su pelo negro le daba un aspecto misterioso, fumaba en boquillas largas y cambió su nombre de Adela por Delhy, influida por cierto exotismo de la época y queriendo renunciar así a un pasado tradicional que la asfixiaba»⁵.

Las Roësset

Las mujeres Roësset representan una estela de creadoras, en diversos ámbitos culturales, que nos sirve también para plantear la diversidad de las actitudes dadá. Tal y como se aborda en este texto, no se trata solo de pensar en las artistas visuales, especialmente en un momento en que estas diferenciaciones no existían en los grupos intelectuales de mujeres que se iban creando, y por la esencia misma de dadá que parte del texto y la palabra y se disemina en obras de pintura, acciones, gestos, esculturas, instalaciones...

⁴ Alario Trigueros, M^a Teresa. *Delhy Tejero y la figura de la mujer moderna*. Cátedra estudios de género, Universidad de Valladolid. VVAA. Delhy Tejero. Caja España y Junta de Castilla y León, 2009.

⁵ Alario Trigueros, M^a Teresa. *Delhy Tejero y la figura de la mujer moderna*.

La más conocida de las Roësset es **Margarita Gil Roësset** (1908-1932), a su vez sobrina de la también pintora portuguesa **María Roësset Mosquera** (1882-1921). Creadora prematura, a los doce años ya ilustraba cuentos que escribía su hermana **Consuelo Gil Roësset** (1905-1995). A los quince años decide dedicarse a la escultura, aunque no encuentra un maestro que la enseñe (Victorino Macho se negó) y aprende de manera autodidacta. Sus obras están, en muchos casos, dedicadas a figuras cercanas a ella y a las que admiraba, como Zenobia Camprubí. Gran parte de su legado escultórico fue destruido por ella misma antes de suicidarse⁶. Resulta interesante señalar que esta temprana y violenta muerte vino precedida por una tormentosa relación con Juan Ramón Jiménez, que acabó por suponer la muerte para Roësset. Una figura a la que repensar, la de Jiménez, que tuvo también una relación basada en la desigualdad y las peleas constantes contra su Zenobia Camprubí. Y es que, en medio de este ejercicio de urgencia por revivir a aquellas que la historia ha obviado, no debe perderse tampoco el punto de vista crítico con los hombres cercanos a ellas. Se plantea la necesidad de una relectura de estos escritores «malditos» y las mujeres creadoras que dejaron de trabajar cuando se unieron a ellos, o los pintores y artistas «genios» que acabaron sofocando a sus «musas». En el caso de Camprubí resultaría interesante ahondar hasta qué punto ella ha contribuido al estilo literario que tanto éxito le supuso a él.

Actitudes dadá en la crítica

No solo la creación artística estuvo atravesada por mujeres que quisieron romper los estereotipos sexistas que las condenaban al hogar y las alejaban de la Academia. También en la crítica de arte destacaron figuras como María Laffitte y Pérez del Pulgar, Condesa de Campo Alange (1902-1986), aristócrata, escritora, ensayista y crítica de arte española, defensora de los derechos de las mujeres y fundadora del Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer. Su obra más destacada es *La guerra secreta de los sexos*, publicada en 1948, un año antes de que Simone de Beauvoir escribiera *El Segundo Sexo*. Sin embargo, su primera publicación, en 1944, fue *La biografía crítica de María Blanchard*, que ninguna editorial quiso publicarle, y que le llevaría a crear su propia editorial. Más tarde publicaría también una biografía de Concepción Arenal.

En el terreno artístico, fue muy activa en la Academia Breve de Crítica de Arte, fundada por Eugenio D'Ors, y fue justamente ella la que incluiría a María Blanchard en el Primer Salón de los Once en 1943 (muestra anual de once autores, seleccionados cada uno por un académico/a).

⁶ Capdevila Argüelles, Nuria: *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Librería Mujeres/horas y Horas la editorial, Madrid, 2013.





**INCONFORMISTES, LLIURES,
CREATIVES, PRECURSORES
I... DESCONEGUDES**



**INCONFORMISTAS, LIBRES,
CREATIVAS, PRECURSORAS
Y... DESCONOCIDAS**

Nekane Aramburu

Directora de Es Balaard // Directora d'Es Balaard

A modo de conclusión

Como se ha apuntado al inicio de este texto, intentar situar a mujer propiamente dadaístas en el contexto español resultaría incongruente. Si nos delimitamos a la exactitud histórica, no es posible la existencia de estas, pero si atendemos a una mirada crítica y amplia de lo que dadá supuso para el arte y para las actitudes de mujeres rebeldes, sí que encontramos, en el caso español, nombres muy interesantes que entroncan con las vanguardias.

Son más de las que aquí aparecen y siguen siendo olvidadas y difícilmente rescatadas, ya que de muchas de ellas no se conserva suficiente información vital, de formación, contactos, viajes, etc., siendo más complicada una profundización histórica rigurosa. Por eso, quizá en el caso de las mujeres artistas españolas de principios de siglo haya que «leer entre líneas», poniendo de relieve sus aportaciones en un contexto para nada fácil. Recordemos, por ejemplo, que en 1920 se celebra el Primer Salón de Otoño, organizado por la Asociación de Pintores y Escultores de España, y que de un total de 700 creadores, apenas 24 eran mujeres (un 3%).

Hay más nombres... están Matilde Calvo Rodero (polifacética, dedicada al grabado, la encuadernación, la escultura...), Adela Ginés (pintora y escultora, forma parte de la colección del Museo del Prado), Menchu Gal (que recibe en 1959 el primer Premio Nacional de Pintura otorgado a una mujer)... así como poetas y escritoras que se rebelaron contra un contexto adverso para ellas (Zenobia Camprubí, Ernestina de Champourcín, María Teresa León, María Zambrano...).

Las mujeres, con actitudes dadá, comienzan a principios de un siglo convulso y continúan en la actualidad, rebelándose contra nuevas formas de opresión que las quieren apartar de un lugar destacado y que les corresponde. Resulta interesante fijarse en ese 3% citado antes, y correspondiente a 1920, para compararlo con los porcentajes actuales de mujeres en exposiciones colectivas en grandes museos. La cifra sube un poco, pero se aleja con mucho del mínimo 50%. Es quizá por ello más interesante aún rescatar a las que nos precedieron y devolverles un nombre y un lugar frente a un anonimato patriarcal que se sucede época tras época. Como dice Celia Amorós, hacer genealogía es también hacer activismo.

Ecós del dadaísmo en las mujeres vanguardistas españolas.

(Las ultraístas y las resonancias posteriores)

Por Susana Blas

Eras lo que no se sabe

bruma.

Yo iba abriendo caminos de arcoíris

para alcanzarte

y tras tus pasos

seguían mis antorchas

cuando tu mano de oro

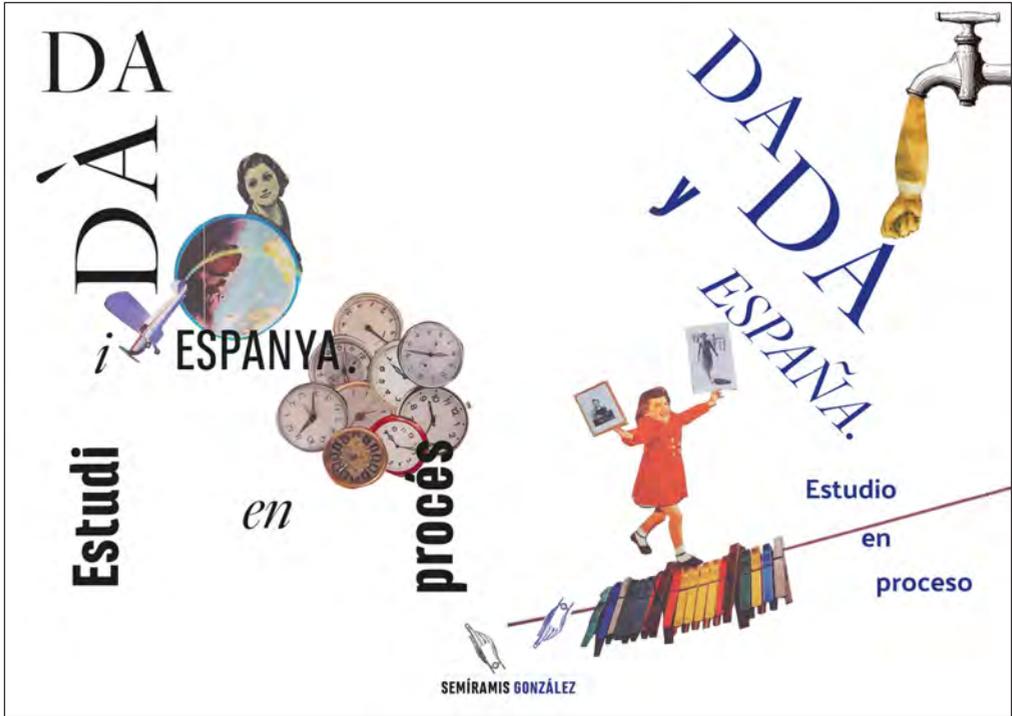
abrió mi costado izquierdo.

Lucía Sánchez Saornil (1921)⁷

En 2016 se cumplió un siglo de la irrupción del espíritu dadaísta en Europa. Su influencia no solo traspasó fronteras geográficas. A diferencia de otros vanguardismos, *Dadá* desbordó su temporalidad histórica, se convirtió en una actitud antiacadémica atemporal; y hoy se utiliza el término *dadá* casi como adjetivo asociable a cualquier impulso creativo «antiarte» de los que en oleadas agitan el ambiente normativo de una época y remueven el suelo del arte establecido. Frente a otros vanguardismos, el dadaísmo (1916-1920) era más difícil de fagocitar: el nihilismo, el pseudoinfantilismo, y la brutalidad bohemia y sin retorno que propone le convierten en una propuesta difícil de absorber por el sistema.

