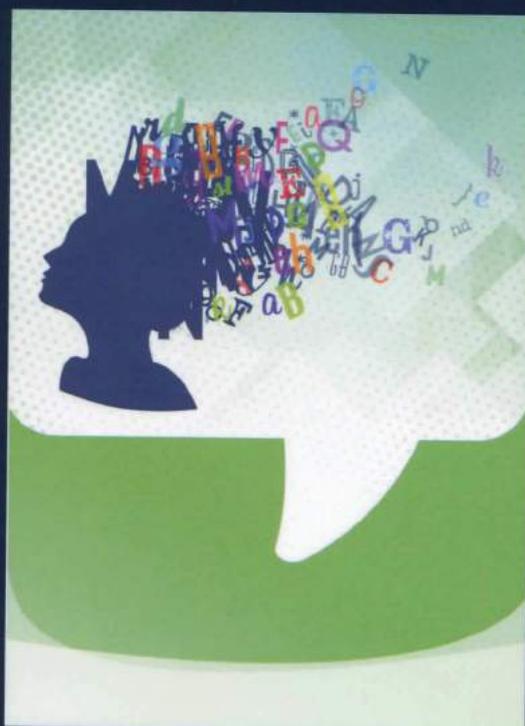


YOLANDA ROMANO MARTÍN
SARA VELÁZQUEZ GARCÍA (Coords.)

LAS INÉDITAS: VOCES FEMENINAS MÁS ALLÁ DEL SILENCIO



AQUILAFUENTE
A



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 246

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta:

© Eva Moreno Lago

Este libro se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación "Las inéditas" financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca

1ª edición: mayo, 2018

ISBN: 978-84-9012-887-9

Depósito legal: S 140-2018

Ediciones Universidad de Salamanca

Plaza San Benito s/n

E-37002 Salamanca (España)

<http://www.eusal.es>

eus@usal.es

Maquetación:

Sara Velázquez García y Mattia Bianchi

Impresión y encuadernación:

GRÁFICAS LOPE

Teléfono: 923 19 41 31

Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain

Todos los derechos reservados.

Ni la totalidad ni parte de este libro

puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de

Ediciones Universidad de Salamanca.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE

Unión de Editoriales Universitarias Españolas

www.une.es



CEP. Servicio de Bibliotecas

Las INÉDITAS: voces femeninas

más allá del silencio / Yolanda Romano y Sara Velázquez García (coords.).

—1a. ed.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2018

760 p. —(Colección Aquilafuente ; 246)

Textos en español, inglés y francés, con abstracts en español e inglés

Bibliografía

1. Mujeres escritoras. I. Romano Yolanda, editor. II. Velázquez García, Sara, editor.

82:929-055.2

Índice

PRESENTACIÓN	
VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN	13
I. LAS INÉDITAS EN EUROPA	
I.1. INÉDITAS EN ESPAÑA	
Las Sinsombrero: mujeres olvidadas de la Generación del 27	
SERENA BIANCO	21
“Apartadas pero transgresoras”: la ficción de las decimonónicas españolas	
M ^a LUZ BORT CABALLERO	35
Silenciadas en sus propias carnes y hábitos. El caso de Sor Marcela de San Félix y María de Jesús de Agreda	
DIANA CABELLO MURO	51
Mercedes Pinto: una pionera tra Canarie e America	
LAURA MARIATERESA DURANTE	65
Nacionalcatolicismo y modelos femeninos en <i>En plena epopeya</i> (1937), de la escritora descatalogada Carmen Carriedo de Ruiz, publicada por la imprenta de la biblioteca patria en su colección <i>Biblioteca de Cultura Popular</i>	
ALEJANDRO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	79
Una pionera bajo pseudónimo: reconsideración crítica de Fernán Caballero como cuentista	
M ^a JESÚS FRAMIÑÁN DE MIGUEL	93
“Entre esta pluma y un papel verás el mundo en que habito...” La publicación de testimonios femeninos inéditos a través de la metaliteratura	
MARÍA GÓMEZ MARTÍN	105

A la sombra de las traducciones francesas: Consuelo Berges, escritora	
RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN	119
Escribir en gallego, catalán y español bajo el Franquismo: una aproximación interseccional a Matilde Lloria	
MARIA LACUEVA I LORENZ	129
Densa noche negra: el diario de Marga Gil. Reivindicación artística y literaria de su obra	
VIOLETA LOBO BALLESTEROS	143
María Lejárraga: una escritora en la sombra, silenciada e inédita	
LAURA LOZANO MARÍN	155
Mujeres raras en <i>Los raros</i> de Pere Gimferrer	
TRINIS ANTONIETTA MESSINA FAJARDO	167
Dramaturgia inédita, dramaturgia lésbica: conexiones en la escritura de Victorina Durán	
EVA MORENO LAGO	177
El “debut literario” de la Condesa de Vilches	
MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN	193
Las cartas olvidadas de las mujeres de la Casa de Austria	
EVA PICH PONCE	207
Mujeres en la prensa del Romanticismo español	
BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ	219
Poetas en la red, sin red, enredadas...	
MARÍA ROSAL NADALES	231
La construcción identitaria en la autobiografía <i>Espejo de sombras</i> (1977) de Felicidad Blanc	
ANDREA SANTAMARÍA VILLARROYA	245

Del final del Imperio Romano a las damas de la corte de Isabel la Católica: escritoras olvidadas del Medievo hispano	MERCEDES TORMO-ORTIZ	259
La estética barroca y la poesía del cuerpo: un análisis de dos sonetos feministas	ALICIA VARA LÓPEZ	271
I.2. INÉDITAS EN FRANCIA		
Marthe Robert: crítica literaria, narración y estilo después del psicoanálisis	MARÍA VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ	287
Exploración de los resortes teatrales de Clytemnestre ou le crime de M. Yourcenar	MÓNICA MAFFIA	301
Une féministe oubliée du XVIII ^e en France: Fanny de Beauharnais	ÁNGELA MAGDALENA ROMERA PINTOR	309
Las trobairitz en su tiempo	ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ Y JUAN SÁEZ DURÁN	323
I.3. INÉDITAS EN PORTUGAL		
Apuntes para una biografía de la Condesa da Vidigueira	PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	339
Antónia Margarida de Castelo Branco (1652-1717): una autora portuguesa olvidada y su extraordinaria <i>Fiel e verdadeyra relação</i>	JOANNA PARTYKA	353
Un inédito de una famosa escritora portuguesa. Hélia Correia, <i>Apodera-te de mim</i>	MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA	361

I.4. INÉDITAS EN CENTRO EUROPA	
La mejor vida la tiene tu gato: la correspondencia amorosa de Wisława Szymborska y Kornel Filipowicz	
ADAM ELBANOWSKI	377
<i>Una mujer en Berlín: el anonimato de una experiencia colectiva</i>	
JUAN MANUEL MARTÍN MARTÍN	385
I.5. INÉDITAS EN EL REINO UNIDO E IRLANDA	
Recuperando las madres de la novela: Jane Barker y la narrativa romancesca del XVIII	
MIRIAM BORHAM PUYAL	401
Eva Gore-Booth, la eterna rebelde. mitos, modelos de transgresión y reivindicaciones en su obra poética	
MARÍA BURGUILLOS CAPEL	413
<i>Regina Cordium: las voces quebradas en la poesía de Elizabeth Siddal</i>	
CRISTINA HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	425
Incest, gender and abjection in <i>In Night's City</i> and <i>Another Alice</i>	
MARÍA ELENA JAIME DE PABLOS	437
Feminismo pre-ilustrado: peticiones de mujeres al Parlamento inglés	
SERGIO MARÍN CONEJO	455
Nancy Cunard: poeta valiente, rebelde indomable y activista radical	
DANIEL PASTOR GARCÍA	469
Down below/En bas: il viaggio agli inferi e la resurrectio di Leonora Carrington	
ALESSANDRA SCAPPINI	483

Visión comparativa de los personajes femeninos de <i>Ginebra</i> y <i>El rey del invierno</i>	497
MARÍA ELENA SEOANE PÉREZ	

II. LAS INÉDITAS EN AMÉRICA

Cuerpos de mujeres, lenguaje e identidad en <i>El arca de la memoria</i>	513
ALEXANDRA ASTUDILLO-FIGUEROA	

Mensajes sin código: textos neobarrocos que enseñan a leer los cuerpos subversivos	527
RAISA GORGOJO IGLESIAS	

Las violetas enmascaradas: escritoras fantasmas mexicanas (1806—1851)	539
LILIA GRANILLO VÁZQUEZ	

Rita Cetina Gutiérrez, una escritora “inédita” del México decimonónico	553
CLAUDIA ADRIANA LÓPEZ RAMÍREZ	

La escritura visionaria de Evangelina Rodríguez Perozo	567
MARÍA VIRTUDES NÚÑEZ FIDALGO	

Luisa Anabalón: historia de un crimen del canon	581
JAIME PUIG GUISADO	

La narrativa femenina de la violencia en los cuentos de Adela Zamudio	595
ÁNGELA GABRIELA ZAMBRANA BERBETTI	

III. LAS INÉDITAS EN ÁFRICA

Aproximación a la narrativa femenina marroquí a través de una de sus pioneras: <i>El Fuego y la Elección</i> de Janata Bennuna	609
ANA GONZÁLEZ NAVARRO	

Literatura femenina africana. <i>Éjo</i> , de Beata Umubyeyi Mairesse	
ÁNGELA FLORES	623
El desafío de las escritoras árabes	
DOAA SERAG MOHAMED MORSY	637
Malika al-‘Asimi: el feminismo como compromiso político y literario en el Marruecos contemporáneo	
ROCÍO VELASCO DE CASTRO	651
IV. LAS INÉDITAS EN ASIA Y OCEANÍA	
Un inedito classico australiano: <i>We Are Going</i> di Oodgeroo Noonuccal	
FRANCESCA DI BLASIO	667
“El Sueño de Sultana” de Rokeya S. Hossain: un empoderamiento pionero a través de la literatura	
JORGE DIEGO SÁNCHEZ	681
A contracorriente: Ghada Samman baila con búhos	
VICTORIA KHRAICHE RUIZ-ZORRILLA	693
Xiao Hong, la leyenda resucitada	
SHAN LU	705
Una voz del este: María Theresa Asmar, <i>Memoirs of a Babylonian princess</i>	
MARÍA ISABEL PÉREZ ALONSO	719
Reconquistando la literatura: Ueno Chizuko y la renovación de la crítica literaria japonesa	
RAÚL PÉREZ HERNÁNDEZ	733
Finché morte non mi separi. Il fenomeno delle spose dell’oppio in Afghanistan	
ANNA GRAZIA RUSSU	747

PRESENTACIÓN

Vicente GONZÁLEZ MARTÍN
Universidad de Salamanca

El silencio que durante siglos ha sofocado los deseos legítimos de expresión que han tenido las mujeres de todo el mundo se hace sonoro en esta monografía dedicada a las voces inéditas femeninas recurrentes a lo largo de la historia, en apariencia silenciosas o, mejor, no suficientemente descubiertas.

La dura línea misógina, que desde la Edad Media mantienen las sociedades de prácticamente todo el mundo, sustentada en religiones masculinistas que identifican a la mujer como incitadora al pecado o sólo como un cuerpo libidinoso, casi imposibilita a las mujeres romper los prejuicios y encontrar espacios de libertad que les permitan plasmar sus pensamientos y sentimientos y, cuando consiguen hacerlo, es subrepticamente, arriesgándose a que sus escritos no vean la luz por autocensura de ellas mismas o por la de otros y condenándolas al silencio.

Y el romper ese silencio es una tarea muy larga, porque la actividad intelectual de la mujer no va a ser ni siquiera considerada, al menos públicamente, durante mucho tiempo. Así, por ejemplo, las literaturas románicas nacen en el contexto de creencia generalizada de la inferioridad de la mujer respecto a los hombres, aunque en una de sus líneas se las exalte, a veces exageradamente. El Renacimiento consolidó la marginación de la mujer con la recuperación del mundo clásico, y dentro de él el derecho romano, como puede apreciarse por los múltiples tratados y obras literarias en los que las mujeres son menospreciadas, cuando no vilipendiadas o maltratadas, aunque al mismo tiempo se continúe con la corriente literaria que

ensalza a la mujer, siguiendo la estela de las Beatriz y las Laura. Lo mismo sucedió con el protestantismo, que relegó aún más si cabe a la mujer a sus ámbitos tradicionales de la casa y la iglesia, recibiendo insultos como los de Erasmo de Rotterdam que define a la mujer como “un animal inepto y estúpido”.

Todavía en el siglo XVIII, el llamado siglo de las luces, las mujeres sienten que su libertad de pensar está coartada por una sociedad de hombres que no cree en ellas. En este sentido son reveladoras las palabras de Escolástica Hurtado Girón y Silva de Pico –probablemente un seudónimo-, la primera directora de un periódico en España, ya en 1777, que lleva por nombre *La Pensatriz Salmantina*:

Digo, Señora, que los Señores Hombres han de ser solos los que manden, los que riñan, los que gobiernen, los que corrijan, y los que ESTAMPEN, y a las pobrecitas mujeres, engañadas, con el falso oropel, de hermosas, y Damas, solo se las ha de permitir tiren gages de rendimientos fingidos, y pasen plaza de Señoras de Theatro, que en acabándose la Comedia de la pretensión todo se oculta y solo se descubre el engaño y la falsedad.

La nueva visión de la vida que trae la Revolución Francesa, especialmente en lo que respecta a la igualdad, parecía que instauraría definitivamente, al menos en Europa, la paridad de la mujer con el hombre, aunque en competencia con las ideas de pensadores como Rousseau que propugna la vuelta de la mujer a la privacidad de la casa.

Por todas estas tensiones que la historia ha ido creando en torno a la mujer escritora, todos los intentos que, desde hace mucho tiempo, se están haciendo para sacar a tantas mujeres escritoras del silencio es una tarea benemérita que, aunque es difícil y larga, debe intentar incorporar a ella a estudiosos de diversos países y tendencias y también a muchos hombres.

PRESENTACIÓN

Esta monografía que presentamos es una buena prueba de que ese esfuerzo consigue frutos inmediatos, amplios y de gran calidad, como ponen de manifiesto los cincuenta y seis ensayos, divididos en ocho secciones, correspondientes a espacios geográficos diversos, siendo los más numerosos, como es lógico, los dedicados a las inéditas españolas de distintas épocas, aunque la mirada crítica se extienda hasta zonas remotas como China, Japón o Afganistán.

Todo este cúmulo de conocimientos desparramado por los diferentes artículos tan varios, dedicados, por ejemplo, a las mujeres decimonónicas españolas; a Consuelo Berges, Matilde Lloria, Marga Gil; o a las feministas francesas del siglo XVIII; o a las portuguesas Antónia Margarida de Castelo Branco o la condesa Da Vidigueira y a las americanas Rita Cetina Gutiérrez o Evangelina Rodríguez Perozo, etc. constituyen un friso de innumerables sugerencias, de puntos de conclusiones y puntos de partida para nuevos estudios, un acto de justicia, en fin, para muchas mujeres escritoras, que por el hecho de ser mujeres y escritoras, no quisieron o no pudieron expresarse en libertad.

I. LAS INÉDITAS EN EUROPA

I.1. INÉDITAS EN ESPAÑA

LAS SINSOMBRERO: MUJERES OLVIDADAS
DE LA GENERACIÓN DEL 27
SINSOMBRERO: FORGOTTEN WOMEN
FROM THE GENERATION OF 27
Serena BIANCO
Universidad de Salamanca

Resumen: Se llama Generación del 27 al grupo de artistas e intelectuales que renuevan el panorama cultural y social de España antes del Franquismo. De este tiempo se suelen conocer las obras de artistas como Federico García Lorca, Luís Buñuel, Salvador Dalí, Rafael Alberti y Luis Cernuda, ignorando la labor de María Teresa León, Ernestina De Champourcín, Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, María Zambrano, Maruja Mallo y Marga Gil Roësset entre otras, mujeres que a la par de sus compañeros han llevado las letras españolas a uno de sus momentos más brillantes, pero que están ausentes de las antologías, estudios, biografías y memorias posteriores.

La reconstrucción de las vidas y algunas de sus obras nos permitirá comprender la importancia histórica y cultural de estas valientes y transgresoras mujeres de la Generación del 27 que se enfrentaron a los convencionalismos de la época con el arte para el reconocimiento de sus derechos. Para ello se adoptará una actitud crítica ante el olvido en que han caído y se reivindicará la igualdad de oportunidades de acceso a la cultura tanto de hombres como de mujeres.

Palabras clave: Sinsombrero, generación del 27, olvido, María Teresa León, Concha Méndez

Abstract: The well-known Generation of 27 is a group of artists and intellectuals that renewed the cultural and social Spanish scene before Francoism.

The most commonly read works of this generation are those of artists as Federico García Lorca, Luís Buñuel, Salvador Dalí, Rafael Alberti y Luis Cernuda, ignoring the great ones of María

Teresa León, Ernestina De Champourcín, Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, María Zambrano, Maruja Mallo y Marga Gil Roësset and other women that, as well as men, led Spanish literature to one of its brightest moment, even if they have been not included in anthologies, studies, biographies and memorandums.

The reconstruction of their lives and of some of their works will let us understand the historical and cultural importance around these brave and transgressive women of the Generation of 27 who fought with art against the conventionalisms of that period to have their rights recognized. To achieve this, we will adopt a critical attitude towards the oblivion into which they fell, reclaiming the importance of equality of opportunities between men and women in the cultural field and the access to it.

Key words: Sinsombrero, generation of 27, oblivion, María Teresa León, Concha Méndez.

1. INTRODUCCIÓN

Daré comienzo a esta comunicación con unas palabras de Maruja Mallo –una de las protagonistas de la Generación del 27– que dijo tras volver del exilio y que bien nos aclara el porqué del nombre Sinsombrero:

Un día se nos ocurrió a Federico, a Dalí, a Margarita Manso, que era estudianta (sic) de Bellas Artes, y a mí quitarnos el sombrero porque decíamos parece que estamos congestionando las ideas, y atravesando la Puerta del Sol nos apedrearon llamándonos de todo... ahhh, nos llamaron maricones por no llevar sombrero, se comprende que Madrid vio en eso como un gesto rebelde y por otro lado narcisista... Yo me acuerdo que salía de mi casa con mi abrigo de piel de nutria y salían al balcón a ver si era verdad que yo no llevaba sombrero llevando nutria... (Balló, 2016: 17).

Todo se debe a una anécdota que protagonizaron la pintora Maruja Mallo y Margarita Manso, que, junto con sus amigos Dalí y Gracia Lorca, cruzaron la Puerta del Sol sin llevar el

sombrero puesto y con el pelo al aire, provocando el escándalo y el insulto de todos los que las vieron que las acusaron incluso de prostitutas. Ellas eran artistas y mujeres y, en un país como España a principios del siglo XX, eso suponía una transgresión sin precedentes.

La elección de este grupo como punto de partida para la reivindicación de los componentes femeninos de la Generación del 27 que nos proponemos llevar a cabo se debe a su importancia. De hecho, todo el mundo conoce al conjunto de artistas (poetas, escritores, pintores) que transformaron el panorama cultural y social de España en los años Veinte y treinta. Se trata de uno de los referentes más destacados y conocidos de la historia cultural española y del que, por consiguiente, conservamos un extenso archivo hecho de cartas, textos, fotografías, documentos fílmicos, grabaciones, entrevistas y objetos personales que nos permiten conocer de más de cerca a este grupo heterogéneo con una fuerte conciencia de pertenencia generacional (Balló, 2016: 268).

De este tiempo se suelen conocer las obras de artistas masculinos como Federico García Lorca, Luís Buñuel, Salvador Dalí, Rafael Alberti y Luis Cernuda, ignorando la labor de otros, sobre todo de las mujeres que a la par de sus compañeros han llevado las letras españolas a uno de sus momentos más brillantes. También María Teresa León, Maruja Mallo, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Margarita Manso, Ernestina De Champourcín, María Zambrano, Rosa Chacel, Ángeles Santos o Marga Gil Roësset son unas de las figuras imprescindibles que sin embargo han sido condenadas al olvido, lo que provoca una sensación de engaño ante el silencio mucho mayor, ya que es una generación muy conocida.

Esta investigación partió de preguntas sobre la situación de estas mujeres en la literatura: ¿quiénes fueron?, ¿cuáles fueron sus contribuciones?, ¿sus situaciones y experiencias fueron diferentes a las de sus compañeros?, ¿con qué barreras ideológicas, institucionales y psicológicas se enfrentaron?, ¿cómo influyeron dichas barreras en sus carreras profesionales y en sus contribuciones?, ¿por qué han sido invisibilizadas y olvidadas en los libros de literatura, monografías, antologías, estudios, biografías y memorias? Efectivamente, no se habla de la participación

femenina en aquel momento de efervescencia cultural; apenas se menciona muy sucintamente a alguna mujer como María de Maetzu o María Blanchard.

2. LAS MUJERES DE LA GENERACIÓN DEL 27 Y SU CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL

Para trazar una correcta interpretación de lo que ocurrió, es necesario analizar y presentar el contexto histórico y cultural en el que las mujeres de la Generación del 27 vivieron, ya que el olvido al que ellas han sido relegadas tiene relación con lo que España vivía en ese momento. Como apunta Rebeca Sanmartín Bastida:

El 98 es la forma Hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1895 la disolución y que se manifiesta en la literatura, el pensamiento y el arte. De modo que el desastre, además de tener consecuencias en el orden político, económico y social, supuso en el terreno intelectual la culminación de un amplio debate sobre el pasado histórico y la situación presente de la nación española (Sanmartín Bastida, 2002: 573).

Al debate sobre una nueva España del 1898 que acabamos de presentar, se sumó el problema femenino. Las primeras olas de movimientos feministas nacidos en Inglaterra y en los EEUU, así como la revolución industrial de la segunda mitad del siglo XIX que incorporó a la mujer al mundo laboral, han alimentado sin duda alguna la aparición de una mujer nueva, que a partir sobre todo de la Primera Guerra Mundial fue asumiendo plena conciencia de su capacidad intelectual e independencia empezando a rechazar el papel de sumisión que tenía antes. De hecho, poco a poco la propuesta cultural modernista que se iba diseñando vio la modernización de los papeles sexuales y de género en la sociedad española también.

Sin embargo, la sociedad en la que nacía este nuevo modelo de mujer era misógina y patriarcal. En aquellos tiempos y antes del comienzo de este proceso, la mujer tenía que quedar encerrada en

su espacio privado, con un único objetivo: el de ser el *ángel del hogar*, como ironizaba Virginia Woolf, perfecta esposa y madre.

Por todo lo expuesto, al principio del siglo XX las mujeres no eran nada; en la burguesía acomodada, como la a que pertenecían las Sinsombrero, ellas se podían dedicar solo a las labores propias de su sexo, como la costura, el bordado y, en los mejores de los casos, podían aprender a tocar el piano y a leer algo. Matrimonio, hogar y crianza de los hijos eran sus preocupaciones mayores y por eso no parecía nada conveniente invertir en la educación de las mujeres, que desde el punto de vista jurídico eran consideradas en permanente estado de minoría de edad, hecho que les permitía a los hombres actuar legalmente en su nombre.

La problemática femenina en aquel entonces era tema recurrente y muchos autores no se mostraron ajenos a la controversia feminista que tuvo lugar en su época. Ante el asunto se pronunció Ortega y Gasset también; él compartía ideas misóginas, como se lee en sus escritos:

No se piensa desde los 18 años más que en hacerse un colchón donde dormir lo más tranquilamente posible y casarse con una mujer muy ordenadita para que para que no gaste mucho y muy beata y muy ignorante y muy Doña Nada para no tener que inquietarse demasiado respecto a su fidelidad (Ortega y Gasset, 1991: 312).

De todas formas, hay que decir que la relación de este autor con las mujeres del tiempo fue contradictoria, ya que permitió que se publicaran en la revista de divulgación académica fundada por él en 1932 *Revista de Occidente* escritos contrarios a sus ideas, como ilustraciones de Maruja Mallo, escritos de María Zambrano, Rosa Chacel e incluso la polémica *Carta a Virginia Woolf* de Victoria Ocampo, claramente feminista.

3. MEMORIAS DE LAS MUJERES DEL 27

Pero a pesar de esta corriente antifeminista y antiemancipadora que proclamaba la desigualdad entre sexos, subrayando la debilidad del género femenino y su incapacidad intelectual, la

mujer empezó a aparecer en la vida pública, teniendo acceso a la educación también. Desde ese momento y concretamente con la proclamación de la Segunda República en 1931, nunca sería como antes: la mujer dominada por el hombre, dueña del hogar y responsable de la educación de los niños es ahora independiente, segura, cosmopolita, responsable de su propio futuro y protagonista de la esfera pública. Y fue precisamente la conquista del espacio público una de las cuestiones más importantes en la reafirmación de la mujer y de su nueva conciencia.

La estudiosa Amparo Hurtado afirma que una de las características innovadoras de esta época fue la incorporación de la voz femenina a la corriente general de la literatura (Hurtado, 1993: 139). Aunque se refiere en concreto a la Generación del 98 –es importante recordar que artistas como Isabel Oyárbal, Zenobia Campubrí, Carmen de Burgos, María Lejérrega Carmen Baroja y Pilar Zubiaurre entre otras, abrieron el camino al nacimiento de una mujer nueva, moderna– esta afirmación vale también por el grupo de nuestras escritoras, ya que estas mujeres españolas descubrieron en la producción estética un instrumento de participación en la modernización de su país (Kirkpatrick, 2005: 10). Su espíritu rompedor e innovador alimenta e influye sus obras, así que sus memorias y escritos representan una valiosa fuente de información.

Hemos intentado cruzar las experiencias de vida de estas artistas con la historia intelectual de la España de la época, con el fin de conocer los factores que favorecieron o dificultaron su emancipación y reconocimiento público. Del amplio corpus existente se han seleccionado unos pocos textos: *Memoria de la melancolía* (1977) de M.^a Teresa León, *Desde el amanecer* (1981) de Rosa Chacel, una serie de anotaciones de diario y de fragmentos de autobiografía de 1983 que nunca se publicaron de Ernestina De Champourcín y *Memorias habladas, memorias armadas* (1990) publicado por la nieta de Concha Méndez, Paloma Ulacia Altolaguirre.

Lógicamente, debido al amplio periodo temporal en el que dichas obras fueron redactadas y publicadas, estas presentan diferencias a nivel compositivo y estilístico; sin embargo, hay temas comunes y afinidades entre ellas que nos permiten trazar

un interesante y atractivo retrato generacional (Nieva de la Paz, 2006: 21). Todos los escritos revelan que se trata de mujeres modernas, nuevas, que han tomado conciencia de su marginación y que quieren escaparse de las constricciones de su tiempo.

Vamos a empezar este recorrido de la memoria citando a Concha Méndez al recordar la visita de un amigo de su padre en la infancia:

Al presentarnos al señor, éste preguntó a mis hermanos: «Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?» No recuerdo lo que contestarían, pero viendo que a mí no me preguntaba nada, teniendo toda la cabeza llena de sueños, me le acerqué y le dije: «Yo voy a ser capitán de barco». «Las niñas no son nada», me contestó mirándome. Por estas palabras le tomé un odio terrible a este señor. ¿Qué es eso de que las niñas no son nada? (Ulacia Altolaguirre, 1990: 26).

Esta anécdota resulta interesante por dos puntos: primero, es reveladora del papel de las mujeres en la cultura española de comienzo del siglo XIX; segundo, nos muestra la toma de conciencia de desigualdad e injusticia de estas mujeres desde muy jóvenes. Entonces las niñas no eran nada; esta es la frase que tuvo que escuchar la niña Concha Méndez de boca de muchos mayores. Y como ella, todas las demás mujeres que han luchado por su independencia encontrando en la literatura su manera de expresarse y conquistar el espacio público.

El primer punto en común que emerge de las memorias consultadas es el interés por la lectura y el amor por los libros, aspectos claves de sus experiencias. A todas les encantaba leer; su infancia estaba llena de libros, rodeada de libros, impregnada, formada por los libros (Antón, 2008: 250). Chacel, nos describe incluso el despacho en el que empezó a devorar libros:

En casa del tío no había pequeñeces femeniles y había libros: un despacho con las paredes cubiertas de libros hasta arriba y, como ellos dormían la siesta, cuando iba a comer allí me encerraba después en el despacho y leía lo que se me antojaba. Creo que fue en aquel despacho donde leí por primera vez sola, voluntaria y aceleradamente (Chacel, 1981: 254).

Con frecuencia, se trataba de espacios a los que ellas no tenían acceso – en otro fragmento Chacel dirá que sus padres tenían una biblioteca secreta, prohibida para ella (Chacel, 1981: 127) – ya que la lectura se consideraba una actividad poco edificante. Interesante a este propósito es lo que cuenta María Teresa León:

Lo importante fue que la chica contó que María Teresa leía libros prohibidos [...]. Pocos meses antes, María Teresa León había sido expulsada suavemente del Colegio del Sagrado Corazón, de Leganitos, de Madrid, porque se empeñaba en hacer el bachillerato, porque lloraba a destiempo, porque leía libros prohibidos... [...]. Un día [su tío] tocó a la niña sus pequeños senos minúsculos. Vamos, vamos, aún tienen que crecer. Luego la apretó contra su ropón oscuro y la besó en los labios (León, 1977: 62-63).

Resulta claro que la lectura y la posibilidad de estudiar fueron unos de los principales motivos de enfrentamiento y malestar de estas mujeres. Concha Méndez, que no entró a la universidad por los prejuicios sociales y familiares, nos comenta el inconsistente sistema educativo de sus tiempos que preveía diferentes modelos de aprendizaje para niños y niñas:

A nosotras, las niñas, nos enseñaban en la escuela materias distintas a las que aprendían los niños; a ellos les preparaban para que después siguieran estudios superiores; nosotras, en cambio, recibíamos cursos de aseo, economía doméstica, labores manuales y otras cosas que nos harían pasar de colegialas a esposas, mujeres de sociedad, madres de familia. En realidad, una pagaba la escuela para que nos enseñaran a divertirnos y a tener educación. Lo demás, un poco de geografía, un poco de historia, un poco de nada (Ulacia Altolaquirre, 1990: 27).

Junto con el interés por la lectura, todas las artistas de la Generación del 27 compartían el deseo de estudiar. Es por eso que ellas tienen estudios, incluso universitarios, a pesar de las restricciones de sus familias: la escritora María Teresa de León, por ejemplo, fue la primera española en conseguir un doctorado en Filosofía y Letras; Rosa Chacel, a causa de su delicada salud,

recibió educación en su casa directamente de la madre; Concha Méndez se sacó la carrera de Literatura Geográfica y el título de profesora de español a escondidas, combatiendo con el ambiente familiar que se lo impedía.

Fue precisamente el amor por el saber que unió a estas mujeres; ellas estaban muy unidas porque eran muy pocas aquellas cuyos padres les dejaba estudiar (Mangini, 2012: 50), y eso a pesar de haberse aprobado ya la Ley de Educación en 1910 que permitía a las mujeres acceder a los estudios universitarios. La relación que se instauró les permitió compartir reflexiones y experiencias que contribuyeron a la creación de obras que influyeron de forma decisiva en el arte y pensamiento español de la época. Como ejemplo de unión y amistad entre ellas, podemos tomar la oda a la amistad en *Canciones de Mar y Tierra* (1930) de Concha Méndez que contiene poemas dedicados a Maruja Mallo, Rosa Chacel y Carmen Conde entre otras o los sonetos que Rosa Chacel escribió a María Teresa y María Zambrano en *A la orilla de un pozo* (1936).

Otro aspecto que estas escritoras luchadoras comparten es que vieron mundo. Aunque no todas aprendieron idiomas, muchas de ellas viajaron por Europa, con las becas de la Junta para la Ampliación de Estudios, como corresponsales o por cuestiones políticas. Viajar representaba para ellas romper sus microcosmos ante la perspectiva de una vida diferente, extraordinaria. Concha Méndez, por ejemplo, fue una mujer muy independiente: se atrevió a viajar sola para hacer realidad el sueño que la perseguía desde su infancia: “Viajar era viajar, pero era también librarme de mi medio ambiente, que no me dejaba crear un mundo propio, propicio para la poesía” (Ulacia Altolaguirre, 1990: 48).

Además, muchas de ellas coincidieron en la Residencia de Señoritas (1915) o en el Lyceum Club (1926), como fue el caso de Rosa Chacel y Concha Méndez. Estos lugares fueron muy importantes para las mujeres, ya que se convirtieron en centros de sociabilidad donde pudieron exhibir sus talentos, hacer amistades tanto personales como profesionales y cuestionar la condición social y jurídica de su género por primera vez en España, a pesar de intelectuales y científicos que, como ya hemos comentado, ofrecían todo tipo de razones para demostrar la inferioridad de la

mujer. A este propósito, es interesante lo que cuenta Concha Méndez a la nieta cuando recuerda el rechazo de una invitación por parte del dramaturgo Benavente quien se dirigió a estas mujeres llamándolas tontas y locas:

Dentro de las conferencias que organizamos, una vez invitamos a Benavente, que se negó a venir, poniendo como disculpa una frase célebre del lenguaje cotidiano: «¿Cómo quieren que vaya a dar una conferencia a tontas y a locas?» No podía entender que las mujeres nos interesáramos por la cultura (Ulacia Altolaquirre, 1990: 49).

Las socias del Club de Señoritas fueron etiquetadas de criminales, liceómanas, ateas, excéntricas y desequilibradas (Rodrigo, 1979: 136); sin embargo, hay que recordar que en 1931 varias llegaron a cubrir puestos prestigiosos en la Segunda República, como Victoria Kent, Isabel Oyarzábal, María de Maetzu y María de la O Lejárraga.

Estos espacios no fueron los únicos lugares de encuentro, ya que estas exitosas pero olvidadas escritoras se encontraban en la Madrid cosmopolita de los años veinte y treinta con los demás hombres de la Generación del 27, compartiendo amistad con ellos. La vida de aquel tiempo favoreció por lo tanto las relaciones entre ellas, dando lugar a amistades y colaboraciones con el otro sexo también, como los artistas Lorca, Buñuel o Dalí. Divertida es la anécdota de Concha Méndez, la novia desconocida de Buñuel, que por iniciativa propia llamó a Lorca para conocerle cuando el cineasta aragonés se fue a París (Ulacia Altolaquirre, 1990: 46). Esto revela, por supuesto, no solo la vivacidad de estas mujeres valientes sino también la segregación de la individualidad femenina.

Es este último un aspecto muy interesante de nuestra investigación y a la vez un punto muy contradictorio en la historia de España. La sociedad misógina y patriarcal a la cual hemos hecho referencia poco antes las ha arrinconado y cuando se nombran es casi solo como *amigas de* (de Lorca, Buñuel, Dalí, etc.), *mujeres de* (María Teresa León de Rafael Alberti, Concha Méndez de Manuel Altolaquirre, Zenobia Camprubí de Juan Ramón Jiménez) o *novias de* (la citada Concha Méndez del

cineasta Buñuel, Maruja Mallo de Alberti y al parecer del poeta Miguel Hernández también).

Al estallar la Guerra Civil la efervescencia de aquella época se paralizó. Muchas de las modernas e independientes tuvieron que exiliarse: en la guerra Méndez y De Champourcín se mudaron a México y Cuba, Chacel viajó a Argentina y Brasil, Carmen Conde después de haberse quedado silenciada salió a la luz bajo el seudónimo Florentina del Mar. Desde el exilio, el sentido de solidaridad se hizo más fuerte y siguieron ayudándose entre ellas: Concha Méndez y el marido Altolaguirre daban amparo a todos los artistas exiliados ayudándoles a publicar también ya que eran editores.

En 1975, con la muerte del dictador Franco, las artistas de la Generación del 27 regresaron a España. Pero eran pocas las personas que las esperaban aunque ya quedaba siempre menos de esa sociedad prejuiciosa en que vivieron. Teresa León relata con amargura: “Ya no conservaba nada, ni el largo pelo rubio ni los ojos brillando” (León, 1977: 81), testimonio de este olvido a la que fueron condenadas.

4. CONCLUSIONES

Concluimos este pequeño recorrido de la memoria citando las palabras con que María Teresa León cierra su *Memorias de la Malincolia*: “Aún tengo la ilusión de que mi memoria del recuerdo no se extinga, y por eso escribo en letras grandes y esperanzadoras: continuará” (León, 1977: 543-544).

Y este ha sido nuestro propósito: rescatar a estas mujeres del silencio en el que habían caído. Los testimonios nos dejan claro que ellas no fueron solo amigas, amantes y esposas de los nombres que recordamos: fueron artistas por mérito propio. Lo que se ha querido poner de relieve es que las mujeres de la Generación del 27 han quedado arrinconadas no por criterios históricos o artísticos sino por ser mujeres, por escribir una poesía muy personal que sale de su alma y, por último, porque sufren exilio, otra causa de exclusión de la historiografía literaria.

Ya a partir de los años ochenta y noventa la crítica feminista dio un primer paso hacia el rescate para su reconocimiento a

partir de su obra literaria y su trabajo como artistas. Empezaron a multiplicarse conferencias y exposiciones y hace dos años nació un proyecto educativo sobre las Sinsombrero que llevó a la creación de un documental. Se trata de iniciativas que tienen el objetivo de recuperar, divulgar y conservar el legado artístico e intelectual de las mujeres de los años veinte y treinta en España.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antón Rémirez, M. E. (2008). Diarios y memorias de Ernestina de Champourcín: algunos fragmentos inéditos. *RILCE: Revista de filología hispánica* 24.2, 239-274.
- Balló, T. (2016). *Las Sinsombrero*. Espasa: Barcelona.
- Castillo-Martín, M. (2001). Contracorriente: memorias de escritoras de los años Veinte. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n. 17, recuperado de http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/memor_20.html [Fecha de consulta: 27/02/2017]
- Chacel, R. (1981). *Desde el amanecer*. Barcelona: Bruguera.
- De la Cueva C. (8 de enero de 2016). Modernas. Las mujeres no se quedaron en casa. *Ahora*. Recuperado de <https://www.ahorasemanal.es/> [Fecha de consulta: 22/02/2017]
- De la Paz, N. (2006). Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27. *Hispania* 89.1, pp. 20-26.
- Intropía Media S.L. (2015). Leer.es. Recuperado de <http://leer.es/proyectos/las-sinsombrero> [Fecha de consulta: 15/05/2017]
- Intropía Media y Yolaperdono, & Balló T (2014). *Las Sinsombrero*. [Documental]. Recuperado de www.rtve.es [Fecha de consulta: 23/03/2017]
- Hurtado, A. (1998). Biografía de una generación: las escritoras del 98. En I. M. Zavala (Ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (pp. 139-154). Barcelona: Anthropos.
- Kirkpatrick, S. (2005). *Mujer, modernismo y vanguardia en España, 1989-1931*. Valencia: Cátedra.
- León, M.ª T. (1977). *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Laia.
- Mangini, S. (2012). *Maruja Mallo y la vanguardia española*. Barcelona: Circe.

- Ortega y Gasset, J. (1991). *Cartas de un joven español, 1981-1908*. Madrid: Ediciones el Arquero.
- Rodrigo, A. (1979): *Mujeres de España (Las silenciadas)*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Sanmartín Bastida, R. (2002). *Imágenes de la Edad Media: la mirada del Realismo*. Madrid: CSIC.
- Ulacia Altolaquirre, P. (1990). *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori.

“APARTADAS PERO TRANSGRESORAS”:
LA FICCIÓN DE LAS DECIMONÓNICAS ESPAÑOLAS
“ISOLATED BUT TRANSGRESSIVE”: 19TH-CENTURY
SPANISH WOMEN WRITERS

M^a Luz BORT CABALLERO

University of Maryland, College Park

Resumen: La literatura del siglo XIX ha sido fundamentalmente caracterizada por ser un espacio de hombres; pues han sido ellos, según los manuales literarios del momento, los principales reconocidos por la crítica en sostener los movimientos realistas y románticos. No obstante, la recopilación de la producción literaria de la época demuestra que la escritura también se convirtió en un lugar dónde la mujer encuentra su más genuina inspiración. Además de que la escritura femenina de la época continúa con la tradición estilística de los escritores coetáneos, se transforma en un espacio propio para su voz, para alterar y cuestionar las normas sociales del momento. Sin embargo, sólo alguna de ellas aparece en la letra pequeña de esos mismos manuales.

A través de algunas obras de Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán o Gertrudis Gómez de Avellaneda, se demuestra que el uso transgresor de los personajes de las novelas produce nuevos sujetos que subvierten las normas sociales impuestas. Por otro lado, se analiza también, una subversión concentrada en el propio “yo” de la voz poética femenina. La elaboración de estas nuevas entidades cuestiona los sujetos “marginales” del momento y contribuyen a la creación y/o reivindicación de un nuevo modelo de mujer. Se pretende así, cuestionar una vez más, la problemática de la desigualdad de género existente en la esfera literaria y reclamar la necesidad de encasillar a este grupo de escritoras “apartadas” y en muchos casos, “descatalogadas”.

Palabras clave: transgresión, subversión, marginal, espacio, nuevo modelo.

Abstract: 19th century Spanish fiction has been characterized as a male space; according to the traditional literary about the era, men are the writers mainly recognized by critics in developing the Realism and Romantic movements. However, the compilation of the literary production of the time shows that writing also became a place where women found their most genuine inspiration. In addition to 19th-century Spanish women writers using the stylistic traditions of their contemporaneous writers, it also transformed into a new and personal space where they could develop their own voice, in order to subvert and to question social norms. However, only a few of them even appear as a footnote in the literary anthologies currently used.

By analyzing some of the works of Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán or Gertrudis Gómez de Avellaneda, it will be demonstrated that the transgressive characters and the way they are used in the novels produces new subjects that subvert imposed social norms. Furthermore, the "I" of the feminine poetic voice is also used as a subversive element. These new transgressive entities question the "marginal" subjects of the moment and contribute to the creation and / or claim of a new idea of women's subjectivity. Through this line of inquiry, the problem of gender inequality in the literary sphere will be questioned and demand the recognition of this group of "isolated" and in many cases "erased" women writers.

Key words: Women writers, transgression, subversion, marginal, space, new model.

1. INTRODUCCIÓN

En la sociedad española del siglo XIX, caracterizada por ser patriarcal, existía una clara división entre los espacios públicos destinados al hombre; y los privados destinados a la mujer. La literatura era considerada como el arte de la palabra, pero de la palabra masculina; los escritores como Bécquer, Galdós, Clarín y Larra eran -y parecen ser- los baluartes reconocidos en sostener los movimientos realistas y románticos. Así, lo destacan hoy en la mayoría de manuales literarios dedicados a la época. No obstante, la recopilación de la producción literaria del XIX

demuestra que la escritura también se convirtió en un lugar donde la mujer encuentra su más genuina inspiración. Las plumas femeninas aumentaron y tuvieron su propio peso en la vida cultural y literaria del momento¹; pues así lo dijo Margarita Nelken algunas décadas después². Sin embargo, los estudios críticos no han ahondado demasiado en esa producción literaria femenina. La omisión del estudio de éstas presenta un catálogo inacabado, incompleto e incluso, marginado; ya que algunas incluidas en estos mismos manuales actuales, siguen apareciendo en un segundo plano, en un espacio restringido al pie de página o a los márgenes del texto principal dedicado a los “baluartes”.

El presente trabajo tiene varios objetivos; por un lado, demostrará cómo las escritoras buscan en la literatura un espacio para su voz y para alterar los valores y modelos sociales impuestos del siglo XIX. Por otro lado, a través del estudio de algunas de sus obras, se analizará la creación del nuevo modelo de mujer que proponen. Se prestará especial atención a la “desviación” de los personajes femeninos y masculinos en los diferentes espacios literarios de sus obras, ya que estas nuevas subjetividades servirán a estas escritoras para contribuir y reivindicar el poder y reconocimiento de la figura femenina y escritora que surgirá en el primer tercio del siglo XX. Se pretende así, poner de relieve una vez más, la problemática de la desigualdad de género existente en la esfera literaria y reclamar la necesidad de encasillar a este grupo de escritoras “apartadas” y en muchos casos, “descatalogadas”.

¹ Desde los comienzos de la literatura española, han existido mujeres entregadas a la creación literaria: mujeres juglaresas, desconocidas creadoras de la lírica tradicional, las damas de las cortes o las monjas de los monasterios. No podemos ignorar el reconocimiento otorgado a Sor Juana Inés de la Cruz y los últimos estudios dedicados a la recuperación de María de Zayas y Olivia Sabuco. No obstante, siguen sin alcanzar el reconocimiento merecido, sin aparecer en los manuales literarios y filosóficos junto a muchas otras, que siguen permaneciendo en el anonimato y en el olvido.

² “La mujer, eterna incomprendida, cuyas aspiraciones no se hallan nunca a tono con la vida cotidiana, elevárase sobre el romanticismo como sobre un pedestal natural. [...] Es el tiempo en que florecen, con pasmosa abundancia, las escritoras” (Nelken, 1930; 187 y 188).

2. ANTECEDENTES Y CONTEXTO

El siglo XIX español tuvo un sistema político inestable, con constantes altibajos sociales, económicos y culturales ³. Ideológicamente, el país estaba dividido entre dos alternativas contrapuestas: por un lado, la huella de la tradición presente en el pueblo español; y por otro, su deseo de renovación. Esta pugna de estar entre el atraso y progreso presentaba un panorama caótico. La literatura decimonónica dependió bastante de este contexto sociopolítico y pretendió reflejar en gran parte, un retrato de la época. El Romanticismo y el Realismo se importaron lentamente del extranjero y se incorporan poco a poco a la moral y a la tradición española. Escritores como Larra, Galdós y Clarín crearán y reclamarán una renovación a partir de la crítica de las costumbres españolas. José María de Pereda y Pedro Antonio de Alarcón defenderán la moral católica y tradicional del país. Sin embargo, la mayoría de la población era analfabeta, y siguió sin tener acceso a la cultura, anclada en la tradición; además era poco receptiva a lo nuevo, lo que suponía un retraso frente a los intentos progresistas. Lo extraño se veía como una amenaza; y el progreso como una utopía. Esa inexistencia de proyectos progresistas en España a diferencia de Francia e Inglaterra, agravaban la conciencia de atraso y creaban ansiedad frente a la pérdida de identidad. Estas diferencias con el “otro”, establecían unas relaciones de poder: el avance y la mejora en contraposición al atraso y pobreza. (Torrecilla, 1996: 19-52)

De la misma manera que Europa era una utopía, se podría decir que la situación social y la escritura de mujeres en el XIX español fue una quimera. La mujer no podía estar fuera del espacio doméstico y muchas de sus escritoras tuvieron que

³ Pugnas entre liberales y absolutistas, problemas de sucesión monárquica, guerras carlistas, olas de agitación y violencia entre moderados y progresistas, levantamientos militares, desamortizaciones, Revolución del 68, nombramiento de un rey extranjero, la I República, el Desastre del 98..., motines populares, gran diferencia de clases: miseria en el campo y la ciudad, nacimiento de la burguesía industrial, el ferrocarril, éxodo de la población desde las zonas rurales a la ciudad, nacimiento de las organizaciones obreras, la restauración monárquica...

esperar casi un siglo para que sus nombres aparecieran en algún trabajo crítico y en los estudios literarios de este siglo. La opresión de la mujer en la España del XIX estaba configurada por cuatro estructuras sociales: la religión, la ciencia, la política y las leyes. Y hasta finales de siglo, no habrá cambios favorables. La iglesia católica, con su discurso moralista, abanderaba unos valores sociales que subordinaban la mujer frente al hombre y el hogar; y consideraba la virginidad como virtud suprema. Además, desconfiaba de su educación y reaccionaba en contra de los cambios sociales que intentaban mejorar su marginalidad. La mantenía distanciadas de la realidad social y dentro del modelo tradicional: la mujer sumisa dedicada al espacio doméstico. (Ruiz, 1996: 62) También las teorías científicas intentan mostrar la inferioridad física e intelectual de la mujer. Así se le negaban los derechos a la educación, al trabajo y a la vida política y pública por considerar que tenían menos capacidad intelectual y porque a la vez, perjudicaban a su capacidad reproductora.

A nivel político y legislativo, el sufragio censitario excluía a las mujeres, quedaban así fuera del concepto de ciudadanía incluso durante los reinados de la regente María Cristina e Isabel II. Además, la personalidad jurídica de la mujer casada estaba subordinada al marido, por el derecho canónico y por el civil, este era su representante legal. Aunque el derecho penal la hacía responsable de sus actos y se le podía aplicar la pena de muerte. Todo esto creaba una mujer restringida exclusivamente al espacio doméstico, caracterizada por su modestia, su sensibilidad, su ternura maternal, su sentimiento amoroso y carente de todo deseo sexual. La superación, la rebeldía, las aspiraciones a los cambios sociales o a cargos políticos...no formaban parte de la psique femenina. Este modelo de mujer era el complemento perfecto para el mercado de trabajo capitalista masculino. (Ruiz, 1996: 64)

La educación femenina fue inexistente hasta casi la primera mitad de siglo. Sólo las mujeres de las clases altas y medias tendrían acceso a una posible instrucción. No obstante, se educaban bajos los modelos establecidos de "buena madre y esposa"; así, se "adiestraban" a las mujeres para la sumisión. Las lecturas de la literatura clásica estaban permitidas siempre y

cuando no distrajera y restara tiempo de las tareas domésticas. Pero estas lecturas permitieron el descubrimiento de la vocación literaria de algunas escritoras.

A partir de la Revolución del 68, con las ideas racionalistas y humanitarias de los krausistas se le concedió un papel primordial a la educación e incluyeron a la mujer en los proyectos educativos; se crearon Ateneos y escuelas para mujeres. Algunas mujeres como, Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán comienzan a tener cierta voz pública, y defienden con sus escritos, la defensa de la capacidad intelectual de la mujer aunque se les negó la posibilidad de ejercer una profesión política-intelectual. Pero en cierto modo, se planteaba así, públicamente, los inicios de la “ideología feminista” en España. (1996: 73-76)

3. LA TRANSGRESIÓN Y EL DESVÍO EN LA ESCRITURA DE LAS DECIMONÓNICAS

Las escritoras del XIX, estuvieron presentes en todas las corrientes literarias y cultivaron todos los géneros literarios destacando la novela y poesía. Sin embargo, la opinión social hacia ellas no era favorable; y a pesar de todas ellas contribuyeron al desarrollo de la historia intelectual y literaria, permanecían ocultas o postergadas. Ante la actitud social represiva de la época, escritoras como Emilia Pardo Bazán, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro hicieron el esfuerzo por cambiar las condiciones de la mujer en la literatura y por transformar los modelos impuestos. Defender una voz propia fue una labor colectiva⁴. A partir de los años cuarenta, frente a las sumisas y desapasionadas heroínas de la novela moral y educativa⁵, las protagonistas de sus novelas son capaces de experimentar sentimientos más intensos, dando paso a la complejidad humana de sus personajes. Trataron temas como el doloroso destino y la marginación de las mujeres en el

⁴ Susan Kirkpatrick habla de la “hermandad” lírica entre las escritoras, se dedicaban poemas para apoyarse entre ellas.

⁵ En un punto medio, años 30 y 40, Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) con *La Gaviota* (por ejemplo)

mundo de las letras. También escribieron sobre los tipos marginales de la sociedad; y, además, crearon a personajes que transgredían los modelos masculinos y femeninos asignados; así establecieron modelos de una “Nueva Mujer”. En el último tercio de siglo, el interés literario giró en torno a la representación de estereotipos como el adulterio, la prostitución, la mujer seducida y el caballero dandi, figuras que permitieron trasgredir con mayor facilidad las normas sociales establecidas y replantear los roles de género.

Akiko Tsuchiya en su obra *Marginal Subjects*, investiga el problema de la transgresión del género como tópico en algunos de los textos de finales de siglo (desde 1880 a 1890). Para ello, se apoya de la teoría de Michel de Certeau que formula la relación entre la narrativa y el espacio. Este filósofo permite probar la función del espacio dentro de la narrativa y su correlación con los espacios que se les permite ocupar a los sujetos en el mundo real. Así demuestra que el desplazamiento espacial marca la “desviación” de lo aceptado socialmente. Según de Certeau, la narrativa como práctica espacial asegura que mientras que la historia marca incansablemente las fronteras, éstas no dejan de ser ambiguas en la narración y confunde la distinción entre el espacio legítimo y lo exterior. La ficción va a permitir difuminar la raíz de la transgresión a través del uso de diferentes estrategias narrativas. De esta manera, el estudioso francés define la historia como: [*“delinquency in reserve”* that, through its mobility, defies the stability of fixed places and, by extension, of the established order; that is, narrative displacement becomes a metaphor for social delinquency]. (2011: 7) Así, se demuestra la ambivalencia del género transgresor en la literatura decimonónica, en relación a los sujetos que están fuera de lo establecido. La imposición y la resistencia al orden abren un nuevo espacio a la subjetividad y redefine los límites de la cultura dominante. La literatura se nutrió de lo “marginal”; donde la mayor parte de los sujetos transgredidos y transgresores eran mujeres. El cuerpo femenino se asocia con la transgresión y el desvío sexual; aunque a veces, también aparece el “hombre feminizado”. Cuando se produce el desvío o transgresión, deja de ser “normativo” y pasa a ser un

acto femenino⁶. Por otro lado, la transgresión y la desviación también se dan en personajes marginados por pertenecer a distintas clases sociales, o por su distinta raza; e incluso, por pertenecer a diferentes culturas o nacionalidades (lo extranjero). Las escritoras de este trabajo usarán las transgresiones y el desvío para cuestionar las normas impuestas socialmente; y a la vez, reivindicar y plantear el modelo de Nueva Mujer.

3.1 LA TRANSGRESIÓN EN LA NOVELA

Dentro del naturalismo destaca la gallega Emilia Pardo Bazán; que en su novela *Memorias de un solterón* (1896), plantea una estructura metanovelística similar a la que utilizaron Balzac, Zola o Galdós, en la que combina relaciones entre hombres y mujeres y el matrimonio. A través de dos argumentos interconectados, expresa sus ideas sobre la situación de la mujer de clase media, y se apropia de la crisis de masculinidad para desafiar y configurar desde una perspectiva femenina la noción de género.

La protagonista femenina es Feíta, una mujer extravagante, poco femenina, extraordinaria y ridícula que desea dedicarse al estudio para aprender una profesión, para ser independiente económicamente y no depender de su esposo. La presenta como un personaje marginal y trasgresor del modelo de “ángel del hogar”, al querer desplazarse hacia el espacio socialmente reservado para lo masculino. A través de este personaje, Pardo Bazán propone el nuevo modelo de mujer: ser una mujer realizada sin perseguir nunca el matrimonio como el principal objetivo de vida. Feíta, a pesar de no seguir el rol femenino impuesto, le permite ser una esposa perfecta.

⁶ No obstante, para Judith Butler, “[n]o hay identidad genérica detrás de las expresiones de género; esa identidad es constituida por medio de la actuación [performatively] por las mismas ‘expresiones’ que se dicen son sus resultados” (25). Y continúa: “Si hay algo cierto en el reclamo de [Simone de] Beauvoir de que una no nace sino más bien se hace mujer, entonces mujer en sí misma es un término en proceso, un devenir, una construcción que no puede verdaderamente tener origen ni fin. Como práctica discursiva continua, está abierta a la intervención y a la resignificación” (33). En definitiva, “resulta imposible separar ‘el género’ de las intersecciones políticas y culturales en las cuales es invariablemente producido y mantenido” (3). (1990)

El otro protagonista de la novela, Mauro, su esposo, también es un personaje transgresor, pues nunca intenta restringir los deseos de su esposa ni someterla a la supremacía masculina impuesta socialmente. Además, Mauro presenta un género ambiguo, aunque intenta definirse, resignarse y actuar según las normas burguesas y heterosexuales de la época. Con este planteamiento, Pardo Bazán hace una crítica a la institución burguesa del matrimonio; pero además, con este sujeto transgresor y marginal cuestiona la heterosexualidad masculina que en cierto modo, en esta pareja, se complementa con la subjetividad femenina transgresora de su pareja. Con este juego de ambigüedades de género, la escritora trasgrede el modelo establecido; y al usar la desviación sexual en su novela en dos sujetos de sexos opuestos, desafía y reconfigura la normativa de género y difumina la separación entre los márgenes o espacios marginales y el centro, de lo transgredido y la norma.

Toda la obra de Pardo Bazán está plagada de personajes transgresores que negocian nuevos espacios de subjetividad. En *La cuestión palpitante* reflexiona sobre las ideas naturalistas más vulgares y propone el libre albedrío, algo inconcebible para la época. Además, su condición de mujer escritora y su capacidad para tratar temas tales como la pornografía en sus escritos, le lleva a ser criticada e incluso perder su matrimonio. En *Cuentos de amor*, propone una densa reflexión sobre las maneras de amar y destruir ese “hermoso sentimiento” y critica la forma de cortejo de la época; o en su conocido cuento, *Las medias rojas*, uno de los relatos que componen *Cuentos de la tierra*, la misma Ildara es un personaje transgresor que se sale de la norma por su rebeldía a pesar de su desafortunado final e incluso usa su cuerpo (y las medias rojas) para desviarse a otro espacio de clase social y crear otra subjetividad que reivindica a la Nueva Mujer.

Pardo Bazán no fue la única, también la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda que llegó a España en 1830 desarrolló una gran actividad literaria. En 1841, publicó una de sus novelas más famosas: *Sab*, caracterizada por sus rasgos románticos y el tratamiento de temas como el amor, la virtud, la ética, y la esclavitud. Avellaneda intenta romper con los valores establecidos, anticipa el tema de la abolición y enfatiza el poder

del amor. La novela trata de la situación de los esclavos y las mujeres en la Cuba del siglo XIX. El protagonista principal es Sab, un esclavo mulato que se enamora de Carlota, una mujer de raza blanca, hija de la familia para la que él trabaja. Carlota está enamorada de Enrique, un interesado en la fortuna de la familia de Carlota. Pero un poco después, la familia se arruina, lo que impide a Carlota casarse con Enrique. Sab gana un premio de lotería y decide entregar todo el dinero a Carlota para que pueda casarse con Enrique a pesar de sacrificar su amor. Sab cabalga en busca de Enrique, pero el deterioro interno debido a la pasión, a la fatiga y al sufrimiento que ha venido experimentando como esclavo, hace que muera. Antes de morir, le da una carta a Carlota. La carta resulta ser un manifiesto de pasión amorosa y una denuncia de todas las injusticias que ha sufrido como esclavo en una sociedad ignorante.

En este caso, la transgresión se produce a varios niveles a través del personaje de Sab. Por un lado, Sab es un ser débil, pasional y subordinado que no cumple con los modelos masculinos de la época; es más bien, un personaje “feminizado” y resignado. Por otro lado, se plantea la temática racial; y, además, proyecta la construcción de la identidad a partir de la otredad. Se da, por tanto, una interrelación entre el género, la raza y la nación. Esto lleva a estructurar la novela también atendiendo a las coordenadas espaciales del hombre o mujer blanca del norte versus el esclavo subordinado del sur y elabora una lectura entre líneas entre lo europeo versus lo africano/latinoamericano, civilización versus barbarie y razón versus pasión. El personaje de Sab se presenta así como un sujeto marginado por la raza, la esclavitud y su posición débil en el amor. Esta identidad marginada es el arma que utiliza la escritora para combatir la injusticia social de la época.

3.2 LA TRANSGRESIÓN EN LA POESÍA

El protagonismo de las escritoras del XIX en la búsqueda de una nueva identidad de mujer, no solo se circunscribió a la novela, sino en la creación de un espacio donde poder introducir su propia voz poética. Si reflexionamos sobre el género poético, este mismo presenta en sí, un espacio transgresor desde la estética de un lenguaje metafórico. Y desde la forma, que no narra o

cuenta, sino que precisa una interpretación de las palabras y del mensaje que se plantea desde lo más profundo de la subjetividad de quien lo crea. Por otro lado, la poesía estaba destinada al sujeto masculino y la mujer era objeto de ella. Pero en el siglo XIX, muchas de las mujeres que escribían, cultivaron la poesía y la transformaron en un espacio propio⁷. Sirva como ejemplo Carolina Coronado y Rosalía de Castro.

Aunque de temperamento romántico, los poemas de Carolina Coronado se caracterizan por una transición hacia un realismo poético mezclado con un intimismo simbólico, dando lugar a un romanticismo más combativo y comprometido. Trata temas externos a su yo personal y se abre a su entorno social, ideológico y decepcionante. Poemas dolorosos o dramáticos reflejan una mayor tensión vivencial y expresiva sobre la pobreza, el infortunio, llanto y dolores. Sus versos son espontáneos y sencillos con los que rehace, reformula, reclama o denuncia las injusticias de su época como en el poema titulado “El marido verdugo” (1843):

[...] Bullen, de humanas formas revestidas, / torpes vivientes
entre humanos seres, / que ceban el placer de sus sentidos/ en el
llanto infeliz de las mujeres. / [...] Así hermosura y juventud al
lado / pierde de su verdugo; así envejece: / así lirio suave y
delicado / junto al áspero cardo arraiga y crece. [...]

En este poema, Coronado transgrede al género masculino transformándolo en una bestia de disfraz humano. De esta manera caracteriza al hombre como un animal violento que amenaza y coarta a la mujer. Lo critica comparándolo a un cardo y a la mujer la compara con un lirio suave y delicado. En otros poemas, reclama libertad de la mujer subordinada y ángel del hogar. Denuncia la desigualdad de género y el deseo nulo de cambiar esta situación por parte de los hombres y las leyes. El siguiente poema titulado “Libertad” es un ejemplo claro de reivindicación de igualdad:

⁷ Ya alguna lo había conseguido antes en épocas anteriores, como Santa Teresa de Jesús.

Risueños están los mozos,
gozosos están los viejos
porque dicen, compañeras,
que hay libertad para el pueblo.

[...]

Mas, por nosotras, las hembras,
ni lo aplaudo, ni lo siento,
pues aunque leyes se muden
para nosotras no hay fueros.
¡Libertad! ¿qué nos importa?
¿qué ganamos, qué tendremos?
¿un encierro por tribuna
y una aguja por derecho?

¡Libertad! ¿de qué nos vale
si son los tiranos nuestros
no el yugo de los monarcas,
el yugo de nuestro sexo?

¡Libertad! ¿pues no es sarcasmo
el que nos hacen sangriento
con repetir ese grito
delante de nuestros hierros?

[...]os digo, compañeras,
que la ley es sola de ellos,
que las hembras no se cuentan
ni hay Nación para este sexo.
[...] (1846)

La poeta gallega Rosalía de Castro escribió gran parte de su obra en su lengua natal. Escribir en gallego no fue fácil en el siglo XIX; pues el castellano era la única lengua oficial del estado español y el gallego era una lengua devaluada. De la misma manera que antes se mencionó la diferencia espacial, el gallego (Galicia) también marcaba una identidad creada a partir de la alteridad en relación a la diferencia espacial dentro de la propia península. En este caso, también se establecen relaciones de poder; y el gallego, pasa a ser la lengua marginada que a la vez funciona como transgresora en la poesía de Rosalía de Castro. El poema se convierte en el espacio que permite “desviar” la lengua nivelándola a la lengua castellana y transgrediendo el

desprestigio social establecido lingüísticamente por la sociedad dominante.

En su poemario *Cantares gallegos* aboga por la importancia de la lengua gallega como marca de identidad de su pueblo. Retrata su paisaje y su sociedad rural en un tono intimista. Pero a la misma vez denuncia la injusticia de la emigración gallega. En otra de sus obras, *Follas novas*, Rosalía presenta una poética subjetiva de discurso existencial, pesimista y angustiada; y retoma la poesía objetiva anterior de reivindicación de la identidad gallega. Sin embargo, en el poemario *En las orillas del Sar*, escrito en castellano, de corte existencial utiliza el desamparo, la angustia y la soledad en tono intimista. Rosalía reclama el texto poético como espacio femenino, y permite crear así, un nuevo espacio de negociación entre lo femenino y lo masculino. Rompe de esta manera los modelos poéticos románticos controlados por la masculinidad; propone a la mujer como estatua y subvierte los típicos personajes románticos. Todo el poemario está creado desde el interior de la estatua, se manifiesta como un contratexto al texto romántico imperante, como una oposición que se coloca en los intersticios de una serie de negaciones topológicas. Bajo estas premisas, Rosalía se proclama como transgresora literaria de los cánones masculinos impuestos en ese momento, creando así su propio espacio poético.

4. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES

Con este breve análisis del contexto histórico social y literario del siglo XIX, haciendo especial hincapié en la situación de la mujer; y a partir del estudio de algunas de las obras de estas escritoras decimonónicas, se refleja cómo estas escritoras crearon y plantearon un movimiento reivindicativo que denuncia la situación de la mujer abnegada, sumisa y relegada al espacio doméstico y ridiculiza el pensamiento dominante de la época a través de una serie de temas que desde entonces, siguen estando vigentes. Por otro lado, se demuestra que el uso de la transgresión de los personajes en las novelas de estas escritoras crea nuevas subjetividades que cuestionan la “marginalidad” y subvierten las normas impuestas del momento.

En la poesía, también se ha producido una subversión concentrada sobre todo en la subjetividad del propio “yo” de la poeta. Todas proponen un nuevo modelo de Nueva Mujer que intentará salir a la luz más tarde, en la II República; una mujer que participe en el espacio público y que tenga un lugar propio en el mundo político, social, intelectual y laboral.

Ahora bien, estas escritoras del XIX, ¿No son ellas mismas sujetos marginados? ¿No son estas figuras, arquetipos de la Nueva Mujer? Todas ellas lucharon por ocupar un lugar en el mundo literario y muchas de ellas siguieron con la tradición y las estrategias de los escritores coetáneos reconocidos. Aun así, quedaron relegadas a un segundo lugar en la literatura, después de ser acusadas de “anormales” lo que las llevó a ocupar un lugar en los márgenes por doble causa: por ser mujer y por escribir. La escritura y sus producciones literarias son espacios propios que dejan constancia y dan a conocer la mentalidad de sus propios sujetos: mujeres que salieron de lo establecido y que intentaron hacerse su hueco en el mundo intelectual. Todas ellas intentaron con su pluma “desviarse” de la norma y romper las limitaciones impuestas; y aún hoy, lo siguen reclamando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS PRIMARIAS

- Arenal de García Carrasco, C., & V. de Santiago Mulas. (1993). *La mujer del porvenir*. Madrid: Castalia.
- Coronado, C. y Torres Nebrera. G. (1999). *Obra en prosa*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Coronado, C. & Torres Nebrera. G. (1993). *Obra poética*. Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- De Castro, R., Monteagudo Romero, H. & Vilavedra Fdez., D. (1993). *Follas novas*. Vigo: Editorial Galaxia.
- De Castro, R., Monteagudo Romero, H. & Vilavedra Fdez., D. (1974). *Cantares gallegos*. Santiago de Compostela: Galí.
- De Castro, R., Monteagudo Romero, H. & D. Vilavedra Fdez. (1964). *En las orillas del Sar*. Salamanca: Anaya.
- Gimeno de Flaquer, C. (1877). *La mujer española: estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*. Madrid: Imp. y librería de M. Guijarro.
- Gómez de Avellaneda, G. & Catena, E. (1989). *Poesías y epistolario*

"APARTADAS PERO TRANSGRESORAS"

de amor y de amistad. Madrid: Castalia.

