

# MUJERES EN LA TINTA Y EL PINCEL: *estudios interdisciplinarios*

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ  
(EDICIÓN)



Colección  
escritoras y escrituras

**Colección**  
**ESCRITORAS Y ESCRITURAS**

**EVA MARÍA MORENO LAGO Y CATERINA DURACCIO**  
Directoras

*Comité Científico*

Antonella Cagnolatti, Universidad de Foggia, Italia  
Katjia Torres Calzada, Universidad de Sevilla  
Patrizia Caraffi, Universidad de Bolonia, Italia  
Ana María Díaz Marcos, Universidad de Connecticut , USA  
Kostantina Boubara, Universidad Aristotele di Tesalónica, Grecia  
Diana del Mastro, Universidad de Secheskin, Polonia  
Rocío González Naranjo, Universidad Católica de l'Ouest - Bretagne Sud  
Camilla Cederna, Universidad de Lille, Francia  
Carolina Sánchez-Palencia, Universidad de Sevilla  
Verónica Pacheco Costa, Universidad Pablo de Olavide  
Isabel Clúa Gines, Universidad de Sevilla  
Milagro Martín Clavijo, Universidad de Salamanca  
Mercedes González de Sande, Universidad de Oviedo  
Yolanda Morató Agrafojo, Universidad de Sevilla  
Estela González de Sande, Universidad de Oviedo  
Daniele Cerrato, Universidad de Sevilla

Juan Miguel González Jiménez  
(editor)

Mujeres en la tinta y el pincel: estudios interdisciplinarios

*Dykinson, S.L.*

2026

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial  
Para mayor información, véase [www.dykinson.com/quienes\\_somos](http://www.dykinson.com/quienes_somos)

© Las autoras  
Madrid, 2026

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69  
e-mail: [info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es>  
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 979-13-7006-730-4  
DOI: <http://doi.org/10.14679/4500>

*Maquetación:*

Realizada por las autoras

## ÍNDICE

*POR TRÁS DO MITO DA BELLA DE AMHERST: A REPRESENTAÇÃO DE EMILY DICKINSON NOS PARATEXTOS DE LIVROS TRADUZIDOS NO BRASIL* ..... 11

Giovanna Begotti Domingos y Lenita Maria Rimoli Pisetta

*MARGARET TYLER: PIONERA DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA Y SU REVOLUCIONARIA EPÍSTOLA AL LECTOR*..... 31

Inmaculada Caro Rodríguez

*RELEASING "SET FREE": ELIN AMEEN'S, FLORENCE BELL'S, AND ELIZABETH ROBINS'S TRANSLATIONS OF MOTHERHOOD* ..... 47

Elsa Kienberger

*ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO: ISABEL OYARZÁBAL Y LA ABADÍA DE NORTHANGER DE JANE AUSTEN*..... 65

Raquel Luque Porras

*LA RAPPRESENTAZIONE DELL'IDEALE ESTETICO NEI MATERIALI DI ITALIANO L2/LS: UN APPROCCIO BASATO SUL GENERE E L'INTERSEZIONALITÀ*..... 83

Simona Frabotta

*"NIÑAS JUGANDO A SER MAMÁS": DISCURSOS E IMÁGENES DE LA INFANCIA EN EL SIGLO XIX*..... 107

Dolores Cantero Peñalver

*VISIONES DE LA MATERNIDAD EN LA VIDA Y OBRA DE PAULA MODERSOHN-BECKER. UN ANÁLISIS DE SUS PINTURAS DEL AÑO 1906* ..... 127

Lucía Cassiraga

*LA PERCEPCIÓN ESTÉTICA DE LO FEMENINO EN EL ARTE DE CAMILLE CLAUDEL: ENTRE HOMBRES, LA FATALIDAD Y EL DESTINO*..... 145

Juan Pablo Gavilanes Almeida

**EL ARQUETIPO FEMENINO MEDIEVAL DE LA MIDONS Y SU REPRESENTACIÓN EN EDMUND BLAIR LEIGHTON: GOD SPEED Y THE ACCOLADE..... 159**

Antonia Víñez Sánchez

**MORGANA EN EL ROL DE SUPERVILLANA EN EL CÓMIC CAMELOT 3000 DE MIKE W. BARR Y BRIAN BOLLAND FRENTE AL DE HEROÍNA EN MORGANE DE STÉPHANE FERT Y SIMONE KANSARA..... 179**

María Elena Seoane Pérez

**HUMANITAS (1911-1924): LE DONNE VISTE DAGLI UOMINI ..... 199**

Anna Maria Cotugno

**LA TRASFORMAZIONE DEL MODELLO FEMMINILE TRA OTTO E NOVECENTO IN ITALIA: GRAZIA PIERANTONI MANCINI TRA LETTERATURA, SISTEMA FORMATIVO E IMPEGNO SOCIALE..... 217**

Loredana Palma

**ESTEREOTIPOS SEXISTAS EN EL ÁMBITO DE LA JUSTICIA PENAL ..... 233**

Iris Rocío Santillán Ramírez y Diana Margarita Magaña Hernández

**EURIDICE E I MILLE VOLTI DI UN MITO..... 255**

Daniela De Liso

**APROXIMACIÓN HISTÓRICO-FEMINISTA DEL NACIMIENTO DE LA PORNOGRAFÍA ..... 271**

Dolores García Pérez

**IL PARADISO DELLE SIGNORE: DEL PARÍS DE ZOLA AL MILÁN DE LOS AÑOS 50..... 289**

María del Mar Gómez Hortelano

**EL PAPEL DE LA MUJER EN EL GABINETE FOTOGRÁFICO DE FINALES DEL XIX. EL CASO DE LA FAMILIA NAVARRO EN TOTANA (MURCIA) 1889-1916..... 305**

Alejandro Jiménez Matallana

*LAURA PAUSINI: LA VOZ ACTIVISTA ITALIANA DE LOS ÚLTIMOS AÑOS* ..... 325

Catalina Montero Rodríguez

*CHANTAL MAILLARD Y LA MEDEA QUE URDE UN INTERTEXTO TRANSECULAR*..... 341

Cinthya Reina-Pons

*(UN)STEREOTYPING FEMININITY IN TRANSNATIONAL ADVERTISING: THE CASE OF CAROLINA HERRERA'S GOOD GIRL* ..... 359

Stave Vergopoulou

*SAD GIRLS Y LA ESTÉTICA DE LA VULNERABILIDAD: DE LAS DINÁMICAS DIGITALES A LA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORÁNEA ESCRITA POR MUJERES*..... 379

Raisa Gorgojo Iglesias

*EL ORNATO FEMENINO Y MASCULINO EN EL RENACIMIENTO: EL CUIDADO DEL CABELLO EN I SECRETI, DE ALESSIO PIEMONTESE*..... 399

Pablo García Valdés



---

# TRADUCCIÓN

---



# POR TRÁS DO MITO DA *BELLA DE AMHERST*: A REPRESENTAÇÃO DE EMILY DICKINSON NOS PARATEXTOS DE LIVROS TRADUZIDOS NO BRASIL

**Giovanna Begotti Domingos**

**Lenita Maria Rimoli Pisetta**

*Universidade de São Paulo*

*Resumo* A proposta da pesquisa é analisar, a partir dos estudos de gênero, a forma como Emily Dickinson foi retratada em paratextos de traduções de seus livros publicados no Brasil, visto que desde a primeira publicação dos poemas, em 1890, a vida e obra da poeta passaram a ser objeto de manipulações e apagamentos, resultando na criação do mito da *Bela de Amherst*.

## 1. INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Emily Dickinson foi uma poeta que nasceu em 1830 em uma cidade dos Estados Unidos chamada Amherst, lugar onde passou toda a sua vida. Dickinson escreveu cerca de 1.800 poemas, em sua maioria encontrados após sua morte, em 1886. No entanto, alguns deles já haviam sido enviados pela poeta a pessoas de seu convívio e outros poucos foram publicados durante a sua vida. Depois de três anos da morte da poeta, em 1890, a editora Mabel Loomis Todd e o editor Thomas W.

---

<sup>1</sup> Este artigo é fruto de pesquisa de mestrado realizada na Universidade de São Paulo (USP) e defendida em 2024.

Higginson publicaram uma coletânea de cerca de 117 poemas: *Poems of Emily Dickinson* (Martin, 2002: 118).

Loomis Todd havia contatado pessoas influentes da época para promover o livro, o que fez a obra de Dickinson circular por toda a Nova Inglaterra. Além disso, segundo Martha Smith (2002: 55), como estratégia de vendas a editora e Higginson moldaram a imagem da poeta para se enquadrar nos clichês populares do final do século XIX, como uma “figura reclusa que se vestia de branco e abrigava silenciosamente alguma «tristeza secreta», enquanto escrevia poemas em casa”<sup>2</sup>.

A obra tornou-se um sucesso de vendas e, aos poucos, essa imagem de Dickinson foi se consolidando no imaginário das pessoas leitoras a ponto de tornar-se o mito da *Bela de Amherst*, surgido ainda durante a vida da poeta depois de, aos 30 anos, ela ter se afastado da sociedade (Loeffelholz, 2016: 12).