Y en este fluir *arte-vida* dadaísta de comienzos del siglo XX, las mujeres creadoras no solo participaron en el movimiento a la par que sus compañeros masculinos. Ellas fueron socias fundacionales. Excluidas durante siglos del contexto artístico profesional y educativo, «las mujeres dadá», con su rabiosa bohemia, defendían a la perfección la idea de «no futuro». El cabaret, la performance, la recuperación de artes y de artesanías consideradas menores, la expresión a través de la vestimenta, los modos de vida marginales (rozando la delincuencia, en muchos casos), eran la forma de estar en el mundo de mujeres que desde el anarquismo, el amor libre y la desobediencia rompían los principios tradicionales del amor romántico y de la familia convencional. No creo que pueda dudarse, analizando minuciosamente sus vidas y sus acciones, que su autenticidad supera a la de los coetáneos varones, que, desde una situación privilegiada, de sujetos de pleno derecho, «epataron un tiempo» para luego volver, con el paso de la edad, a una cómoda posición de intelectuales al uso, mientras la mayoría de estas mujeres acababan inadaptadas u olvidadas.

⁷ Publicado en *Ultra* n.º 4, uno de marzo de 1921. Poema que Lucía Sánchez dedicó a Norah Borges.



(Les ultraistes i les resonàncies posteriors)

ECOS
del
dadaisme
a les



DONES
AvantGardistes
espanyoles

ECOS del
DaDaiSMO
en las
MuJERES
vanguardistas
ESPAÑOLAS



(LAS ULTRAISTAS y
IAS RESONANCIAS pOSTeriores)



SUSANA BLAS

Para la posteridad, los inventores del movimiento dadá, aún hoy, son personajes como Hugo Ball o Tristan Tzara, mientras mentes geniales como las de Suzanne Duchamp, Sophie Taeuber-Arp, Clara Tice, Mina Loy, Hannah Höch o Toyen, entre otras muchas, caen en el olvido. Dos ejemplos paradigmáticos de usurpación de legado son los de Emmy Hennings y Elsa von Freytag-Loringhoven. Emmy Hennings⁸, cantante, escritora anarquista, bailarina y *performer*, es la creadora del Cabaret Voltaire, junto a su pareja Hugo Ball, que se llevó el reconocimiento en solitario. Y Elsa von Freytag-Loringhoven, poeta, pintora, escultora, modelo y bailarina, «le regaló» a Marcel Duchamp una de las ideas que revolucionarían la Historia del arte de la segunda mitad del siglo XX y que él se atribuyó durante décadas: el célebre urinario-fuente.⁹

Apunto estas cuestiones previas sobre dadaísmo internacional y mujeres antes de acercarnos al caso español, porque si bien a raíz del centenario del movimiento en 2016 se trabajó para recuperar el legado de estas creadoras, sus reconocimientos siguen quedándose en artículos periodísticos o en monografías individuales que las estudian como estafalorios casos aislados, faltando aún las correcciones en las crónicas oficiales, que deberían reconstruir de un modo justo una historia compartida en la que, además, ellas arriesgaron su vida en cumplimiento de una postura radicalmente bohemia y antiarte.

1. Las ultraístas españolas y latinoamericanas

Abordar en un sentido estrictamente histórico el dadaísmo en España pasa por referirse al ultraísmo, un movimiento literario vanguardista que se inició en España y Argentina en 1918 y que perduró hasta 1924.

Recogiendo herencias del creacionismo del poeta chileno Vicente Huidobro, el ultraísmo fue liderado por un grupo de poetas que frecuentaban las tertulias del Café Colonial de Madrid, presididas por Rafael Cansinos Assens. Entre sus miembros, podríamos citar a Guillermo de Torre, Juan Larrea, Pedro Garfias, Ernesto López-Parrá, Pedro Iglesias Caballero y Lucía Sánchez Saornil, grupo al que se uniría Jorge Luis Borges. Internacionalmente, recibió influjos del futurismo y el dadaísmo.

Si queremos estudiar la influencia de *Dadá* en las creadoras españolas, parece obligado estudiar el ultraísmo español y, dentro de él, analizar el papel de las mujeres que compartieron esa propuesta radical.

⁸ Emmy Ball-Hennings «fue dinamita necesaria para la explosión del dadaísmo», afirma Fernando González Viñas en una reciente monografía que le ha dedicado en forma de novela gráfica. Por su parte, en Alemania se reeditó la obra literaria de Emmy Ball-Hennings en 2016, con motivo del centenario; pero aún no se ha difundido a nivel generalista su papel. Fernando González Viñas (autor), José Lázaro Marcos (ilustrador), *El Ángel DADÁ: Venturas y desventuras de Emmy Ball-Hennings, creadora del Cabaret Voltaire*, El Paseo Editorial (2017).

⁹ Según algunos investigadores, antes de la exposición, en abril de 1917, Duchamp escribe a su hermana: «[...] una amiga, empleando el pseudónimo de Richard Mutt, me envió un urinario de porcelana a modo de escultura». Elsa murió en 1927, abandonada y olvidada, mientras en 1950 Duchamp asumía la autoría de la obra e incluso reprodujo 17 copias de la fuente, que están en distintos museos del mundo.

El libro más reciente sobre el tema: *Poetas de la nada. Huellas de Dadá en España* (2017), de Pablo Rojas,¹⁰ desvela las relaciones entre ambos movimientos, hasta el punto de que promotores del ultraísmo como Guillermo de Torre fueron los traductores de los manifiestos y de los poemas *dadá*, y vasos comunicantes entre ambas corrientes. El libro defiende con buen criterio que el dadaísmo «si bien no se dio en nuestro país en estado puro», sí lo hizo «dentro de la aleación ultraísta». Este grupo publicó poemas de inspiración *dadá*, celebró veladas provocativas en la línea de las del Cabaret Voltaire, tradujo los textos dadaístas en revistas ultraístas como *Cervantes*, *Cosmópolis*, *Grecia o Ultra*, y figuras como Guillermo de Torre estuvieron en contacto con los líderes europeos dadaístas. En el libro de Pablo Rojas se documentan todas estas conexiones, reeditándose las apariciones del universo *dadá* tanto en las revistas artísticas como en la prensa más generalista.

En este volumen, se enfatiza la relevancia del encuentro entre Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges, dos personalidades clave para fraguar el movimiento en España y en Argentina; y, sin embargo, no se alude a una mujer fundamental para entender la conexión entre estas dos figuras. Me refiero a Norah Borges, hermana de Jorge Luis Borges, y futura esposa de Guillermo, que fue una escritora notable y una brillante pintora que ilustró con sus grabados los textos ultraístas y otros escritos vanguardistas posteriores.

Tristemente, las mujeres están ausentes, como en la mayoría de las bibliografías sobre la época, a excepción de algún ensayo de investigadoras comprometidas con la igualdad de género. Por ejemplo, no se recoge el papel inspirador de Sonia Delaunay¹¹ que había llegado a Madrid con su marido en 1914 y que con su energía convirtió su morada en lugar de encuentro y creación para los ultraístas. El matrimonio fue el que pasó a Guillermo de Torre las direcciones y los contactos personales de figuras del dadaísmo como Tristan Tzara.

La desaparición de los nombres de mujeres del discurso, ya sean compañeras de estudio, de tertulia, familiares, profesoras... es grave porque crea una imagen exclusivamente masculina de contextos en los que hombres y mujeres convivían con más naturalidad de la que la crónica posterior hace suponer. En el caso de Norah Borges (pintora, grabadora y escritora) la omisión es inexplicable pues estuvo acompañando al grupo con asiduidad y participó con sus grabados en la traducción a imágenes de las consignas de sencillez y vanguardia que las nuevas ideas solicitaban. De hecho, sus colaboraciones en revistas son incontables y probadas.

¹⁰ Pablo Rojas, *Huellas de Dadá en España*. Poetas de la nada, Edición de Renacimiento, Sevilla, 2017.

¹¹ «La pareja Delaunay se instaló por primera vez en 1914 en Madrid. Después de varios periplos por la península ibérica se quedarán varios años en Madrid. Su casa sirve de lugar de encuentro de los jóvenes artistas madrileños, entre ellos Guillermo de Torre. Gracias a los Delaunay, estos artistas descubren a Apollinaire, Cendrars y al Aduanero Rousseau, así como el movimiento *Dadá*. [...] La dirección de Tristan Tzara circuló en el momento en el que los Delaunay encontraron a los jóvenes escritores madrileños». Traducción propia del original en francés: Guillermo de Torre. *Ultra-Dada entre deux avant-gardes* (edición de Eddie Breuil), Les presses duréel, 2009, p. 5, Préface (p. 5-25).

1.1. Lucía Sánchez Saornil

Una escritora ultraísta imprescindible y hoy olvidada de muchas de las crónicas, es Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), que en su primera época firmó como Luciano de San-Saor. Para Juan Manuel Bonet¹² sería, de hecho, la única mujer estrictamente ultraísta del grupo español. El estudioso de las vanguardias no duda en destacar su valía: «Lo llamativo de ella es que, siendo la única mujer del grupo, la mayoría de los poemas los publicó con máscara masculina. Esta telefonista, de origen humilde, reapareció después con su verdadero nombre como una de las fundadoras del sindicato cenetista *Mujeres libres*. Fue muy activa durante la guerra; se exilió después a Francia y terminó sus días en Valencia, donde se dedicó a la pintura y a escribir poemas místicos»¹³.

De Lucía Sánchez, dijo Guillermo de Torre en su momento: «Orna nuestros frios de avanzada y enciende sus palabras fosfóricas sobre el mármol polémico de nuestra mesa confraternal». Y según la investigadora Margherita Bernard: «Estas palabras dan fe de la participación de esta autora en el movimiento ultraísta, del que formó parte desde 1919; la mayoría de los poetas que dieron vida al ultraísmo eran colaboradores de la revista *Los Quijotes* y seguramente por ese medio Lucía entró en contacto con el grupo y publicó en las revistas portavoces del movimiento, como *Cervantes*, *Grecia*, *Tableros*, *Ultra*, *Plural* y *Gran Guiñol*. [...] Su poética fue evolucionando al entrar en contacto con el ultraísmo y fue abandonando el seudónimo pasando a firmar sus creaciones con su verdadero nombre»¹⁴.