Gómez de Avellaneda, G. & Servera Baño, J. (1999). *Sab*. 2nd ed. Madrid: Cátedra.

Pardo Bazán, E. & Sáinz de Robles, F. C. (1956). *Obras completas: (novelas y cuentos)*. [3. ed.]. Madrid: Aguilar.

FUENTES SECUNDARIAS

Aldaraca, B. (1992). *El ángel del hogar: Galdós and the ideology of domesticity in Spain*. Dept. of Romance Languages, University of North Carolina: Chapel Hill.

Ciplijauskaitė, B. (2004). *La construcción del "yo" femenino en la literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

Díaz Fleitas, J. M. (2012). *Románticas y realistas: antología de literatura escrita por mujeres*. Madrid: Pear.

Herrero, J. (1995). Discurso e imagen en La gaviota de Fernán Caballero. En J. L. Varela & N. S. Miguel. (Ed). *Letras de la España contemporánea: Homenaje a José Luis Varela*. (pp. 195-203). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantino.

Kirkpatrick, S. (1989). *Las románticas: women writers and subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press.

Labanyi, J. (2000). *Gender and modernization in the Spanish realist novel*. Oxford: Oxford University Press.

Martín, E. (1962). *Tres mujeres gallegas del siglo XIX: Concepción Arenal, Rosalía De Castro, Emilia Pardo Bazán*. Barcelona: Editorial Aedos.

Ramos, L. (1999). De espaldas al deseo en las orillas del Sar: Una lectura de Rosalía de Castro. *Revista La Torre* (UPR), 1999. Recuperado de <https://bodegonconteclado.wordpress.com/2013/01/13/de-espaldas-al-deseo-en-las-orillas-del-sar-una-lectura-de-rosalia-de-castro/> [Fecha de consulta: 04-01-2015]

Ruiz Guerrero, C. (1997). *Panorama de escritoras españolas*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

Torrecilla, J. (1996). *El tiempo y los márgenes: Europa como utopía y como amenaza en la literatura española*. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages.

Tsuchiya, A. (2011). *Marginal subjects: gender and deviance in Fin-De-Siècle Spain*. Toronto: University of Toronto Press.

Zavala, I. M., & F. Rico. (1982). *Historia y crítica de la literatura española. 5: romanticismo y realismo*. Barcelona: Crítica.

SILENCIADAS EN SUS PROPIAS CARNES Y HÁBITOS.
EL CASO DE SOR MARCELA DE SAN FÉLIX Y MARÍA
DE JESÚS DE AGREDA
SILENCED IN THEIR OWN MEATS AND HABITS.
THE CASE OF SOR MARCELA DE SAN FÉLIX
AND MARÍA DE JESÚS DE AGREDA

Diana CABELLO MURO

Universidad Nacional de Educación a Distancia – UNED

Resumen: A lo largo de la historia han sido diversas las “virtudes” exigidas a las mujeres, como la sumisión, obediencia, recato y honestidad, pero el silencio era la virtud más exigida por los hombres y la sociedad de su tiempo. A partir de los siglos XVI y XVII esto se hizo mucho más evidente ante los numerosos casos de religiosas que osaron pensar, y lo más grave, plasmar por escrito sus reflexiones. Los casos de María de Jesús de Ágreda y Sor Marcela de San Félix precedieron al de Sor Juana Inés de la Cruz, pero fueron casos tremendamente similares. Los hombres, sus superiores, las censuraron e instaron a parar, y lo que es peor, en el caso de Sor Marcela, incluso se le pidió el sacrificio de quemar su obra, una suerte de *damnatio memoriae* que debió sufrir en vida. Las mujeres no debían escribir ni dejar legado intelectual. Por suerte y al final, no obedecieron.

Palabras clave: silencio, censura, escritoras, religiosas, siglo XVII

Abstract: Throughout history, the "virtues" demanded from women, such as submission, obedience, modesty and honesty, have been diverse, but silence was the most demanded virtue of men and society of their time. From the sixteenth and seventeenth centuries this became much more evident in the many cases of women religious who dared to think, and most serious, to reflect their thoughts in writing. The cases of María de Jesús de Ágreda and Sr. Marcela de San Felix preceded that of Sor Juana Inés de la Cruz, but they were tremendously similar cases. The men, their superiors, censored and urged them to stop,

and what is worse, in the case of Sor Marcela, she was even asked to sacrifice her work, a kind of damnatio memoriae that she must have suffered in life. Women should not write or leave intellectual legacy. Luckily and in the end, they did not obey.

Keywords: silence, censorship, writers, religious, seventeenth century

1. INTRODUCCIÓN

Al hablar de mujeres en la historia y, particularmente de escritoras, mujeres que escriben su voz y sus pensamientos, debemos partir del hecho de que el discurso moral reinante al largo de toda la historia y, especialmente en el Siglo de Oro dirigido a las mujeres, era la encarecida recomendación de silencio, modestia y sumisión, no obstante, no fueron pocas las que desobedecieron estas peroratas.

Sobre el silencio expuesto e impuesto a las mujeres, Fray Luis de León fue uno de los tantísimos autores que lo dejaron bien claro, “es justo que se precien de callar todas, así aquellas a las que les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben”.

En su obra *La instrucción de la mujer cristiana* Juan Luis Vives, aunque abogase por una cierta educación lectora de las mujeres, cosa que el fraile no contemplara en absoluto, también está a favor del silencio de las mujeres: “No tiene tanta necesidad la doncella de ser bien hablada, como de ser buena honesta y sabia. Porque no es cosa fea a la mujer callar”.

En el caso que nos ocupa, fue mucho peor porque a las mujeres religiosas se les exigía el doble de obediencia y silencio, recordemos que hacían esos votos, pero ellas tampoco se doblegaron.

Las escritoras que son objeto de este estudio ya han sido ampliamente estudiadas con anterioridad, no obstante, se las debe recordar tanto a ellas como a las demás, se debe retomar su recuerdo de forma cíclica, pues la historia y la sociedad tienden a olvidarlas. ¿Por qué? Porque no están en el canon. Escritoras como Santa Teresa de Jesús o Sor Juana Inés de la Cruz sí lo están, se las estudia casi desde los niveles más bajos de la educación, pero al resto no, quedan descubiertas y estudiadas para un

círculo cerrado, no se las divulga, no se las reivindica, y por tanto al final, ni se las conoce ni acceden al canon, ese gran catálogo de autores de la literatura española.

Por otra parte, a la hora de estudiar las motivaciones que le pueden llevar a nuestras autoras a la escritura, más allá de las que se mostrarán en el presente trabajo y de las que otras historiadoras y filólogas ya han hablado con más autoridad, existe una idea, un concepto, un principio que todo ser humano desea ver satisfecho, y ese es el deseo de trascendencia. El cual, nuestras autoras, Sor Marcela y Sor María de Jesús, debieron anhelar también.

Trascendencia, del latín *transcendēre*, pasar de una cosa a otra, estar o ir más allá de algo, son algunas de las acepciones de la RAE, pero atendiendo al tema que nos ocupa y adaptándolo de una forma más filosófica, en el sistema kantiano es traspasar los límites de la experiencia posible; es la idea de superación, trascender significa sobresalir en un ámbito determinado. Trascender es conseguir que una vida sea ejemplo de acciones y enseñanzas, es dejar un legado; y dejar legado es una de las características propias del ser humano.

Por eso, este concepto es importante para el tema que se expone, porque toda persona con sensibilidad artística quiere y desea dejar legado, transmitir su obra a las siguientes generaciones. Ese principio de trascendencia embarga a todo escritor, y en este caso escritoras, pero teniendo en cuenta que se consideraba que la escritura en la mujer mostraba rasgos de vanidad por escribir cuando lo aconsejado, o mejor dicho exigido para ellas, era el silencio, esa vanidad era completamente censurable y criticada en ellas.

2. CARACTERÍSTICAS DE LA ESCRITURA LAICA Y RELIGIOSA

A la hora de abordar la escritura femenina en el Siglo de Oro, convendría esbozar brevemente las características de la misma sin entrar mucho en materia pues ese no es el fin de este trabajo.

Primero se debe distinguir entre la escritura laica y la religiosa, pues son diferentes. En la literatura profana escrita por mujeres, muchas cultivaban el género de caballerías, así como poesía y teatro, con diversos temas como el amoroso, o como en

el caso de María de Zayas, que critica la sociedad en la que le tocó vivir y analizó el papel de la mujer.

A lo largo de la primera mitad del siglo XVII se registran multitud de escritoras. Probablemente coincidente con una "paulatina apropiación del derecho a escribir y a publicar" (Baranda, 2013: 8). Pues ya no escriben y quieren hacerlo para un círculo íntimo, sino porque quieren que se reconozca su obra y quieren ser publicadas.

Autoras como, la ya mencionada, María de Zayas, Ana Caro o Leonor de la Cueva, muestran personajes femeninos inusuales, ellas son fuertes e independientes y deciden por sí mismas el camino de su destino, aunque siguen respetando los convencionalismos de género de su época muestran como novedad su perspectiva, la perspectiva femenina, de esos convencionalismos.

En cuanto a la escritura religiosa, las mujeres cultivaron poesía, de temática mística y devota, tratados religiosos y obras de teatro también de temática religiosa para autoconsumo conventual, que se representaba asimismo entre las monjas del convento y para un limitado número de asistentes, que realizaban en ocasiones y celebraciones especiales, pero el género más cultivado por antonomasia es la biografía, en la cual las mujeres religiosas relataban sus experiencias interiores.

Las autoras religiosas eran mujeres sometidas a una férrea disciplina y obediencia conventual en la que basaban su extraordinaria espiritualidad en el sufrimiento físico, ese afamado desprecio al cuerpo y a lo mundano, y en su comunicación con Dios.

Muchas de las religiosas escribían sus vidas por mandato de sus confesores o superiores religiosos, con la finalidad de controlar la conciencia y la fe de las monjas, además estas biografías, si resultaban ser el espejo de una vida modélica, constituían la prueba a una posible beatificación.

No obstante, a pesar de que muchas veces eran los superiores quienes pedían la escritura de las monjas, el que estas mujeres escribieran generaba desconfianza. Muchas de esas biografías que se publicaban con la firma de su autora, eran controladas por una especie de comité de censura que, recelando de los contenidos, hacían retrasar esas publicaciones.

3. BIOGRAFÍAS

3.1. SOR MARCELA DE SAN FÉLIX

Nacida en 1605 en Toledo, hija de Micaela de Luján y Lope de Vega en relación extramatrimonial, pues él estaba casado con Juana Guardo, por eso en la partida de bautismo de Marcela figura como "hija de desconocidos".

En 1613, una vez fallecida la madre de Marcela y la esposa de Lope, ésta y su hermano, Lope Félix, se fueron a vivir con su padre que por entonces ya residía en Madrid.

El entorno familiar de Marcela era cuanto menos particular, rodeada de personas medio familiares, como toda la cantidad de hermanos y hermanas de padre, o los nada discretos escarceos amorosos de su padre, que no llevaba bien eso de la discreción ni vistiendo el hábito sacerdotal.

Marcela, que parecía tener un espíritu delicado y sensible "con ansias de sublimación" (Barbeito, 2006: 373) nada conseguiría si permanecía en aquella casa, por lo que, en 1621, con 16 años, tomó los hábitos en el convento de Las Trinitarias Descalzas de Madrid.

Según parece, entre los motivos que le llevaron a la religión, estaban la necesidad de acomodarse, pues no recibía la atención familiar que necesitaba, además de querer dejar atrás la vida que llevaba en la familia en la que le tocó nacer.

En el convento pudo desarrollarse como poeta y autora teatral, y cuyo talento e ingenio quedó plasmado en la importante aportación a la poesía que escribió, a pesar de haberse perdido mucha de su obra literaria que ella misma la arrojó al fuego por consejo de su confesor.

A lo largo de sus años conventuales abordó diferentes oficios, entre los cuales destacó la escritura, que aún de temática religiosa, fue capaz de mostrar pasión, esa característica amorosa en la poesía mística, así como de crear composiciones alegres y divertidas, algunas tan atrevidas que se acercaban casi a lo desvergonzado, especialmente cuando su intención era sacar las risas de sus compañeras o bromear sobre lo que consideraba que podía hacerlo o creía necesario, en especial, sobre ella misma.

Siempre se ha hecho referencia casi exclusivamente al carácter piadoso, obediente y resignado de sor Marcela, lo cual dista del gran sentido del humor del que hace gala en su poesía,

o de la compleja y fuerte personalidad que tenía, pues en cierto verso se autodenominó león (Sabat de Rivers, 1986: 594).

Donde mejor se aprecia su personalidad es en el trato que tuvo con su padre, pues llegó a reprenderlo en más de una ocasión por su naturaleza libertina. Cuentan las crónicas del convento que incluso una vez se negó a recibirlo porque alabó la belleza de una monja.

En el convento, además de desempeñar diversas labores, se desarrolló como mujer y como escritora, pues le daba la tranquilidad, el sosiego y el espacio para ello, entablando estrechas y fuertes relaciones de amistad con otras compañeras como sor Jerónima del Espíritu Santo, cofundadora del convento, que además de amiga se convirtió en estrecha colaboradora teatral de sor Marcela.

En cuanto a su obra, nos ha llegado *Coloquios Espirituales*, que es una obra de teatro, loas, romances, seguidillas, lirás, endechas y villancicos, todo reunido en un tomo cuidadosamente recopilado y ordenado por tipos de composición.

3.2. SOR MARÍA JESÚS DE ÁGREDA

Nacida en Ágreda, Soria, en 1602, como María Coronel y Arana. Sus padres fueron Francisco Coronel y Catalina de Arana.

Se conoce su vida gracias a su propia obra y a la biografía que escribió su confesor, fray Andrés de Fuenmayor, aunque dicha biografía más parece una hagiografía que la vida de una monja, pues en ella solo se hallan aquellos episodios vividos que muestran las pruebas de ser una elegida de Dios, ignorando aspectos de su vida más objetivos. Por otra parte, esto es normal teniendo en cuenta las finalidades de dichas biografías, pues en muchas ocasiones, como ésta, se escribían para ensalzar la virtud y la fe de su personaje.

Su entrada en religión se precipitó cuando su madre convirtió su casa en el convento que es hoy debido a una señal divina de la que Fray Juan de Torrecilla, su confesor, también dio fe.

María Coronel parece que fue una niña débil y enfermiza que no recibió, al igual que sus tres hermanos, más que una férrea disciplina por parte de sus progenitores. En realidad tuvo siete hermanos más pero solo ellos 4 sobrevivieron y todos entraron en religión tras la visión de la madre, incluido el padre,

Francisco Coronel, ya que, como según cuenta la misma autora, sus padres eran tremendamente religiosos y piadosos, no había día en que su madre no oyera misa y se confesara. En 1619, María, su madre y su hermana ingresaron al convento recién fundado, pero no tomaría los hábitos hasta el año siguiente.

En cuanto a la formación y adquisición de conocimientos, se cuenta en sus biografías que los adquirió por mediación divina o ciencia infusa y pronto se hizo famosa por sus visiones y arrobos, tanto, que atraía peregrinos.

Por ello, y temiendo que Dios le arrebatase sus expresiones místicas a causa del circo surgido, comenzó a "controlarse" siendo ésta una virtud destacada por sus biógrafos, ya que otras místicas sí que hicieron gala de dichas expresiones. A pesar de esto, ella, más en privado, siguió viviendo experiencias extracorpóreas como su famoso don de la bilocación, gracias al cual pudo evangelizar, sin salir de su celda en Ágreda, a los nativos de Nuevo México.

Como es normal y natural en estos casos, esta religiosa también se puso en el punto de mira de la Inquisición pues su escepticismo les hacía desconfiar de todo el tremendo auge del misticismo femenino, pues parece que las mujeres resultaban seres óptimos para somatizar su profunda fe (López Fernández-Cao, 2002: 135) y ya en 1650 interrogó a sor María Jesús sobre sus escenas místicas, pero ella muy hábilmente se los quitaría de encima restándole importancia a sus expresiones corporales.

Sor María Jesús no vivió de su misticismo sino de su escritura, entre la que se encuentra *Escala ascética, Ejercicios cotidianos y doctrina para hacer las obras con mayor perfección, Conceptos y suspiros del corazón para alcanzar el verdadero fin del agrado del Esposo y Señor, Mística Ciudad de Dios*, de la que existen 173 ediciones en varias lenguas, *Correspondencia privada con Felipe IV* y *Vida de la Virgen María*.

4. LA CENSURA

Las monjas, a pesar de ser mujeres religiosas con una serie de votos tomados, no escapaban del ansia de control por parte del sistema masculino, en este caso la iglesia, que lejos de confiar en ellas, desconfiaban más si cabe y no podían resistirse a

ejercer un control todavía más férreo que el que trataban de ejercer sobre sus fieles desde el púlpito.

Eran los confesores quienes ordenaban quemar las obras de las monjas que estaban a su cuidado espiritual, lo hacían para que se ejercitaran en su escritura o porque no creían que las mujeres debieran escribir. Pero a muchas religiosas les ordenaban escribir para después destruir lo escrito sin atender a lo costoso del trabajo, como fue el caso de sor Marcela (Barbeito, 2006: 374) que quemó su biografía de tal forma, aunque a ella tampoco es que le agradara mucho que sobreviviera el testimonio de cómo fue su familia y sus primeros 16 años de vida, le debió doler aunque solo fuera por el trabajo que le costó escribirlo.

O el caso de Sor María Jesús que recibió la orden de ejercer un mayor retiro espiritual, para lo que debía escribir menos, justo después de morir su confesor.

La figura del confesor es irremediabilmente clave en estos temas a pesar de que las protagonistas sean ellas, pues en un sistema tan patriarcal como la iglesia de ellos dependerá, en última instancia, la labor literaria de las monjas.

La relación existente entre confesor y monja era de sumisión. La pupila debía someterse a los designios de su guía espiritual, dado que el confesor era su superior tanto en rango eclesiástico como en género. Esta relación se basaba en la conversación donde, cómo no, quien ejercerá el predominio será el superior espiritual. Raras veces ha sido al contrario, en cuyo caso sí cabría mencionar a Santa Teresa de Jesús, pues siempre dejó bien claro que la relación que las monjas debían mantener con su confesor debía ser mínima, "confesar y concluir" (Sánchez Ortega, 2011: 52), para evitar precisamente la influencia en demasía de éstos sobre ellas.

Desgraciadamente ese no sería el caso de sor Marcela, pues ella haciendo gala de su total voto de obediencia, quemó por orden de su confesor gran parte de su obra literaria incluida su biografía, como ya se ha mencionado, en la rutina disciplinaria y como desligamiento de los menesteres mundanos.

Parece ser que sor Marcela llegó a escribir unos cuatro o cinco cuadernos, pero solo se ha salvado uno compuesto de 507 folios.

Tal vez, y apelando a esa fuerte personalidad y al principio de trascendencia ya mencionado, sor Marcela ocultó o no quemó ese último cuaderno, donde se aprecia que todo lo que lo compone fue cuidadosamente recopilado y ordenado por tipos de composición, porque muy probablemente lo escribiera ya en edad avanzada, lo cual le confiriera algo de autoridad además de tener un confesor de talante más abierto.

Esa es la influencia que tanto criticaba Santa Teresa, ese control que ejercían sobre ellas y que chocaba directamente con la teórica libertad que daban los muros del convento en contraposición a la dictadura del matrimonio y los hijos, bajo la cual no podían expresarse sino seguir las directrices socialmente marcadas para las esposas.

En la última página del manuscrito superviviente hay unas alabanzas a sor Marcela, en octavas, donde se hacen referencia a esos libros perdidos que ella misma había quemado tiempo atrás siguiendo órdenes de superiores. La sombra de la Inquisición siempre merodeaba a todo el mundo, incluidas las comunidades religiosas, por lo que quienes escribían debían vigilar cuidadosamente el contenido de sus textos, especialmente para quienes osaran escribir sobre religión, que, en el caso de estas monjas, era lo normal pues querían controlar que su fe no se desmandara.

Sor Marcela debió, como toda literata, tener dudas sobre la calidad de su obra por lo que ella misma se autocensuraría, pero como persona sensible a la literatura siempre encontraba el modo de expresar por escrito sus sentimientos y pensamientos.

Su único manuscrito no se publicó hasta finales del siglo XIX, no solo por descuido o desinterés, sino más bien por el cariz de algunas de sus bromas sobre la vida monástica, críticas a la corte o el clero en general. Parece que las monjas que le sucedieron omitieron algunos de los versos más jocosos por decoro, lo cual emborronó la personalidad literaria de sor Marcela.

Volviendo la figura del confesor, este actuaba como un marido autoritario con la potestad que le otorgaba la jerarquía eclesiástica. En el caso de Sor María Jesús, pudo contar con confesores afines a su oficio literario, aunque hubo alguno que quedó horrorizado con la primera versión de *Mística ciudad de Dios* u otro que le recomendó escribir menos una vez fallecido

su confesor, fray Francisco Andrés de la Torre.

El caso de Sor María Jesús es ligeramente diferente, ella siempre se invocó como escritora de Dios y sus designios, lo que no evitó los recelos hacia su pluma aunque ya recibía censura mucho antes de escribir. Se hizo rápidamente notoria por sus arrobos y éxtasis que “controló” para no crear tanta expectación porque según ella misma huía de la fama, pero es posible que fuese también porque quería quitarse del radar tanto de la Inquisición como de los detractores al misticismo femenino, hombres de religión que veían con muy malos ojos estas expresiones místicas en las mujeres, como fue el caso de Gaspar Navarro, religioso agustino, que aducía que dichas expresiones en la mujer eran cosa del diablo, pues ellas, faltas de juicio y criterio, se dejaban engañar y las tomaban por ciertas.

Sor María Jesús decía más con sus actos que con sus palabras. Se apropió de su derecho a escribir apelando a la voluntad divina, lo cual le daba más capacidad de maniobra, excusándose siempre en que era una pobre ignorante, una "vil criatura" elegida por Dios para escribir sus mandados.

El autoproclamarse de la forma más tremendamente humilde como instrumento de Dios le confiere el beneficio de hacer lo que deseaba, que era escribir, y no sobre cualquier tema, sino sobre religión, terreno total y absolutamente vetado para las mujeres. Ella lo sabe. Es consciente de la situación de discriminación y por eso actúa cómo actúa, disculpándose una y mil veces, humillándose diciendo de sí misma que no era nadie, insistiendo en su ignorancia y alabando a los más doctos de la Iglesia para, así, no levantar demasiadas ampollas.

Esta divina Historia, como en toda ella queda repetido, dejo escrita por la obediencia de mis prelados y confesores que gobiernan mi alma, asegurándome por este medio ser voluntad de Dios que la escribiese y que obedeciese a su beatísima Madre, que por muchos años me lo ha mandado; y aunque toda la he puesto a la censura y juicio de mis confesores, sin haber palabra que no la hayan visto y conferido conmigo, con todo eso la sujeto de nuevo a su mejor sentir y sobre todo a la enmienda y corrección de la santa Iglesia católica romana, a cuya censura y enseñanza, como hija suya, protesto estar sujeta, para creer y tener sólo aquello que la misma santa Iglesia

SILENCIADAS EN SUS PROPIAS CARNES Y HÁBITOS

nuestra Madre aprobare y creyere y para reprobare, lo que reprobare, porque en esta obediencia quiero vivir y morir. Amén.

En *Mística Ciudad de Dios*, parte III, cap. 23, n. 791.

Mostró suma inteligencia en su proceder, pues adjudicando su escritura a la revelación podía traspasar los límites impuestos al género femenino.

Aun así, no escapó a la censura, ya que quemó la primera versión de *Mística Ciudad de Dios* y otros manuscritos por consejo de uno de sus confesores. Otros confesores le animaron a que retomara la escritura e incluso sus conversaciones con ellos influyen en su estilo literario.

Sor María Jesús es inteligente y posee ese deseo de legar, se nombra autora de pequeñas obras pero sabe que de las más importantes no debe mostrar orgullo, pues sabiendo cómo son las cosas para las de su sexo y oficio, podrían incluso acusarla de herejía y por eso aducía que su obra más importante era cosa de Dios, pero nada evitó tener padecer el interrogatorio de la Inquisición en 1650 a raíz de su escrito *Letanía de Nuestra Señora*.

Durante el proceso de creación de su obra más importante, sometió sus escritos a la valoración de doctos lectores, entre los que surgían opiniones dispares, pero que, a pesar de todo, siempre estará atenta a la maduración del texto y de que el manuscrito no se pierda (Castillo, 2000: 114). Máxima inquietud de autora/escritora. Pues al circular por los ambientes eclesiásticos, de no ser por la copia que envió al rey, la primera versión de *Mística Ciudad de Dios*, redactada entre 1637 y 1643, se habría perdido ya que su confesor Andrés de la Torre ordenó hacer desaparecer todas las copias y quemar ese manuscrito porque no estaba de acuerdo con que las mujeres religiosas escribieran.

Como obedientísima mujer de religión que era, estaba sujeta a la censura y obediencia de sus superiores, como ella misma deja claro en la introducción de su obra.

Pero atendiendo a lo que dice por carta al rey, al enviarle el segundo manuscrito, queda bien clara su preocupación por su obra, es su creación, y a pesar de decir todo el tiempo que es por

revelación de Dios y obediencia a sus superiores, la realidad es que ella es autora y escritora, quiere escribir y si quería que su criatura viera la luz, no podía hacerlo mostrando orgullo ni vanidad sino toda la humildad posible para que le permitieran seguir escribiendo.

No está copiada a mi gusto, y temo tendrá algunas faltas y que la letra cansará a V. M. [...] Carta del 22 de mayo de 1645
Sacaron traslados, y estoy temerosa si alguno se ha quedado ahí. Todos los que han llegado a mi noticia los he recogido, y al punto que murió el padre fray Francisco Andrés granjeé la voluntad de un compañero suyo, lego, y un arca de papeles, los quemé al punto, y el original y traslados de la Vida de Nuestra Señora, creyendo que ningún prelado me obligaría a escribir; [u.] y quieren mudar el estilo y modo que lleva la historia de la Reina del cielo, y la luz del Señor y verdad siempre ha de ser una, y los pareceres humanos, sin saber lo intrínseco de ella la pueden pervertir.
Carta del 20 de agosto de 1649.

Es evidente que sor María Jesús era consciente de haber osado entrar en territorio hostil escribiendo sobre religión, terreno de hombres e iglesia, y por ello, su preocupación era la de caer en el punto de mira inquisitorial, pues ya hacía años que notaba sus ojos en la nuca, así que decidió y trató por todos los medios que no se publicara su obra hasta después de haber muerto, consideración que dejó clara y por escrito en carta al rey y a fray Juan de Nápoles, "los tiempos no son oportunos para esto", el 9 de febrero de 1647.

En cuanto a la historia de la Reina del Cielo, cuanto más lo considero más conveniente me parece que no se saque a la luz hasta que yo muera; pues seguro a V. M. que mi mayor cruz y padecer ha sido no ocultarme tanto como quisiera de las criaturas, y solo de V. M. y de mi confesor deseo fiar estas cosas, [...], diciembre 1646.

Finalmente se publicó su obra a los cinco años de su muerte, pues su manuscrito quedó paralizado por el ya mencionado "comité de censura" eclesiástico durante todo ese tiempo.

Cuando al fin, tuvieron a bien considerar su obra como decente y acorde a los preceptos religiosos y eclesiásticos, se procedió a su publicación.

Cabe destacar la relación con el fuego que mantienen la mayoría de escritoras religiosas del Siglo de Oro, pues todas declaran que la quema voluntaria de sus manuscritos obedecía a su lucha interior entre la fe y la obediencia contra su deseo vanidoso por escribir, esa culpabilidad enseñada solo a las mujeres. Pero al final casi todas consiguen legar a la posteridad, al menos, parte de su abundantísima obra.

5. CONCLUSIÓN

Ellas debían obedecer y lo hacían de corazón y llenas de fe sincera, pero también albergaban en sus adentros el deseo de dejar salir su creatividad literaria y, si podían, deseaban salvar su obra de las llamas; no sería poco el sufrimiento de sor Marcela ver arder su vida y obra en la chimenea o sor María Jesús su obra, aunque en su caso el fuego era sinónimo de evolución y mejoría.

Atendiendo al deseo de trascendencia mencionado al principio, es que sin duda ellas lo poseyeron, aunque se hallaban más sometidas que otras escritoras y no podían dejarlo en evidencia, tenían que ocultarlo o disimularlo, pero con todo, sus actos y sus palabras las delatan. Ellas eran escritoras y autoras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón, M. C. (2002). El teatro en los conventos femeninos de Sevilla durante el Siglo de Oro: un festejo cómico de 1678. *AISO Actas VI*.
- Anderson, B. y Zinsser, J. (2015). *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Arenal, E. Y Sabat de Rivers, G. (1986). Voces del convento: Sor Marcela, la hija de Lope. *AIH. Actas IX*.
- Arriaga Flórez, M. (2009). *Escritoras y figuras femeninas*, Sevilla: Ed. Arcibel.
- Baranda Leturio, N. (2003). Las escritoras en el siglo XVII. *BIESES*.
- Baranda Leturio, N. (2002). *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*. Madrid: ed. UNED.

- Barbeito Carneiro, I. (2006). *Mujeres y literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Ed. Safekat.
- Barbeito Carneiro, I. (1986) *Escritoras madrileñas del s. XVII*. Madrid: Ed. Universidad Complutense.
- Barbeito Carneiro, I. (1982) La ingeniosa provisorora Sor Marcela de Vega. *Cuadernos bibliográficos*, 44, pp. 57-70.
- Castillo Gómez, A. (2000). La pluma de Dios María de Agreda y la escritura autorizada. *La madre Agreda. Una mujer del siglo XXI*. Soria, Diputación Provincial, Universidad Internacional Alfonso VIII, pp.105-117
- Ferrer Valls, T. (2013). La ruptura del silencio mujeres dramaturgas en el siglo XVII. *Entresiglos*, Universidad de Valencia, pp. 1-24. Recuperado de <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/dramaturgas.pdf> [Fecha de consulta: 12/05/2017]
- López Fernández Cao, M. (abril, 2002). Las mujeres en la Edad Media: creación y representación. *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: actas del X Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM)*, Madrid: Archiviana, pp. 121-153
- María Jesús de Ágreda (1991): *Correspondencia con Felipe IV*. Barcelona: Ed. Castalia.
- Morant, I. (2005). *Historia de las mujeres en España y América Latina II*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Reyes, M. (1998). *Presencia de la mujer en el teatro barroco español*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- Sánchez Ortega, M. H. (2011). *Escritoras religiosas españolas, trance y literatura (s. XV-XIX)*. Madrid: Ed. El Cid.
- Serrano Y Sanz, M. (1974). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*. Madrid: Ed. BAC.
- Zavala, I. M. (1997). *Breve historia feminista de la literatura española. IV. La literatura escrita por las mujeres (desde la Edad Media al s. XVIII)*. Barcelona: Ed. Antropos.

MERCEDES PINTO: UNA PIONIERA TRA CANARIE
E AMERICA
MERCEDES PINTO: A PIONEER BETWEEN CANARY
AND AMERICA

Laura Mariateresa DURANTE
Università di Napoli Federico II

Riassunto: Tra le autrici dimenticate Mercedes Pinto (La Laguna, 1883- Città del Messico, 1976) rappresenta un caso particolare dal momento che il suo Paese natale, la Spagna, l'ha quasi sempre trascurata mentre in America Latina ha goduto, incluso in vita, di una certa notorietà. In questo luogo ci interessa sottolineare il suo ruolo di pioniera nel capo dei diritti delle donne soprattutto delle classi svantaggiate. Infatti, con il suo esempio di vita e la sua attività di romanziera e giornalista nonché attraverso il suo impegno sociale, Pinto ha potuto proporre, nel suo tempo, un nuovo modello femminile improntato sull'attivismo in quei tempi quasi inedito.

Parole chiave: Femminismo, esilio, violenza di genere, Uruguay.

Abstract: Among forgotten authors Mercedes Pinto (La Laguna, 1883- Mexico City, 1976) represents a particular case, because her native nation, Spain, has almost always neglected her while in Latin America she has enjoyed some notoriety. Here We are interested in highlighting its pioneering role as a leader in women's rights, especially for the disadvantaged classes. In fact, with his example of life and his novelist and journalist activity as well as through his social commitment, Pinto has been able to propose, in his time, a new female model based on activism in those times almost new.

Key words: Feminism, exile, gender violence, Uruguay.

1. INTRODUZIONE

Se tra le diverse accezioni del termine *inèdito* che il dizionario Treccani offre la prima riguarda direttamente le opere non pubblicate, le successive spettano, per estensione, ad “autore i., che non ha stampato nessuno dei suoi libri” e, quale terza accezione, a qualcosa di nuovo od originale, che è quella che si avvicina al secondo significato del dizionario Garzanti: “2. non ancora noto, divulgato: *notizia inedita* | nuovo, originale”. Proprio quale autrice poco nota e, contemporaneamente, originale, inedita, dunque, nonostante sia vissuta a cavallo tra il XIX e il XX secolo, ci interessa, affrontare qui la figura e l’attività letteraria di Mercedes Pinto. Il profilo di questa scrittrice, giornalista e oratrice risulta particolarmente aderente al termine di inedita in ragione, in primis, del nuovo modello femminile che propose e difese con l’arma non solo della diffusione letteraria, attraverso la sua opera poliedrica, ma, soprattutto, dell’esempio che, con la sua stessa vita, diede in un tempo assai oscuro per le donne. Mercedes Pinto si distinse per il modello femminile inaudito che propose attraverso la biografia, estremamente movimentata, come vedremo, ma anche tramite il suo lavoro in cui spiccò per l’impegno ideale e sociale nella difesa della donna soprattutto se proveniente dagli strati bassi della società e in favore della sua alfabetizzazione quale unico mezzo per elevarne il destino. Il progetto di alfabetizzazione ed elevazione culturale di cui Mercedes Pinto si fece portavoce nel corso della sua lunga vita, prevedeva inoltre l’inclusione maschile in virtù della necessità di una maggior scolarizzazione quale unico modo per migliorare la società. Queste a grandi linee le direttive dell’azione della nostra autrice che la rendono inedita nel suo tempo anche e soprattutto perché Pinto agì nel sociale non attraverso un’azione esterna - tale avrebbe potuto essere per appartenere alla nobiltà spagnola - bensì immergendosi totalmente nel mondo e provando a modificarlo dall’interno con il suo esempio. Per avviare l’analisi che ci proponiamo in questo luogo non possiamo esimerci dalla trattazione biografica, in primo luogo per essere la sua figura sconosciuta, e, infine, e soprattutto, proprio perché proprio dalle vicende biografiche particolarmente travagliate della scrittrice

sfocerà il vero e proprio talento di Mercedes Pinto, quella che diverrà la sua missione. Ciò è tanto vero che, altrove, abbiamo analizzato la vita e l'opera di Pinto quale parabola perfetta di resilienza nella letteratura¹.

Prima di addentrarci nel tema conviene sottolinearne un aspetto che ci sarà estremamente utile per comprenderne l'opera multiforme: la sua implicazione politica nel senso più ampio del termine, o meglio, le sue implicazioni sociali. Implicazioni sempre evidenti di cui l'autrice era ben cosciente se, negli ultimi anni, precisamente nel 1975, in un articolo, al definire la politica scrisse:

Pero ¿qué se entiende por política? Yo creo que la política es el todo de la vida de relación. La política es la higiene, la escuela; política son las libertades de expresión y de la vida cotidiana; política puede ser cualquier cosa positiva o negativa, relacionada con la sociedad en que vivimos y que el teatro puede y debe atacar o defender, y no solamente informar. Política es la terrible escuela de que ha dejado en el mundo el criminal fascismo con sus persecuciones raciales, discutiéndose todavía si el color de la piel puede dividir a los hombres. Política y cuestiones sociales son la misma cosa, ya que aquella puede desarrollar o ahogar las mejoras más justas. (Pinto, 29 mayo 1975, pp. 280-283)

Questo brano valga solo come saggio della scrittura di Pinto che a questa idea utopica di cambiamento della società si mantenne fedele nel corso della sua vita evidenziando le emergenze sociali che si affacceranno via via. L'opera di Pinto insomma risulta estremamente legata ad alcuni nodi tematici connessi con le emergenze sociali degli anni in cui visse. Nodi ed emergenze, torniamo a dirlo, intrecciati con la biografia, che ci torneranno utili per ricostruirne la figura e che, grosso modo, possiamo strutturare attraverso le seguenti linee:

- 1) L'attenzione di Mercedes Pinto nei confronti della necessità del provvedimento legale del Divorzio in Spagna;
- 2) La creazione di strutture utili all'educazione e alla formazione continua della popolazione durante l'esilio in Uruguay;

¹ Durante, L.M. (2017), Resilience in Spanish literature: the case of Mercedes Pinto. In S.Villani & D.Crocco (Ed), *Resilience Approach*, Napoli: Jovine.

3) L'impegno di Pinto in favore della parità della donna e, per questo, dell'educazione femminile e di quella delle classi umili. Impegno questo sempre presente ma evidente soprattutto nel periodo messicano.

Tali direttive saranno da noi utilizzate per ricostruirne la biografia.

2. DALLA BIOGRAFIA ALL'OPERA

2.1. IL DIVORZIO IN SPAGNA AL PRINCIPIO DEL XX SECOLO

Mercedes Pinto rende propria la battaglia per il divorzio in Spagna inizialmente per ragioni biografiche. Questo primo snodo tematico, che coincide con la lotta dell'autrice in favore del divorzio al principio del XX secolo si inserisce nella biografia della nostra e ne rivela le dinamiche. Appartenente a una benestante famiglia Canaria, Mercedes Pinto Armas de la Rosa y Clós nasce a La Laguna, Tenerife, il 12 ottobre 1883. Suo padre, scrittore (l'opera completa fu pubblicata da Benito Pérez Galdós), morì giovane, e lasciò la moglie giovanissima e due figlie: Mercedes, la maggiore, aveva solo due anni. Com'è risaputo, in quel tempo l'educazione della ragazze includeva la religione per la formazione di una buona moglie cattolica, ma non contemplava nozioni sulla vita matrimoniale. Fu così che, dopo una serie di avvenimenti negativi e talora tragici, che Mercedes Pinto ricorderà nei suoi scritti, l'autrice giunse al matrimonio, come spesso accadeva, con un uomo benestante e molto più anziano ma che quasi non conosceva. Fin dai primi giorni di convivenza, Pinto si rese conto della malattia cronica di suo marito che soffriva mania di persecuzione e che manifestò nei confronti della moglie pericolosi atteggiamenti di crudeltà fisica e psichica. Nonostante ciò, dalla convivenza, durata dieci anni, nasceranno tre figli. Nella Spagna di quegli anni, rescindere il matrimonio era possibile solo attraverso l'applicazione dell'articolo 105 del *Código Civil* che non prevedeva il divorzio ma solo la separazione. I motivi erano i seguenti: "Adulterio de la mujer en todo caso, y del marido cuando resulte escándalo público o menosprecio de la mujer". All'abbandono del tetto coniugale la moglie perdeva però ogni diritto sulla prole e per il timore ben motivato di lasciare i figli nelle mani del marito, Pinto continuò la difficile e, a tratti,

drammatica convivenza con il consorte. Fu questa dolorosa circostanza, sofferta per anni dall'autrice, ad avvicinarla al tema della necessità di una legge sul divorzio in Spagna. Dello stesso argomento, come noto, si era occupata, nel 1904, Carmen de Burgos, conosciuta con lo pseudonimo di Colombine. Nonostante, *El divorcio en España*, essendo composta da lettere e opinioni in merito al divorzio da parte di autori noti e lettori del periodico *Universal* scatenò lo scandalo ma mai quanto avvenne, quasi vent'anni dopo, quando Mercedes Pinto affrontò quel tema. E' il 25 novembre 1923 quando Mercedes Pinto dà una conferenza presso la *Universidad Central de Madrid* dal titolo "*El divorcio como medida higiénica*". E' interessante evidenziare che a proporre a Pinto di impartire la conferenza fu nientemeno che la stessa Colombine, divenuta amica della scrittrice, quando quest'ultima arrivò a Madrid per occuparsi del consorte internato in un ospedale psichiatrico dopo un tentativo di suicidio². Circa la permanenza di Pinto a Madrid è necessario aggiungere che, in seguito all'uscita del marito dall'ospedale, l'autrice decise di non tornare a casa e nascondersi nella capitale. La permanenza di Mercedes Pinto a Madrid fu estremamente fruttuosa dal momento che lì entrerà in contatto con i migliori intellettuali dell'epoca e, tra loro, lo stesso Ortega y Gasset. In questo periodo avrà modo di consultare gli avvocati circa la possibilità di raggiungere l'allontanamento legale del marito.

Nonostante la passione per la letteratura e la poesia si fosse manifestato in Pinto fin dalla più tenera età tanto che, in un periodico, fu ribattezzata "La poetisa Canaria", sarà in questi anni che vedrà la luce la prima raccolta poetica dal titolo *Brisas del Teide* (1921). In questi anni verrà in contatto, dunque, con Colombine, che, a causa di un malessere, aveva dovuto declinare la possibilità di offrire una conferenza all'Università *Central de Madrid* che terrà, al suo posto, Mercedes Pinto. Effettivamente il 23 novembre 1923 Pinto pronunciò un discorso sul tema de "*El divorcio como medida higiénica*". Difficile dire oggi se a causa del carisma dell'oratrice o invece per il tema, scandaloso e pruriginoso,

² En realidad, durante los diez años de convivencia Foronda intentó también matar de un tiro a la escritora, como ella misma cuenta en sus novelas biográficas, pero no por eso fue internado.

la conferenza non solo riscosse successo a Madrid ma fu alla radice dei problemi di Mercedes Pinto, come la stessa ebbe modo di dichiarare nei suoi scritti della maturità. Il discorso, nonostante fosse tanto breve quanto chiaro e misurato, scatenò lo scandalo. In sintesi, l'autrice desiderava difendere la necessità, per la società spagnola, di disporre di un mezzo legislativo adeguato a proteggere le donne sposate dai consorti malati sia fisicamente che psicologicamente e a dar riparo ai figli nati da quelle unioni. Pinto invocava una legge che offrisse la possibilità di sciogliere il matrimonio, incluso con una certa celerità, per proteggere la moglie e la prole dai gesti violenti del marito. Si può già da qui apprezzare la modernità estrema del discorso di Mercedes Pinto che si focalizza sul tema della violenza di genere. Per esaminare gli argomenti della conferenza ci addentriamo nel testo. Questo è l'incipit:

Yo vengo hoy aquí sin pretensiones de ningún género; vengo como una mujer cristiana y sencilla que ha llorado y ha visto llorar, y recogiendo mi dolor y el dolor de las otras mujeres que se han cruzado conmigo en el camino de la vida, lo expongo a vuestra consideración y en especial a la consideración de los médicos, de los juristas y de todos los hombres de ciencia, para que traten de ponerle el remedio adecuado. Yo seré aquí como el enfermo que viendo una gangrena en su pie viene al médico y le dice: «Medicínadme; cortadme lo que sea, pero quitadme el dolor»; yo digo igual, evitad, cortad, lo que sea mejor, pero estudiad nuestro dolor y sanadnos.» (Pinto, 2001:38)

Nonostante la cautela con cui Pinto difese la necessità del divorzio “como medida extrema e ‘higiénica’ ”, anni dopo, la stessa autrice, raccontò di essere stata convocata dal General Miguel Primo de Rivera in persona e che allora si rese conto della gravità della sua situazione che prevedeva due possibilità: esilio volontario o forzato. Pinto scelse di fuggire a Montevideo. L'Uruguay, in quegli anni chiamato la Svizzera d'America, era un Paese laico grazie agli sforzi del Presidente Battle y Ordoñez, che, nella sua seconda presidenza (1911-15) aveva approvato la legge sul divorzio³.

³ Per un breve percorso nella storia uruguayana ci permettiamo di raccomandare la lettura dell'articolo di Durante, L.M. (2016), Uruguay: tra America e Italia,

Pinto giunge in Uruguay dopo un avventuroso viaggio⁴ via Portogallo, accompagnata dai figli del primo marito –il primogenito morirà repentinamente a Lisbona- il nuovo compagno, un giovane avvocato suo difensore nella causa per la legalizzazione del divorzio con cui avrà due figli e che diverrà il suo secondo marito. Ma, la fuga in America e la felicità con il nuovo compagno, non faranno desistere Mercedes Pinto dalla sua lotta per la necessità di misure legislative adeguate alla difesa della donna. Quella che era nata come una propria necessità connessa con le proprie vicissitudini aveva assunto i toni di una lotta ideale.

Mercedes Pinto riflette sul tema del divorzio e sull'infelicità matrimoniale -la sua come quella delle donne che aveva avuto occasione di incontrare- per approfondire quei problemi che toccano le lacune dell'educazione femminile, o meglio, riguardano la necessità di un'adeguata educazione tanto per le donne come per gli uomini. Un problema questo che abbraccia tutta la società, come dimostrano le sue vicende biografiche, ma che, riguarda drammaticamente le classi povere. L'autrice, nel corso della sua intera vita, rifletterà sul tema, ma, soprattutto a partire dal 1924, giunta in Uruguay.

2.2. L'ESILIO IN URUGUAY

Nel 1924 ha inizio il nuovo periodo della biografia di Mercedes Pinto, che resterà in Uruguay fino al 1932. Montevideo, le offrirà la possibilità di sviluppare il suo poliedrico talento di oratrice, giornalista, romanziera, commediografa e poeta. E' davvero sorprendente come questa

Rivista di Studi Politici, XXVIII, pp.91-116. Per approfondire il tema Arteaga, J.J. (2008) *Breve Historia contemporánea del Uruguay*, Buenos Aires: 2008. Può interessare inoltre Ronzoni, R. (2013) *Mercedes Pinto. Indomita y seductora. Una guerrera con Batlle, Brun y la masonería*, Uruguay: Editorial fin de siglo, Uruguay.

⁴ Non dobbiamo dimenticare le difficoltà che l'autrice incontrò per fuggire dalla Spagna, incluso quella di aver necessità di documenti falsi, come la stessa raccontò, né il dolore per la perdita del primogenito morto improvvisamente in Portogallo, prima di imbarcarsi per l'Uruguay. Questi avvenimenti vennero ricordati dalla stessa Pinto in alcuni articoli pubblicati durante gli anni '70 nel settimanale "Jueves" del periodico messicano *Excélsior* e, in seguito, raccolti nel volume *Ventana de colores*.

donna, che in Spagna aveva vissuto prima all'ombra della famiglia e poi a quella del marito, trova nel Paese del Cono Sud l'ambiente ideoneo per arrivare a essere un'intellettuale di spicco, riconosciuta tanto dal governo come dalla gente. Potere questo che metterà a frutto per concretizzare i progetti sociali inerenti l'educazione. E' certo che Pinto, come narra nei suoi articoli, arriva in America con alcune lettere di presentazione, ma è fuor di dubbio che, non solo è capace di utilizzarle, ma giunge con i propri mezzi a un successo inaudito. In questo periodo è evidente il suo impegno nella difesa della donna ma, come abbiamo anticipato, Pinto non trascura che, per migliorare la condizione femminile è necessario elevare le circostanze vitali di tutti e che l'unico modo per riuscirci è l'educazione non solo infantile ma degli adulti. Avvicinare la cultura alle masse è l'obiettivo che la porta a creare un progetto a vari livelli. Il merito dell'autrice canaria è quello di non aver mai dimenticato il suo impegno nella società e di averlo strutturato in diversi modi: con la l'ideazione di strumenti utili a elevare il livello culturale del popolo, con la pubblicazione di romanzi, articoli e opere teatrali in cui versare la propria esperienza e le riflessioni sulla società e, infine, con la sua attività di oratrice, le cui conferenze convergono su alcuni nuclei tematici che possono riassumersi in due o tre principali, come il femminismo e l'educazione. In sintesi, desideriamo richiamare l'attenzione sull'impulso che Mercedes Pinto, nel corso della sua longeva vita, impresse all'ambiente in cui visse. Un'azione mirata a cambiare la società con gli strumenti che aveva a disposizione.

Prima di proseguire è importante dare risalto a come la riflessione sulla condizione femminile conduce Pinto a ricercare le ragioni della sua e dell'infelicità di tante donne. Probabilmente per approfondire tali temi in relazione a se stessa –vederli con maggior chiarezza- e per darli a conoscere quale caso tipico, scrive i libri autobiografici in cui analizza nel suo passato di donna appartenente alla classe benestante le ragioni ultime dell'infelicità. Si tratta quasi di una pratica di autoconoscenza che l'autrice inizia a utilizzare probabilmente all'inizio per se stessa e, in seguito, per giungere al nucleo del problema femminile e illustrarlo ai lettori. Ancor prima di arrivare a Montevideo Mercedes Pinto aveva tentato di

pubblicare il primo romanzo autobiografico, *Él*, che tuttavia non uscirà in Spagna a causa degli ostacoli alla pubblicazione posti dalla famiglia del marito. Ormai in America, *Él* sarà finalmente pubblicato nel 1926 e darà vita a successive edizioni americane e, più tardi, europee. Anni dopo, nel 1934, ormai in Cile, vedrà la luce *Ella*, altro romanzo autobiografico, speculare al primo, in cui è evidente uno sguardo più ampio dell'autrice oltre a un tono meno patetico.

Oltre ai romanzi, Mercedes Pinto dimostra il suo impegno politico attraverso gli articoli giornalistici che pubblicherà nel corso della sua vita. Molto probabilmente per far giungere le proprie idee in maniera più diretta al grande pubblico. Tra i numerosissimi scritti che esemplificano la sua dedizione al tema della condizione femminile ricordiamo l'articolo «Los derechos de la mujer», pubblicato il 4 aprile 1930, nel quotidiano delle Canarie *La Tarde*. Qui l'autrice appoggia la proposta del voto femminile in Spagna. Pinto sostiene: “Es en realidad un absurdo monstruoso que haya mujeres que pueden proporcionar a los hombres la salud, o extenderles certificados de defunción, que haya otras que puedan devolverles la libertad y el honor, o cerrarles para siempre las puertas del presidio, y en cambio no puedan opinar como los hombres.”⁵

Ma l'interesse nei confronti della condizione della donna si evidenzia soprattutto nel suo impegno in favore della formazione educativa femminile e in quella che abbraccia l'educazione delle classi disagiate perché, Mercedes Pinto è convinta che, aumentando l'educazione di tutti la situazione sociale della donna si eleverà. Proprio in ragione di ciò in Uruguay la scrittrice darà un forte impulso alla creazione di centri educativi realmente innovativi per avvicinare la cultura al popolo. Quello che ai suoi tempi destò più scalpore fu la fondazione della “Casa del estudiante” che non era altro che la stessa casa di Pinto che, in determinati giorni, di apriva per ospitare concerti, recital di poesia e conferenze offerte dal fior

⁵ Raccolto nell'appendice del saggio di Domínguez Prats P, “Mercedes Pinto: una exiliada canaria en Hispanoamérica”. *VIII Coloquio de historia canario-americana*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1991, pp. 311-326.

fiore della cultura non solamente americana e, nello specifico uruguayana, ma anche europea. Ciò al fine di offrire la possibilità di avvicinare la cultura a coloro che mai avrebbero potuto entrarvi in contatto. L'impegno dimostrato dall'autrice canaria non passò inavvertito in Uruguay dove il governo le diede l'incarico di dare conferenze, e neppure in Cile, dove l'autrice verrà invitata dallo stesso presidente Arturo Alessandri e realizzerà un tour con la compagnia teatrale da lei stessa fondata; in Cile resterà dal 1932 al 1935. Le conferenze impartite in questi anni riunite per temi, riflettono gli interessi di Mercedes Pinto. Oltre ai temi ameni che toccano la Spagna e le sue usanze, la politica in senso stretto e la letteratura tanto peninsulare come americana, le conferenze di Pinto si focalizzano in modo particolare sulla sociologia e la filosofia ma soprattutto sul femminismo –21 titoli- e sull'educazione appunto –presente con ben 12 titoli- che contemplano temi come “Educación Moral y Física de la Mujer”, “La Cultura Como Medio de Igualdad Social” o “La Madre y la Maestra ante sus Respectivas Responsabilidades”. Nella quasi totalità delle conferenze il titolo suggerisce il suo impegno idealista che la porta a parlare di argomenti che possano ampliare la prospettiva culturale degli ascoltatori. Inoltre, in questi anni, Mercedes Pinto si distingue anche per la fondazione e per l'appoggio ad associazioni in favore della *II República Española* come la «Asociación canaria» e la «Asociación Republicana Española», fondata da Pinto insieme a Rodrigo Soriano.

2.3. L'ULTIMA TAPPA

L'ultimo periodo della biografia di Mercedes Pinto si situa in Messico dove l'autrice vivrà tra il 1943 e il 1976 dopo aver trascorso ben otto anni a Cuba. Nell'isola caraibica Pinto fondò la rivista *Vamos* e collaborò in numerose pubblicazioni come *Carteles*, *El País Gráfico*, *Lux*, *facetas*, *Nosotros*, *Revista Cubana*, *Hoy* e *Cúspide*. Per non parlare della creazione di un programma radiofonico chiamato “Consultorio espiritual” in cui l'autrice riceveva lettere dai suoi lettori e rispondeva con consigli dettati dal buon senso e dall'esperienza ma sempre lontani dai luoghi comuni. Negli anni trascorsi a Cuba, l'impegno politico dell'autrice non si affievolisce e si rende

evidente anche in occasione del programma radiofonico che Mercedes Pinto fece nel 1939 in favore della nave Saint Louis, che portava 900 ebrei in fuga dall'Europa nazista e che avrebbero dovuto sbarcare nell'isola. Tuttavia il governo cubano negò il permesso e quasi tutti dovettero tornare al loro tragico destino. Anche in questa circostanza così delicata per l'autrice che non era cubana Pinto si schierò in favore dello sbarco degli ebrei e continuò il programma radio per guadagnare l'appoggio degli ascoltatori, dando un'altra prova del suo impegno nei confronti del prossimo a maggior ragione se bisognoso di aiuto.

Dal 1943 al 1976 per restare vicina ai suoi due ultimi figli, attori riconosciuti in Messico, Pinto si stabilì a Città del Messico dove continuò la sua attività di giornalista. Pubblicò soprattutto sul *Nacional* ed *Excélsior*. Attraverso la lettura di questi articoli, pubblicati settimanalmente, oltre che grazie ai romanzi autobiografici, è possibile ricostruirne il percorso. Infatti, tra gli scritti che Pinto propose ai lettori e che talvolta trattano di argomenti riguardanti la quotidianità ve ne sono alcuni di interesse per conoscere la vita dell'autrice. Le tematiche della maggior parte sottolineano nuovamente a rilevanza della donna nella società e la necessità di un'educazione all'altezza dei tempi. Per quanto ci riguarda, ci interessa citare solo alcuni titoli: "El verdadero camino", "Lecciones de madre", "La propia estimación", "La edad de la mujer", "Las madres y los niños", "Mujeres...mujeres", "Felicidad en el matrimonio". Temi che sottolineano ancora una volta, se ancora fosse necessario, i veri interessi della nostra autrice anche nella maturità. Mercedes Pinto morì il 21 ottobre del 1976 a Città de Messico lasciando ai suoi numerosi e affezionati lettori un ultimo articolo pubblicato una settimana dopo la sua morte. Per ricordare la sua figura di donna "vitalista y rebelde", come venne definita nel 1969 in un articolo⁶ la rivista *Triunfo* le dedicò queste parole:

Nuestro país, pues, ha desconocido prácticamente la intensa biografía de esta mujer nacida en Santa Cruz de Tenerife que, ya por la década de los veinte, iniciaba su personal batalla por

⁶ "Mercedes Pinto. Vitalista y rebelde", *Triunfo*, 347, año XXIII, 25.1.69, pp.52-53.

tierras americanas (Uruguay, Chile y Argentina, primero; Cuba y Méjico, posteriormente), defendiendo ardientemente los derechos de la mujer, iniciando vigorosas campañas a favor del divorcio, pronunciando conferencias inolvidables que provocaron encendidas polémicas. Hasta el final de su larga vida, con la palabra y la pluma, con entusiasmo y con fe, Mercedes Pinto ha sido el ejemplo tenaz y brillante de una existencia dedicada a la lucha por la idea de la libertad. (Ezcurra, 1976:70)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Armas Marcelo, J. J. (2009). *Mercedes Pinto, una sombra familiar*, Canarias: Tauro.
- Domínguez Prats, P. (1991). Mercedes Pinto: una exiliada canaria en Hispanoamérica. *VIII Coloquio de historia canario-americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 311-326.
- Dorado, L. (2002). Mercedes Pinto en su exilio uruguayo. *La Plazuela de las letras*, 2, pp. 63-66.
- Ezcurra, J.A. (1976). La muerte de Mercedes Pinto. *Triunfo*, 720, año XXXI, p.70.
- González Pérez, T. (2009). *Mercedes Pinto. Una mujer precursora, una mujer transnacional*. Gran Canaria: Anroart ediciones.
- Gutiérrez, J.I. (2002). Mercedes Pinto en el periodismo mexicano. *La Plazuela de las letras*, 2, 2002, pp.67-69.
- Llarena, A. (2001). A modo de prólogo o introducción. In M. Pinto, *Ventanas de colores* (pp. 11-45). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Llarena, A. (2002). Se llama Mercedes Pinto y su sombra es alargada. *La Plazuela de las letras*, 2, pp.58-62.
- Llarena, A., (2014). Enseñar la vida: Mercedes Pinto. *Cuadernos del Ateneo*, pp.27-39.
- Olmedo, I (2006). Mercedes Pinto en la prensa hispanoamericana. In M. Aznar Soler (Ed.) *Editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (pp. 987-993). Sevilla: Renacimiento.
- Pérez Riego, N. (1998). “El”, de Mercedes Pinto: vanguardia y paranoia, *Quaderni ibero-americani*. (83-84), pp. 69-79.
- Pinto, M. (1925) Introducción, In A. Porro Freire, *Savia Nueva*, Montevideo: Maximo García editor, pp.7-11.
- Pinto, M. (1968). *Más alto que el águila*. Madrid: Cabal.

MERCEDES PINTO: UNA PIONIERA TRA CANARIE E AMERICA

- Pinto, M. (1989). *El*. La Laguna: Viceconsejería de cultura y deportes gobierno de Canarias.
- Pinto, M. (2001). *El divorcio como medida higiénica*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Pinto, M. (2001). *Un Señor... Cualquiera*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Pinto, M. (2011). *Ella*. San Nicolás: México: Ediciones Escalera.
- Pinto, M. (2001). *Ventanas de colores*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- Ronzoni, R. (2013). *Mercedes Pinto. Indomita y seductora. Una guerrera con Batlle, Brun y la masonería*. Uruguay: Editorial fin de siglo.

NACIONALCATOLICISMO Y MODELOS FEMENINOS
EN *EN PLENA EPOPEYA* (1937), DE LA ESCRITORA
DESCATALOGADA CARMEN CARRIEDO DE RUIZ,
PUBLICADA POR LA IMPRENTA DE LA BIBLIOTECA
PATRIA EN SU COLECCIÓN *BIBLIOTECA
DE CULTURA POPULAR*

NATIONALCATHOLICISM AND MODELS OF WOMEN
IN *EN PLENA EPOPEYA* (1937), BY THE DISCONTINUED
WRITER CARMEN CARRIEDO DE RUIZ, PUBLISHED
BY THE BIBLIOTECA PATRIA PRINTING HOUSE
IN ITS COLLECTION *BIBLIOTECA DE CULTURA
POPULAR*

Alejandro FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

*IES Santa Clara de Santander y APE "Gerardo Diego" de
Cantabria*

Resumen: La escritora Carmen Carriedo de Ruiz, poco conocida en vida y hoy completamente olvidada, acudió a la literatura para apoyar la causa del nacionalcatolicismo durante la guerra civil. Esta comunicación se centrará en el estudio de su novela *En plena epopeya* (1937), publicada en la colección *Biblioteca de Cultura Popular* de la imprenta de la Biblioteca Patria, con el objetivo fundamental de explorar la tipología femenina que presenta el relato. Se busca analizar esos personajes y poner de manifiesto no solo las implicaciones ideológicas asociadas con el proyecto didáctico y moral de la empresa editorial sino también su relación con el discurso propagandístico del bando franquista.

Palabras clave: descatalogada, nacionalcatolicismo, *Biblioteca de Cultura Popular*, tipología femenina, proyecto didáctico y moral.

Abstract: The writer Carmen Carriedo de Ruiz, little-known in life and completely forgotten nowadays, used literature to support nationalcatholicism cause during the civil war. This communication focuses on the study of her novel *En plena*

epopeya (1937), published in the collection *Biblioteca de Cultura Popular* printed by the Biblioteca Patria printing house, aiming to explore the models of women in the story. Such arrangement is intended to analyse these characters and highlight not only the ideological involvement linked to the moral and didactic project carried out by this publishing endeavour but also its relation with the propagandistic discourse of the Franco's side.

Keywords: discontinued, nationalcatholicism, *Biblioteca de Cultura Popular*, female typology, didactic and moral project.

1. CARMEN CARRIEDO DE RUIZ: UNA ESCRITORA OLVIDADA

Carmen Carriedo de Ruiz —que nació el 6 de noviembre de 1880 y murió el 11 de junio de 1956— utilizó el seudónimo de María de Xerez. Dedicó la primera parte de su vida al matrimonio y al cuidado de los hijos —“como todas las damas de su tiempo fue educada para ser una buena ama de casa, esposa y madre. Pero en ella bullía algo más que eso: sentía verdadera pasión por la literatura” (Mariscal Trujillo, 2011: 64)—, y su carrera profesional comenzó a los 38 años —cuando “sus hijos eran ya mayores y ello le permitía dedicar más tiempo a su vocación literaria” (Mariscal Trujillo, 2011: 65), cuando se da a conocer en el ya extinto periódico político y literario *El Guadalete* (1873-1936). Entre sus obras más importantes, hoy olvidadas por completo, encontramos las publicadas y/o galardonadas por la Biblioteca «Patria» de obras premiadas: *La niña azul* (1920), *En la aldea* (1924), *Desertar* (1927), las novelas cortas que componen el volumen titulado *De mi jardín* (1930) o la publicada por su imprenta en la colección *Biblioteca de Cultura Popular* titulada *En plena epopeya* (1937), escrita en homenaje al presidente del Patronato Social de Buenas Lecturas, José Ignacio Suárez de Urbina, y como apoyo a la causa nacionalcatólica.

Carmen Carriedo no solo fue “vocal de literatura en el Ateneo de su ciudad natal” (Mariscal Trujillo, 2011: 65), sino que, además, colaboró con crónicas de tipo costumbrista en periódicos como *El Correo de Andalucía*, *Ayer*, *El Diario de Cádiz* o el *ABC*. En Jerez queda el único recuerdo de esta escritora: una lápida de mármol colocada por el Ayuntamiento en el número 3

de la calle Bizcocheros, donde vivió gran parte de su vida, y en la que se recuerda que “cultivó brillantemente las letras jerezanas y sirvió con su pluma las nobles causas de la ciudad”.

2. LA BIBLIOTECA DE CULTURA POPULAR IMPRESA POR LA BIBLIOTECA PATRIA

La *Biblioteca de Cultura Popular*, también denominada *Biblioteca Popular Circulante*, fue una colección de novelas cuyos “títulos se encontraban en todas las bibliotecas religiosas, así como en las Bibliotecas Escolares de la Instrucción Primaria” (Soto Vázquez, 2016: 122), que tuvo su sede en Madrid y cuya labor divulgativa fue muy amplia en las primeras décadas del siglo XX. Estuvo integrada por novelas originales nacionales y traducciones, al igual que la *Biblioteca «Patria»*. Esta colección “formará parte de la Obra Social de las Bibliotecas Parroquiales, instaurada en 1907 y creada por el marqués de Comillas y el conde de Bernar en Madrid, con sede en el Patronato Social de Buenas Lecturas” (Soto Vázquez, 2016: 123) y su director será José Ignacio Suárez de Urbina —“fundador de la Liga Nacional Antimasónica y Antisemita en 1912” (Álvarez Chillida, 2002: 279)—, cuyo afán más importante era convertir a la prensa y a la literatura en instrumentos ideológicos al servicio del poder eclesiástico. Los distintos números se publicaban en honor de las personas que colaboraban económicamente con la colección, aunque el caso que examino se presenta como “Homenaje en memoria de nuestros suscriptores y colaboradores caídos por Dios y por España en la Santa Cruzada”, clara muestra de la finalidad de la publicación y de la ideología de su autora. Sus palabras de agradecimiento al presidente del Patronato elogian su trabajo en favor del mantenimiento de las costumbres cristianas a través de lecturas pías. La influencia de estas colecciones publicadas en prensa, herederas del folletín y la novela histórica decimonónicas, no fue baladí: en el caso de Carmen Carriedo de Ruiz, no se puede olvidar la que sobre ella ejerció la *Biblioteca Recreativa*, con sede en Jerez, cuyas novelas y colecciones de cuentos “pretenden formar el hábito lector de jóvenes de medios rurales y urbanos acercándoles contenidos religiosos a la vez que

literarios, resumen del *moralizar deleitando*” (Soto Vázquez, 2016: 123).

Los objetivos de la *Biblioteca de Cultura Popular* son los mismos que los de su colección hermana, la *Biblioteca «Patria»*: restaurar la literatura española, eliminar de ella todo rastro de influencia extranjera y fortalecer en lo posible los valores patrióticos, nacionales y cristianos que se derivaban de la ideología de los miembros del Patronato Social de Buenas Lecturas.

3. EL NACIONALCATOLICISMO Y LOS MODELOS FEMENINOS

El nacionalcatolicismo - que exaltaba las bondades del nacionalismo español, la glorificación de las gestas pasadas, las virtudes militares y la moral del catolicismo más conservador - unió la política y la religión - el trono y el Altar - en el nuevo Estado español tras la guerra civil al legitimar la Iglesia Católica al nuevo régimen, por lo que cualquier expresión cultural quedaba sometida a la autoridad y a las normas eclesiológicas de su jerarquía, incluso a su censura previa, como en el caso de esta colección. La instauración de dicha hegemonía por parte de la Iglesia Católica se convirtió en un pilar fundamental a la hora de adoctrinar a los españoles y de arraigar los modelos útiles en el ámbito de lo privado. La familia fue la organización básica y primordial en que se afianzaron los valores más importantes del régimen, por lo que se presentará como fundamental en las novelas que sirven de apoyo a tal forma de ver y entender el mundo.

Ya desde finales del siglo XIX, historiadores como Menéndez Pelayo equiparaban ser español con ser católico, por lo que el destino del país se identificaba con dicha fe: solo los buenos españoles eran católicos y los malos españoles no lo eran, típica forma maniquea de mostrar la realidad, como hizo el santanderino en su *Historia de los heterodoxos españoles*. El nacionalcatolicismo, más que una ideología, podría considerarse una forma de pensar y de actuar que debía ser difundida entre la población española; para llevar a cabo dicha labor se utilizaría a los escritores afectos al régimen, como es el caso de esta autora.