A partir desses boatos, diversas pessoas pesquisadoras tiveram a iniciativa de tentar desvendar os mistérios que envolviam o universo dickinsoniano, e isso as levou a perceber, como aponta Carlos Daghlían (1989: 137), que existia uma “íntima relação entre a vida e a obra da autora”. Esses mistérios nunca foram solucionados, porém, dividiram opiniões e deram brecha para outros surgirem.

Apesar desse grande sucesso e repercussão, o que foi publicado não eram exatamente os poemas deixados por Dickinson, dado que Loomis Todd e Higginson ao transcreverem os manuscritos julgaram o estilo da poeta muito diferente do que se consideraria normal para os padrões poéticos do século XIX e optaram por modificá-lo (Martin, 2002: 118-119). Nos

---

<sup>2</sup>Texto de partida: “[...] a reclusive figure who robed herself in white and harbored some «secret sorrow» quietly as she wrote poems at home [...]” (Smith, 2002: 55).

manuscritos originais havia maiúsculas não só no início de cada verso, como também em palavras que Dickinson considerava importantes e estavam no meio dos versos, além de travessões, marcando um ritmo específico de leitura, em substituição a vírgulas e outras pontuações *comuns*.

Além disso, no âmbito da crítica feminista, como aponta Cheryl Walker (2004: 179), Dickinson rompia não só com padrões poéticos no tocante à estrutura, mas também ao que era imposto para a escrita de uma mulher daquele tempo, no sentido de que ao escreverem, as mulheres não deveriam violar “o «culto da verdadeira feminilidade» (piedade, pureza, domesticidade e submissão)” e muito menos “transgredir os limites de sua esfera designada”<sup>3</sup>.

Levando em consideração esse estilo disruptivo dos poemas de Dickinson, passou-se a discutir o lugar da poética dickinsoniana nos movimentos literários, encaixando-a ou “no contexto de outras poetisas estadunidenses do século XIX”<sup>4</sup>, as quais faziam parte do movimento romântico, ou no contexto das poetisas modernistas e pós-modernistas (Walker, 2004: 180).

O resultado dos debates se inclinava a classificar a obra dickinsoniana como modernista ou ao menos pré-modernista, inclusive por participantes do movimento, como exemplo Amy Lowell, que considerou Dickinson sem dúvida “a grande precursora da poesia moderna” e Manuel Bandeira, que escolheu justamente a obra de Dickinson para apresentar a poesia modernista estadunidense no Brasil (Müller, 2022: 6-7).

---

<sup>3</sup> Texto de partida: “[...] the «cult of true womanhood» (piety, purity, domesticity, and submissiveness) [...] transgressing the boundaries of their allotted sphere” (Walker, 2004: 179).

<sup>4</sup> Texto de partida: “[...] in the context of other nineteenth-century American women poets” (Walker, 2004: 180).

No Brasil, a poesia de Dickinson foi amplamente traduzida, começando com Bandeira em 1928, seguida por outras pessoas poetas, tradutoras, escritoras ou pesquisadoras que também realizaram suas próprias contribuições em traduções para a língua portuguesa, incluindo alguns nomes como Cecília Meireles (1954), Ana Cristina Cesar (1999), Augusto de Campos (1986, 2008 e 2014) e muitos outros.

A quantidade de traduções pode indicar que a poesia dickinsoniana é atemporal e, conforme aponta Adalberto Müller (2022: 2), Dickinson “é sem dúvida uma autora incontornável para o século 21”, especialmente devido às questões e reflexões desenvolvidas nos poemas, atuando como instrumentos de subversão ao cruzarem “temas fundamentais para o debate contemporâneo sobre feminismo, teoria *queer* e Antropoceno”.

A ideia da pesquisa, portanto, tem origem na intenção de situar a vida e obra de Dickinson nas discussões contemporâneas, mais especificamente no debate sobre questões de gênero, uma vez que, como mencionado, esse debate apresenta grande importância para o estudo da sua poética.

Tendo em vista que a poesia e a visão de quem foi Emily Dickinson modificaram-se logo com as primeiras edições publicadas postumamente, levando pessoas pesquisadoras a criarem diferentes teorias acerca dos mistérios que cercam a vida da poeta, a análise desta pesquisa seguirá a partir do imaginário dickinsoniano construído nos paratextos das traduções de Aíla Gomes (1985) e José Lira (2006), uma vez que, de acordo com Olga Castro (2017: 235), a comunicação por meio dos paratextos nas traduções deveria receber maior atenção devido a sua capacidade de transmitir a ideologia de quem traduz e conseqüentemente influenciar na recepção da tradução. Ademais, a pesquisa se dará a partir da perspectiva dos estudos de gênero e sob a abordagem qualitativa analítica para análise dos paratextos.

## 2. O MITO DA BELA DE AMHERST E O MITO DA MULHER COMO “OUTRO”

A visão mítica de Dickinson que circulava desde a primeira publicação póstuma só começou a mudar com os estudos da Nova Crítica, entre as décadas de 1930 e 1950. Segundo Wendy Martin (2007: 124-125), esses estudos se dividiam entre associar Dickinson aos contextos culturais do século XIX, considerá-la como puritana e ao mesmo tempo transcendentalista e como metafísica e mística. Além disso, surgiu o primeiro estudo afirmando que a poeta era lésbica.

No entanto, foi com os estudos críticos feministas a partir da década de 1970 que o mito da *Bela de Amherst* passou a ser reinterpretado na tentativa de romper com a visão estereotipada e patriarcal acerca de Dickinson. Por conseguinte, já na década de 2000, a poeta não era mais retratada como:

[...] uma solteirona tímida e reclusa que escrevia poesia nas horas vagas; em vez disso, Emily Dickinson passou a ser apreciada como uma corajosa pioneira de um estilo poético ousado e moderno que atrai um público internacional (Martin, 2007: 131)<sup>5</sup>.

Ademais, nas décadas seguintes, de 2010 e 2020, com os novos estudos da crítica feminista, a poeta foi representada como símbolo de diversas ramificações dos feminismos, como o feminismo materialista e o ecofeminismo, sendo encaixada também no contexto *queer*.

---

<sup>5</sup>Texto de partida: “She is no longer misunderstood as a mousy, reclusive spinster who wrote poetry in her spare time; instead, Emily Dickinson has come to be appreciated as a courageous pioneer of a bold and modern poetic style that commands an international readership” (Martin, 2007: 131).

Todavia, apesar dos esforços da crítica literária ao longo dos anos, sobretudo da crítica feminista, de retirar Dickinson do contexto de reclusa, segundo Kateryn Kent (2022: 165), durante a pandemia de Covid-19, mais especificamente em 2020, a poeta se tornou *meme*<sup>6</sup> da campanha para que as pessoas ficassem em casa, com os dizeres “Be like Emily” (Seja como Emily). Além disso, nesse período a poeta também foi titulada como “the queen of social distancing” (a rainha do distanciamento social) em um *blog*<sup>7</sup>.

Essa representação de Dickinson não é muito diferente do imaginário popular na década de 1930, como pode ser observado no cartum de James Thurber para a revista *The New Yorker*. Com os dizeres “Ela tem o verdadeiro espírito de Emily Dickinson, exceto pelo fato de que, às vezes, ela fica de saco cheio”, segundo Barbara Mossberg (1982: 1), esse cartum revela “a imagem de Emily Dickinson como implacavelmente pura e excentricamente ascética”; o mito de uma mulher que nem ao menos apresenta características humanas ao não demonstrar sentimentos considerados ruins. Portanto, ser como Emily no *meme* e no cartum é tornar-se mais semelhante às “figuras do folclore ou da cultura popular do que com qualquer pessoa real: Eva, Rapunzel, Cinderela, Branca de Neve [...]”<sup>8</sup>.

Sendo assim, Dickinson foi aprisionada nesse “mito da mulher”, como denomina Simone de Beauvoir (2009: 180), em

---

<sup>6</sup> Segundo Kent (2022: 165) o meme está disponível na rede social X, publicado por Mathieu Duplay em 16 de março de 2020.

<sup>7</sup> De acordo com Kent (2022: 165) esse epíteto aparece no blog Emmett Lee Dickinson Museum em uma postagem de um autor que utiliza o pseudônimo de “Jarvis MacKinnon III”.

<sup>8</sup> Texto de partida: “The image of Emily Dickinson as remorselessly pure and eccentrically ascetic [...] more likeness to figures out of folklore or popular culture than to any actual person: Eve, Rapunzel, Cinderella, Snow White [...]” (Mossberg, 1982: 1).

que na sociedade os homens são apontados como os detentores do poder, enquanto as mulheres exibem apenas papéis de dependência, constituindo-se “concretamente como Outro” e, em consequência disso, o Outro se torna distante até mesmo de sua afirmação como ser humano.

Ao concordar com Beauvoir (2009), Monique Wittig (2013: 247) apresenta uma visão do feminismo materialista sobre a origem da opressão ser, “na verdade, apenas a marca imposta pelo opressor: o «mito da mulher», acrescido de seus efeitos materiais e manifestações na consciência e nos corpos apropriados das mulheres”. Dessa forma, Wittig (2013: 249) propõe uma luta política a fim de “reprimir os homens como classe”<sup>9</sup> para enfim poder libertar as mulheres da opressão. O primeiro passo, portanto, seria desconstruir o entendimento da mulher como mito.