Y si ampliamos la reflexión al caso argentino, existieron más poetas, entre las que destaca Norah Lange (1905-1972), que no solo fue una brillante poeta ultraísta, también logró filtrar el espíritu del movimiento a la prosa. Según May Lorenzo Alcalá: «No solo abandonó la poesía por la narrativa, introduciéndose en un género considerado todavía más masculino, sino que consiguió dar a su prosa unas características tales que, como dice Molloy, puede considerarse que es en ese paso—o más bien en el espacio que deja libre ese paso, tierra de nadie— donde el ultraísmo de Lange se vuelve de veras fecundo, creador. En otras palabras, que la joven de cabellera llameante consiguió lo que ningún hombre pudo: reutilizar las propuestas del ultraísmo, que era una corriente estrictamente poética, en la prosa y, a través de este género, hacerla perdurar en el tiempo»¹⁵.

¹² Juan Manuel Bonet es uno de los grandes estudiosos de las vanguardias españolas en volúmenes como: *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, 1995; o *Impresos de vanguardia en España (1912-1936)*, 2009.

¹³ Declaraciones de Juan Manuel Bonet al Diario de Burgos: «El ultraísmo es la clave para entender la obra de creadores posteriores», 1 de mayo de 2012.

¹⁴ Margherita Bernard, Web Escritoras españolas en la prensa, 1868-1936. Antología didáctica. <<http://www.escritorasesenlaprensa.es/lucia-sanchez-saornil/>>.

¹⁵ May Lorenzo Alcalá, «La sociedad secreta de las mujeres ultraístas argentinas», Revista El Catoblepas, n.º 89, julio de 2009.

1.2. Norah Borges

Resulta preocupante cómo se produce la eliminación de las mujeres creadoras de la Historia. Es aterrador descubrir cómo estas mujeres pudieron aparecer con cierta normalidad en su época en revistas, crónicas y antologías, y desaparecer progresivamente, incluso ser eliminadas, de las ediciones posteriores de un mismo volumen. El caso de Norah Borges nos sirve de ejemplo. Todo hace pensar que mientras Norah y Guillermo de Torre fueron novios, ambos participaron en el grupo de escritores y artistas de la vanguardia, y ella fue reseñada y elogiada por su trabajo. La situación cambió mucho una vez casados y, de vuelta a Argentina, su memoria se fue diluyendo en los libros hasta llegar a dudarse de sus aportaciones. Como describe May Lorenzo Alcalá: «[...] antes de formalizar su compromiso con Norah Borges, se evidencia la intención de Guillermo de halagar a su futura mujer —la inclusión de un capítulo dedicado a los grabadores, que después desaparecería, en la primera edición de *Literaturas europeas de vanguardia*, por ejemplo—, pero no por ello debe descartarse la influencia social que la hermana de Jorge Luis ejercía sobre las jóvenes de su clase con inclinaciones artísticas».¹⁶

A pesar de que su papel como grabadora es indiscutible (contamos con sus ilustraciones en un sinfín de revistas y publicaciones), se pone en duda su aportación, como afirma Patricia Artuondo: «En cuanto a la actividad de Norah Borges (1901) —cuando es mencionada—, aparece limitada a su actuación como ilustradora, a excepción hecha de Emir Rodríguez Monegal quien en su *Jorge L. Borges: A literary biography*, le reconoció un rol activo que se ocupó de destacar en varias oportunidades a lo largo de su libro. Otras menciones menores —como la de Emilio Carilla, quien la señala junto a su hermano como punto de enlace entre el ultraísmo español y el argentino— no alcanzan a modificar lo que venimos afirmando».¹⁷

En relación con la presencia de Norah en las tertulias y en la vida social española de vanguardia, con el tiempo llega a ponerse en tela de juicio hasta su presencia. Quizás porque ya muy mayor ella misma quitó importancia a esos momentos de su vida libre y desenfadada de juventud.¹⁸ No siendo estos comentarios, en todo caso, pruebas de que aquello no hubiera existido, como explican un número notable de investigaciones:

«En marzo de 1920, coincidiendo con el traslado de la revista *Grecia* a Madrid, los Borges hicieron lo propio. Jorge Luis Borges pronto encontró en las tertulias del Café

¹⁶ May Lorenzo Alcalá, «La sociedad secreta de las mujeres ultraístas argentinas», *Revista El Catoblepas* n.º 89, julio de 2009.

¹⁷ Patricia Artuondo, «Entre «La aventura y la orden»: los hermanos Borges y el Ultraísmo argentino», *Cuadernos de Recienvenido*, n.º. 10.

¹⁸ Juan Manuel Bonet ha declarado: «Norah Borges, la hermana del poeta, a la que tuve la suerte de conocer, y que contribuyó al movimiento como ilustradora de revistas ultraístas, me comentó que en aquella época las señoritas no iban al café. «Lo frecuentaban las otras, las de la mala vida», apostillaba». *Declaraciones de Juan Manuel Bonet al Diario de Burgos*, «El ultraísmo es la clave para entender la obra de creadores posteriores», 1 de mayo de 2012.

Colonial un punto de encuentro con poetas y pintores tanto españoles como extranjeros. Será el momento en que ambos hermanos trabaron amistad con Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre. Por su parte, Norah acudía a las tertulias del Antiguo Café y Botillería del Pombo, donde podemos afirmar que Norah Borges fue de las pocas mujeres asiduas durante los años veinte. La estancia en Madrid fue realmente decisiva para su promoción artística ya que sus grabados se publicaron en revistas de vanguardia tales como *Ultra*, *Tableros*, *Horizonte*, *Reflector* o *Plural*, hecho que permitió identificarla como la pintora del ultraísmo. Concepto difícil de definir ya que no se dispone de telas de la época, aunque sí de significativos grabados juntamente a los de Rafael Barradas y Wladyslaw Jahl». ¹⁹

«La participación de Norah fue decisiva en las tertulias y fruto de ellas son los artículos que, sobre su obra, se publicaron en Grecia y de los cuales destacamos «Una pintora ultraísta» de Isaac del Vando Villar o «El arte candoroso y torturado de Norah Borges» de Guillermo de Torre. En ellos se analiza su obra desde la perspectiva de la modernidad, argumentando su amplia formación hasta llegar a un estilo único y personal». ²⁰

Sin embargo, con «la vuelta al orden» mundial a partir de 1924, Norah es situada en una posición mucho más conservadora por su marido, que llega a eliminar sus aportaciones de las reediciones de las antologías. Lo explica a la perfección Roberta Ann Quance: «Hacia 1923-24 Norah atendió, como muchos compañeros por toda Europa, la llamada a una vuelta al orden tras la Gran Guerra. Como ha señalado Patricia Artundo, uno de los signos del cambio que se produce en su obra es el regreso a la pintura y el progresivo abandono del grabado como medio preferido (medio que dependía crucialmente de la difusión de las revistas y que se había ajustado a las características de estas). Pero es curioso comprobar, además, cómo, en la práctica, la vuelta al orden conlleva también determinados cambios de conducta por parte de la artista y su novio. La huella de este proceso, que une a la defensa del clasicismo la reivindicación por parte del crítico de «feminidad, e, implícitamente, la asunción por parte de la artista del papel tradicional de la mujer»» ²¹.

¹⁹ Francisca Lladó Pol, «El viaje como generador del gusto. La respuesta de Norah Borges a la experiencia del viaje a Mallorca».

²⁰ Francisca Lladó Pol, «El viaje como generador del gusto. La respuesta de Norah Borges a la experiencia del viaje a Mallorca».

²¹ Roberta Ann Quance, «Espacios masculinos/femeninos: Norah Borges en la vanguardia», *Dosieres feministas*, n.º 10, 2007.

2. Dadá resonando... Algunos casos de postdadá, elegidos desde la intuición: Gloria Fuertes, Esther Ferrer y Angélica Liddell

Aproximarse al dadaísmo, como hemos esbozado en la introducción, puede hacerse también desde un ángulo temporal extendido hasta prácticas más contemporáneas. Sin tratar de hacer un acercamiento exhaustivo, me he dejado llevar por mis intuiciones para seleccionar tres ejemplos de creadoras que bien pueden defender el espíritu *dadá* en épocas muy posteriores a las del movimiento en sentido estricto.

Gloria Fuertes (1917-1998)

Gloria Fuertes fue una poeta absolutamente personal que bebió de muchos de los vanguardismos de principios del siglo XX. Se la considera la representante mujer del postismo, el movimiento neovanguardista de los años 40. En su escritura y en su actitud vital mezcla sin contradicciones a Valle-Inclán, a Ramón Gómez de la Serna, el surrealismo y el influjo dadaísta más provocador, que tuvo reflejo no solo en su obra, también en su vida libre y antinormativa.

Esther Ferrer (1937)

Performer y artista, Esther Ferrer recoge en sus acciones, desde la sobriedad, la total irreverencia del cabaret dadaísta. Perteneció al grupo Zaj junto con Juan Hidalgo y Walter Marchetti, que a su vez revisitaba Fluxus (un movimiento neodadaísta). Los juegos de palabras, la crítica social, la importancia otorgada al simbolismo del cuerpo y de los objetos, son puestos en relación con un acontecer concreto.

Angélica Liddell (Figueras, 1966)

Angélica es una de las creadoras más brillantes y provocadoras de la escena actual. Escritora, directora de escena y actriz, ha sido premiada con el Premio Nacional de Literatura Dramática y con el León de Plata de la Bienal de Teatro de Venecia 2013. En 2017 fue nombrada *Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres* por el Ministerio de Cultura de Francia. Verla en escena es una experiencia inolvidable. Angélica escupe sus textos mientras su cuerpo en tensión exuda ritual y dolor. Experimentar una de sus actuaciones es recibir una bofetada de inconformismo, de poesía oscura, de desvarío y locura. Parte de lo más hondo de su alma atormentada buscando formas alternativas a la domesticación burguesa.