Los personajes o modelos femeninos típicos de la literatura al servicio del nacionalcatolicismo - que pretendía recuperar el papel femenino tradicional de la mujer marginada al ámbito privado en colecciones como esta -, solo podían basarse en la tradicional dicotomía que jalonaba el país: la mujer que seguía el modelo del “ángel del hogar” - la mujer, esposa y madre va a cumplir con sumisión y abnegación lo que el Estado le va a encomendar: cuidar de la familia, educar a los hijos en la fe cristiana y en la doctrina del régimen, aumentar la tasa de natalidad y ser refugio y descanso del esposo - o la pecadora que debe pagar por sus errores, división que ahora señalará a los distintos bandos que luchan en la guerra civil, denominada por la Iglesia “Cruzada Nacional”, y a la que la propia autora denomina con el término “epopeya”, con clara carga semántica de heroicidad. En esta novela, los personajes masculinos - con la excepción de Juan, hermano de Mina y partidario de la República, cuya aparición en el relato es anecdótica - mueven los hilos de la acción, algo habitual en estas colecciones que pretendían subrayar el papel activo masculino frente al pasivo femenino, consiguen triunfos por su lucha por la libertad de su pueblo, y son premiados por acabar con “los rojos”, a los que la protagonista - trasunto de la autora - condena así: “¡Malditos rojos, malditos y malditos, animales, bárbaros, bestias, monstruos, y el demonio se los coma!” (Carriedo de Ruiz, 1937: 89).

4. ANÁLISIS DE LOS MODELOS FEMENINOS EN *EN PLENA EPOPEYA*

Esta novela cuenta la historia de la familia más allegada de Carmen, Mina, en el pueblo gaditano de Mastillarregia - trasunto de Jerez de la Frontera - y en la capital, Cádiz, durante el primer año y medio de la contienda de 1936-1939. Los capítulos iniciales repasan el acontecer de su vida desde la dictadura de Primo de Rivera hasta el inicio de la guerra civil, si bien lo importante es cómo avanza el ejército nacional reconquistando las distintas ciudades españolas y la única aventura que se desarrolla es la de Mina y sus compañeras del ropero en Madrid por ir en apoyo de las tropas franquistas: acaban siendo encarceladas al hacerse pasar por enfermeras aunque consiguen escapar y Andrés, el

novio de Mina, acaba ayudándolas a ella y a su amiga Pepita a volver a su pueblo para casarse mientras el ejército nacional continúa tomando ciudades para cerrar la “Cruzada” y conseguir una “España grande, unida, libre e imperial” (Carriedo de Ruiz, 1937: 216).

4.1. LAS MUJERES DE LA FAMILIA DE MINA: ÁNGELES DEL HOGAR

El modelo de mujer que se presenta, ya reseñado por Pilar Sinués en *El ángel del hogar* (1859), es el que el franquismo, Falange y la Sección Femenina presentarán como ideal para la mujer casada.

La madre y las tías de Mina, la protagonista, al igual que su hermana y sus amigas del ropero, realizan tareas insignificantes, como correspondía a cualquier mujer de la época; solo se dedican a visitar a sus amigas, a ir de compras, a acudir a la iglesia a rezar para que la Falange avance: “José Antonio Primo de Rivera, con sus «camisas azules», se levantaba como una nueva aurora de esperanza” (Carriedo de Ruiz, 1937: 54) o a pedirle a la Virgen a la hora del Ángelus - “¡Oh, María, salva a esta España!” (Carriedo de Ruiz, 1937: 63) -, además de llevar la casa y cuidar de sus vástagos y familiares; es decir, se preocupan solo de lo que ocurre allí dentro, lo único importante para ellas. Sara, la hermana de Mina, se perfila ante el lector como modelo del “ángel del hogar”: ir a los bailes, hablar con los chicos, encontrar al hombre de su vida para casarse con él en un matrimonio cristiano, tener hijos, sufrir por un esposo héroe en la guerra que no puede estar con ella, rezar el rosario, cuidar de su hija, acompañar a su hermana cuando queda en verse sola con Andrés y ser la abnegada esposa de un militar que asciende por las victorias del bando nacional. La única vez que toma una decisión por sí misma - escribir una carta a su madre y hermana tras varios días sin saber de ellas (Carriedo de Ruiz, 1937: 64-69) - sirve para que sus palabras dejen constancia de su pensamiento estableciendo cuál debe ser el de los lectores de esta colección. De ella extraigo estos dos fragmentos: “un puñado de hombres viste la camisa azul; y por primera vez, en pleno dominio de la calle, se oye pujante un canto de guerra y esperanza: «Cara al sol...»” (1937: 67); “Toques de corneta, voces de mando, vivas a España, clara luz del amanecer en el primer día de gloria” (1937: 69), precisos en

cuanto a quién defiende y certeros en el uso de ese lenguaje del nacionalcatolicismo que utilizarán la Iglesia y el Ejército en apoyo de los sublevados para conseguir su objetivo principal, el mismo que el de esta colección: el control de las mentes.

Mina, la protagonista, cuenta su vida desde su puesta de largo hasta que se casa con Andrés, y su acontecer vital transcurre a la vez que los hechos históricos más importantes del país. Nos presenta Mastilarregia - y los lugares del campo - como un idílico “locus amoenus”, algo típico en esta colección, en que las relaciones entre la gente y el lugar son perfectas. El tópico desaparecerá con la llegada de la República, a cuyos soldados presenta como saqueadores de iglesias y casi asesinos aunque, por su sectarismo, acabarán quemándose en el mismo fuego que atizan (Carriedo de Ruiz, 1937: 26-28).

Los momentos en que la República consigue victorias son los más oscuros para la protagonista y su familia, si bien nunca dejan de usar el vocabulario que los falangistas empleaban con sus adversarios. El narrador presenta como asesinos a “los marxistas”:

Asesinatos de familias en masa, los hijos sacrificados delante de sus madres, los maridos destrozados a hachazos a la vista de sus esposas, hijos que presencian la muerte de sus progenitores, los más inauditos suplicios, las muertes más espantosas. Hay pueblos en que las personas de derechas son encerradas en la Casa Consistorial o la Iglesia, y después de rociadas con gasolina, quemadas vivas. Y los pobres niños abiertos en canal, y los sacerdotes perseguidos con encarnizamiento, las iglesias quemadas o destruidas, las casas particulares asaltadas... (Carriedo de Ruiz, 1937: 61),

Lo que evidencia, una vez más, la ideología de la autora y lo que pretende con su narración: que el lector admita como real solo su presentación de los hechos, para lo que añade una reflexión propia: “¡Hasta dónde llegó la propaganda inicua que envenenó esos seres sin cultura y sin corazón para hacerles capaces de tales abominaciones!” (Carriedo de Ruiz, 1937: 61-62).

Una vez ganada Cádiz por el ejército franquista, en el acto en que se iza la bandera bicolor y desaparece la republicana, Mina conoce a un aviador cuando está en el balcón del Ayuntamiento viendo el desfile. Andrés acabará por convertirse en su esposo. La frase que él le dice cuando ella busca a quién asirse para no caerse - “apóyese en mí sin temor” (Carriedo de Ruiz, 1937: 78) -, su figura apuesta, el hecho de que sea de buena familia, que defienda la España nacional y que acabe por salvar su vida en Madrid, son las claves del hombre modelo de esa España que solo podrá ser salvada si vuelve sus ojos a la religión católica.

Cuando la narradora acaba por comprender lo que ocurre en realidad, insiste en los dos bandos y en a cuál pertenecen ella y su familia:

Sufrimos una guerra civil en que la civilización, con todos sus valores tradicionales, combate a la barbarie de la estepa rusa, a quien el gobierno de Azaña, como en otro tiempo el conde don Julián a Tarik, le abrió las puertas de España, para que sacie en ella sus sanguinarios instintos de fiera (Carriedo de Ruiz, 1937: 90).

Deja claro, si aún no lo estaba, quiénes son los buenos, los que van a liberar España de la barbarie, y quiénes los malos, comparándolos con un traidor de la época visigoda - el rey Recaredo convirtió el reino visigodo de Toledo al cristianismo en el 589, momento clave para la historiografía nacional desde la perspectiva de Menéndez Pelayo -, para, acto seguido, mostrar de nuevo sus preferencias cuando Franco es nombrado Jefe del Estado: “Desde el gran balcón que parece peristilo de templo griego, se da lectura a un documento interesante. [...] España tiene dueño. ¡Viva Franco!” (Carriedo de Ruiz, 1937: 91), en un capítulo en que considera a Franco un César victorioso, que las tropas marchan por el Foro Romano, por donde ella pasea, y que ella es “una doncella o patricia de un imperio inmortal” (Carriedo de Ruiz, 1937: 91), en claro recuerdo de la importancia del pasado imperial como antecedente del Imperio Español. A partir de este momento, cada vez que el narrador habla de los triunfos nacionales, todas las hazañas se presentan a través de este tipo de comparaciones, sin olvidar que quienes no son católicos y no

luchan por mantener los valores tradicionales quieren acabar con la patria, a la que solo salvarán la religión y Franco.

El inicio de la relación de Mina y Andrés bajo palabra de que ella será su “madrina de guerra” no es solo eso para ninguno de los dos: “un ahijado de guerra no es hoy nada extraordinario. Y sin embargo... Esta noche me parece que ha comenzado para mí una vida nueva” (Carriedo de Ruiz, 1937: 106), lo que demuestra una vez más cómo debe comportarse el que puede ser su marido: “yo deseo una correspondencia que sea el reflejo fiel de nuestro carácter, de nuestros pensamientos, de nuestras aspiraciones. Que cuando termine la guerra [...] decidamos consolidar nuestra simpatía con otro título más dulce y duradero” (Carriedo de Ruiz, 1937: 105), palabras que revelan quién dirige la relación.

La narradora evidencia, en una retórica típicamente falangista, que desde la literatura se debe apoyar dicha causa:

¿Quién dijo que España no tenía pulso? No; es que el mismo país se lo había creído, de oírsele repetir a politicastros y escritoruelos, perdiendo la confianza en sí mismo. Pero ante el peligro, reacciona y se encuentra con las mismas fuerzas, con iguales bríos que cuando paseó sus banderas triunfadoras desde Flandes a Nápoles y desde Muhlberg a San Quintín (Carriedo de Ruiz, 1937: 107).

Como vemos, no solo ataca a quienes están contra el bando nacional, sino que alienta al ejército recordándonos sus gestas más importantes. Para la Falange, la mujer tenía que servir siempre, pero, sobre todo, en momentos como la guerra, y las tareas que podía realizar las reseña el narrador justamente después del recuerdo de las proezas anteriores:

Y las mujeres no quieren ser menos que los hombres. Ya las damas no se limitan solo a rezar mientras los caballeros pelean. Ahora, oran y laboran. Unas cosen uniformes, confeccionan ropas, prestan sus servicios en hospitales, organizan comedores para niños y madres lactantes, postulan por calles y casas, para sostener esas obras, y si hay que llegar hasta el frente para asistir heridos, llevar ropas, tabaco, obsequios para esos sufridos soldados, allá van sin temor a bombas ni cañones (Carriedo de Ruiz, 1937: 107-108).

Dichas tareas parecen avanzar respecto del discurso tradicional, pero durante la guerra y casi hasta el final de la dictadura, estas eran las únicas a las que podía acceder. Sabiendo cuáles son las tareas que la mujer podía realizar, Mina se decide a apoyar la causa - a Andrés le parece muy bien que “ponga una piedrecita en el gran edificio que será la Patria de mañana” (Carriedo de Ruiz, 1937: 109) - yendo a un ropero a ayudar a coser los uniformes de los soldados del bando nacional.

El día de Reyes Mina va al hospital para ver cómo están los heridos; la mayor parte son musulmanes, pero no hay ninguno grave de los que lucharon con el bando nacional:

Yo los contemplo con un sentimiento de piedad y simpatía inenarrables. Aquellos hombres [...] hoy combaten con nosotros y por nosotros. ¡No puede darse mayor prueba de amistad! Para salvarnos de la barbarie marxista han abandonado su país, sus familias, cuanto les era habitual y grato. Se han portado como unos valientes y han sido generosos y leales. [...] Son creyentes y en sus códigos del honor poseen una caballeridad primitiva y sencilla, pero impregnada de una dignidad altiva (Carriedo de Ruiz, 1937: 121-122).

Así, no solo realiza la buena acción del día, sino que presenta a los musulmanes - a los que los cristianos siempre habían considerado enemigos - como aliados, gente con honor y creyentes. Y cuando la protagonista y sus amigas dudan si hacer algo, siempre recuerdan a grandes héroes o hechos heroicos del ejército español para animarse, lo que siempre lleva a servir a la Patria.

Cuando desde el ropero van a Madrid para llevar los uniformes que han confeccionado para los soldados, Mina y algunas de sus amigas son encarceladas al hacerse pasar por enfermeras. Escondidas en casa de una presa que ha conseguido salir con ellas, Mina acaba por encontrarse con Andrés, que las enviará a ella y a su amiga de vuelta a casa. Cuando llega, su madre y su hermana se alegran muchísimo y le dicen que todo se debe a la intercesión de la Virgen del Carmen - protagonista en el ideario nacionalcatólico -, a la que han rezado novenas y rosarios.

Mina y Andrés se casan; ella considera que el día de su boda es un día de gloria y al empezar su vida de nuevo dice que la guerra también ha terminado:

Al salir del templo, las campanas de la ciudad atruenan el ambiente primaveral, todo luz y fragancia, con el alegre repique del triunfo. Madrid se ha rendido y la guerra puede darse por terminada.

Mi vida empieza de nuevo, como la de mi Patria, y en este día de gloria y de dicha, saludo a esta España querida en sus altos destinos, siempre grande, unida, libre e imperial (Carriedo de Ruiz, 1937: 216).

El hecho de que la autora sea también la protagonista y narre los sucesos apoya el enfoque que pretende crear la colección: que el lector crea únicamente su visión de los hechos porque solo se le muestra la que hará que sea buen cristiano para apoyar la causa nacional.

4.2. DOÑA MARÍA ABAD: LA MUJER MODELO DE LA SECCIÓN FEMENINA

Este modelo, recogido en *La Santa de la Raza* de Giuliana di Febo, muestra a una monja con dotes de mando que parece que pertenezca a la vez a una orden militar, como demuestra su apellido. El emparejamiento de la monja abulense con la reina Isabel la Católica ya desde el Barroco y luego en los años 40-50 – esta novela se adelanta a tal relación porque se basa en la mujer que se mostraba como modelo en la Sección Femenina, que nace en 1934 – revelará características que unen a ambas, que participan a la vez “de dotes bélicas como el respeto a la jerarquía, el sentido «heroico militante» de la vida, la disciplina y el sacrificio” (Febo, 1988: 98) pero cuyo “protagonismo político, religioso y «militar» es continuamente reconducido a los límites de lo «femenino»” (Febo, 1988: 100). Así se intenta demostrar que la Iglesia es garante de la unidad político-religiosa que la reina había conseguido en 1492.

Doña María Abad es presentada por la narradora al comienzo del viaje de las chicas del ropero a Madrid como “general en jefe de la expedición” (Carriedo de Ruiz, 1937: 177), para, muy poco

después, mostrarla enfadada por el mal comportamiento de las muchachas en el viaje, pues se reían a carcajadas cuando cualquier joven las piropeaba: “la señora Abad acabó por perder la paciencia y hasta la educación, declarando iracunda, que jamás iría a ninguna parte con muchachas tan locas y descocadas” (Carriedo de Ruiz, 1937: 178). La monja se enoja porque esperaba una conducta intachable de las chicas y no es así. La narradora la llama “Presidente” y dice que ella “no quiso desperdiciar a su grey” (Carriedo de Ruiz, 1937: 179) cuando iban a comer en una fonda, por lo que pidió a los camareros que juntaran las mesas, y añade el narrador que “con sus órdenes y advertencias se impuso de tal modo que me figuro causó la envidia de aquellos viejos militares que tal vez nunca adquirieron tal relieve al frente de sus subordinados” (Carriedo de Ruiz, 1937: 179-180), situación que la revela de nuevo como persona con dotes de mando como el de un ejército. Cuando las muchachas deciden ir al cine tras la cena, doña María lo prohíbe y la narradora dice que “no eran las cinco de la mañana cuando nuestra «dama de compañía», dando estruendosas palmadas, nos hizo levantar más que a prisa” (Carriedo de Ruiz, 1937: 180), con lo que se la presenta de nuevo como una monja militar que ordena y dirige a sus mujeres, como pedía el Movimiento. Detenidas por los milicianos, doña María es la que da la pauta de las explicaciones que deben facilitar y la que defiende a las jóvenes. Cuando deciden llevarlas a la cárcel, su personaje se humaniza: por no haber comido en tanto tiempo “no podía tenerse y se apoyaba en nosotras” (Carriedo de Ruiz, 1937: 187), a pesar de lo cual sus fuerzas llegan “como nuestro Señor da las fuerzas cuando hace falta” (Carriedo de Ruiz, 1937: 187), para apoyarlas cuando van a ser interrogadas. Es decir, esta mujer cumple todas las características que se esperan de una mujer como la reseñada al inicio.

5. CONCLUSIONES

El objetivo prioritario del Patronato Social de Buenas Lecturas al publicar sus colecciones era la educación de las mujeres desde un punto de vista paternalista, considerándolas inferiores, por lo que el análisis de los personajes femeninos de esta novela

demuestra, claramente, tales implicaciones ideológicas. Esta institución también buscaba difundir, con todas las obras que imprimía, cómo debían comportarse las mujeres, lo que obligaba a presentarlas como prototipos. En un proyecto didáctico y moral como este, era fundamental mostrar a las mujeres siempre dependientes del hombre, y en este caso concreto, su papel en el frente no podía ser más que el de enfermeras o mujeres que confeccionaban uniformes militares.

Un modelo que evita el Patronato es el de las mujeres sin hombre por su mínima aportación social, así que Mina acaba por casarse al final de la novela con Andrés, el aviador, por eso ella, su hermana y su madre representan el ideal del “ángel del hogar”, modelo que sí debe mostrarse a las lectoras de esta colección, pues representan a las mujeres que se preocupa por mantener unido el núcleo familiar, idea fundamental para que conservar en la sociedad las ideas que el Patronato promovía.

La escritora apuntala la ya bien sustentada causa del nacionalcatolicismo con esta novela apoyándose en distintas características: identificando narradora y autora para mostrar cuál es el partido que el lector debe tomar, utilizando el lenguaje de la novela de la misma forma que el ejército y la Iglesia presentaban sus discursos, a través de los ataques al honor y a la inteligencia de los adversarios y con una presentación tan maniquea de los personajes - los “rojos” son absolutamente crueles, malvados y sin ningún tipo de bondad frente a la compasión y benevolencia de los nacionales -, que nadie puede verlos de forma distinta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, J. (2001). *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, España: *Taurus*.
- Carriedo, C. (1937). *En plena epopeya*. Córdoba, España: *Biblioteca de Cultura Popular*.
- Di Febo, G. (1988). *La Santa de la Raza: Teresa de Ávila. Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona, España: *Icaria*.
- González, P. C. (2008). Tradicionalismo, catolicismo y nacionalismo: la extrema derecha durante el régimen de la Restauración (1898-1930). *Ayer*, 71(3), 25-52. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/41325977?seq=1#page_scan_tab_contents [Fecha de consulta: 24/05/2017]

- Mariscal, A. (2011). Carmen Carriedo de Soto, María de Xerez. En A. Mariscal Trujillo (Ed.), *Jerezanos para la historia, siglos XIX y XX* (p. 60-65). Jerez de la Frontera: Editorial Tierra de Nadie.
- Soto Vázquez, J. & Martens, H. & Tena, R. (2016). Censura y LIJ en España. En P. C. Cerrillo y C. Sánchez (Ed.), *Prohibido leer. La censura en la literatura infantil y juvenil contemporánea* (p. 115-127). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

UNA PIONERA BAJO PSEUDÓNIMO:
RECONSIDERACIÓN CRÍTICA DE *FERNÁN
CABALLERO* COMO CUENTISTA
A PIONEER UNDER A PSEUDONYM: CRITICAL
REVIEW OF *FERNÁN CABALLERO* AS A FOLK TALE
WRITER

M^a Jesús FRAMIÑÁN DE MIGUEL
Universidad de Salamanca

Resumen: La figura de *Fernán Caballero*, conocida como autora costumbrista e iniciadora de la novela y el relato breve en el paso del Romanticismo al Realismo, ocupa, también, un lugar destacado en la recuperación del cuento popular español, a mediados del siglo XIX, por ser la primera recopiladora de esta clase de piezas folklóricas, recogidas directamente de la tradición oral. Siguiendo el ejemplo de los hermanos Grimm en Alemania, *Fernán* recolecta un centenar de cuentos, entre los campesinos andaluces de su tierra, con fidelidad a la versión original y sin adulterar ni lastrar su contenido con moralejas innecesarias. Este proceder contrasta con el afán moralizador de la propia autora en el resto de su producción narrativa y, a la vez, la diferencia de posteriores escritores que, como Trueba o Coloma, reelaboran los cuentos tradicionales, desvirtuando su forma original.

Palabras clave: Cuento popular; relato romántico; narrativa tradicional española.

Abstract: *Fernán Caballero*, known as a *costumbrista* writer and as a pioneer of the novel and folk tale in its passing from Romanticism to Realism, has also played a very important role in recovering Spanish popular folk tales, in mid nineteenth century. She is said to be the first compiler of this kind of folk tales, directly recovered from oral tradition. Following the model of the Brothers Grimm in Germany, *Fernán* collects a hundred folk tales from the Andalusian peasants of her area,

being faithful to the original version and without modifying or burdening the content with unnecessary morals. This way of proceeding contrasts with the moralizing drive of the author in the remainder of her narrative work, and also, with later writers who, like Trueba o Coloma, re-wrote traditional tales, distorting its original form.

Key words: Folk tale, romantic tale, Spanish traditional narrative.

La consideración como precursora de la novela realista¹ y, a la vez, primera recopiladora de relatos folklóricos de tradición oral (Baquero, 1992: 17), no impide, sin embargo, que la figura de *Fernán Caballero* - pseudónimo masculino de Cecilia Böhl de Faber (1796-1877) - se halle envuelta en no pocas telarañas. Así, no es extraño encontrar en estudios actuales, consagrados a su producción narrativa breve, apreciaciones del siguiente tenor: “olvidada por lectores y críticos”; o bien, “lastrada tanto por la contaminación ideológica de toda su obra como por lo arcaico [...] de sus planteamientos literarios” (Gutiérrez, 2003: 69-70). Contraviniendo esta clase de juicios valorativos, acaso este sea momento propicio para proponer una reconsideración de la aportación de esta autora, que, sin ser una “inédita” en sentido estricto, a menudo se halla confinada en los márgenes de un costumbrismo literario de corte andalucista, o bien, debido al cariz de una parte de sus relatos breves, se relega al ámbito de la pedagogía escolar.

En efecto, este es el caso de sus *Cuentos de encantamiento*, editados en la década de los años noventa del siglo pasado en la

¹ Esta convención establecida tradicionalmente entre los estudiosos (Díaz-Plaja, 1958: 66-75; Valbuena Prat, 1968: 265-266), ha sido matizada, entre otros, por I. Zavala, quien concede a *Fernán Caballero* que “sus obras representan un entronque entre el romanticismo y el realismo”, pese a opinar de su primera narración que “*La gaviota* (1849) dista mucho de ser la primera expresión de la novela realista en España” (Zavala, 1982: 344). De igual modo, Baquero Goyanes acepta la fecha de 1849 como “representativa del inicio de tal realismo”, pero se hace eco de numerosos esbozos previos que, bajo forma de relatos de costumbres, se publican entre 1834 y 1845 (Baquero, 1992: 1, y nota).

bellísima colección mallorquina de Olañeta, que recupera, a su vez, la publicada veinte años antes en la editorial del magisterio español, a cargo de Carmen Bravo-Villasante (1978). En verdad, reducir el legado de *Fernán Caballero* al suministro de textos para la lectura infantil que circulan, más bien, entre maestros y escolares, sin ser mérito desdeñable, dista mucho del enfoque que, acaso, corresponde a esta autora de origen alemán, casualmente nacida en suelo helvético², pero que vive la mayor parte de su vida afincada en Andalucía.

Desde los albores de la historiografía literaria *Fernán Caballero* ocupa un lugar propio en el canon de prosistas decimonónicos (Hurtado y González, 1925: 1001-1003); por otra parte, su obra se ha reexaminado con motivo de bicentenarios y convocatorias afines en los años noventa del pasado siglo (Fernández y García, 1998). De igual modo, su aportación a la configuración —más que al desarrollo— del cuento literario moderno ha quedado asentada en los estudios realizados sobre este género en el siglo XX (Baquero, 1998: 1-33) y en el siglo XXI (Gutiérrez, 2003: 69-89). Y, por último, con mayor o menor extensión, *Fernán Caballero* cuenta con su correspondiente entrada en los portales y bibliotecas virtuales que la red dedica a escritoras españolas; de modo particular, cabe mencionar, debido a su interés informativo, la web de *cervantesvirtual* (<http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernancaballero/>), a cargo de Enrique Rubio Cremades. No puede decirse, por tanto, que sea una autora preterida o silenciada. Acaso tan sólo haya que sacudir alguna de *aquellas* telarañas.

En este sentido, tal vez convenga, en primer término, establecer alguna diferencia entre Literatura y vida. La calificación general de su obra como “seria, moralista, de intención didáctica e informativa” (Bravo-Villasante, 1978: 9), contrasta con el perfil que arroja su extenso epistolario - poco frecuentado hasta ahora -, puesto que el conjunto de sus cartas³

² Nace en la localidad suiza de Morgues, cantón de Berna, durante el viaje que conducía a sus padres, la andaluza Francisca Larrea y el hispanófilo alemán Juan Nicolás Böhl de Faber, desde Cádiz a tierras alemanas (Alborg: 1996, 432).

³ La correspondencia editada por Heinermann (1944) puede completarse con el *Epistolario* reunido por Alberto López Argüello (1922) y el publicado en

trasluce una personalidad “alegre, dicharachera, subjetiva y confidencial, con juicios personales muy penetrantes” en sus opiniones, según recoge la estudiosa Bravo-Villasante (1978: 9)⁴. Esos rasgos peculiares caracterizan a una Cecilia Böhl de Faber políglota y cosmopolita, educada en alemán y francés durante la infancia y la adolescencia, asentada en Andalucía desde época juvenil y, al cabo, viuda de tres maridos (el último, de veintitrés años, cuando ella contrae nupcias a los cuarenta ya cumplidos); una mujer, en suma, que viaja por capitales europeas como París, Bruselas y Londres, la ciudad en la que vivió un apasionado romance antes de contraer matrimonio por tercera vez (Bravo-Villasante, 1978: 7-9).

Por contraste, de la obra narrativa se desprende otra imagen de la autora cuando reparamos en la ideología conservadora, tradicional y católica a machamartillo, de tantas de sus novelas en las que *Fernán* se azora, incluso, cuando ha de abordar “casos de los que ella tan ingenuamente llamaba *culpas feas*: adulterio, pecados y caídas malas, vergüenzas y crímenes” (Baquero 1992: 30), aunque todos ellos sean frecuentes en sus textos. En efecto, recordemos que su primera novela —o tentativa de novela, por cuanto está inacabada—, redactada directamente en castellano, *La gaviota*, es una historia de seducción, caída y adulterio, como también lo son algunos relatos breves; entre ellos, *Sola* (título que corresponde al nombre de la protagonista), *La hija del sol*, *Los dos amigos* y *Lucas García*. En concreto, *Sola*, redactada primero en alemán

el tomo XIV de las *Obras completas* de la autora (Caballero: 1912). Este último es accesible en red, a través de la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000149131&page=1> [Fecha de consulta: 31/05/2017].

⁴ Si la iconografía no miente, resulta ilustrativa a este propósito la diferencia entre el retrato en plena madurez de una exquisita Cecilia Böhl de Faber en atuendo de dama aristocrática, alojado como paratexto en la edición mallorquina impresa por José de Olañeta, de los *Cuentos de encantamiento* (1998), y la adusta imagen, ya en edad proveyta, de doña Cecilia, con semblante austero, que se reproduce en el portal de la biblioteca virtual Miguel de Cervantes http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernan_caballero/ [Fecha de consulta: 31/05/2017].

hacia 1833⁵, y vertida luego al español, es “una historia aleccionadora sobre los peligros de una educación mundana: la protagonista, hija ilegítima de una madre distinguida que gusta de pasearla y exponerla”, ha de sobrevivir, al final, ejerciendo la prostitución (Baquero 1992: 30).

Partiendo, entonces, de ese conservadurismo reconocido, quizá sorprendan ciertos planteamientos feministas en sus relatos, patentes en la frecuencia misma del uso del personaje femenino, muy por encima del masculino en todos los órdenes, y en diversos enfoques de las relaciones hombre-mujer. Así se detecta en narraciones como la titulada *Matrimonio bien avenido la mujer junto al marido*, en la que Fernán sitúa a ambos cónyuges en un plano igualitario; o en la ya citada de *La hija del sol*, así como en *La flor de las ruinas*. De igual modo, resultan avanzadas sus tesis en otro orden de ideas: Fernán condena, por salvajes, las corridas de toros en el relato titulado *Con mal o con bien a los tuyos te ten*; asimismo rechaza la pena de muerte en *Más largo es el tiempo que la condena*; el duelo, en *Un servilón y un liberalito*, y el militarismo, en *¡Pobre Dolores!*, que es una novela corta en la que se declara partidaria del indulto (Gutiérrez, 2003: 84)⁶.

Pero no es su narrativa breve de creación, esto es, su obra de nuevo cuño, lo que pretendo abordar ahora, sino que me propongo destacar, en especial, su labor pionera como folklorista. Como se sabe, siguiendo la estela de los hermanos Grimm en Alemania, Fernán emprende una recogida sistemática, o cuasi-sistemática, de todo un acervo popular de leyendas, chascarrillos, acertijos, refranes, dichos, aleluyas, cantares, coplas, villancicos, letrillas, amén de los propios cuentos de tradición oral, que publica en sus dos primeras colecciones, una impresa en España y otra en Alemania: *Cuentos y poesías populares andaluces* (Sevilla, 1859); y *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares* (Leipzig, 1878). Esta última recopilación incluye, por una parte, los

⁵ Fue publicada en Hamburgo el año 1840, en la revista *Literarische und Kritische Blätter der Börsehalle* (Baquero: 1992, 25).

⁶ Para una contextualización más amplia de estas ideas, véase Gutiérrez, 2003: 81-83.

llamados *Cuentos de encantamiento* y, por otra, quince *Cuentos religiosos*, de carácter infantil. Del conjunto de ambos títulos, así como de las piezas que se hallan insertas en algunas novelas y relatos, resulta casi un centenar de cuentos, que será el germen de futuras colecciones narrativas⁷.

En el prefacio de *Cuentos y poesías populares andaluces* nuestra autora justifica su iniciativa para recoger todo este material tradicional, mediante la siguiente observación:

En todos los países cultos se han apreciado y conservado cuidadosamente no sólo los cantos, sino los cuentos, consejas, leyendas y tradiciones populares e infantiles; en todos menos en el nuestro. Este desdén es [...] de extrañar en un país que tiene la gloria de que los cantos populares que en otros tiempos se coleccionaron en los Romanceros, sean [...] joyas cuya posesión [...] se disputan nacionales y extranjeros (en Bravo-Villasante, 1978: 11-12).

Tras esta argumentación, *Fernán* confiesa su entusiasmo por la magna recopilación debida a los hermanos Grimm⁸, de la que extracta una referencia a las consejas y cuentos de vieja, localizada en el *Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, que no había pasado desapercibida para los folkloristas alemanes. En concreto, es aquella en la que el genial alcalaíno decía: “Y aquellas cosas que a ti te deben parecer profecías no son sino palabras de consejas o cuentos de vieja, como aquellos del caballo sin cabeza y de la varilla de virtudes con que se

⁷ A comienzos del siglo XX se editan *Cuentos, adivinas y refranes populares* (Madrid: 1921) y, en Alemania, la antología publicada por Theodor Heinemann (Frankfurt: 1923), que acompaña su selección con un vocabulario alemán para facilitar la lectura a posibles destinatarios germánicos. No aparecen nuevas ediciones hasta la preparada por Andrés Soria (Madrid: 1966) y la ya citada a cargo de Carmen Bravo-Villasante (Madrid: 1978). Por otra parte, aquellos cuentos que aparecen insertados en novelas y narraciones de variada extensión han sido censados por Montserrat Amores (1997 y 2001).

⁸ A raíz de ella, surge una moda similar por toda Europa en el siglo XIX que, como explica Juan Valera, lleva a coleccionar y publicar los cuentos populares de diversas zonas geográficas: Woysick recopila los polacos, Gran Stewart los de los montañeses de Escocia, Crofton Croke los del Sur de Irlanda, Souvestre los de la Bretaña francesa (en Baquero: 1992, 2 n.).

entretienen al fuego las dilatadas noches de invierno” (a través de Bravo-Villasante, 1978: 12).

Por último, la autora declara abiertamente su propósito: “Cuando vimos que España, [...] tan rica en esta clase de producciones populares, era *el solo país* que no había contribuido [...] a formar la colección, nos propusimos dar a la estampa algunas de las creaciones que produce [...] su rica e inagotable musa popular” (Bravo-Villasante, 1978: 12-13; el subrayado es mío).

El resultado de su esfuerzo recopilador, sin ser parangonable con el obtenido por los hermanos alemanes en su magna edición original⁹, cuyos tres tomos de narraciones completas incluían algunas que provenían hasta de Japón, permite afirmar a Bravo-Villasante que “si los Grimm son los padres del folklore alemán, a *Fernán Caballero* le cabe la gloria de ser la matriarca del folklore español” (1987: 13).

¿Cómo ha procedido nuestra autora para reunir su colección? Recordemos que los hermanos Grimm habían recogido la mayor parte de sus cuentos de una sola informante oral; en concreto, de una anciana mujer que pertenecía a la comunidad hugonote próxima a Kassel, cuyo retrato figuró al frente de la magna recopilación de los *Kinder und Hausmärchen* o *Cuentos infantiles y del hogar* (Bravo-Villasante, 1987: 16). Mediante un procedimiento análogo, *Fernán* se atiene a una misma pauta estructural: ella misma se presenta entrando en casa de un campesino, al que saluda y pide que le cuente un cuento. Él accede y empieza su narración mientras *Fernán* aparece escuchando atentamente, de tal modo que deja reflejado su papel de recolectora: ella no inventa, sólo recoge de boca del pueblo los relatos ancestrales que se transmiten por tradición oral. Incluso en algún cuento *Fernán* expresa que un taquígrafo podría tomar notas y recoger el material. En otras ocasiones, introduce una variante de ese modelo general cuando hace que el relator sea el tío Romance (en un claro uso de la onomástica alusiva, o caracterización del personaje a través de su

⁹ Una muestra asequible de los *Cuentos* de los hermanos Grimm (2013) es la traducida por M^a Teresa Zurdo, si bien sólo ofrece cuarenta y un relatos de los doscientos y pico reunidos por los folkloristas germanos.

nominación), o bien hace que la narradora sea su mujer, la tía Sebastiana; en ambas situaciones, estos ancianos constituyen un archivo viviente de la tradición (Bravo-Villasante, 1978: 16).

En su actitud ante lo folklórico, *Fernán* se mantiene esencialmente fiel a la forma de los cuentos que fue recogiendo de estos campesinos andaluces, con un tino y un buen gusto que no tuvieron después otros de sus seguidores, como Trueba o Coloma, quienes van a recrear los relatos en una postura muy alejada de lo estrictamente tradicional¹⁰; y sobre todo, van a estropearlos con su lastre moral (Gutiérrez, 2003: 71-72)¹¹. En cambio, *Fernán* piensa que no siempre se pueden extraer moralejas de un cuento popular, e incluso que esta clase de piezas no lo necesitan (Baquero, 1992: 17-18; 23); y, como se sabe, ella estaba bien preocupada por esta cuestión en su otra producción de narrativa breve, aquella que compone de nuevo cuño, a la que designa con el término *relación*, para diferenciarla de estos otros cuentos orales, de la tradición popular (Baquero, 1992: 21-22).

Desde una perspectiva contemporánea, claro es que *Fernán* no puede ser considerada una genuina folklorista —tampoco los

¹⁰ El vizcaíno Antonio de Trueba (1819-1889), autor de abundantes colecciones como *Cuentos populares* (1862), *Narraciones populares* (1874), *Cuentos del hogar* (1875), *Nuevos cuentos populares* (1880), cultiva “el relato popular, en la senda de Fernán Caballero, pero se aleja de la actitud respetuosa hacia la materia tradicional de la escritora andaluza, para rehacer él los cuentos en función de planteamientos literarios y sobre todo morales, refundiéndolos y alterándolos a su voluntad” (Gutiérrez: 2003, 148). Por su parte, el jesuita Luis Coloma (1851-1915), “es exactamente Fernán..., pero cuarenta años después. Y lo que en la maestra constituye ingenua sencillez, en el discípulo acaba por ser pura arqueología [...]. Cultiva sobre todo el cuento folklórico, que retoca a su conveniencia” (Gutiérrez: 2003, 241).

¹¹ La misma opinión sustenta Baquero Goyanes: “A diferencia de otros escritores de su siglo, incluso de aquellos que se consideraban literariamente seguidores y discípulos de Cecilia Böhl de Faber, ésta tuvo el buen gusto de no adulterar excesivamente el tono, ritmo y lenguaje de esos relatos oídos a los campesinos andaluces y por ella recogidos y transcritos. Basta comparar tales cuentos de «Fernán» con los de tipo semejante que publicaran Antonio Trueba y el padre Coloma, para comprobar cuán grande es la distancia que existe entre uno y otro; caracterizados los de Cecilia Böhl de Faber por su aire mucho más auténtico que los tan estropeados literariamente de Coloma, o los tan excesiva y hasta falsamente pueriles de Trueba (Baquero: 1992, 17).

Grimm—, ya que no conserva el acento y el habla del relato como hacen los verdaderos etnógrafos de nuestros días, que mantienen hasta las corrupciones del lenguaje. En palabras de Bravo-Villasante (1978: 18-19), *Fernán* escucha, recoge y luego escribe cada cuento en su estilo de literata, como hacen los colectores decimonónicos. Su sistema es el del folclorista-escritor: los “borda” al transmitirlos, pero sin restar un ápice de autenticidad; en este sentido, ella no adultera ni edulcora. Así lo confiesa la propia Böhl de Faber en el «Prefacio del autor» que antepone a *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859): “Fácil, muy fácil nos hubiera sido poner lo que está en prosa y en lenguaje vulgar, en lenguaje culto; pero hemos preferido presentarlo en el suyo propio para que no perdiesen su forma peculiar y genuina” (Caballero: 1961, 64).

Al margen de este tratamiento formal, conviene precisar que el área en la que *Fernán* realiza su trabajo de campo —si aplicamos la terminología actual—, es su residencia sevillana de Dos Hermanas, una propiedad de su segundo marido —el marqués de Arco Hermoso—, que ella convierte en un centro de observación de la vida campesina (Bravo-Villasante, 1978: 13-14; Gutiérrez, 2003: 70).

Durante su matrimonio con este aristócrata andaluz, entre 1822 y 1835, se inscribe un primer periodo de actividad creativa de *Fernán*, centrado en la acumulación e incubación de materiales; mientras que una segunda fase se produce entre 1840 y 1850, cuando edifica prácticamente toda su obra; y sólo al final de esos años se decide a publicar¹². Así pues, debuta en el

¹² Esas dos etapas creativas son las establecidas en la monografía, que es piedra angular para conocer la trayectoria literaria de la autora: Herrero, 1963. De hecho, es al término de la primera etapa, en 1835, cuando *Fernán* publica por primera vez en *El Artista*, y firmado bajo las iniciales C.B., el relato *La madre o el combate de Trafalgar*, que más tarde pasaría a titularse *Una madre. Episodio de la batalla de Trafalgar*. Antes de 1845 había escrito varios cuentos más, casi todos inicialmente en francés, como *El exvoto*, *El sochantre de lugar*, *Magdalena* y *Los dos amigos*. Desde 1849 en adelante van apareciendo a un ritmo frenético en *La Ilustración*, *El Heraldo*, *La España*, *El Semanario Pintoresco Español: La hija del sol*, *Los dos amigos*, *Una en otra* (los tres en 1849); en 1850, ven la luz unos diez títulos, mientras que la producción irá decreciendo después de 1857, aunque aún publica *Estar de más* en 1875 (Gutiérrez, 2003: 70-71).

quehacer literario ya en edad madura, tras vencer inseguridades lingüísticas, que resuelve con ayuda de autores amigos de origen alemán, como Harzenbustch; y venciendo muchos recelos para mostrarse en público: de ahí el acogerse a un pseudónimo masculino. También late una motivación económica en esta etapa avanzada de su vida; y, aunque sea a título anecdótico, publica entonces alentada por su tercer marido, que colabora con ella y hasta le facilita ciertos dibujos e ilustraciones para algunas de sus narraciones (Bravo-Villasante: 1978, 8).

De igual modo, su producción novelística se atiene a la misma secuenciación cronológica: sus cuatro novelas (*La gaviota*, *La familia de Alvareda*, *Una en otra* y *Elia*) aparecen en 1849, junto a algunos relatos - no cuentos populares - publicados en revistas; se sucede luego una auténtica catarata de escritos en los años cincuenta, va decayendo progresivamente el número de publicaciones en los años sesenta y más aún en los setenta. Esta cronología general de toda su obra interesa porque introduce un cambio sustancial en la perspectiva de la historia literaria del momento, ya que parece probable que los inicios de *Fernán* nada deban literariamente a autores costumbristas como Mesonero Romanos y Estébanez Calderón, según se ha venido afirmando, ni siquiera al influjo de Balzac (Gutiérrez, 2003: 70; Bravo-Villasante: 1978, 14).

En una valoración específica de su faceta concreta como folklorista, además de rescatar una parcela del patrimonio oral tradicional, debe señalarse que nuestra autora puso a disposición del público lector y de los autores posteriores una buena porción de temas y de tratamientos de esta materia narrativa: en el caso de los más cercanos a ella, Alarcón (1833-1891) y Trueba (1819-1889), le deben más de un cuento; otros, como Pereda (1833-1906) y el mismo Trueba, toman de *Fernán* muchos de sus enfoques de lo popular (Gutiérrez, 2003: 88).

Aun habiendo dejado al margen el conjunto de cuentos y novelas cortas que ella denomina *relaciones*, por ser un corpus muy extenso, conviene destacar el papel esencial desempeñado por *Fernán* en la narrativa breve del siglo XIX: la suya supone una aportación esencial a la dignificación del género del cuento porque supo fijar una especie literaria que, a partir de ella, se consideró un producto nuevo y distinto de los otros subgéneros

literarios próximos, que se venían cultivando hasta entonces y con los que se confundía, como son las baladas, las leyendas, los cuadros y las escenas costumbristas (Baquero: 1992, 29). En este sentido, la fijación del cuento literario moderno le corresponde también a ella, en paralelo a su contribución como recopiladora del patrimonio narrativo español de tradición oral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alborg, J. L. (1996). *Historia de la literatura española*. Tomo V-1. Realismo y Naturalismo. Madrid: Gredos.
- Amores García, M. (1997). *Catálogo de cuentos folklóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- Amores García, M. (2001). *Fernán Caballero y el cuento folclórico*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento.
- Baquero Goyanes, M. (1992). *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid: CSIC.
- Bravo-Villasante, C. (1978). Introducción, en C. Bravo-Villasante (Ed.), Fernán Caballero, *Cuentos de encantamiento y otros cuentos populares* (pp. 7-23). Madrid: Editorial Magisterio Español S.A.; reimpresso (1998). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Cantos Casenave, M. (1998). *Fernán Caballero: entre el folklore y la literatura de creación. De la relación al relato*. Cádiz: Ayuntamiento de Cádiz-Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.
- Chevalier, M. (1978). Inventario de los cuentos folklóricos recogidos por Fernán Caballero, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 24(2), pp. 49-65.
- Díaz-Plaja, G. (1958). *Historia general de las literaturas hispánicas. Tomo V. Post-Romanticismo y Modernismo*. Barcelona: Editorial Barna, S.A.
- Fernández Poza, M. y García Pazos, M. (1998). *Actas del Encuentro Fernán Caballero hoy. Homenaje en el bicentenario de Cecilia Böhl de Faber. 1996*. El Puerto de Santa María: Ayuntamiento.
- Grimm, J. y W. (2013 [1986]). *Cuentos*. Traducción de T. Zurdo. Madrid: Cátedra.
- Gutiérrez Díaz-Bernardo, E. (2003). *El cuento español del siglo XIX*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Heinermann, T. (1944). *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*. Madrid: Espasa-Calpe.

- Herrero, J. (1963). *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*. Madrid: Gredos.
- Hurtado y J. de la Serna y González Palencia, J. (1925). *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Tipografía de la “Rev. De Archivos, Bibliotecas y Museos” [2^a ed.].
- López Argüello, A. (1922). *Epistolario de Fernán Caballero: una colección de cartas inéditas de la novelista*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili.
- Valbuena Prat, A. (1968). *Historia de la Literatura Española*. Tomo III, Barcelona: Gustavo Gili [8^a ed.].
- Zavala, I. M. (1982). Costumbrismo y novelas, en I. M. Zavala, *Historia y Crítica de la Literatura española, 5. Romanticismo y Realismo* (pp. 337-345). Barcelona: Crítica.

EDICIONES

- Caballero, F. (1859). *Cuentos y poesías populares andaluces*. Sevilla: Imprenta y Litografía de la Revista Mercantil.
- Caballero, F. (1878). *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Caballero, F. (1912). *Epistolario*, en *Obras completas*. Tomo XIV. Madrid: Tipografía de la “Revista de archivos”.
- Caballero, F. (1921). *Cuentos, adivinas y refranes populares*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos.
- Caballero, F. (1923). *Cuentos populares andaluces*. En T. Heinermann (Ed.), Frankfurt: Moritz Diesterweg.
- Caballero, F. (1961). *Obras de Fernán Caballero*. Vol. 5. En J. M^a Castro y Calvo (Ed.), Madrid: Atlas (BAE, 136-140).
- Caballero, F. (1966). *Cuentos andaluces*. En A. Soria (Ed.), Madrid: Alcalá.
- Caballero, F. (1978). *Cuentos de encantamiento y otros cuentos populares*. En C. Bravo-Villasante (Ed.), Madrid: Editorial Magisterio Español S.A. Reimpresión (1998). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- Caballero, F. (2005). Portal de autor “Fernán Caballero. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernán_caballero/ [Fecha de consulta: 31/05/2017].

“ENTRE ESTA PLUMA Y UN PAPEL VERÁS
EL MUNDO EN QUE HABITO...” LA PUBLICACIÓN
DE TESTIMONIOS FEMENINOS INÉDITOS
A TRAVÉS DE LA METALITERATURA
“ENTRE ESTA PLUMA Y UN PAPEL VERÁS
EL MUNDO EN QUE HABITO...”
THE PUBLICATION OF UNPUBLISHED FEMININE
TESTIMONIES THROUGH THE METALITERATURE
María GÓMEZ MARTÍN
Universidad de Oviedo

Resumen: El acto de escribir permite a las mujeres concienciarse y conciliarse con su pasado, con su presente y con su futuro, con su identidad y con su condición femenina. La escritura, en ocasiones, traspasa el nada simple acto de crear para incorporarse a la narración como una herramienta que las protagonistas de la literatura tendrán a su disposición para reconstruir su vida y describir sus expectativas.

Así en las novelas históricas contemporáneas, la escritura real y la escritura literaria se entremezclan y ofrecen, a veces, un oficio, a veces, un entretenimiento, a todas esas mujeres figuradas que sin ningún género de dudas permanecen inéditas más allá de la frontera de la metaliteratura.

A lo largo de este análisis observaremos aquellas narraciones reimaginadas de mujeres que pretendieron dejar su testimonio a la posteridad pero que han permanecido inéditas y olvidadas, al menos hasta la actualidad.

Palabras clave: Metaliteratura, autobiografía, novela histórica, reescrituras, autoría femenina.

Abstract: The act of writing allows women to become aware of and reconcile themselves with their past, their present and future, their identity and their feminine condition. Writing sometimes transcends the nothing simple act of creating to be

incorporated into the narrative as a tool that the protagonists of literature will have to their dispositional to rebuild their lives and describe their expectations.

In this way, as in contemporary historical novels, real and literary writing are intermingled and sometimes offer a trade, sometimes an entertainment, to all those figured women who without any doubt remain unpublished beyond the border of the metaliterature.

Throughout this analysis we will observe those reimagined stories of women who tried to leave their testimony to posterity, but have remained unpublished and forgotten, at least until today.

Key Words: Metaliterature, Autobiography, Historical Novel, Rewriting, Female authorship.

1. INTRODUCCIÓN

El sistema filosófico postmoderno ha permitido a las autoras contemporáneas realizar un juego de usurpación de identidades, permitiendo, de este modo, que muchas personalidades pretéritas vuelvan a la vida en textos literarios y revivan su existencia desde un punto de vista actual. Así, múltiples personajes históricos recuperan la voz por decisión de las autoras contemporáneas de ficciones históricas y, lo que es más contundente aún, ofrecen un testimonio escrito, al modo de las fuentes históricas reales, que confiere no solo una mayor veracidad a sus relatos, sino también una historia alternativa al modelo patriarcal.

A través de estas voces narradoras las autoras contemporáneas reescriben la historia particular de estas mujeres y les dan a sus protagonistas, entre otras muchas opciones verosímiles, el derecho o el placer de escribir, de narrar sus propias vidas, en primera persona, y de relatar los acontecimientos a través de unos textos que han permanecido inéditos en el mundo abstracto pero que ahora, a través del juego presente en estas novelas históricas, pueden ver la luz.

En este sentido, hemos de tener en cuenta dos aspectos fundamentales que se establecen entre el autor y el público lector de estos textos y de los que nosotros somos testigos. Por un lado, se establece un pacto entre el sujeto histórico al que se le da voz y

"ENTRE ESTA PLUMA Y UN PAPEL VERÁS EL MUNDO EN QUE HABITO..."

el público lector, que, siendo consciente de este juego identitario, opta por considerar el texto que lee como un testimonio legítimo.

Por otro, teniendo este hecho en cuenta, y apoyándonos también en la verosimilitud que transmiten estas narraciones, debemos confiar en la gran posibilidad que existe de que esas mujeres protagonistas de la Historia hubieran, en algún momento de sus vidas, cogido una pluma y hubieran trasladado al papel sus pensamientos.

Este acto de escribir permite a las mujeres concienciarse y conciliarse con su pasado, con su presente y con su futuro, con su identidad y con su condición femenina, así como con su papel en la Historia. Así, el proceso de escritura —una carta, un diario, unas confesiones o, por qué no, una crónica o unas memorias— se incorpora a la narración de la trama como una herramienta más que las protagonistas tendrán a su disposición para, a la hora de reconstruir y describir sus experiencias y expectativas vitales, sentirse cómodas con su identidad.

Es así como en las novelas históricas contemporáneas, la escritura real y la escritura literaria se entremezclan y ofrecen, unas veces, una misión, otras veces, un entretenimiento, a todas esas mujeres figuradas que, sin ningún género de dudas, permanecen inéditas más allá de la frontera de la metaliteratura.

A lo largo del análisis que propongo podremos observar aquellas narraciones reimaginadas de mujeres que pretendieron dejar su testimonio a la posteridad pero que han permanecido ocultas tras los perfiles dados por la Historia oficial y cuyos textos jamás han traspasado la esfera de la intimidad para ser leídos por otras personas. Al menos hasta la actualidad, las autoras han querido darles de nuevo vida y ofrecerles un medio para desarrollar un mundo propio, confeccionado a través de la memoria y de los recuerdos íntimos y, tal y como dice el título de este ensayo mostrar el mundo en el que habitan, por sus propias palabras sin estar mediatizadas por el testimonio masculino.

2. ESCRIBIR EN PRIMERA PERSONA: "TEXTIMONIOS"

El acto de escribir sobre sí mismo, es decir la narración en primera persona, constituye un camino de conocimiento y, por ello, es una técnica que ha triunfado dentro de la narrativa

escrita por mujeres, puesto que se adapta completamente a las expectativas de las autoras. El don de la escritura que estas conceden a sus protagonistas les permite alcanzar unos objetivos mínimos que dotan a estos testimonios de un matiz confesional, donde la protagonista, a través de su memoria, de los recuerdos y de los olvidos, se enfrenta a su yo, interpretando su experiencia desde la subjetividad. De este modo, se transmite una historia tamizada plenamente por la conciencia de la narradora que dedicará su esfuerzo y trabajo a “contar cosas” (Rivera, 1999).

Un “contar cosas” que, lejos de ser la expresión “minusvalorizadora” que parece, Rivera atempera en su carácter peyorativo para imprimir sobre ella una pátina totalmente nueva, más cuidada y valorizada, otorgándole el propósito de ofrecer una visión más detallada del mundo a través de los ojos y de las palabras de la narradora, quien presta mayor atención a la vida interior –a los detalles que observa, a los sentimientos que percibe y transmite– que a los acontecimientos que ocurren a su alrededor. Y, precisamente, es este “contar cosas” la principal diferencia que la crítica aprecia, dentro de la narrativa en primera persona, entre los testimonios escritos por un sexo u otro (Jelineck, 1980); y donde las autoras de estos textos marcarán la frontera con otros textos menos combativos y representativos, al impregnar sus páginas con una denuncia constante hacia la situación de la mujer, tanto en la época en la que insertan sus tramas como en la posición en la que las ha situado la historiografía.

Las posibilidades de la mujer pretérita de utilizar la pluma como instrumento de trabajo se limitaban al ámbito privado donde podría dedicar su tiempo a cultivar la narración, uno de los escasos medios que tenían a su disposición para poder comunicarse con el exterior. El hecho de que los espacios públicos estuviesen vedados al sexo femenino es la causa por la que su discurso hubo de replegarse hacia dentro, hacia el universo interior, donde predominan los sentimientos y las emociones que le permitirán establecer un diálogo con su yo más íntimo y que ahora se verá materializado a través de la escritura en primera persona (Rivera, 1999), razones más que suficientes para convertir esta técnica en la preferida por las autoras

"ENTRE ESTA PLUMA Y UN PAPEL VERÁS EL MUNDO EN QUE HABITO..."

contemporáneas para relatar sus fábulas, ya que la orientación de la narración al mundo introspectivo de las protagonistas permite desarrollar un mundo personal y propio confeccionado a través de la memoria y de los recuerdos íntimos.

Es, pues, una modalidad que favorece el autoanálisis y la autocrítica de las protagonistas al ser un género que reflexiona principalmente sobre el papel de la memoria en el proceso de construcción del "yo", aun requiriendo un constante esfuerzo de concienciación y de reflexión sobre la escritura que, de esta forma, se vuelve una meditación sobre la propia identidad. Una modalidad que combina a la perfección con la crítica al peso que el patriarcado ha tenido a la hora de redactar los "textimonios" históricos y de elaborar la narración de la historia, tal y como la conocemos en nuestros días (Blesa, 2000). Permittiéndonos el uso del término que Blesa construye partiendo de las voces de texto y testimonio por los cuales reivindica la necesidad de construir "textimonios" en las que el concepto de "sujeto" requiere una remodelación en las formulaciones de escrituras biográficas y autobiográficas, permitiendo que sean los detalles los que reconstruyan la totalidad diluyendo todos los límites, superponiendo el tiempo y el espacio para indicar que la identidad se crea con una multiplicidad de discursos donde toda voz tiene cabida (Jirku y Pozo, 2011).

En definitiva, la búsqueda del yo y el afianzamiento de la identidad femenina a través de la narración en primera persona serían el objetivo de todas estas ficciones históricas, no obstante, el nexo que realmente une a estas novelas sea el acto de transgresión, en sí mismo. Pues para narrar el mundo en el que estas mujeres habitan necesitan rebelarse ante la realidad que les rodea y desarrollar una acción para la que no habían nacido ni deberían estar preparadas a sabiendas de que sus "textimonios" van a permanecer inéditos, que sus escritos nunca van a ver la luz y que su opinión nunca traspasará los muros de la habitación en la que se encuentran.

El quebrantamiento de las costumbres y normas morales se convierte en una particularidad habitual en estas novelas. Las autoras postmodernas, al igual que sus protagonistas, huyen de las fórmulas tradicionales de escritura y hallan fórmulas actualizadas para buscar el "yo"; intentan a través de sí mismas

comprender a la mujer desde una perspectiva que no es la de la sociedad patriarcal y sexista.

Y el desafío más significativo radica en narrar la historia de sus protagonistas utilizando tanto las técnicas y los géneros propios del sexo masculino, como pueden ser las crónicas o las autobiografías, subvirtiéndolas y provocando su implosión, o, por el contrario, retomando los formatos tradicionalmente femeninos, como las confesiones o las epístolas, y que, en estas ocasiones, eliminan sus fronteras para entremezclarse entre sí bajo el paraguas del relato autobiográfico, con la única y exclusiva determinación de profundizar en la reconstrucción de la identidad femenina de nuestras protagonistas, en oposición a algo ya conocido, que ha sido predeterminado por un “otro” y que invariablemente ha permanecido en nuestra mentalidad común, conformando un inalterable relato que no ha sido nunca cuestionado hasta fechas recientes.

En estas novelas, los géneros literarios se desdibujan y, de este modo, la autobiografía, la crónica histórica, las confesiones e incluso las misivas, que tan bien delimitados aparecen en el mundo masculino, se combinan entre sí para dar lugar, dentro de la novela histórica, a una propuesta nueva que recoge aquellos aspectos que mejores soluciones ofrecen a sus intereses. De este modo, estas novelas se traducen en “textimonios” femeninos que sirven de crónica histórica en tanto en cuanto narran lo acontecido durante sus vidas; en autobiografías, pues ofrecen la visión particular de sus autoras; en confesiones, en cuanto expresan sus pensamientos, sus miedos, sus inquietudes así como también sus esperanzas y alegrías; y, por último, en misivas no solo porque adquieren, en ocasiones, este formato (Irisarri, 2006), sino porque, finalmente, hacen de lo privado algo público.

3. “NO HAY NADIE MEJOR EN EL MUNDO MEJOR QUE TÚ PARA ESCUCHAR MI HISTORIA” (GRAVES, 1999: 14)

Con todo, la fórmula más repetida es la de aquellas novelas que intentan imitar de una manera muy particular géneros tradicionalmente masculinos y de gran peso en la sociedad y en la metodología tradicional de hacer Historia, como pueden ser las autobiografías o las crónicas.

El simple hecho de que estas mujeres protagonistas, tanto si son mujeres notables como del común, pretendan escribir una autobiografía ya es un acto de transgresión en sí mismo, en cuanto que, hasta hace poco tiempo, han sido consideradas como un género literario masculino y más concretamente del varón que se encuentra posicionado en un elevado estatus económico o social. En ellas, el "héroe" de la narración es el que domina el mundo y por ello es el único que tiene capacidad para incluir la primera persona en sus afirmaciones, que empiezan todas por el pronombre "yo", contribuyendo a la consolidación de su identidad (Jirku & Pozo, 2011).

Por el contrario, a diferencia de la imagen propia autosuficiente, llena de autoestima, y más bien unidimensional que los hombres proyectan en sus autobiografías, las mujeres, tal y como ocurre en estas novelas, a menudo retratan una imagen propia fragmentada y de dimensiones múltiples, imagen que también va acompañada de un cierto sentimiento de inadecuación y de alienación, de sentirse diferentes, "otras", por lo que la crítica al modelo establecido es doble: por un lado por lo que cuentan y por otro, por cómo lo cuentan. Así se subraya en numerosos pasajes de sus novelas, en las que evidencian cómo estas mujeres escriben sus vidas a golpe de memoria: "Los nombres se enlazan y me arrastran, como se enlazan los recuerdos" (Ortiz, 1991: 47); "No debo anticiparme; si narro los hechos de mi vida sin rigor y concierto me perderé por el camino" (Allende, 2006: 17).

El autor masculino tiende a enaltecer las vidas, a exponerlas de una manera idílica dibujando un perfil que sirva de ejemplo universal; por ello necesita utilizar una estructura lineal y cronológica donde se intuya o descubra la construcción del héroe y su triunfo en la sociedad al lograr los objetivos perseguidos. Por el contrario, las mujeres tienden a fragmentar su discurso, como si a golpes de memoria se tratase, una especie de episodios dispersos pero unidos a través de un hilo que los integra y les da coherencia en un discurso en el que se busca y persigue la identidad individual de sus autoras. Una fórmula más de "contar sus vidas".

Desde el momento en que las escritoras tienen que enfrentarse a ciertas verdades y ponerlas por escrito, el concepto

de autobiografía femenina va adquiriendo forma. En estas narraciones hay una vacilación entre la narración íntima y una narración objetiva, lo que significa, por un lado, su deseo de introspección, y, por otro, la aspiración a ser aceptada. Este hecho es muy claro en aquellas novelas en las que la protagonista, además de contar sus experiencias, pretende imitar fórmulas de escrituras masculinas como las crónicas de hechos o de viajes.

3.1. “UNA REINA NECESITA UN CRONISTA” (ORTIZ, 1991: 71)

La crónica es una narración histórica cuya principal premisa es seguir el orden consecutivo de los acontecimientos. Estas fórmulas narrativas son testimonios “verídicos” y “objetivos” de una época y de un lugar, adquiriendo un peso incuestionable como fuentes históricas. Esta idea se pretende menoscabar en las narraciones que examino al dejar clara la subjetividad propia de la escritura en primera persona: “Solo espero que la historia [...] me haga justicia. Por eso he querido volver la vista atrás y explicar mi verdad” (Queralt, 2007: 240):

Me gustaría poder hablar de Pedro [su padre] como lo hacen las crónicas: privarlo de cualquier valoración, desvestirlo de cualquier adjetivo para referirme a él con la mayor inocencia posible. No existen narradores capaces de no decantarse –no aspiro a tanto, es un sinsentido-. Al hablar de un suceso, por más casual que este sea comenzamos a valorarlo (Cifuentes, 2007: 99).

Es por este motivo por el que las protagonistas de estas novelas son conscientes del peso que estos documentos tendrán a lo largo de la Historia, por lo que reclaman para sí el derecho de pervivir en la memoria colectiva, al igual que ha ocurrido con sus congéneres masculinos. Tal y como se refleja a continuación, reclaman el derecho de relatar la Historia desde aquellos puntos de vista que los cronistas oficiales han ignorado:

Me asombra el poder de esos versos de Alonso, que inventan la Historia, desafían y vencen el olvido [...] de todos modos debo relatar mi versión de lo acontecido para dejar memoria de los trabajos que las mujeres hemos pasado en Chile y que suelen escapar a los cronistas, por diestros que estos sean (Allende, 2006: 84).

"ENTRE ESTA PLUMA Y UN PAPEL VERÁS EL MUNDO EN QUE HABITO..."

Por lo que, a falta de un cronista que narre sus hazañas, ellas asumen esa labor, procurando en todo momento reproducir el estilo y el formato de las clásicas crónicas. Tal y como evidencia el título con el que Inés, la protagonista de Isabel Allende en *Inés del Alma Mía*, inicia su crónica de viaje:

Crónicas de doña Inés Suarez, entregadas a la iglesia de los Dominicos para su conservación y resguardo, por su hija, doña Isabel de Quiroga, en el mes de diciembre del año 1580 de nuestro señor, Santiago de la Nueva Extremadura, Reino de Chile (Allende, 2006: 9).

No obstante, a pesar de la intención de imitar estas narraciones en su totalidad, el resultado es (falsamente) frustrante puesto que en el proceso de escritura estas nuevas cronistas se sienten incapaces de cumplir con el canon establecido, provocando un golpe de efecto aún mayor en estas novelas. En el proceso de escritura de estas crónicas, las autoras ficticias oscilan continuamente entre un lenguaje que busca reproducir las clásicas crónicas oficiales que tanto rechazan y, a la vez, pretenden emular, y un discurso suave y ligero donde el querer "contar cosas" cobra mayor intensidad que el hecho de simplemente narrar los acontecimientos en los que han sido partícipes (Gómez, 2012).

En este sentido, es Lourdes Ortiz quien en el desarrollo de su novela más señera, *Urraca* (1981), esboza las características esenciales de la "perfecta crónica histórica". El problema que se le presenta a su protagonista como cronistas la incapacidad de mantener el estilo sobrio y riguroso ya que sólo durante unas líneas conseguirá mantener esa construcción ideal (Alfonso, 2002). De ahí que repita tantas veces: "me canso. Cada vez que la historia requiere un orden, una cronología, unos hechos, la pluma pesa y siento la nulidad de mi tarea" (Ortiz, 1991: 71), contraponiendo de este modo distintas formas posibles de narrar. Algo similar a lo que le ocurrirá a Inés, la protagonista de Isabel Allende.

3.2. “UNA CONFESIÓN EN QUE NADIE ME JUZGUE” (COSANO, 2016: 25)

Michel Foucault entiende que el acto de confesarse va más allá del ritual religioso para convertirse en una significativa fórmula de comunicación al ser la expresión de un sentimiento sincero procedente del yo más profundo (1979: 59). Un diálogo que se produce siempre en un clima íntimo y adecuado para la introspección y para la manifestación de los sentimientos más profundos.

En este sentido, todas estas novelas adquieren cierto tono confesional al narrar en voz baja, al final de sus vidas y ya sin grandes expectativas vitales, sus trayectorias, sus preocupaciones y sus anhelos, a un ser cercano –confesor, descendientes, etc.– y, por ende, al público lector:

Atiende bien, Alba Simha [indica la protagonista Alba Levanah]. No hay nadie en el mundo mejor que tú para escuchar mi historia, y no solo porque eres mi nieta [...] solo en ti puedo confiar para que puedas repetir mis palabras [...] sin doblar las verdades aquí y allá para acomodarte a la opinión de otros (Graves, 1999: 14).

En estos testimonios las autoras implícitas aunque buscan realizar un examen de conciencia a la par que una confesión, consideran que la penitencia a la que está asociada ya fue sobrellevada a lo largo de sus vidas, por lo que, en realidad, el perdón consiguiente a la confesión no será tan buscado en el plano religioso, sino que pretenden hallar un indulto mucho más preciso y objetivo, mucho más terrenal y significativo, como puede ser la absolución de las generaciones venideras otorgado por la Historia: “¡Y deseo tanto escribir para mí! Como un balance para mi alma, una síntesis, una confesión en que nadie me juzgue, ni siquiera yo misma, ni siquiera Dios” (Cosano, 2016: 25).

Al igual que ocurre con las crónicas, las autoras contemporáneas recogen la tradición literaria de las confesiones e imitan su formato, buscando la inspiración divina para poner por escrito sus pensamientos, como si de un instrumento de la superioridad se tratase y, así, legitimarse en la escritura y poder

"ENTRE ESTA PLUMA Y UN PAPEL VERÁS EL MUNDO EN QUE HABITO..."

traspasar tanto la censura propia como la de extraños a la que estaban sometidas:

Le agradezco [a San José] también estas líneas: sé que sin su caridad y protección, si no sintiera, como lo hago, que está aquí, a mi lado, leyendo lo que escribo, escuchando lo que pienso, dándome ánimos, inspirándome como si, por momentos, me dictara o incluso tomara él la pluma para continuar, nunca me habría atrevido a escribir (Cosano, 2016: 18).