Seguindo esses pensamentos, uma maneira encontrada pelos estudos da tradução juntamente aos de gênero para contribuir com essa luta, segundo Pilar Godayol (2013: 106), foi a reescrita e reinterpretação de “metáforas relacionadas a mitos ou estereótipos femininos”, de modo que fosse possível recuperar mulheres do esquecimento, sejam elas fictícias ou não, e reivindicá-las em “um novo discurso tradutório por meio de sua relação com a tradução”<sup>10</sup>. Além desses passos para a releitura de mulheres vítimas de interpretações míticas, Françoise Massardier-Kenney (2022: 203) apresenta os elementos

---

<sup>9</sup> Texto de partida: “[...] in fact only the mark imposed by the oppressor: the «myth of woman», plus its material effects and manifestations in the appropriated consciousness and bodies of women [...] to suppress men as a class [...]” (Wittig, 2013: 247-249).

<sup>10</sup> Texto de partida: “[...] metaphors related to feminine myths or stereotypes [...] a new translation discourse through their relationship with translation [...]” (Godayol, 2013: 106).

paratextuais também como espaço para reforçar interpretações não misóginas dessas mulheres.

### 3. PARATEXTOS, ESTUDOS DE GÊNERO E TRADUÇÃO

Paratexto é um termo cunhado pelo crítico Gérard Genette, em 1981. O termo denomina aquelas partes de um livro responsáveis por construir a relação entre a pessoa leitora e o “texto propriamente dito”: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa [...]” (Genette, 2010: 15). Sendo assim, os paratextos funcionam como um *reforço* e/ou um *acompanhamento* para os textos, seja em sua forma verbal ou visual, constituindo uma peça-chave na composição daquilo “por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (Genette, 2009: 9).

Tendo em vista a importância dos paratextos na construção de um livro, estabelecendo um diálogo com o público, é inevitável apontar sua influência na leitura dos textos, o que leva Katherine Batchelor (2018: 142) a questionar sobre a carga ideológica e social no paratexto ser “um limiar conscientemente elaborado [...] com o potencial de influenciar a(s) maneira(s) em que o texto é recebido”<sup>11</sup>. Isso posto, a autora aponta para outras possibilidades de estudos ao considerar as visões socioculturais e ideológicas, como no caso das pesquisas que apresentam uma interconexão entre paratextos, estudos de gênero e estudos da tradução.

Essas pesquisas interdisciplinares, ainda segundo Batchelor (2018: 36), se dividem em dois grupos. O primeiro analisa os

---

<sup>11</sup>Texto de partida: “A paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received [...]” (Batchelor, 2018: 142).

elementos paratextuais como uma forma de afirmação das vozes de tradutoras, e o segundo “expõe como os paratextos muitas vezes têm sido usados para afirmar visões dominantes (misóginas) e para conter a escrita das mulheres dentro de limites considerados aceitáveis”<sup>12</sup>.

O primeiro grupo começou com as tradutoras feministas canadenses, as quais tornaram comum “refletirem sobre seu trabalho, em um prefácio, e ressaltarem sua presença ativa no texto, em notas de rodapé”, dando origem em 1991 à estratégia de tradução feminista, denominada por Luise von Flotow (2021: 500) de “Prefácios e notas de rodapé”. Já as pesquisas do segundo grupo apresentado se encaixam na terceira onda feminista em que, de acordo com Castro (2017: 235), a análise a partir da perspectiva feminista “traz à tona como de maneira nada ingênua se alteram (quicá deturpam) os paratextos feministas do original”.

Dessa forma, é possível encaixar este artigo no segundo grupo, visto que a pesquisa segue a análise dos paratextos de traduções das obras de Emily Dickinson. Uma poeta que hoje em dia é muitas vezes encaixada em contextos feministas e/ou denominada como feminista, mas que teve a imagem modificada nos paratextos das edições publicadas postumamente para poder ser inserida em uma representação misógina. Portanto, os próximos subcapítulos seguem com a investigação do imaginário dickinsoniano nos paratextos de Gomes (1895) e Lira (2006).

---

<sup>12</sup> Texto de partida: “[...] show how paratexts have often been used to assert dominant (misogynistic) views and to contain women’s writing within boundaries considered acceptable” (Batchelor, 2018: 36).

### 3.1. Paratexto de Aíla Gomes

O paratexto de Aíla Gomes (1985) é marcado por comparações entre Dickinson e poetas homens. Na Introdução, por exemplo, foi possível verificar que a tradutora compara Dickinson com um total de 18 poetas homens de épocas diferentes, alguns repetidos ao longo do texto, e duas mulheres citadas apenas uma vez. Essas comparações também aparecem de modos diferentes, porém apresentam a mesma finalidade, justificar alguns aspectos considerados inovadores e revolucionários para a poesia do século XIX e para a escrita poética de uma mulher daquela época, como se pode observar nos seguintes trechos:

Através de sua poesia, Dickinson profetiza e lança bases do modernismo nas artes, em geral, de maneira nada menos marcante que a do próprio Whitman (a despeito da cuidadosa direção que ela sempre manteve) [...] Emily Dickinson, modesta, arisca e, depois, reclusa, abria às escondidas uma nova estrada poética, em direção oposta à de Whitman, mas que, não menos que a dele, desvendaria uma América nova, literariamente autônoma e de repercussão universal [...] tão revolucionária, a seu modo, quanto a do próprio Whitman (Gomes, 1985: 3-20)<sup>13</sup>.

A partir da seleção desses trechos entende-se que não há clareza na descrição de Gomes (1985) a respeito do caráter inovador da poesia de Dickinson. Se por um lado a intenção da tradutora ao comparar Dickinson e Whitman pode ser a de dar credibilidade à obra dickinsoniana, por outro a comparação também acaba sugerindo uma inferioridade mediante expressões como “nada menos marcante que a do próprio

---

<sup>13</sup> Primeiro trecho localizado na página três e segundo e terceiro trechos, na página 20.

Whitman” ou “em direção oposta à de Whitman, mas que, não menos que a dele”, inferindo que a poeta deveria alcançar o nível da poesia whitmaniana para ser considerada revolucionária.

Além das comparações com homens, nessa edição a figura masculina é tida como o propósito da escrita poética de Dickinson, incluindo, principalmente, a figura do Reverendo Wadsworth, amigo da família da poeta. Para Gomes (1985: 11), Wadsworth se tornou, “o amor maior, entre todos que ela possa ter entretido por algum tempo”. No entanto, de acordo com Vivian Pollak e Marianne Noble (2004: 48), tudo o que sobrou de registro de correspondências entre Wadsworth e Dickinson é apenas uma carta. Especula-se que foi escrita no início de 1860 e revela certa aflição, porém, não sugere um relacionamento amoroso.

Sabendo que todo o registro concreto desse suposto “amor maior” na vida de Dickinson se restringe a uma única carta, Gomes (1985: 10) então afirma que o sentimento da paixão vinha de apenas um lado, o da poeta e não era recíproco, pois o Reverendo era casado e estava feliz com a esposa, por isso “Wadsworth nunca deve ter sabido do mundo de sonho apaixonado” e que o romance vivido por Dickinson apenas residia na imaginação da poeta, “o caso era puro sonho; o êxtase era real”. Além disso, Gomes sugere que a reclusão da poeta havia de fato começado depois de o Reverendo ter se mudado para a Califórnia.

No entanto, para Daghlian (1989: 142), considerar que a reclusão foi decorrente de um amor não correspondido se encaixa em um mito notoriamente sexista, principalmente tendo em conta que Dickinson está longe de ser a única poeta que já se reclusou, como exemplo o poeta contemporâneo a ela, Henry David Thoreau que “também foi eremita durante boa parte da vida, mas ninguém atribui o seu autoisolamento [...] a uma amante incógnita e misteriosa”.

Além do aspecto amoroso, Gomes (1985: 4) se ocupa de apresentar a *rebeldia* da poeta perante a religião calvinista e puritana do lugar em que viveu, afirmando que essa rebeldia não havia sido bem aceita pela família, que caçoava dela e criava um “mal-estar secreto” com Dickinson, fazendo-a se sentir “separada”.

Embora Gomes (1985: 6) revele Dickinson como rebelde e muitos poemas demonstrem de fato um olhar crítico a respeito dos aspectos religiosos, para a tradutora isso não durou muito e seria certo dizer que a poeta nunca teve “um afastamento da doutrina cristã”, pois para Gomes (1985) o que sustenta a crença da poeta é o seu encantamento pelo Reverendo Wadsworth e um “desejo de místico noivado”. Apesar desse suposto desejo de casar-se, para a tradutora, Dickinson adiou a “consumação do amor”, deixando “para a eternidade, quando ela iria, finalmente, encontrar seu verdadeiro amado”.

Dessa maneira, compreende-se que na visão de Gomes (1985), Dickinson renunciou ao amor real para poder vivê-lo em sua imaginação. Tal pensamento é uma iteração daquele utilizado pelos homens estudiosos da poeta quando diziam, segundo Mossberg (1982: 183), que o triunfo da poesia dickinsoniana era a renúncia, a virgindade de Dickinson que:

[...] deveria “enfaixar” sua sexualidade, assim como deveria “enfaixar” seu gênio poético, e a partir da dor que essa renúncia e abstinência provoca, ela é capaz de escrever poesia. Os poemas surgem do não se tornar adulta, do não consumir seu amor, do silêncio: surgem quando se diz “não” (Mossberg, 1982: 183)<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Texto de partida: “She must «bandage» her sexuality, just as she must «bandage» her poetic genius, and from the pain this renunciation and

Ademais, logo após discutir sobre a virgindade de Dickinson, Gomes (1985: 16) passa a comentar sobre a questão do vestido branco da poeta, um dos grandes símbolos que envolvem sua vida, levando a diversas hipóteses sobre o porquê de Dickinson usá-lo. Para a tradutora, o vestido branco tornou-se o símbolo de um “viver «em branco»” ou um viver em veto, isto é, viver em renúncia do amor real para buscá-lo na imaginação.