3. Epílogo: ¿y dadá sigue?

Me recomienda mi amiga Ana Gorría (1979), gran escritora e investigadora de la literatura, cuando le consulto su opinión sobre influjos dadaístas en la poesía actual en castellano, que me adentre en los poemarios de Berta García Faet (1988), una de las promesas de nuestra poesía reciente. Con sus inspiradores versos voy a concluir estas anotaciones sobre dadaísmo, ultraísmo y el legado de las creadoras de vanguardia.

derrida
cierro la puerta
derriere de ti
íbamos a muchos restaurantes
siempre me abrías la puerta
siempre decías después de ti
después de ti
comencé a escribir poemas extrañísimos
extrañísimas plantas de interior
de sombra
bramaron bra-
mó der Traum bramaron des des des
garçons les
dadaïstes enplenofederalhill enplenofebrero bre
a
thing breathing
no te gustaba derrida obviamente a mí
tampoco obviously
ioú

ae

rosa

rosae

plantas de interior

esto significa que sí hubo forward no hubo back

desde entonces comencé a escribir poemas extrañísimos

después de ti

no te he vuelto a ver

cerré el pestillo entreabrí el umbral

am i back will i be back on

time will i forward

you my

song?

desde entonces no te he vuelto a ver ni siquiera ni

siquiera

por el campus de la última filosofía

Berta García Faet (2017)

MIREIA A. PUIGVENTÓS

MIREIA A. PUIGVENTÓS

Investigadora de género y gestora cultural

PIONERAS DEL FOTOPERIODISMO. RETOS PARA UNA GENEALOGÍA DE MUJERES FOTÓGRAFAS EN ESPAÑA.

1. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres fotógrafas en España?

Al igual que lo hiciera la historiadora norteamericana Linda Nochlin en *Art News*¹ en 1971 y tras constatar un vacío historiográfico sobre la mujer como sujeto activo en el campo fotográfico, surge la pregunta ¿por qué no ha habido grandes mujeres fotógrafas en España? En la literatura existente, no se reflexiona sobre el estado de la cuestión y el porcentaje de mujeres fotógrafas visibles, ya sean profesionales o amateurs, es muy pequeño en términos absolutos y nulo para la mayor parte del período en que se centra esta investigación, aún en curso, comprendido desde 1936, con el inicio de la Guerra Civil y el auge del fotoperiodismo, hasta 1977 con la apertura democrática. Como respuesta, no se pretende, simplemente, añadir unas líneas más al elenco de nombres de la historia de la fotografía, sino proporcionar un análisis sobre las causas sociopolíticas, psicológicas y culturales que se podrían encontrar en la raíz de los lugares ocupados por las mujeres en dicho campo. ¿Por qué las mujeres no podían acceder a los círculos donde se socializaba la fotografía? ¿Cuáles eran las bases de los concursos y quién las diseñaba? ¿qué presencia tuvieron las mujeres fotógrafas dentro del proceso de regeneración cultural de posguerra? En nuestro país a pesar de una Guerra Civil y las limitaciones generadas durante la dictadura franquista, hubo fotógrafas profesionales, compiladoras y gestoras que ejercieron como auténticas pioneras de la fotografía.

La mayoría de las mujeres que aparecen en la bibliografía sobre la historia de la fotografía española revisada, desarrollaron su actividad a partir de la década de

¹ El texto original «Why have there been no great women artists?» fue publicado en *Art News*, enero 1971, pp. 22-29. Reimpreso en *Women, Art and Power and Other Essays*. Harper & Row. New York, 1988.

los años setenta, cuando el aislamiento social y cultural comenzaba a romperse. No cabe duda de que esta situación debió de favorecer que las mujeres pudieran dedicarse con más libertad a la producción fotográfica, sin embargo, no es posible obviar los indicios de que hubo mujeres en el campo fotográfico con anterioridad. En lugar de tratarlas como «excepciones» esta presentación quiere contribuir a una tarea muy importante para la tradición feminista: la construcción de «genealogías». Reconocer las genealogías supone enfrentarse a una lógica patriarcal básica; «la tendencia a percibir cada contribución realizada por una mujer como si salieran de la nada»², dando valor exclusivamente a la mirada masculina. En ese sentido, nombrar, honrar, reconocer es ya de por sí una tarea emancipatoria. En el caso español donde la Guerra Civil, el exilio y el franquismo han contribuido a velar y disgregar aún más el legado cultural de las mujeres fotógrafas, esta labor se impone especialmente necesaria.

¿Por qué la aportación de las mujeres en la génesis de este medio, en este contexto histórico ha sido poco reseñada? Joan Fontcuberta (1988), concibe la Guerra Civil española como el marco histórico de transformación de la mirada fotoperiodística, desde una fase original sin elaborar «de opinión»³ hasta un estadio donde el reportero se significa dando lugar a una fotografía de compromiso. Pensemos en fotógrafos como Alberto y Segovia, Martín Santos Yubero, Ortiz Torrents, Marín, Juan José Serrano, «Hrnos. Mayo», Pepe Campúa, Jose M^a Díaz Casariego, Alfonso Sánchez Portela, Agustí Centelles o Miguel Cortés, entre otros. Revistas como *Crónica* o *Blanco y negro* difundieron en imágenes la función propagandística de la contienda. Dado que se conoce la Guerra Civil española como la primera guerra fotográfica en formato de 35 mm, cabe preguntarse, ¿dónde se posaba la mirada femenina «de opinión»? ¿qué lugar fotográfico testimonial ocupaba la mujer?, ¿hubo algún posicionamiento ideológico y fotográfico de la mujer?, ¿por qué no se conocen fotorreporteras españolas?, ¿existieron fotógrafas de conflicto como Sabina Muchart (Olot, 1858 - Málaga, 1929)? Muchas vinieron de fuera como Gerda Taro, Kati Horna, Tina Modotti o Margaret Gross (Michaelis), pero no hay ni rastro de las españolas.

Cuando estalló la Guerra Civil, miles de mujeres republicanas se movilizaron en defensa de un régimen político legítimo que desde 1933 permitía su derecho a voto. Sin embargo, todos los privilegios conseguidos durante la República se vieron amenazados con la guerra y posteriormente con la dictadura franquista con una vuelta a los roles convencionales doblegando a la mujer al cuidado del hogar, ángel custodio de un orden familiar, privada de autonomía, con una educación dirigida al matrimonio, con reducidas alas para volar y explorar el horizonte. Se aplicaron legislaciones procedentes del Código Civil de 1889 que la subordinaban al marido, que impedían su profesionalización y desempeñaban su control y tutela. Los derechos y deberes

² Comentario de Teresa Alario y Ana de Miguel citado en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Edición a cargo de Juan Vicente Aliago y Patricia Mayayo. MUSAC. Madrid, 2013. Pág.21.

³ SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. Olivera Zaldua, María. *Fotoperiodismo y República*. Ed. Cátedra. Madrid, 2014.

de la mujer quedaron sepultados bajo un conservadurismo arraigado en el patriarcado decimonónico. Todos los imaginarios de la esfera artística y política que florecieron durante la II República personificados en Clara Campoamor, Ángeles Santos, Maruja Mallo, Remedios Varo, Manuela Ballester, Juana Francisca o Carme Gotarde i Camps, quedaron suspendidos al finalizar el conflicto en 1939. No obstante, algunas fotógrafas continuaron trabajando durante la Guerra Civil como fotorreporteras camufladas tras el seudónimo del padre, el marido o el hermano, también dirigiendo el negocio familiar como retratistas de estudio, aunque enviudaran se mantenía la firma de ellos. Es el caso de Rosalía Montilla Hidalgo⁴ (Córdoba 1900-1958), hija del fotorreportero gráfico Francisco Montilla. Cuando este muere, su firma siguió apareciendo en la prensa gráfica, lo que hace presuponer que Rosalía ejerció como fotorreportera, prolongando la estela de su padre, documentando actos, misas de campaña, desfiles de tropas, etc. Su caso representa el de muchas otras fotógrafas que permanecieron en la sombra y el anonimato sin dejar huella de su rendimiento. Hubo incluso mujeres con laboratorio propio, que durante la guerra fotografiaron su entorno con un marcado carácter político dejando un documento fundamental de aquella época. Es el caso de Carme García Pedrosa⁵ (Barcelona, 1915-2015) y sus imágenes sobre la manifestación del 11 septiembre de 1935 delante del monumento de Rafael Casanovas, o una concentración en la Plaza de Sant Jaume, o el ambiente de la Plaza Cataluña con la anotación «Siete meses de guerra, 1937». Su producción fotográfica abarca también la vida de los tejados de Barcelona y las calles de su ciudad formando un amplio archivo hasta 1987.

La fotografía de guerra y de posguerra ha servido para legitimar el poder y el privilegio de la mirada masculina y situarla en un palco de exclusividad visual, en un lugar preferencial desde donde ser testigo único de los grandes acontecimientos y actuar, al mismo tiempo, como un catalizador informativo que ilustra lo que sucede dentro y fuera del campo de batalla. El horizonte no pertenecía a la mujer que se plegaba a los límites del universo doméstico o de lo contrario, debía esconderse detrás de un «alias» o una abreviatura, «Sra. de», «Vuida de», para ejercer la profesión. La historia de la fotografía española es una historia ciega porque no ha integrado el ojo de la mujer. Con ello se legitima un discurso patriarcal hermanado con las grandes narraciones y el acontecimiento histórico. El punto de vista masculino ha ido dominando tradicionalmente esos espacios de representación a lo largo de la historia dejando a un lado no solo los relatos de vida de la mujer en la retaguardia del hogar, sino también sus contribuciones en el plano profesional. Documentos, crónicas, álbumes, retales de una realidad que constituyen una memoria colectiva, del todo, omitida.