En estas novelas, al hallarse las protagonistas en sus últimas horas de vida, se sienten libres de todo, sin responsabilidades sociales, por lo que ya no necesitan calcular el impacto ni las consecuencias de sus palabras. Tal y como se expresa Santa Teresa de Jesús en la novela de Helana Cosano:

No tengo fuerzas, me agota escribir. Y sin embargo, hacerlo aquí y ahora, libremente es dulce, es un placer voluptuoso que me libera de sentimientos acumulados durante años y me hace sentir ligera. Una sensación parecida a cuando después de relatar mis ruindades a un confesor, me sentí en paz, pura, como si hubiera vuelto a nacer [...] Mis escritos son imperfectos, simples, tal vez faltos de coherencia o claridad, con repeticiones, con un estilo desaliñado: son mi obra, me expresa, al igual que el mundo anuncia al Creador (Cosano 247).

Es por ello por lo que, además de unas autobiografías ficticias, estas novelas se presentan como unas confesiones, una forma de testamento espiritual que nos desvela a la mujer de carne y hueso, a menudo oculta tras su obra y malinterpretada o manipulada por la Historia.

3.3. TE LO DIGO POR ESCRITO (IRISARRI, 2016)

Finalmente, otro género que hace acto de presencia en estas ficciones históricas es el epistolar, que, por sus propias características, nos permite observar una doble condición. El género epistolar es “la comunicación diferida en el tiempo y entre espacios distintos, comunicación que se realiza mediante textos escritos” (Soto, 1996: 154). En este sentido, en las cartas, al igual que ocurre en las novelas históricas que estudio, la

protagonista se encuentra, en un espacio y en un tiempo distintos al del lector.

Tradicionalmente se ha considerado el epistolar como un diálogo sumamente flexible que da cabida a todo tipo de materias y con un gran potencial narrativo, permitiendo a su autor generar un retrato de sí mismo o bien crear una máscara tras la que esconderse (Altman, 1982: 185). Es por este motivo, y por la subjetividad de la que se hace partícipe, por lo que autores como Didier definieron este género como el femenino por excelencia (1981), una afirmación sumamente compleja que abre una amplia gama de debates teóricos pero que evidencia la innegable relación que han mantenido las mujeres con el género, que les ha permitido, al menos a un grupo muy selecto, no solo satisfacer las necesidades de creación literaria, sino también mantener abierta la comunicación con el exterior desde sus aposentos (Arriaga, 2005). En gran medida, todos estos aspectos son los que hacen de las misivas una herramienta sumamente consistente para denunciar la marginalidad a la que las mujeres han estado sometidas ante los discursos hegemónicos tradicionales.

En este sentido, si la carta en su función comunicativa cumple una misión sumamente sustancial al romper la frontera entre el mundo privado y el mundo exterior, estas ficciones históricas efectúan este mismo cometido, ampliando mucho más la esfera que las misivas cubrían, pues si bien las cartas se destinaban a los círculos más estrechos y cercanos ahora se alcanza a todo el mundo que desee acceder a ellas.

4. CONCLUSIONES

En estas novelas, las protagonistas narradoras ofrecen un testimonio, repleto de sinceras emociones y profundas pasiones, un discurso regido, más bien, por los procesos psicológicos y sentimentales que por el rigor que se demanda a cualquier relato. Es por este motivo por el que con frecuencia el género de la narración se diluye y se convierte en un soliloquio de las protagonistas que convierte sus reflexiones en revelaciones públicas.

"ENTRE ESTA PLUMA Y UN PAPEL VERÁS EL MUNDO EN QUE HABITO..."

En definitiva, la carta no es solo un monólogo con pretensiones de diálogo (Henríquez, 1985: 85), sino que en ella también observamos rasgos de la confesión –puesto que se sustenta en la relación de confianza y verdad subjetiva que transmite– y de la crónica de hechos –pues a través de ella podemos conocer de primera mano la mentalidad y las costumbres de la época en la que es escrita–, convirtiendo dichas ficciones históricas en una amalgama que da como resultado un discurso autobiográfico que nos permitirá reconocer el yo subjetivo del personaje histórico, la identidad de la autora que se refugia tras su “textimonio”. Un “textimonio” que a su vez puede ser interpretado como un último gesto de resistencia ante la posibilidad de ser narradas por otros (Becerra, 2015).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonso, M. C. (2002). Escribir novela histórica y ser mujer: el ejemplo de “La cajita de lágrimas”, de Ángeles de Irisarri. En M. E. Álvarez & M.C. Rodríguez (Coords.), *Tramas postmodernas: voces literarias para una década (1990-2000)*, (p. 239-270). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Allende, I. (2006). *Inés del Alma Mía*. Barcelona: Random House.
- Altman, J. G. (1982). *Epistolarity: approaches to a form*. Ohio: Ohio SUP.
- Arriaga, M. (2005). Epistolarios en Italia: un punto de vista teórico sobre un género femenino. *Epistola i literatura: epistolaris, la carta: estrategias literarias* (pp. 69-78). Alicante: Denes. Vol. 1.
- Becerra, M. (2015). Maria Rosa Oliver (1898-1977), de la historia a la autobiografía. *Arenal*, 22 (1), pp. 31-47.
- Blesa, T. (2000). Textimoniar. *Mundo y literatura*, 2, pp. 75-91.
- Cifuentes, P (2007). *Tiempo de bastardos*. Madrid: Martínez Roca.
- Cosano, H. (2016). *Teresa la mujer. Sus confesiones a las puertas de la muerte*. Madrid: La Esfera de los libros.
- Didier, B. (1981). *L'écriture-femme*, Paris: Presses Universitaires Francaises.
- Foucault, M. (1977). *La Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Gómez, M. (2012). “No son batallas lo que quiero contar”. *La mujer medieval en la novela histórica de autora*. Oviedo: KRK.
- Graves, L. (1999). *La casa de la memoria*. Barcelona: Seix Barral.

- Henríquez, C. (1985). *Feminismo y otros temas sobre la mujer en la sociedad*. Santo Domingo: Editor a Taller.
- Irisarri, Á. (2006). *Te lo digo por escrito*. Madrid: MR.
- Jelinek, E. (1980). *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Bloomington: Indiana UP.
- Jirku, B. & Pozo, B. (2011). Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. XVI, pp. 9-21
- Ortiz, U. (1991). *Urraca*. Madrid: Debate, 1981.
- Queralt, M. P. (2007). *Leonor*. Madrid: MR.
- Rivera, M. (1999-2000). La autobiografía, ¿Género femenino? *Lectora*, 5-6, pp. 85-87.
- Soto, G. (1996). La creación del contexto: función y estructura en el género epistolar. *Onomazein*, 1, pp. 152-166.

A LA SOMBRA DE LAS TRADUCCIONES
FRANCESAS: CONSUELO BERGES, ESCRITORA
IN THE SHADOW OF THE FRENCH TRANSLATIONS:
CONSUELO BERGES, WRITER

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN

Universidad de Cantabria

Resumen: La traductora Consuelo Berges, intelectual interesantísima del siglo XX, ha merecido cierta atención en sus labores como traductora de la literatura francesa, pero apenas se conoce su perfil biográfico y mucho menos su labor periodística y literaria. Autora de artículos de prensa, directora de publicaciones, mujer comprometida con la educación femenina y las condiciones de la mujer y la infancia y escritora de ensayos y poesía, su estudio es muy interesante y no ha sido abordado por la crítica. Este trabajo revisa y rescata su trayectoria vital y su obra literaria.

Palabras clave: Consuelo Berges, literatura, feminismo, periodismo, compromiso.

Abstract: The translator, Consuelo Berges, a very interesting intellectual of the twentieth century, has deserved some attention in her work as a translator of French literature, but her biographical profile, much less her journalistic and literary work, is hardly known. Author of articles of the press, director of publications, woman committed to the education of women and conditions of women and children and writer of essays and poetry, her study is very interesting and has not been approached by critics. This work revises and rescues his life trajectory and his literary work.

Key words: Literature, feminism, journalism, commitment.

1. UNA VIDA DE NOVELA

A finales de los años 60 del pasado siglo, Consuelo Berges da a las prensas su traducción de *En busca del tiempo perdido* de Proust. El título de mi trabajo quiere ser un modesto homenaje conjunto a Proust y a esta mujer que se refugió por motivos políticos en su tarea como traductora del francés, y cuya labor literaria quedó *a la sombra* de las muchas páginas de la mejor literatura francesa vertidas por ella al castellano.

Reducido su recuerdo en su tierra natal al nombre de una calle en un nuevo barrio residencial de Santander, sin ediciones modernas de su obra literaria, sin recopilaciones de sus artículos periodísticos, sin que se haya ponderado adecuadamente su papel como traductora y sin atención siquiera al rescate de su apasionante biografía, Consuelo Berges es hoy una perfecta desconocida a cuyo estudio he dedicado los últimos meses de trabajo, descubriendo con asombro y hasta estupefacción a una mujer de talla colosal, embarcada en diversas empresas y ocupaciones, con una larga vida, 89 años, que podría ser materia literaria de una novela y que constituye un ejemplo ilustrativo de la historia del siglo XX en España y de las dificultades de las mujeres que quisieron participar de la vida intelectual del país¹.

Consuelo Berges nace en Ucieda, un pequeño pueblecito de la pintoresca y montañosa comarca interior de Cabuérniga, en Cantabria, en agosto de 1899. Su madre, Belinda Berges y Rábago, tenía diecinueve años y era soltera cuando tuvo a la pequeña. Emparentada con una dinastía de pintores como Antonio Quirós o María Blanchard, así como con la familia de Concha Espina, escritora por la que sintió siempre una gran admiración y que la protegió en momentos muy difíciles de su vida, la niña Consuelo pertenecía, por parte de padre, a una familia de letras y vivió desde pequeña en casa de sus abuelos paternos, porque su madre trabajaba en aquella casa. En la biblioteca familiar leyó con avidez todo lo que caía en sus manos. De hecho, aprendió a leer a los siete años sin que la enseñara nadie, en casa, en el periódico liberal santanderino *El*

¹ Agradezco su inestimable ayuda en mis investigaciones sobre esta autora a José Ramón Saiz Viadero.

Cantábrico y entre sus lecturas infantiles estuvo la mitología griega, el *Quijote* o los grandes novelistas rusos. No iba ni a la escuela ni a misa; ni siquiera hizo la primera comunión, lo que seguramente supuso un cierto escándalo en su pueblo. A los quince años marcha la joven a Santander, a casa de su padre y allí empieza a estudiar en la Escuela Normal de Magisterio, que se había inaugurado hacía poco tiempo con profesorado joven formado en la Escuela Superior de Magisterio de Madrid.

Al concluir la carrera de maestra, que nunca ejerció, empieza a escribir artículos en la prensa, en el diario “La Región”, pero con veintisiete años, se marcha a América, a Perú, acompañando a una pariente suya, Julia. Ambas llegaron a Arequipa en enero de 1927. Arequipa era entonces la segunda urbe del Perú y tenía 50.000 habitantes; Julia era la dueña de la única librería de la ciudad y Consuelo vivía con ella mientras daba clases de gramática y de otras materias en una academia y colaboraba con el diario *Las Noticias* escribiendo artículos literarios. En Perú colaboró también en algunos diarios de Arequipa y Lima y pronunció dos conferencias en la Universidad de San Agustín; una de ellas, que dará mucho que hablar por su antindigenismo, llevaba por título *Los mitos indianistas*.

En 1928, cuando Julia decide regresar a Santander para ver a sus hijos, Consuelo opta por marcharse a Buenos Aires y muy pronto consigue trabajo como periodista y publica su libro *Escalas*, al que posteriormente me referiré. De esa época data su amistad con Concha Méndez, a la que introdujo en los círculos intelectuales argentinos y cuyo libro de 1930 *Canciones de mar y tierra*, ilustrado por Nora Borges, prologó nuestra escritora. Si se me permite una anécdota, Concha y Consuelo se conocieron cuando Méndez intentó vender unos manteles de lagartera a Consuelo, a su llegada a la capital argentina, y a partir de ahí su amistad personal e intelectual duró toda la vida.

En 1931 Concha Méndez y Consuelo viajan desde Buenos Aires a París. En esta ciudad le esperaban a Consuelo algunos miembros de su familia, como la pintora santanderina María Blanchard, pero su estancia solamente se prolonga durante unos tres meses, pues ella quiere vivir la efervescencia política y cultural de la República. Consuelo llega a Madrid a finales de octubre de 1931, siete meses después de la proclamación de la

Segunda República y desde su llegada, entra en contacto con Clara Campoamor y con Victoria Kent, entre otras mujeres republicanas destacadas de la época. Durante estos años de intensa actividad política y lucha feminista, Consuelo Berges no publica ningún libro, aunque sí envía algunas colaboraciones a la prensa. Gabriela Mistral, desde el otro lado del Atlántico, le recrimina este parón y le escribe en una carta estas líneas: “Tener en la vida una aptitud y no pagarla en creación es pecar contra el Espíritu Santo. Usted, Consuelo, peca contra el Espíritu Santo”. Pero, desoyendo estos consejos, no será hasta casi cinco años después cuando Consuelo, en 1935, publica su *Explicación de Octubre. Historia comprimida de cuatro años de República Española*. Atraviesa en esos años un momento de grandes dificultades económicas y Clara Campoamor, que había sido nombrada directora del Régimen Penitenciario, se empeña en designarla directora de un orfanato y ante la negativa de Consuelo, le proporciona un empleo en el Archivo de la Junta Provincial de la Beneficencia, con un sueldo de 50 ó 60 duros.

En esos años de efervescencia de la República es cuando Consuelo se interesa por la masonería y pasa a integrar la logia de Adopción *Amor* de Madrid de la que era Venerable Maestra Carmen de Burgos. He encontrado en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca, las fichas de la causa contra Consuelo Berges, que fue acusada de masona por el Tribunal especial de represión de la masonería y el comunismo creado por el régimen franquista. Tiene causas entre 1940 y 1960, aunque es un frente de mi investigación que no tengo concluido.

Con el estallido de la Guerra Civil, Consuelo es enviada como directora a un asilo de niños a Granollers y marcha posteriormente a Barcelona donde entra más en contacto con el anarquismo y colabora en la redacción de la revista *Mujeres Libres*. La víspera de que la ciudad fuera tomada por las tropas de Franco, Consuelo escapa por Portbou a Francia, pasa a Cerbère y de allí en tren hasta Perpiñán, donde es detenida y conducida a Le Puy, a un campo de refugiados. Finalmente, es confinada en una aldea del Jura y escapa a París donde vive cuatro años en la clandestinidad, ayudada por el dibujante Baltasar Lobo y por su esposa, así como por Picasso, mientras se

mantiene económicamente dando clases de español y gracias al dinero que le envían familiares y amigos de Argentina.

En 1943, cuando París cae bajo al dominio alemán, es detenida mientras se encontraba en una cola para recoger unos bonos con los que se proporcionaban zapatos. Al carecer de documentación, los alemanes la creen judía, y ella duda entre declararse judía o revelar su nacionalidad española, pues temía su repatriación a España. Pero los nazis deciden enviarla a un campo de concentración a Fuenterrabía y más tarde a Irún. Marcha a Madrid y gracias a la protección de Luis de la Serna, el hijo médico de Concha Espina, se libra de la cárcel.

Entre los años 40 y su muerte, acaecida en 1988, vive en Madrid dedicándose principalmente a la traducción. Esta mujer menuda pero sólida murió en 1988. Por aquel entonces vivía en la calle Andrés Mellado, que es actualmente la sede de la Fundación creada por ella misma en defensa de los intereses de los traductores y que lleva su nombre.

2. LA LABOR LITERARIA DE LA ESCRITORA

A continuación voy a detenerme en su labor como escritora. Se trata de una de las muchas facetas que podrían estudiarse de Consuelo, como su excelente labor de traductora o su papel como periodista.

Su primer libro publicado es *Escalas*, que salió a la luz en Buenos Aires en 1930 y fue glosado elogiosamente en varias reseñas en los periódicos españoles e hispanoamericanos. La obra se inicia con unas seguidillas de Concha Méndez que atestiguan la amistad y buen entendimiento entre ambas escritoras.

Se trata de un volumen misceláneo, homenaje a Concha Espina en cuyas páginas iniciales la escritora defiende la literatura periodística y divulgativa frente a la pétrea y fría obra literaria.

Los temas que suscitan los textos de Berges son el paisaje americano, que conoció por sus viajes desde Ecuador a Argentina y por el que muestra una escasa emoción, la defensa de los viajeros españoles a América, la vida cultural bonaerense, sobre todo, lo que se refiere a los filósofos europeos que recalán en la ciudad impartiendo sus conferencias y fundamentalmente, la crítica al indigenismo y la defensa del papel de España en

América. Este es un asunto que le preocupa mucho y que produjo algunas polémicas en sus intervenciones públicas. Quizá por eso le interesó recoger en *Escalas* su conferencia titulada “Los mitos indigenistas”, pronunciada por la escritora en Arequipa, en la Universidad de San Agustín, en noviembre de 1928. En ella criticaba las manifestaciones de hispanofobia que exhibían las juventudes indianistas y aludía a la obra de García de Naranjo en la que culpaba a los EE. UU. de fomentar un amor a los indios que vivían al sur de Río Bravo, mientras exterminaban a los de su territorio. Los indios del Sur del continente eran idealizados por los norteamericanos, quienes los convertían en hermosos, inteligentes y superiores, mientras ellos mismos estaban confinando a los indígenas que vivían en su país en las reservas, y alimentando en los indios sudamericanos el odio a España.

La escritora es muy crítica también con el indigenismo cultural, cuyas raíces filosóficas rastrea y que cree no ayuda en nada a mejorar la situación del indio real:

estoy casi segura de que los mismos jóvenes poetas que componen poemas enternecidos al poncho, las ojotas y el chullo² del indígena, no dejarán más de una vez de acudir a la palabra ¡indio! como insulto supremo que desfogue su ira y su desprecio hacia algún semejante que les haya ofendido. (Berges, 1930:73).

Proclama la superioridad de la cultura española sobre la indígena y alienta el nacionalismo práctico de las naciones sudamericanas: “¡Alerta, paladines de la utopía indianista! Sed Quijotes, pero con dineros y camisas.” (Berges, 1930:82).

Al margen de las ideas expuestas en esta conferencia y en el texto que ella recogió, que podemos o no rebatir, me ha resultado muy interesante que la propia autora fuera a la vez la cronista de lo sucedido después de pronunciarla, pues en Consuelo Berges siempre triunfa el aliento periodístico y el uso de la palabra para argumentar. En esa crónica del debate suscitado por su conferencia, recoge las críticas que le hicieron

² Ojota: sandalia que usan los indios. Chullo: sombrero de lana usado por los indios peruanos.

algunos de los indigenistas asistentes, y también agradece su ayuda a varios intelectuales peruanos que la apoyaron, ratificándose dos años después de haber pronunciado esas controvertidas palabras, en lo allí expresado.

En resumen, es un libro misceláneo, de defensa de lo español frente a lo europeo e indígena, obra que ella misma calificó años más tarde como incongruente y movediza y de cuya publicación quizá se arrepintiera, pero que hoy en día resulta muy interesante para entender el papel de muchos intelectuales españoles en una América en la que se promovía la hispanofobia. *Escalas* da fe asimismo de la valentía de una mujer de 31 años que expresa sin ambages y con sólidos argumentos sus opiniones.

Habrían de pasar cinco años para que se publicara otra obra de Berges en forma de libro, *Explicación de Octubre. Historia comprimida de cuatro años de República Española*, un volumen en el que aporta una interpretación política muy personal de la revolución de los mineros asturianos de 1934³. La obra tuvo muchos problemas de distribución, pues la censura del bienio de Lerroux y Gil Robles se encargaría de que el libro apenas se comercializara. En el prólogo parece querer contestar a aquella censura por haber cesado su actividad literaria que le hiciera Gabriela Mistral cuando escribe: “Acaso sea mejor vivir un tiempo la pasión de callar, contemplar y sufrir, acumulando silencio, contemplación y sufrimiento para un día devolverlo al pueblo y a la tierra en comprensión expresada, con la menos cantidad posible de literatura, con la mayor cantidad posible de espíritu” (Berges, 1935).

Otros dos libros, sendas biografías, fruto de su devoción por Stendhal, completan su producción. El primero se tituló *Stendhal. Su vida, su mundo, su obra*, y fue publicado en 1962 por la editorial Aguilar y en 1983 en Alianza se edita *Stendhal y su mundo*, que fue calificado muy elogiosamente por la crítica.

³ Fue una revolución que aglutinó a los mineros asturianos, uniendo a los anarquistas, comunistas y socialistas frente al gobierno de la derecha. Hubo huelgas generales, se proclamó una Comuna Asturiana y el Gobierno respondió con una fortísima represión, enviando a la Legión y al ejército y causando más de 1000 muertos.

José María Alfaro, en un artículo publicado en *ABC* en el que reseñaba el libro de Berges calificaba a la autora como: “stendhaliana fervorosa y practicante” (Alfaro, José María, *Stendhal y su mundo, Sábado cultural, ABC*, 22 de octubre de 1983-V) e indicaba que el volumen es “una obra considerable” que según su juicio merece estar a la altura de los grandes libros de los escritores europeos que escribieron sobre el autor de Grenoble, como Kaiser o Lukács. Su amor por Stendhal es bien conocido; hasta tal punto que el 3 de marzo de 2011, en un diálogo con Ricardo Piglia sobre los traductores, publicado en el suplemento *Babelia* del diario *El País*, Roberto Bolaño decía que Consuelo Berges era la principal autoridad sobre Stendhal en nuestra lengua y que sus traducciones son extraordinarias.

3. A MODO DE COLOFÓN

Como conclusiones de este recorrido vital y literario de Consuelo Berges, destaca la apasionante vida y trayectoria intelectual de una mujer de gran capacidad de trabajo y exigencia intelectual y estética, que supo no arredrarse ante las dificultades, que tuvo una vida plena de experiencias, de relaciones intelectuales y de amigos y especialmente de amigas, que difundió la imagen de España en América, que luchó denodadamente por los derechos de la mujer y de los desfavorecidos, que se yergue con alma quijotesca en defensa de los traductores y que supo ironizar sobre sí misma.

Nos ha legado sus impresionantes traducciones de la mejor literatura francesa, su Fundación que defiende y promueve el rigor del oficio de traductor, una más que notable obra periodística, una obra literaria de interés que acabo de presentar someramente en este trabajo y el ejemplo de su lucha en defensa de las reivindicaciones femeninas y de la dignidad humana. Tras las gruesas lentes que siempre llevaba encontramos una mujer “sola, independiente, orgullosa, implacable, pobre y escandalosamente rigurosa.”, tal como la describió Rafael Conte en un artículo de *ABC* publicado el 2 de febrero de 1989. Sirva esta breve intervención de recuerdo del trabajo intelectual de esta y de todas las inéditas a quienes dedicamos estas investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfaro, J.M^a. (1983). Stendhal y su mundo. *Sábado cultural, ABC*, 22 de octubre de 1983, pág.V
- Ballano Olano, I. (2009). Consuelo Berges. *Diccionario histórico de la traducción en España*, coordinado por Francisco Lafarga Maduell y Luis Pegenaute. Madrid: Gredos, pp. 110-112.
- Benítez Eiroa, E. (2004). Filtros Entrevista truncada con Consuelo Berges *Vasos comunicantes: revista de ACE traductores* (29), pp. 79-89.
- Berges, C. (1930). *Escalas*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos.
- Berges, C. (1931). *Concepción Arenal: Algunas noticias de su vida y obra*. Barcelona: Edít Gráf. Maxera y Cia.
- Berges, C. (1935). *Explicación de Octubre. Historia comprimida de cuatro años de República en España*. Madrid: Imprenta Garcigoy, 1^a edición.
- Berges, C. (1962). *Stendhal. Su vida, su mundo, su obra*. Madrid: Aguilar.
- Berges, C. (1983). *Stendhal y su mundo*, Madrid: Alianza.
- Conte, R. (1989). En memoria de Consuelo. *ABC*, 2 de febrero de 1989, pág.1
- Lazalzada, M^a J. (2006). *Mujeres en masonería*. Premiá de Mar: Clavel, pp. 212-228.

ESCRIBIR EN GALLEGO, CATALÁN Y ESPAÑOL
BAJO EL FRANQUISMO: UNA APROXIMACIÓN
INTERSECCIONAL A MATILDE LLORIA
WRITING IN GALICIAN, CATALAN AND SPANISH
UNDER FRANCO: AN INTERSECTIONAL APPROACH
TO MATILDE LLORIA
Maria LACUEVA I LORENZ
Universidad del Sarre

Resumen: La escritora Matilde González Palau (Almansa, 1912 – Valencia, 2002) y que siempre firmó sus obras como Matilde Lloria, desarrolló su obra poética en tres lenguas, castellano, catalán y gallego, en unos años, los de la dictadura franquista, en los que dos de ellas se enfrentaban a serios problemas para sobrevivir. En este trabajo, analizaremos, a partir de su biografía lingüística, los motivos por los cuales Matilde Lloria asumió esa triple identidad cultural y lingüística y las circunstancias en las que las ejerció, teniendo en cuenta los efectos estéticos resultantes y siempre intentando situar su figura dentro de las genealogías femeninas de las diferentes tradiciones literarias. Además, observaremos los mecanismos de invisibilización que todavía la mantienen como una autora casi desconocida, tanto entre los especialistas como para el público en general. Por último, llevaremos a cabo una primera aproximación interseccional para intentar comenzar a abarcar la dimensión de su obra.

Palabras clave: Interseccionalidad, biografía lingüística, Literatura Catalana, Literatura Gallega, Literatura Española.

Abstract: Author Matilde González Palau (Almansa, 1912 – Valencia, 2002), whose pseudonym was Matilde Lloria, wrote her poetry in three languages: Castilian, Catalan and Galician, two of which were under serious threat during some of her active years under Franco's dictatorship. Based on her linguistic biography, in this piece we analyse the motives behind Matilde

Lloria's assumption of this triple cultural and linguistic identity and the circumstances in which she exercised them, taking into account the resulting aesthetic effects and trying to place her figure within the feminine genealogies of the different literary traditions. Furthermore, we observe the invisibilisation mechanisms which have today made her almost unknown as an author, both among specialists and the general public. Finally, we undertake an initial intersectional approach in an attempt to begin to understand the scope of her work.

Key words: Intersectionality, linguistic biography, Catalan literature, Galician literature, Spanish literature.

1. INTRODUCCIÓN: UN CASO EXCEPCIONAL, PERO NO UNA EXCEPCIÓN¹

Si para cualquier escritora en lengua castellana el hecho de escribir y, sobre todo, publicar en la España franquista era enormemente problemático por el hecho de ser mujer, las dificultades se multiplicaban para aquellas autoras que optaban por las lenguas perseguidas por el régimen para la creación artística; si además subvertían los límites impuestos por las autoridades y sobrepasaban el reducto folclórico, único espacio en que a dichas lenguas se les permitía expresarse públicamente, y pretendían dignificarlas y prestigiarlas con su literatura, la tarea se convertía en tremendamente complicada. Es el caso de Matilde González Palau, quien siempre firmó sus escritos como Matilde Lloria, sirviéndose del apellido de su marido. Se trata de una poeta trilingüe: dos de las lenguas en las que desarrolló su obra fueron el catalán y el gallego, ambas duramente perseguidas durante dictadura, mientras que la tercera, el castellano, además de ser la única que estaba permitida oficialmente, era su lengua familiar. Estas circunstancias explicarían que, de sus catorce poemarios, tres sean en catalán, tres en gallego, y ocho en castellano. Además, también hemos podido reunir algunos poemas sueltos en gallego publicados en revistas.

¹ Queremos agradecer a Conchita Lloria su enorme apoyo y su complicidad durante la preparación de este artículo.

Este trabajo aspira a contribuir a la superación del vacío bibliográfico que todavía mantiene en la sombra el legado de Matilde Lloria y, por ello, tiene un marcado carácter monográfico; aun así, esta opción metodológica no nos impide intentar reconducir una inercia heredada que tiende a hablar de las escritoras como casos aislados, como una especie de excepciones a una regla no escrita, y aun así enormemente generalizada, que se basa en el prejuicio de que “las mujeres fueron siempre ágrafas, iletradas o incapaces para la literatura por naturaleza” (Servén Díez, 2008: 15). El caso de Matilde Lloria es ciertamente excepcional, pero no por tratarse de una mujer escritora, sino por la conjunción de toda una serie de factores que analizaremos a continuación.

Y para demostrar que no nos encontramos ante ningún caso aislado, simplemente hay que revisar, aunque sea de la manera sumaria y no exhaustiva que nos permiten los límites de este trabajo, algunas de sus contemporáneas más cercanas: por un lado, las autoras valencianas que escribieron en catalán durante el franquismo, como Anna Rebeca Mezquita (1890 –1970), Maria Ibars (1892 – 1965), Beatriu Civera (1914 – 1995), Sofia Salvador (1925 – 1995), Maria Beneyto (1925 – 2011), Carmelina Sánchez-Cutillas (1927 – 2009) y Maria Mulet (1930-1982)². Por otro lado, algunas de las escritoras que escribieron en gallego bajo la dictadura, como María Mariño (1907 – 1967), Dora Vázquez (1913 – 2010), Pura Vázquez (1918 – 2006), Luz Pozo Garza (1922), Maria do Carme Krokenburg Sanjurjo (1926 – 2015), Xohana Torres (1931), Maria Xosé Queizán (1939).³

Con este listado no pretendemos insinuar ningún tipo de grupo literario o de corriente estilística, pero sí observar que comparten ciertas características extraliterarias con Matilde Lloria que nos impiden caer en el espejismo del caso único: todas ellas (excepto Maria Xosé Queizán) son nacidas antes del

² Para una aproximación general a las escritoras valencianas de posguerra y su contexto, véase Lacueva (2013, 2017); para situarlas en la genealogía femenina literaria valenciana, véase Lacueva & Herrero (2016: 67-88).

³ Algunas aproximaciones parciales a estas autoras, véase Sanjurjo (1995), Rodríguez (2013) y, desde el punto de la censura, Bermúdez (2010: 104-112),

golpe de estado fascista, lo cual las lleva a conocer, con diferentes grados de profundidad según la edad, una realidad anterior muy diferente a la de la posguerra. De alguna manera, son ciudadanas antes que escritoras, y no al revés, lo cual nos parece un elemento fundamental a tener en cuenta cuando nos aproximemos a sus escritos, ya que esa experiencia vital se puede trazar en ellos tanto de manera explícita como latente. Otra característica común es que publican parte de su obra – en algunos casos casi toda – entre 1940 y 1975; pero muchas de ellas, una vez llegada la democracia y contra el pronóstico que cabría esperar respecto a la recuperación de los referentes que resistieron la embestida franquista contra las culturas gallega y catalana, caen en el olvido.

Por otro lado, aunque algunas pasan años de sus vidas en el exilio, todas mantienen una vinculación como activistas culturales en sus respectivos ámbitos lingüísticos. Y, además, todas comparten el hecho de haber escrito en catalán o en gallego de manera más o menos equilibrada con el castellano: así, encontramos desde las trayectorias monolingües de Beatriu Civera o Xohana Torres hasta el caso de trilingüismo literario que representa Matilde Lloria, en el cual se centra este trabajo.

2. EL TRILINGÜISMO MILITANTE DE MATILDE LLORIA

Así pues, la excepcionalidad de Matilde Lloria reside en su trilingüismo literario, el cual podríamos calificar de militante por el compromiso en que se basa y que la convierte en un caso único dentro de las letras femeninas hispánicas durante el franquismo. Para comprender la dimensión de la opción creativa que desarrolló Lloria, resulta útil acercarnos a ella desde el estudio de su biografía lingüística, las características básicas de la cual nos deja entrever durante un congreso sobre los poetas alófonos en lengua gallega en el que se presentaba de esta manera:

Nacín un ligar de la Mancha, o nome do cal “si” quero lemebrarme. Con todo, a mia nenez e adolescencia, xa foron vividas na rexión valenciana, e a primeira xiventude, na cidade de Valencia onde casei e na que permanecín ata despois de finar a nosa arrepiante e innecesaria guerra civil.

As veces, o destino sinálanos itinerarios insospeitados. Deste xeito, unha mañá de outubro de mil novecentos corenta e dous, apeeime na [...] estación de Ourense na que me agardaba o meu marido quen se adiantara a contactar cunha terra en cunhas xentes descoñecidas.

De seguida faloume da comarca onde el, médico de profesión, tiña xa percorrido tódalas vereas dos arredores. Non parecía contrariado [...] pero eu non sabía aínda que pasaría conmigo. [...]. Como combatería eu no combate da postguerra en Galicia? Teríamos nós inimigos? Atoparíamonos coa indiferencia, co desamor? Adaptaríamonos a chuvias e brétemas persistentes? Tras nosa ficaba o levante ricaz de sol e laranxas, a nosa casa preciosa na terceira capital da Península [...] Non se trataba para nós dunha aventura elexida; aquela trasega de vida, aquel trasvoar de leste a oeste víñamos imposto por un tráxico derrumbamento. Ventureiramente, non tivemos que fuxir coma tantos magoados, non padecemos os padecementos do exodo multitudinario [...] Nós, soamente houbemos de decidir o lugar onde acobexarnos para vivir o noso exilio interior (Lloria, 1994: 137-138).

Sabemos que Matilde Lloria sempre falou castellano en su casa, aunque desde pequena vivió en Moixent, pueblo valenciano donde el catalán ocupaba casi la totalidad del espacio público. Una vez establecida en Valencia, este bilingüismo funcional se mantuvo y comenzó su formación como poeta autodidacta en castellano, lengua en la que escribirá sus primeros versos; su matrimonio con el doctor Federico Lloria, que provenía de la zona de Utiel, acentuará el uso del castellano como lengua familiar. Cuando acaba la guerra, se ve forzada a exiliarse durante veintisiete años a Galicia porque su esposo había prestado servicios médicos a la Segunda República. Vistos estos datos, y teniendo en cuenta el contexto político y sociolingüístico del momento nos parece que, a su llegada, nadie hubiera previsto que en apenas diez años esta autora firmaría una valiosa obra poética en catalán mientras se preparaba para publicar, poco después, poemas también en gallego.

Cuando llega a O Cumial, el pueblo donde pasará los primeros años de exilio, el espacio que hasta entonces había ocupado el catalán en tanto que lengua *de la calle* pasa a ser

ocupado por el gallego. Ella misma explica que en esta nueva realidad se encuentra el germen de su poesía gallega, ya que: “Do meu vivir na aldea, tría uns graciños de sabedoría lingüística. Xa o desexo de deprender o idioma escomenzaran a xermolar” (Lloria, 1994: 142). En Galicia, Lloria encuentra un país que vuelve al ruralismo, con una cultura desestructurada: Buenos Aires se ha convertido su nueva – y alejada – capital, donde se concentran un buen número de exiliados que llevan a cabo una frenética actividad galleguista de supervivencia y de unión entre el interior y el exterior; todo ello, junto con la represión cultural franquista, provoca cierta inactividad – al menos pública – en el interior, que no comenzará a romperse hasta la década de los cincuenta, cuando algunos proyectos de recuperación como la Editorial Galaxia serán suficientemente relevantes para provocar que “o fundamentalismo uniformador español ensine os verdadeiros dentes.” (Maceira, 1995: 37).

A pesar de esta situación, se podría decir que el azar jugó a favor de Matilde Lloria cuando se estableció en Ourense, la ciudad que a principios del siglo XX había parido un segundo *Rexurdimento* de las letras gallegas con la vocación de universalizarlas, y que se vertebró alrededor a la revista *Nós*⁴. Además, era la ciudad donde el galleguismo cultural y político dejarán de ser regionalismo para convertirse en nacionalismo y dónde se propondrá la consideración de Galicia como nacionalidad histórica. Todos estos precedentes los heredará la escritora cuando:

Unha tardiña clara, petou a nosa porta un señor alto e forte [...] que viña a presentarse por si mesmo [...] «Son fillo desta pequena cidade. Chámome Ramón Otero Pedrayo e quero que vostedes acepten a amizade que veño a ofrecelles. Tamén quero facelles saber que neste pobo meu non van a estar sós, nin han de sentirse estraños» [...] Agasalloume coas *Follas novas* de Rosalía, dicíndome: «Estou certo que haberá entendemento entre as dúas» Así fou (Lloria, 1994: 141).

⁴ Revista publicada entre los años 1916 y 1936 y con la cual participan Castela, Otero Pedrayo o Vicente Risco, entre otros.

Poco después de la visita del escritor Otero Pedrayo, Lloria entra también en contacto con el poeta Vicente Risco, el cual:

Sabía [...] que eu andaba atafegada por conta propia, na aprendizaxe do galego e [...] insinuoume: «Préstome a ser o seu profesor de lingua, pero... cunha condicion». «Cal?» pregunteille. E respondeume: «A condición de non cobrarlle honorarios» [...] Dende enton, tíven a quen consultar, de quen aconsellarme [...] e fun volando baixiño coa ferverza dunha discípula aplicada, con vontade de seguir adiante. Así ata hoxe (Lloria, 1994: 142).

Lloria comienza a formar parte activa de la vida cultural galleguista abriendo incluso las puertas de su casa, como comenta la también poeta Pura Vázquez, con quien estableció una íntima amistad: “o chamado chalé dos Lloria foi un centro de reunións literarias e culturais innumerables, con xentes da intelectualidade ourensá e das artes da nosa cidade” (Vázquez, 2001: 7). Entre 1958 y 1959 encontramos unos cuantos artículos suyos sobre diferentes aspectos sociales y culturales en *Vida gallega*, una revista en castellano que sirvió como plataforma de lo que se llamó “o galeguismo posible” durante los años cincuenta. También entra en contacto con el exilio y en 1962 publica el primer poema en gallego que hemos podido encontrar, “A Galiza, nai da que renazo”, en la revista *Vieiros*, editada en México⁵; en 1968 gana el concurso de poesía convocado por Centro Ourense de Buenos Aires y el poema galardonado se publica también en *Vieiros*. En 1971 aparece su primer libro de poemas en gallego, *Caixiña de música*, prologado por Otero Pedrayo. Ya en democracia publica los poemarios *Dou fe* (1994), aunque varios indicios nos llevan a pensar que los poemas fueron escritos mucho antes, y *Unha casa no Tempo* (2001).

En una entrevista de 1957, Lloria hace pública la estima que siente por la llengua gallega y habla de sus referentes literarios: Tagore, Juan Ramón Jiménez y Góngora, principalment, però també Lorca, Alberti, Walt Whitman, Paul Claudel, Valery,

⁵ Existen indicios de poemas anteriores en gallego, pero todavía no se ha podido contrastar su existencia.

Juana de Ibarburou, Stella Corvalán y, naturalmente, Rosalia de Castro, entre otros (Guede, 1957: 47). No nombra ningún autor o autora con obra en catalán, lo cual podría crear la sensación de desarraigo respecto a esta tradición literaria; pero la realidad no se corresponde con esta apariencia ya que, paralelamente al aprendizaje que lleva a cabo en Galicia, y a seguir publicando en castellano con cierto éxito, demuestra una clara voluntad de mantenerse vinculada a la cultura que había dejado en Valencia.

La solución para superar el alejamiento y aislamiento fue matricularse en los cursillos por correspondencia que el también escritor y gramático Carles Salvador ofrecía a través de Lo Rat Penat, la única institución cultural de tipo valencianista que toleraron las autoridades franquistas, siempre dentro de los límites del “regionalismo bien entendido (Colomer, 2012). Las pocas fisuras que ofrecía este espacio fueron aprovechadas por algunos activistas culturales para desarrollar una labor de resistencia y de lenta recuperación de la lengua, y los cursillos que acabamos de nombrar son un ejemplo.⁶ Gracias a ellos, Lloria aprende a escribir el catalán culto y pone en funcionamiento un tercer sistema lingüístico al servicio de la creación poética, cosa que la hace entrar con fuerza en el circuito literario valencianista, donde se estableció rápidamente.

Así, en 1953 aporta sus poemas a la *V Taula de Poesia*⁷ mientras que su obra *Bri d'amor* queda como finalista en el Premio Valencia de Poesía (en catalán). Por ello, y a pesar de no haber publicado todavía nada en catalán – recordemos que el circuito literario se encontraba truncado y el hecho de imprimir y hacer circular libros en las lenguas diferentes al castellano implicaba unos riesgos que no cualquiera podía asumir –, el crítico y escritor Joan Fuster (1956) la incluye en su *Antologia de poesia valenciana 1900-1950*. A su entender, Lloria forma parte de aquel conjunto de “escriptors convertits a la llengua, incorporats després de passar pel castellà” (Fuster, 1956: 56);

⁶ Para una aproximación panorámica a la situación cultural valenciana bajo el franquismo, véase Ballester (2006²) y sobre la situación específica de las mujeres, Lacueva (2013: 155-278).

⁷ Exposición pública de poesía acompañada por pinturas que organizaba el Círculo de Bellas Artes.

aún así, la considera una escritora plenamente incorporada a la tradición valenciana e incluso afirma que es una de las poetas que actúan de “pont suficient cap a les promocions actuals” (Fuster, 1956: 57), cosa no menor cuando la continuidad literaria estaba continuamente en juego.

Lloria, además, es la primera mujer que gana el Premio Valencia de Poesía (en castellano) en 1952, con su poemario *Aleluya*, publicado el mismo año. En 1960 se convertirá en la primera en ganarlo en su convocatoria para obras en catalán con *Altíssim regne* aunque, como solía pasar, no será publicada hasta cinco años después: las prioridades del régimen eran claras, y aunque convocaban el premio para dar cierta apariencia de tolerancia, después alargaban al máximo su publicación con el claro objetivo de agotar, por pura inanición, cualquier voluntad mínimamente normalizadora de la lengua. En 1975 gana el prestigioso premio Ausiàs March, con el poemario *Lloc per a l'esperança*, pero ya no publica nada más en catalán hasta 2001, cuando aparecerá *Espill d'un temps*, un libro de poemas que ya habían cobrado forma mucho antes⁸.

La biografía lingüística de Matilde Lloria es un claro ejemplo de lealtad lingüística, es decir, de la reacción de algunos hablantes cuando observan que su lengua, de origen o de adopción, está sometida a un proceso de glotofagia (Calvet, 1974), el cual conlleva la sustitución paulatina de una lengua por otra hasta su total desaparición. La toma de conciencia del peligro en que se encontraban el gallego y el catalán sigue en Matilde Lloria un doble proceso acumulativo, donde las evoluciones lingüísticas de la oralidad y la escritura, aunque indisociables, permiten una observación paralela e individualizada; por un lado, mientras que la adquisición de la lengua oral se lleva a cabo de manera natural con el catalán, es aprendida con el gallego, por lo cual la poeta debe valerse, primero de manera autodidacta y después con el apoyo de los mejores maestros que podría tener en aquel momento, de la lengua escrita. Por otro lado, todo parece indicar que esa toma

⁸ Tres de sus poemas aparecieron ya diez años antes, en la antología de poetas valencianas *Les veus de la Medusa* (LA FOREST D'ARANA, 1991), donde se anunciaba que formaban parte de una obra inédita titulada *Espill d'un temps*.

de contacto con el gallego culto es la que enfrenta a Lloria con su propia realidad: ella, al igual que una inmensa mayoría de valencianos de la época, si bien no llega al analfabetismo total, sí que tiene conocimientos muy rudimentarios del catalán escrito.

Probablemente aquí se encuentre la razón que la lleva a poner remedio a este desequilibrio, cursando las lecciones a distancia de Carles Salvador. La reacción de Lloria ante esta doble situación de minorización fue formarse en ambas lenguas y utilizarlas como vehículo para la creación poética; cabe explicitar que no lo hizo como un mero pasatiempo o un refinado juego literario, sino con un objetivo claramente prestigiador en los dos casos. Si además tenemos en cuenta que la Lloria que escribía en castellano ya contaba con cierto reconocimiento, esta elección cobra una nueva dimensión, ya que, más allá de los éxitos que pudiera cosechar, le complicaba la vida como poeta y como persona sospechosa de llevar a cabo un regionalismo entendido de manera diferente al de las autoridades.

3. UNA APROXIMACIÓN INTERSECCIONAL PARA COMPRENDER UNA FIGURA TRIPLEMINTE MINORIZADA

A pesar de la trayectoria que hemos intentado esbozar, la obra de Matilde Lloria apenas ha generado interés entre los críticos del ámbito catalán o gallego, quitado de algunas honrosas y necesarias excepciones, como por ejemplo Xesús Alonso Montero, quien reclamó el estudio en profundidad de la obra de Lloria en su totalidad para llegar a “a dictaminar [...] de que falan e como falan certos poetas cuando optan, voluntariamente, por outra lingua” (Alonso Montero, 2002). El seguimiento y la reivindicación que le ha dedicado Lluís Alpera (1998, 1999, 2001^a) también son fundamentales, pero estas voluntades aisladas no suficientes para recuperar a Matilde Lloria como referente colectivo⁹. Visto este casi desértico

⁹ Cabe decir que la figura de Lloria ha sido más reivindicada públicamente en el ámbito gallego, donde fue nombrada Hija Adoptivade Ourense en 2005,

panorama “interno”, no podíamos esperar ningún reconocimiento internacional, y por eso no nos extraña en absoluto que una obra ambiciosa como el diccionario *Double minorities of Spain. A Bio-Bibliographic Guide to Women of the Catalan, Galician and Basque Countries* (McNerney & Enríquez, 1994) no la tenga en cuenta, ni como poeta en catalán ni como poeta en gallego. Así pues, no doblemente, sino triplemente minorizada se encuentra la obra de esta autora. No podemos imaginar el tratamiento que hubiera recibido una figura con estas características si en lugar de llamarse Matilde se hubiera llamado Matias, pero tenemos la certeza de que hubiera sido muy diferente.

Por todo ello, queremos apuntar algunos elementos para una primera aproximación interseccional a esta autora, los cuales necesariamente se habrán de desarrollar de manera ampliada en futuros trabajos. Si hemos elegido esta metodología, en principio diseñada por Kimberlé Crenshaw para ser aplicada en el ámbito de los derechos de las mujeres negras norteamericanas es porque su transposición al área de los estudios literarios, y concretamente al caso de Matilde Lloria, resulta útil para explorar, por un lado, las diferentes características que identifican a esta escritora y, por otro, el tratamiento específico que por la intersección de todas ellas recibe. Algunas de las características básicas que encuentran un punto de intersección en ella son: ser mujer, ser valenciana de origen y gallega de adopción, ser esposa de republicano durante el franquismo, ser escritora, publicar o escribir en dos lenguas perseguidas y demostrar conciencia (pluri)nacional.

Además, hay que tener en cuenta que Lloria, igual que otras contemporáneas suyas como Beatriu Civera, se enfrenta al conflicto bélico y a la posguerra cuando apenas han llegado a la trentena. Eso significa que su crecimiento y entrada en la edad adulta transcurre durante los años inmediatamente anteriores a la guerra y que madura en un momento histórico de cambio ante las posibilidades democratizadoras que, como mujer,

ciudad donde también se le dedicó una calle, y un homenaje en el marco del Día de la Letras Gallegas en 2015.

gradualment se van adquiriendo: educación universal, cierta independencia económica, cierta emancipación familiar y eclesiástica, aumento paulatino del control sobre su propio cuerpo y sus sentimientos, etc. Por otro lado, conoce de primera mano el ambiente valencianista que se desarrolló durante el primer tercio del siglo XX, con sus reivindicaciones políticas, culturales, lingüísticas y nacionales. Desgraciadamente, las pocas investigaciones sobre esta autora no nos permiten demostrar si sigue este proceso con atención o de manera más bien pasiva y distanciada, pero lo que sí es seguro es que lo vive en primera persona.

Otro factor a tener en cuenta, como ya hemos sugerido, es que a pesar de publicar buena parte de sus obras ya en plena dictadura, rezuman una conciencia social con la cual tejerá una sorda crítica al franquismo: en lugar de esconder las pésimas condiciones de vida en las cuales el régimen hundió a buena parte de la población, las explicita; y en lugar de asumir la ideología imperante, busca sus fisuras para reivindicar una mayor justicia social bebiendo de un humanismo, a veces de base cristiana, que se encuentra a las antípodas de la ideología y las prácticas del nacionalcatolicismo imperante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Montero, X. (6 de junio de 2002). Matilde Lloria. *La Voz de Galicia*.
- Alpera, L. (1998). *Des de l'Aitana al Canigó. Papers crítics*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Alpera, L. (1999). La poesia de dones al País Valencià: la generació de postguerra (Trabajo de investigación inédito). Alicante: Universitat d'Alacant.
- Alpera, L. (2001). Pròleg. En M. Lloria, *Espill d'un temps* (pp. 7-17). Xàtiva: Mateu editors.
- Bermúdez, M. T. (2010). As poutas da censura franquista sobre a literatura galega. O caso da “nova narrativa”. *Revista de Investigación en Educación*, 7, 104-112.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43, 1241-1299.

- Calvet, J. L. (1974). *Linguistique et colonialisme: petit traité de glottophagie*. París: Payot
- Colomer, J. C. (2012). “El regionalismo bien entendido”: una política de construcción nacional. En I. Saz & F. Archilés (eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*, (pp. 379-392). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Ballester, J. (2006²). *Temps de quarentena*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Fuster, J. (1956). *Antologia de la poesia valenciana 1900-1950*. Barcelona: Selecta.
- Guede, I. (1957). Al habla con Matilde Lloria, *Vida Gallega*, 29, 47.
- Lacueva, M. (2013). *Elles prenen la paraula. Recuperació crítica i transmissió a les aules de les escriptores valencianes de postguerra* (Tesis doctoral). Universitat de Valencia, Valencia. Recuperado de <http://roderic.uv.es/handle/10550/32131> [Fecha de consulta: 20/05/2017].
- Lacueva, M. (2017). *Les dones fortes. La narrativa valenciana sota el franquisme*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.
- Lacueva, M. & Herrero, M. Á. (2016). Construyendo las genealogías femeninas literarias valencianas: estado de la cuestión. En K. Moszczyńska-Dürst, K. Kumor, A. Garrido González & A. Calderón Puerta (Eds.), *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas* (pp. 67-88). Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- La Forest d'Arana (1991). *Les veus de la medusa. Vint-i-una poetesses valencianes*. Valencia: La forest d'Arana.
- Lloria, M. (1949). *Camino del cántico*. Valencia: Editorial Cosmos.
- Lloria, M. (1952). *Aleluya*. Valencia: Diputación de Valencia.
- Lloria, M. (1962). A Galiza, nai da que renazo. *Vieiros*, 2, p. sin numerar.
- Lloria, M. (1965). *Altíssim regne*. Valencia: Diputación de Valencia.
- Lloria, M. (1965, 1989²). *Canción de Navidad*. Ourense: Caja de Ahorros Provincial de Ourense.
- Lloria, M. (1968). Sembranza de Curros Enríquez. *Vieiros*, 4, p. sin numerar.
- Lloria, M. (1971). *Caixiña de música*. Ourense: Ayuntamiento de Ourense.
- Lloria, M. (1976). *Lloc per a l'esperança*. Gandia: Ayuntamiento de Gandia.

- Lloria, M. (1981). *Un fulgor que se apaga*. Gandia: Ayuntamiento de Gandia.
- Lloria, M. (1989). *Elegida brevedad*. Valencia: Centro Cultural de los Ejércitos.
- Lloria, M. (1992). *Memoria anterior 1945-1965*. Valencia: Aula Cultural Galaico-Valenciana.
- Lloria, M. (1994a). *Dou fe*. Ourense: Diputación Provincial.
- Lloria, M. (1994b). Vivencias e lembranzas da miña vida en Galicia. En X. Alonso Montero & X. M. Salgado (eds.). *Poetas alófonos en lingua galega. Actas do I congreso: Santiago de Compostela, abril de 1993* (pp. 137-142). Vigo: Galaxia.
- Lloria, M. (1996). *Irrepetible alondra*. Ourense: Caja de Ahorros Provincial de Ourense.
- Lloria, M. (1997). *Diario de una adolescente*. Ourense: Excma. Diputación de Ourense.
- Lloria, M. (2001a). *Espill d'un temps*. Xàtiva: Mateu editors.
- Lloria, M. (2001b). *Unha casa no tempo*. Ourense: Diputación Provincial.
- Maceira, X. M. (1995). *A literatura galega no exilio. Consciencia e continuidade cultural*. Vigo: Ed. Do Cumio.
- McNerney, K. & Enríquez, C. (1994). *Double Minorities of Spain. A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*. Nova York: Modern Language Association of America.
- Rodríguez, M. (2013). *Feminismo e innovación en la narrativa gallega de autoría femenina: Xohana Torres, Marie Xosé Queizán, Carmen Blanco y Teresa Moure*. Lewiston N. Y: Edwin Mellen Press.
- Sanjurjo, V. (1995). Tres poetas gallegas de posguerra: Pura Vázquez, Luz Pozo, Xoana Torres. En D. Flitter & T. Dadson & P. Odber de Baubeta (Ed.), *Actas XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 5 (pp. 243-249). Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xii_b.htm
- Servén Díez, C. (2008). Canon literario, educación y escritura femenina. *OCNOS. Revista de estudios sobre lectura* 4, 7-20.
- Vázquez, P. (2001). Prólogo. En M. Lloria, *Unha casa no tempo* (pp. sin numerar). Ourense: Diputación de Ourense.

DENSA NOCHE NEGRA: EL DIARIO DE MARGA
GIL. REIVINDICACIÓN ARTÍSTICA Y LITERARIA
DE SU OBRA

DENSE BLACK NIGHT: THE DIARY OF MARGA
GIL. ARTISTIC ACCEPTANCE AND CRITICISM
OF HER WORK

Violeta LOBO BALLESTEROS
Universidad de Sevilla

Resumen: Las precursoras que consolidaron su obra artística y literaria en los años 20 y 30 del siglo XX, establecen un nuevo modelo de mujer que desafía los cánones establecidos y que participa activamente en los movimientos modernistas y de vanguardia de la época. Estas autoras y creadoras dejaron una herencia sustentada en su actividad constante y de referencia en campos tan variados como la escritura, la pintura, la escultura, la ilustración o la filosofía. Pero sus aportaciones a la realidad española están todavía poco estudiadas y, en su gran mayoría, han quedado al margen de las antologías y los manuales de arte y literatura hasta nuestros días. De ahí, la importancia de revelar los nombres y rescatar las obras de estas mujeres pertenecientes a la Generación del 27, en una etapa de entreguerras, de vanguardia femenina nunca vivida antes en España. Una de esas pioneras fue Marga Gil Roësset (1908-1932) escultora, ilustradora y poetisa que se mantuvo próxima a la esfera literaria más destacada de la época. En su corta vida dio sobradas muestras de innovación y experimentación que tendremos la oportunidad de mostrar para reivindicar y valorar su trabajo y recuperar su memoria del olvido.

Palabras clave: Mujeres artistas, Ilustración, Escultura, Diario poético, Generación del 27.

Abstract: The precursors who found their artistic and literary works accepted during the 1920s and the 1930s established a new template for women seeking to defy the canon and participate

actively in the modernist movements at the forefront of their era. These powerfully creative minds left a legacy forged from a constant and notable presence in fields as diverse as literature, paintings, sculpture, drawing and philosophy. However, their contribution to Spanish work at the time was relatively neglected, largely remaining a mere footnote in the literary and artistic anthologies and textbooks of their own eras. There is, therefore, an obligation to seek out the identities and celebrate the works of these women of the Generation of '27, whose unprecedented volume of feminine creative output, during a period between two world wars, had never been experienced before in Spain. One of those pioneers was Marga Gil Roësset (1908-1932): sculptor, artist and poet; who remained close to the most celebrated literary circle of the era. During her short life she produced many innovative and experimental works, that we now have the opportunity of rescuing from relative obscurity and appreciating in terms of their true artistic value.

Key words: Women artists, Illustration, Sculpture, Poetic diary, Generation of 27

1. LA FAMILIA ROËSSET Y SU EDUCACIÓN ILUSTRADA.

Margarita Gil Roësset nació el 3 de marzo de 1908 en Las Rozas (Madrid), en el seno de una familia acomodada de la alta burguesía de gustos refinados e inquietudes artísticas y culturales¹. Hija de Julián Gil Clemente (1872-1934), ingeniero militar, y de Margot Roësset Mosquera (1883-1934), descendiente por rama materna de gallegos ilustres, cuyos orígenes se pueden remontar al S. XVII, y por la paterna de un ingeniero francés que llegó a España en la primera mitad del s. XIX a realizar las instalaciones ferroviarias entre Portugal y España. Fruto de este matrimonio nacieron también: Consuelo (1905), Pedro (1910) y Julián (1915).

¹ En su familia existen varias artistas femeninas dedicadas a la creación pictórica como es el caso de su tía María Roësset Mosquera (1882-1921) y su prima Marisa Roësset Velasco (1903 -1976).

El alumbramiento de Marga, como era llamada por su familia, fue complicado hasta tal punto que los médicos temieron por su vida, aunque felizmente las previsiones fallaron. Parece ser que su madre durante meses tuvo a la niña en brazos sin dejarla nunca, hasta que estuvo completamente curada. Escribe Ana Serrano² que “su familia cuenta que Marga apoyaba la manita en la barbilla de su madre” y tanto fue el tiempo que paso junto a ella en aquellos meses que cuando por fin la pequeña tuvo buena salud y podía dejarla en la cuna, a Margot “le quedó una señal en la barbilla allí donde Marga ponía su manita que tardó semanas en desaparecer” (Serrano, 2003). Los lazos que unirían a Marga con su madre durante toda su vida siempre serían muy estrechos hasta convertirse en un estricto control de la madre sobre su hija.

Margot, además de belleza y elegancia innatas poseía una sólida formación artística y cultural que estaba decidida a transmitir a sus hijos. Apoyada por su marido, educaron a sus hijos con esmero desde una estricta moral religiosa pero selecta desde la perspectiva artística e intelectual. Margot se volcó en la formación de sus hijas consiguiendo que, desde temprana edad hablasen cuatro idiomas (Consuelo y Marga dominaban inglés, francés y alemán), aprendieron a tocar el piano, asistían a conciertos, visitaban museos y a menudo viajaban por Europa, es decir, tuvieron una educación exquisita que no era en absoluto habitual que se impartiera a las “señoritas” en ese momento.

Consuelo y Marga asistieron al Colegio de las Madres Irlandesas³ de Madrid, para cursar estudios reglados, pero tras comprobar que la formación que ellas tenían era superior a la que impartían las mojas, abandonaron las clases a los pocos meses y continuaron su instrucción bajo la supervisión de su madre. Por las mañanas las niñas estudiaban idiomas, historia y arte con profesores particulares y por las tardes su padre les enseñaba

² Ana Serrano Velasco, familiar de nuestra protagonista, ha investigado durante años la vida y obra de Marga Gil Roësset a la que ha dedicado la web: <http://perso.wanadoo.es>. Fue comisaria de la exposición antológica realizada en el Círculo de Bellas Artes en el año 2000 y redactó y dirigió la edición de su catálogo.

³ Colegio donde iban las hijas de las mejores familias, con una formación, basada en valores cristianos, que incluía clases de costura y misa diaria. Les enseñaban cómo ser esposas ejemplares y comportarse en sociedad.

física y matemáticas en casa (Capdevila-Argüelles, 2013:148). También recibieron clases de dibujo y pintura en el estudio de José María López Mezquita (1883-1954)⁴. Consuelo muestra una mayor inclinación por la escritura y ya compone sus primeros versos, Marga, a su vez, una predisposición especial por el dibujo, ambas impulsadas por la exhaustiva y elitista educación familiar que fluía en dirección contraria a las convenciones sociales. Pronto empezaron a despuntar, una en el ámbito de la literatura y otra en el arte, y así acabaron deslumbrando al Madrid cultural de la época.

2. LOS PRIMEROS AÑOS: LA ILUSTRACIÓN DE CUENTOS INFANTILES

Margarita dibuja e ilustra cuentos. Con apenas siete años de edad, en 1915, escribe e ilustra para su madre un cuento denominado *La niña curiosa*. Cinco años más tarde, en 1920, publicará, junto a Consuelo, uno nuevo titulado *El niño de oro* (Editorial Mateu, Madrid), elaborado por su hermana, de quince años, e ilustrado por Marga de doce. Este, evocaba Holanda, un país ficticio sumergido en la zona de Países Bajos. Los dibujos se comentan y se comparan en los periódicos de la época, con "el agudo ingenio, la certeza compositiva y la estilización grotesca de un Geant de Roschère, ilustrador de los cuentos de Navidad flamencos" (Francés, 17 agosto 1929). Tres años más tarde, en 1923, realiza las ilustraciones del cuento infantil escrito por Consuelo en francés titulado *Rose des Bois*, (Librairie Plon, París). *El niño de oro* tiene 48 páginas donde encontramos 22 ilustraciones y *Rose des Bois*, 93 páginas con 40 láminas, sin tener en cuenta las portadas de ambos libros que también diseñó

⁴ Pintor granadino que en 1901 ya había recibido la medalla de oro de la Exposición Nacional de Bellas Artes por su lienzo *La Cuerda de presos* y dos años después exponía en lo que entonces era la capital mundial del arte, París. Durante los años veinte y treinta, se le reconoce como retratista de prestigio internacional, recibiendo honores y nombramientos como ser académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, socio de honor de la Nacional de Bellas Artes de París, miembro de la Hispanic Society y lo fue también de las Academias de Bellas Artes de Lisboa, Amberes y Cuba. Por tanto, José María López Mezquita está considerado como uno de los grandes representantes de la pintura española del siglo XX.

Marga. El relato transcurre en un lugar lejano y místico, como en el primer cuento, y describe una historia fantástica con princesas, guerreros y demonios que se desarrolla en las selvas de la India. No son dibujos infantiles puesto que su lenguaje plástico y su trazo nos hablan de una ilustradora extrañamente compleja y artísticamente adulta y experta.

Estas creaciones llaman la atención de los críticos de la época por su calidad y belleza como constatamos en la publicación de la Revista Blanco y Negro de ABC del 30 de enero de 1921⁵, con las fotografías de las dos hermanas en el anuncio de la edición de su cuento *El niño de oro*. Debajo de la fotografía de Marga se lee “la señorita Marga Gil Roësset, inspirada artista de doce años, que ha ilustrado *El niño de oro* con hermosos dibujos a pluma” y sobre su hermana “la señorita Consuelo Gil Roësset, notable escritora que a los catorce años ha publicado el precioso cuento fantástico...”. Los periódicos franceses de la época también la mencionaron, refiriéndose a Marga como niña prodigio porque sus dibujos en *Rose des Bois* muestran una modernidad abrumadora.

Margot, siempre estimuló a sus hijas en la creación de poemas y dibujos originales, actividades que eran recompensadas con algún premio como una merienda especial (Capdevila-Argüelles, 2013:149), favoreciendo de esta manera, su capacidad imaginativa desde la infancia.

Marga se convierte en prolífica ilustradora, realizando en su corta vida cerca de un centenar de dibujos, de los que se conserva una parte, no solo de estos dos cuentos sino también de un libro en el que colaboró más tarde. En 1933, justo después de su muerte, se publica esta obra titulada *Canciones de niños* (Editorial Signo, Madrid), con cubierta diseñada por Juan Ramón Jiménez, poemas de Consuelo y música de su marido José María Franco Bordons, que era director de orquesta y compositor, y tres ilustraciones de Marga donde se observa la esquematización que precede a la abstracción (Capdevila-Argüelles, 2013:83).

⁵ Las fotografías fueron realizadas por uno de los más célebres fotógrafos españoles del momento, Antonio Cánovas del Castillo (1862-1933), más conocido por su seudónimo: *Dalton Kaulak*. Solía retratar a los miembros de la aristocracia y la alta burguesía española, lo que demuestra la buena posición que ocupaba la familia Roësset en la sociedad del primer cuarto del siglo XX.

A partir de los quince años, evoluciona su creatividad y busca nuevas formas de expresión que hallará en la escultura donde también destacará con una vocación notable. La patente precocidad artística que ha mostrado como ilustradora, se revelará con especial ingenio en su dedicación a la escultura, aunque volvería al dibujo y a la ilustración justo antes de morir.

3. ARTISTA AUTODIDACTA Y ESCULTORA DE VANGUARDIA.

Marga dio un giro absoluto en su carrera artística y se dedicó a modelar y esculpir. Su madre, entonces, la llevó al estudio de Victorio Macho⁶, que se negó a darle clase para no estropear o contaminar su talento creativo, y desde entonces inició una carrera autodidacta. Al comenzar su trayectoria escultórica realizó obras fundamentalmente en escayola con una pátina de betún de Judea y dorado con dimensiones que oscilan entre los veinte y sesenta centímetros (Barrionuevo, 2012:10). Sus esculturas “eran bastantes ingenuas en cuanto a temas, pero de un dominio técnico asombroso. Algunas recordaban a los dibujos de Ferrándiz; todas eran manifiestamente orientales” (Serrano, 2000:16). Sus personajes, carentes de belleza física no muestran influencia alguna de las tendencias estéticas del momento, y sus obras resultan de una gran originalidad, singulares y únicas. Fue una artista de vanguardia, que a pesar de su juventud demostró gran talento, aunque no será reconocida hasta 1930, cuando expone su trabajo por primera vez.

En esa fecha, con veintidós años, presentó su grupo escultórico *Adán y Eva*⁷ a la Exposición Nacional de Bellas Artes, recibiendo excelentes críticas que hablan de “exaltación agresiva del arte”, del “implacable rigor sarcástico de sus estatuas” y de

⁶ Victorio Macho (1887-1966), se consagró como escultor con su primera obra pública: el monumento dedicado al escritor español Benito Pérez Galdós que se encuentra en el Parque del Retiro y alcanzó la fama con la exposición que presentó en el Museo de Arte Moderno en 1921.

⁷ Con esta obra gana a los 22 años el Premio Nacional de Escultura de la Exposición Nacional de Bellas Artes a la que se volverá a presentar en 1932. Era inusual que una mujer ganara dicho premio, y es más sorprendente aún este hecho por la corta edad de la artista que esculpía en granito y piedra ya que es la primera escultora española que trabaja con dichos materiales.

una artista “pura, exacta, que no debía nada a profesores y maestros”. A raíz de esa reciente fama en el ámbito artístico Rosa Arciniega De Granda le hace una entrevista en la Revista Crónica y, a través de esas declaraciones, conocemos su concepción estética: “Yo intento siempre operar sobre mis esculturas de dentro afuera. Es decir, trato de esculpir más las ideas que las personas. Mis trabajos, en cuanto a la forma, podrán no ser muy clásicos; pero, por lo menos, llevan el esfuerzo de querer manifestar su interior.” El conocimiento que la artista tenía de la anatomía humana lo demuestra en sus creaciones, que destacan por la fuerza expresiva de sus figuras, sometidas a un alto grado de estilización y cuyas taras fisiológicas son mostradas con gran realismo y con sentido armónico y sarcástico a la vez (Barrionuevo, 2012: 10).

En 1931, en el ámbito escultórico se vive una tendencia al realismo próximo al expresionismo centroeuropeo que involucra al artista con la realidad y le impone alejarse de la belleza. Estas características son visibles en las obras de Marga, joven introvertida que se encerraba en su taller donde se dedicaba muchas horas diarias a su trabajo. Todas sus creaciones escultóricas se realizaron en piedra, bronce y en madera con un estilo propio siempre mostrando una visión muy pesimista de la condición humana. Entre sus composiciones, destacan *Para toda la vida* (1931) y *La mujer del ahorcado* (1932), que sobresalen por la gran calidad técnica, sobre todo en lo que se refiere al uso del puntero y la gradina en piedra y granito, la modernidad y la elocuencia de sus composiciones que siempre ilustran la fealdad anatómica y cuya temática recurrente son la soledad y el desamparo.