Sendo assim, no paratexto de Gomes (1985: 14), havia duas possibilidades para Dickinson: ser “noiva ou noviça”. A noiva, representando o desejo da poeta de se casar e sua escolha por viver o amor em outra dimensão e a noviça, performando a renúncia do amor terreno para dedicar-se somente a sua poesia.

### **3.2. Paratexto de José Lira**

Logo no primeiro parágrafo da edição, Lira (2006: 21) apresenta de forma resumida alguns aspectos da vida de Emily Dickinson:

Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886) nasceu e morreu em Amherst, pequena cidade perto de Boston, no estado de Massachusetts, numa das regiões de raízes mais puritanas e conservadoras dos Estados Unidos, e viveu, por vontade própria, cerca de vinte e cinco anos em completa reclusão.

Nota-se, portanto, que a apresentação de Dickinson por Lira (2006) difere da proposta por Gomes (1985), já que não há comparações com poetas homens e o foco se torna as características do lugar em que a poeta viveu, suas “raízes mais puritanas e conservadoras” e o grande chamariz publicitário das

---

abstinence produces, she can produce poems. Poems come out of not growing up, out of not mating, out of silence: they come when one says «no»” (Mossberg, 1982: 183).

obras dickinsonianas que constrói o mito acerca da vida de Dickinson, a questão da reclusão.

O tradutor também apresenta algumas razões para a reclusão da poeta, a primeira é o relato da irmã mais nova de Dickinson, Lavinia, garantindo “que a solidão era uma simples opção que aos poucos se firmou na vida da poeta, em função das tarefas de casa e das conveniências de seu próprio temperamento”. Entretanto, para Lira (2006: 24), o que justifica sua reclusão foi uma doença crônica, a nefrite, “sendo aceitável que, por causa de seus incômodos sintomas, ela não saísse de casa e evitasse contatos com as pessoas que não lhe fossem mais chegadas”.

De fato, no atestado de óbito de Dickinson consta como *causa mortis* a doença renal; porém, com o avanço da medicina, de acordo com Martin (2007: 22), estudiosas/os “levantaram a hipótese de que seus sintomas indicavam hipertensão ou pressão alta, levando a síncope (desmaio) e, eventualmente, acidente vascular cerebral”<sup>15</sup>. Pollak e Noble (2004) ainda acrescentam uma possível doença cardiovascular que poderia ter sido acelerada pelas grandes perdas sucessivas de pessoas queridas.

A reclusão de Dickinson torna-se, desse modo, um dos assuntos mais discutidos, seguido por outros mitos e mistérios que rondam a vida dela, apesar de Lira (2006) sempre criticar essas pessoas a quem chama de “mitólogos”:

Ao contrário do que apregoam alguns desses “mitólogos” que fizeram dela um objeto vendável, não é crucial saber quem inspirou ou que fato motivou todos os seus poemas [...] No caso de uma mulher que nunca viajou, que não

---

<sup>15</sup> Texto de partida: “[...] have hypothesized that her symptoms indicated hypertension or high blood pressure, leading to syncope (fainting) and eventually stroke” (Martin, 2007: 22).

recebia e não visitava ninguém nem teve outra ocupação que não as obrigações domésticas, “fazer poesias” que nem sequer se publicavam não bastaria para criar (e manter) um mito: era preciso algo mais trágico e mais romântico (Lira, 2006: 21-25)<sup>16</sup>.

A partir desses dois trechos observa-se uma ambiguidade no discurso de Lira (2006), uma vez que o tradutor, na tentativa de criticar os mitos, acabou criando os seus próprios, promovendo um grande espaço para essas discussões em seus paratextos, mesmo quando afirma considerá-las uma forma de apresentar Dickinson como “objeto vendável”. Ademais, o tradutor repete estereótipos de gênero ao limitar a criação poética de Dickinson, como quando diz que ela não “teve outra ocupação que não as obrigações domésticas” e só depois fazia poesias “que nem sequer se publicavam”.

Tais pensamentos relembram os do crítico R. P. Blackmur em 1937 que, segundo Sandra Gilbert e Susan Gubar (1984: 543), dizia que Dickinson não poderia ser rotulada como uma poeta amadora ou profissional, pois era, na verdade, uma poeta particular. Por conseguinte, para o crítico, a escrita poética de Dickinson era entendida como tarefa doméstica, da mesma forma que algumas mulheres, de acordo com ele, *escolhiam* tricotar ou cozinhar, a única diferença era seu dom de escrever poemas em vez do dom de costurar “antimacassars”.

No entanto, segundo Daghlion (1989: 142), “há muitas provas de que ED era uma poetisa profissional” e essas concepções expostas pelos críticos só reforçam o estereótipo sexista sobre Dickinson como “uma solteirona prendada que escrevia poemas para passar o tempo”, desconsiderando

---

<sup>16</sup> Primeiro trecho localizado na página 21 e segundo, na página 25.

também quão árduas eram essas tarefas domésticas impostas às mulheres.

Em resumo, para Lira (2006: 22), Dickinson a “solteira até a morte” que renunciou ao amor, também havia renunciado à publicação e, por fim, renunciou à fé, marcando o que o tradutor considera como uma das características mais predominantes da poesia dickinsoniana, uma ideia de “missing all (um «perdido»)”, pelo motivo do “recolhimento a que se impôs a autora e pela rejeição de seu labor poético em face das rígidas convenções da época”.

Levando-se em consideração o que foi abordado neste paratexto, nota-se que apesar da intenção de Lira (2006) de se desvencilhar dos mitos que rodeiam Dickinson, principalmente o relacionado à sua reclusão, o tradutor reforça-os ainda mais, fazendo coro com a primeira publicação que vendia a poeta como solitária solteirona vivendo em um mundo de renúncias.

#### 4. CONCLUSÃO

A biografia dessa grande poeta, Emily Dickinson, passou por inúmeras manipulações e apagamentos, seja em coletâneas de poemas, em livros biográficos ou até mesmo em *memes* de *internet* ou cartuns em revistas; e dessas diferentes representações foi se construindo o mito da *Bela de Amherst*, focado em encaixar a poeta em um papel estereotipado de reclusa, solteirona e solitária. No entanto, devido aos esforços da crítica feminista em reinterpretá-la fora desse contexto misógino, Dickinson também pode ser encontrada em diversos espaços como uma figura feminista, *queer* e nada solitária.

Todavia, nos dois paratextos, de Gomes (1985) e de Lira (2006), a representação da poeta parte da mesma imagem mítica proposta na primeira edição de poemas publicada postumamente, apesar de um século de distância. Portanto, o fazer poético de Dickinson se torna uma mera atividade secundária e a poeta continua presa ao imaginário de uma moça

prendada, solitária e reclusa que só poderia ser encaixada em dois papéis, de noiva ou de noviça.

Tendo em vista todos os aspectos apresentados, esta pesquisa ressalta a importância de reinterpretções de autoras consideradas clássicas, como Emily Dickinson, para retirá-las desses discursos dominantes e patriarcais que as representam a partir de contextos míticos, cheios de manipulações e apagamentos. Além disso, este trabalho abre espaços para estudos futuros, a exemplo, verificar a influência dos paratextos nas traduções dos poemas.

## BIBLIOGRAFIA

- BATCHELOR, Kathrine (2018). *Translation and paratexts*. London & New York: Routledge.
- BEAUVOIR, Simone de (2009). *O segundo sexo* [EPub]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BEGOTTI DOMINGOS, Giovanna (2024). *Por trás do mito da “Bela de Amherst”: análise da representação de Emily Dickinson em paratextos de livros traduzidos a partir dos estudos de gênero*. [Trabajo de Fin de Máster]. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CASTRO, Olga (2017). “(Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda?”. *Tradterm*, 29, pp. 216-250.
- DAGHLIAN, Carlos (1989). “A reclusão de Emily Dickinson vista sob novo ângulo”. *Estudos Linguísticos e Literários*, 9, pp. 137-143.
- FLOTOW, Luise von (2021). “Tradução feminista: contextos, práticas e teorias”. *Cadernos de Tradução*, 41, pp. 492–511.

- GENETTE, Gérard (2009). *Paratextos Editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial.
- GENETTE, Gérard (2010). *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan (1984). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. London: Yale University Press.
- GODAYOL, Pilar (2013). “Metaphors, women and translation: from les belles infidèles to la frontera”. *Gender and Language*, 7, pp. 97–116.
- GOMES, Aíla (1985). *Uma centena de poemas*. São Paulo: TA Queiroz.
- KENT, Kathryn (2022). “Dickinson’s Spinster Poetics”. En C. Miller y K. Sánchez-Eppler (eds), *The Oxford Handbook of Emily Dickinson* [EPub] (pp. 165-181). Oxford: Oxford University Press.
- LIRA, José (2006). *Emily Dickinson: Alguns poemas*. São Paulo: Iluminuras.
- LOEFFELHOLZ, Mary (2016). *The Value of Emily Dickinson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTIN, Wendy (2002). *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. New York: Cambridge University Press.
- MARTIN, Wendy (2007). *The Cambridge Introduction to Emily Dickinson*. New York: Cambridge University Press.
- MASSARDIER-KENNEY, Françoise (2022). “Caminhos para uma redefinição da prática feminista de tradução”. *Revista X*, 17, pp. 192-212.
- MOSSBERG, Barbara (1982). *Emily Dickinson: when a writer is a daughter*. Bloomington: Indiana University Press.