⁴ Datos extraídos del trabajo de investigación de GONZÁLEZ, Antonio Jesús. *Andaluzas tras la cámara fotográfica. Fotógrafas en Andalucía 1839-1939*. Córdoba, 2019. Próxima publicación en curso.

⁵ Catálogo de la exposición *Carme García*. Des Terrat. Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Editorial El Cep i la Nansa. Barcelona, 2018.

Las obras aquí reunidas, rinden homenaje a los logros de algunas mujeres fotógrafas pioneras del fotoperiodismo de los años 60, profesionales del medio que pudieron ganarse la vida, contribuyendo así a cimentar esa «tradicción propia» que reclamaba Virginia Woolf en los años 20. A pesar de introducirnos en unos años de guerra y de dictadura, de codificación de roles y suspensión de los derechos fundamentales, existieron mujeres fuertes que se enfrentaron a las limitaciones impuestas por una sociedad patriarcal. Mujeres que conquistaron el horizonte, cogieron la cámara y salieron a documentar la realidad, que desafiaron las barreras impuestas de una formación que no iba dirigida a ellas y aprendieron el oficio.

2. Más allá de las agrupaciones fotográficas de posguerra.

Finalizada la guerra, a comienzos de los años 40, se mantuvo ese papel menor de la mujer en el contexto de las revistas de fotografía, ausentes en los consejos de redacción, con una mínima participación en los salones y exposiciones, fuera de los órganos directivos de las agrupaciones, en definitiva, completamente al margen de los espacios donde se socializaba alrededor de la práctica fotográfica y se canalizaban los conocimientos. Seguía habiendo, como en sus inicios a mediados del s. XIX, una centralización teórica fotográfica a través de las asociaciones que ya existían - defensoras de una línea más pictorialista -, y las nuevas agrupaciones que se crearon a lo largo de todo el país. Todas ellas permitieron la normalización de la actividad fotográfica tras la guerra. Se configuraron como la mayor red organizativa de la fotografía existente hasta la fecha en España hasta los años 70 cuando mostraron síntomas de debilitamiento y perdieron fuerza ante los nuevos retos de la fotografía contemporánea. Poco a poco, durante los años de posguerra, concretamente en los 50, la industria nacional se fue consolidando gracias a la importación de materiales fotográficos que fueron motivando la actividad del medio. Hay que ser conscientes de la magnitud de este fenómeno que se levanta sobre el modelo de agrupaciones fotográficas, para entender de qué modo el devenir de la fotografía española de este período estuvo determinado por su labor. Acabaron convirtiéndose -en palabras de Carmelo Vega - «en unidades de formación y, sobre todo, en piezas de un sistema de control, de transmisión de conocimientos técnicos y teóricos y dirección del gusto fotográfico a través de las directrices estéticas que emanaban de los concursos y salones que ellas mismas organizaban. La participación en las dinámicas impuestas por este sistema de agrupaciones era el único modo que tenían los fotógrafos de dar visibilidad a su trabajo»⁶. Cumplieron la función de promocionar la afición y de incentivar la profesión fotográfica. Resulta esencial señalar su papel como escuela y plataforma de visibilidad dado que en aquella época no coexistían con centros de enseñanza relacionados con la fotografía. Así es como la trayectoria de un fotógrafo se iba curtiendo a través de premios y accésits, siendo parte de un *establishment* consentido y consensado con el paso del tiempo. Los pilares fundacionales y con-

⁶ VEGA, Carmelo. *Fotografía en España (1939-2015) historia, tendencias, estéticas*. Ed. Cátedra. Madrid, 2017. Págs. 490-491.

ceptuales de las agrupaciones; camaradería, alianza, esfuerzo, fraternidad franca colaboración, se transmitieron de forma intergeneracional patentando así, la lógica de una estructura endogámica y patriarcal.

Poco a poco, en ese contexto, empieza a darse una progresiva aparición de la mujer en la escena fotográfica. Sin embargo, ¿por qué ni el número de autoras, ni la trascendencia de su trabajo, han sido lo suficientemente relevantes para influir en el devenir de la fotografía española? Publio López Mondéjar en su *Historia de la Fotografía. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*⁷ (2007), incluye en el relato histórico de la fotografía a más de un millar de nombres relevantes de los cuales aproximadamente 40 son mujeres (gestoras, teóricas, artistas, fotógrafas), pero apenas 10 fotógrafas españolas sobrepasan el umbral del reconocimiento. En el *Diccionario de Fotografía*⁸ de Juan Miguel Sánchez Vigil, con prólogo de Joan Fontcuberta (2002), solo sobresalen cerca de 30 artistas visuales y fotógrafas españolas que desarrollan su actividad principalmente entre las décadas de los 70 y principios del siglo XXI. En *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*⁹ (2013), del mismo autor, tan solo se menciona a Colita y a M^a Teresa Gutiérrez Barranco, perteneciente desde los años setenta a la Real Sociedad fotográfica de Madrid. En *Fotoperiodismo y República* (2014) de Juan Miguel Sánchez Vigil y María Olivera Zaldúa, no hay rastro de mujeres fotorreporteras.

Sin embargo, el estudio reciente (seguramente el único que indaga un poco más en estas cuestiones) de Carmelo Vega, *Fotografía en España (1939-2015) historia, tendencias, estéticas*¹⁰ (2017), demuestra que esa paulatina presencia de mujeres fotógrafas durante el primer franquismo, quedó reflejada en la revista Sombras, órgano oficial de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (1944). Nos cuenta que a través del listado de «aficionados suscriptores»¹¹, se sabe que un reducido número de fotógrafas aficionadas comenzaban a enseñar sus trabajos dentro del marco de los salones y publicaciones, por ejemplo, en el XX Salón Internacional de Fotografía Zaragoza celebrado en 1945 donde expusieron Lola Balla, Lupe Lerín, M^a Mercedes Sainz y María Jordán.

Los años 50 vislumbraron los primeros síntomas de agotamiento de los procedimientos salonistas que amparaban la vertiente pictorialista clásica representada por Ortiz Echagüe, Pla i Janini, Claudio Carbonell o Antonio Campañá, y asomaron voces críticas que cuestionaban la validez de dicho sistema basado en los concursos.

7 LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la Fotografía. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Ed. Lundberg, Barcelona 2007.

8 SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Diccionario de Fotografía*. Ed. Espasa, Madrid, 2002.

9 SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Colección: Biblioteconomía y Administración Cultural. Madrid, 2013.

10 VEGA, Carmelo. *Fotografía en España (1939-2015) historia, tendencias, estéticas*. Ed. Cátedra. Madrid, 2017.

11 VEGA, Carmelo. *Fotografía en España (1939-2015) historia, tendencias, estéticas*. Ed. Cátedra. Madrid, 2017. Pág.715.

La entrada de nuevos postulados estéticos del extranjero iría abriendo camino a otros lenguajes fotográficos. El I Salón de Fotografía Moderna en Barcelona celebrado en 1953, fue testigo del debate abierto que reinaba en este período entre la fotografía más tradicional y las propuestas modernas de vanguardia. La renovación discursiva vino de la mano de un grupo de jóvenes fotógrafos miembros de diferentes agrupaciones¹² como José M^a Artero y Carlos Pérez Siquier, Gabriel Cualladó, Ramón Masats, Oriol Maspons, Gonzalo Juanes, Xavier Miserachs, Francisco Ontañón, Ricard Terré, Joan Colom, Antoni Boada, Pomés, etc.

A finales de los años 50, Oriol Maspons fue invitado a exponer sus ideas en la sección «*Cómo hago mis fotografías*» en la revista *Arte Fotográfico* llegando a asumir la coordinación de parte de los artículos que se publicaban en ella. Es aquí donde pudo difundir el trabajo de algunos fotógrafos franceses relevantes como R. Doisneau, Brassai, C. Bresson, Sabina Weis o Guy Burdin, caracterizados por poner el acento en las cuestiones estéticas y no tanto en las técnicas, así como dar fundamento al neorrealismo europeo y americano que revalorizaba el reportaje y una fotografía social del presente a partir de una perspectiva personal. «Las presentaciones de fotógrafos franceses para esta sección le sirvieron como excusa para ir dando forma a un ideario fotográfico propio, que pasaba no solo por defender un determinado tipo de fotografía basada en la expresión directa de la vida cotidiana sino y, sobre todo, por poner en cuestión las bases estructurales de la fotografía de salón. Él apelaba a una fotografía que hablara del presente y de la vida cotidiana»¹³. En estos años, de la Escuela Oficial de Periodismo, creada en 1941, salió la primera promoción de Redactores Gráficos de Prensa en 1953.

El desarrollo de todos estos autores y de la vida fotográfica, se encuadra en una estructura social todavía muy patriarcal donde ellos han sido aupados como los grandes de la fotografía de reportaje y ellas han pasado completamente desapercibidas. Aunque no vemos ni rastro de ninguna mujer dentro del núcleo fundador de las agrupaciones, sí las hubo que ingresaron en su sistema organizativo durante un corto período de tiempo, generalmente hasta que se casaban y se ocupaban de la familia, con claras pretensiones técnicas y artísticas que reivindicaron su pasión y una visión legítima del mundo. En el caso de Piedad Isla (Palencia, 1926- Madrid, 2009), no perteneció a ninguna agrupación y, sin embargo, trabajó como fotógrafa en Palencia, desde 1953 hasta su jubilación en 1992.

¹² GRUPO AFAL (Almería, 1950). Fundadores: José M^a Artero y Carlos Pérez Siquier. Miembros: Francisco Gómez, Gabriel Cualladó, Ramón Masats, Oriol Maspons, Gonzalo Juanes, Xavier Miserachs, Francisco Ontañón, Ricard Terré, etc. Dentro del seno de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, se crea en 1959 el grupo LA PALANGANA. Miembros: Ramón Masats, Gabriel Cualladó, Leonardo Cantero, Rafael Sanz Lobato, etc. También se formó dentro del mismo seno, LA ESCUELA DE MADRID. Miembros: L. Cantero, G. Cualladó, Paco Gómez, Gordillo y Vielba. Otra agrupación; EL MUSOL (Barcelona, 1960-1964). Miembros: Josep María Alberó, Joan Colom, Antoni Boada, Pomés, Obiña, etc.