Actualmente se conservan veintiséis obras, dieciséis de ellas originales y las otras diez son reproducciones de los originales, ya que Marga al igual que la artista francesa Camille Claudel (1864-1943), con la que se han establecido ciertos paralelismos, al final de su vida quisieron destruir toda su obra, como si pretendieran no dejar rastro de su paso por este mundo. Marga destrozó gran parte de sus creaciones antes de suicidarse por lo que desconocemos la envergadura de sus producciones, el número exacto de obras ya que no existen fotografías; su trágico destino impide deleitarnos con su talento y lo que podría haber sido su trayectoria artística.

En 1932, se cruzaría en su vida Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia Camprubí, acontecimiento que la uniría para siempre a la figura del poeta y la llevaría a un prematuro y dramático final por el que pasará a la posteridad para el gran público no por su faceta como creadora y artista.

4. LO DE MARGA: SU DIARIO COMO TESTIMONIO VITAL.

Marga conoce al matrimonio Jiménez- Camprubí en 1932 en un recital de ópera cuando les presentó la cantante rusa de ópera Olga Bauer von Pilecka (1887-1941). Ella admiraba a Zenobia desde su infancia porque era la traductora al castellano del poeta indio Rabindranath Tagore (1861-1941). Poco tiempo después, les propone esculpir los bustos de ambos y ellos aceptan convirtiéndose en habitual las visitas al hogar del matrimonio para esculpir el busto de Zenobia en piedra, el único que llega a realizar y que actualmente se conserva⁸. En el transcurso de la creación se estrecha la relación de Marga con Zenobia y se suceden las conversaciones sobre sus intereses estéticos. Al mismo tiempo Juan Ramón, quiere ayudarla en su formación artística, recomendándole su marcha a París o Londres para aprender con los creadores de vanguardia pues opina que el talento de Marga está sumergido y sometido a las influencias de sus padres. Juan Ramón deviene también en su mentor poético y, a veces Marga suele dejarle sus poemas para que los repase y le corrija errores. La admiración por el maestro se transforma pronto en un enamoramiento apasionado y no correspondido que se plasmará en un diario, testimonio excepcional de sus profundos sentimientos, su peculiar sensibilidad y la progresiva tristeza que se apodera de ella. Su diario habla de amor y muerte con referencias a la propia autoría, a la obra artística y al proceso creador, que Marga veía como vínculo con el amado y en sus letras se refleja la agonía del artista precursor (Capdevila-Argüelles, 2010: 19).

⁸ Aunque Marga quería esculpir el busto de Juan Ramón, su padre se lo prohibió completamente. En las conversaciones con Zenobia reconoció que detestaba las esculturas que hacía sugeridas por su madre y, que después las destrozaba a martillazos. Ante la pregunta de Juan Ramón de si había realizado algo que le gustase, Marga respondió “Sí, hice una cabeza de mi madre y me pareció muy buena, pero el que la despedazó fue mi padre” (Gil, 2015:95).

El diario, de escasa extensión, escrito a lápiz y sin apenas fechas – un miércoles 22 en sus inicios y los días postreros “domingo... último, lunes noche” – debió ser compuesto, tal como han confirmado las noticias de sus familiares, en el último mes de vida, como si lo concibiera porque sabía cuál iba a ser el final. Sus textos, con un lenguaje plenamente poético y explícito exponen, con palabras deshilachadas y dolientes entre puntos suspensivos su ternura estremecida, su adoración al amado que va ocupándolo todo.

Si tú espontáneamente, me dieras un beso...y me atraieras... así... estrechamente... dejándome... oír en tu pecho latirte el corazón... y un poco también la plata de tu voz” (Gil, 2015:39).

Tú absorto... concentrado en lo inmenso... y, a veces, ocupándote serio –atento– en lo no inmenso... armonía... equilibrio... equilibrio de las cosas... (...) Eres casi perfecto, pero al casi que no es perfecto tuyo le quiero como al otro... (Gil, 2015:44).

Anhelos, deseos esculpidos en palabras que brotan a impulsos, quebrados por el dolor y la angustia, para verter en sintaxis una pulsión fracturada por una realidad que no puede dar salida a la pasión amorosa. Marga se debate en un hondo amor solitario e incomprensible que la va conduciendo a la desesperación. Utiliza en la escritura una técnica idéntica a la escultórica cuando comentaba que “esculpía más las ideas que las personas”. Escribe tal como opera con el pincel de dentro afuera, moldeando las palabras entre espacios, entre silencios o en pinceladas impresionistas, configurando un paisaje con trazos de emociones, de necesidades afectivas que diseñan un boceto de vehementes sentimientos y de agónicas esperanzas. Poesía intimista, manifestación de un interior convulso que lucha entre la adoración al objeto amoroso y la imposibilidad de su materialización; amor no correspondido por Juan Ramón y delirio obsesivo que conmociona los valores éticos y sociales en los que se adscribe Marga a nivel familiar.

... Y es que... ya no quiero vivir sin ti... no... ya no puedo vivir sin ti... tú, como si puedes vivir sin mi... debes vivir sin mi... (...) lo mejor es morirme... y para morirse cuando aún se es joven... pues... hay que matarse... (Gil, 2015:65).

Mi amor es infinito!... La muerte es... infinita... el mar es infinito... la soledad es infinita... yo con ellos... yo... con lo infinito... (Gil, 2015:44).

Noche última... que querría... tanto a tu lado... y estoy sola... ¡sola!... (...) pero en la muerte, ya nada me separa de ti... solo la muerte... solo la muerte, sola... y, es ya ... vida ¡tanto más cerca así... muerte... como te quiero! (Gil, 2015:74).

El 28 de julio de 1932, Marga acudió a la casa Juan Ramón para darle el diario pero con la petición de que no lo leyera hasta el día siguiente. Después se dirigió a una residencia de su tío Eugenio en Las Rozas (Madrid), donde deja tres cartas de despedida (a Zenobia, a su hermana Consuelo y a sus padres) y allí, con una pistola se pegó un tiro en la cabeza. Al día siguiente sale en los periódicos la noticia de su suicidio⁹ pero las razones de su muerte se mantuvieron en silencio durante años, incluso para miembros de su familia.

En febrero de 1997 Blanca Berasátegui publicó, en el ABC Cultural, facsímiles de algunos textos del diario, en un reportaje titulado *Historia de Marga* que se complementaba con obra inédita de Juan Ramón sobre Marga y copia de las cartas que dejó a sus familiares y allegados (Palau de Nemes, 2004: 414). Hasta entonces no se supo el motivo de su muerte ni la existencia del diario.

Posteriormente se conocieron más datos con *Amarga luz*, que es el testimonio novelado sobre la vida de Marga contado en primera persona por su sobrina Marga Clark e ilustrado con fotos del álbum familiar. Clark pretende reivindicar la obra de su tía a partir de relatos de sus parientes porque en el clan Roësset Marga era un tema tabú y no podía permitir que una artista de su magnitud se la mantuviera en el silencio. El final trágico de Marga dejó una impronta muy profunda también en el

⁹ «Señorita muerta», en *El Debate*; «Una señorita en un hotel deshabitado», en *El Sol*; «Suicidio de una señorita. Se encierra, se dispara un tiro en la cabeza y muere instantáneamente», en *La Voz* y «Una señorita madrileña se suicida en Las Rozas», en *Luz*, todos del 29 de julio de 1932. «Suicidio de una señorita en Las Rozas», en *Ahora* y «Los desesperados. Una señorita se suicida en un hotelito de Las Rozas», en *La Libertad*, ambos del 30 de julio de 1932. Seis diarios madrileños se hicieron eco de la noticia de su suicidio los días 29 y 30 julio de 1932 pero todos con datos erróneos y no haciendo referencia a su relevancia como artista.

matrimonio de Zenobia y Juan Ramón Jiménez. Hasta la publicación de esta obra sólo se había dado a conocer su historia y obra a raíz de la Exposición antológica del Círculo de Bellas Artes del año 2000, cuya comisaria fue Ana Serrano, donde se consiguió reunir 16 esculturas, 80 dibujos y acuarelas, dos fotografías, objetos personales y cuatro libros.

En este olvido influyeron muchos factores: la destrucción de su obra y la posterior Guerra Civil que conllevó el silencio y ocultación premeditada por parte del poder político de las mujeres artistas, eliminando todo lo alcanzado por el feminismo en los años anteriores al conflicto militar. También influyó el exilio de Zenobia y Juan Ramón en Puerto Rico por la Guerra Civil, y, especialmente, el robo del diario poético y otros documentos del poeta en 1939, que impidieron que se publicasen estos escritos hasta nuestros días. Juan Ramón guardó las sesenta y ocho páginas del diario que leía, corregía, agregaba fotos y dibujos de Marga, poemas suyos para crear un libro en memoria y homenaje a Marga que se llamara *Marga* y que no se ha editado hasta 2015. Así, sus palabras han visto la luz 82 años después de ser escritas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arciniega de Granda, R. (23 de junio de 1930). Las mujeres en la exposición Nacional de Bellas Artes. *Revista Crónica*, Madrid. Recuperado de <http://perso.wanadoo.es/margaroesset/cronica.htm> [Fecha de consulta: 20/04/2017]
- Ballo, T. (2016). *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. Barcelona: Espasa Libro S.L.U.
- Barrionuevo, R. (2012). Las pioneras. Escultoras españolas en la 2ª República. *Revista internacional de culturas y literaturas*, (1), 8-11. Recuperado de <http://www.escriptorasyescrituras.com/las-pioneras/> [Fecha de consulta: 22/02/2017]
- Berastegui, B. (7 de febrero de 1997). Historia de Marga. *ABC Cultural*, Madrid, 16-23.
- Capdevilla-Argüelles, N. (2010). Marga Gil Roësset (1908–1932): soledad agónica, desamor y arte en granito y papel. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 16(1), 7-22. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14701847.2010.508891> [Fecha de consulta: 23/02/2017].

- Capdevilla-Argüelles, N. (2013). *Artistas y precursoras, un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Editorial horas y horas.
- Clark, M. (2011). *Amarga luz*. Madrid: Ed. Funambulista.
- Francés, J. (17 agosto 1929). Vida artística. Marga Gil Roësset. *La Esfera*, Madrid. Recuperado de: <http://perso.wanadoo.es/margaroesset/esfera.htm> [Fecha de consulta: 15/04/2017].
- Francés, J. (2 septiembre 1932). La semana artística. Responso a Marga Gil Roësset, *Nuevo Mundo*, Año XXXIX, Núm. 2008, Madrid. Recuperado de: <http://perso.wanadoo.es/margaroesset/nuevomundo.htm> [Fecha de consulta: 15/04/2017].
- Gil, M. (2015). *Marga. Edición de Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Leguina, J. (2000) *Malvadas y virtuosas. Retratos de mujeres inquietantes*. Madrid: Espasa Calpe.
- Palau de Nemes, G. (2004). Nuevos datos inéditos sobre el suicidio de la escultora Marga Gil Roësset (1908-1932) por amor a Juan Ramón Jiménez. En J. de la Cuesta (Ed.) *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Vol. III): New York, 16-21 de Julio de 2001* (413- 418). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6831> [Fecha de consulta: 18/05/2017].
- Serrano, A. (2002). Marga Gil Roësset: Ilustradora. *Peonza: Revista De Literatura Infantil y Juvenil*, (62), 7-16. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/57963> [Fecha de consulta: 10/04/2017].
- Serrano, A. (2003). Marga Gil Roësset 1908-1932. Recuperado de <http://perso.wanadoo.es/margaroesset> [Fecha de consulta: 25/05/2017].
- Siso, M. & Pla, S. (2016). Marga Gil Roësset, la fuerza de la artista innata. En M. G. Ríos, M. B. Hernández, E. Esteban (Eds.), *Mujeres de las letras: pioneras en el Arte, en el ensayismo y en la educación del libro. IX Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres* (1079-1089). Región de Murcia: Consejería de Educación y Universidades.
- Siso, M. (2 de junio de 2016). Las Roësset, una familia de artistas femeninas Montserrat. En UNED, *II Jornadas Pre-Doctorales en Humanidades*, Girona.
- VV.AA. (2000). *Catálogo de la Exposición de Marga Gil Roësset (1908–1932)*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Recuperado de: <http://perso.wanadoo.es/margaroesset/index.htm>. [Fecha de consulta: 27/03/2017].

MARÍA LEJÁRRAGA: UNA ESCRITORA
EN LA SOMBRA, SILENCIADA E INÉDITA
MARÍA LEJÁRRAGA: A SHADOW WRITER,
SILENCED AND UNPUBLISHED

Laura LOZANO MARÍN
Universidad de Granada

Resumen: María Lejárraga es una de las mujeres más injustamente silenciadas del siglo XX, tanto desde el punto de vista literario como del compromiso social. Esta escritora está ligada al seudónimo de Gregorio Martínez Sierra, nombre de su marido con el que escribió sus obras durante casi medio siglo. Pero además de ser una mujer silenciada, una mujer en la sombra, se podría afirmar que es una mujer inédita por partida doble: en primer lugar, porque su obra fue publicada pero con el nombre de su marido y por tanto, a efectos legales, no le pertenecía y, en segundo lugar, porque no se ha podido reeditar en la actualidad precisamente por esto, porque los derechos de autor están en poder de la familia de Gregorio Martínez Sierra, a pesar de ser Lejárraga la consabida autora de las obras.

Palabras clave: María Lejárraga, Martínez Sierra, inédita, seudónimo, derechos de autor.

Abstract: María Lejárraga was one of the most unjustly muted women of the 20th century, both from literary point of view and social commitment. She wrote her literary works under Gregorio Martínez Sierra pseudonym which was her husband name, for almost half century. Besides the fact that she was silenced, a shadow woman, it is true she is an unknown writer because her literary works were published under her husband's name, and so on, they have not been republished yet. Although she was the well-known writer, the family of Gregorio are the owner of copyright.

Key words: María Lejárraga, Martínez Sierra, unpublished, pseudonym, copyright.

A lo largo de la historia de la literatura multitud de mujeres han intentado acceder al mundo de la escritura y, debido a numerosas dificultades generadas por una sociedad dirigida principalmente por hombres, muchas de sus obras nunca lograron ver la luz. Otras, en su afán de ser leídas y llegar al público, firmaron sus escritos con un seudónimo, en la mayoría de los casos, masculino. Así, muchas mujeres escritoras quedaban sumidas en la sombra; con miles de historias guardadas en el cajón de sus escritorios o con obras publicadas bajo la clandestinidad de un seudónimo. Quedaban, al fin y al cabo, inéditas.

En el caso de la escritora riojana, María de la O Lejárraga (1874-1974), se podría afirmar que fue una mujer doblemente inédita; en primer lugar, porque su obra no fue publicada con su nombre y, en segundo lugar, porque no se ha podido reeditar en la actualidad precisamente por esto, porque los derechos de autor no están en poder de la familia de Lejárraga, a pesar de ser esta la consabida autora de las obras.

Cabe preguntarse, por tanto, qué hechos tuvieron que acontecer para que María Lejárraga se encuentre en esta situación de inédita por partida doble. En primer lugar, habría que destacar su decisión de estar en la sombra, es decir, la decisión de no firmar con su verdadero nombre sino con el de su marido, Gregorio Martínez Sierra¹.

La propia escritora justifica y defiende la decisión de estar en la sombra y utilizar el nombre de su marido como seudónimo con tres razones fundamentales que expone en su autobiografía *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. La primera, viene dada por el rechazo. Hay que remontarse a los años 1898 y 1899, fechas en las que se publica la primera y última obra firmada por la

¹ En 1900 la escritora contrae matrimonio con Gregorio Martínez Sierra y continúan los escritos en “colaboración” que ya habían iniciado antes de casarse. A pesar de que los textos estaban firmados únicamente con el nombre de Gregorio, la aportación y participación de este se fue reduciendo con el paso del tiempo, quedando ella como la única escritora de las obras literarias (O’Connor, 2003:15). Y aunque Lejárraga era consciente de que su marido mantenía una relación con Catalina Bárcena, el matrimonio no se separa hasta 1922, año en el que nació la hija que este tendría con la actriz. Pero hay que tener muy en cuenta que Lejárraga seguía escribiendo obras y encargos a Gregorio Martínez Sierra incluso después de que se produjese la separación.

escritora con su nombre, María de la O Lejárraga García. Las obras que editó el matrimonio en esos años fueron *El poema del trabajo* firmado por Gregorio Martínez Sierra y *Cuentos breves*, firmado por María Lejárraga, y cabe destacar que ambas tuvieron una recepción muy diferente. La obra de él fue celebrada en su casa, mientras que la obra de la escritora no significó gran cosa para su familia. Lejárraga, que ya estaba desarrollando un gran amor por la escritura y que se esperaba una mejor acogida de su primera obra por parte de su ámbito cercano, al experimentar este rechazo, se juró a sí misma: “¡No volveréis jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro!” (Martínez Sierra, 2000: 75).

La segunda razón tiene que ver con el contexto ideológico; en la sociedad española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX se acentúa la división en dos ámbitos: el ámbito público, que era considerado exclusivamente masculino y que abarcaba la producción en todos los sentidos posibles, la política, la literaria y la del resto de las artes, y, el otro, era el ámbito privado al que quedaba relegada la mujer, que debía consagrarse al cuidado del hogar y la familia. La literatura era, por tanto, un campo que pertenecía al ámbito público, por lo que cualquier intento por parte de la mujer de adentrarse en ella era considerado una transgresión. En los años en los que Lejárraga publica *Cuentos breves* trabajaba como maestra, y ser por aquel entonces maestra de escuela significaba ser una persona visible en el espacio público y se suponía que su comportamiento debía ser ejemplar, cosa que no era compatible con ser escritora. Así lo explica ella:

Siendo maestra de escuela, es decir, desempeñando un cargo público, no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonoroso sobre toda mujer “literata” (Martínez Sierra, 2000:76)

La tercera y última razón es para ella la más importante: el amor. Lejárraga expone que “casada joven y feliz” experimentó ese gran orgullo de humildad que “domina a toda mujer cuando quiere de veras a un hombre” (Martínez Sierra, 2000: 76). Explica cómo ese amor le impulsa a darle a sus obras “el nombre del padre”, y es que María Lejárraga va a usar habitualmente la

metáfora de la maternidad con sus obras literarias, a las que va a identificar como hijos con padre y madre² .

Y es que Lejárraga, a pesar de ser consciente de la gran labor que ella desempeñaba en esa colaboración, le va a restar importancia a su trabajo. Una muestra de este sentimiento sería la siguiente confesión -pues así la denomina ella-: “Si hubiera trabajado sola y bajo mi única responsabilidad -soy perezosa- no hubiera escrito ni la cuarta parte de la prosa más o menos poética que ha lanzado mi máquina Yost” (Martínez Sierra, 2000: 126). Celebra la suerte que tuvo de conocer y unirse a su marido “ambicioso y emprendedor” y destaca que este, además, tuvo el acierto de hacerse empresario teatral, lo que le obligaba a tener una activa producción literaria: “En vista de lo cual, ¡a parir se ha dicho, sin tregua ni reposo!” (Martínez Sierra, 2000: 126).

Así, aunque María Lejárraga le da una mayor importancia a esta tercera razón, la del amor, no se debe clasificar a la escritora como una mujer abnegada y sumisa que simplemente escribía por imposición de su marido. Gregorio Martínez Sierra tenía una gran dependencia de la producción literaria de María Lejárraga que lo proveía de artículos, conferencias, obras teatrales que representar con la compañía y cualquier otro texto que él le pudiera solicitar; pero el hecho de que Lejárraga estuviese, al fin y al cabo, sometida a una dominación, a una explotación, por parte de Martínez Sierra no implica que no tuviese armas y las usase, es decir, no implica que no aprovecharse su situación y usase el nombre de su marido como estrategia literaria: con un seudónimo masculino podía escribir sin tener que preocuparse de las dificultades e inconvenientes con las que se hubiese topado en su época si escribía con su verdadero nombre de mujer.

² Es curioso que use tanto esta metáfora de la maternidad cuando en su propia biografía señala que desde que era una niña sentía rechazo a la idea de ser madre (Martínez Sierra, 2000: 72), y, de hecho, nunca lo fue. Encarna Alonso Valero explica que con esta metáfora de la maternidad, y por tanto de la reproducción biológica, trata de justificar que apareciese solamente el nombre de su marido, argumentando que el acto de creación es colectivo y hace falta tanto un padre, al que le da una mayor importancia, como una madre. En definitiva, “parece decir que en el trabajo de producir sus obras su marido tuvo una importancia decisiva, como correspondería al padre, en su fecundación, mientras que ella llevó a cabo la parte de la gestación y el parto” (Alonso Valero, 2016: 75).

Pero tras prácticamente medio siglo de colaboración en la sombra por parte de María Lejárraga, puede resultar curioso el hecho de que finalmente en *Gregorio y yo*, escrito en 1953, la escritora riojana desvele ese secreto a voces sobre la verdadera autoría de las obras que se habían publicado con el nombre de su marido³. Evidentemente tenía sus motivos para romper el silencio; uno de ellos tiene que ver con la explotación económica a la que se veía sometida, ya que, durante toda la colaboración del matrimonio, la escritora dependía económicamente de las ganancias que producían las obras literarias que, aunque estaban escritas por ella prácticamente en su totalidad, legalmente y a efectos de autor pertenecían a su marido. A pesar de que Gregorio firma en 1930 un documento reconociendo ante testigos que María Lejárraga había sido su colaboradora en todas las obras firmadas por él (O'Connor, 2003:23), con la muerte de este en 1947, Lejárraga se va a encontrar con que Gregorio “legó en su testamento, los derechos de autor de sus obras a Catalina Bárcena y ella, más tarde, los legaría a Catalinita” (O'Connor, 2003: 83), hija de ambos. Así pues, María Lejárraga nunca pudo disponer completamente de los derechos de autor de su propia obra y, por ende, del beneficio económico que le pertenecía. Por esto, la escritora en *Gregorio y yo* rompe su silencio, porque “ahora, anciana y viuda, véome obligada a proclamar mi maternidad para poder cobrar mis derechos de autora” (Martínez Sierra, 2000: 76). Y, además, otra razón fundamental que hizo que rompiese su silencio es que Lejárraga, al adoptar como seudónimo el nombre de su marido, había corrido un riesgo mayor que otras escritoras que simplemente inventaron un seudónimo masculino, ya que, al desaparecer Gregorio Martínez Sierra en 1947, María Lejárraga

³ La colaboración de María Lejárraga con Gregorio Martínez Sierra comenzó como una especie de acuerdo o pacto secreto entre el matrimonio pero, poco a poco, se fue descubriendo en los círculos más cercanos a la pareja; de hecho, la compañía teatral siempre esperaba las indicaciones, consejos y apuntes de Lejárraga en vez de los de Gregorio, para poner en escena las obras de teatro aunque fuese este el que supuestamente las había escrito (Rodrigo, 1992: 350). Asimismo, amigos de la pareja como Juan Ramón Jiménez, Manuel de Falla o Santiago Rusiñol, supieron quién estaba verdaderamente detrás del nombre Gregorio Martínez Sierra, pese a que la escritora siempre guardó silencio acerca de la verdadera autoría de los textos hasta que escribió, en 1953, su autobiografía.

debía renombrarse y por tanto reinventarse y, en cierta medida, al hacer esto, tendría que dar explicaciones sobre su elegida invisibilidad y anonimato (Blanco, 1999: 17). En una carta a la activista política y destacada militante socialista María Lacrampe, Lejárraga le expresa que siente que ha muerto en vida y que, de alguna manera, tiene que resucitar para seguir viviendo. Es decir, al morir el que había sido su marido, la escritora tiene que volver al mundo de las letras con un nuevo nombre (Blanco, 2002: 176), y esto también haría alusión a la paradójica situación que se encuentra María Lejárraga cuando viaja a Buenos Aires para establecer allí su residencia y descubre que Martínez Sierra, fallecido ya en aquel entonces, había hecho correr el rumor de que ella había muerto (Rodrigo, 1992: 341), probablemente para poder ahorrarse allí explicaciones de su relación con Catalina Bárcena. Así pues, desde que inicia su actividad política y a partir de la muerte de Gregorio Martínez Sierra, María Lejárraga usará, tanto en su actividad política como literaria, el nombre de María Martínez Sierra.

Evidentemente, la cuestión de la autoría en la obra firmada por Martínez Sierra generó toda una serie de contradicciones no solo en la propia figura de María Lejárraga, sino también en la sociedad y lectores de la época. Los críticos del momento, en varias ocasiones, solían caracterizar la obra de Martínez Sierra con los adjetivos de “delicada” y “femenina”; un ejemplo de esto es la consideración que se hizo del libro publicado en 1911, *Granada. Guía emocional* –una característica visión modernista escrita en prosa poética de la urbe configurada de acuerdo con el tópico decadentista de la ciudad muerta– como una de las primeras guías de viajes para homosexuales de la época (Eisenberg, 1995: 111).

Otro hecho que ha contribuido a que esta escritora permanezca en la sombra y adquiera esa cuestión de ser doblemente inédita, es el silencio que se ha ejercido sobre ella. Y aquí se podría distinguir entre dos tipos de silencios impuestos: el de género y el político. En el caso del género, la sociedad siempre ha tratado injustamente a las mujeres que tenían la osadía de traspasar los límites del ámbito público, por lo tanto, que tras un nombre masculino hubiera una mujer es algo a lo que se le ha restado importancia y que se ha mantenido en el olvido (Salinas Díaz, 2014: 318). Es significativo que se generase, en los círculos

literarios e intelectuales del momento, todo un debate acerca de la autoría de la obra literaria firmada por Martínez Sierra, debate que surgió y continuó tanto antes como después de que María Lejárraga confirmase en su autobiografía que ella contribuía en crear la producción literaria firmada por su marido. Debate que, en parte, se calmó cuando se publicaron una serie de cartas de la correspondencia personal entre Martínez Sierra y Lejárraga que dejan totalmente al descubierto, y sin lugar a dudas, que la escritora riojana escribía gran parte de las obras firmadas por su marido (O'Connor, 2003: 195).

Uno de los grandes defensores de María Lejárraga en estos debates fue Pedro González-Blanco:

¿Más es cierta esa colaboración? En absoluto. Gregorio Martínez Sierra nunca escribió nada de lo que anda por el mundo con su nombre, sea novela, ensayo poesía o teatro. Eso lo sabemos bien Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala y yo. Eso lo sabía bien a cabalidad Usandizaga – el libreto de *Las golondrinas* es de María –, Turina – el libreto de *Margot* es de María –; eso lo sabía bien Falla – las ilustraciones a los ballets de *El sombrero de tres picos* y de *El amor brujo* son de María –, etc. (Rodrigo, 1992: 343).

Dentro de este silencio impuesto y este debate sobre la autoría, cabe destacar los problemas con los que se topó Lejárraga en relación con los derechos de autor de sus obras. Cuando María se enteró del fallecimiento de Gregorio, para enaltecer su memoria, decide preparar las *Obras Completas de Gregorio Martínez Sierra* para la Editorial Aguilar (Rodrigo, 1992: 335). Su intención era escribir ella misma el prólogo y los comentarios y dejar la autoría a Martínez Sierra ya que si durante medio siglo de colaboración la escritora no había querido firmar, no lo iba a hacer ahora que ya no estaba su marido aquí, titulando así la colección *Libros de Gregorio Martínez Sierra*. Prólogo y comentarios de María Martínez Sierra (Rodrigo, 1992: 336). Finalmente, este proyecto no se pudo llevar a cabo porque Catalina Bárcena y su hija, herederas de los derechos de autor, se oponían a la colaboración de Lejárraga. Es más, en 1952 a los cinco años de la muerte de Martínez Sierra, Catalina Bárcena y los admiradores del dramaturgo le organizaron un homenaje

póstumo en el Teatro María Guerrero de Madrid (Jones, 2004: 56). El fin de los organizadores de este homenaje era restaurar la imagen de Gregorio Martínez Sierra en la España franquista⁴. Querían destacarlo como figura notable en el teatro español y para ello invitaron a José María Pemán y otras figuras literarias que el gobierno de Franco favorecía. Como era de esperar, ninguno de los asistentes al acto mencionó el nombre de María Lejárraga, compañera literaria de Martínez Sierra y socialista comprometida que apoyaba la segunda República.

Y es que el silencio político que recayó sobre María Lejárraga se debe a que, paradójicamente, aunque quiso mantenerse en la sombra del ámbito literario, no tuvo ningún problema en ser una imagen pública en la política: “si María Martínez Sierra parece haber elegido la invisibilidad y el anonimato con respecto a su producción literaria, no fue este el caso en cuanto a su actividad como feminista y socialista” (Blanco, 1999: 18). La escritora tuvo una intensa y activa vida política; desde muy joven se interesó por el socialismo, y así, una vez afiliada al Partido Socialista Obrero Español y tras una ardua campaña electoral, fue elegida diputada a Cortes por la provincia de Granada en 1933.

María Lejárraga también tuvo un papel muy importante en el feminismo español sobre el que escribió varios artículos y ensayos, así como en el asociacionismo femenino, fundando en 1932 la Asociación Femenina de Educación Cívica. Así, la dictadura franquista va a censurar a esta mujer feminista, socialista y diputada republicana, condenándola al silencio. Con el estallido de la Guerra Civil la escritora debe exiliarse física y literariamente; viaja por Europa, se traslada una breve temporada a Estados Unidos, vive también en México y finalmente se asienta en Buenos Aires donde publicó casi toda la obra literaria que escribió durante el exilio. Un ejemplo de esta censura es el hecho de que cuando aparece la primera edición de *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración* en 1953 en México, la obra fue prohibida en España (Jones, 2004: 57) y una de las críticas más duras hacia María Lejárraga en la época franquista que recoge

⁴ Gregorio Martínez Sierra, temiendo las represalias de los vencedores de la Guerra Civil y para evitar las penurias de la Segunda Guerra Mundial, se trasladó a Argentina (Jones, 2004: 56).

O'Connor es la que hace el crítico César González-Ruano cuando escribe en el periódico de Falange, *Arriba*, un artículo titulado "María de la O no nos gusta":

No nos gustó nunca María Martínez Sierra. Ni a su marido tampoco. Son cosas de la vida, qué le vamos a hacer. Ahora me temo que doña María tampoco les guste a los argentinos ni a los españoles que viven en Buenos Aires, por muy rojos que algunos sean, ya que estas aficiones y diferencias no pueden ser hijas del color (O'Connor, 2003: 55).

Como era de esperar, González-Ruano rechazaba cualquier colaboración entre María y Gregorio, sobre todo tras su separación matrimonial, atribuyéndole la obra únicamente a Martínez Sierra:

Muerto este, su viuda ha reivindicado para sí –en desdichado libro y numerosas cartas– la paternidad de toda la producción escénica y libresca de Martínez Sierra. Reivindicación que me parece enteramente desprovista de buen tono, y aun de buen gusto. [...] Menos mal que aún vivimos muchos de los que sabemos a ciencia cierta que Martínez Sierra es el autor único de incontables y admirables obras escénicas, de admirables novelas y ensayos (O'Connor, 2003: 58).

Como se puede comprobar, el debate sobre la autoría de las obras firmadas por Martínez Sierra durante la España franquista se acentúa y adquiere tintes claramente políticos. Una opinión algo más positiva es la que da Augusto Martínez Olmedilla, otro crítico teatral en la época franquista. Aunque dedica algunas palabras amables a María Lejárraga termina acusándola de hipócrita y reflejando los antagonismos políticos del régimen franquista:

Andando en el tiempo se supo que, efectivamente, detrás de Martínez Sierra había otro escritor: su esposa María de la O Lejárraga, que por un complejo de modestia, abnegación y cariño prefería quedar en el anónimo. Mujer inteligentísima, de gran cultura y fina sensibilidad, por una aberración inconcebible, durante nuestras revueltas políticas tomó partido por los rojos más avanzados y manchó su historial de dulzura y serenidad predicando ideas disolventes en los agros andaluces y extremeños;

proceder más absurdo, cuanto que vivía suntuosamente en un magnífico inmueble de la calle Génova, desde el cual la cual lanzaba sus alegatos demoledores (O'Connor, 2003: 58).

Así, la escritora se tiene que enfrentar a esos dos tipos de silencios que recaen sobre ella: el de género y el político. Pero además de esto y de los impedimentos que surgen con la obra firmada por Martínez Sierra, María Lejárraga se encontró con otra serie de problemas generados por los derechos de autor, ya que fue, en parte, plagiada por Disney. En 1950 Lejárraga viaja a Nueva York, a California, Los Angeles y Hollywood para entrevistarse con productores de cine. En este año escribió una comedia para niños titulada *Merlín y Viviana o la gata egoísta y el perro atontado*, que envió a Walt Disney. Dos meses después de este envió el manuscrito le fue devuelto a la escritora sin una respuesta positiva, pero al cabo de poco tiempo se estrenó la película *La dama y el vagabundo* “¡con el mismo argumento que María contaba en *Merlín y Viviana* y sin otro cambio que el de haber convertido a la gata Viviana en una perra elegante!” (Rodrigo, 1992: 340). Otro conflicto relacionado con la industria cinematográfica es que en 1994 se estrena la película *Canción de cuna* basada en la obra homónima del matrimonio Martínez Sierra, fue dirigida por José Luis Garci y ganó numerosos premios en España, entre ellos cinco Goyas, y fue nominada al Oscar; pero a pesar de los acuerdos firmados relativos a las obras presentadas en el ámbito internacional, el nombre de María Lejárraga no figura en los créditos y tampoco perciben derechos de autor sus herederos (O'Connor, 2003: 24).

Por lo tanto y a modo de conclusión, estos dos tipos de silencios ejercidos sobre María Lejárraga y su posicionamiento en la sombra han contribuido a que esta escritora obtenga un estado de inédita por partida doble. De la misma forma en que Lejárraga se encontró con el muro burocrático de los derechos de autor en manos de Catalina Bárcena y su hija cuando quiso volver a publicar las *Obras Completas* de Gregorio Martínez Sierra, investigadores de nuestro tiempo se han encontrado con el mismo problema a la hora de intentar reeditar obras que, aunque firmadas por Gregorio Martínez Sierra, pertenecían, si no por completo, en gran medida a María Lejárraga.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Valero, E. (2016). *Machismo y vanguardia. Escritoras y artistas de la España de preguerra*. Madrid: Devenir.
- Blanco, A. (1999). *María Martínez Sierra (1874-1974)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Blanco, A. (2002). Una mujer por caminos de España: María Martínez Sierra y la política. En Juan Aguilera Sastre (Coord.), *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga*, (pp. 173-188). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Correa Ramón, A. (2000). A la búsqueda de una voz propia. En VV.AA., Amelina Correa (Ed.), *Cuentos de mujeres. Doce relatos de escritoras finiseculares*, (pp. 7-30). Madrid: Clan.
- Eisenberg, D. (1995). Una temprana guía gay: *Granada (Guía emocional)* de Gregorio Martínez Sierra (1911). En Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva (Eds.), *Nueva revista de filología hispánica*, (pp.111-120). México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- Jones, J. R. (2004). María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974), libretista y letrista. *Berceo*, 147, 55-95.
- Martínez Sierra, M. (1989). *Una mujer por caminos de España*. Introducción de Alda Blanco. Madrid: Castalia
- Martínez Sierra, M. (2000) *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-textos
- O'Connor, P. W. (2002). Sortilegio de amor y los trágicos triángulos en la vida y obra de María Martínez Sierra. En Juan Aguilera Sastre (Coord.), *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga* (pp. 15-34). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- O'Connor, P. W. (2003). *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Rodrigo, A. (1992). *María Lejárraga, una mujer en la sombra*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Salinas Díaz, R. P. (2014). Silencio y censura sobre María Lejárraga. En Bárbara Greco, Laura Pache Carballo (Coords.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, (pp. 309-320). Madrid: Biblioteca Nueva.

MUJERES RARAS EN *LOS RAROS* DE PERE GIMFERRER
RARE WOMEN IN PERE GIMFERRER'S *LOS RAROS*

Trinis Antonietta MESSINA FAJARDO
Università degli Studi di Enna "Kore"

Resumen: Pere Gimferrer en su obra *Los raros* (1985) presenta el retrato de seis escritoras, originales e insólitas: Estefanía de Requesens, Murasaki Shikibu, Anna Comnena, Natalie Clifford Barney, Maria de Romania y Adèle d'Osmond. Con un estilo peculiar configura la semblanza de estas mujeres como ejemplo del concepto que se propone desarrollar: lo raro, concepto propuesto por Rubén Darío. El principal objetivo del artículo es por tanto analizar las vivencias personales y literarias de estas autoras homenajeadas por el poeta catalán y asimismo contribuir a rescatarlas del olvido.

Palabras clave: Escritoras, Rubén Darío, Pere Gimferrer, *Los raros*.

Abstract: In his work *Los raros* (1985) Gimferrer presents the portrait of six original and unusual writers: Estefanía de Requesens, Murasaki Shikibu, Anna Comnena, Natalie Clifford Barney, Maria de Romania and Adèle d'Osmond. With a peculiar style, he shapes the resemblance of these women as an example of the concept that he develops: the rare, concept proposed by Rubén Darío. The main objective of this article is therefore to analyze the personal and literary experiences of these authors honored by the Catalan poet and also help to rescue them from oblivion.

Key words: writers, Rubén Darío, Pere Gimferrer, *Los raros*.

*Restan la misma pasión de arte, el mismo
reconocimiento de las jerarquías intelectuales,
el mismo desdén de lo vulgar y la misma
religión de belleza. Pero una razón autumnal
ha sucedido a las explosiones de la primavera.*

Rubén Darío

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años estamos asistiendo a un importante incremento de ensayos que arrojan luz sobre la apreciable labor literaria de un nutrido número de escritoras. Por motivos injustos a lo largo de los siglos no han sido debidamente consideradas o no entendidas, cayendo en la total indiferencia. Por esta razón queremos contribuir con el siguiente artículo a recuperar la voz de seis artistas que figuran en el libro *Los raros* (1985) de Pere Gimferrer (Barcelona, 1945). El autor catalán, en un diálogo vinculado con la modélica estética modernista, proporciona con lirismo de leyenda, los perfiles literarios como paradigma de la rareza literaria y vital. Producto de la herencia viva del trascendente y curioso concepto inventado por Rubén Darío en la París finisecular. El vate nicaragüense construye el canon de los raros tras su experiencia en París, influido por Verlaine y el simbolismo. Entre 1893 y 1896 difunde en el periódico *La Nación* una serie de retratos literarios que posteriormente compondrán el libro *Los raros*. Se trata de “estudios y comentarios sobre las más famosas personalidades de la escuela decadente y son tanto más interesantes [porque] han nacido bajo la pluma de un sectario incondicional de la nueva musa”, escribía el escritor argentino Mario Ugarte, en 1896, en *La Revista literaria* (cit. por Montero, 1996: 623). El volumen fue publicado en Buenos Aires en 1896 y reeditado por Espasa Calpe en 1953. Para el poeta hispanoamericano los autores que forman parte de la constelación de los raros se contraponen a la tendencia realista. Son los escritores malditos, antiburgueses, bohemios, rebeldes, como los escritores franceses poco conocidos en España e Hispanoamérica en aquellos años.

2. PERE GIMFERRER Y EL CONCEPTO DE LO RARO

Pere Gimferrer es autor de una obra personalísima, sólida y original. Él mismo se define excéntrico y teatral. Es un excelso poeta, traductor, crítico literario, ensayista, novelista, dramaturgo y miembro de la Real Academia española. El autor aporta en su libro *Los raros* (1985), que cuenta con la traducción italiana (*I Rari*)¹, un punto de vista innovador y revolucionario. Rompe con la manera canónica de leer la literatura, brinda una nueva forma literaria que enriquece y amplía las posibilidades de la expresión literaria. *Los raros* forman una recopilación de ochenta y cinco textos². Fueron divulgados semanalmente desde octubre de 1983 hasta junio de 1985 en el suplemento literario de *El País*. Sucesivamente aparecen recogidos en un volumen y publicados por Planeta en la Colección narrativa. Hay otra edición de 1999, publicada por Bitzoc (Palma de Mallorca)³.

Si la visión de lo raro para Darío era lo misterioso, lo irracional, lo inquieto, el sueño, la fantasía, la locura, la visión decadente de la existencia humana, el ocultismo, y lo alternativo al realismo, para Gimferrer representa: “lo inactual, lo lejano en el tiempo o en el espacio, los libros, los escritores, los movimientos, los países” (6). Y añade, siempre según su óptica:

lo despreciado ayer y hoy obsoleto sin ser ni entonces ni ahora leído, lo inesperado e insólito [...] todo es o puede ser raro, desde el clásico más tonante hasta el registrado sólo en los desvanes vampíricos de las enciclopedias, sin contar con el consabido inusual. Los raros son los convidados de piedra de la literatura y la lectura (6).

¹ Edición y notas a cargo de Trinis A. Messina Fajardo, traducción de Raffaella Valenti, con una introducción de Giuseppe Grilli (2012, Roma Aracne editrice).

² Es difícil definir el género de *Los raros*. A este propósito escribe atinadamente Giuseppe Grilli en la introducción de la versión italiana que: “I rari è un libro che risulta difficile ingabbiare in un genere definito e comune: d'altronde non a caso il titolo rifugge dal comune, dal scontato.” (Grilli, 2012: 13)

³ Las referencias de la obra serán sacadas de la primera edición de 1985. Aparecerán indicadas sólo las páginas.

Y acaso sea también ser lector, glosa el autor con fina ironía al final del ensayo “La rueda de los raros” (256).

Los raros, pues, es un viaje por las bibliotecas del mundo, un desplazamiento intelectual hacia realidades literarias en sintonía con la manera de concebir lo raro. Es un viaje incompleto, se lamenta el autor quien expresa su inquietud por no haber incluido en “La rueda de los raros” otros escritores sorprendentes. Como el poeta infantil, precoz, Rodríguez Cao o el conde de Rebolledo, o Tallemant des Réaux, Maurizio Baccarisse, Fernando Villalón, Ramón de Bastera y “muchos tantos barrocos o rococós o medievales remotísimos y destellantes” (256).

En el interior de la constelación de rarezas encontramos numerosas referencias a Italia y a varios escritores italianos. Contamos con la presencia del afamado libretista y dramaturgo Goldoni, al cual “creemos conocer”, o el patricio veneciano Giorgio Baffo, también Lorenzo da Ponte y Silverio Lanza, el mago de Florencia. Asimismo forman parte del “País de los raros” personajes insólitos como Babur, el conquistador y su poesía deliciosa fundida en los versos brillantes del poeta antillano Saint-John Perse; o la mal conocida comedia fastuosa tardía barroca de Joseph Cañizares, *Don Juan de Espina en Madrid* (1770), que con la muerte de su autor “el barroco qued[a] en penumbra, tras el anatema del gusto neoclásico” (21); o la excelencia y la excentricidad del exilio del 39 representada por Domenchina, Gil-Albert, Foxá, Eugenio Montes, Chacel, Rodoreda. Toda la “grandísima, espléndida literatura del exilio debe ser rescatada, apunta el autor, porque “la literatura y la sociedad hispánica no deben prescindir de nadie” (25). Otras singularidades de la estética de *Los raros* son las cartas nunca publicadas de Chopin dirigidas a la condesa Potocka. Son sesenta y seis cartas (las únicas salvadas de la violencia rusa) dadas a conocer por una descendiente. Algunas son manifestaciones del horror e “imprecaciones antimoscovitas”, expresión máxima del nihilismo romántico del compositor polaco.

También es raro el poema épico *Les Tragiques*, sobre las guerras de religión, de Agrippa d’Aubigné, hugonote establecido en Ginebra. O los varios cronistas que se asoman por el

territorio multiforme y poliédrico de lo raro como Joao de Barros con su prosa granítica, “historiador de las verdades fabulosas” (167) o el sagaz e inteligente marqués de Pombal, un ilustrado que nace bajo el fuego y el polvo del terremoto de Lisboa en 1755. Escribe en sus *Memorias* la reconstrucción utópica, con “nítida albañilería de cal y canto”, de una ciudad ideal.

En el apócrifo carrusel culturalista, el visionario Gimferrer evoca lo mal conocido o lo recuperado como la breve trayectoria vital y literaria de un virtuoso del verso llamado Fernando Fortún, quien fuera admirado por Juan Ramón Jiménez y Pío Baroja.

La *Wellliteratur* gimferreriana proyecta una mirada epistémica fomentada por el dialogismo intercultural. Un *télos*, o impulso de ampliar el horizonte. Un discurso nuevo para entender lo raro, como hemos dicho, y rescatar de la omisión geniales y enigmáticos escritores, escritoras, obras, lugares, etc⁴. Por alguna razón no han sido considerados y ahora irrumpen bajo una luz diferente, cobijados en el vasto y sapiente orbe de *Los raros*.

3. ESCRITORAS RARAS EN *LOS RAROS*

El autor designa raras a un grupo de originales autoras de varias latitudes. Figuran en la esfera de *Los raros* sin la adhesión a una lógica temporal y espacial por encima de barreras nacionales, lingüísticas e ideológicas, lo cual presupone tal vez una selección por afinidad o acaso por apetencia estética. Con vago paternalismo canta Gimferrer el sustrato sensorial, afectivo e intelectual de personalidades importantes que dejaron una huella en la sociedad en que vivieron, por su actuación y su aporte literario. El primer perfil del volumen versa sobre “La joven Estefanía”, personalidad extraordinaria de la primera mitad del siglo XVI. Estefanía de Requesens y Roís de Liori (1503 - 04? -Barcelona, 1549), mujer sumisa y dulce pero también “temple de

⁴ La idea de raro es acogida también por el hispanista Giuseppe Grilli, quien organiza un importante encuentro internacional e interdisciplinar en 1914, en la Università di Roma Tre, sobre los viajes raros (*I viaggi rari*) y sucesivamente publica una monografía en la revista *Dialogoi* (2015) editado por Aracne editrice.

hierro”, se apresura en decir nuestro poeta (15). La joven estaba casada con el ayo del rey Felipe II, Juan de Zuñiga (1488-1546) que al morir, la deja desamparada con cuatro hijos. La tierna Estefanía es amante de la escritura. Escribió más de ciento veinte cartas. Prodigiosamente bien escritas. Noventa cartas fueron publicadas íntegramente en el segundo volumen *Niñez y juventud de Felipe II*, al cuidado del jesuita J. M. March en 1942. Estas casi doscientas páginas representan un caso ejemplar: constituyen la única publicación no bilingüe en catalán autorizada y son un testimonio, de sumo interés, de la cotidianeidad en la corte de Carlos V. Quince de estas cartas fueron reeditadas en la antología de Max Cahner, *Epistolari del Renaixement* (II vol., Albatros, Valencia) en 1977. Recuerda Gimferrer la abundante correspondencia con su madre, con su marido, sus hijos, con Carlos V, conocidos y colaboradores. La correspondencia más interesante es la que mantuvo con su madre Hipòlita, la “Egregia señora”, durante el largo periodo de ausencia de Barcelona, desde 1533 hasta 1540. Gracias a su célebre epistolario se convirtió en una de las mujeres más elocuentes de la época. Coincide con Madame de Sevigné en la “precisión doméstica y en el tono de intención cortés” (15), señala el crítico. El lenguaje “exquisito y nítido, sustenta este epistolario, hecho de convivencias, de casi teresianos primores de sencillez” (16). Se aprecia el tono familiar y formal, el uso del catalán, una rareza en aquel periodo (sus hijos hablaban y escribían en castellano) y la expresión femenina que brota de sus páginas. Se advierte enseguida la personalidad e íntima psicología de esta mujer, fuente de inspiración para sus hijos. Resalta también el infinito amor materno y su visión concreta y realista de la vida en sus varias facetas. El segundo retrato femenino está dedicado a “la señora Palomilla de Tintes”, Murasaki⁵ (973 Kyoto- 1014) una escritora y poeta japonesa. Escribió a comienzos del siglo XI, entre los años 1005 y 1013, la genial novela *Genji monogatari* o *Historia del Genji*, muy probablemente tras la muerte de su marido, Fujiwara. Un clásico de la literatura japonesa que describe la sociedad del periodo Heian. Es el relato de la vida de un hijo ilegítimo del emperador,

⁵ Es un seudónimo, se desconoce el nombre (supuestamente los nombres de las mujeres en ese periodo no se registraban).

que habla de su infancia, adolescencia, juventud, amores, madurez y muerte. La excelente precisión en las descripciones y la veracidad que emana son dignas de admiración y están a la altura, señala Gimferrer, de *La Odisea* de Homero y del *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes (p. 36). Murasaki, alrededor de 1005, fue agregada a la corte imperial en Kioto como dama de compañía de la emperatriz Akiko (o Shōshi), quizás por su reputación como escritora. Allí recibe el apodo de “nuestra dama de las crónicas”. Siguió su producción literaria añadiendo escenas de corte en los textos. Con Shōshi se retiraron en la región del Lago Biwa. Se cuenta que fue precisamente este lugar motivo inspirador de la historia de su obra maestra. Otros piensan que la obra pudo haber sido encargada, probablemente por un cortesano desterrado. Murasaki regalaba cordialmente los capítulos de la obra a sus amigos, quienes los transcribían y los pasaban a otros amigos. Utilizando este método, la historia se hizo famosa con el nombre de la escritora (Royall, 2002).

En la tercera estampa, Gimferrer bosqueja la vida y obra de Ana Comnena (1083-1150), la princesa porfirogéneta, detestada por Cavafis (44). Ana Comnena es una escritora “griega altiva y ambiciosa”, culta e inteligente. Se cuenta que nació en la sala de los partos imperiales, revestida de mármol precioso de color púrpura, por eso el sobrenombre de princesa porfirogéneta” (45). Estudió, impulsada por su madre, la reina Irene Ducas, preparándose para acceder al trono de Constantinopla, pero el nacimiento de su hermano anuló su aspiración, lo cual produjo la ruptura del noviazgo con el amor de su infancia y el inicio de una lucha atroz por el trono. Ana se casó con el leal Niceforas Briennio, un hábil diplomático, un estudioso, que no permitió ser involucrado en la guerra de sucesión. Anna será exiliada a un Monasterio por haber organizado una conjuración contra su hermano al ser éste nombrado emperador. En el exilio se dedicó a la escritura. Tras la muerte de su marido, escribió *La Alexiada*, historia de quince libros en la que cuenta la vida de su padre, el emperador Alejo I Comneno, emperador bizantino. La joven utiliza un griego elevado, lengua tan literaria y culta como la prosa valenciana de finales del siglo XV o el castellano de Góngora, señala atinadamente Gimferrer (45). Con erudición y gala se describen las gestas del padre, las conspiraciones, luchas

y batallas con normandos, venecianos, francos, los infinitos éxitos, pero también las tristes derrotas, ya al final. En las últimas páginas del libro se lee la congoja, la angustia de la princesa que a solas llora, abandonada y humillada en el palacio que fue teatro de la grandeza de Alejo I. Su vida “empezó en una sala de mármol purpúreo que da al mar bizantino y acaba, a solas, en el vacío escenario desmaquillado de la memoria, expoliada, sin luz” (46).

La cuarta semblanza del libro está dedicada a la célebre escritora y poeta norteamericana, Natalie Clifford Barney (Dayton 1876-París 1972), llamada Flossie por sus amigas y amantes. Con la argucia de la *brevitas*, Gimferrer repasa la fascinante vida y obra de la “Amazona de Remy de Gourmont”⁶, que se trasladó en 1899 a París en busca de libertad y placer. Junto a otras mujeres se reunía para hablar de historias del mundo sáfico en su salón literario de la *rue Jacob* en la *Rive Gauche*, número 20. Promotora de la literatura femenina, la soñadora Natalie crea la famosa *Académie des Femmes*, frecuentada por las reconocidas artistas y escritoras libres y excéntricas tales como Colette, Renée Vivien, Marguerite Yourcenar, Mata Hari, Greta Garbo, Djuna Barnes, Allégresse (pseudónimo la duquesa Clermont-Tonnerre). Queda evocada con refinadas pinceladas la actividad literaria de ese mundo decadente de ensueño sáfico en la que resaltan los escritos de Clifford, los *Recuerdos indiscretos* y *Pensamientos de una amazona* y los *Cuadernos Azules* e *Idilio sáfico* de Liane de Pougy, estos últimos consagrados a Flossie; o los versos simbolistas tardíos de René Vivien y de la condesa de Noailles. Se percibe una expresión doliente y reivindicativa en las palabras del escritor por la irrepetibilidad del entusiasmo, la alegría, la carga provocativa de ese mundo vivo y fecundo exclusivamente femenino. Leamos:

⁶ Escritor, poeta, filósofo y crítico literario, le dedicó dos libros en 1914, *Lettres à l'Amazone* y *Lettres intimes à la Amazone*, y le propinó el apelativo tras haberla visto montar a caballo.

la vitalidad restallante de la amazona o de Colette, lo que de júbilo y de impulso y de reto y de vuelo hubo en aquellas vidas lanzadas como perfumados y ciegos cometas errantes”, es quizás irrecuperable, irrestañable al modo de herida mortal [...] (54).

El quinto bosquejo gimferreriano es un homenaje a una escritora y a su obra, *Historia de mi vida* escrita María de Sassonia Coburgo-Gotha (1875-1938). Hija del duque de Edimburgo, Reina de Rumanía cuando se produjo el atentado de Sarajevo (1914). El que resume en más de setecientas páginas muchos años, rostros, voces y silencios de la Europa del tiempo, hoy desvanecida (69). La historia inicialmente está ambientada en el condado de Kent, en 1875, y acaba antes de la Gran Guerra. Están escritas en tercera persona tal vez por pudor o por evitar la afectación que la reina aborrecía. Tras los sucesos oficiales, conocidos, se esconde la vida íntima de una mujer que fue amada por su compromiso social. Los escritos de María de Rumanía se convierten en vehículo de sus inquietudes morales, políticas, religiosas e intelectuales. Como en todas las historias evocadas en *Los raros*, el poeta “novísimo” plasma instantáneas de irresistible belleza. He aquí la imagen que ofrece de la reina al final del relato: “desde los paseos en el fin de siglo de Bucarest, tocada con un gran sombrero negro en forma de barca, con dos largas plumas de avestruz, una blanca y la otra negra, la reina rumana se ve al fondo de su propio espejo de palabras” (70).

Navegando por las aguas de los raros nos topamos con una mujer, la noble francesa, Adèle d'Osmond (1781-1866), condesa de Boigne. Creadora de un importante salón en París, centro de encuentro de grandes personalidades del mundo político y literario. Sus memorias *Mémoires de la comtesse de Boigne, née d'Osmond: récits d'une tante* (1907-1908) dejaron una huella profunda en Marcel Proust. La condesa fue motivo de inspiración del personaje madame de Villeparisi (*En busca del tiempo perdido*) del poeta francés. En 1907, Proust publica en el *Figaro* un artículo basado en los dos volúmenes de memorias de Mme Boigne, eran reflexiones sobre estos escritos. Gimferrer escribe que conoció a la condesa y sus *Memorias* gracias a Gonzalo Torrente Ballester, quien le habló de la desafortunada vida de Osmond con su marido, un militar rico, mucho más

joven, que había guerreado en la India, con quien se había casado a los diecisiete años en Londres. Y también de la participación de la vida mundana y de las intrigas políticas y bélicas. Gimferrer la considera el gran y último nombre del grupo de autores de memorias. Un verdadero talento: “La condesa utiliza una escritura distinguida en extremo, hiriente cuando quiere, altiva, irreprimible en sus dengues de causticidad” (121).

Pere Gimferrer, un alquimista de la palabra, un magnífico bardo gongorino, ha exhumado en *Los raros* varias almas e inmortalizado varios casos de rareza literaria. Con poderosa savia y estro fecundo ha dado vida a un magnífico florilegio que es síntesis valiosa de su estética, suprema expresión culturalista contra la vulgaridad prosaica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Darío, R. (1953). *Los raros*. Argentina: Espasa Calpe.
- Darío, R. (2013). *Gli eccentrici*. Ed. de Alessandra Ghezzi, Pisa: Edizioni ETS.
- Gimferrer, P. (1985). *Los raros*. Barcelona: Planeta.
- Gimferrer, P. (2012). *I rari. Dialogoi testi*. Introd. de G. Grilli, trad. R. Valenti, ed. y notas de T. A. Messina Fajardo. Roma: Aracne editrice.
- Grilli, G. (2015). I viaggi rari. *Dialogoi. Rivista di studi comparatisti*. Anno II. Roma: Aracne editrice.
- Llopesa, R. (Jun 2002). *Los raros* de Rubén Darío. *Revista hispánica Moderna*. Año 55, n. 1, pp. 47-63. University of Pennsylvania Press.
- Montero, O. (julio - diciembre 1996). Modernismo y degeneración: Los raros de Darío. *Revista Iberoamericana*, vol. LXII (n. 176-177), pp. 821-834.
- Royall, T. (May-June 2002). Murasaki Shikibu: Brief Life of a Legendary Novelist: c. 973-c. 1014. *Harvard Magazine*.
- Requesens, E. de (2003). *Epistoris d'Hipòlita Roís de Liori i d'Estefania de Requesens (segle XVI)*. Ed. de Eulalia de Ahumada Batle. Universitat de Valencia
- Solans Roda, C. (2003). Estefania e Requesens: re tract de la vida quotidiana en una relació epistolar *Espai, L': Revista de recerca i divulgació*. pp. 70-76. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Espai/article/view/173486/245530> [Fecha de consulta: 12/05/2017].

DRAMATURGIA INÉDITA, DRAMATURGIA
LÉSBICA: CONEXIONES EN LA ESCRITURA
DE VICTORINA DURÁN
UNPUBLISHED PLAYWRIGHTS, LESBIAN
PLAYWRIGHTS: CONNECTIONS
INTO THE WRITINGS OF VICTORINA DURÁN
Eva María MORENO LAGO¹
Universidad de Sevilla

Resumen: El presente trabajo se centrará en el estudio de la primera obra escrita por Victorina Durán, *Al margen*. Esta obra inédita ha sido hallada recientemente en el Museo Nacional del Teatro de Almagro, por lo que el siguiente artículo constituye el primer análisis de dicho texto dramático. Se estudiarán las diferentes versiones halladas y el nexo de unión que hay entre lo inédito y el trasfondo lésbico de la obra. También, se analizará la ocupación de los espacios de las dos protagonistas, de sus estrategias de subversión y sus renegociaciones con el patriarcado.

Palabras clave: Literatura lésbica, Victorina Durán, escritura del exilio, Generación del 27.

Abstract: This paper is focused on the first play written by Victorina Duran, *Al margen*, which has been recently found in the National Theatre Museum of Almagro (Spain), so this is the first analysis about it. This article will approach to the different versions of the mentioned text, studying the link between unpublished literature and the lesbian background of this playwright. It will also tackle the occupation of the space by the two main characters, as well as their subversion and renegotiation strategies in a patriarchal society.

Key words: Lesbian literature, Victorina Duran, Writings of Exile, Generation of '27.

¹ Investigadora contratada FPU por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

1. UN ACERCAMIENTO A VICTORINA DURÁN Y SU ESCRITURA

A Victorina Durán se la puede catalogar como una artista poliédrica. Cultivó, a lo largo de su extensa vida, diversas disciplinas, con la característica de que todas ellas giraban en torno al teatro. Fue conocida, sobre todo, como pintora, escenógrafa y figurinista, trabajando con las compañías más importantes de la España de los años 30, profesión que continuó también durante su exilio en Argentina. Desarrolló, además, antes de exiliarse, una dilatada labor como docente en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, como catedrática de Indumentaria en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid y, también, en la Residencia de Señoritas. Su faceta como escritora sólo es conocida a través de los más de 200 artículos que publicó en diversos periódicos, españoles y argentinos, desde 1934 hasta 1962, sobre temas teatrales y cinematográficos. Sin embargo, a lo largo de su vida, también escribió diversas obras que permanecieron y permanecen inéditas, a pesar del claro deseo de la autora de ver publicados sus textos.

Caben destacar tres autobiografías tituladas *Así es*, *El Rastro* y *Sucedió*, esta última incompleta. Además, en su archivo personal, conservado en el Museo Nacional del Teatro de Almagro, se encuentran varios textos teatrales de la autora. Los títulos de las obras dramáticas son *Una novela rosa (No apta para mayores)*, *Una aventura extraordinaria*, *Al Margen*, *Raptada*, *La Pitonisa (pequeña farsa un tanto endemoniada)*, *Marcha atrás* y *Era sólo mío*, cuya autoría la comparte con José Onrubia. Por lo tanto, su antología dramatúrgica consta de siete obras, y se puede afirmar que su escritura no fue algo esporádico, sino una inquietud y una necesidad artística que quiso cultivar consciente y reiteradamente.

2. VERSIONES, DATACIÓN Y AUTORÍA

Al observar estos textos llama la atención que tres de ellos están firmados con pseudónimo. *Una aventura extraordinaria* y *Al margen* tienen la misma firma: C. Brian y Geneviève C. Brian, respectivamente. También, en *Era sólo mío* se especifica

en la portada que es “original de Raquel Gallardo y Joaquín Inchausti”, pero, la diferencia radica en que en el siguiente renglón aparecen los nombres verdaderos de los autores: “Victorina Durán y José Onrubia”. A pesar de que en los dos textos mencionados no se indica el nombre de Victorina Durán no hay dudas sobre su autoría, ni de que este nombre afrancesado se trata de un pseudónimo. En otra de las copias que se conservan de *Al margen*, está tachado “Pseudónimo: Geneviève C. Brian” y, además, aparece “Autora: Victorina Durán”, escrito en diferentes momentos puesto que la grafía y la tinta no coinciden. Aun así, Geneviève C. Brian hace una clara alusión a ella misma o, mejor dicho, a su genealogía femenina. C. Brian corresponde casi fonéticamente a su segundo apellido, Cebrián. Lo ha “extranjerizado” separando la primera sílaba con una inicial y un punto. Por otra parte, Geneviève es el nombre en francés de su madre, Genoveva. Saint Geneviève, además, es la patrona de la ciudad de París. El pseudónimo utilizado demuestra, por un lado, su amor por Francia, una ciudad que ella visitó continuamente para formarse en las vanguardias artísticas y donde encontró a mujeres que vivían abiertamente su homosexualidad, las mujeres de la Orilla Izquierda. Por otro lado, se descubre la importancia de su madre en su propia vida y en su escritura.

Ninguna de las piezas teatrales recoge las fechas en las que se escribieron. Sin embargo, en *Al Margen* hay otros documentos externos que, por un lado, nos reafirman su autoría y, por otro, nos acerca a la datación de las diferentes versiones. El primero, es un resguardo, hallado en el mismo archivo que la obra, del Registro Nacional de la Propiedad Intelectual de Buenos Aires. En este documento aparece el siguiente escrito:

En la fecha Victoriana Durán Cebrián ha depositado la obra inédita “Al Margen”, comedia, un legajo de 49 hojas de la que dice(n) ser autor(es) Victoriana Durán Cebrián, obra que se recibe en depósito a los efectos del artículo 62 “in fine” de la Ley 11.723, por el término de 3 años a contar con la fecha arriba indicada

En el Registro, igual que en otros documentos, aparece erróneamente escrito el nombre de la autora. La fecha en la que

decide inscribir su obra es el 26 de enero de 1939, un año y medio después de su exilio argentino. Tras una visita a los archivos de la Dirección Nacional de Derechos de Autor de Buenos Aires, podemos verificar que no se realizó ninguna publicación en Argentina de este texto, y que, como especifica el escrito antes mencionado, a los tres años de su registro se deshacen de las obras inéditas, por lo que no se conserva ningún ejemplar.

Al leer la pieza teatral titulada *Marcha atrás*, con 76 páginas, se hace evidente que se trata de la misma obra que *Al margen*. Ha realizado una revisión del texto, le ha cambiado el título y lo ha ampliado. Además, aparece también otro manuscrito de *Al margen* que consta de 75 páginas y que es casi idéntico a *Marcha atrás*, pero esta vez ha decidido volver al título original. También, entre los papeles y cuadernos sin catalogar de Victorina Durán se encuentra una factura emitida en Madrid por Pilar Gratal el 29 de noviembre de 1972 donde dice: “He recibido de Doña Victorina Durán Cebrián por seis copias de la Comedia *Al margen* la cantidad de Mil doscientas pesetas”. Por lo tanto, Durán continuó realizándole modificaciones 33 años después de haberla presentado en el registro de Buenos Aires, mostrando, de esta forma, una clara predilección y preocupación por esta obra. Las continuas revisiones y las impresiones que realizó en 1972 afirman que la autora quería dar a conocer su texto. Además, en la misma caja de documentos, entre papeles desordenados, aparecen unas cuartillas amarillentas, escritas a mano. Pertenecen al borrador de su autobiografía *Así es*, pero entre estas hojas se perciben dos con un contenido diferente, y en cuya cabecera está escrito “*Al margen*. Noche del 10 al 11 Julio. Prólogo”. Este pequeño prólogo mezclado con el borrador de su autobiografía muestra la conexión que hay entre los dos textos, cuya temática es la misma: las relaciones entre mujeres. Durán vuelve continuamente a su obra *Al margen*, le inunda un claro deseo de hacer llegar al mundo el mensaje que contiene esta pieza teatral, porque como dice en *Así es*: “Alguna tiene que hablar o gritar si es que puede” (Durán, *Así es*: 2).

3. LAS CIRCUNSTANCIAS DE SER INÉDITO

Victorina Durán, desde 1921, comenzó a descubrir y a vivir una sexualidad diferente en un contexto repleto de obstáculos². Ante la sociedad, las relaciones sexuales entre mujeres no eran posibles, no existían, no se hablaba de ellas y las que había, estaban relegadas a permanecer en secreto y en lugares ocultos. No obstante, en sus constantes escapadas a París, Durán se codeó con los complejos círculos sáfico-literarios de Gertrude Stein, Alice B. Toklas, Janet Flanner, Sylvia Beach y Natalie Clifford Barney, entre otras³. En este ambiente convivió durante una temporada la escritora inglesa Radclyffe Hall, autora de la novela lésbica por excelencia *El pozo de la soledad*, publicado por primera vez en 1928, fuente de inspiración de *Al margen*. En el prefacio de su autobiografía, Durán mencionó varias veces esta novela, y dijo:

He encontrado mi finalidad, me la dio la lectura de una novela escrita por una mujer. La leí en Madrid en el primer año de la Guerra Civil, bajo el tronar de los obuses.

Esta mujer creo que ha sido la primera que publicó un libro en que abordaba el problema homosexual femenino. Este tema solo había sido tratado por los hombres (Durán, *Así es*: 1).

Ese tronar de los obuses hace referencia también a un estado interior y anímico por el que ella había pasado durante sus relaciones sentimentales. Ese tronar de los juicios sociales, de la incompreensión y del continuo bombardeo que sufría para dejar de tener una conducta fuera de lo establecido. Por ese motivo, la existencia de esta novela supuso para ella una fuente inagotable de fortaleza y se convirtió en un referente que la impulsó a escribir sus propias experiencias, tal y como expresa, de nuevo, en su autobiografía:

² Para profundizar sobre el círculo sáfico de Victorina Durán leer el artículo de Vicente Carretón titulado *Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenógrafa del 27*.