- MÜLLER, Adalberto (2022). "Dossiê Emily Dickinson". *Revista Cult*, 180, pp. 02-45.
- NOBLE, Marianne; POLLAK, Vivian (2004). "Emily Dickinson 1830-1886: a brief biography". En V. Pollak (ed.), *A Historical Guide to Emily Dickinson* (pp. 13-63). New York: Oxford University Press.
- SMITH, Martha (2002). "Susan and Emily Dickinson: their lives, in letters". En W. Martin (ed.). *The Cambridge Companion to Emily Dickinson* (pp. 51-73). New York: Cambridge University Press.
- WALKER, Cheryl (2004). "Dickinson in Context: Nineteenth-Century American Women Poets". En V. Pollak (ed.). *A Historical Guide to Emily Dickinson* (pp. 175-200). New York: Oxford University Press.
- WITTIG, Monique (2013). "One is not born a woman". En C. Mccann y S. KIM, (eds.). *Feminist Theory Reader: local and global perspectives* (pp. 1-11). New York: Routledge.



# MARGARET TYLER: PIONERA DE LA TRADUCCIÓN LITERARIA Y SU REVOLUCIONARIA EPÍSTOLA AL LECTOR

**Inmaculada Caro Rodríguez**

*Universidad Internacional de la Rioja*

*Resumen* *La Epístola al lector* de Margaret Tyler (1540-1590) se erige como una figura fundamental en el paisaje de la resistencia feminista en la literatura. A través de un análisis de su *Epístola al lector* se revela su enfrentamiento a las estructuras y expectativas preestablecidas. Además, la naturaleza transgresora de su narrativa sugiere que su epístola se podría considerar como uno de los primeros antecedentes de un manifiesto feminista en cuanto a la reivindicación del papel de la mujer como traductora, desafiando así la exclusión de las mujeres en el ámbito de la traducción para poder abrir nuevas posibilidades para su participación en el mundo literario.

## 1. INTRODUCCIÓN

La historia de la literatura y la traducción está marcada por figuras que han desafiado las normas establecidas y han abierto nuevos caminos para futuras generaciones. Entre estas figuras destaca Margaret Tyler (1540-1590), una pionera en el ámbito de la traducción literaria que dejó una impronta significativa en la cultura literaria de la Inglaterra isabelina. Destacó por ser una de las primeras mujeres en desafiar abiertamente las restricciones que limitaban la participación femenina en el ámbito literario. Ella hizo historia al convertirse en la primera mujer en traducir

el romance caballeresco *Espejo de príncipes y caballeros* al inglés, titulado *The Mirroure of Princely Deedes and Knighthood* en 1578.

En el siglo XVI, la traducción de textos literarios no era un mero ejercicio de transferencia lingüística. Era un acto de interpretación y, a menudo, de adaptación cultural. Los traductores debían ser competentes en ambas lenguas y conscientes de las normas culturales y literarias de sus respectivas audiencias. Tyler, en este sentido, no solo demostró su habilidad como traductora, sino también su capacidad para negociar las complejidades culturales inherentes a la tarea. Sin embargo, su contribución más significativa en su *Epístola al Lector*, es un prólogo a su traducción que ha sido contemplado como un documento fundamental en el paisaje de la resistencia feminista en la literatura.

En ella, Margaret Tyler defiende su derecho a traducir y participar en la esfera literaria, un espacio dominado por hombres. En un tono audaz y desafiante, cuestiona las normas que limitaban la autoría femenina, argumentando que la capacidad intelectual y la pasión por las letras no debían estar restringidas por el hecho de ser hombre o mujer. Este texto, por tanto, es mucho más que un prólogo, ya que funciona como un manifiesto protofeminista que reivindica la presencia de las mujeres en la literatura. La traductora subraya que las mujeres, al igual que los hombres, tienen la capacidad de contribuir al conocimiento y a la cultura y que la exclusión de las mujeres de estas actividades es una injusticia basada en prejuicios, debido a que a las mujeres solamente se les permitía traducir textos de índole religioso (Eckerde, 2007).

*La Epístola al lector* ha sido objeto de considerable atención académica, ya que representa uno de los primeros ejemplos de una mujer que articula de manera explícita y pública su derecho a participar en el mundo literario. Estudios contemporáneos han analizado cómo este prólogo puede estimarse como una forma temprana de reivindicación feminista, que desafía las estructuras

de poder y abre el camino para futuras escritoras y traductoras. De hecho, a Tyler se la considera precursora de la tradición feminista en la literatura, una mujer que, a través de su obra, desafió las convenciones de su tiempo y reclamó un espacio para la voz femenina en la literatura (Harvey, 1992).

Además, su labor se inscribe en una tradición de traducciones que, lejos de ser una reproducción del texto original, reflejan la visión y las preocupaciones del traductor. En su caso, su traducción sería una intervención literaria que introduce una obra extranjera en la cultura inglesa, infundiendo en el texto elementos de su propio contexto cultural. Esta capacidad para reinterpretar y adaptar el texto original ha sido ampliamente reconocida como una característica distintiva de las traducciones realizadas por mujeres durante este período, quienes a menudo utilizaban estos textos como un medio para expresar sus propias ideas y valores (Snook, 2019).

## 2. UN MODELO DE VOZ SUBVERSIVA

La obra de Margaret Tyler trasciende su tiempo y contexto histórico, posicionándose como un modelo de voz subversiva que desafía las normas arraigadas de la sociedad isabelina en la que vivió. En una época marcada por la exclusión sistemática de las mujeres de muchas esferas de la actividad intelectual y literaria, ella se atrevió a participar activamente en la producción literaria y defendió con firmeza su derecho a hacerlo. Primeramente, defendió su deseo de traducir la obra al inglés teniendo en cuenta al lector en lo que respecta a “su propio beneficio y deleite” (traducción propia).

Su contribución literaria, especialmente a través de su trabajo como traductora y su notable *Epístola al Lector*, representa una audaz declaración de intenciones que confronta directamente las estructuras sociales y las expectativas preestablecidas, configurándose como un precedente significativo en la reivindicación por la igualdad de derechos. El

hecho de que Margaret Tyler se aventurara a traducir un romance caballeresco en un tiempo en el que la participación femenina en tales proyectos literarios era inviable y constituía un acto de transgresión.

Su elección de la obra *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra con el título *The Mirroure of Princely Deedes and Knighthood* (1578), conocida también como *El cavallero del Febo*, indica su deseo de enfrentarse a las barreras de su época que consideraba las obras de caballería como inmorales y reivindica un espacio en el ámbito literario que le estaba reservado a los hombres. Esta obra no solo le permitió demostrar su competencia lingüística y sus habilidades como traductora, sino que también fue la base para expresar sus propias ideas y cuestionar las normas sociales de su tiempo (Boro, 2020).

La *Epístola al Lector*, que precede su traducción, es un texto particularmente significativo, ya que, aparte de presentar la obra que ha traducido, es una defensa explícita de su derecho como mujer a participar en el mundo literario. En esta epístola, justifica su trabajo de forma argumentativa, desafiando las construcciones sociales que relegaban a las mujeres al ámbito doméstico y les negaban la posibilidad de involucrarse en actividades intelectuales. En un pasaje notable de la epístola, argumenta que las capacidades intelectuales no son exclusivas de los hombres, y que las mujeres, cuando se les da la oportunidad, pueden sobresalir en las mismas disciplinas. Esta postura es una clara resistencia a las convenciones de la época, puesto que se niega a aceptar la pasividad o la subordinación que se esperaba de las mujeres en aquel entonces. En el caso de la traducción, solo se contemplaba que las mujeres tradujeran obras religiosas (Boro, 2020).

El carácter subversivo de su labor también se manifiesta en la manera en la que ella utiliza la traducción como una actividad literaria y como un acto de reivindicación personal y colectiva. Al elegir un género que celebraba la valentía, la nobleza y la

virtud, Tyler se inserta en un discurso que tradicionalmente excluía a las mujeres, desde una posición de autoridad y competencia. En este sentido, su traducción va más allá de una mera presentación de una obra española a un público inglés, lo que reconfigura las dinámicas de poder al situarse ella misma como una mediadora cultural y literaria. Su trabajo refleja una conciencia crítica de las restricciones impuestas a las mujeres y un esfuerzo deliberado por expandir esos límites a través de la práctica literaria (Arcara, 2007).

Estudios académicos recientes han retomado la figura de Margaret Tyler, reconociendo su importancia como una pionera de la voz femenina en la traducción literaria. Su capacidad para articular una visión subversiva dentro de los confines de una sociedad restrictiva ha sido interpretada como un ejemplo temprano de profeminismo, un término que algunos críticos usan para describir las primeras manifestaciones de pensamiento y acción que desafían las normas establecidas antes del desarrollo del feminismo como movimiento social formal. La traductora cuestiona la exclusión de las mujeres de la esfera pública, promoviendo un ideal de igualdad intelectual opuesto a las jerarquías de su tiempo. Este enfoque ha sido clave para entender su legado como una de las primeras mujeres en utilizar la literatura como medio para hacer frente a las normas patriarcales (Uman y Bistué, 2007: 300).