¹³ Notas de VEGA, Carmelo. *Fotografía en España (1939-2015) historia, tendencias, estéticas*. Ed. Cátedra. Madrid, 2017. Pág. 549 y 719.

3. La primavera fotográfica de 1956. Conquistando presencias.

Hasta finales de los años 60, la fotografía española debió luchar contra las limitaciones de un contexto marcado por la precariedad de medios que dificultaron la divulgación de ideas y obras. Las revistas *Sombras* (Madrid 1944-1954), *Arte Fotográfico* (Madrid desde 1952), *Afal* (Almería 1956-1962), *Imagen y Sonido* (Barcelona 1963-1980), junto a los anuarios de las diferentes agrupaciones, operaron como catalizadores de las técnicas y estrategias de difusión impulsadas por el modelo de agrupaciones fotográficas que dominó en todo este período. En 1956 se convocaron diversos concursos femeninos que señalaron esta fecha como un síntoma prometededor para la mujer. La Agrupación Fotográfica de Cataluña organizó un curso fotográfico femenino en el que se matricularon 54 señoritas. El curso dio lugar al nacimiento de dos importantes acontecimientos: El Grupo Femenino de la Agrupación Fotográfica de Cataluña y el I Salón Femenino de la Agrupación en mayo de 1959. En la AFC fundada en 1923, ya se había intentado crear desde el mismo momento de su nacimiento un grupo femenino, pero el proyecto no cuajó. En 1956 el acontecimiento tuvo tal éxito que provocó una inmediata demanda de actividades dirigidas a la mujer, lo que también llevó a Ignacio Barceló a incluir como tema central en su editorial del nº de Julio de *Arte Fotográfico*, un artículo titulado: «La mujer en la fotografía»¹⁴. El Grupo Femenino de la AFC estaba compuesto por un grupo de apasionadas amateurs y aficionadas. Todas participaban en diferentes concursos y salones, especialmente los concursos femeninos instituidos por la Sección Femenina de FET (Falange española tradicionalista) y de la JONS (Junta Ofensiva Nacional Sindicalista, partido único de régimen franquista comúnmente conocido como «Frente Nacional»). El trabajo de todas estas mujeres tuvo una repercusión en el ámbito privado de la propia agrupación. De aquella «primavera fotográfica femenina» de finales de los 50 y principios de los 60, había perdurado hasta ahora una lista incompleta de nombres; «Carme García Pedrosa (Barcelona, 1915-2015), Milagros Caturla (Barcelona, 1920-2008), Montserrat Vidal-Barraquer (Barcelona, 1902-1992), Gloria Salas de Villavecchia (Barcelona 1915-2017), María Rosa Campañá, Josefina Escoda (se afilió a la AFC el 01/08/1956, tenía 40 años), Roser Oromí Dalmau (Barcelona, 1924-2017) y Rosa Szücs (Barcelona, 1911-1985)»¹⁵. (figs. 1 y 2)

Lo importante de estas fotografías no es tanto el éxito público o comercial, sino la actividad en sí. Como diría Germaine Greer¹⁶, la voluntad de formar parte de otro escenario ajeno al ámbito privado es leído como un acto emancipatorio en sí mismo. «Tomar la decisión de estudiar, profesionalizarse, exponer o participar activamente en la vida artística española, ya era (para muchas) significarse, plantarse ante el sistema»¹⁷. Cómo se generaba dicha negociación, en el contexto social y político que

¹⁴ "La mujer en la fotografía" en *Arte Fotográfico*, 55, julio de 1956.

¹⁵ BONET CARBONELL, Victoria: «El Grupo Femenino, apuesta firme de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC)» en AAVV: *Carme Garcia. Des del terrat*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona - El cep i la nansa, 2018.

¹⁶ GREER, Germaine. *La carrera de los obstáculos: vida y obra de las pintoras de 1950* [traducción de María Siguero Rahona], Ed. Bercimuel, Madrid 2005. Original en inglés publicado en 1979.

¹⁷ Texto de Isabel Tejada para el catálogo *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Edición a cargo de Juan Vicente Aliago y Patricia Mayayo. MUSAC. Madrid, 2013. Pàg. 183.



Fig. 1: Carme García. Autorretrato, 1959. Arxiu Fotogràfic Barcelona.



Fig. 2: Carme García. Mercat de Granollers 1967. Arxiu Fotogràfic Barcelona.

nos encontramos, no solo resulta de gran interés, sino que adquiere un gran valor histórico. Hay que tener en cuenta la tutela a la que estaba sometida la mujer y el papel social que tenía asignado durante el franquismo. Los cuarenta años de gobierno nacional católico produjeron en ellas, víctimas de todo tipo, tanto en la esfera pública como en la privada, provocando un exilio interior y exterior, ocasionando su olvido. Pero en los años 50, con el desarrollo económico libre de mercado en España, surgió la necesidad de incorporar paulatinamente a la mujer al ámbito profesional y comenzaron a germinar también sólidas propuestas artísticas y fotográficas.

4. Las pioneras del fotoperiodismo.

El fotoperiodismo ha estado muy vinculado al desarrollo de la prensa ilustrada. En España ha existido desde los años 20, una importante tradición con una perspectiva periodística que ha quedado reflejada en las revistas *Blanco y Negro*, *La Esfera* o *Mundo Gráfico*. En los años 50 y 60 surgieron otros proyectos editoriales: *Pueblo*, *Triunfo*, *Destino* o *Gaceta Ilustrada*, que concedieron un nuevo espacio al desarrollo de la fotografía de reportaje. Muchos de los jóvenes fotógrafos nacidos en el seno de las agrupaciones; Maspons, Cualladó, Miserachs, Terré, Masats, etc, evolucionaron y trabajaron en el campo de la prensa gráfica, la moda o la publicidad. Uno de los aspectos más argumentados dentro de la corriente fotográfica moderna fue la «fotografía-reportaje». La exposición «The family of man» (MOMA. New York, 1955), comisariada por E. Steichen, generó una notable influencia en esta generación de fotógrafos españoles que supieron extraer los fundamentos fotográficos imperantes tales como el relato social de un «tiempo presente» y el «instante decisivo» de C. Bresson. Del mismo modo, recogieron el trabajo fotográfico de Eugéne Smith para la revista *LIFE* a mediados de los 50, que retrataba el empobrecimiento rural de la España franquista, forjándose así, como uno de los capítulos más brillantes de la fotografía de reportaje contemporánea.

Sin embargo, apenas se habla de ellas, de las fotógrafas pioneras profesionales, aunque no formaron parte de la red de agrupaciones, se hicieron eco de los nuevos referentes y discursos, participando del impulso regenerador de la fotografía moderna de reportaje. Precisamente, fue el reportaje como género, uno de los cauces predilectos de esta nueva generación de pioneras para traducir fotográficamente esa visión de la vida de su tiempo, entendido como un instrumento de análisis adecuado a las circunstancias de su época. El gran reto que resolvieron esta generación de fotógrafas, pensemos en el contexto de privación de libertades sociales, políticas y culturales endurecidas por el régimen franquista, fue cómo adueñarse de un espacio propio y tratar de conciliar la maternidad con la profesión de fotoperiodista, para poder ser testimonio activo de la realidad. Un «bisturí»¹⁸ visual que las permitió adentrarse fotográficamente en el corazón del suceso, en esta ocasión no se trataba de documentar una guerra, pero sí de mostrar otro tipo de conflictos sociales que conocían muy bien. Estas son algunos retazos biográficos y testimoniales que se cruzan con la historia oficial de la fotografía en España:

Joana Biarnés (Tarrasa, 1935-2018).

Es una de las pioneras del fotoperiodismo profesional que tras la Guerra Civil trabajó con carné de prensa y obtuvo la carrera de reportera gráfica (figs. 3 y 4). Se inició en la fotografía siendo muy joven ayudando en el laboratorio a su padre, que era fotógrafo deportivo; Joan Biarnés. Inmortalizó gráfica y socialmente la España del franquismo. A decir verdad, no fue la primera en inscribirse en el antiguo ROP (Registro Oficial de Periodistas), que es el paso previo para conseguir el carné oficial, esa fue M^o del Pilar Frías López de la Osa. Ambas tienen un recorrido muy similar. Una en Barcelona y otra en Madrid. Las dos empezaron a trabajar muy jóvenes antes de conseguir el carné, una con su padre y otra con su hermano. Por tanto, su trabajo profesional es previo a su carné. Algunas cuestiones son difíciles de precisar porque de M^o del Pilar Frías está prácticamente todo perdido¹⁹. Para Joana, todo empezó un día, cuando unos excursionistas descubrieron una sima y su padre no pudo documentarlo y tuvo que ir ella. Desde entonces lo acompañó a diferentes eventos deportivos hasta que debutó como reportera para *El Mundo Deportivo*. Ingresó en la Escuela de Periodismo de Barcelona y cursó de 1956 a 1959 cuando se graduó. Durante los años 50, solo un 20% de los alumnos que realizaban estudios superiores eran mujeres. En 1959 Joana terminó su formación y consiguió su carné de prensa. Debía tener 21 años. En 1961 comenzó a colaborar para el Diario Pueblo. «Tuve claro cuando entré en Pueblo que era necesario el uso de un nuevo lenguaje fotográfico. Había que romper con los clichés establecidos, la forma de ver una entrevista, a un personaje, fue cambiando en mí poco a poco (...). En activo estuve

¹⁸ Notas de VEGA, Carmelo. *Fotografía en España (1939-2015) historia, tendencias, estéticas*. Ed. Cátedra. Madrid, 2017. Pág. 563.