³ Estas relaciones están descritas en el libro *París era mujer* (2014) de Andrea Weiss y *Mujeres de la Rive Gauche. París 1900-1940* (1987) de Shari Benstock.

Steban como todas las que son y sienten como ella, viven en un “pozo de soledad”. [...] Vive varias veces la desilusión y es en una de estas veces cuando su institutriz, la comprende y le habla, pues es y siente como ella y le dice estas palabras que yo recojo y que durante años me han golpeado en el cerebro como si fuera a mí a quién hubieran sido dirigidas:

“-Tienes una misión que cumplir... ¡Hazla! Precisamente porque tú ERES COMO ERES, puedes tener esa ventaja, ya que puedes escribir con una extraordinaria y doble visión, con un conocimiento personal.

Nosotras somos una parte de la Naturaleza. El mundo lo reconocerá un día, pero hasta entonces hay un inmenso campo a trabajar.

Por el amor de todos los que son como tú, en un gran número, pero menos fuertes y menos dotados tal vez, es por lo que debes tener el valor de vencer todos los obstáculos” (Durán, *Así es*: 2-3).

Estas palabras, como ella misma dice, la persiguieron desde su primera lectura, en los últimos meses de 1936, y la impulsaron a escribir su primera versión de *Al margen*, que la registró el primer mes de 1939. Es posible que comenzara a escribirla al escapar de la guerra y conseguir un periodo de dos meses de tranquilidad en el barco con destino a Argentina (de julio a septiembre de 1937). Superó el obstáculo de enfrentarse al papel en blanco y escribió esta obra en forma de teatro, el género que le apasionaba y al que se dedicaba profesionalmente. Quería escenificar “momentos de la vida”, tal y como dijo en su prólogo, de las mujeres que decidieron vivir abiertamente su homosexualidad:

Estos momentos escenificados son los que vais a conocer. [...] Estos cuadros que están “al margen” de la vida vulgar, son tan vulgares como la vida misma. Son momentos que todo ser humano ha vivido alguna vez o puede vivir algún día. Todo espíritu sensible ha tenido, tiene o tendrá algún momento de su vida “al margen”⁴.

⁴ Hojas sueltas y sin catalogar en el Museo Nacional del Teatro.

Sin embargo, y pese a que lo registró en la propiedad intelectual, no se atrevió, hasta el final de su vida a firmarlo con su propio nombre. Tampoco lo publicó porque no siempre tuvo “el valor de vencer todos los obstáculos” de los que hablaba la institutriz de Steban. Lo mismo le ocurrió a Elena Fortún, amiga íntima de Durán, que escribió *Oculto Sendero* bajo el pseudónimo de Rosa María Castaños (Capdevilla, 2016: 9). Nunca intentó publicarlo, manteniéndolo oculto y permaneciendo inédito hasta octubre de 2016 que lo publicó la Editorial Renacimiento con la edición de Nuria Capdevilla y María Jesús Fraga. Esta novela guarda muchos paralelismos con *Al margen*, se escribieron en los mismos años y, además, exploró la situación de la mujer creadora en las primeras décadas del siglo XX y su identidad sexual. Las dos hacen alusión en su título al recorrido de la vida que han realizado como mujer homosexual, para una autora, esta condición la ha llevado a caminar al margen de la sociedad, para la otra, es un sendero que ha tenido que mantener oculto. A diferencia de Victorina Durán, que vivió abiertamente su homosexualidad, Elena Fortún ocultó estos deseos durante toda su vida, y en una carta, rogó a su amiga Inés Field, que custodiaba el manuscrito de *Oculto Sendero*, que lo quemase “sin dejar nada” (Capdevilla, 2016: 18).

Escribir una obra literaria perteneciente al género lésbico y publicarla, suponía exponerse a la censura, enviar el texto a la lista de libros prohibidos y manchar su expediente como escritora y artista, tal y como le había pasado a Radclyffe Hall. Contra *El pozo de la soledad* se realizó una potente campaña liderada por algunos periódicos ingleses y la corte británica condenó la novela como obscena, tras apelar ante el Tribunal de lo Penal en Londres (Hall, 2014: 11-13). La mala publicidad que recibió la novela y la escritora hizo eco en muchos países y evitó que otras autoras hablaran abiertamente sobre el tema. Este acontecimiento, y el contexto conservador en el que vivían las escritoras, no evitó que expresaran por escrito sus propias vivencias lésbicas, como comprobamos con *Al margen* y *Oculto sendero*, pero sí justifica el escaso conocimiento sobre literatura lesbofílica y, también, que estos permanecieran ocultos e inéditos como consecuencia del miedo de éstas al rechazo social.

4. OCUPAR EL ESPACIO DESDE EL MARGEN⁵

Este texto presenta dos protagonistas, una es Elena, una mujer burguesa de “más de cuarenta años” (1) y, la otra, Marcela, una muchacha joven, compañera de universidad del hijo de Elena. Elena, desde que su marido la abandonó con su hijo pequeño, ha estado viviendo, en secreto, diversas relaciones con amantes bien posicionados. Ahora que su hijo se casa y será independiente económicamente, ha decidido romper con su amante y pone de manifiesto su rechazo por los hombres, que nunca la trataron bien. Es entonces cuando conoce a Marcela y se crea entre ellas un vínculo especial. Marcela la contagia de las libertades de la “nueva mujer” y Elena logra la autonomía y la felicidad que nunca tuvo. Sin embargo, las presiones sociales, personificadas en su hijo y en su papel como madre, cortarían la relación entre Marcela y Elena, y obligarán a que Elena restablezca el orden perdido y se case con su último amante, renunciando así a su voluntad y a su propia felicidad. Marcela, que no tiene cargas familiares, decidirá vivir acorde a sus propios sentimientos.

Los espacios que ocupan las protagonistas jugarán un papel fundamental en el desarrollo de la acción y de sus vidas. Por una parte, está el espacio escenográfico, es decir, donde se desarrolla la obra, el que el espectador ve desde la apertura del telón hasta el cierre, y por otra, los espacios ausentes, que son los que frecuentan Elena y Marcela y que lo sabemos a través de las palabras de los personajes. En algunos casos, los espacios serán liberadores y, en otros, constreñirán la autonomía y las acciones de estas dos mujeres. Ellas, negociarán su presencia en los lugares y lucharán por erigirse como sujetos y adueñarse de sus vidas.

4.1. LA CONTROVERSI DEL ESPACIO PRIVADO

La obra transcurre en un espacio único que se describe al empezar el primer acto: “Una habitación lujosa de una casa de campo, situada cerca de una población cualquiera. Ha de tener un ventanal desde el cual se ve el campo con lejanía” (1). La autora ha decidido que la acción suceda en “una población cualquiera”,

⁵ Se analizará el espacio de la última versión hallada de *Al Margen*. En este apartado, las citaciones de la obra *Al Margen* irán acompañada sólo de la página.

dando a entender que lo que acontece en la obra puede ocurrir en cualquier parte del mundo porque el amor entre mujeres es universal y las opresiones sociales que éstas sufren son consecuencias de un sistema patriarcal implantado a nivel mundial.

La casa pertenece a una de las protagonistas, Elena. Ella tuvo varios amantes que ocultar y decidió tener una casa de campo, sin vecinos, para escapar, así, de las miradas de la sociedad. Su hijo, sin tener conocimiento de las relaciones sentimentales de su madre, agradece que haya estado “alejada de la población”, la única forma de poder mantener una vida entre amantes sin levantar sospechas, cumpliendo, aparentemente el rol de madre-mujer perfecta, y le dice: “Verdaderamente se está bien en esta casa y en este sitio. Siento no haberla vivido más que de paso en mis vacaciones. Te alabo el gusto de haber estado siempre alejada del centro de la población” (8).

Sin embargo, la casa está en un lugar estratégico, donde ella puede controlar lo que pasa porque se divisa todo lo que hay a su alrededor, incluso la carretera que va a la ciudad, y también el hotel donde vive su amante Enrique (11), situación que Marcela percibe nada más llegar:

Marcela: ¡Qué situación tiene más maravillosa! Como está en alto, lo domina todo, se ve hasta el mar a lo lejos.

Miguel: Pues ya verás desde mi cuarto que está en el torreón, se ve la carretera hasta casi la población (11).

Por lo tanto, todas las acciones que el espectador verá se desarrollarán en un espacio privado que está en contacto directa con la naturaleza: está rodeado de un amplio jardín, tiene campo alrededor y está cerca de la playa.

El ámbito de lo privado es el único espacio en el que puede tener lugar la intimidad entre estas dos mujeres. Será en la casa de Elena, al estar solas, cuando se liberen los sentimientos de las protagonistas. Aquí escapan del control social, y se refleja en el segundo acto, cuando el espectador descubre que han estado durmiendo juntas. Han aprovechado que el hijo de Elena ya no vive en la casa y que está lejos, en su viaje de novios, para actuar con desenvoltura: aparecen con ropa interior, los pelos alborotados y mantienen un gran coqueteo entre ellas. En estos

días, también consiguen un gran nivel de complicidad compartiendo secretos personales que habían mantenido ocultos por miedo a las presiones sociales.

Sin embargo, ese espacio íntimo, donde parece que todo puede tener lugar, se convierte también en un espacio completamente politizado. Lo privado acaba siendo invadido por lo público en las escenas que la nueva familia de Miguel ataca a Elena con los comentarios que circulan sobre su amistad con Marcela. Además, lo privado también se expone a lo público cuando Lucrecia e Isabel empiezan a indagar sobre lo que las protagonistas hacen en la casa. Algo tan íntimo y tan personal como los sentimientos se convierte en algo público y político que propicia la salida de la casa de Marcela. Estos personajes irrumpen en el espacio doméstico imponiendo la ley del femenino ideal, un femenino poseído y al que dominar.

4.2. LA NATURALEZA

La naturaleza es otro espacio que ellas frecuentan a diario porque constituye un lugar que está oculto a las miradas. Así, Marcela, planifica los lugares que van a visitar: “Mira: las mañanas están resueltas con la playa. La tarde se pasa pronto, paseo a caballo, vamos con el coche a merendar a cualquier sitio lejos... y ya está” (23).

La playa, lugar que visitan todas las mañanas, es una zona que no posee ningún tipo de regla social. Allí se producen largos paseos y viven los momentos más felices. También dan paseos a caballo, que lo dan al aire libre, y, después, realizan las meriendas, en una zona indeterminada, lo único que importa es que esté lejos, que sea un lugar donde nadie las reconozca. Elena y Marcela disponen del ámbito privado y de la naturaleza como los únicos espacios en los que se les permite mostrar sus sentimientos. Parece que ellas, que constituyen lo indeseable, lo que no puede verse, la identidad no canónica, encuentran la libertad en la naturaleza, donde nadie las controla. Además, intentan estar en estos entornos el máximo tiempo posible, aspirando a alargar esos momentos que escapan del dominio social, tal y como atestigua la doncella cuando su hijo le pregunta por ella: “salió como siempre en el coche con la señorita; no pueden tardar, es ya de noche” (37).

4.3. EL ESPACIO URBANO

El espacio urbano, que es una construcción social, no deja lugar para una sexualidad no normativa. Las protagonistas frecuentan espacios públicos que acabarán por separarlas. La consecuencia de exponerse frente a los demás es la discriminación y los juicios sociales que atormentarán al hijo de Elena, el único personaje que tiene poder sobre ella:

Miguel. - Se comenta muy desfavorablemente tu amistad con Marcela. [...] Están todos molestos con vuestra amistad. Me aseguran que cuando entráis en cualquier parte todo el mundo os mira. ¡Sois una pareja chocante! (45)

Ellas no pueden ocupar las calles, no pueden encontrar su lugar en los espacios públicos porque su presencia no es grata para la sociedad que las rodea. A partir de estas salidas, el resto de personajes les impondrán un orden y el lugar que deben ocupar. Elena volverá a posicionarse en el rol de la mujer casada y Marcela, que decide romper las reglas, tendrá, como consecuencia, la expulsión de lo público, quedando relegada a amar a otras mujeres en los márgenes de la civilización. El espacio urbano es el lugar donde sólo puede tener lugar la identidad hegemónica.

Isabel. - A tu madre no la conocía casi nadie, no frecuentaba nunca los sitios concurridos... ¡Pero ahora...!

Miguel. - Ahora, es natural, antes no iba a ir sola, ahora tiene una justificación: va con una amiga, una chica joven a la que quiere distraer.

Lucrecia- Si esa chica fuese un ser normal no le chocaría a nadie, pero... ¡es tan rara! (38)

Entra aquí en juego, también, el espacio de lo corporal, por el que es reconocida Marcela como una mujer no convencional que tiene una inclinación sexual diferente y peligrosa. Marcela, que es la más trasgresora, subvierte las normas del patriarcado expresando sus emociones a través de su vestimenta y de su lenguaje. Existe un contraste muy evidente entre la ropa de Marcela y la de Elena y es precisamente por esta actitud de Marcela que comienzan los comentarios y juicios sociales:

Lucrecia. - Es un asunto chocante, ya te lo he dicho. Si tu madre fuese con un amigo llamaría menos la atención... además van solas casi siempre, antes siquiera iba Enrique, pero desde casi un mes no se le ve con ellas... (40)

La familia de Elena recurre a la censura como solución, la opción lésbica es un tema tabú, del que no se podía hablar y que tenían que hacer desaparecer. La única forma de desterrar este tema de sus vidas es hacer desaparecer a Marcela, causante del problema a ojos de la sociedad, en palabras de Enrique con la “separación absoluta de Marcela [...] se acaban las murmuraciones” (65), y recalca “sobre todo si haces que la gente te vea conmigo”.

4.4. LOS CAMINOS POSIBLES

Durante toda la acción se muestra la carretera como una construcción elaborada por el hombre que establece un camino cómodo, seguro y único. Es un trayecto muy planeado porque previamente se ha elegido el itinerario correcto y, para asegurarse que todos opten por esa ruta, se han eliminado los obstáculos (árboles, vegetación, etc.), se ha alisado el terreno y después se ha señalizado para limitar y guiar, aún más, el recorrido.

Marcela intentará coger otro trayecto junto con Elena, pero, al final, será sólo ella la que se desviará del camino convencional para subvertir lo que se espera que sean las opciones de las mujeres, y, se convertirá, por lo tanto, en una “desviada”, “descarriada” o “extraviada”, apelativos comunes que han sido usados para describir a estas mujeres, no sólo por la religión y la sociedad, sino también, por la medicina y la psiquiatría, y que Durán utiliza como un recurso literario:

Elena. - Vamos a hablar de nuestro paseo que tan feliz te ha hecho.

Marcela. - Sí. Ha sido estupendo, pero no me dejaste ir por donde yo quería.

Elena. - No te dejaré nunca.

Marcela. - Por aquel caminito estrecho, por donde no cabe apenas el coche, por ese, por donde no va nadie... es por donde yo quiero ir.

Elena. - Me dio miedo.

Marcela. - Me hiciste dar marcha atrás y tomar la carretera general...

DRAMATURGIA INÉDITA, DRAMATURGIA LÉSBICA

Elena. - Hay que ir por donde todo el mundo...
Marcela. - ¿Por qué?
Elena. - Es muy sencillo, más fácil, más natural...
Marcela. - ¿Tú crees eso?
Elena. - Hasta ahora así lo he creído, pero... tal vez esté equivocada. (61)

Como se aprecia en este fragmento, la autora muestra, a través de la metáfora del sendero que nadie quiere tomar, que las mujeres tienen iniciativas y que, aunque sea difícil salirse de lo que está formulado, son capaces de ir por caminos diferentes a los que les han asignado. Este itinerario no convencional da la posibilidad de visitar otros lugares diferentes a los establecidos por el patriarcado. Además, la elección de la protagonista de ir por otra ruta como desenlace de la obra plantea varias posibilidades a diversos temas tratados en este texto: en primer lugar, implica la renuncia a la idea de la pasividad sexual femenina y de su predisposición a “dejarse amar”, en palabras de Elena: “ahora soy yo quien quiere amar” (38). Por lo tanto, atravesar este camino significa aceptar, también, que los hombres tendrían que aportar algo más que poder económico para ser deseados, planteando así una reformulación en el juego de seducción. Y, por último, este otro camino reconoce que hay otras opciones sexuales que distan del modelo heterosexual ligado a la reproducción.

También se observa que, aunque haya mujeres que no se atrevan a tomar este camino, les plantee dudas, tal y como reconoce Elena, quien dice: “Hasta ahora así lo he creído, pero... tal vez esté equivocada”.

La obra aclara con su desenlace que existen las sexualidades periféricas y que es posible coger caminos diferentes:

Elena. - Va muy deprisa, corre demasiado. [...] Va por el caminito estrecho, ha dejado a un lado carretera general.
Enrique. - Ha hecho mal.
Elena. - No vuelve. Esta vez no ha dado marcha atrás... Ha ido por donde quería ir...
Enrique. - Peor para ella, se estrellará. Y si no se estrella andará mal, se le estropeará el coche, tendrá pinchazos, se le romperán las ballestas, ya se convencerá... hay que ir por dónde todo el mundo (75)

5. CONCLUSIONES

La escritura de Durán mantiene los paralelismos espaciales de su propia obra. Emerge de lo privado y de la conciencia de la diferencia, sin embargo, desde un principio, la escritora aspira a que su historia y su dramaturgia trasciendan del umbral de lo privado a lo público, es decir, del manuscrito inédito a su publicación y difusión.

Victorina Durán, en esta obra, muestra a unas protagonistas que se rebelan contra la ley patriarcal en múltiples ocasiones, llevan a cabo una lucha por mantenerse tanto dentro como fuera de las leyes sociales. Ellas, mediante su ocupación de los espacios cuestionan toda regla patriarcal. Las protagonistas renegocian su presencia en los espacios públicos y en los privados, como vemos en las escenas donde organizan sus salidas y el tiempo que emplearán en cada una de ellas. A pesar de existir una presencia mayoritaria en los espacios privados y en la naturaleza, también ocuparán los espacios públicos, haciendo visible la existencia del amor entre mujeres, una realidad que tantas veces es silenciada. Ellas escapan de las normas el tiempo en el que están juntas.

Elena. - Piensa que tú... las dos nos hemos ido “al margen” ... es difícil estar descentradas largo tiempo. (Pausa) Ha sido un sueño... una locura... hay que olvidarla.

Marcela. - ¿Tú podrás?

Elena. - No tengo otro remedio.

Marcela. - No, olvidarla, no. A eso no pueden obligarnos (72-73).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benstock, S. (1984) *Mujeres de la Rive Gauche. París 1900-1941*. Barcelona, España: Lumen.
- Carretón Cano, Vicente. (2005). Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenógrafa del 27. En *El Maquinista de la Generación* (p. 4-21).
- Durán, V. (Sin Publicar). *Al margen*. Archivo del Museo Nacional del Teatro. Almagro, Ciudad Real.
- Durán, V. (Sin Publicar). *Así es*. Archivo del Museo Nacional del Teatro. Almagro, Ciudad Real.

DRAMATURGIA INÉDITA, DRAMATURGIA LÉSBICA

- Fortún, E. (2016). *Oculto Sendero*. Capdevilla-Argüelles, N. y Fraga, M. J. (Ed.). Sevilla, España: Editorial Renacimiento.
- García-Abad García, Teresa. (1998). Victorina Durán. Intuiciones para un espacio escénico. En AA.VV. *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Tavoada* (P. 512-518). Madrid.
- Hall, R. (2003). *El pozo de la soledad*. Barcelona, España: Ediciones de la Tempestad.
- Monleón Domínguez, A. (2001). Las escrituras lesbianas. En J. V. Aliaga, A. Haderbache, A. Monleón y D. pujante (Ed.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España* (p. 467-494). Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València.
- Pujante González, D. (2001). *Cy Jung: La reivindicación de lo sexual femenino a través de la escritura*. En J. V. Aliaga, A. Haderbache, A. Monleón y D. pujante (Ed.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España* (p. 451-466). Valencia: Servei de publicacions de la Universitat de València.
- Weiss, A. (2014). *París era mujer*. Madrid, España: Editorial Egales.

EL “DEBUT LITERARIO” DE LA CONDESA
DE VILCHES
THE “LITERARY DEBUT” OF THE COUNTESS
OF VILCHES

Mariángeles PÉREZ-MARTÍN*
Universitat de València

Resumen: Amalia de Llano y Dotres, I condesa de Vilches, fue una mujer relevante en el Madrid isabelino, pero su figura como agente cultural y mujer de letras ha pasado desapercibida para la historiografía; y sus novelas, *Ledia* (1868) y *Berta* (1873), publicadas bajo pseudónimo (condesa de ***) siguen relegadas al anonimato. De su relevancia cultural da cuenta la elocuente crítica de Luis Vidart, “Un debut literario. *Ledia, novela por la Condesa de ****” (1869), donde ensalza las cualidades literarias de la autora por encima de ilustres literatos como el duque de Rivas.

Palabras clave: Romanticismo, Cánovas del Castillo, recepción, Luis Vidart, Restauración isabelina.

Abstract: Amalia de Llano y Dotres, I countess of Vilches, was a relevant woman in Elizabethan Madrid, but her figure as a cultural agent and woman of letters has gone unnoticed for historiography. Her novels, *Ledia* (1868) and *Berta* (1873), published under the pseudonym (Countess of ***) remain relegated to anonymity. Although her popular image immortalized in 1853 by Federico de Of its cultural relevance, it tells the eloquent critic of Luis Vidart, [*A literary debut. Ledia, novel by the Countess of ****] (1869), where he extols the literary qualities of the countess above illustrious writers like the Duke of Rivas.

Key words: Romanticism, Cánovas del Castillo, reception, Luis Vidart, Elizabethan Restoration.

* Esta investigación se ha desarrollado con una Ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en el Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU14/04087).

1. LA IMAGEN DE UNA MUJER DE LETRAS

Cuando en 1924, Joaquín Ezquerro del Bayo y Luis Pérez Bueno publicaban su libro *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, la condesa de Vilches era una de las 184 mujeres cuya imagen aparecía en esa galería de retratos. Los autores pretendían dejar constancia de la relevancia de algunas personalidades femeninas del siglo XIX en España. Entre las retratadas, veintidós habían tenido relación con la escritura, pero solo doce eran clasificadas como escritoras o poetisas. Las diez autoras restantes se repartían entre las categorías de realeza, inspiradora de poeta o nobleza. En este último grupo había escritoras como la condesa de Espoz y Mina, Emilia Pardo Bazán o la condesa de Vilches.

La producción literaria de Amalia de Llano y Dotres, I condesa de Vilches, (Barcelona, 1821 – Madrid, 1874) fue calificada por sus contemporáneos —como el crítico Luis Vidart— de “debut literario”. Ese *debut* es un guiño a la otra gran vocación de la autora, la interpretación dramática. Aunque no podemos afirmar que la estimación como literata de la condesa fuera unánime en su época, es cierto que así la citaron autores como Luis Vidart en *La Historia y la Novela* (1888), Juan Criado en su recopilación de *Literatas españolas del siglo XIX* (1889), el historiador Manuel Ossorio en su *Diccionario de escritoras españolas del siglo XIX* (1889), Antonio del Campo en sus *Cincuenta españolas ilustres* (1904), o la singular *Serie 27* de las cajas de cerillas dedicada a *Célebres poetisas y grandes escritoras* (1905).

A pesar de la relevancia y popularidad de su imagen¹, al intentar localizar sus publicaciones, de las que se hace eco la historiografía tanto literaria como artística, su nombre no consta en ningún buscador bibliográfico. Sin embargo, en el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de España, aparece una novela, *Berta*, firmada *por la condesa de ****, el mismo título que citan los biógrafos para la obra de Amalia de Llano, con idéntica fecha:

¹ *Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches*, 1853. Federico Madrazo y Kuntz (Roma, 1815 - Madrid, 1894). Óleo sobre lienzo, 126 x 89 cm, P-2878. Madrid. Museo Nacional del Prado. El retrato de la condesa de Vilches es ineludible en cualquier Historia del Arte y se ha convertido en icono del Romanticismo artístico español. El último catálogo de pintura del siglo XIX editado por el Museo del Prado en 2015 tiene como portada esta obra.

1874. Si bien, según el registro, es anónimo. Este anonimato es algo frecuente en este y otros contextos de la creación femenina, por lo que dar a conocer sus textos nos sirve para poner en valor su figura en el campo literario español de mediados del siglo XIX.

Amalia de Llano nació en Barcelona, el 29 de abril de 1821, en el seno de una familia burguesa. Su padre era de Álava y fue procurador en Barcelona, socio de varias compañías y dueño de la importante empresa guardacostas Llano, Ors y cía. En 1839, Amalia se casó con Gonzalo de Vilches, bachiller en Leyes y diplomático en Roma. El matrimonio se instaló en la madrileña calle de Atocha. Aunque la militancia de Vilches era anterior, su vida política arrancó en 1840 cuando fue elegido diputado por Toledo. Desde entonces ocupó casi de forma continuada un escaño en el Congreso. En paralelo a su ejercicio político y a los rentables negocios de los que se benefició, los Vilches fueron labrando su ascenso social. En aquella sociedad isabelina la posesión de un título nobiliario daba un alto prestigio y, en 1848, Amalia se convirtió en aristócrata al otorgar Isabel II a su esposo el título de I conde de Vilches².

Pocos años después, en 1853, era plasmada por Federico de Madrazo³ en un lienzo que ha hecho del retrato de la condesa la insignia del Romanticismo artístico español. Los Madrazo compartían el círculo social de la autora, asistían a fiestas palaciegas y de embajadas, así como a veladas musicales y teatrales. Su ambiente cultural lo integraban el grupo de intelectuales del *Salón literario*, donde se debatía sobre arte y literatura. En esas tertulias participaban escritoras como Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda y la condesa de Vilches, que también cantaba y tocaba el piano.

² Además del texto citado de Ezquerro y Pérez Bueno (1924) en el que aparece una breve biografía de Amalia de Llano, sobre la vida de los condes de Vilches y su linaje dan cuenta los textos de Huelves (1997) y Arribas (2009).

³ Existen numerosos estudios sobre los Madrazo en los que se analiza el retrato, así como, en los catálogos sobre pintura del siglo XIX y en la galería online del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/amalia-de-llano-y-dotres-condesa-de-vilches/>.

La condesa tenía 32 años cuando posó para Madrazo, vestía de raso azul intenso, la escasez de joyas que porta era clara muestra de elegancia en la época. En su mano sujeta un abanico de plumas en un gesto peculiar que bien podría sugerir ya su dedicación a la escritura, a pesar de que no fue hasta 1868 cuando vio la luz su primera novela original, *Ledia*, en la *Revista de España*⁴. Sin embargo, son muchos los testimonios que aseguran que Amalia de Llano escribía desde hacía años, y realizaba la traducción y adaptación de textos dramáticos. Su segunda novela, *Berta*, probablemente era anterior, aunque no se publicó hasta 1873 en esa misma revista⁵.

Amalia de Llano apareció en la mayoría de crónicas de sociedad de diarios y revistas, son abundantes las referencias a su participación en actos sociales de la aristocracia madrileña. Asimismo, esas publicaciones se hicieron eco de las numerosas representaciones dramáticas que tuvieron lugar en su casa, donde la condesa representó ante un selecto grupo de aficionados y realizó ella misma adaptaciones de algunas de las obras. Para ello, contó con el asesoramiento de un director de la talla de Florencio Romea, hermano del famoso actor y teórico Julián Romea Yanguas, junto al cual estrenó en su casa multitud de obras que nos muestran cuáles eran las preferencias dramáticas de la élite en aquel Madrid de época isabelina.

2. LA PRODUCCIÓN LITERARIA

Amalia de Llano fue enterrada el 6 de julio de 1874 en el cementerio de San Isidro, en el panteón familiar del marqués de Almonacid, segundo marido de su madre. Tras su muerte los

⁴ La novela *Ledia, por la Condesa de **** se publicó en tres entregas en la *Revista de España*, 19 y 20 (1868) y 21 (1869). Posteriormente, como folletín en *La Época* en 1869. [Se han consultado los ejemplares digitalizados de la *Revista de España* en la Hemeroteca Digital Hispánica (BNE)].

⁵ La novela *Berta, por la Condesa de **** se publicó primero por entregas en la *Revista de España*, números 118 a 124, 126 a 134, 139 y 140 (1873); y 141-142 (1874). Posteriormente, fue editada en dos volúmenes por la Imprenta de J. Noguera a cargo de M. Martínez, Madrid (1874). [Se ha utilizado el ejemplar conservado en el Fondo antiguo Sede de Recoletos de la Biblioteca Nacional de España (signaturas 1/2523 V.1 y 1/2524 V.2)].

más ilustres poetas del momento le dedicaron una corona poética, a la que se unió Antonio Cánovas del Castillo. Como señalábamos la autora publicó dos novelas bajo pseudónimo (Condesa de ***), pero era este un falso anonimato ya en su época, puesto que muchos de sus coetáneos conocían en el momento de publicarlas quien escribía, como muestra la referencia a ambos textos en la crónica de su funeral, que se repite en su panegírico:

Lelia y Berta son dos creaciones de un espíritu superior, que el mundo intelectual acogió con cariñoso entusiasmo. Páginas escritas en el retiro del hogar para satisfacción propia, más que para deleite ajeno, fueron lanzadas a la pública censura a ruegos reiterados de la amistad. La opinión ha dado su fallo favorable, y la noble Condesa pudo escucharle [*sic*] con doble placer, envuelta en el secreto; que siempre la modestia recoge el premio de su virtud (Pérez, 1874: 406).

Así lo refleja también Eduardo de Cortázar al hacerse eco, en las noticias literarias de la *Revista de España*, de la edición en dos volúmenes de *Berta*, que ya había sido publicada por entregas en esa misma revista. En una nota al pie añadía el cronista: “En varios periódicos se ha dicho que la autora era la señora condesa de Vilches. La *Revista de España* debe limitarse a dar noticia de la versión” (1875: 275). El uso de pseudónimos era práctica habitual entre los autores y autoras contemporáneos. Aunque *Ledia* fue su primera publicación, según Asmodeo, hacía tiempo que “las aficiones literarias de la condesa de X... [...] eran conocidas por el círculo íntimo de sus amigos” (1869: 1).

Las novelas de Amalia de Llano, como las de la mayoría de autores de su tiempo, están impregnadas de verosimilitud, sus relatos se integran en unas coordenadas de espacio y tiempo real. Aunque no se puede decir que la condesa de Vilches en su narrativa pretendiera hacer un relato realista, puesto que, como es lógico, sus obras están sometidas al tamiz de su propia cultura e ideología. Las novelas si no reflejan plenamente la realidad al menos la refractan, y es por eso que su obra tiene, sin duda, un importante valor testimonial. Sus textos dan a conocer su

posicionamiento ante hechos coetáneos, iluminando cuestiones concretas, como su opinión sobre el matrimonio concertado - piedra angular de los discursos moralizantes de la época -, su ferviente catolicismo o su gusto literario y preferencias musicales.

Además, en su narración son abundantes las referencias a la literatura, a la poesía, a los poetas, a personajes de novelas, y, sobre todo, a la escritura. Las protagonistas escriben tarjetas, cartas, esquelas, papeles, “ponen dos líneas”, “trazan con mano insegura unas líneas”, o “escriben poco”. Envían cartas y las reciben, las leen repetidas veces. Pero también Berta y Ledia leen solas en su salón o pasean con su libro por el bosque o el jardín, eligen libros de la pequeña biblioteca de su salón. Leen a sus autores favoritos, Berta se muestra “excitada por la lectura de las obras más célebres de autores tanto españoles como italianos y franceses”, y admirada por la lectura del “sublime poema de la Aminta del Tasso” y los “inspirados versos de sufrimiento y de amor del infortunado amante de Eleonora”. Habla de la “poética ciudad”. Y opina sobre la educación que desde pequeñas reciben las mujeres, tema tan en boga en aquel siglo.

Son significativas las descripciones de objetos suntuarios, telas, tapices, muebles, lámparas, porcelanas, obras artísticas y orfebrería descritas con minucioso detalle, que nos muestra cuál era el gusto de la autora⁶, profunda conocedora del arte de su época. Aparecen múltiples referencias al concepto de artista: “como se admira una de las obras más perfectas de la naturaleza, es decir, como artista, pues lo soy de afición”. También asegura “respecto al dibujo, por sí solo bastaría para dar a conocer el buen gusto e inteligencia del artista”. El dibujo era una afición habitual entre las hijas de familia aristocrática, así, Berta “tomando de manos de Marta el álbum y los lápices, empezó su trabajo mientras que ellos de pie a su lado sostenían una alegre y animada conversación que hacía asomar con frecuencia la sonrisa a los labios de la bella artista”. O destaca el papel del protagonista como mecenas: “los artistas encontraban en él un firme apoyo”.

⁶ Un ejemplo de ese gusto por las artes decorativas es la donación que realizó Amalia de Llano a la Virgen de la Soledad, patrona de Arganda, de dos jarrones de porcelana de Sèvres, desaparecidos en la Guerra Civil (Huelves, 1997: 344).

La música, gran pasión de la condesa de Vilches, también se refleja en sus textos: “eran las ocho de la noche, un público inmenso llenaba todas las localidades del teatro del Príncipe donde por primera vez se cantaba la *Semíramis*, una de las mejores óperas del célebre compositor Rossini”. Berta “se sentó al piano y empezó a preludiar muy dulcemente la romanza del *Salice del Otello*”. Ledia “sentada al piano preludiaba el vals *Vergiss-mein-nicht* de la colección de Strauss”, y admira a personalidades de la ópera: “empezaba a cantar la Alboni su *canzonetta* del primer acto de *Cenerentola*”.

En sus novelas muestra la pasión por los viajes característica de los espíritus románticos y aunque, al parecer, ella no viajó a Italia, su marido pudo contagiarle su pasión por el país. Viches había vivido en Roma en su juventud y viajado por Europa comprando objetos artísticos y antigüedades, como hicieron sus amigos los Madrazo y otros tantos nobles y burgueses de la época. La autora también se hace eco de la pasión romántica por los monumentos góticos, la admiración por parajes sublimes y los santuarios de obligada peregrinación: “llegamos a Lestelle, pueblecito situado a la falda de las altas montañas de los Pirineos, donde se encuentra el santuario de Nuestra Señora de Bétharram, objeto de gran devoción en toda la comarca”.

Entre los espacios que cita figuran muchos de los puntos de encuentro de la aristocracia europea, como Biarritz y San Sebastián, pues ya comenzaba a implantarse en aquellos años la costumbre de desplazarse a la costa en verano. Así lo relata la prensa en verano de 1868: “la afluencia de bañistas en las playas de San Sebastián es considerable. Allí están representadas todas las clases de la sociedad, contándose entre las más distinguidas de Madrid” y, entre ellos, “los marqueses de Almonacid y sus hijos, los condes de Vilches” (*La Época*, 1868: 3). La condesa describe fielmente las costumbres de la alta sociedad: “hojeaba [álbumes] buscando en ellos vistas de los países que en sus viajes había recorrido [...] recordaba al piano los valeses que habían hecho su encanto en la temporada de baños de Biarritz”.

2.1. LA PRIMERA NOVELA, LEDIA

Ledia es una historia de amor en la que se desarrolla la acción mediante una narración sencilla de personajes estereotipados

con pocos matices, a excepción de la protagonista, Ledia, marquesa de Molina, una mujer dueña de sus deseos que se revela contra el matrimonio al que la habían destinado. Comparte protagonismo con ella su anciano amigo el duque de Ateca, así como los dos jóvenes galanes que formaran un triángulo amoroso con la marquesa: Enrique, conde de Marcilla, apuesto sobrino y prometido de Ledia; y el prestigioso poeta Ernesto de Moncada, pretendiente también de la marquesa. La protagonista se debatirá entre su compromiso con Enrique y su pasión por el poeta que le llevará a recluirse en un convento, de donde será rescatada por su amado. Uno de los momentos clave de la narración es la descripción de su entrada en el baile que será el detonante del duelo entre los dos apuestos jóvenes rivales: “envuelta en nubes de blanco y vaporoso tul cubierto de magníficos encajes y sembrado todo él de camelias rosas naturales que también componían su tocado”.

Ledia se adorna con unas camelias que tanto nos recuerdan a la famosa obra de Alejandro Dumas, *La dama de las camelias*, publicada en 1848. Por otro lado, el casual encuentro entre Ledia y una banda de segadores, con Luisa y Juan al frente, añade un sesgo costumbrista a un relato de tintes románticos. Respecto a los espacios, la acción se desenvuelve en Madrid, en los interiores de la casa de Ledia y de la del duque de Ateca. El bucólico encuentro con los segadores tiene lugar de viaje a Francia, cuando la protagonista se detiene en el camino en su desplazamiento hacia los baños de Biarritz. En la tercera parte la acción se desplaza a Toledo, a la iglesia de Santa Fe y el monasterio de comendadoras de Santiago donde se recluye Ledia. Mientras su pretendiente, en Berlín, tiene un encuentro que precipitará el desenlace final en el que el poeta acudirá al monasterio a rescatar a su amada.

2.2. LA CONSAGRACIÓN LITERARIA, BERTA

La segunda novela publicada por Amalia de Llano, *Berta*, es también una historia de amor, de personajes sin grandes matices psicológicos, que se desenvuelven en un ambiente de clase alta. La protagonista es la joven Berta, hija del marqués del Cerro, que se convertirá en esposa del anciano general de Almar y, más tarde, será duquesa de Alcira por matrimonio. Un triángulo amoroso

será centro del relato. Lo integran Berta y el joven Roberto, barón de Bejer, uno de los hombres más distinguidos de Madrid, el ardiente pretendiente que terminará convertido en amante; en lidia con este, su primo Mauricio, duque de Alcira, que tras su amistad con la protagonista se convertirá en su esposo. Con un papel relevante Fernando de Úbeda, primo de Berta, que tras años de amarla en secreto se casará con Margarita, hermana del duque de Alcira, con la que Berta entabla una profunda amistad. Es significativa la inclusión como personaje en la narración de Fernando VII, el rey de España, con el que el general de Almar mantiene una buena amistad. También aparece su esposa, la reina Cristina, regente de España durante la enfermedad del rey y hasta la mayoría de edad de su hija Isabel II.

El tema central es el acuerdo matrimonial que convierte a la joven en esposa del anciano general de Almar. La autora deja ver su opinión sobre el matrimonio concertado al hablar por boca de su criada: “es Vd. aún muy joven y no pierde tiempo, y sobre todo antes que casarse a disgusto es preferible toda la vida soltera”. De nuevo, también en esta novela la autora introduce una serie de personajes en la trama de clase popular, que nos remite al realismo costumbrista. Con ellos abandona el lenguaje elitista para usar expresiones coloquiales que la autora también maneja con propiedad: “¡Pescozones! ¡Quiá!”, o “toma majadero, para que aprendas a no hacer repetir las cosas dos veces”.

Entre estos secundarios de clase popular está Andresillo, el joven jardinero de la duquesa de Alcira, que pretende a Marieta, con la que termina casándose y teniendo un hijo, a pesar de la oposición en un principio del repostero, padre de Marieta. Sobre esta pareja de jóvenes introduce vivos comentarios: “Diantre, pues el mozo se enmienda”, “es más lagarta que todas las andaluzas juntas”. La participación de estos personajes en la trama actúa como catalizador dramático, a la vez que permite introducir relatos paralelos con los que extender la narración, que, como señalamos, fue previamente publicada por entregas durante meses en la *Revista de España*.

2.3. EL LEGADO INÉDITO

En el catálogo del Prado se describe a la condesa como una mujer hermosa, de ingenio y encanto, buena conversadora y

excelente amazona, muy apreciada en la vida social madrileña. Prueba de esa apreciación es la necrológica de Francisco Pérez Echevarría en *La Ilustración española y americana*, publicaba junto al retrato de la condesa en portada. Unas líneas en la que “no cabe el método”, sino que son “un puñado de humildes siemprevivas arrojado sobre la tumba de un ser querido”; pues, en torno a su panteón se congregaban “un sinnúmero de hombres de la tribuna, de la poesía, de las artes, de las ciencias y de la grandeza española” mostrando una emoción profunda por una mujer que “había nacido para embellecer la existencia de cuantos seres la rodeaban”. En ese artículo se incluía un fragmento de la novela que la autora estaba escribiendo en el momento de su muerte, un legado literario en cuya narración el periodista buscaba con avidez y “tembloroso anhelo” penetrar en el pensamiento de la escritora. Apenas unas frases en las que “la tiernísima autora” vuela a “ese mundo ideal soñado por su poética imaginación” (Pérez, 1874: 406).

En el texto inédito, escrito en primera persona, la condesa de Vilches manifiesta su romántico anhelo por años remotos y, como sus otras dos novelas, contiene abundantes referencias histórico-artísticas que reflejan el gusto de la época. Afirma que hubiera deseado “ser la dama por quien suspiraba Rolando, el sobrino de Carlo Magno” y haber “derramado por él, si preciso hubiera sido, hasta la última gota de [su] sangre”; o ser una “abadesa mitrada y prelada en un monasterio imponente, cual el de las Huelgas de Burgos”, rodeada de obras de arte pintadas por los discípulos de Miguel Ángel, con los imponentes lienzos de las madonas de Rafael y las obras de Benvenuto Cellini.

Un fragmento que pone de relieve la profunda religiosidad imbuida del pietismo romántico alemán que se estremece frente a la naturaleza, en el que la protagonista, retirada en su celda, contempla “a través de los vidrios de las grandes ventanas góticas las humildes florecillas del jardín, dulcemente mecidas por el viento”, y alza la vista desde el monasterio “movida de compasión hacia lo desconocido ¡ese pobre mundo que tantas miserias y tantos dolores cobija!” (Pérez, 1874: 406). Expresiones que tanto nos recuerdan aquellas cartas *Desde mi celda* (1864) escritas por Bécquer en Veruela.

3. LA RECEPCIÓN EPOCAL

La distinción, simpatía, talento y belleza de Amalia de Llano favorecieron su integración en los ambientes de sociabilidad. Las tertulias y cafés, sus bailes y representaciones teatrales, y el gasto suntuario realizado por la condesa la equipararon con la nobleza de sangre, lo que contribuyó a su ascenso social. Amalia formó parte del más selecto círculo de la corte de Isabel II y en su casa se dieron cita las más altas instancias políticas que apoyaban la restauración. Pero su ámbito de influencia se extendía también entre artistas, literatos y críticos que no dudaron en hacerse eco de sus obras: “la *Revista de España* ha publicado la primera parte de una interesantísima novela titulada *Ledia*, y que es debida a la pluma de una de las damas de nuestra aristocracia, pluma ya bien conocida, pero que por primera vez se emplea en este género de literatura” (*La correspondencia...*, 1868: 2).

Aunque, sin duda, la más elocuente y descriptiva de todas las críticas recibidas por la condesa fue la que hizo Luis Vidart⁷ con motivo de la aparición de su novela *Ledia*. En el texto ensalza las cualidades de la novela poniendo el trabajo de la autora por encima del de otros ilustres literatos que, “aun siendo grandes de España, como el duque de Rivas”, casi nunca han sabido describir lo que los ingleses llaman “*The high life* (la alta vida)”. Ni Ventura de la Vega, “autor muy acostumbrado a respirar la atmósfera de aristocráticos salones”, en *El hombre de mundo* lo consigue, pues “tiene un cierto olorillo cursi”, y hasta Fernán Caballero “es mucho más feliz en la pintura de los tipos populares de Andalucía”. Para el crítico, “la vida social de las clases elevadas no ha sido descrita en nuestros dramas y comedias porque en España no ha habido jamás verdaderas distinciones sociales” (Vidart, 1869: 219).

Sin embargo, con el advenimiento de las nuevas ideas liberales —afirma Vidart— se ha “formado un círculo social” en el que están representadas “las tres aristocracias: de la sangre,

⁷ La crítica de Luis Vidart fue publicada en el periódico *El Museo Universal* en un largo artículo de dos entregas, el 11 de julio y el 1 de agosto de 1869, con el título “Un debut literario. *Ledia*, novela por la Condesa de ***”.

del talento y del dinero” (1869: 220). Esa clase social que llena las noticias de las gacetillas de los diarios con sus casamientos, bautizos y defunciones, y luce en invierno sus trenes en los paseos de la Fuente Castellana y en los palcos y butacas del Teatro Real; los mismos que en verano curan sus males en Biarritz, Vichy, Spa o Baden-Baden. Ahora bien, ningún novelista o dramaturgo de la época es capaz de hacer hablar a sus personajes como individuos de esa clase alta, ese es el motivo principal por el cual considera que se debe leer la novela.

Explica que el estilo en el que escribe la condesa no es “ese castellano de los neo-cultos que desenterrando palabras olvidadas” (Vidart, 1869: 222) componen textos ininteligibles, la autora utiliza el registro de la sociedad escogida madrileña. Ella usa el lenguaje de los salones, dando color local y exactitud en los detalles. Utiliza palabras nuevas porque las lenguas cambian y se transforman, por eso el gabinete es un *boudoir*, y el escudero un *groom*. Para el crítico no está mal que la lengua adopte neologismos. Respecto al estilo, cree que la condesa ha renunciado a escribir una novela de costumbres y ha pintado “personajes muy bellos, muy simpáticos, muy agradables, pero que, si en la forma se parecen mucho a los tipos sociales que pudieran representar, en el fondo son creaciones libres de la fantasía de la autora” (Vidart, 1869: 244).

En definitiva, como reflejaron las críticas y apreciamos en sus textos nos encontramos ante una escritora que expresa su opinión con claridad, una mujer que se desenvolvió hábilmente en sociedad, que, pese a haber nacido en el seno de una familia burguesa, supo granjearse el respeto y la admiración de la más alta aristocracia de sangre. Sus relatos reflejan el pensamiento de una mujer de su época, sin excluir polémicas que preocupaban a la sociedad española, debates en torno a temas sociales y morales como el matrimonio concertado y la educación de las mujeres, incluso el adulterio que tantas líneas ocupó en la literatura Fin de Siglo tras la estela de *Madame Bovary* o *La regenta*. La puesta en valor de la figura de Amalia de Llano y de su obra contribuye a reafirmar la autoría de su legado literario, así como a enriquecer el panorama de la historia cultural de la España contemporánea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (13 de noviembre de 1850). *El clamor público*, p. 2.
(11 de agosto de 1868). *La Época*, p. 3.
(19 de diciembre de 1868). *La correspondencia de España*, p. 2
Arribas, A. M.^a (2009). La neo-nobleza isabelina: condes de Vilches.
Recuperado de www.csi-csif.es [Fecha de consulta: 21/04/2017].
Asmodeo (26 de marzo de 1869). Crítica literaria. Ledia, novela por la
condesa de X. *La Época*, p. 1.
Cortázar, E. (1875). *Revista de España*, (42), pp. 273-284.
Ezquerro, J. & Pérez, L. (1924). *Retratos de mujeres españolas del
siglo XIX*. Madrid, España: Imp. J. Cosano.
Huelves, M.^a J. (1997). *La casa del rey*. Arganda, España: Ayto. de
Arganda.
Llano, A. (1868-1869). Ledia. *Revista de España*, V (19), 335-369,
(20), 495-526; VI (21), 5-39.
Llano, A. (1874). *Berta*. Madrid, España: Imp. J. Noguera.
Pérez, F. (15 de agosto de 1874). La condesa de Vilches. *La Ilustración
española y americana*, p. 406.
Vidart, L. (1869). Un debut literario. Ledia, novela por la Condesa de
***. *El Museo Universal*, pp. 219-222; pp. 244-246.

LAS CARTAS OLVIDADAS DE LAS MUJERES
DE LA CASA DE AUSTRIA¹
THE FORGOTTEN LETTERS OF THE WOMEN
OF THE HOUSE OF AUSTRIA

Eva PICH PONCE
Universidad de Sevilla

Resumen: La correspondencia de Antonio Perrenot, cardenal de Granvela y consejero de Carlos V, es de un gran valor histórico y filológico. En este epistolario, que se encuentra disperso en distintas bibliotecas europeas, encontramos numerosas cartas escritas por diferentes mujeres de la Casa de Austria, como María de Hungría, Margarita de Austria, o Margarita de Parma. A pesar de la importancia que tuvieron estas figuras femeninas, únicamente una parte de su correspondencia ha sido editada. Algunas de sus cartas fueron publicadas en el siglo XIX. Sin embargo, conviene revisar estas ediciones decimonónicas y los criterios que se siguieron a la hora de seleccionar las cartas editadas. Es necesario redescubrir los textos originales de las mujeres de la Casa de Austria, quienes ocuparon posiciones de poder importantísimas en el siglo XVI y cuyos escritos son fundamentales para la historia europea y para la historia de las mujeres.

Palabras clave: epistolario, Granvela, Casa de Austria, mujeres, Carlos V.

Abstract: The correspondence of Antoine Perrenot, cardinal of Granvelle and minister of Charles V, is of significant historical and philological value. This correspondence, which is scattered in different European libraries, contains many letters written by women belonging to the House of Austria, such as Mary of Hungary, Margaret of Austria, or Margaret of Parma. In spite of

¹ Esta investigación ha contado con el apoyo del proyecto de I+D “Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1567). Corpus Documental” (Ref. FFI2014-52227-P) concedido por el ministerio de Economía y Competitividad, y dirigido por la Dra. Júlia Benavent.

the importance of these figures, only part of their correspondence has been published. Some of their letters were printed in the 19th century. However, these editions and the criteria that were followed to select the published letters should be reviewed. It is necessary to rediscover the original texts of the women of the House of Austria, who occupied positions of power in the 16th century and whose letters are essential for European history and for the history of women.

Key words: correspondence, Granvelle, House of Austria, Women, Charles V

1. INTRODUCCIÓN

Las mujeres de la Casa de Austria fueron fundamentales para la política y la diplomacia del siglo XVI. Carlos V otorgó un gran poder a las mujeres de su familia, quienes ocuparon algunos de los cargos más importantes del Imperio. Su tía, Margarita de Austria, que había sido nombrada gobernadora de los Países Bajos por Maximiliano I, siguió ocupando ese puesto bajo el reinado de su sobrino. Tras la muerte de ésta, María de Austria, reina de Hungría y de Bohemia, y hermana del emperador, se haría cargo de dichos territorios. María ocupó el cargo de gobernadora de los Países Bajos de 1531 a 1555. Posteriormente, en 1559, Felipe II continuó la tradición de su padre de incluir a las mujeres de la familia en posiciones de poder y otorgó el gobierno de los Países Bajos a Margarita de Parma. Otras mujeres de la familia tuvieron también una gran importancia: Leonor, la hermana de Carlos V, se convirtió en la reina de Francia al casarse con Francisco I; Isabel de Portugal, la esposa del emperador, estuvo a cargo de la regencia de España de 1528 a 1535, así como en 1538; asimismo, la hija de Carlos, Juana, ocupó la regencia de España cuando Felipe se casó con la reina de Inglaterra, María Tudor.

Todas estas figuras femeninas jugaron un papel importantísimo en los asuntos políticos del siglo XVI y ocuparon unas posiciones clave en el tablero diplomático del Renacimiento. Sus escritos son de un gran valor para la historia europea de dicho período y sobre todo para la historia de las mujeres. A pesar de esto, muchas de

sus cartas, escritas en distintas lenguas, nunca han sido publicadas y han permanecido olvidadas, en los archivos de diferentes bibliotecas.

2. EL LEGADO DECIMONÓNICO

Las cartas escritas por mujeres han sido frecuentemente relegadas a los márgenes de la ecdótica, lo que ha provocado en numerosas ocasiones una pérdida importante de este patrimonio textual. En el siglo XIX, algunos intelectuales destacaron la importancia de editar los textos del pasado con el fin de conservar esa memoria histórica. Algunas de las cartas de las mujeres de la Casa de Austria se conservaron en estas ediciones. Es el caso de la recopilación realizada por Charles Weiss, *Papiers d'État du cardinal de Granvelle* (1841-1852). Dicha obra está compuesta por nueve volúmenes en los que se editaron numerosas cartas conservadas en la Bibliothèque Municipale de Besançon y que provenían de la correspondencia de Antonio Perrenot, cardenal de Granvela.

Antonio Perrenot, originario de Besançon, fue uno de los consejeros de Carlos V y de Felipe II. Su padre, Nicolás Perrenot, también había sido consejero y secretario de Estado del emperador. Estos dos hombres constituían unas figuras clave de la política exterior de Carlos V. Tras la muerte de Nicolás, Antonio lo reemplazó en los distintos cargos que éste ocupaba y el emperador, cada vez más enfermo, dejaba en sus manos prácticamente todos los asuntos importantes del Imperio. Como señala Maurice Van Durme, Perrenot leía las cartas que recibía el emperador y le resumía las más importantes. También redactaba muchas de las cartas de Carlos V y la propia María de Hungría enviaba frecuentemente sus misivas a Antonio Perrenot en vez de al emperador (Van Durme, 1957: 87, 108). La correspondencia del cardenal Granvela es por lo tanto de un gran valor para conocer los entresijos de la política del siglo XVI.

Una gran parte de esta correspondencia se ha conservado hasta nuestros días. Como subrayó Prosper Lévêque, pocos ministros fueron tan meticulosos como el cardenal Granvela, quien conservó todas las cartas que había recibido (Lévêque, 1753: xiv-xv). Sin embargo, esta correspondencia fue menospreciada y

olvidada por los herederos de Granvela, que descuidaron estos documentos. En el siglo XVII, Jules Chifflet, abad de Balerne, descubrió la correspondencia e intentó protegerla. Tras su muerte, Jean-Baptiste Boisot, abad de Saint-Vincent, continuó esta tarea. Intentó localizar los documentos que se habían perdido e intentó clasificar todas las cartas que componían esa correspondencia. En su testamento, legó toda esa documentación a la abadía de Saint-Vincent a condición de que las cartas se hicieran públicas. Fue el origen de la Bibliothèque Municipale de Besançon (Weiss, 1841: xxviii-xxx), donde hoy en día se conservan todavía numerosos códices que contienen una parte de la correspondencia del cardenal Granvela.

Es interesante destacar también que en 1630 Antonio Sarmiento de Acuña, hijo del conde de Gondomar, Diego Sarmiento de Acuña, llegó a Besançon como embajador de Felipe IV. Como explica Valentín Moreno Gallego, los condes de Gondomar poseían en Valladolid una biblioteca importante, repleta de manuscritos. Según Moreno Gallego, durante la estancia de Sarmiento de Acuña en Besançon, éste podría haber comprado una parte de las cartas del cardenal Granvela. No conocemos con exactitud el momento exacto de la adquisición de los documentos por la familia Sarmiento de Acuña. Sin embargo, en 1806, la correspondencia del cardenal conservada por la familia Sarmiento de Acuña entró a formar parte de la colección de la Real Biblioteca de Madrid (Moreno Gallego, 2005). También encontramos numerosas cartas de esta correspondencia en la Biblioteca Nacional de España.

El epistolario del cardenal Granvela conserva un gran número de cartas escritas por mujeres pertenecientes a distintas posiciones sociales. Se trata por lo tanto de una documentación valiosísima para los estudios sobre la historia de las mujeres. Entre estas cartas encontramos muchas misivas escritas por/a las figuras femeninas de la Casa de Austria.

En 1834, François Guizot, ministro francés de la instrucción pública, creó una comisión encargada de dirigir el estudio de la correspondencia del cardenal Granvela conservada en la Bibliothèque Municipale de Besançon. Charles Weiss (1779-1866), director de la biblioteca de 1811 a 1866, fue elegido para dirigir esta comisión. Buscaron y formaron a colaboradores

para que pudieran leer y clasificar los documentos. También tuvieron que encontrar especialistas capaces de leer y traducir algunos de los textos ya que, aunque la mayoría de las cartas están escritas en francés, algunas están escritas en latín, italiano, español, alemán o flamenco.

Weiss destacó la importancia de esta correspondencia como objeto de estudio para conocer el siglo XVI, puesto que son los actores mismos de los grandes acontecimientos históricos los que explican y cuentan estos hechos a través de sus cartas. Se decidió editar los documentos siguiendo un eje cronológico: el primer volumen de la colección comienza con cartas anteriores a la administración de Nicolás Perrenot y de su hijo. El documento más antiguo está constituido por unas patentes de 1416 de Jean-sans-Peur, duque de Borgoña y conde de Flandes, otorgadas a los habitantes de Lovaina. El último documento publicado es una carta enviada por Granvela a Felipe II, el 20 de noviembre de 1565.

Sin embargo, la comisión decidió no publicar todas las cartas de la correspondencia, sino únicamente una selección que incluyera las cartas más relevantes desde el punto de vista político y administrativo: “Les lettres de pure courtoisie, ou seulement relatives aux affaires de famille ne sont pas même indiquées dans notre publication; il en est de même des lettres écrites par les savants et les artistes sur des points en dehors de la politique” (Weiss, 1841: liv). Weiss justifica el enfoque privilegiado recordando que dichas cartas pueden ayudar a comprender las grandes decisiones políticas tomadas por los gobernantes y aclarar el desarrollo de los acontecimientos históricos del siglo XVI. Aquellas cartas que no versaban sobre asuntos políticos o diplomáticos no eran, según la comisión, de gran interés:

Cependant toutes les pièces dont se compose cette collection ne pouvaient offrir le même intérêt [...] un très grand nombre n'étaient pas dignes d'être livrées au public, du moins en entier: il fut donc décidé que, pour ne pas multiplier inutilement les volumes, on ne publierait intégralement que les pièces d'un véritable intérêt [...] (Weiss, 1841 : I, li)

Muchas cartas de mujeres quedaron excluidas de la edición de Weiss. Es el caso de las cartas de la madre y de las hermanas de Antonio Perrenot, que fueron totalmente descartadas de la publicación decimonónica y olvidadas hasta nuestros días². De hecho, si se observa el catálogo de la Bibliothèque Municipale de Besançon que publicó Auguste Castan en 1900, se puede constatar que la correspondencia del cardenal Granvela comprende un gran número de cartas inéditas de mujeres de la alta sociedad europea que son fundamentales para conocer cómo era la vida diaria de las mujeres en el siglo XVI (Castan, 1900). A pesar de su importancia, la mayoría de estas cartas nunca han sido publicadas, debido al enfoque político y administrativo privilegiado en las ediciones que se han realizado.

Sin embargo, la posición de poder político que ocupaban las mujeres de la Casa de Austria nos llevaría a suponer que sus cartas sí que fueron incluidas en los *Papiers d'État du cardinal de Granvelle*. Si examinamos de cerca esta obra observamos que, al final de cada volumen, una tabla cronológica señala los documentos contenidos en el mismo. Según estas tablas, de las 1573 cartas publicadas en los *Papiers d'État*, 73 fueron firmadas por mujeres: encontramos 9 cartas de Margarita de Austria; 2 de Luisa de Saboya, madre de Francisco I; 23 de María de Hungría; 12 de Cristina de Dinamarca, duquesa de Lorena; 1 de María Tudor; 8 de Margarita de Parma; 13 de María de Escocia; 1 de Ana de Lorena, duquesa de Arschot; y 4 de Nicole de Savigny, querida de Francisco I. Todas estas figuras femeninas jugaron un papel fundamental en los asuntos diplomáticos del siglo XVI, lo cual justifica la presencia de sus cartas en la edición. No obstante, si dejamos a un lado las tablas cronológicas del final de cada volumen, y nos centramos en los documentos editados, observamos que, de las 73 cartas mencionadas, no todas fueron publicadas: 7 sólo aparecen resumidas por los editores. En la tabla del primer volumen, por ejemplo, figuran 8 cartas de Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos, y 2 cartas de Luisa de Saboya, madre de Francisco I. Sin embargo, de esas

² Ver a este respecto el libro: Eva Pich-Ponce (2017), *Lettres des femmes de la famille Granvelle. Édition et étude de documents inédits*, Berna: Peter Lang.

10 cartas, únicamente 7 fueron editadas en la obra de Weiss. 2 aparecen resumidas en unas cuantas líneas. La misiva de Margarita de Austria al señor de Vergy firmada desde Malinas el 27 de marzo de 1513, se ve reducida en la obra de Weiss a la mención siguiente: “Dans cette lettre, l’archiduchesse recommande à M. de Vergy l’affaire du prieuré de Mouthe, en Franche-Comté” (Weiss, 1841: 84). De la carta de Margarita de Austria al señor de Vergy escrita el 10 de enero de 1518 (v.s.) [1519], se nos ofrece también únicamente un resumen:

Guillaume IV de Vergy avait été nommé chevalier de l’ordre de l’Annonciade par Charles III, dit le Bon, duc de Savoie, et il sollicitait de son souverain, le roi d’Espagne, l’autorisation d’en porter les insignes. Déjà l’empereur Maximilien, aïeul du roi, lui avait accordé cette faveur par une lettre qu’on peut lire dans l’Histoire de la maison de Vergy, I, 325. Par celle-ci l’archiduchesse lui annonce qu’elle a écrit au roi à ce sujet, et qu’elle ne doute pas de son consentement (Weiss, 1841: 111).

La carta de Margarita de Austria al señor de Vergy del 23 de mayo de 1516, que Weiss recoge en la tabla del volumen 1, no aparece ni resumida en la publicación. Una nota a pie de página nos indica que esta misiva habría sido ya publicada en otra obra anterior: “L’Histoire de la maison de Vergy, I, pp. 339-340”. Weiss nos permite por lo tanto conocer la existencia de esta carta pero decide no incluirla en su edición (Weiss, 1841: 88).

De las 40 cartas de las mujeres de la familia de Austria evocadas en las tablas de Weiss, observamos lo siguiente: de las 9 cartas de Margarita de Austria mencionadas en las tablas cronológicas, 2 fueron resumidas y 1 evocada en una nota a pie de página, sólo 6 fueron editadas realmente en los *Papiers d’État*; de las 23 cartas de María de Hungría, 22 fueron publicadas y 1 resumida; de las 8 cartas de Margarita de Parma, 6 fueron publicadas y 2 resumidas.

Como podemos observar, únicamente 34 cartas firmadas por las mujeres de la Casa de Austria fueron publicadas en la edición de Weiss. Sin embargo, estas 34 cartas presentan omisiones importantes y muchas de ellas no fueron publicadas íntegramente. Unos puntos suspensivos al interior de la carta

editada señalan las omisiones que se han realizado de aquellas partes que no han sido consideradas suficientemente interesantes para ser publicadas: “Des points [de suspension] marquent les retranchements [que la commission chargée de l’ouvrage] a cru devoir faire dans les pièces qui ne lui ont pas paru assez intéressantes pour être données entièrement au public” (Weiss, 1841: I, liv).

Por ejemplo, la edición de la misiva enviada por Margarita de Parma a Felipe II el 6 de febrero de 1563, comienza y termina por unos puntos suspensivos que señalan al lector que tanto el principio como el final de la carta no han sido publicados (Weiss, 1849: 1). El lector no puede saber si se han omitido únicamente algunas palabras o si se trata de párrafos enteros. Sólo observando los documentos originales puede obtener esa información.

Algunas de las cartas de las mujeres de la Casa de Austria estaban escritas en un lenguaje cifrado, para que no pudiesen ser leídas por otra persona que no fuera el destinatario. Es el caso, por ejemplo, de la carta enviada por María de Hungría a Carlos V el 15 de mayo de 1546 (Weiss, 1842: 220; BMB, ms. Granvelle 3, f. 193). La utilización de esos lenguajes cifrados es importantísima y nos permite observar cómo las mujeres de la Casa de Austria trataban en sus cartas temas delicados y secretos. A pesar de la importancia del uso de un lenguaje cifrado, Weiss no lo menciona en ningún momento: su edición no indica que dichas cartas están cifradas y se limita a ofrecer al lector el contenido, descifrado. De esta manera se pierde una información valiosísima y, de nuevo, el lector únicamente puede saber si la carta está cifrada o no remitiéndose al original.

La publicación de Weiss es interesante y fundamental para conocer los acontecimientos políticos y diplomáticos del siglo XVI, pero como vemos ofrece una edición muy incompleta de las cartas de las mujeres de la Casa de Austria, a pesar del papel político y administrativo que jugaron. De hecho, la edición de Weiss no incluye ni hace referencia a todas las cartas de estas figuras femeninas que se conservan en la Bibliothèque Municipale de Besançon. En efecto, según el catálogo de Auguste Castan (1900), dicha biblioteca conserva 11 cartas de Margarita de Austria (Weiss menciona únicamente 9); 55 cartas de María de

Hungría (Weiss menciona 23); y 32 cartas de Margarita de Parma (Weiss evoca sólo 8).

23 de las cartas de Margarita de Parma señaladas por Castan son posteriores a noviembre de 1565, por lo que se entiende que no hayan sido publicadas en los *Papiers d'État*, dado que la edición de Weiss únicamente cubre el período de 1416 a noviembre de 1565. Sin embargo, llama la atención el alto número de cartas de María de Hungría que fueron descartadas de esta publicación decimonónica, a pesar del cargo político tan significativo que ocupaba esta reina.

Otras publicaciones del siglo XIX sí que se centraron más en las cartas de estas figuras femeninas. Es el caso de la obra *Correspondance de Marguerite d'Autriche, duchesse de Parme, avec Philippe II*, publicada por el barón de Reiffenberg en 1842, que tenía como objetivo presentar cierta visión de los conflictos que tuvieron lugar en los Países-Bajos bajo el reinado de Felipe II: “Le recueil que nous publions jettera quelque lumière sur les événements de cette époque si originale, si forte, si animée. Il servira à achever la physionomie de plusieurs personnages, ou à rectifier certains traits prêtés à d'autres” (1842: XVII). Esta correspondencia comprende cartas de Margarita de Parma que se encuentran en la Bibliothèque Royale de Belgique, y en otros manuscritos que pudo consultar el editor pero cuyas referencias aparecen vagamente descritas. No da información sobre los manuscritos ni sobre los números de folios de las cartas, por lo que es complicado encontrar los originales. De nuevo observamos en esta obra carencias importantes, puesto que en muchas ocasiones se aporta no la edición del texto original, sino una traducción.

Otras ediciones de cartas de las mujeres de la Casa de Austria siguieron: en 1845, Van den Bergh publicó su *Correspondance de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, avec ses amis, sur les affaires des Pays-Bas de 1506-1528, tirée des archives de Lille et publiée par ordre du gouvernement*; de 1867 a 1881, Louis-Prosper Gachard publicó en Bruselas la *Correspondance de Marguerite d'Autriche: duchesse de Parme, avec Philippe II*, una obra constituida por tres volúmenes que contienen también cartas de esta reina. La obra de Gachard comprende documentos que cubren el período de 1559 a 1656. En

1925, J.-S. Theissen retomará el mismo título y publicará un volumen en Utrecht que incluirá cartas de un período posterior, hasta 1567. En 1944, se publicará un suplemento a estos cuatro volúmenes, redactado por M. Van Gelder, quien indicará numerosos errores de edición cometidos por sus predecesores. Sin embargo, de nuevo en este suplemento encontramos resúmenes de cartas que no han sido consideradas interesantes para ser publicadas íntegramente.

Todas estas ediciones constituyen un trabajo importante y suponen un esfuerzo de localización y edición. Sin embargo, todas presentan carencias significativas que es necesario revisar.