Su obra conserva relevancia histórica y continúa inspirando a futuras generaciones de escritoras y traductoras que, como ella, buscan cuestionar las barreras impuestas por la sociedad; por eso, afirmaba: “Tan válido es que una mujer escriba una historia como que un hombre escriba su historia para una mujer” (traducción propia). Su *Epístola al Lector* es un recordatorio poderoso de que una voz desestabilizadora puede surgir en los lugares más inesperados, y que la resistencia a lo establecido puede tomar muchas formas, incluida la literatura. Tyler, al reivindicar su derecho a participar en el mundo literario, sentó un precedente para otras mujeres y dejó un legado que continúa

resonando en el análisis crítico y la historia literaria contemporánea.

### 3. ANÁLISIS DEL ESTILO EPISTOLAR

El estilo epistolar ha sido históricamente un medio privilegiado para la expresión personal y la comunicación de ideas en un formato que, aunque privado, ha llegado a tener una profunda influencia en la esfera pública. La *Epístola al lector* de Margaret Tyler representa un ejemplo paradigmático de cómo las cartas pueden ser utilizadas a modo de vehículo para redefinir las convenciones sociales de una época específica.

A través de la forma en que defiende su derecho a traducir y a participar en el panorama literario, es posible identificar cómo su estilo se entrelaza con el de otros autores que han seguido un estilo epistolar para protestar, como es el caso de Jean-Jacques Rousseau con su novela epistolar de 1761 titulada *Julie, o la nueva Eloísa*, con la diferencia de que el estilo de la autora está más orientado a la persuasión, frente al de Rousseau, que está más vinculado a ahondar en las emociones para desarrollar la narrativa y la caracterización de los personajes.

La utilización de un tono firme y persuasivo en la *Epístola al lector* recuerda a las cartas de figuras destacadas como Madame de Sévigné, cuya correspondencia es famosa por su capacidad de combinar lo personal con reflexiones sobre la sociedad de su tiempo. Tyler, al igual que Sévigné, emplea la carta tanto como un medio de comunicación como una herramienta de crítica social. En este contexto, la epístola se convierte en un espacio en el que se puede argumentar a favor de la capacidad intelectual de las mujeres, manifestando la noción de que el talento literario está inherentemente vinculado a la capacidad de una persona en concreto sin importar si es hombre o mujer.

Asimismo, la estrategia de anticiparse a las críticas que podría recibir por su osadía al traducir una obra literaria no es exclusiva de Tyler. Esta técnica retórica llamada prolepsis puede

encontrarse en los escritos de Mary Wollstonecraft en su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), en la que defendía la igualdad intelectual entre hombres y mujeres, argumentando que las mujeres tenían derecho a la educación y a participar en la vida intelectual y pública.

Esta técnica prevé y aborda las posibles objeciones con el fin de fortalecer los argumentos propios, desactivando la eficacia de argumentos contrarios que pudieran surgir, debido a que se da una impresión de seguridad que aumenta la veracidad de lo expuesto. Además, cuando se examina el contexto de la traducción en la obra de Tyler, es relevante considerar la labor de traductores como Elizabeth Barrett Browning, quien también participó activamente en la traducción literaria al llevar a cabo la traducción de *Prometeo encadenado* de Esquilo con el título de *Prometheus Bound*, mientras defendía el derecho de las mujeres a ser reconocidas en el mundo literario, tal y como lo expresó en una carta a Miss Thomson en 1845.

Por una parte, Browning, al igual que Tyler, comprendía que la traducción supera al acto de trasladar palabras de un idioma a otro, puesto que resulta ser un proceso creativo y crítico que implica un profundo conocimiento y apreciación del texto original. Era muy exigente con sus traducciones, de hecho, quiso destruir la primera traducción que hizo de *Prometeo encadenado*, aunque no lo consiguió. Únicamente pudo sustituirla por una versión que le agradaba más y que la autora realizó en 1845.

Por otra, en su *Epístola al lector*, la autora justifica su derecho a la traducción, argumentando que su capacidad para hacerlo no debe ser cuestionada simplemente por ser mujer. Esta defensa resuena con las experiencias a posteriori de otras mujeres traductoras que, como Barrett Browning, fueron criticadas por tener inquietudes intelectuales desde edades tempranas; de hecho, fue criticada incluso por su propio tutor Daniel McSwiney. Además, Tyler se alinea con la tradición epistolar en

la que la carta sirve como una declaración de intenciones y un manifiesto personal.

En este sentido, la *Epístola al Lector* puede compararse con las cartas de George Sand, pseudónimo de Aurore Lucile Dupin de Dudevant (1804-1876) en el hecho de haberse decantado por el género epistolar para expresar su visión del mundo. A diferencia de Tyler, esta autora francesa decidió utilizar la pseudonimia masculina para que se la aceptara por su capacidad como escritora, accediendo de forma más fácil a un sector complicado para las mujeres. Mediante su masculinización, fue capaz de ser reconocida exclusivamente por su talento (Gutiérrez, 2017).

Al igual que Sand, Tyler emplea la epístola como un espacio para articular su intelectualidad como premisa fundamental, enfatizando la calidad de su labor. El análisis del estilo epistolar de Tyler revela, por tanto, su habilidad para utilizar la retórica como un medio para contrarrestar las convenciones sociales de su tiempo y su conexión con una tradición más amplia de autores epistolares que han utilizado la carta a modo de crítica social y expresión personal. Su obra demuestra que la forma epistolar es un poderoso vehículo para la articulación de ideas y la reivindicación de derechos.

#### 4. UN MANIFIESTO FEMINISTA

La *Epístola al lector*, con su enfoque audaz y su retórica subversiva, puede interpretarse como precursora de los manifiestos feministas que surgirían en los siglos posteriores. La naturaleza transgresora de su narrativa desafía las normas sociales de su tiempo, a la vez que sugiere que su epístola puede considerarse uno de los primeros escritos que defienden el papel de la mujer en la traducción literaria.

En un contexto histórico en el que la traducción, como tantas otras esferas de la producción intelectual, estaba dominada casi exclusivamente por hombres, la autora se resiste a la continuidad

de esta exclusión histórica, abriendo nuevas posibilidades para la participación de las mujeres en el mundo literario, adelantándose a muchas de las demandas que caracterizarían el movimiento feminista en siglos posteriores.

Tyler, al reclamar su derecho a traducir con una seguridad y determinación inusuales para una mujer de su época, se alinea con una tradición de escritos feministas que, aunque aún no se había consolidado en su forma moderna, comenzaba a gestarse en las obras de otras mujeres intelectuales. La reivindicación del papel de la mujer como traductora en la *Epístola al lector* encuentra un eco en los textos de figuras como Olympe De Gouges, quien, en su *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791), defendía la equiparación de mujeres y hombres en su totalidad.

Aunque De Gouges se centró en aspectos legales, ambas reflejan su anhelo por la igualdad en el ámbito público y privado. Más adelante, autores como John Stuart Mill, en su obra *El sometimiento de las mujeres* (1869) abordaron la exclusión sistemática de las mujeres de la vida pública e intelectual, abogando por la igualdad como un principio fundamental para una sociedad justa y equitativa. La defensa de Tyler de su derecho a traducir y participar en la literatura, en este sentido, puede verse como precursora de las ideas que Mill y otros desarrollaron más explícitamente en relación con la emancipación de las mujeres.

Al igual que Mill, que argumentaba que la exclusión de las mujeres del ámbito público era injusta y suponía una pérdida para la sociedad en su conjunto, Tyler sugiere que el talento literario y la capacidad intelectual de las mujeres son recursos valiosos que no deben ser desaprovechados ni limitados en base a convencionalismos injustificados. La epístola de Tyler también puede relacionarse con los escritos de otras figuras clave del feminismo, como Simone de Beauvoir, cuya obra *El segundo sexo* (1949) examinó cómo las estructuras patriarcales han relegado

históricamente a las mujeres a un rol secundario en casi todos los aspectos de la vida. Aunque separadas por casi dos siglos, la obra de Tyler y la de Beauvoir comparten una preocupación fundamental por la reivindicación del papel de las mujeres en la cultura y la sociedad.

Margaret Tyler, al defender su derecho a traducir está pidiendo un espacio para sí misma y realiza un llamado a todas las mujeres para que exijan su lugar en la esfera intelectual. Este mensaje resuena poderosamente con las afirmaciones de Beauvoir sobre la necesidad de que las mujeres se emancipen de las limitaciones impuestas por una sociedad patriarcal. Por último, hay que considerar cómo la epístola de Tyler anticipa proclamas feministas del siglo XX, como el *Manifiesto SCUM* de Valerie Solanas de 1967, que, aunque es radicalmente diferente en tono y contenido, comparte la misma voluntad de socavar las estructuras patriarcales que limitan las oportunidades de las mujeres.