¹⁹ Aclaración proporcionada por el investigador Francisco José García Ramos. Su investigación doctoral se desarrolla en el Depto. Arte III de la Fac. Geografía e Historia de la UCM abordando la recuperación, análisis e interpretación de archivos fotográficos olvidados, las prácticas de archivo en el arte contemporáneo y los usos de lo fotográfico como modo de reescribir y repensar nuestra historia más reciente.



Fig. 3: Carné de prensa deportiva de Joana Biarnes, 1957. Photographic Social Visión.



Fig. 4: Joana y su padre. Photographic Social Visión.

desde 1960 a 1983. Empecé haciendo también muchas bodas y bautizos con mi padre, siempre con el espíritu de ganarme la vida. Luego entré en Pueblo de 1962-63. En aquella época hice muchas fotos a niños y trabajé en moda para revistas como *Moda en España*. Colita la recuperó junto a Mary Nash para la exposición «Fotógrafas pioneras de Cataluña»²⁰ que tuvo lugar en el Palau Robert de Barcelona en 2005. «Hay muchas personas importantes en mi descubrimiento y en la difusión de mi obra; Silvia Omedes, Gervasio Sánchez, Sandra Balcells, Colita...ella fue de las primeras en hablar de mí como una de las pioneras. Son personas que han valorado y han puesto la lupa en mi archivo»²¹.

Colita (Barcelona, 1940).

Sus inicios están muy ligados al flamenco. Carmen Amaya fue su primer cliente. «En los años 60, *La Sección Femenina* de la Falange montó una exposición de fotografía y me concedieron el tercer premio. Fue la primera exposición de mujeres fotógrafas que yo recuerdo»²². Conoció a los fotógrafos Oriol Maspons, Julio Ubiña y Xavier Miserachs, de quienes aprendió el oficio y se profesionalizó como fotógrafa. Especializada en retrato, ha sido considerada la fotógrafa de la denominada *Gauche divine* barcelonesa. «Se hizo lo que se pudo en ese contexto y metimos muchos goles, por ejemplo, a través de la revista *Vindicación Feminista* de ultrazquierda. Luego a partir de los años 70 la censura se calmó. La gran revista que nos permitió quitarnos la caspa de encima fue *Interviú*. Toda la saga de fotógrafos de aquella época trabajábamos para ella, al menos los catalanes. Era muy liberal, mezclaba sexo con política, lo cual era una estrategia fantástica para vender. Era lo que demandaba la sociedad; sexo y política. Luego estaba la revista *Triunfo* que también estaba todo el día peleándose con la censura, o la revista *Destino* de información general e ilustración. Luego salió *Siglo XX* que solo duró seis números. Cuando muere Franco la prensa explota y aparecen muchísimas revistas, todas muy provocadoras»²³ (fig. 5).

Colita no dejó de fotografiar su ciudad, Barcelona, y su área metropolitana evidenciando el pulso social y cultural de su tiempo. Muy comprometida también con la visibilidad y difusión del trabajo de mujeres fotógrafas, ha contribuido al conocimiento de algunas pioneras de la fotografía en España. «Tengo muy buenas amigas fotógrafas como Pilar Aymerich. - Pilar que llevas hoy, ¿el tele o el angular? - ah bueno, pues yo llevo el tele, ah pues yo el angular... - así nos hicimos amigas, compartiendo avatares de la profesión. Juntas fotografiamos el example de Barcelona, hasta las olimpiadas no se recuperó. Nosotras comprobamos que aquello era un patrimonio impresionante. Con las fotógrafas he tenido siempre muy buen rollo. Los tíos fotógrafos no me han dado ni un solo disgusto y siempre me he rodeado de los mejores. Mis amigos eran Catalá Roca, Masats, Miserachs, Maspons...me he rodeado de los mejores fotógrafos y mejores personas. Me siento afortunada. Además, no tengo ningún espíritu de competición. He ido mucho por libre. Hago lo mío, cumplo, cobro y se acabó. Siempre he trabajado para ganarme la vida» (fig. 6).

²⁰ *Fotógrafes pioneres a Catalunya*. Institut Català de les Dones. Barcelona, 2005.

²¹ Testimonio de Joana Biarnés recogido en una entrevista realizada por la autora. Terrasa, 9 de noviembre de 2018.

²² Testimonio de Colita recogido en una entrevista realizada por la autora. Barcelona, 9 de noviembre de 2018.

²³ Testimonio de Colita recogido en una entrevista realizada por la autora. Barcelona, 9 de noviembre de 2018.



Fig. 5: Colita. Carmen Amaya bailando en la película «Los Tarantos», Barcelona 1963 © Colita.



Fig. 6: Colita. Manifestación gay-lesbiana-trans en Las Ramblas, Barcelona, 1977 @ Colita.

Pilar Aymerich (Barcelona, 1943).

Estudió en la escuela de arte dramático Adrià Gual en Barcelona en 1962. Tenía entonces 17 años. Al finalizar se fue 1 año a Londres donde se introdujo en el campo de la fotografía, ampliando después sus conocimientos técnicos en el estudio de un tío suyo exiliado en París, especializándose más tarde en la fotografía de reportaje y de retrato. Siempre muy vinculada a la vida cultural y a la intelectualidad catalana. Comenzó su carrera como fotógrafo profesional en 1968 en Barcelona colaborando con la agencia CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas), en una época en que aún existía censura. Su trabajo gráfico ha sido publicado en revistas como *Triunfo*, *Destino* o *Cambio 16*, *El País*, etc. Al igual que Colita, destaca su fuerte compromiso con los movimientos de mujeres y el feminismo de los 70. Junto a Maruja Torres y Montserrat Roig, entre otras, perteneció a un grupo de teoría feminista desde 1973. «Mis referentes han sido mujeres fotógrafas como Tina Modotti. En aquel momento no había escuelas, te formabas de un modo muy autodidacta. Para mí la cámara es lo menos importante. Es el pensamiento lo que te hace dirigir la mirada hacia un sitio u otro. El compromiso es muy importante porque con la fotografía tienes una gran responsabilidad. Mi punto de vista es como fotógrafo y como mujer. La ética profesional como fotógrafa fotoperiodista es muy delicada. Para mí la escenografía de un hecho es esencial porque te da claves. Mi compromiso es de izquierdas. La línea que he seguido tiene que ver con lo que soy. La fotografía ha sido una manera de vivir»²⁴ (fig. 7).

Documentó las «I Jornades catalanes de la Dona» celebradas en el Paraninfo de la Universitat de Barcelona en mayo de 1976. Son imágenes que dan palabra a la mujer y que captan la relevancia que suscitó aquel encuentro para la mujer y la emergencia del feminismo. Sobre todo, en Cataluña que encontró en M^a Aurelia Campmany (Barcelona 1918-1991), un referente propio a raíz de su publicación «La dona a Catalunya» (Edicions 62, 1966). Los textos feministas de A. Campmany fueron determinantes en la articulación del movimiento de las mujeres en Cataluña del que Pilar formó parte, así como para las generaciones venideras. «Fue un momento histórico y social donde lo que habías vivido no te servía. La cultura fue una herramienta de cambio fundamental. La mirada estaba cambiando. Aquí en Catalunya, estaba el teatro, la Nova Canço, hubo un posicionamiento creativo muy fuerte. En el 76 hubo un despertar del movimiento de mujeres con las primeras «Jornades catalanes de la Dona», yo estuve desde el 73 con otras como Maruja Torres, Montserrat Roig, etc. Teníamos un grupo de teoría feminista. En Catalunya, el feminismo aportó unas bases teóricas que no existían. Aquí era un desierto. Bebíamos de los movimientos europeos y americanos. Para leer y ver películas prohibidas nos íbamos a Perpignan»²⁵ (figs. 8 y 9).

²⁴ Testimonio de Pilar Aymerich recogido en una entrevista realizada por la autora. Barcelona, 11 de noviembre de 2018.

²⁵ Testimonio de Pilar Aymerich recogido en una entrevista realizada por la autora. Barcelona, 11 de noviembre de 2018.



Fig. 7: Pilar Aymerich. *Las criadas*, Barcelona, 1972. @ Pilar Aymerich.



Fig. 8: Pilar Aymerich. *Jornadas Catalanas de la Mujer*. Barcelona, 1976. @ Pilar Aymerich.



Fig. 9: Pilar Aymerich. *Encierro de las mujeres de Motor Ibérica*, Barcelona, 1976. @ Pilar Aymerich.

Anna Turbau (Barcelona, 1949).

Reportera gráfica catalana muy comprometida con las causas sociales, logró capturar imágenes que se convirtieron en auténticos iconos de los orígenes del fotoperiodismo en Galicia a partir de los años 70. «La fotografía ha sido una fuente de conocimiento sobre mí misma y el mundo exterior. El silencio que habitaba en mi familia me hizo ser rebelde y cuestionar la imagen, todo lo que veía. ¿Por qué muere ese niño?, ¿qué le pasa a ese hombre? La fotografía me permitía hacerle preguntas a la vida. Pregunta y respuesta. Admiraba mucho a los fotógrafos franceses; Capa, Doisneau... aprendí mucho viendo y reflexionando sobre sus fotos. Me gustaba esa fotografía. Pero aquí establecimos nuestro propio lenguaje fotográfico»²⁶. Los movimientos populares han vertebrado su trabajo. «El más importante para mí ha sido el movimiento contra la construcción de la autopista del Atlántico. Si, fue un tiempo alucinante...ver la capacidad de la gente de unirse, organizarse, manifestarse, hacer frente...Aquello me fascinó. No era un movimiento contra la construcción sino contra el abuso y desalojo, echaron a gente muy mayor de sus hogares y de sus tierras, verlos en asambleas todos a una, hombres mayores, mujeres y niños durante 8 meses resistiendo, fue increíble. Esa gente me respetó y me ayudaron a sacar las fotos fuera de Galicia. Su militancia y su coherencia me fascinaron. Ha sido, sin duda, el momento más intenso de mi carrera»²⁷ (figs. 10 y 11).