3. EDITAR LAS CARTAS DE LAS MUJERES DE LA CASA DE AUSTRIA: UNA NECESIDAD Y UN GRAN RETO

En los últimos años, se ha tomado conciencia de la importancia de recuperar los escritos de las mujeres de la Casa de Austria y de estudiar ese patrimonio textual. En 2009, Laetitia Gorter-van Royen y Jean-Paul Hoyois publicaron la obra *Correspondance de Marie de Hongrie avec Charles Quint et Nicolas de Granvelle: 1532 et années antérieures*. Esta obra publica una serie de cartas de María de Hungría (hasta el año 1532) que se encuentran principalmente en Viena.

Es necesario redescubrir los textos originales de todas estas mujeres con el fin de completar no sólo su biografía, sino también la historia del género femenino. Como afirma Júlia Benavent, es necesario reivindicar las experiencias de estas grandes figuras femeninas de la historia “para poblar y comprender el pensamiento político de las mujeres, a través de sus epistolarios” (Benavent, 2016: 212).

Esta tarea conlleva una serie de dificultades. En primer lugar, como hemos señalado, las cartas de las mujeres de la Casa de Austria se encuentran dispersas, no sólo en distintos códices, sino también en distintas bibliotecas. Hemos mencionado la Bibliothèque Municipale de Besançon, la Real Biblioteca y la Biblioteca Nacional de España. Sin embargo, también encontramos cartas suyas en los archivos y bibliotecas de Viena, Bruselas, Nápoles, París, y Simancas, entre otros. La falta de

catalogación y de indexación de las cartas en muchos de estos archivos hace que localizar los documentos sea una tarea ardua.

Por otra parte, y más allá de la dificultad paleográfica que pueden suponer los textos originales, las cartas están escritas en lenguas distintas. La edición y el estudio riguroso de estas misivas requiere por lo tanto la colaboración de especialistas de diversas lenguas, capaces de comprender las características y los matices lingüísticos del siglo XVI.

Como ya hemos señalado, algunos de los documentos están cifrados, por lo que también conviene familiarizarse con las escrituras cifradas de este período. Si algunos de los textos en clave presentan un descifrado en el margen, otros en cambio no lo aportan, por lo que la posibilidad de leer el documento depende de los conocimientos del editor acerca de las claves utilizadas³.

A pesar de los retos que supone esta tarea, es necesario localizar, ordenar, editar y estudiar los documentos de estas figuras femeninas. La reproducción íntegra de sus cartas es importante para poder comprender mejor la historia del siglo XVI y de las mujeres. Esta edición debería ir acompañada de notas históricas y filológicas que señalen las particularidades de los documentos y de la lengua utilizada.

Actualmente existe un proyecto de I+D “Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1567). Corpus Documental” (Ref. FFI2014-52227-P), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad, dirigido por la Dra. Júlia Benavent, que tiene como objetivo el editar y estudiar las cartas de las mujeres de la Casa de Austria, con el fin de dar a conocer sus correspondencias y de analizar la relación de las mujeres con el poder en el siglo XVI. Dicho proyecto, pluridisciplinar, cuenta con la participación de filólogos e historiadores de diferentes universidades europeas y de Estados-Unidos. Como señala Júlia Benavent:

La finalidad del proyecto de investigación es recuperar una documentación fundamentalmente inédita del siglo XVI para estudiar y entender mejor una historia oculta, la historia del poder de las mujeres mediante su ejercicio en el siglo XVI. Y se

³ Ver el artículo de María José Bertomeu “Las cifras españolas en el siglo XV” (2012: 207-216).

hace, además, mediante la recuperación de su voz, de sus propias palabras a través de su escritura (Benavent, 2016: 215).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benavent, J. (2016). MAUSTRIA. Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1567). Estudio del corpus documental, *Revista de escritoras ibéricas*, 4, pp. 211-216.
- Bertomeu, M. J. (2012). Las cifras españolas en el siglo XV. En F. Velasco y R. Arcos (Eds.), *Cultura de inteligencia: un elemento para la reflexión y la colaboración internacional* (pp. 207-216). Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Castan, A. (1900). *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France: Départements. Tome 33, première partie, p. 1-403: Besançon, Collection Granvelle*. París: Plon.
- Gachard, L.-P. (1867-1881). *Correspondance de Marguerite d'Autriche: duchesse de Parme, avec Philippe II*. Bruselas: C. Muquardt.
- Gorter-van Royen, L. y Hoyois J. P. (2009) *Correspondance de Marie de Hongrie avec Charles Quint et Nicolas de Granvelle: 1532 et années antérieures*. Brepols.
- Lévêque, P. (1753). *Mémoires pour servir à l'histoire du cardinal de Granvelle*. París: Guillaume Desprez.
- Moreno Gallego, V. (2005). Letras misivas, letras humanas, letras divinas. La correspondencia del cardenal Granvela en la Real Biblioteca y sus cartas de autores, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 4, pp. 31-55.
- Pich-Ponce, E. (2017). *Lettres des femmes de la famille Granvelle. Édition et étude de documents inédits*. Berna: Peter Lang.
- Reiffenberg, barón (de). (1842). *Correspondance de Marguerite d'Autriche, duchesse de Parme, avec Philippe II, suivie des interrogatoires du comte d'Egmont et de quelques autres pièces*, Bruselas: Delevingne y Callewaert.
- Van Durme, M. (1957). *El cardenal Granvela (1517-1586): Imperio y revolución bajo Carlos V y Felipe II*. Barcelona: Teide.
- Weiss, C. (1841-1852). *Papiers d'État du cardinal de Granvelle d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Besançon*, 9 vol. París: Imprimerie royale.

MUJERES EN LA PRENSA DEL ROMANTICISMO
ESPAÑOL

WOMEN IN THE SPANISH ROMANTIC PRESS

Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

Universidad de Cantabria

Resumen: El artículo analiza la presencia femenina en el *Semanario Pintoresco Español*, el periódico más representativo de la prensa romántica española y presta atención especial a tres firmas femeninas de escritoras extranjeras: Luisa Bracman, Elisa Grenet y Amelie Richard.

Palabras clave: Romanticismo, Prensa, Luisa Bracman, Elisa Grenet, Amelie Richard

Abstract: The article analyzes the feminine presence in the *Semanario Pintoresco Español*, the most representative newspaper of the Spanish romantic press and gives special attention to three female firms of foreign writers: Luisa Bracman, Elisa Grenet and Amelie Richard.

Key words: Romanticism, Press, Luisa Bracman, Elisa Grenet, Amelie Richard

La muerte de Fernando VII supuso un soplo de libertad para toda España. Muy significativamente para las publicaciones periódicas que desde el siglo XVIII habían pasados dos breves períodos de febril libertad (Cortes de Cádiz y Trienio Constitucional) y otros períodos, mucho más largos y oscuros, de absoluta desaparición. Cuando en 1829 un joven de 19 años llamado Mariano José de Larra sacaba a la luz su *Duende Satírico del Día*, en un Madrid vacío de prensa, poco podía imaginar la vertiginosa expansión que iba a producirse en muy poco tiempo. Pero pese a todas las barreras, obstáculos, y dificultades, a pesar de las censuras, los depósitos previos, los secuestros, superando multas, prohibiciones y decretos

gubernativos la prensa, en estos últimos veinte años de la primera cincuentena del siglo XIX creció a una increíble velocidad. El ciudadano madrileño, que en 1831 apenas disponía de dos títulos de prensa publicados en la capital, tenía a su disposición 60 en 1841 y nada menos que 111 en 1850.

Más periódicos, más títulos, más posibilidades para publicar. Y, en consecuencia, más autores. Pero, por lo menos al principio, no más autoras. Russell P. Sebold (2004: 402) opina que la incorporación de la mujer a la prensa se hace a partir de 1840. Indica el hispanista que en la prensa romántica de la década de 1830 es casi imposible encontrar firmas femeninas, mientras que en década siguiente la situación varía. Me voy a permitir, sin embargo, disentir aquí de esta opinión de mi admirado amigo y maestro.

Si nos fijamos en la prensa más señera y significativa de la época romántica, los datos son muy claros. *El Artista*, tantas veces citado como representación del romanticismo español, solo ofreció un relato con firma femenina: “La Madre o el combate de Trafalgar”. El relato iba firmado por las iniciales C. B. correspondientes a la futura *Fernán Caballero*, Cecilia Bohl de Fäber. Los editores de la revista precedían el relato de la siguiente aclaración.

Con mucho placer insertamos la siguiente novelita, que nos ha sido remitida por una señora cuyo nombre conocemos, aunque no nos es permitido revelarlo. Acaso sus dos iniciales bastarán a levantar el velo del incógnito con que obliga a encubrirse una modesta excesiva a nuestra amable escritora. Lo poco frecuente que es en España que las personas del bello sexo se dediquen a cultivar la amena literatura, da nuevo realce al mérito positivo de la siguiente composición (1835: 323).

En otras dos revistas relevantes, el *No me Olvides* de Jacinto Salas y Quiroga, para muchos la mejor continuación de *El Artista*, o *El Laberinto* que dirigió Antonio Flores, ya en la década de 1840, no encontramos ninguna firma de mujer. Y si centramos nuestra atención en el *Semanario Pintoresco Español*, la revista más longeva e influyente de nuestro romanticismo, que se publicó entre 1836 y 1857, no podemos

por mensores de concluir que la cosecha es muy exigua. En sus veintidós años de existencia, esta revista publicó noventa y tres colaboraciones con firmas femeninas claramente identificables (excluyo iniciales y seudónimos cuya identificación no podemos concretar). Estamos hablando de una revista que, según el índice de la misma, elaborado por José Simón Díaz, publicó un total de 5005 textos, entre artículos, poemas, novelas, viajes, etc. Es decir, la presencia femenina en el *Semanario Pintoresco* la podemos cifrar en un 1,85% del total. Escaso, muy escaso porcentaje para que podamos hablar de un significativo aumento de la de la participación de las mujeres en la prensa en los años del romanticismo.

La centralidad del *Semanario Pintoresco Español* dentro de nuestro movimiento romántico hace que podamos afirmar que esta escasa presencia de mujeres es extrapolable al resto de las publicaciones de la época. Hay que remitirse a la prensa femenina, la dirigida específicamente a las mujeres, para poder encontrar una abundancia de firmas femeninas. De hecho, cuando en el 2016, la Hemeroteca Nacional llevó a cabo su exposición *Pioneras*, dedicada a las periodistas españolas del siglo XIX, sus fuentes documentales, además del *Semanario Pintoresco Español*, fueron *La Aurora* (Zaragoza, 1839-1841); *El Correo de la Moda* (Madrid, 1851-1886); *El Nuevo Pénsil de Iberia* (Cádiz, 1857-1859); *La Moda* (Cádiz, 1842-1927); *El Ángel del Hogar* (Madrid, 1864-1869); *Flores y Perlas* (Madrid, 1883-1884); *La Violeta* (Madrid, 1862-1866); *El Amigo de las Damas*. (Madrid, 1873); *El Álbum de las familias* (Madrid, 1865-1867); *La Madre de Familia* (Granada, 1875-1884); *La Familia* (Madrid, 1875); *El Mundo de las Damas* (Barcelona, 1887) y *El Álbum Ibero-Americano* (Madrid, 1883-1909).

Y es que el acceso de la mujer a la creación literaria, o mejor dicho, a la publicación literaria en nuestro romanticismo fue un camino complejo y erizado de dificultades. Podemos ver, como ejemplo, el diagnóstico de la literatura romántica que realizó, en 1840, uno de sus más conspicuos representantes, Eugenio de Ochoa, a través de un libro en dos volúmenes: *Apuntes para una Biblioteca de Autores Españoles Contemporáneos*, y un artículo en la *Revue de París*: “La Litterature Espagnole au XIX^e siècle”, ambos textos publicados en París en 1840. En los *Apuntes*, una

antología, se presenta a sesenta y cinco escritores, entre los cuales hay solo una mujer: Vicenta Maturana. En el artículo de la *Revue de París*, no aparece ninguna mujer entre los más de ciento treinta nombres que Ochoa menciona.

Volvamos al *Semanario Pintoresco Español*. Como he dicho, esta revista cuenta con noventa y tres textos firmados por mujeres. Pero, como veremos en seguida, estos textos tienen un reparto muy desigual. La gran mayoría pertenecen al trío de escritoras que, durante los años románticos, pudieron imponer su obra y personalidad y hacerse un hueco entre los escritores españoles: Cecilia Böhl de Faber, a través de su seudónimo, *Fernán Caballero*, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado. Veinticinco veces aparece Gómez de Avellaneda, treinta y cinco Böhl de Faber y veintiuno Coronado. Quedan por lo tanto solo 12 artículos más, cuyas firmas son mucho menos sonoras: Luisa Bracmann, Amelia Corradi, Amalia Fenollosa, Elisa Grenet, Josefa Massanés, Amelie Richard, Francisca Carlota del Riego Pica y Micaela de Silva.

Pero, además, las fechas de publicación de estos artículos, nos ofrecen también información significativa. La Avellaneda publica sus colaboraciones entre 1845 y 1851, si bien la de 1845 aparece con el seudónimo de Felipe de Escalona. Es en 1847 cuando aparece por primera vez su nombre en el *Semanario* y su presencia se extiende, como hemos dicho, hasta 1851. Son años en los que el *Semanario* vive una segunda época dorada, bajo la dirección de uno de los más importantes periodistas de la mitad del siglo XIX, Ángel Fernández de los Ríos. La emblemática publicación fundada por Ramón de Mesonero Romanos se arrastraba hacia su desaparición desde que el *Curioso Parlante* había dejado su dirección. En 1843 aparecieron dos revistas con mucha fuerza: el *Museo de las Familias* y *El Laberinto*. Revista esta última a la que se trasladan en masa los hombres de la primera época del *Semanario*, con el mismo Mesonero Romanos al frente (Rubio Cremades: 1995; 65-67). El *Semanario* quedó bajo la poca inspirada dirección de Gervasio Gironella, que entre 1843 y 1845 consiguió convertir la antaño referencia de la prensa ilustrada española en una revista sin importancia en la que publicaban en su mayoría autores de tercera fila. Los seis meses, mal contados, en los que Francisco Navarro Villoslada

cogió el timón de la publicación no sirvieron para que el *Semanario* remontara el vuelo. Pero Fernández de los Ríos salvó a la publicación. Con él, en palabras del máximo estudioso del *Semanario Pintoresco Español*, Enrique Rubio Cremades (66), dio comienzo una nueva “etapa áurea” que se extendería desde 1846 hasta 1855, año en que Fernández de los Ríos dejó la dirección¹. El *Semanario* languideció a partir de entonces y apenas prolongó su vida dos años más. Su última entrega es de 1857, año en que comenzó su vida la revista que iba a reinar sin discusión en la prensa ilustrada durante la segunda mitad del XIX, primero con el nombre de *El Museo Universal* (1857-1869) y después con el de *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921).

Fernández de los Ríos consigue que vuelvan al *Semanario* los grandes nombres que habían abandonado la revista al irse su primer director e incorpora además otras destacadas firmas. Y entre las incorporaciones, además de la de Gómez de Avellaneda, podemos incluir a la de Carolina Coronado, que había firmado con anterioridad dos poemas (en 1840 y 1844) pero tras la llegada de Fernández de los Ríos publica además de nuevas poesías, una novela en varas entregas (*La Sigea*) y un artículo de crítica literaria, *Los genios gemelos*, sobre el que luego tendremos ocasión de volver. Y otro tanto podemos añadir de *Fernán Caballero* cuyas colaboraciones aparecen entre 1849 y 1855. Podemos concluir, pues, que la incorporación de las tres escritoras a las páginas del *Semanario* fue un empeño personal de Fernández de los Ríos, un personaje que ha dejado honda huella en la historia del periodismo español. Y que, en el caso

¹ Mas Fernández de los Ríos, verdadero torrente de actividad, no se limitó al *Semanario*. Si en julio de 1846 se había hecho cargo de la *Enciclopedia popular de recreo* (subtítulo del *Semanario*), un mes después se puso al frente del *Siglo Pintoresco*, revista que en 1845 había iniciado su vida de la mano de Francisco Navarro Villoslada. La coexistencia entre *Semanario* y *Siglo* se desarrolló a lo largo de 1846, 47 y 48. El *Siglo* no sobrevivió al 48, pero Fernández de los Ríos, que ya se había acostumbrado a dirigir simultáneamente dos revistas ilustradas, publicó en 1849 el primer número de *La Ilustración* (Gutiérrez Sebastián, 2013; Quesada Novás, 2013). El industrioso periodista mantuvo la dirección de ambas publicaciones hasta que en 1856 dejó el *Semanario*.

que estamos analizando, se empeñó personalmente en la presencia de estas tres escritoras en su revista.

Mas, evidentemente, estas tres escritoras poco tienen de inéditas, por lo que vamos a fijarnos en el resto de los nombres que estuvieron presentes en el *Semanario Pintoresco Español*. Y, en este caso, dada la premura temporal que siempre concurre en estas reuniones, vamos a centrarnos en las tres escritoras extranjeras que aparecen en la revista, tres escritoras absolutamente desconocidas en España, entonces y ahora.

La primera de ellas la encontramos en las páginas del *Semanario* de 1838: una balada, *Colón*, firmada por Luisa Brachmann. Mesonero, director de la revista en ese momento, castellanizó, como era costumbre entonces el nombre de la autora, Karolina Louise Brachmann. Brachmann nació en 1777 y murió en 1822, suicidándose en las aguas del río Saale, tras varios intentos fallidos. Amiga de Novalis, de Schiller, de Brentano y de La Motte-Fouqué, su vida está tan llena de suicidios, accidentes, amores prohibidos y desgraciados y desastres de toda índole que si la leyéramos como una novela la despreciaríamos por exagerada y ridícula. Su obra entra totalmente dentro del movimiento romántico. Brilló especialmente como poeta, aunque también cultivó el teatro y la novela. Esta balada, *Colón*, nos plantea la incógnita de cómo llega un poema alemán a las páginas de *Semanario*. Fue publicada en el tercer libro de poemas de Brachmann, titulado simplemente *Gedichte (Poesía)*, en 1808. No hay constancia de una traducción de la obra de Brachmann al francés, y, en la inmensa mayoría de ocasiones, es el caso de los cuentos de Hoffmann, por ejemplo, y de los poemas de Schiller, la literatura alemana llegaba a nuestras letras a través del francés. En cualquier caso, es la única obra de Brachmann que ha sido traducida nuestra lengua. La balada, en el *Semanario Pintoresco Español*, va precedida de una breve nota: “Esta balada es muy popular en Alemania”, extremo que no hemos podido confirmar. De momento, las razones de la publicación de este poema de Brachmann en una revista española son un enigma.

La segunda firma femenina extranjera que aparece en el *Semanario* es la de Elisa Grenet, autora de un único cuento, *Noemia o la flor de los bosques*, que fue publicado en 1857,

último año de vida de la revista, con la firma “Mad. Elisa Grenet”. El relato apareció con una nota a pie de página de la autora, que cito:

Aunque he escrito este cuento expresamente para el *Semanario Pintoresco*, he supuesto pasar su acción en mi país de Francia, por no serme bastante conocidas las costumbres de España. Espero en esto, como en todas las demás faltas que las lectoras notaran, obtener la indulgencia inherente a la proverbial galantería de los españoles (1857: 323).

Montserrat Amores, en la página web del GICES XIX, indica que

Nada sabemos de esta escritora francesa, amiga de Timoteo Alfaro, quien le dedicó la poesía "Las flores de la ribera" en 1857, el mismo año en que ella colabora en el *Semanario Pintoresco Español* con "Noemía o La flor de los bosques". La narración fue escrita expresamente para su publicación en la revista, según refiere en nota al texto la autora, aunque no señala si lo ha hecho en francés y fue traducido para la revista o si lo hizo directamente en español (<http://gicesxix.uab.es/showAutor.php?idA=171>).

Creo, por mi parte, que hay muchas posibilidades de que esta Elisa Grenet sea la misma que en 1855 según indica el *Diario de Avisos* de Madrid, se hizo cargo de la casa de modas Camila, situado, por entonces en la Calle de Vergara² y más tarde en la Puerta del Sol. Por lo que hemos podido comprobar fue el principio de una exitosa carrera, en la que Grenet no desdeñó la importancia de la prensa para dar publicidad a su establecimiento y sus creaciones. En 1864, por ejemplo, en *La Violeta* se publica una lámina con reproducciones de cuatro de los modelos de Grenet para bailes de sociedad, acompañada de

² Casa de Camila, modista de S. M., calle de Vergara, núm. 4, cuarto principal. Mlle. Elisa Grenet, recién venida de París, en donde ha sido primera de Mme. Camille, ha adquirido la propiedad de la casa de Camila de Madrid. Esta continúa en el mismo pie que antes; pero con la diferencia de haber establecido precios fijos y haber hecho en ellos una considerable rebaja. Mlle. Elisa Grénet, se esmerará para complacer a las señoras que gusten favorecerla. *Diario de Avisos*, 8/1/1855/, p. 3.

la descripción de cada uno de los vestidos. La carrera de Grenet se prolongó durante varios años y fue una de las modistas principales de la alta sociedad del Madrid de la segunda mitad del XIX. En 1868, reclama (y gana) en los tribunales una deuda de 7200 reales a la Marquesa de Erzon³. Y en 1871, Joaquina Balmaseda, en *El Correo de la Moda* que dirigía Ángela Grassi, se extasía ante los nuevos sombreros que Grenet ha traído de Francia para la temporada de verano⁴.

La coincidencia de fechas, nombre y nacionalidad creo que es suficiente para identificar a la autora del cuento con la afamada modista. Y más aún si tenemos en cuenta el vocabulario técnico que aparece en la descripción inicial de la protagonista del relato:

Su traje en completa armonía con su persona, consistía en un ligero vestido de crespón blanco con volantes orlados de una cinta de raso del mismo color, y el cuerpo, adornado con rico punto de Inglaterra. A manera de chal llevaba el velo que le había servido en su casamiento, de modo que se encontraba toda envuelta en aquella clase de encaje que tanto carece de coquetería, como abunda de severidad y de buen gusto (1857: 339).

Grenet no volvió a probar suerte en el mundo de la literatura, aunque su carrera de modista se prolongó muchos años, con gran éxito. Tal vez la proverbial galantería de los españoles no fue tan entusiasta del cuento como para que la autora se animara a repetir. O tal vez esta historia de una joven obligada a casarse por las conveniencias sociales con un hombre mucho mayor que ella al que no ama y que afronta el matrimonio como una condena, tuviera algo de confesión personal, más que de creación literaria.

La tercera firma no española, la de Amelie Richard, ofrece circunstancias muy particulares. En 1850 Carolina Coronado había publicado un extenso artículo de crítica literaria: *Los*

³*Diario de Avisos*. 19/4/1868, p. 2.

⁴ “Elisa Grenet ha sido tan buena, que me ha mostrado los tesoros del porvenir, esto es, los primeros modelos que servirán de base a los sombreros de verano” (1874: 2).

genios gemelos. Primer paralelo. Safo y Santa Teresa de Jesús. El texto apareció en dos partes: el 24 de marzo y el 9 de junio.

El ensayo de Coronado ofrece varios puntos de interés. Por de pronto es el único artículo de crítica literaria firmado por una mujer que ofrece el *Semanario* en toda su historia. Pero además sorprende, en una revista tan conservadora y “biempensante” como el *Semanario*, encontrar un texto tan poco respetuoso con la iglesia española y tan reivindicativo de la educación femenina.

Monja perfecta era, yo no lo niego; pero cuanto más perfecta la monja, más imperfecta la mujer. Todo cuanto hace la monja es contrario a la naturaleza, a la verdad, a la inteligencia, al derecho de la criatura. (1850: 92)

Triste, muy triste debió ser el día de aquel suicidio moral en que se robaba al mundo el más claro espejo de las virtudes, el más bello modelo de su sexo, para sepultarlo en la oscuridad de un claustro, y consumir en insomnios y abstinencias una fuerza que hubiera podido empeñarse en beneficio de la sociedad. Porque si aquella mujer heroica hubiera encaminado su enérgico instinto hacia la educación de las familias, si los veinte años de inauditos trabajos que pasó para fundar conventos y educar célibes, los hubiera empleado en fundar colegios y en instruir a las madres, hubiera regenerado a España. (1850: 91)

Se advierte en Teresa, como monja, una tendencia tan exagerada a rebajarse, una sumisión tan esclava al saber de los hombres, un fanatismo tan exaltado hacia las preocupaciones absurdas de las órdenes religiosas, que altera la ingenuidad, desfigura la sencillez de su alma (1850: 92)

La irritación que Coronado siente ante la sumisión de Santa Teresa a los hombres está presente también en su retrato de Safo y muy singularmente en la descripción del error que Safo cometió al enamorarse de un hombre inferior a ella:

La superioridad intelectual de una mujer será eternamente una barrera que la separe del querer de los hombres. No aman los hombres sino lo que está al nivel de ellos. Lo que está más alto o lo admiran o lo desprecian. (1850: 90)

El 23 de junio (es decir tan solo catorce días y dos números del *Semanario* después), aparece un nuevo artículo de Coronado precedido del texto de Amelie Richard del que venimos hablando.

Fernández de los Ríos anteponía al artículo de Richard el siguiente texto explicativo:

La apreciable literata francesa madame Amelie Richard, ha tenido la galantería de dirigirnos el artículo crítico que ha escrito sobre el Paralelo de Safo y Santa Teresa de Jesús. La dama francesa, herida en su orgullo nacional, se queja de que no hallemos otra rival digna de Safo que Santa Teresa, habiendo en su concepto tantos nombres ilustres cuyos méritos literarios exceden de nuestra Santa. Nosotros, sintiendo ser de tan diversa opinión respecto á Santa Teresa y a las poetisas de Francia, hemos traducido, no obstante, el artículo de madame Amelle Richard con todo el esmero posible, para que luzca su talento, y nos proponemos contestar en el mismo número (Richard, 1850: 193)

La contestación es obra de la propia Coronado, que aprovecha para caracterizar a las dos escritoras, como poetisas cuyo arte viene de la inspiración, una inspiración, que, de la manera que la autora de *Jarilla* expone, es netamente romántica. De hecho, la Safo que Coronado nos presenta es hermana espiritual de los grandes poetas románticos. Participa de su soledad y de la maldición que lleva aparejada, la maldición del genio: “Esta soledad, este abandono del alma que ha producido en los tiempos modernos el sarcasmo de Byron, el hastío de Espronceda y el suicidio de Larra, debió ser la causa de la desesperación de Safo.” (1850: 90)

¿Pero quién es esta escritora francesa, esta Amelie Richard, que tanto se indigna ante el hecho de que Coronado se haya atrevido a comparar a Safo con Santa Teresa y no con una escritora francesa? ¿Quién es esta autora que proclama con voz muy alta y vocabulario agresivo la superioridad de las poesías de Madame Deshouliers y de Louise Laban sobre Teresa de Ávila?

Hay que decir que la Biblioteca Digital Gallica que ofrece todo el contenido de la Biblioteca nacional francesa, de su

Hemeroteca digital y de muchas otras colecciones no tiene ni una sola obra con la firma de Amelie Richard. No es posible encontrar ninguna huella de la existencia de esta “apreciable literata”, según la define Fernández de los Ríos. En cuanto a su escrito, está tan lleno de los tópicos antiespañoles que los propios españoles atribuimos a los franceses, que en muchos momentos parece una caricatura. Como podemos ver en las últimas frases del artículo:

Confesémoslo. España no es la que puede hablar alto en cuestiones de saber. Como dice uno de nuestros concienzudos escritores: «la España vegetaba hasta que la mano de Napoleón gravitando de repente sobre la península, la dio movimiento.» Su civilización no ha llegado aún a aquel grado que se necesita para producir grandes literatas. Yo admiro a las españolas por sus rostros graciosos. Pero las mujeres célebres pertenecen a la Francia. Francia tiene un ejército de literatas. (1850: 194)

Podríamos aventurar que nunca hubo una Amelie Richard. Que, tal vez, Fernández de los Ríos, tal vez la propia Coronado, crearon este espantajo para crear una de las situaciones que más podrían crear interés en un periódico: la polémica, y así dar pie a una tercera entrega del artículo de crítica literaria de Carolina Coronado. Y mantenernos en esta opinión hasta que se pueda encontrar algún rastro de la existencia de Amelie Richard.

Tres firmas únicas en la prensa española, por distintas razones. Tres inéditas que no tuvieron más existencia, en nuestro país, que la fugaz aparición en las nutridas páginas del *Semanario Pintoresco Español*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- B. C. (1835) “La madre o el combate de Trafalgar”, *El Artista*, t. 2, pp. 323-336.
- Balmaseda, J. “Revista de modas” *El Correo de la Moda*, 2/5/1874, 2.
- Coronado, C. (1850) “Los genios gemelos. Primer paralelo. Safo y Santa Teresa de Jesús.” *Semanario Pintoresco Español*, pp. 89-94; 178-180; 193-195.

- Gutiérrez Sebastián, R. (2013). “Usos, modas, tipos y costumbres del medio siglo. El costumbrismo en *La ilustración*” *Anales de literatura española*, 25, pp. 185-210.
- Grenet, E. (1857) “Noemia o la flor de los bosques”. *Semanario Pintoresco Español*, pp. 339-343; 347-350.
- Quesada Novás, A. (2013). “*La ilustración, periódico universal* (1849-1857). Panorámica general” *Anales de literatura española*, 25, pp. 239-251.
- Richard, Amelie (1850) “Sobre el paralelo de Safo y Santa Teresa” *Semanario Pintoresco Español*, pp. 193-195.
- Rubio Cremades, E. (1995). *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el "Semanario Pintoresco Español"*. Alicante, España: Instituto Juan Gil-Albert.
- Sebold, R. P. (2004). *Ensayos de meditación y crítica literaria*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.

POETAS EN LA RED, SIN RED, ENREDADAS...
FEMALE POETS IN THE NET, WITH NO NET,
ENTANGLED...

María ROSAL NADALES
Universidad de Córdoba

Resumen: Nos acercamos a la poesía que están publicando las poetas en la segunda década del siglo XXI. Las redes sociales facilitan el acceso a la publicación en mayor medida que en otros momentos históricos. Si bien ello supone una democratización, conviene analizar cómo se sitúan las mujeres poetas y qué tensiones interactúan en ese campo literario donde blogs, YouTube, Twitter, Tumblr o Facebook proporcionan nuevos cauces de producción y recepción poéticas.

Palabras clave: Mujeres, poesía, Internet, recepción poética.

Abstract: We are approaching the poetry published by female poets in the second decade of the 21st century. Social networks are now facilitating access to publication to a larger extent than in other historical moments. Although it means a democratization, it should be analyzed how female poets declare their position and what tensions interact in that literary field where blogs, YouTube, Twitter, Tumblr or Facebook provide new channels of poetic production and reception.

Keywords: Women, poetry, Internet, poetic reception.

1. INTRODUCCIÓN

Si bien en otras ocasiones nos hemos ocupado de la poesía escrita por mujeres en España a partir de las últimas décadas del siglo XX (Rosal, 2007, 2016a) o en los primeros años del siglo XXI (Rosal, 2015, 2016b), corresponde a este trabajo un acercamiento a la poesía que están publicando las poetas más

jóvenes en la segunda década del presente siglo.

En la aldea global, altamente tecnificada, las prácticas letradas en Internet adquieren poder y significado. La cultura escrita del siglo XXI “implica nuevos modos de sociabilidad, nuevos lugares y prácticas, y conciliar alfabetización básica y nuevos alfabetismos” (Martos y Martos, 2012: 109). Internet se ha constituido en los últimos años en un espacio democrático que, al menos aparentemente y en su concepción, acepta de igual manera la difusión de las obras de hombres y de mujeres. Cada poeta puede elaborar una página web o un blog donde publicar sus poemas, sin necesidad de acudir a concursos o de solicitar a ninguna editorial que publique su libro. Además, YouTube, Twitter, Tumblr o Facebook son espacios habituales de comunicación para los y las jóvenes poetas.

La experiencia cultural de los más jóvenes tiene un fuerte arraigo en la ciudad letrada y global que alberga Internet. El consumo cultural se materializa en diversos textos y discursos multimodales en los que la oralidad y las imágenes cobran fuerza y protagonismo.

El valor fundamental de la web 2.0 no reside en aspectos tecnológicos sino en el hecho que ha propiciado un entorno compartido donde el valor fundamental es la actitud de los usuarios. En el tema concreto de los libros y la lectura es un hecho: los blogs, las webs comerciales, los foros de lectura, las redes sociales, las wikis, los booktubers y los tráileres de libros son un buen ejemplo de cómo los lectores comparten, comentan, aconsejan u opinan sobre sus lecturas (Lluch, 2016).

La poesía ha ganado espacio de manera exponencial en Internet y ello ha repercutido en la recepción de las obras poéticas escritas por mujeres, frente a las restricciones de décadas pasadas donde las mujeres han tenido mucha menor representación que los hombres en las antologías y en la crítica literaria académica y periodística (Rosal, 2006). En este contexto, cabe preguntarse si existen discriminaciones por razón de género, si las condiciones de producción y de recepción poéticas facilitan a la poesía escrita por mujeres un cauce similar al de la poesía escrita por hombres.

Si bien en la segunda década del siglo XXI, la red se ha convertido en un espacio letrado de privilegio para la poesía, ello no ha supuesto la renuncia a publicar en papel, pues las editoriales están muy pendientes de los seguidores de los y de las poetas para ofrecerles ediciones al modo tradicional. Así se dice del último libro de Marwan, del que se vendieron, según afirma en su web, 60.000 ejemplares: “motivo por el cual ha recibido varias ofertas de editoriales que quieren publicar sus creaciones” (Martín, 2017).

Una de las poetas más jóvenes, Elvira Sastre, confirma este dato en una entrevista: Llevaba años publicando mis textos y poemas en un blog, después di el salto a las redes sociales y mis publicaciones comenzaron a ser muy compartidas y recomendadas” (Vázquez, 2016). Se refiere al paso de los textos en la red hasta la editorial y el libro en papel y al hecho de que cuando subió a la red un vídeo en el que recitaba en su habitación, se volvió viral y la editorial contactó con ella para publicar su primer libro. Nos encontramos también con otros modos de confeccionar antologías, basadas en la recopilación de poemas difundidos en Internet, como *La manera de recogerse el pelo. Generación Blogger*, edición de David González (2010) y la antología de Luna Miguel *Tenían veinte años y estaban locos* (2011).

La participación en las lecturas en instituciones o ferias del libro, las performances, se potencian a través de su difusión en la red. No podemos olvidar que receptores y gran parte de los poetas pertenecen a una generación de nativos digitales y que las relaciones de comunicación, de promoción y difusión de sus obras forma parte de su experiencia de vida. Irene X anima en su blog a la asistencia a la presentación de su libro en Salamanca con palabras como estas:

Hola panda de cactus. Os cuento. Este domingo voy a estar en la feria del libro, en la plaza mayor de Salamanca. De 19:00 a 21:00 en la caseta 21 (Librería Víctor Jara). No es en la librería, es en la plaza. [...] Como sólo estaré firmando, si el tiempo nos acompaña, al acabar podemos hacer algo bonito. Vendrá Javi, la guitarra, bolsas de chucherías y mucho vino. Así que os espero a vosotros también. Respecto a los

recitales/firmas en las respectivas Casas del libro de Barcelona (26 de mayo, a las 19:00) y Madrid (28 de mayo, a las 19:00) se intentará que podáis entrar con prioridad todos los que avisasteis antes (Irene X, 2017).

La poesía de la última generación del siglo XX se circunscribía a la edición en papel, muchas veces financiada por grupos culturales, ayuntamientos o diputaciones, mientras que a las editoriales más prestigiosas se podía acceder con gran dificultad, pues solían argumentar una larga lista de esperas, por lo que uno de los caminos para publicar en ellas era conseguir un premio de los que representaban, patrocinados por instituciones.

Las tiradas cortas y los precarios cauces de difusión hacían muy difícil la recepción poética, aún más en el caso de la poesía escrita por mujeres, menor representada en las antologías y en los libros de texto (Rosal, 2006).

En el momento presente, estas dificultades del mercado literario se han minimizado puesto que el alcance de la difusión es general a través de blogs personales o de cualquier otro medio de la red.

2. LOS TITULARES

Al igual que en la década de los 80 se acuñó el término de “boom de poesía escrita por mujeres”, en el momento actual los distintos titulares hacen referencia a la eclosión de la poesía en las redes sociales. Este modo de difusión está facilitando también que la poesía llegue a muchos otros receptores, en lo que se ha denominado “poesía de smartphone”.

Pero conviene analizar en qué términos se presenta a los lectores tanto la poesía última como la nueva generación: “*estrellas de los versos* y exponentes de nuevas formas de poesía que han sabido hacer uso del poder de las redes sociales para convertir a ese género literario en un nuevo bum” (Martín, 2017). La poeta Luna Miguel presenta así a la que considera “la poeta bloguera más leída de nuestro país”: “Nombre: Irene X. Edad: 24. Profesión: estrella del pop literaria. Éxito: pegar la patada al mundo editorial que todos conocemos. Historia: un

cuento de hadas generacional e inspirador” (Miguel, 2014).

En este contexto, resultan muy significativas las palabras y expresiones con las que se define la nueva poesía en relación con las redes sociales: *paraíso, la poesía estalla en las redes, 50 kilos de adolescencia, Internet la ama, los poetas la odian, entre tatuajes y YouTube, la poeta que más vende*. Así lo muestran los titulares:

“Internet, el paraíso de los nuevos poetas para jóvenes”. Jessica Martín, *La Vanguardia*, 11 enero 2017.

“50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet”. Unai Velasco, *Público*, 11 enero 2017.

“Defreds, Marwan y la generación superventas de la poesía”. Ismael Marinero, *Papel, El Mundo*, 25 diciembre, 2016.

“Los poetas de internet”. Rebeca Martín, blog: Un punto curioso, 29 enero 2017.

“Internet la ama y los poetas la odian: así es el fenómeno de Irene X”. Luna Miguel, PlayGround, 9 noviembre, 2015.

“La poesía estalla en las redes. Miles de jóvenes se apuntan a un género que ha encontrado una nueva forma de difusión fuera de los salones. La nueva poesía vive entre tatuajes y YouTube”. Andrea Aguilar, *El País. Babelia*, 25 julio, 2014.

“La poeta que más vende está oculta y habla de sexo”. Luna Miguel, PlayGround, 14 mayo 2014.

Escasamente se habla de características estéticas que puedan aunar un grupo o generación. Son los seguidores en Twitter los que marcan qué poetas deben ser tenidos en cuenta. De Elvira Sastre se destacan sus más de 60.000 seguidores y de Irene X que supera los 55.000 (Martín, 2017). Por otra parte, los poemas recitados de Loreto Sesma cuentan con más de 130.000 seguidores en YouTube.

Su característica principal es que todos hombres y mujeres son muy interactivos en las redes a la hora de promocionar sus obras. Las poetas son muy jóvenes. Sus edades rondan entre los 20 y los 26 años, aunque también aparece de forma muy activa M.^a José Martín de la Hoz (Ajo), nacida en 1963. Algunas de las más presentes en internet: Irene X (Zaragoza, 1990), Elvira Sastre (Segovia, 1992), Loreto Sesma (Zaragoza, 1996), Sara Búho (Cádiz, 1991), Vanesa Martín (Málaga,

1985), Luna Miguel (1999).

En cuanto a los poetas, hay más diversidad en las edades: Marwan (Madrid, 1979), Luis Ramiro (Madrid, 1976), Marcus Versus (Madrid, 1978), Sergio Carrión (Valencia, 1993), Defreds (José A. Gómez Iglesias), Diego Ojeda (Gran Canaria, 1985), Carlos Sadness (Barcelona, 1987), Escandar Algeet (Palencia, 1984), Carlos Salem (Buenos Aires, 1959).

Comparten, en general, el gusto por la *performance* y por las formas híbridas que encuentran un cauce apropiado en YouTube. Por otra parte, Twitter se convierte en el terreno ideal para exponer breves pensamientos y una poesía cercana al aforismo: “Vendo agendas pequeñas para gente de pocos amigos” y “Podcastinación: Que te lo puedes bajar mañana” (Ajo, 2015).

3. ¿NUEVA POESÍA O NUEVOS CAUCES DE DIFUSIÓN?

La poesía que circula por las redes guarda un punto de espontaneidad, de frescura, de mundo adolescente. En “La poesía en los tiempos del blog” (2016) incorporábamos algunas de las respuestas que las poetas nos habían remitido a la encuesta enviada. A la pregunta: “¿Qué aportan las redes sociales a la recepción de la poesía?”, las poetas coincidían, de manera general, en las facilidades que la red proporciona tanto para la producción como para la recepción poética. Aún así, reseñaban que se producía en un contexto del todo vale y en el que la imagen de las mujeres poetas cobraba mucha más relevancia que la de los hombres, en particular en los aspectos que tienen que ver con mostrar el cuerpo y apostar por una imagen más o menos erótica y provocadora.

Por otra parte, el modo en el que se habla de las ventas es un fenómeno desconocido hasta ahora en la poesía, más cerca del lenguaje del marketing de la música: “Con su último libro, *Todos mis futuros son contigo* (Planeta), Marwan rozó las 60.000 copias vendidas, según informa la página web del artista” (Martín, 2017). También encontramos comentarios semejantes sobre las poetas: “Otra escritora que encabeza las listas de los libros de poesía más vendidos en España es Elvira Sastre, una segoviana residente en Madrid que supera los

60.000 seguidores en Twitter” (Martín, 2017) o bien sobre Irene X: “Joven escritora de 26 años que colma su blog de versos y canciones donde expresa las ideas con las que conquista a miles de lectores jóvenes y adolescentes. Su legión de seguidores supera en Twitter los 55.000” (Martín, 2017).

También se hace hincapié en el carácter de nueva poesía, tratando de poner distancia con lo anterior y con lo académico: “Sacarla del libro y subirla al escenario, de donde nunca debió salir, porque era cultura oral y ahora está en manos de los intelectuales” (Ajo, 2015), o bien:

Tan intensa como fresca, esta tendencia ha contagiado a un público joven y no tan joven el placer por la poesía; una nueva poesía que, tras estallar en las redes sociales, sacia diariamente a ese nuevo público, ávido de versos que hablen de cotidianidad. Porque así es la lírica de internet: cotidiana, sencilla y directa, fiel a temas atemporales como el amor y el sexo (Martín, 2017).

Pero la poesía no solo *estalla en las redes*, sino que llega a las librerías de la mano de pequeñas y cuidadas ediciones en papel: La bella Varsovia, Ediciones Liliputienses, Origami, Noviembre, El Gaviero, Kriller 71 o Arrebato Libros. En 2015 nace Espasa Es poesía.

Signo de estos tiempos, cabe preguntarse si la poesía actual, que surca las redes, supone un avance sustancial en calidad estética respecto a la de generaciones anteriores. Así lo expresa Marcos Almendros (Marcus Versus), poeta y editor de *Ya lo dijo Casimiro Parker*: “De la gente nueva que está saliendo hay gente que es muy buena, y gente que es muy mala. Me voy a atrever a decir que no hay ninguno de los que ha salido ahora que esté destacando por su calidad poética. Está destacando por su cantidad de ventas” (Almendros, 2015). Insiste en que la mayor venta de libros de poesía no tiene nada que ver con la calidad y sí mucho con el carácter amplificador de las redes sociales:

Publicidad, pura y dura. Antes no se podía dar a conocer a los autores. Internet ha sido un boom para todo. Gracias a las redes sociales se ha dado a conocer a todos los autores, antes

dependías prácticamente de los cuatro medios de comunicación nacionales para poder llegar a la gente. Podías dar mil recitales de poesía, pero solo iban tus amigos, las cuatro personas que podían conocerte gracias a que iban a una librería y le hablaban o veían un cartel del recital (Almendros, 2015).

En ello coincide también Irene X, quien no duda al declarar que “hay muchos que se han subido al carro” a los que “les preocupa más vender que escribir” (Miguel, 2015). Las reseñas en la crítica periodística han sido sustituidas por los comentarios de amigos, *followers* y pulgares alzados para indicar las preferencias. En este sentido, Luna Miguel recoge el comentario de Antonio Huertas, editor de Origami, sobre Irene X:

Mandé ejemplares del libro a revistas, y también a El País y a El Mundo y en ningún lado se interesaron. Sin embargo las presentaciones son multitudinarias y en Facebook o Twitter lectores jóvenes e incluso adolescentes no dejan de subir citas, fotos y comentarios buenísimos. Creo que todo esto se debe a que su poesía es muy tierna y atractiva, y a que la autora es simpática. Responde a todos los correos que le envían sus fans. Es una tía de puta madre (Miguel, 2014)

Ahora la llamada se hace directa, tipo tribu, para que acudan a la presentación de los libros, como hemos visto en el caso de Irene X (“Hola panda de cactus. Os cuento. Este domingo voy a estar en la feria del libro”). Aunque los libros se presentan en librerías e instituciones, los modos son diferentes, mucho más directos y menos institucionales.

La puesta en escena de las poetisas es más desenfadada, nada académica. Recurren al erotismo como elemento transgresor. Baste observar las imágenes que suben de sí mismas tanto a Tumblr como a Facebook frente a las que acompañan a los poetas. En el caso de las mujeres hay una gran exposición de su cuerpo, no solo de los piercings o tatuajes, que son múltiples en algunos casos como el de Irene X, sino que el reclamo erótico con el cuerpo desnudo o semidesnudo, las poses extravagantes o insinuantes son muy frecuentes y no encontramos paralelismo en

este sentido en las imágenes que los poetas ofrecen de sí mismos.

Tampoco hemos encontrado comentarios similares, como el que usa Luna Miguel para hablar de Irene X, cuando se trata de presentar a un poeta: “En las solapas se podría descubrir a una autora de la que jamás habían escuchado hablar, joven, guapa, aparentemente exitosa en las redes sociales” (Miguel, 2014). “Y si lees sus poemas, descubres que en realidad es una especie de Peter Pan con bragas de colores, que escribe sobre ser joven, sobre ser ella misma, sobre todo lo que se le puede pasar por la cabeza a alguien totalmente libre” (Miguel, 2015).

El tema erótico sirve de reclamo en imágenes y en textos. Así lo anuncia Luna Miguel al referirse a Irene X como la poeta que más vende y que habla de sexo. Pero lo que resulta más sorprendente no es que hable de sexo, tema común en otras poetas contemporáneas y de larga tradición en la poesía escrita por mujeres desde los años ochenta. Lo que sorprende es que en el titular del artículo afirme que “está oculta”, cuando la exposición mediática es muy superior a la de poetas anteriores e incluso a la de sus compañeros y compañeras de generación. Se entiende, no obstante, la intencionalidad de Luna Miguel con esta afirmación, pues se está refiriendo a que no se la tiene en cuenta en los cauces tradicionales de difusión de la poesía:

No la verás en las listas de más vendidos de grandes periódicos. No encontrarás entrevistas, ni reseñas, ni artículos sobre su obra en los suplementos literarios del país. No escucharás su enigmático nombre citado por otros jóvenes poetas, ni tampoco sus versos sobre sexo, juventud, o ternura, recitados en las tertulias y en los bares donde supuestamente germinan las voces del futuro (Miguel, 2014).

Aún así, no olvidemos que Irene X no solo es activa en las redes, sino que ha publicado ya cuatro libros en papel en las editoriales Origami y Harpo libros.

YouTube se ha convertido en una plataforma donde la poesía ha encontrado un cauce muy versátil, por sus amplias posibilidades visuales. Recoge fotografías, ilustraciones con un fondo de poemas recitados, vídeos, performances, entrevistas o booktrailer de los libros de poemas, como el que Loreto Sesma

ofrece de de su libro *Amor revólver*, con más de 87,000 vistas.

Como en otras épocas, las controversias en torno a la poesía, encarnadas en los clanes más o menos poéticos, estarán muy presentes y más aún con los cauces de difusión actuales.

A algunos les horroriza la idea de que jóvenes anónimos que se dieron a conocer por sus tweets en Internet o por las letras de sus canciones, publiquen en editoriales y convivan con los clásicos. Pero lo cierto es que los jóvenes han vuelto a abrir la puerta de librerías y bibliotecas y se han reconciliado con la sección de poesía (Martín, 2017).

La parodia no se ha hecho esperar y el diseñador Jesús Malpartida ha publicado una antología titulada *Intensitos*. Se trata de una obra de descarga gratuita en la que reúne poemas de varios tuiteros. “Los más críticos, los parodian llamándolos los 'intensitos'; otros escritores y periodistas hablan de su fenómeno tachándolos de escritores 'adolescentes'. También hay quien se burla de ellos bajo el concepto 'poetas Superpop' (Miguel, 2015).

Para Jesús Malpartida “*Intensitos* nace con la idea de parodiar la poesía cutre intentando siempre buscar un equilibrio entre el humor y la crítica” y define el concepto: “Un intensito es un poeta que quiere llegar a serlo”; “Una persona muy sentida. Alguien que utiliza las redes sociales para volcar sus sentimientos acaramelados bajo el hashtag “poetuit” (Malpartida, 2015b). Acorde con el medio, el antólogo cifra el éxito de la antología en las descargas contabilizadas:

Es raro encontrar contenido creado exclusivamente para Twitter, como sí pasa en Youtube, por ejemplo. Desde la publicidad hasta los colaboradores, todo se sitúa en un mismo escenario. La idea era crear un producto viral dentro de esta red social y lo conseguimos. Ayer superó el umbral de las 10.000 descargas tras solo cuatro días en marcha, es una barbaridad (Malpartida, 2015b).

Las controversias enfrentan a los poetas y críticos de distinta bandería. Unai Velasco, en “50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet”, desprecia la poesía que corre por las

redes y la tacha de vacua e insustancial, una moda pasajera, al entender que se trata de textos en los que un sujeto lírico de carácter confesional discurre por “la temática amorosa expresada desde la efusión sentimental, en una horquilla que va de la cursilería aterciopelada a la procacidad sexual” (Velasco, 2017). De la misma manera que rechaza el potencial significativo y simbólico de esta poesía, denuncia sus escasos recursos estéticos:

La composición de la mayoría de los poemas obedece a un esquema sencillo: la yuxtaposición de estados de ánimo, desprovista de configuración métrica, puntuada ocasionalmente por rimas cacofónicas. Es también recurrente el uso de imágenes pseudoingeniosas (construidas a partir de un léxico estereotipado y cotidiano) que sirven para poner en juego deseos o emociones superlativos (Velasco, 2017).

En una diatriba que nos recuerda épocas pasadas, como las suscitadas entre la poesía de la experiencia y la de la diferencia en los años noventa, aunque eso sí, salvando muchas distancias, se sitúa un artículo que dialoga con el anterior: “Cualquier figura central del bando del boom, pongamos Irene X, no es tan distinta de una figura equivalente del bando honesto, pongamos Elena Medel, la joven promesa de la década pasada, estrella sin rival de la nueva oficialidad heredada del viejo mundo de las becas y las fundaciones” (Monroy, 2017).

Las tensiones del campo literario predominan en la crítica que se difunde, al igual que la poesía, prioritariamente en las redes, a través de blogs, Twitter, periódicos digitales:

¿Por qué molesta tanto a los herederos de un sistema en el que, durante décadas, la idea del éxito se ha basado fundamentalmente en los premios, las becas y el acceso a las tres o cuatro editoriales de prestigio, que los poetas del boom hayan encontrado nuevos medios, mucho más naturales en nuestra época, para reivindicarse? (Monroy, 2017).

Y así se habla de poesía en términos de competición entre generaciones, entre lo nuevo y lo viejo, sin que se atienda a sus

rasgos estéticos, sino solo a los cauces de difusión y a la legión de *followers*: “A los miembros del sector más ortodoxo de la lírica, que en algunas ocasiones han criticado a estos nuevos poetas, les han salido unos nuevos competidores cuyos nombres, parece, seguirán resonando en librerías, recitales de poesía y redes sociales” (Martín, 217).

La presencia de hombres y mujeres poetas es equilibrada, como anticipábamos, dado el carácter democrático del medio en el que se difunde. Sin embargo, los nuevos cauces, más que acompañar nuevos modos de decir poéticos, ofrecen modelos inéditos de relaciones entre creadores y lectores: “En los últimos meses Twitter se ha llenado de estos escritores, o aspirantes a escritor, y que por cada mil seguidores que recluta, genera otros cientos de haters más” (Malpartida, 2015b).

Las nuevas propuestas de acceso a la lectura para compartir espacios letrados superan el marco de la página escrita. La imagen cobrará una especial importancia, sobre todo en el caso de las poetas más jóvenes que en muchos casos muestran sus tatuajes y una imagen en la que la exposición del cuerpo femenino no guarda paralelismo con la de sus compañeros poetas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, A. (2014). La poesía estalla en las redes. *El País. Babelia*, 25 julio. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941_843796.html [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Almendros, M. (2015). Entrevista. *Inverso*, 20 noviembre. Recuperado de <https://inversopoesia.wordpress.com/2015/11/20/marcus-versus/> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- González, D. (ed.) (2010). *La manera de recogerse el pelo. generación blogger*. Madrid: Bartleby Editores.
- Irene X (2017). Autocrítica. vomito flores, blog, 9 mayo. Recuperado de <http://mellamoirene.blogspot.com.es/2014/05/todo-lo-que-nunca-repeti-salamanca.html> Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Irene X (2016). Facebook. Fotos. Recuperado de <https://www.facebook.com/mellamanx/photos/rpp.688582327872830/1299032153494508/?type=3&theater> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Lluch, G. (2016). Espacios virtuales que venden o promocionan

- lectura. Recuperado de <http://www.gemmalluch.com/esp/espaciosvirtualeslectura/> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Malpartida, J. (2015a). *Intensitos*. Recuperado de <https://twitter.com/jdmalpartida/status/576473647981944832?lang=es> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Malpartida, J. (2015b). La parodia definitiva de los que van de intensos por la vida. Entrevista de Jesús Malpartida, autor de la antología *Intensitos*. Entrevistado por Luna Miguel. Recuperado de http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/intensitos_0_1501049884.html [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Marinero, I. (2016). Defreds, Marwan y la generación superventas de la poesía. *Papel, El Mundo*, 25 diciembre. Recuperado de <http://www.elmundo.es/papel/cultura/2016/12/27/5862869a46163fb5688b45f6.html> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Mariño, E. (2015). Entrevista a Ajo. *Público*, 28 marzo. Recuperado de <http://www.publico.es/espana/regalan-miedo-vendernos-seguridad.html> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Martín, J. (2017). Internet, el paraíso de los nuevos poetas para jóvenes. *La Vanguardia*, 11 enero. Recuperado de <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/internet-el-paraiso-de-los-nuevos-poetas-para-jovenes/10005-3145540> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Martín de la Hoz, M. J. (Ajo) (2015). Recuperado de <https://palaciodelosrecuerdos.blogspot.com.es/2015/01/micropoemas-ajo.html> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Martín, R. (2017). Los poetas de internet. *Un punto curioso*, blog 29 enero. Recuperado de <https://unpuntocurioso.wordpress.com/2017/01/29/los-poetas-de-internet/> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Martos Núñez, E. y Martos García, A. (2012). De los espacios de lectura a los espacios letrados, *Pulso*, 35, pp. 109-129.
- Miguel, L. (ed.) (2011). *Tenían veinte años y estaban locos*. Córdoba: La bella Varsovia.
- Miguel, L. (2014). La poeta que más vende está oculta y habla de sexo. *PlayGround*, 14 mayo. Recuperado de http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/poeta-vende-oculta-habla-sexo_0_1316268364.html [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Miguel, L. (2015). Internet la ama y los poetas la odian: así es el fenómeno de Irene X. *PlayGround*, 9 noviembre. Recuperado de http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/Irene-X_0_1639636029.html [Fecha de consulta: 22/05/2017].

- Monroy, V. (2017). Yo no escribo poemas. *Público*, 1 marzo. Recuperado de <http://ctxt.es/es/20170301/Culturas/11426/poesia-redes-sociales-vicente-monroy-irene-x.htm> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Rosal Nadales, M. (2006). *Con voz propia Antología comentada de la poesía escrita por mujeres*. Sevilla: Renacimiento.
- Rosal Nadales, M. (2007). *¿Qué cantan las poetas españolas de ahora?* Sevilla: Arcibel.
- Rosal Nadales, M. (2016a). Poesía española a finales del siglo XX (1980-2000). Las poetas, los temas. En R. Sánchez (Ed.) *Pala a heredada en el tiempo. Tendencias estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)* (p. 189-198), Madrid: Akal.
- Rosal Nadales, M. (2016b). La poesía en los tiempos del blog. *Sociocriticism*, volumen 31 (1), pp. 181-207.
- Sesma, L. (2017). Booktrailer de *Amor revólver*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UjAIOFr2Bvg> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Vázquez, C. H. (2016). ¿Sobran poetas? *Público*, 28 diciembre. Recuperado de <http://ctxt.es/es/20161228/Culturas/10277/reportaje-poesia-jam-sessions-aleatorio-editoriales-quebra-nueva-s-poetas.htm> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- Velasco, U. (2017). 50 kilos de adolescencia, 200 gramos de Internet (I). *Público*, 11 enero. Recuperado de <http://ctxt.es/es/20170111/Culturas/10522/nueva-poesia-jovenes-poetas-Internet-redes-sociales-fen%C3%B3meno-comercial.htm> [Fecha de consulta: 22/05/2017].

LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA
EN LA AUTOBIOGRAFÍA *ESPEJO DE SOMBRAS*
(1977) DE FELICIDAD BLANC
IDENTITY BUILDING IN FELICIDAD BLANC'S
AUTOBIOGRAPHY, *ESPEJO DE SOMBRAS* (1977)
Andrea SANTAMARÍA VILLARROYA
Universidad de Sevilla

Resumen: Felicidad Blanc publicó varios relatos breves que tuvieron una favorable recepción crítica, no solo por parte del público, sino de escritores tan reconocidos como Luis Cernuda o Luis Rosales, o ensayistas como José Luis Aranguren, pero abandonó la literatura debido a la desaprobación de su marido, el poeta Leopoldo Panero, quedando relegada a la figura de esposa y madre, un segundo plano invisible incluso hasta para sus propios hijos. *Espejo de sombras* es la autobiografía que, en 1977, la autora decide publicar para reconstruir positivamente su imagen. Felicidad se recuerda, en una narración que sigue la línea cronológica, como “hija de”, “esposa de”, “madre de”, hasta llegar a ser ella misma en el último capítulo. Un recorrido vital marcado por la lucha constante, pero al mismo tiempo, por la claudicación del yo a favor de otros que, desde las primeras páginas, se nos muestra desubicado, desidentificado con los valores de su siglo y con las otras mujeres de su generación. A lo largo de su vida se configura como una personalidad aislada que mira el mundo desde su propia perspectiva íntima y personal. Su matrimonio constituirá para ella un proceso de alejamiento de sí misma, de desfiguración y, por último, de anulación. *Espejo de sombras* constituye, en este sentido, un intento de recuperación de su yo, desligado ya de las ataduras matrimoniales.
Palabras clave: Creación, identidad, autobiografía, posguerra, mujer

Abstract: Felicidad Blanc published several short stories that had a favorable critical reception, not only by the public, but of

writers as recognized as Luis Cernuda or Luis Rosales, or essayists like Jose Luis Aranguren, but left the literature due to the disapproval of her husband, the poet Leopoldo Panero, being relegated to the figure of wife and mother, a second invisible plane even for her own children. *Espejo de sombras* is the autobiography that, in 1977, the author decides to publish to rebuild positively her image. Felicidad is remembered, in a narrative that follows the chronological line, as "daughter of", "wife of", "mother of", to become herself in the last chapter. A life course marked by constant struggle, but at the same time, by the claudication of the self in favor of others. From the first pages this text shows us an outdated female self, which does not identify with the values of her century, nor with the other women of her generation. Throughout her life she is configured as an isolated self that looks at the world from her own intimate and personal perspective. Her marriage will constitute for her a process of estrangement from herself of disfiguration and, finally, of annulment of her person. *Espejo de sombras* constitutes in this sense an attempt of recovery of her I, disconnected already of the family ties.

Key words: Creation, identity, autobiography, postwar, woman

1. FELICIDAD BLANC Y SU AUTOBIOGRAFÍA

Las mujeres han sido a través de la historia la parte invisible de la humanidad. Y no por azar, sino porque así lo ha querido nuestra cultura.

Natividad Massanés

Felicidad Blanc Bergnes de Las Casas (Madrid, 1913¹ – San Sebastián, Guipúzcoa, 30 de octubre de 1990) fue una escritora española del pasado siglo. Contrajo matrimonio con el poeta Leopoldo Panero en 1941, cuando tenía veintiocho años, y tuvo tres hijos: Juan Luis Panero (1942–2013), Leopoldo María Panero (1948–2014) y José Moisés, «Michi» Panero

¹ Según se ha podido comprobar en el *Diccionario Biográfico Español*, el día y el mes exactos del nacimiento de Felicidad Blanc son desconocidos.

(1951–2004), los dos primeros también poetas como su padre y el tercero crítico y empresario.

Nació en una familia de la burguesía madrileña; ella fue la hija pequeña de tres hermanas y un hermano. Su padre, José Blanc Fortacín, era médico. A base de esfuerzo y trabajo incesantes consiguió un buen puesto y le proporcionó a su familia una posición socioeconómica notable. Su madre, Felicidad Bergnes de Las Casas Palacín, era hija del ingeniero Teodoro Bergnes de Las Casas, hijo a su vez del ilustre helenista y editor Antonio Bergnes de Las Casas, rector de la Universidad de Barcelona y senador.

Publicó varios relatos breves que recibieron una favorable recepción crítica, no solo por parte del público, sino de escritores tan reconocidos como Luis Cernuda o Luis Rosales, o ensayistas como José Luis Aranguren, pero abandonó la literatura debido a la oposición de su marido, quedando relegada a la figura de esposa y madre, y a un segundo plano invisible incluso hasta para sus propios hijos. “Esos hijos que la ignoran, que no la conocen y que no colman, salvo por breves instantes, el ‘vacío inmenso’ de la vida de Felicidad” (Trueba, 2002: 185). Los relatos hoy se recogen, junto con unas cartas, en un volumen titulado *Cuando amé a Felicidad: relatos y cartas*, publicado en 1979 por la editorial Juan Gris.

Participó en la película documental de Jaime Chávarri, *El desencanto*, estrenada en 1976, donde ella y sus hijos contaban su vida junto al poeta Leopoldo Panero. Meses más tarde sintió la necesidad de explicarse, de justificarse, corregir la imagen negativa que de ella se daba en esta producción. Este es uno de los objetivos que se marca cuando escribe *Espejo de sombras*, una autobiografía publicada en 1977. Aunque también Cortés Ibañez (1993) señala otros motivos como la necesidad de encontrar sentido a su vida, la búsqueda de identidad, y la reconstrucción del itinerario vital.

He buscado escribiendo mis memorias, la identidad perdida. Volver a ser Felicidad Blanc, más allá de ese nombre de viuda de Panero que llevo conmigo. Y más allá también de la incompleta figura que muestro en *El desencanto*. El libro me

enseñó cómo soy. Y a los que me rodean, cómo los veo. No trato, ni he tratado nunca, de atacar a nadie (Pineda, 1977).

El texto relata recuerdos de su infancia, juventud, etapa de madurez y vejez y que su transcritora, Natividad Massanés, califica como “a medias entre el documento social y la creación artística” (Blanc, 1977: 13). Se ajusta a la definición que Philippe Lejeune propone de la autobiografía: “un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento sobre su vida individual” (Lejeune, 1994). El lector consigue, por fin, entender cada una de las acciones que llevan a Blanc a convertirse en la mujer que fue. Con *Espejo de sombras* logra encontrarse y sacar de ella su verdadero ‘yo’.

Felicidad Blanc fue una mujer frágil psicológicamente, de personalidad voluble, con una sensibilidad tremenda por el arte que trató de inculcar a sus hijos. Recordar su pasado le sirvió para rememorar todos los personajes que pasaron por ella y creía olvidados, además de para comprenderse a sí misma después de haber estado tantos años siendo la mujer que los demás esperaban de ella y no quien ella misma quería ser. Como señala Virginia Trueba “ella misma define, configura y denuncia su propia identidad escindida, es decir, su no-identidad” (Trueba, 2002: 177). La identidad del momento de la escritura en vez de entrar en conflicto con la identidad del pasado mantiene una relación de continuidad

Soy una mujer del siglo pasado. En mi infancia se percibían todavía los resplandores del siglo XIX, y algo he conservado. Quizá la capacidad de soñar, de volver siempre al recuerdo, y de seguir siendo esa niña que llora sin llorar, que aparece en una de las fotos de mi libro. Por todo esto no me ha sido difícil escribir el libro, recuperar en tres meses mi pasado. Me he sentado ante el magnetofón y me consta que muchas páginas han sido transcritas directamente... El pasado viene a mí porque, en realidad, siempre viví con los ojos puestos en él: incluso siento que vivo el presente para recordarlo o como si ya fuera pasado... todo esto, y mis amores, y mi soledad terrible, y el no haber encontrado el gran amor que buscaba (Pineda, 1977).

La técnica narrativa que utiliza Felicidad es la del narrador cámara, que es externo y no participa exactamente en la acción, igual que el omnisciente, pero se diferencia de este porque no interpreta ni opina ni conoce los sentimientos o los pensamientos de ningún personaje. Hay también una selección consciente del material que proporciona la memoria, que provoca “lagunas” del yo, a favor de la narración de otros personajes y circunstancias de su vida, Como señala (Cortés Ibáñez, 1993) los motivos testimoniales están muy presentes en esta autobiografía, aunque las omisiones también constituyen una parte del proceso de escritura:

No he querido contestar a las cosas terribles que han dicho y escrito en Astorga de mí y de mis hijos. He preferido el silencio [...] A mí eso es lo que más me duele, porque en Astorga pasamos los tiempos más felices de nuestro matrimonio (Pineda, 1977).

La obra está estructurada cronológicamente y dividida por capítulos. Esta forma es señalada por Pacheco (2004) como una de las características de la autobiografía femenina, en la que la historia narrada se enmarca en “viñetas” o cuadros, unidades aisladas de un contexto mayor que focalizan espacio, tiempo y anécdotas. La narración de Felicidad se fragmenta y se descentra en capítulos con título propio, en los que naufraga la concepción de un yo unitario (Araujo, 1997). El primer capítulo, *Las Raíces*, equivaldría tanto a sus primeras vivencias como a la descripción de su familia; *Una niña que llora* reconstruye su infancia en la Gran Vía madrileña, y los veranos en Cataluña; *Manuel Silvela*, 8, dedicado a la soledad; *Los años de la guerra*, que marca su paso a la edad adulta; *Amor y literatura* cierra con la sensación de no tener vuelta atrás en su matrimonio con Leopoldo Panero; *Mujer de poeta* relata su vida matrimonial, siempre en segundo plano; *Yo misma*, narra el momento en que emerge la “melancolía por lo que no fue” (Pineda, 1977).

Como sostiene Paredes (2015) Felicidad se recuerda como “hija de”, luego como “esposa de”, “madre de” hasta llegar a ser ella misma, en un recorrido vital marcado por la lucha constante, pero al mismo tiempo por la claudicación del yo a favor de otros.