Si bien Solanas opta por un enfoque más confrontativo, el objetivo de suprimir las barreras que impiden la plena participación de las mujeres en la vida pública e intelectual tiene sus raíces en el mismo impulso que motiva la epístola de Tyler. Por lo tanto, la *Epístola al lector* debe ser reconocida no solo como un ejemplo de la lucha individual de una mujer por su derecho a participar en el ámbito literario, sino como una contribución significativa a la larga tradición de escritos que buscan expandir el papel de las mujeres en la sociedad.

## 5. LEGADO Y RECONOCIMIENTO

La contribución de Margaret Tyler ha trascendido su época y se ha consolidado como una figura de referencia que ha influido en generaciones posteriores en la traducción y su influencia se aprecia en Robin Lakoff y Julia Kristeva. A pesar de las manipulaciones que sufrió su *Epístola al lector* en ediciones

posteriores a 1578, no han logrado ensombrecer su legado (Bufrau, 2010).

La importancia del legado de Tyler va más allá de su contenido literario, puesto que reside en su enfoque teórico innovador, que abogaba por la traducción como una actividad inherentemente creativa y crítica de carácter universal sin fronteras ni barreras, en contraposición a la visión tradicional que la relegaba a un mero acto de reproducción textual eminentemente masculino.

Su defensa de la traducción como una actividad creativa y su insistencia en el valor intelectual de las mujeres resuenan con las ideas de pensadores como Friedrich Schleiermacher, el cual en su famoso ensayo *Sobre los diferentes métodos de traducir* (1813), también subrayó la importancia de la traducción como una actividad que requiere superar la competencia lingüística al tener que estar acompañada de una profunda sensibilidad cultural y creativa. Schleiermacher, traductor y filósofo alemán del Romanticismo, sostenía que el traductor debía tener un rol activo en la recreación del texto, un enfoque que valida las ideas defendidas por Tyler en su epístola.

Asimismo, el impacto de Tyler se puede relacionar con las ideas de George Steiner, influyente crítico literario y teórico de la traducción del siglo XX. En su obra *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, Steiner argumenta que toda traducción es, en esencia, un acto de interpretación creativa, una postura que encuentra eco en la insistencia de Tyler en que la traducción literaria no es un mero proceso mecánico, sino una forma de creación literaria en sí misma.

El énfasis de Tyler en que la traducción debe ser reconocida como una disciplina académica con su propio valor intelectual y creativo está en consonancia con las reflexiones de Steiner sobre el poder transformador y significativo de esta disciplina. Más recientemente, académicos de Susan Bassnett y Lawrence Venuti han contribuido significativamente a la consolidación de la

traducción como un campo de estudio académico, siguiendo la estela de Margaret Tyler.

En su libro *Translation* (2022), Bassnett explora la complejidad de la traducción literaria y reconoce la importancia de enfoques que, como el de Tyler, enfatizan el rol activo del traductor en la producción del significado. De manera similar, Venuti, en *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2017), destaca cómo las tradiciones dominantes en la traducción han tendido a invisibilizar el papel del traductor, una tendencia que Tyler desafió al situar su voz y su autoría en el centro de su obra.

La *Epístola al lector* puede ser vista, en este sentido, a modo de baluarte de los debates actuales sobre la visibilidad del traductor y la importancia de reconocer la traducción como una forma de escritura original. El reconocimiento de la obra de Tyler se puede vincular de igual modo con la teoría feminista contemporánea, en particular con las ideas de Hélène Cixous, que en *La risa de la Medusa* (1995), defendió la escritura femenina como una forma de resistencia y afirmación.

Tyler, al reclamar su lugar como traductora y escritora, desafió las normas patriarcales de su tiempo, un acto que refleja el llamado de Cixous a las mujeres para que se apropien de la escritura y, por extensión, de su propio destino intelectual. En conclusión, el legado de Margaret Tyler en el campo de la traducción literaria es profundo y duradero, influyendo en una amplia gama de pensadores y teóricos desde Friedrich Schleiermacher en su obra *Sobre los diferentes métodos de traducir* hasta los citados Bassnett y Venuti. Su *Epístola al lector* constituye un pilar que ha moldeado la práctica de la traducción, contribuyendo al desarrollo de la traducción literaria como disciplina académica legítima y profundamente creativa. La influencia de Margaret Tyler continúa resonando en la teoría de la traducción contemporánea, al igual que en los estudios de

teoría feminista, reafirmando su lugar como una figura fundamental en la historia intelectual.

## 6. CONCLUSIÓN

Margaret Tyler, a través de su *Epístola al lector* y su traducción de *Espejo de príncipes y caballeros*, dejó un legado que sigue siendo de gran relevancia tanto en la literatura como en los estudios traductológicos. Su trabajo permitió que la literatura caballescica, un género de gran popularidad en su tiempo, fuera accesible al público inglés. Asimismo, estableció un precedente importante en la lucha por la igualdad dentro del mundo literario y académico (Pender, 2012).

Aparte de distinguirse como traductora hábil, también se posicionó como defensora de la capacidad intelectual de las mujeres, abogando por su derecho a participar en un campo dominado por hombres. Su valentía al enfrentarse a las convenciones sociales de su tiempo y su destreza al abordar la complejidad del texto original han sido, y siguen siendo, fuente de inspiración para mujeres y hombres que luchan por el reconocimiento y la igualdad en todos los campos intelectuales.

En la actualidad, su figura ofrece lecciones valiosas para la práctica de la traducción literaria y para la teoría feminista. Su enfoque en la traducción supone una actividad creativa y crítica que trasciende los límites lingüísticos y culturales. Su legado resuena con ideas de gran relevancia en la actualidad en lo que respecta a la importancia de la visibilidad del traductor y la autoría en el proceso traductológico.

Tyler comprendió que la traducción implicaba una profunda comprensión del texto original, una sensibilidad cultural que permitiera transmitir el contenido mediante la captación y la transmisión del espíritu de la obra. Este enfoque es particularmente relevante hoy en día, cuando la globalización y la diversidad cultural exigen una traducción que sea a la vez fiel

y creativa, capaz de ir más allá de las barreras lingüísticas sin perder la esencia del texto original.

Más aún, el legado de Tyler en la lucha por la igualdad en la literatura sigue siendo un referente. Su epístola es más que un documento histórico, es una declaración de principios que desafía los sistemas que limitan la participación de las mujeres en la producción intelectual al posicionarse como traductora y autora en un tiempo en que las mujeres tenían un acceso limitado a la educación y a la esfera pública.

Abrió camino para futuras generaciones de mujeres que, como ella, han buscado y siguen buscando su lugar en el mundo literario. Su obra demuestra que la traducción puede ser un acto revolucionario y emancipador, un medio para reclamar voz y espacio en un campo que históricamente ha marginado a las mujeres.

Por tanto, la figura de Margaret Tyler es un testimonio poderoso del impacto duradero que una voz rebelde y audaz en la historia de la literatura y la traducción puede causar, marcando un hito en la lucha por la igualdad (Pérez, 2015). Su legado recuerda que la traducción no es solamente un ejercicio lingüístico, es una forma de intervención cultural y una herramienta poderosa para redefinir las normas sociales y literarias. Su trabajo continúa siendo una fuente de inspiración y aprendizaje para traductores y académicos en la actualidad, subrayando la importancia del ingenio, el coraje y la equidad en el ámbito intelectual.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCARA, Stephanie (2007). "Margaret Tyler's *The Mirrour of Knighthood* Or how a Renaissance translator became 'the first English feminist'." *inTRAlinea* 9. Recuperado de

[http://www.intralinea.org/archive/article/magaret\\_tylor\\_mirror\\_of\\_knighthood](http://www.intralinea.org/archive/article/magaret_tylor_mirror_of_knighthood) [Fecha de consulta: 1/9/2024].

- BARRETT BROWNING, Elizabeth (2020). *Prometheus Bound And Other Poems*. London: Sagwan Press.
- BASSNETT, Susan (2022). *Translation*. London: Routledge.
- BORO, Joyce (2020). "The Mirroure of Princely Deedes and Knighthood". En J. Sánchez-Martí (ed.), *Los libros de caballería 1578-1700*. (pp. 11-33). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BRUFAU, Nuria. (2010) "Interviewing Luise von Flotow: A New State of the Art". *Quaderns: Revista de traducció*, 17. pp. 283-292.
- CIXOUS, Hélène Cixous (1995). *La risa de la Medusa*. Barcelona: Anthropos.
- DE BEAUVOIR, Simone (2020). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- DE GOUGES, Olympe. (2017). *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana (Textos imprescindibles para la mujer)*. - New York: CreateSpache Independent Publishing Platform.
- GUTIÉRREZ, José Ismael (2017). *George Sand y el seudónimo masculino. La androginia literaria*. London: Editorial Académica Española.
- HARVEY, Elizabeth (1992). *Ventriloquized Voices: Feminist Theory and Renaissance Texts*. London and New York: Routledge.
- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego (1975). *Espejo de príncipes y caballeros [el caballero del Febo]*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MILL, John (2021). *El sometimiento de las mujeres*. Madrid: Edaf.
- PENDER, Patricia (2012). *Early Modern Women's Writing and the Rhetoric of Modesty*. London & New York: Palgrave.