Cristina García Rodero (Puertollano, Ciudad Real, 1949).

Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2013) y la primera de nacionalidad española integrante de la prestigiosa Agencia de fotoperiodismo Magnum (2005). Sus primeras obras aparecen en los concursos universitarios a finales de los años sesenta. De todas las fotografías presentadas, seguramente sea la que desarrolla una narrativa documental y de reportaje más extensa y personal. Su proyecto «La España oscura», fue realizado a lo largo de 15 años y refleja las costumbres y tradiciones populares de España. En 2018 se inauguró el Museo de Cristina G^a Rodero en su ciudad natal, Puertollano.

Marisa Flores (León, 1948).

Es una de las primeras mujeres que editan sus fotos en El País cuando su fundación. Sus fotos son un testimonio fundamental del antes y el durante de la transición española. Trabajó como fotógrafo durante más de 40 años. Fotografió el cambio de régimen, una democracia incipiente, la vida del diputado durante las tres legislaturas y acabó siendo redactora jefe del El País durante 15 años y posteriormente editora gráfica.

²⁶ Testimonio de Anna Turbau recogido en una entrevista realizada por la autora. Calatañazor, Soria. 12 de octubre de 2018.

²⁷ Testimonio de Anna Turbau recogido en una entrevista realizada por la autora. Calatañazor, Soria. 12 de octubre de 2018.



Fig. 10: Anna Turbau. Galicia, años 70. @ Anna Turbau.



Fig. 11: Anna Turbau. Movimiento contra la construcción autopista Atlántico. Años 70. @ Anna Turbau.

«Creo que siempre ha habido grandes mujeres fotógrafas a la sombra. Es importante darles el lugar que se merecen, mujeres de primera línea como Joana Biarnés y Colita. Hay que reivindicarlas y dar a conocer su legado. Yo tengo que agradecerle mucho a la fotografía porque he podido vivir de ella y me ha permitido ser testigo de importantes acontecimientos»²⁸.

Trazar un mapa sobre las fotógrafas en la España de los años de posguerra hasta la apertura democrática, no resulta una tarea fácil. «Las interpretaciones sobre lo invisible se ofrecen contaminadas por una historia que se escribía a medida que se sucedían los acontecimientos, lo que pasaba ajeno a las actas notariales, los flashes, las grabadoras y las cámaras quedó sumido en una oscuridad que no suma»²⁹. La historia oficial de la fotografía, desde su nacimiento hasta bien entrado el s. XX, ha omitido el lugar que han ocupado las mujeres en relación con este medio, y que vio en la Guerra Civil un apogeo del fotoperiodismo. Si bien es cierto que es complicado encontrar fotorreporteras durante la Guerra Civil española, la generación de mujeres profesionales fotoperiodistas de los años 60, adoptan por lo general, a diferencia incluso de sus antecesoras aficionadas, una conciencia feminista, política y social más clara. Son sensibilidades comprometidas que interpretan e interpelan el mundo que les ha tocado vivir a través de su cámara fotográfica.

224 — Será en los años 70, cuando comienzan a articularse las bases teóricas de la fotografía contemporánea. Ahora bien, todos los avances de la fotografía española en los últimos cuarenta años en materia de formación, producción, exhibición, investigación, etc, difícilmente pueden entenderse sin contemplar las estrategias que llevaron a cabo no solo, aquellos fotógrafos y fotógrafas de las posguerra que abrieron camino y asentaron unas bases conceptuales, sino también gracias a gestores, editores, centros e instituciones, que principalmente han operado en Barcelona y Madrid y por extensión a otras ciudades del territorio español. Estas mujeres pioneras del fotoperiodismo (y he citado solo a unas cuantas), han carecido de una correcta consideración profesional que ha ido acompañada del tamiz excluyente de la historiografía contemporánea.

5. Construir una genealogía de mujeres fotógrafas en España.

Carmelo Vega apunta que «hace ya más de tres décadas que se publicaron los primeros trabajos sobre el devenir de la fotografía en nuestro país. Hasta los años 70, no hubo un verdadero interés en el análisis de la fotografía desde una perspectiva histórica. Esas propuestas inaugurales deben tenerse en cuenta como parte de un proceso de reivindicación y recuperación del legado histórico, lo cual frenó la pérdida de archivo y de colecciones»³⁰. Partiendo de esta consideración sobre la

²⁸ Testimonio de Marisa Flores recogido en una entrevista realizada por la autora. Madrid, 14 de febrero de 2019.

²⁹ Texto de Isabel Tejada para el catálogo *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Edición a cargo de Juan Vicente Aliago y Patricia Mayayo. MUSAC. Madrid, 2013. Pág. 181.

³⁰ VEGA, Carmelo. *Fotografía en España (1939-2015) historia, tendencias, estéticas*. Ed. Cátedra. Madrid, 2017. Pág. 13.



Fig. 12: Marisa Flores. La bajada de Alberti y La Pasionaria. Primer día de Cortes Institucionales, Madrid, 1977.

construcción historiográfica y con ánimo de armar un discurso más inclusivo e interpretativo sobre la mujer fotógrafa profesional, es esencial contextualizar esos años de formación y desarrollo para estas mujeres fotógrafas de posguerra. Algunos olvidos de la teoría fotográfica dentro de la escena artística contemporánea curtida en las últimas décadas, han sustentado el despliegue de una historia deshilachada. En efecto si hacemos un repaso sobre la historia de la fotografía en España del último siglo, veremos que el espacio otorgado en las narraciones hegemónicas a las mujeres fotógrafas, en primer lugar, y a los discursos feministas, en segundo, es muy limitado, por no decir inexistente. La crítica fotográfica ha pasado de puntillas por las contribuciones de estas mujeres profesionales cuya obra debe ser leída en clave reflexiva y con conciencia feminista.

¿Es preciso un giro historiográfico? ¿Es necesario incluir una mirada transversal y feminista para poder llevar a cabo un cambio metodológico? Es cierto que los movimientos de mujeres y la conciencia feminista irrumpen durante la vanguardia experimental en las prácticas artísticas y fotográficas de los 70 y no antes, sobre todo en Cataluña que fue más permeable a la entrada del feminismo de la segunda ola. En 1975 tuvo lugar el Año Internacional de la Mujer por las Naciones Unidas. También es el año en que murió Franco. Todo ello provocó actividades y movilizaciones importantes para la emancipación de la mujer. En fotografía, al igual que otros ámbitos de la creación, la mujer está huérfana de una tradición propia.

¿Dónde están las predecesoras? ¿Tuvieron algún vínculo con la generación de fotógrafas aficionadas anterior a los años 60? Llama la atención la desconexión que hay entre las pioneras profesionales del fotoperiodismo y las fotógrafas aficionadas documentales de la Agrupación Fotográfica Femenina de Cataluña que surgieron de aquella «primavera fotográfica» de 1956. Relevante es en este sentido, el trabajo de investigación desempeñado por Colita y Mary Nash sobre mujeres fotógrafas que culminó en 2005 con la exposición «Fotógrafas Pioneras en Cataluña». La historia reciente sobre la relación entre cultura visual y feminismos en España parece haberse construido sobre la base de una fractura generacional. Muchas fotógrafas y críticas feministas nacidas después de los años 60 crecieron desprovistas de modelos propios, con la mirada puesta en textos y debates importados del mundo anglosajón. Falta un diálogo intergeneracional. Como diría Celia Amorós, no están agrupadas, organizadas ni antologizadas. Por eso, parte de esta investigación reside en introducir el testimonio oral de las fotógrafas. La memoria viva es fundamental para entrelazar sus relatos y generar un diálogo generacional. A la falta de un tejido intergeneracional, se suma la ausencia de una política de preservación de una memoria histórica que ayude a construir una historia de la fotografía. Hay muchos vacíos y dispersión, confusión en la autoría escondida detrás del empleo de pseudónimos, además de una pérdida de archivos. Para lograr articular un relato genealógico es imprescindible buscar las líneas de fuga, nombrarlas y conceder un lugar histórico a todas las pioneras de la fotografía. Sin su mirada, no hay continuidad.

MUJERES EN LAS ARTES

MADRID_MARZO 2019

Consejería de Cultura y Turismo
de la Comunidad de Madrid
C/ Alcalá, 31. 28014 Madrid

Madrid, marzo 2019



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

COMUNIDAD DE MADRID

PRESIDENTA

Isabel Díaz Ayuso

VICEPRESIDENTE

Ignacio Jesús Aguado Crespo

CONSEJERA DE CULTURA Y TURISMO

Marta Rivera de la Cruz

VICECONSEJERO DE CULTURA Y TURISMO

Carlos Daniel Martínez Rodríguez

DIRECTOR GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL

Gonzalo Cabrera Martín

SUBDIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES

Antonio J. Sánchez Luengo

ASESORA DE ARTES PLÁSTICAS

Tania Pardo

PUBLICACIÓN

EDITOR

Comunidad de Madrid

AUTORAS

Carmen Sánchez Fernández

Fabiola Salcedo Garcés

Marta González Vázquez

Elisa García Pieto

Mariángeles Pérez-Martín

África Cabanillas Casafranca

M^a Francisca Vilches de Frutos

Pilar Nieva de la Paz

Carmela García

Azucena Vieites

Nekane Aramburu, Semíramis González

y Susana Blas Brunel

Mireia A. Puigventós

COORDINACIÓN EDITORIAL

Xián Rodríguez Fernández

Antonio J. Sánchez Luengo

EDICIÓN DE TEXTOS

Carlos García Simón

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

The Office Comunicación

ISBN: 978-84-451-3855-7

Depósito Legal: M-29239-2018

© De esta edición: Comunidad de Madrid

© De los textos: sus autoras

MUJERES EN LAS ARTES

MUJERES EN LAS ARTES

MADRID_MARZO 2019

MUJERES EN LAS ARTES

MADRID_MARZO 2019



Comunidad
de Madrid