2. *ESPEJO DE SOMBRAS*: LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA DE FELICIDAD BLANC

Desde las primeras líneas, Felicidad Blanc declara sentirse tremendamente desubicada temporalmente. Este aislamiento del yo será una constante en toda la obra: “Mi siglo fue el xix” (Blanc, 1977: 10). Su arquitectura sentimental está anclada en los ideales de este siglo. Su visión romántica del amor la lleva a idealizar el matrimonio de sus padres. Es posible que todas sus relaciones sentimentales fueran un intento desesperado de reproducirlo. “Esta historia y otras muchas que oí de labios de mi familia materna, dieron seguramente a mi vida ese anhelo romántico que siempre he tenido” (Blanc, 1977: 18).

Cerca ya de morir, mi madre me enseñó una caja en donde guardaba el pañuelo que mi padre le regaló días más tarde con el nombre de Desdémona bordado, una sábana de hilo y una carta preciosa, que conservo [...] (Blanc, 1977: 16).

El desdoblamiento o alejamiento de entre su yo interno y su yo externo, se cifra en el no poder reconocerse en su propio nombre, que le resulta paradójico, “Pienso que ese nombre fue como un desafío al destino, pues ni mi madre ni yo fuimos demasiado felices” (Blanc, 1977: 19). La identificación con la figura materna, que se observa también en otras autobiografías femeninas (Smith 1991; Trueba, 2002; Pacheco, 2004), es importante para la configuración posterior de su persona, que seguirá el mismo modelo de mujer sumisa al marido y compartirá un mismo destino de insatisfacción.

Mi padre es la figura mítica, la figura que entra y sale, que solamente veo unos minutos. En casa no se oye hablar más que de lo que él hace, de su lucha, de sus triunfos. Mi madre nunca olvidó lo que había hecho por ella; su gratitud era tan grande que más bien era una esclava, prescindía de todo, del teatro, de la vida social, con tal de estar pendiente de su marido (Blanc, 1977: 37).

El amor como salvación es uno de los ejes fundamentales del libro, pero Felicidad nunca tuvo suerte en sus relaciones

amorosas, todas acabaron truncadas, incluso su matrimonio, que nunca fue feliz.

El amor pasó varias veces por mi vida. Me enamoré de Luis Cernuda [...] y lo que pudo ser, o quizá fue, el gran amor que él y yo buscábamos, se hizo sólo un recuerdo. Cuando leí *El Regreso*, de Calvert Casey, o su dedicatoria nostálgica, supe que aquel podía haber sido, era ya, un amor importante. Pero él se había dado muerte en Roma, y mi amor fue, otra vez, un terrible recuerdo, una hermosa despedida (Pineda, 1977).

Luis Cernuda constituye como una “isla feliz” dentro del tono de desencanto que predomina en la autobiografía. “Felicidad [...] se irá prendando de Cernuda, hasta llegar al enamoramiento” (Alonso, 2016). Con él comparte complicidades literarias que no puede mantener con su marido: “me siento tan feliz como si volviera a resurgir aquella otra personalidad que ya no era” (Blanc, 1977: 1964). Su conversación en Londres supone un reencuentro consigo misma en el sentido de redescubrir esa identidad que la caracterizaba antes de casarse. Ahora bien, ese yo se nos presenta como aislado del mundo en una soledad compartida con el poeta sevillano: “Nos sentíamos tan lejos de todo, tan desprendidos de todo lo que nos rodeaba. Si alguna vez en la vida necesito recordar lo que puede ser la felicidad, es allí donde vuelvo los ojos” (Blanc, 1977: 171).

Nacida en una familia con estabilidad y sin necesidades económicas, Felicidad vivió sus primeros años en su casa de La Gran Vía madrileña, donde Fräulein Karl se encargaba de su educación en alemán. La menor de cuatro hermanos Margot, Eloísa y Luis. Esta niña rubia y de ojos claros nos descubre una infancia relativamente feliz:

Mis hermanas vivieron más los años difíciles de la familia; yo solo los he conocido a través de ellas, sobre todo de Margot. Mi hermano Luis y yo nacimos cuando la familia había dejado atrás la pobreza. Desde nuestro nacimiento, nosotros fuimos siempre niños acomodados (Blanc, 1977: 30).

Su encierro interior no aparece como un hecho aislado, desde la infancia se nos presenta como una niña diferente, que se

escuda en la soledad: “En este mundo aparece de repente un niño. Es el niño de la casa de al lado, nuestras galerías se comunican. Es un niño solitario como yo” (Blanc, 1977: 42). Esta característica es compartida por otras escritoras españolas. Ana María Moix declara en su correspondencia con Rosa Chacel: “Dicen que he sido una niña precoz, rara y casi «monstruo” (Chacel y Moix, 1998: 59). Felicidad apunta ya a ese yo desencajado de su generación y de su género que se siente diferente desde la infancia.

De aire melancólico e inquietudes impropias para su edad, Blanc se convierte en una muchacha muy especial, con una sensibilidad acentuada, capaz de captar matices apenas perceptibles y aspectos que le producen una mezcla de angustia, contradicción y curiosidad. Desde pequeña encuentra en los libros un lugar donde refugiarse; son estos los que, poco a poco, definen su personalidad y le hacen construir su propia identidad. La literatura forma parte de su vida desde que tiene conciencia y acabará ocupando un lugar especial hasta el fin de sus días.

En mi vida, la literatura es tan importante: gran parte de esas sombras a que se refiere el título de mis memorias, son personajes literarios, que han cobrado tanta realidad en mí como muchas personas que he conocido y que he amado (Pineda, 1977).

Felicidad crea rincones que busca con anhelo para llevar a cabo sus tareas, sus aficiones; disfrutar de la lectura: “El gusto por la literatura, la pasión por leer que tan fuerte será en mí años más tarde, en mi infancia aparece unida al deslumbramiento por todo lo francés que se me despierta en el colegio” [...] (Blanc, 1977: 66).

Nuestra autora ve en su infancia el germen de lo que será su vida más adelante, atribuyéndole a un carácter profético:

Ese día nos dejaron quedar a los niños bastante tarde, y recuerdo que ya entonces, viendo el final de la fiesta, el salón todo revuelto, las flores por el suelo, sentí una profunda melancolía y pensé, como siempre he pensado después, en lo poco duradero de los momentos felices (Blanc, 1977: 44).

Es curioso cómo Blanc asocia aspectos de su personalidad con las casas donde va habitando. Según dice el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, “en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana)” (Cirlot, 1992: 120).

La casa de la Gran Vía me da la sensación de que era muy alegre. Tenía catorce balcones a la calle por todos entraba el sol. Conforme voy creciendo, voy viendo mejor el panorama que me rodea. La casa es una de las cosas que en ese momento quiero más. Me paso la vida mirando por los cristales, al lado de mi abuela que también mira durante horas la calle (Blanc, 1977: 33).

El carácter contemplativo que desarrolla en la casa madrileña contrasta con el espíritu libre de la casa de en Barbastro, lugar de procedencia de su familia, donde veranea sobre todo con su hermano Luis:

A mi hermano Luis y a mí la finca nos enloquecía. De repente nos encontrábamos sueltos, con absoluta libertad para hacer lo que queremos, salir, entrar, en contacto muy directo con los animales y con los criados de la finca. [...] Mi hermano y yo somos los seres más felices en cuanto llegamos allí (Blanc, 1977: 52).

Años más tarde, cuando Felicidad y su familia se mudan una vez más, a una casa considerablemente más grande que la anterior, de nuevo este espacio influye en gran medida en sus emociones, pero esta vez de forma negativa: “Y la casa de Manuel Silvela marca un cambio en mi personalidad. No me siento la misma que en la Gran Vía. Esta casa me sobrecoge y me hace pensar más en mi soledad” (Blanc, 1977: 76). Este hecho se corresponde al confinamiento, tanto en el espacio físico de su casa, como en su propio espacio interior, producido por Guerra Civil española:

De nuevo la soledad, esta vez acentuada por las consecuencias de la guerra: “No tengo amigos, no tengo a nadie: unos están en

la zona de Franco, otros han muerto o nada se sabe de ellos. No están más que esos pobres niños que me esperan en el jardín” (Blanc, 1977: 103).

Felicidad acompaña a su padre al hospital y le asiste como enferma, trabajo que le resultará beneficioso, pues por fin sale de su aislamiento y puede sentirse útil: “El hospital cambia mi vida. Me siento orgullosa cuando pasamos visita con mi padre y él también se siente orgulloso de llevarme. [...] en realidad el diagnóstico es siempre el mismo: hambre” (Blanc, 1977: 105).

La protagonista asiste en primera persona a la destrucción de toda su realidad, la Guerra acaba con todas sus relaciones sentimentales y sociales. pero su narración no se enfoca desde un punto de vista histórico, sino íntimo y personal. Esto es precisamente lo que hace insólito a su personaje, la distancia con la que narra un suceso tan trágico como fue la Guerra Civil española: “Estamos callados los dos, me mira, yo le miro a él. Nos estamos despidiendo de algo, algo que ya no tendremos nunca más. ‘¿No oyes?’ Hay una vaga tristeza en sus ojos. Es nuestra juventud que se marcha. Es el comienzo de la guerra” (Blanc, 1977: 92).

Las consecuencias en seguida comienzan a hacer mella en su personalidad. Sumida en una inmensa pena, no puede hacer más que desear que todo acabe. “Yo me paso las horas enteras en la ventana. Madrid es ya una ciudad sitiada. Nos hemos acostumbrado a las balas perdidas, cuyos casquillos yo recojo muchas veces en la terraza o en el jardín” (Blanc, 1977: 100).

La verdadera transformación de Felicidad Blanc se produce en el justo instante de conocer a su entonces futuro marido, Leopoldo Panero. Pese a tener una primera impresión negativa sobre él, de una forma de otra, se aferra a su persona y se empeña en continuar con él: “Quién es ese intruso. No me gusta, le odio. Disimulo como puedo [...]. Me da la sensación de que a él tampoco le gusta. Nos despedimos fríamente” (Blanc, 1977: 120).

El día de su boda señala una nueva distancia y extrañamiento de sí misma. Cuando se quiere dar cuenta ya se encuentra sentada en la mesa del banquete nupcial: “Y luego el vestido

blanco que vienen a ponerme, el espejo que refleja casi un ser desconocido” (Blanc, 1977: 138).

El poeta absorbe toda la energía que Felicidad pudiera tener y desde un principio no muestra empatía con ella. Su falta de interés es notoria, antepone sus necesidades personales a las de la pareja. Ya antes de casarse, se muestra como un hombre que toma decisiones unilaterales, dando muestras de su estrategia de manipulación, que no respeta los deseos de su mujer:

Un día, en casa, mirando mi biblioteca que es mi mayor orgullo, me dice: ‘Hay muchos libros que los tengo yo. Son repetidos. Cuando nos casemos se pueden regalar o vender’. Esa noche vuelvo a sentir la misma sensación de incomprensión, de soledad (Blanc, 1977: 128).

Blanc comienza a depender psicológicamente de su marido y a sentirse, a su vez, atrapada en una realidad de la que no puede librarse. Es evidente que hay en ella una imagen contradictoria de su marido, que separa al artista y poeta de la persona que en realidad es: “Sin embargo, yo le sigo, le sigo dócilmente. Cuando la desilusión llega algunas tardes, leo su *Cántico*. [...] Olvido su físico que no me gusta, sus manos enormes, manos de campesino, no de escritor” (Blanc, 1977: 129).

El proceso de desfiguración (de Man, 1979) de sí misma no ha hecho más que empezar, en *Mujer de poeta* su figura termina por desdibujarse hasta convertirse en inexistente. Relegada a un segundo plano en el que Leopoldo antepone su familia y amigos a ella y en la convivencia cotidiana la somete al desafecto continuo, subestimando sus cualidades de mujer culta, y prefiriendo un modelo de mujer del hogar, más convencional. Todo ello provoca la inseguridad de Felicidad que contrapone la persona que ella era antes de casarse a la que es ahora:

Y empieza la guerra sorda, los golpes bajos, no sé hacer nada, oigo murmurar: y, efectivamente, no sé hacer las labores domésticas que ellas saben hacer. Mi vida ha sido otra, pero lo que yo soy, aquí no se valora. El mismo Leopoldo prefiere, estoy segura, otro tipo de mujer que el que ahora está descubriendo (Blanc, 1977: 150).

La protagonista es consciente del proceso de disolución de su yo, de su pérdida de independencia como sujeto autónomo, pero al mismo tiempo permanece en la pasividad de un yo vencido y resignado: “¿Por qué no me rebelo? ¿Por qué prefiero callar y no decir nada? Porque yo también voy siendo otra persona, alguien que ha dimitido de sí misma, que no tiene ya fuerzas para imponerse en nada” (Blanc, 1977: 197).

Su yo “cautivo” se manifiesta en el abandono de las aficiones que la habían salvado en muchos momentos del tedio y del hastío y que la habían configurado como la persona que era desde la infancia: no solo deja de leer, sino también de escribir: “Ya no leo, todas mis aficiones se han perdido” (Blanc, 1977: 157). Este proceso de anulación, sin embargo, aparentemente voluntario, responde a la presión que su ambiente familiar ejerce. La lucha entre la mujer que escribe contra la mujer madre-esposa se resuelve con el triunfo de esta última: “Pero la casa empieza a funcionar mal, los niños cuando me hablan apenas les contesto. Y un día me pregunto si vale la pena, si esos cuentos justifican el abandono. Y dejo de escribir. [...] Leopoldo tampoco se da cuenta de este sacrificio” (Blanc, 1977: 177).

En el capítulo final, *Yo misma*, tras narrar la muerte de su marido y el consiguiente proceso por parte de su familia de vivir sin él, Felicidad es capaz de mirarse completamente al espejo y quitarse la máscara que cubría su verdadero rostro. El fallecimiento de Panero la ayuda a darse cuenta de que todos estos años había sido una desconocida la que habitaba en su cuerpo: “[...] y poco a poco me doy cuenta de que nada me choca, que aquella persona que estuvo retenida dentro de mí va surgiendo de nuevo, pero diferente, más humana quizás” (Blanc, 1977: 223).

Felicidad Blanc ofrece un testimonio para otras mujeres al reflexionar sobre la vida de sumisión que ella misma sufrió: “Y pienso en tantas mujeres que, como yo, habrán dejado que se oscureciera su inteligencia repitiendo maquinalmente los mismos gestos, perdida la curiosidad por todo, anuladas en una renuncia inútil” (Blanc, 1977: 206).

La relación que mantiene con Natividad Massanés, ambas conectadas por el acto de la escucha y de la escritura, aparece

aquí fundamental, como diálogo de liberación y de solidaridad femenina. En este sentido la transcriptora del texto introduce las razones reivindicativas de la literatura de mujeres que fundamentalmente la llevan a colaborar mano a mano con Blanc para escribir esta obra:

Confiemos también que este libro signifique un paso hacia el destierro definitivo, en nuestra cultura, de esa ley del silencio que ha obligado a las mujeres a hacerse invisibles más allá del círculo doméstico. Y que cada día haya más libros de mujeres que ofrezcan el testimonio de sus experiencias. Todos, mujeres y hombres, saldremos beneficiados de ello (Blanc, 1977: 14).

3. CONCLUSIONES

Podemos considerar que *Espejo de sombras* es un texto reivindicativo y, al mismo tiempo de denuncia de una condición femenina compartida por muchas mujeres de la generación de Felicidad Blanc. La narración autobiográfica muestra de forma implacable la distancia que se establece entre el yo femenino real y sus deseos, sueños, aspiraciones, creando un sujeto desgarrado y escindido entre sus aficiones literarias y su realidad cotidiana como madre y esposa. Como en otras autobiografías femeninas, en estas páginas resuena una doble voz, la del personaje que se mira y se juzga a través de los otros y la de la narradora que intenta filtrar en el relato su propia voz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, J. J. (2016). Luis Cernuda, Felicidad Blanc y Leopoldo Panero: Historia de una amistad, enfado y enamoramiento, *Argutorio* 35, 66-74.
- Araujo, N. (1977). La autobiografía femenina, ¿Un género diferente?, *Debate Feminista*, v. 8 (15), 83.
- Blanc, F. (1977). *Espejo de sombras*, Barcelona: Librería editorial Argos.
- Cirlot, J. E. (2004). *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- Chacel, R.; Moix, A. M. (1998). *De mar a mar*. Barcelona: Península.
- Cortes, E. (1993). La autodiégesis en Pilar de Valderrama, Josefina Manresa y Felicidad Blanc, *Escritura autobiográfica: actas del II*

- Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral: Madrid, UNED, 159-168.*
- De Man, P. (1979). Autobiography as De-facement, *MNL Comparative Literature* v. 94, n.5, 919-930.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul.
- Pacheco, B. (2004). La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias, *Actas del XIV Congreso AIH*, v. 3, 407-412.
- Paredes, I. (2015). Espejo de sombras, la reveladora autobiografía de Felicidad Blanc, la viuda del poeta Leopoldo Panero, *El Plural*.
- Pineda, R. M. (1977). Felicidad Blanc: La literatura nos salva, *El País*, año II, número 484.
- Reis, L. de. F. (1997). Autobiografía, testimonio, ficción: una relación delicada, *Revista de literatura y arte unión* 26, 43-47.
- Smith, S. (1991). Hacia una poética de la autobiografía escrita por mujeres. *Anthropos* suplemento 29 diciembre, pp. 93-105.
- Trueba, V. (2002). La autobiografía femenina: La mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc), *Hesperia: Anuario de filología hispánica* (5), 175-194.

DEL FINAL DEL IMPERIO ROMANO A LAS DAMAS
DE LA CORTE DE ISABEL LA CATÓLICA:
ESCRITORAS OLVIDADAS DEL MEDIEVO HISPANO
FROM THE END OF THE ROMAN EMPIRE TO THE LADIES
OF THE COURT OF ISABEL LA CATÓLICA:
FORGOTTEN WRITERS OF THE HISPANIC MEDIEVAL
SOCIETY

Mercedes TORMO-ORTIZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen: Entre la peregrinación de Egeria con el Imperio Romano ya en franca decadencia y las damas de la Corte de Isabel la Católica pasa casi un milenio. Un milenio de aparente silencio femenino. En esos siglos aparecen algunas mujeres que escriben, que dejan constancia escrita de sus vidas, de sus vivencias y de sus ideas. Haremos un breve recorrido por las vidas y las obras de cuatro de estas mujeres: Egeria, Leonor López Carrillo de Córdoba, Teresa de Cartagena e Isabel de Villena. La primera realiza su obra a finales del siglo IV, el resto en el siglo XV. Sus obras abarcan la literatura de viajes, la autobiografía, tratados de mística y religión. Entre medias seguro que hay un gran número de mujeres literatas que mantuvieron viva la llama y que esperamos sacar algún día a la luz. Estamos hablando de escritoras olvidadas, quizá no tanto por el mundo académico, donde en los últimos tiempos se está haciendo un gran esfuerzo por recuperar su memoria sino por la sociedad, donde son unas auténticas desconocidas.

Palabras clave: Egeria; Leonor López Carrillo de Córdoba; Teresa de Cartagena; Isabel de Villena.

Abstract: Between the pilgrimage of Egeria with the Roman Empire already in frank decline and the ladies of the Court of Isabella the Catholic passes almost a millennium. A millennium of apparent feminine silence. In those centuries there are some women who write, who leave a written record of their lives,

their experiences and their ideas. We will take a brief tour of the lives and works of four of these women: Egeria, Leonor López Carrillo de Córdoba, Teresa de Cartagena and Isabel de Villena. The first performs its work at the end of the fourth century, the rest in the fifteenth century. His works include travel literature, autobiography, treatises on mysticism and religion. Meanwhile there are a large number of literary women who kept the flame alive and we hope to someday be brought to light. We are talking about forgotten women writers, perhaps not so much for the academic world, where in recent times a great effort is being made to recover their memory but for society, where they are real strangers.

Key words: Egeria; Leonor López Carrillo de Córdoba; Teresa de Cartagena; Isabel de Villena.

1. INTRODUCCIÓN

En las líneas que siguen vamos a centrarnos en un vacío. El vacío que hay entre la *Peregrinatio Egeriae* y la publicación de las *Memorias* de Leonor López Carrillo de Córdoba. Pero nos hemos dado cuenta de que además de ese vacío, son también unas desconocidas, al menos para el gran público, las autoras a las que nos vamos a referir. En los últimos años gracias a la perspectiva de género se está haciendo un gran esfuerzo para recuperar su memoria y sacarlas a la luz. Como una contribución más a ese esfuerzo, haremos un breve recorrido por las vidas y las obras de cuatro de estas mujeres: Egeria, Leonor López Carrillo de Córdoba, Teresa de Cartagena e Isabel de Villena. La primera realiza su obra a finales del siglo IV, el resto en el siglo XV. Sus obras abarcan la literatura de viajes, la autobiografía, tratados de mística y religión. Entre medias seguro que hay un gran número de mujeres literatas que mantuvieron viva la llama y que esperamos sacar algún día a la luz.

Estamos hablando de escritoras olvidadas, quizá no tanto por el mundo académico, donde en los últimos tiempos se está haciendo un gran esfuerzo por recuperar su memoria sino por la sociedad, donde son unas auténticas desconocidas.

2. EGERIA

Sabemos muy pocas cosas de esta fascinante mujer. Conocemos mucho mejor su obra que su vida. Su *Itinerarium* o *Peregrinatio*, pues de ambas formas se la ha llamado es uno de los textos más estudiados y traducidos de la Historia de la Literatura. Ha sido traducido a más de 17 lenguas. Desde el ruso al rumano, o al hebreo. Desde la primera traducción rusa en 1889 hasta la última traducción al castellano realizada en 2001, si bien no completa, el *Itinerarium Egeriae* sido traducido a más de una docena de lenguas, e incluso tenemos varias versiones dentro de alguna de ellas (Tormo-Ortiz, 2014: 113-154). Y ya es una tradición afirmar que la bibliografía egeriana es inabarcable. Son cientos los artículos en los que se la menciona.

La *Peregrinatio Egeriae* recoge el relato de un viaje realizado a finales del siglo IV por una mujer y cuyo destinatario es un grupo de mujeres que la esperan en el lugar de origen de la primera y a las que se refiere con gran afecto y cariño. Se encuentra concentrado en un solo manuscrito hallado en 1884 por G. F. Gamurrini en la ciudad italiana de Arezzo. Es un manuscrito incompleto. No obstante, se han encontrado varios fragmentos que han ayudado a completar alguna de esas lagunas. La parte conservada la podemos dividir en dos partes: en la primera se trata efectivamente de la narración de una serie de viajes de peregrinación por los lugares más significativos de Tierra Santa, así como de los lugares bíblicos y monásticos del Oriente cristiano. La segunda narra exhaustivamente las celebraciones litúrgicas de Jerusalén, partiendo de la descripción de los actos culturales diarios y terminando con la organización completa del año liturgia. Se trata de una fuente fundamental para el conocimiento del culto en la Jerusalén de finales del siglo IV.

Sabemos muy pocas cosas de la autora de la *Peregrinatio*. Del contenido del *Itinerarium* podemos deducir algunos rasgos de la persona que lo redactó: su sexo, alguna referencia a su procedencia (en el otro confín del mundo: “*ut de extremis terris uenires ad haec loca*”-19.5-), a su posición socioeconómica y de su personalidad. Desde la aparición del manuscrito, aquella persona que se ha acercado a él ha planteado su hipótesis acerca

de quién pudiera ser la autora, porque de lo que no hay ninguna duda es que es una mujer.

En 1903, Ferotin publica un artículo en la *Revue des Questions historiques* con lo que hasta hoy es la hipótesis más probable de autora, al relacionar el manuscrito de Gamurrini con un escrito del monje de la segunda mitad del siglo VII, Valerio del Bierzo.

El otro gran dato que podemos entresacar de la carta de Valerio es el punto de partida del viaje, y por tanto, la nacionalidad de la autora. La carta no deja lugar a dudas, Egeria parte del extremo occidental del mar Occidental, lo que tradicionalmente se conoce como Galicia.

Viajar de un extremo del mundo a otro no debía de resultar ni fácil ni barato. A Egeria se la recibe con los brazos abiertos y en algunas ocasiones goza de escolta imperial, cuando la naturaleza de la ruta así lo aconseja. Las dificultades para organizar un viaje de este tipo (transportes, comidas, alojamientos, ...) eran muchas y Egeria hace veladas alusiones a ellas, aunque sin aportar muchos datos, como si fuera algo normal. Y lo normal no es lo que se comunica en una carta. Todo ello nos revela a una dama de posición más que acomodada, con una cierta influencia política.

Pero quizá lo que nos fascina del *Itinerarium* es lo que nos revela sobre la personalidad de su autora. Sabemos que viaja sola, que obispos y presbíteros se desviven por ayudarla y mostrarle los lugares que desea visitar, que no tiene problemas económicos y que tiene un gran conocimiento de la Biblia. Egeria realiza en torno a tres o cuatro viajes, según la división que suelen hacer los traductores. El primer viaje de Egeria se desarrolla por el Sinaí y alrededores. Su objetivo es conocer en profundidad los lugares narrados en el Libro del Éxodo. En el segundo viaje se centra en los alrededores del monte Nebó. El tercero y cuarto se producen en el viaje de vuelta, en dirección a Constantinopla, con un desvío, el tercer viaje, a Mesopotamia, la tierra de Abraham. El objetivo de Egeria en su viaje es conocer en profundidad los lugares que aparecen en la Biblia, los lugares en los que se inserta la historia de los orígenes de la fe que profesa. Para ello lo ha preparado a conciencia.

Las destinatarias del texto de Egeria son grupo de mujeres que se encuentran en la patria de origen. Con ellas establece una

relación muy estrecha sobre todo desde el punto de vista afectivo, que ha llevado a afirmar la pertenencia a una comunidad monástica de vírgenes. Pero es demasiado pronto para poder afirmar que este grupo de mujeres forman parte de un monasterio. En todo caso, y al estilo de las mujeres del Círculo del Aventino, formarían una comunidad ascética, cuyo objetivo fundamental es la *lectio diuina*, junto con una importante tarea asistencial a la comunidad, mediante obras de caridad y asistencia. Para poder practicar la *lectio* es paso imprescindible el estudio de las Sagradas Escrituras. De ahí, el sentido del viaje de Egeria. En ese viaje, no solo describe los lugares por los que pasa, sino que recoge sus impresiones y documenta la realidad, limitada eso sí a la descripción de lo que concierne a lo casi estrictamente religioso, caso de lugares santos, ritos y ceremonias, etc. Novedoso es también en esta forma de relatar. Frente al viajero de la Antigüedad más preocupado por describir los lugares por los que pasa, Egeria da lugar a una nueva generación de viajeras y viajeros, que buscan más la emoción religiosa que una “Guía Michelin”.

Y finalmente y pese a la importancia de su texto, lamentar que no ha calado en el gran público. La bibliografía egeriana es extensísima pero toda orientada a un público académico y universitario. A pesar de los esfuerzos de obras como la de Cristina Morato (2007), Ángeles Caso (2005) o Ana Muncharaz (2012), que recientemente ha publicado una novela sobre ella, parece que Egeria no saldrá de los círculos académicos.

3. LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOBA Y CARRILLO

Leonor López de Córdoba y Carrillo nació de paso en Calatayud, en la casa que habitaba en la ciudad el rey Pedro I de Castilla, a quien su padre servía. Fue hija de Martín López de Córdoba, maestro de las órdenes de Calatrava y Alcántara, y mayordomo del rey, y de Sancha Carrillo, sobrina de Alfonso XI de Castilla.¹ No se sabe con exactitud el año de su nacimiento, hecho que tuvo lugar entre finales de 1362 y principios de 1363, pero sí que falleció en la ciudad de Córdoba.

Cuando contaba siete años de edad su padre concertó su matrimonio con Ruy Gutiérrez de Hinestrosa, hijo de Juan

Fernández de Hínestrosa, gran privado del rey don Pedro, con el fin de unir el poder de ambas familias petristas. La posición privilegiada de la familia se vio truncada al llegar al trono el rey Enrique II de Castilla, motivo por el que cayeron en desgracia la mayor parte de los familiares. El maestre Martín López de Córdoba fue ajusticiado por orden del rey en la plaza de San Francisco de Sevilla en 1371.² Por su parte, Leonor y su marido fueron encarcelados en las Atarazanas Reales de Sevilla, donde permanecieron hasta 1379. Finalmente, el rey levantó la condena y embargo de los bienes familiares, y Leonor se trasladó a Córdoba junto a su tía María García Carrillo. A pesar del perdón real, la nobleza continuó considerando a la familia en desgracia, a la que hacía sufrir fuertes humillaciones.

De este matrimonio nacieron cuatro hijos: Juan Fernández de Hínestrosa, primogénito, que murió a los 12 años; Gutierre Ruiz de Hínestrosa.; Martín López de Hínestrosa, que primero fue religioso y después abandonó la religión para casar con Beatriz de Quesada; y Leonor de Hínestrosa, casada con Juan Alonso Pérez de Guzmán y Castilla, el Póstumo, hijo de Juan Alfonso Pérez de Guzmán y Osorio, I conde de Niebla.

Desde Córdoba, una vez muerto el rey, consiguió el favor de su viuda Catalina de Lancaster, que tenía la regencia de Castilla durante la minoría de edad de su hijo Juan II de Castilla, llegando a ser su camarera mayor y su consejera, privada o válida a modo de Álvaro de Luna o Beltrán de la Cueva, desde el año 1406. La crónica de Juan II evidencia el poder e influencia de doña Leonor, y sostiene que su opinión en los asuntos políticos estaba por encima de la de los grandes nobles, prelados y universitarios de la corte. Esta privanza la permitió además amasar de nuevo una considerable fortuna, con la que fundó un mayorazgo en favor de su hija homónima Leonor.

Su etapa como favorita de la reina terminó violentamente en 1412, con la llegada a la corte de una amiga de Leonor, llamada Inés de Torres, que debilitó la relación entre la reina y su válida, consiguiendo ocupar la posición de ésta. También debió instigar en la causa el infante Fernando de Antequera, consciente del poder que Leonor había adquirido en la corte; Leonor le había pedido que intercediera por ella ante la reina, pero ésta se negó y amenazó a Leonor para que permaneciera en Córdoba desterrada

de la corte, bajo pena de muerte en la hoguera si volvía, retirando a la familia todos los cargos palatinos.

En Córdoba vivió la última etapa de su vida. Tradicionalmente se ha considerado que falleció poco después de ser desterrada de la corte, pero se sabe que otorgó testamento en 1428, falleciendo entre el 3 y el 11 de julio de 1430.⁴ Fue enterrada en la capilla de Santo Tomás de Aquino (actual del Rosario) del convento de San Pablo de Córdoba, que ella misma había dotado en 1409 para destinarla a panteón familiar.

Su obra principal y por la que es conocida son sus *Memorias*, donde narra los hechos de los que ella y su marido fueron testigos presenciales. El documento original, un relato corto de nueve páginas escrito ante un notario de Córdoba, se custodiaba en el convento de San Pablo, pero se ha perdido. El texto se dio a conocer a partir de una copia que se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla. Por tanto, se trata de una escritura notarial que comienza con la típica fórmula de "*sepan cuantos esta escriptura vieren*", escrito en primera persona, que aunque ella misma afirma ser autora del texto, la abundancia de términos legales y el tipo de documento inclina a los estudiosos a considerar que fue escrito por el propio notario.

Fue escrito tras su caída en desgracia en la corte, presuntamente como un acto de devoción que pretende mostrar la fuerza de la oración a la Virgen María. Sin embargo, es también una disculpa por su padre y sus propias acciones. Por tanto, lo que empieza como un acto de piedad se convierte en una defensa de su familia que recuerda al lector que es noble tanto por vía paterna como materna.

Su manuscrito ha sido traducido a diversas lenguas (inglés, italiano, alemán y catalán). Su estilo es extraordinariamente libre, escueto y certero, adecuado a la intensidad del relato que está narrando. En el centro de la historia se encuentra la propia Leonor, rodeada de las mujeres de su familia y la Virgen María en la que Leonor ha depositada toda su confianza, convirtiendo el relato en un precioso testimonio de la época que le tocó vivir. Actualmente ha sido la protagonista de *La válida*, novela histórica de Vicenta María de Márquez de la Plata y Ferrandiz. Esta novela ganó el III premio Ateneo de Novela Histórica (2009, Sevilla).

4. TERESA DE CARTAGENA

Teresa de Cartagena (1425- ¿?) fue una religiosa y escritora sorda española. Sus obras, *Arboleda de los enfermos* y *Admiración Operum Dey* se deben, en buena medida, a la sordera que afectó a la autora a partir de 1453 o 1459. Está considerada como la primera escritora mística en español y el último de sus libros es, en opinión de algunos autores, el primer texto feminista escrito por una mujer española.

Para algunos autores, Teresa fue una conversa de origen judío, perteneciente a la poderosa familia castellana de los Santa María Cartagena. Su abuelo, Rabí Selomó ha-Levi, se convirtió al cristianismo alrededor de 1390 y fue bautizado como Pablo de Santa María, llegando a ser obispo de Burgos en 1414.

Teresa entró en el monasterio franciscano de Santa Clara en Burgos alrededor del año 1440, sin que todavía se le hubiera manifestado la sordera. En 1449 fue trasladada al monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, perteneciente a la orden del Cister. Su ingreso en este monasterio se debería a una estrategia política familiar motivada por la hostilidad de las franciscanas hacia las monjas conversas. En el monasterio de las Huelgas se declaró la sordera de Teresa de Cartagena.

Escribió en castellano un tratado sobre los beneficios espirituales del sufrimiento físico titulado *La arboleda de los enfermos*. Cuando se enteró de que las autoridades de la época consideraban que esta obra era de tal calidad que tenía por fuerza que ser obra de un hombre bajo pseudónimo femenino, Teresa de Cartagena se apresuró a escribir otro libro, esta vez en defensa del protagonismo literario de las mujeres, *Admiración Operum Dei*.

Así Teresa de Cartagena se incorpora al canon medieval de escritoras feministas al lado de Hildegard von Bingen y Christine de Pisan. Sus obras son semiautobiográficas y testimonian la auténtica voz de la mujer medieval, lo que constituye una verdadera rareza en las obras medievales.

Ambas obras se han conservado en un único códice copiado por Pero López de Trigo en 1481, y conservado en la Biblioteca de El Escorial.

El primer libro de Teresa se enfoca a una audiencia femenina más extensa. Sin embargo, el género de la *consolatio* o consolación solía ser escrito por varones y se dirigía a una audiencia masculina; para humillarse estratégicamente ante sus lectores masculinos, la autora reitera la debilidad de su intelecto "*la baxeza e grosería de mi mugeril yngenio*". A pesar de esta estrategia, sus lectores rechazaron aún la obra de Teresa, tachándola de plagio como ya hemos mencionado, y en respuesta a esta crítica compuso *Admiración operum Dei*, argumentando que si Dios creó al hombre con la facultad de escribir, también pudo haber hecho a la mujer con esa facultad. Expone que, si Dios concede este don al hombre, también puede dar el don a la mujer. Así pues, la crítica de sus oponentes pondría en entredicho la autoridad de Dios para conceder dones y, por consiguiente, esto lo ofendería. Para ilustrar este punto hace uso de varias imágenes y referencias: la historia bíblica de Judit, que mató a Holofernes después de que todo un ejército de hombres no lo pudo hacer. También, el trabajo de la mujer que hace dentro de la casa. Según Teresa, la tranquila y espiritual vida interior del hogar, en contraste con el mundo exterior combativo del hombre, constituye un lugar de reflexión y crecimiento intelectual. Con sutileza usa un argumento feminista para rechazar la común idea medieval de que la mujer era el sexo débil y previsto por Dios exclusivamente para la reproducción y tener un papel meramente pasivo.

5. ISABEL DE VILLENA

Elionor Manuel de Villena conocida como Isabel de Villena (Valencia, 1430-1490) es una poeta y prosista española, considerada la primera escritora conocida en lengua valenciana.

Isabel de Villena siguió una vida de contemplación y espiritualidad (que la llevaron a escribir, según ha trascendido en las crónicas de la época, diversos tratados sobre la vida religiosa). De todos ellos, sólo se ha conservado una única obra que le ha valido un reconocimiento universal, la *Vita Christi*, gracias a la intervención póstuma de su sucesora, sor Aldonça de Montsoriu, que publicó la primera edición en Valencia en 1497. Poco se sabe de otras obras, pero se dice que escribió diversos

tratados y una obra mística, el *Speculum Animae* (Espejo del Alma), del que la última noticia data de 1761, pero que hoy permanece perdida.

Se cree también que Isabel tuvo ocasión de compartir sus ideas literarias con Jaume Roig, que entonces ejercía de médico del mismo convento, y algunos estudiosos han querido ver en la *Vita Christi* una respuesta a la misoginia del autor de *Espill* o *Llibre de les dones*.

Otros escritores y traductores contemporáneos la nombran o le dedican sus obras, como Miquel Pérez, que le dedica la traducción de la *Imitació de Jesucrist* (que según ella vive en nuestro tiempo aún, visitando los conventos), lo que da idea de su prestigio entre los autores que la rodearon.

Vita Christi es una narración sobre la vida de Jesucristo escrita con el propósito de ilustrar las monjas de su convento. La obra se centra en las mujeres que rodearon la vida de Cristo: Santa Anna, la Virgen María y María Magdalena se presentan como mujeres, abuelas, madres viven la vida de Cristo como mujeres normales, con sentimientos humanos.

Actualmente y como parte del esfuerzo por recuperar su memoria, en su honor en la población de Esplugues de Llobregat, Barcelona, hay una escuela con su nombre fundada durante el franquismo. En 2007, el Ministerio de Fomento bautizó al Sasemar 101, uno de sus aviones de patrulla marítima con su nombre, operado por la Sociedad de Salvamento y Seguridad Marítima. En Valencia también hay un instituto de educación secundaria en la Malvarrosa con su nombre, "IES Isabel de Villena"

6. CONCLUSIONES

Y entre medias... entre la obra de Egeria y la del resto de escritoras que hemos mencionado nos encontramos con más de mil años sin noticias. Son mil años intensos y llenos de importantes cambios sociopolíticos y lingüísticos: el Imperio Romano caerá, pasarán los reinos visigodos, la conquista árabe de la Península y la Reconquista cristiana, reinas y reyes, cambios sociales y políticos, época de oscuridad y esplendor al mismo tiempo. Desde el punto de vista lingüístico, el latín de

Egeria pasará a ser el castellano de Leonor de Castilla o el valenciano de Isabel de Villena.

Y surge la pregunta que nos ha llevado a este punto: ¿hubo otras mujeres autoras entre Egeria y las damas del siglo XV? La respuesta debería ser un rotundo sí. Estamos seguras de que los *scriptoria* estarán llenos de monjas que escribirán en los conventos, que en los castillos, las noches serían animadas por trovadoras, al estilo de las que podemos encontrar en la Occitania y por supuesto, mujeres del pueblo crearían cantos y poemas. El problema es que esta información no nos ha llegado o está aún oculta en archivos y bibliotecas, esperando a que una nueva generación de investigadoras la saquen a luz y rellenen este hueco de nuestra historia literaria. Necesitamos, pues, más investigación.

Estamos hablando de escritoras olvidadas, quizá no tanto por el mundo académico, donde en los últimos tiempos se está haciendo un gran esfuerzo por recuperar su memoria sino por la sociedad, donde son unas auténticas desconocidas.

Una última reflexión: mujeres de la talla que aquí hemos presentado no surgen de la nada. Son excepcionales, cierto, pero dentro de un caldo de cultivo que las alienta y las apoya. Mujeres y hombres que las arroparon y las cuidaron, pero también de quienes ellas aprendieron y de quienes son herederas. Quizá el caso de Egeria y su círculo sea paradigmático.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arce, A., (1980). *Itinerario de Egeria 381-384*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Arias Abellán, C., (2000). *Los Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente cristiano (Egeria y el Pseudo-Antonino de Piacenza)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Cabrera Sánchez, M., (2001). El destino de la nobleza petrística: la familia del maestre Martín López de Córdoba. *La España Medieval*, 24, pp. 195-238.
- Cantavella, R., (2000). Isabel de Villena. En Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (pp. 40-50), Vol. 6. Barcelona: Anthropos.

- Cantera Burgos, F., (1952). *Alvar García de Santa María y su familia de conversos: Historia de la judería en Burgos y de sus conversos más egregios*. Madrid: Instituto Arias Montano.
- Cartagena, Teresa de (1967). *Arboleda de los enfermos. Admiración operum Dey*. Ed. Lewis Joseph Hutton. Vol. anejo 16. Madrid: Aguirre.
- Cartagena, Teresa de (1998). *The Writings of Teresa de Cartagena: Translated with Introduction, Notes, and Interpretive Essay*. Trans. Dayle Seidenspinner-Núñez. Cambridge: D.S. Brewer.
- Castro Ponce, C. E., (2001). *Teresa de Cartagena. Arboleda de Los Enfermos. Admiración Operum Dey. Edición Crítica Singular* Diss. Brown U.
- Cortés Timoner, M^a M., (2004). *Teresa de Cartagena, primera escritora mística en lengua castellana*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Fernández Álvarez, M., (2002). *Casadas, monjas, rameras y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid: Círculo de Lectores.
- Janeras, S., (1986). *Égeria. Peregrinatge*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Lopes Guimarães, M., (2015). As memórias de D. Leonor López de Córdoba (1362/63-1430): uma poética do não esquecimento. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 21, pp. 151-164.
- Pascua Echegaray, E., (2000). Teresa de Cartagena. En Susana Tavera (dir.), *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- Rivera Garretas, M.-M., (2003). Egregias señoras, nobles y burguesas que escriben. En Anna Caballé (dir). *La vida escrita por las mujeres*. Tomo I, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Sánchez Dueñas, B., (2014). Desde los márgenes del poder: las "Memorias" de doña Leonor López de Córdoba. *Andalucía en la historia*, 45, pp. 48-51.
- Tormo-Ortiz, M., (2014). *La interlingüística en el "Itinerarium Egeriae": efectos del cambio lingüístico a partir de las variaciones diatópicas encontradas en sus traducciones a lenguas romances y germánicas* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid.
- Twomey, L. K., (2016). Isabel de Villena: Prayer and Franciscan Spirituality. *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 22, pp. 176-200.

LA ESTÉTICA BARROCA Y LA POESÍA DEL CUERPO:
UN ANÁLISIS DE DOS SONETOS FEMINISTAS
THE BAROQUE AESTHETICS AND THE POETRY
OF THE BODY: AN ANALYSIS OF TWO FEMINIST
SONNETS

Alicia VARA LÓPEZ
Universidad de Córdoba

Resumen: El principal objetivo de este artículo es encontrar un patrón que explique la extraordinaria rentabilidad del estilo barroco en la poesía de María Rosal. En concreto, este trabajo aborda el estudio de dos poemas feministas (“Hortus clausus” y “Hospes comesque corporis”, *A pie de página*, 2002), que exploran el cuerpo femenino y su liberación. Se focalizará la atención en el estilo de los poemas, de acuerdo con la marcada influencia de la estética barroca y la aplicación de los preceptos de la *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián. El análisis simbólico y estilístico de dichos sonetos no solo aportará datos esenciales sobre la importancia de la tradición en la construcción de un mensaje feminista, sino que también arrojará luz sobre el *modus scribendi* de María Rosal.

Palabras clave: María Rosal, poesía, estilo barroco, metáforas, Feminismo

Abstract: The main objective of this article is to find a pattern that explains the extraordinary profitability of the Baroque style in the poetry of María Rosal. In particular, the paper undertakes the study of two feminist poems (“Hortus clausus” and “Hospes comesque corporis”, *A pie de página*, 2002), which explore the female body and its liberation. Our attention will focus on the style of the poems, taking into account the marked influence of Baroque aesthetics and the application of the precepts of Baltasar Gracián’s *Agudeza y arte de ingenio*. The stylistic and symbolic analysis of these sonnets will provide essential data about the importance of the tradition in the construction of a

feminist message, but also will serve to study the *modus scribendi* of María Rosal.

Key words: María Rosal, Poetry, Baroque style, Metaphors, Feminism

1. INTRODUCCIÓN

En su dilatada trayectoria poética, María Rosal se erige como una autora prolífica y capaz de explorar variedad de estilos y temáticas¹. Sus poemarios, publicados a lo largo de más de dos décadas, dan cuenta de una versatilidad tonal combinada con el uso ecléctico de recursos de la poesía tradicional, puestos al servicio de un pensamiento crítico y transgresor que se asienta en su ideario feminista². Si bien el universo poético de María Rosal ha suscitado el interés de la crítica en forma de una serie de trabajos que abordan diversos aspectos de su poesía³, hasta el momento no figuran aproximaciones explícitas a la deuda de la autora con la poesía de los Siglos de Oro. Un acercamiento a la vinculación de María Rosal con sus raíces poéticas más clásicas resulta esencial para comprender el alcance de la proyección posmoderna de su obra. En efecto, el presente estudio, de

¹ Desde su primer libro de poesía, *Sibila* (1993), María Rosal ha publicado multitud de títulos, tales como *Abuso de confianza* (1995) - Premio Gabriel Celaya -, *Brindis* (1996) - Premio Mario López -, *Don del unicornio* (1996) - Premio de poesía erótica Cálamo -, *Vuelo rasante* (1996) - Premio Luis Carrillo de Sotomayor -, *Ruegos y preguntas* (2001) - Premio Ana del Valle -, *Tregua* (2001) - Premio Ricardo Molina-Ciudad de Córdoba -, *Otra vez Bartleby* (2003) - Premio Andalucía de la Crítica -, *Síntomas de la devastación* (2007) y *Carmín rojo sangre* (2015) - Premio Nacional de Poesía José Fierro y Premio de Narrativa Breve Victoria Kent.

² “Torrencial, desbordada, María vive periodos de exaltación poética de extraordinaria intensidad. [...] Pero, además, su obra ha tenido eco a nivel nacional. Antologías de poesía española como *21 de últimas* (de ámbito andaluz) y *Un siglo de soneto en español* (Hiperión, 2000) así lo atestiguan. Nutrida es también la nómina de las antologías de poesía femenina donde se recogen poemas suyos: *Ellas tienen la palabra* (Hiperión, 1997), *Estirpe en femenino* o *Mujeres de carne y verso*, amén de otras antologías publicadas en revistas literarias” (García, 2016: 65).

³ Benegas, 1997; Moreno (2001, 2008); Porro, 2002; Gahete (2002, 2007); Hermosilla (2005, 2006, 2016); Chicharro, 2016; Molero de la Iglesia, 2016.

carácter analítico y hermenéutico, pretende arrojar luz acerca de la capacidad de la poeta para utilizar los más ortodoxos recursos de la tradición literaria en beneficio de propósitos contemporáneos y transgresores.

A este respecto, no es baladí la selección del soneto como molde métrico de dos de sus poemas eróticos más emblemáticos. El análisis de dichas composiciones tiene como objetivo poner de manifiesto la habilidad de la autora para cuestionarse, mediante herramientas poéticas tradicionales, el punto de vista patriarcal acerca del amor y el deseo sexual. En sus sonetos “Hortus clausus” y “Hospes comesque corporis” (*A pie de página*, 2002) María Rosal focaliza la atención en el órgano sexual femenino y utiliza, para describir la búsqueda del placer, toda una batería de recursos expresivos que merecen un análisis específico. Ambas composiciones tienen en común, además del molde métrico del soneto, la especial confluencia en sus versos, a distintos niveles, de elementos tradicionales, en gran parte de naturaleza barroca, orientados a la ruptura de estereotipos y a la descripción de una feminidad activa y autoconsciente.

2. LA HERENCIA BARROCA EN LA POESÍA DE MARÍA ROSAL

Antes de comenzar con el análisis de los sonetos que nos ocupan, conviene dedicar unas líneas a la definición del barroquismo poético de la autora. Uno de los rasgos básicos en los que se detecta la impronta clásica en la poesía de María Rosal es su tendencia a combinar un estilo coloquial y desenfadado con elementos propios del culteranismo barroco, tales como giros latinizantes, cultismos léxicos, metáforas y alusiones mitológicas. Este gusto por la diversidad, la ambivalencia y las oposiciones ya fue destacado por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, donde insistía en la importancia de incluir contrastes como estrategia para conseguir la *admiratio* del público y mantener su atención a lo largo de la obra. En este sentido, Manuel Gahete destaca la habilidad de la poeta cordobesa para alternar el acercamiento a cualquier tema desde una perspectiva compleja o sencilla, “combinando en su

afán lo liviano y lo grave, lo proteico y lo prosaico, lo esotérico y lo transparente” (2002: 5)⁴.

Además de esta habilidad para la integración de temas y estilos opuestos, en un examen de la impronta barroca en la poesía de María Rosal, resulta clarificador analizar su magistral manejo de técnicas emparentadas con la *agudeza* a la que aludía Baltasar Gracián para la definición del conceptismo. Resulta un ejercicio útil a este respecto consultar el tratado *Agudeza y arte de ingenio* e identificar una selección de recursos barrocos rescatados por la poeta al servicio de un propósito contemporáneo y personal.

En la “primera especie de conceptos, por correspondencia y proporción” (Gracián, 2004, vol. I: 40) se incluyen los paralelismos, las simetrías y las anáforas, de uso recurrente en la poesía de la autora cordobesa. Estos recursos establecen un marco artificioso y muy elaborado a contenidos e ideas de nueva factura, que pasan a revestirse de formas ancladas en la tradición. Gracián alude también al gusto barroco por “la alternación o agradable repartición” (vol. II: 515-516), categoría en la que se incluyen las habituales estructuras circulares o las correlaciones, a través de las que María Rosal expresa planteamientos a menudo opuestos a los códigos de la poesía tradicional.

En la clasificación de Gracián también se localiza como rasgo propio de la literatura barroca “la agudeza por exageración”, vinculada a un temperamento artístico basado en los excesos y las fuertes oposiciones (vol. I: 214). Como se avanzaba al inicio de este apartado a propósito de los contrastes temáticos y estilísticos, la autora, en distintas etapas, se alimenta de estas estrategias para aportar fuerza expresiva a su poesía. Por ejemplo, manifiesta su gusto barroco por la hipérbole al abordar la temática amorosa, sea en el encarecimiento de las virtudes de

⁴ “Conjugando barroquismo (metros, imágenes, parodia), vanguardismo (metáfora surrealista, versolibrismo) y posmodernismo (ironía, paradoja, reflexión estética, interpelación, intertextualidad), irá desarrollando una sintaxis poética que dé cabida al ritmo tradicional y al verso libre, a la síntesis de lenguaje clásico e innovador, con altos y bajos registros” (Molero de la Iglesia, 2016: 63).

la persona amada o en el retrato artificioso de la mortificación que produce la entrega a las pasiones. La poeta toma de la tradición amorosa la idea de la contraprestación o castigo que sigue a los deleites eróticos. En muchos casos, es la propia muerte la que acompaña al acto amoroso, sin impedirse por ello la entrega de la amante. Existe un eco de esta idea en el segundo soneto que analizaremos, “Hospes comesque corporis”, si bien la alusión a la muerte tiene más que ver con la ponderación de la vehemencia de la entrega al propio goce sexual que con un peligro real.

En relación con este gusto por los contrastes, el recurso barroco que más brilla en la poesía de María Rosal es lo que Gracián denomina “Agudeza por improporción y disonancia” o “Agudeza por paradoja” (vol. I: 249)⁵. Además de los ya citados cambios de tono, la autora explora y desarrolla la confluencia de elementos diversos y en ocasiones contradictorios, a nivel temático. Es el caso de las alusiones mitológicas que descontextualiza y desplaza a un contexto cotidiano y contemporáneo, como sucede con la mención a Venus que se estudiará en el comentario de “Hospes comesque corporis”.

Una de las constantes de los poemas de María Rosal es el mantenimiento de un ritmo que va en aumento hasta culminar en finales imprevistos, a menudo anticlimáticos o humorísticos⁶. Ya Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* recomendaba recurrir a giros inesperados para captar la atención de la audiencia: “Engañe siempre el gusto, y donde vea / que se deja entender alguna cosa, / dé muy lejos de aquello que promete” (2006: vv. 302-304). La autora cordobesa utiliza estas estrategias compositivas condimentadas con altas dosis de ironía⁷.

⁵ El término *paradoja* no cuenta en este caso con el significado actual, sino que hay que entenderlo como un sustantivo más general, que se relaciona con acontecimientos disparatados, deliberadamente alejados de lo cotidiano e incluso de lo lógico.

⁶ Sirva como ejemplo una vez más “Hospes comesque corporis”, en el que una estrofa final invita de manera cómica a continuar con el placer sexual, por medio de la alusión al estrambote.

⁷ Las páginas de María Rosal “ofrecen frescura, originalidad, novedad y solidez literaria, despertando en el lector el deseo de continuar la lectura, enganchado más que por la anécdota, por el tono del poema y la incertidumbre del final que se

Por último, en este rastreo por la agudeza y arte de ingenio amortizada en clave posmoderna, cabe destacar una especial inclinación de María Rosal a lo que Gracián (vol. II: 403) denominaba “conceptos por ficción”. La poeta enriquece los tópicos y materiales tradicionales mediante un ejercicio de constante fabulación, orientado en su caso a cuestionar los arquetipos heredados. Es lo que sucede en los dos sonetos que se analizarán a continuación, caracterizados por dar voz y conciencia a quien en la poesía clásica era mero objeto de deseo. En este sentido, la autora recurre en muchos de sus poemas a su habilidad como contadora de historias para crear tramas paralelas y en muchos casos, dialógicas u opuestas con respecto a las narraciones tradicionales que beben de la mitología clásica o de los tópicos medievales, renacentistas y barrocos.

En combinación con todas estas estrategias compositivas, los temas y motivos tradicionales o clásicos, propios del Barroco, aparecen de forma recurrente a lo largo de la poesía de la autora: la fugacidad de la vida y el *Carpe Diem*, la presencia acechante de la muerte, el goce de los sentidos, el amor o el desamor... Dichos tópicos aparecen reflejados en espejos deformantes posmodernos que amplifican zonas oscuras poco exploradas. El principal objetivo es poner en evidencia las incongruencias de un imaginario heredado, tan eficiente desde el punto de vista emocional para activar ciertos resortes como obsoleto bajo el foco de nuevas perspectivas críticas⁸. La autora construye un yo autoral disidente con las redes simbólicas establecidas, una voz lírica, femenina consciente de su poder, capaz de invertir los códigos poéticos tradicionales en beneficio de sus propias inquietudes.

adivina en la constante búsqueda de la cima definitiva que el escalador cree ser la última, pero que cuando la alcanza vislumbra más allá otra cumbre aún más arriesgada que le obliga a mantenerse en el reto de una nueva conquista” (Porro, 2002: 2).

⁸ “Es una constante en la mejor poesía española femenina el hecho de poner en cuestión ideas, concepciones o motivos que simplemente se dan por descontados en la masculina, merced a una especial *afinación crítica* de la sensibilidad” (Mora, 2016: 261).

3. ANÁLISIS DE DOS SONETOS BARROCOS Y FEMINISTAS

Los dos poemas seleccionados tienen en común una extraordinaria concentración de recursos expresivos, destinada a dotar de fuerza y efectismo a la poetización del placer sexual desde un punto de vista femenino y autoconsciente. Ambas piezas se sitúan en la órbita de la tradición poética amorosa que arranca del folclore popular y la tradición cancioneril y tuvo su desarrollo más culto en los siglos XVI y XVII. Entre los códigos tomados de esta herencia, se localiza el gusto por las reiteraciones formales y conceptuales, las enumeraciones metafóricas que ocultan y a la vez destacan el objeto descrito, el simbolismo y un tono humorístico y festivo relacionado con la exaltación vital⁹. En ambos casos, el aparato metafórico busca plasmar la perspectiva femenina, desplegada en la superposición de imágenes que evocan la barroca idea del desbordamiento. Dichas imágenes no se corresponden con aquellas seleccionadas en la poesía clásica, si bien su disposición en forma de torrente verbal que emerge del cuerpo femenino recuerda la intensidad de los poemas amorosos barrocos.

La autora supera las reservas impuestas por el tradicional decoro y aborda la inevitable y voluntaria entrega a las pasiones¹⁰. Por medio de una imagería altamente elaborada, transgrede los códigos poéticos heredados para representar a mujeres que buscan el goce de su sexualidad en soledad o en pareja. Se localiza en este tipo de composiciones

Erotismo gozado en estado puro —otra nota posmoderna— sin los límites y velos morales impuestos por una sociedad aprisionada entre los lazos de una rígida doctrina religiosa y las no menos rígidas normas impuestas por un patriarcalismo social (Porro, 2000: 4).

⁹ En este sentido, se localizan los tópicos del *Carpe Diem* o el *Collige virgo rosas*.

¹⁰ Para profundizar en la poetización del cuerpo femenino en la tradición literaria y la poesía de María Rosal véanse los trabajos de Hermosilla (2005, 2016).

De acuerdo con estas directrices, el poema “Hortus clausus” tematiza, ya desde el título, el sexo femenino a través de una metáfora que a la vez lo oculta, mediante el latinismo, y lo destaca por medio de la posterior *amplificatio*. Así pues, surgen distintas proyecciones metafóricas del cuerpo femenino, tan cercanas a la tradición en su disposición y técnica acumulativa, como innovadoras en la selección de imágenes. El tópico pictórico medieval del “Hortus clausus”, según el cual se retrataba a la Virgen y al niño sentados en un jardín en floración¹¹, se descontextualiza y subvierte en clave erótica. De este modo, el juego opositivo que gobierna el poema se asienta en la contraposición entre un título que alude de forma críptica a un lugar cerrado de connotaciones sagradas y el desarrollo de la composición, en el que se señala la libre disposición del cuerpo femenino al placer físico.

*Érase un cráter dulce, almibarado,
era un hueco ancestral, grieta festiva,
érase cicatriz con lomo y giba,
érase una quimera de cuidado.*

*Era un cuenco de anís certificado,
érase una hendidura en ofensiva,
érase sombra astral, vuelta en ojiva.
Era un pozo sin fin, nunca saciado.
Era, según se mire, una chistera
guardada de ilusión (61).*

Así, a través del recurso del paralelismo y la anáfora que recuerda el soneto quevediano “A un hombre de gran nariz”, se produce una concatenación de metáforas opuestas al tradicional decoro de las damas. Aparecen lugares que sugieren exposición y abertura: “hueco ancestral”, “cicatriz con lomo y giba”, “quimera de cuidado”, “hendidura en ofensiva”, “sombra astral,

¹¹ Más adelante, en el siglo XVII, el espacio del jardín fue seleccionado en múltiples obras dramáticas como lugar propio del encuentro de los amantes, cómplice con la noche de su clandestinidad. Operan en él connotaciones eróticas de raigambre medieval asociadas al tradicional significado de la entrega de la flor.

vuelta en ojiva”, “pozo sin fin, nunca saciado”, “volcán umbrío”, “cordillera”, “una chistera”. Todos ellos definen y amplifican de forma recurrente el concepto del sexo femenino e inciden en su condición no hermética. Los recursos barrocos contribuyen, por tanto, a crear una red poética destinada a verbalizar el cuerpo de la mujer y sus posibilidades de comunicación con el mundo exterior.

En relación con su poder de atracción, se identifica el órgano sexual con espacios asociados al placer de los sentidos: “grieta festiva”, “del placer audaz distrito”, “de los deleites el garito”, “guarida de ilusión”. Son en especial representativas las alusiones a sabores dulces (“cráter dulce, almibarado”, “cuenco de anís certificado”). Como se avanzaba, este concepto, construido por medio del efecto acumulativo de la enumeración, se opone en su naturaleza semántica a la idea de recato que sugería el título. El señalamiento reiterativo de una parte del cuerpo considerada tabú y velada por la tradición poética patriarcal supone un ejercicio literario feminista e irreverente. Al final, todas estas metáforas de gran expresividad dan paso a una reivindicación explícita del empoderamiento del cuerpo femenino, a través del recurso de la sinécdoque:

[...] Fuera delito
que no llevara el mundo por montera (61).

En el soneto “Hospes comesque corporis” se produce una vez más el uso del latín como artificio o máscara sutil, destinada de forma paradójica a poner de manifiesto, en este caso, una práctica que contraviene a las reglas del tradicional decoro: el onanismo femenino. A través de un ornato poético que recuerda el barroco recurso del claroscuro, en tanto que contribuye al mismo tiempo a *velar* y *desvelar* el elemento descrito, vuelve a poetizarse aquí el sexo femenino. Como sucedía en el poema anterior, la imaginería utilizada para su descripción conforma un artificio formal altamente elaborado, construido con el propósito de legitimar la transgresión de los códigos literarios tradicionales.

La cita clásica de Adriano Augusto “Animula, vagula, blandula” (“huésped y compañera de mi cuerpo”), referida al

alma, es descontextualizada y puesta en boca de un sujeto poético femenino, que entabla un diálogo con su propio órgano sexual. El poema rezuma ironía y sentido del humor, en tanto que se utilizan materiales poéticos heredados con objetivos nuevos, desmitificadores y sorprendentes. En este sentido, no es baladí la referencia a la rima VII de Bécquer “Del salón en el ángulo oscuro”, donde se describía un harpa a la espera de ser tocada, ni la cita del soneto cervantino “Al túmulo de Felipe II en Sevilla”, en el tercer verso, en señal de *admiratio*:

Del salón en el ángulo oscuro...
con cuánta precisión, con qué destreza
– ¡voto a Dios que me espanta esta grandeza! –
hiende Venus triunfal de amor el muro (182).

Tanto los recursos estilísticos como las citas literarias y las alusiones mitológicas se combinan desde una óptica posmoderna en beneficio de la exaltación del placer femenino, descrito como una experiencia arrolladora. La tan traída y llevada diosa Venus, a menudo mentada a propósito de las conquistas amorosas masculinas, aparece aquí como símbolo activo y triunfal del goce femenino.

De modo similar, la figura de la *annominatio*, muy habitual en la poesía amorosa tradicional, es empleada en esta ocasión con fines irreverentes, para destacar el poder erótico del dedo (*digital-dedo-dedo*), al que se apela en aposición para que realice, sin pausa, el placentero “conjuro”. La expresión coloquial, “Sirve otra ronda”, incide de forma humorística en la necesidad imperante de continuar con la actividad. Se establece así un triángulo referencial que parte de la propia voz y se dirige al dedo, que a su vez se conecta con el sexo y el placer:

Hospes comesque corporis: ¡oh dedo!
¡Ariete dispuesto al buen suceso
y a no cejar en mengua ni agonía!

Sirve otra ronda. Que te importe un bledo
vivir o fenecer en el exceso.
Labra orgulloso tu caligrafía.

Y porque nada, ¡oh dedo! te derrote,
otra oportunidad –algarabía–
te brinda a discreción el estrambote (182).

De este modo, la voz autoral describe sin reservas una escena silenciada en la tradición literaria y, como sucedía en el soneto anterior, recurre a la *enumeratio*, para describir de manera reiterativa el órgano sexual, ya en el primer cuarteto:

La huella digital talla el conjuro.
Andante... molto allegro –qué proeza–
contra el fragor erguido de cereza.
Cascada y vendaval, dulce cianuro (182).

La metáfora de gran fuerza expresiva del “fragor erguido de cereza”, se acompaña de la alusión a fenómenos incontrolables como la “cascada” y el “vendaval”, que destacan el vigor y el poderío. En este caso, la habitual alusión al dulzor se vincula de forma paradójica con un veneno letal (“dulce cianuro”). La hiperbólica asociación del goce de los sentidos con la muerte es un elemento muy común en la poesía amorosa tradicional y suele emplearse en clave hiperbólica para destacar la intensidad del deseo. Sirve aquí además para ponderar la entrega de la voz lírica a su ritual íntimo, sin reservas ni condiciones.

4. CONCLUSIONES

En los poemas analizados se constata la capacidad de la poeta para explorar sus raíces literarias y manejar los códigos poéticos y simbólicos que le ofrece el canon literario en beneficio de una energía creativa nueva y transgresora. En este sentido, la lectura y el análisis de la poesía de María Rosal resultan estimulantes para quienes nos formamos en unas obras clásicas tan universales e inspiradoras como cuestionables desde diversas perspectivas contemporáneas. Con su habitual lucidez artística y analítica, la poeta cordobesa nos invita a visitar con óptica feminista una tradición literaria de cuyo potencial artístico es muy consciente. Desde una libertad creativa que le permite combinar sin complejos recursos de tradición culta con

referencias al ámbito cotidiano o íntimo, María Rosal transita a lo largo de estos sonetos desde el más complejo artificio que le brinda la tradición a la naturalidad descarnada del placer sexual que relata.

En esta ambivalencia radica acaso el mayor acierto de la autora, que propone un ejercicio de exploración poética del espacio más íntimo y velado, aquel del que a menudo se apropiaron las plumas masculinas. En ambos sonetos se ofrecen las herramientas artísticas necesarias para la creación de un imaginario alternativo al patriarcal, capaz de nombrar y celebrar el cuerpo femenino. En este particular homenaje, el gozo autoconsciente y libre se tematiza, vestido de soneto y con las mejores galas que ofrece la tradición poética. Armada con el color de la cereza y la fuerza de un vendaval, la “hendidura en ofensiva” ve la luz, entre filigranas barrocas superpuestas hasta el desbordamiento. Ante tal espectáculo solo cabe admirarse. El *hortus clausus* se abre, el cuerpo femenino se expone triunfal, impregnado del poder que le confiere su propio erotismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benegas, N. (1997). Estudio preliminar de *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (pp. 17-88), Madrid: Hisperión.
- Chicharro, A. (2016). María Rosal: el corazón y la palabra. *La manzana poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 43-44, 45-46.
- Gahete, M. (2002), Prólogo a *A pie de página*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena.
- Gahete, M. (2007). María Rosal, metáfora de la existencia. En *Rostros de mujer ante el espejo. Poética de la transgresión* (pp. 56-63), Rute: Ánfora Nova.
- Gracián, B. (2004). *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. C. Peralta, J. M. Ayala y J. M.^a Andreu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, 2 vols.
- Hermosilla, M. A. (2005). La escritura del cuerpo en última lírica femenina: la poesía transgresora de María Rosal. En M. Arriaga y J. M. Estévez (coords.). *Cuerpos de mujer en sus (con) textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica* (pp. 109-124), Sevilla: Arcibel.

- Hermosilla, M. A. (2006). La flamme secrète de María Rosal. En M. Ramond (ed.). *La femme ¿existe-t-elle?* (pp. 339-354), México-París: RILMA 2/ADEHL.
- Hermosilla, M. A. (2016). La représentation du corps féminin chez María Rosal. *La manzana poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 43-44, 49-55.
- Molero de la Iglesia, A. (2016). *Mea culpa*, de María Rosal. *La manzana poética. Revista de Literatura, creación, estudios literarios y crítica* 43-44, 57-63.
- Mora, V.L. (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016.
- Moreno, A. (2001). El equilibrado vuelo poético de María Rosal. En *Ritos de Babel* (pp. 16-18), Rute: Ánfora Nova.
- Moreno, A. (2008). María Rosal, incesante voz femenina. En *Historia Literaria cordobesa (lectura y reseñas críticas 2000-2005)* (pp. 55-57), Rute: Ánfora Nova.
- Porro, M. J. (2003). Clandestinidad, lectura y escritura en María Rosal. Prólogo a *Travelling de acompañamiento*. Fernán Núñez: Puerta de la Villa.
- Rosal, M. (2002). *A pie de página*. Lucena: Ayuntamiento de Lucena.
- Vega Carpio, F.L. (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra.