- PÉREZ RAMOS, Sandra (2023). *Mujeres traductoras, mujeres luchadoras*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2007). *Julia, o la nueva Eloisa*. Madrid: Ediciones Akal.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (2000). *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos.
- SNOOK, Edith (2019). *Women, Reading, and the Cultural Politics of Early Modern England (Women and Gender in the Early Modern World)*. London & New York: Routledge.
- SOLANAS, Valerie (2018). *Manifiesto SCUM*. Madrid: Lastura.
- STEINER, George (2005). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Colombia: Fondo de cultura económica.
- TYLER, Margaret (2014). *The Mirrour of Princely Deedes and Knighthood*. London: Modern Humanities and Research Association.
- UMAN, Deborah y BISTUÉ, Belén. (2007). "Translation as collaborative authorship: Margaret Tyler's *The Mirrour of Princely Deedes and Knighthood*". *Comparative Literature Studies*, 44(3), pp. 298-323.
- VENUTI, Lawrence (2017). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (2020). *Vindicación de los derechos de las mujeres*. Madrid: Penguin Clásicos.

# RELEASING “SET FREE”: ELIN AMEEN’S, FLORENCE BELL’S, AND ELIZABETH ROBINS’S TRANSLATIONS OF MOTHERHOOD

Elsa Kienberger

*Goldsmiths, University of London*

*Abstract* On 28 April 1893, The Independent Theatre Society staged *Alan’s Wife*, a new play about infanticide by Florence Bell and Elizabeth Robins based on the Swedish author Elin Ameen’s short story “Befriad” (“Set Free”, 1891). While previous scholarship has explored the eugenic premises underlying women’s agency in *Alan’s Wife*, this research brings Ameen’s 1895 Swedish back translation of the play *En Moder (A Mother)* into critical discussion for the first time. A comparison of translation decisions between all three texts demonstrates how women in England and Sweden rewrote motherhood during the late nineteenth century. I argue that the English play translation challenges patriarchal political power, whereas the Swedish play translation emphasizes intergenerational matriarchal reconciliation.

## 1. INTRODUCTION

On 28 April 1893, The Independent Theatre Society staged *Alan’s Wife*, a new play about infanticide by an anonymous author. The lead role featured Elizabeth Robins, who not only gained critical acclaim and censure for her performance, but who also later revealed herself to be the play’s co-author alongside Lady Florence Bell. In fact, *Alan’s Wife* was their translation and

adaptation of Elin Ameen's Swedish short story "Befriad" (published in 1891, the title translates as "Set Free")<sup>1</sup>. Linguistic analysis between the original text and the translated play text indicates that Bell and Robins made changes to depict fin de siècle women's changing conceptualization of motherhood within an English context. Likewise, the play undergoes adjustments for a Swedish context in Ameen's 1895 back translation of *Alan's Wife* into Swedish as *En Moder (A Mother)*. The translation and adaptation decisions underlying these two texts address motherhood discourses in late-nineteenth-century England and Sweden and their different, though often related, approaches to gender essentialism, punishment, nationalism, and eugenics. I argue that the English play translation challenges patriarchal political power, whereas the Swedish play translation emphasizes matriarchal reconciliation between generations.

Since the story and plays are little known in the UK and Sweden, a summary of each highlights their similarities and major diversions from each other. In "Befriad", Emma lives in the rural southern town of Storfors, Sweden and is waiting for her husband Hans to come home for dinner. When he is brutally killed in a sawmill accident, the life she has envisioned for them comes to an abrupt end. She discovers she is pregnant after his death and hopes the child will come "som et budskap, som ett lefvande minne" | "as a message, as a living memory" (1891: 42) of his father, but instead he is born with missing limbs reminiscent of his father's torn body. Emma questions the kind of future her child, who will not be able to work, can have in their laboring class community and decides to take his life. Ameen briefly describes the infanticide and then the story jumps ahead to Emma serving out a sentence in jail, at peace with her decision yet seeking God's forgiveness. In *Alan's Wife*, Emma is renamed

---

<sup>1</sup> All translations mine unless otherwise noted.

Jean and married to Alan, a factory worker in northern England who meets the same fate as Hans. While Emma has a father in another town and lacks friends, Jean's mother and a neighbor woman frequently keep her company because everyone knows she is pregnant before the accident. After the infanticide, which is not shown onstage, Jean is put on trial in the final scene. She believes she has acted justly and refuses to defend herself or to speak at all in response to questioning by the warders, pastor, and her mother. Instead, she communicates a resolute acceptance of her death sentence through gestures and expressions on stage. Ameen's *En Moder* translation largely maintains the characters and plot Bell and Robins introduce, though she returns the original names to the characters and adds details that emphasize the practical realities of their working-class lives. Fin de siècle Sweden did not issue the death penalty for infanticide, thus Ameen changes the last act to depict Emma at home pleading with her neighbor, pastor, and mother to understand her choice. Each successive text builds from the one before it, importing culturally specific depictions of working-class women's lives. The texts also defend the protagonists' infanticide, making motherhood and the support of intergenerational women more central with each successive adaptation.

Jean is often touted as a "New Woman" character amongst theatre studies scholars because the infanticide is a powerful rejection of the gender essentialist claim that women are natural mothers. At the same time, the infanticide also carries eugenic implications that connect it with imperialism in both England and Sweden. The socially transgressive "New Woman" — a fin de siècle trope for independent, physically active, intellectually adept, and sexually desirous women who were equal to men — held qualities that had long been true of working-class women, but which were gaining popularity among middle class women. While Elin Diamond (1997) and Joanna Townsend (2000) identify Jean as an early embodiment of the "New Woman" on the English stage, they do not consider the relationship between the

“New Woman” and eugenic ideologies. However, Francis Galton’s advocacy for eugenics in *Inquiries into Human Faculty and Its Development* (1883) appeared at the same time as the “New Woman” character was taking shape. Women were encouraged to act as what Angelique Richardson (2003: 50) terms “agents of regeneration” for the eugenic nationalist purpose of securing the future of the British race. Thus, the “New Woman”’s ability to choose her reproductive partner was free only so far as her children carried characteristics “desirable” to fin de siècle Britain, chiefly whiteness and non-disability. Although Anna Andes (2016) and Katherine Kelly (2004) prioritize Jean’s challenge to women’s roles in fin de siècle English society in *Alan’s Wife*, Kirsten Shepherd-Barr (2012) positions Jean’s approach to motherhood as a direct response to eugenic ideas. While these critics address “Befriad” as the basis for *Alan’s Wife* and engage with the translation of names and major plot points, this paper argues that the original text’s translation and adaptation into English changes the depiction of maternity. Furthermore, the translation and production history of *En Moder* in Sweden repositions the relationships between motherhood, eugenics, and imperialism.

## 2. “BEFRIAD” TO ALAN’S WIFE

In “Befriad”, Ameen abides by a gender essentialist view of motherhood but redefines it as both reproductive *and* destructive. Emma looks forward to becoming a mother and takes comfort from her grief over the loss of Hans by preparing and planning for her future with their child. The birth of baby Hans, however, begins with a traditional motherhood ideal and ends in its reversal: “Hon [Emma] strålade af glädje och moderskärlek. Så skrek hon till—fick samma förfärade blick som vid underrättelsen om mannens död” | “She [Emma] shone with gladness and mother’s love. Then she screamed—took on the same horrified look as at the news of her husband’s death” (Ameen, 1891: 43). Ameen specifies the kind of love Emma feels as “moderskärlek” | “mother’s love”, a phrase that assumes the

connection between mother and child must be stronger and more unique than other forms of love. The next sentence immediately tests Emma's "mother's love" when she becomes aware of her child's disability. Baby Hans will never be able to do the manual labor required in their sawmill town because he was born "utan ben och med blott en arm" | "without legs and with barely any arms" (Ameen 1891: 43). As Ameen reflects in a letter to Robins in 1893, Emma's decision to commit infanticide is not because she forsakes her "mother's love", but rather as "a proof of the highest maternal love" (Ameen, 5 May 1893). In "Befriad", Emma swears that her love could shield her baby from harm, but she fears it is not enough: "Ingen moderskärlek vore I stand att komma honom att glömma sin förfärliga vanförhet; hela sitt lif, ett kanske långt lif, längre än hennes, skulle han sucka och lida, krypa, krypa" | "No mother's love would be able to make him forget his terrible handicap; all his life, perhaps a long life, longer than hers, he would sigh and suffer, crawl, crawl" (Ameen: 45). Today the ableism in the passage warns of a eugenic influence, yet in nineteenth-century Sweden the passage challenged whether mothering was instinctive to women and if a mother's love could ever justify violence. Ameen's letter to Robins elaborates that while Emma does not regret her decision, "if the child were given back to her again, maimed as before, she would not do the act again—she would keep it + love it + mourn over it" (Ameen, 5 May 1893). In other words, Emma would subscribe to traditional nineteenth-century motherhood wherein mothers are not capable of enacting violence. Although Ameen projects this hypothetical onto her character, the story she wrote and published does not offer this possibility.

Emma's counter image to traditional motherhood embraced national fervor for social change in Sweden, including women's and workers' rights. Sweden's literary debates over social issues were born out of a larger movement across late-nineteenth-century Scandinavia called the Modern Breakthrough. Scholars place Ameen's works within Women's Breakthrough literature,

which Eva Heggstad (1993: 508) characterizes as attending to: “[k]onflikten mellan hemmet och det offentliga livet, mellan den traditionella kvinnorollen och en ny, modern, som ännu inte klart formulerats” | “[t]he conflict between home and the public life, between the traditional women’s roles and a new, modern one, which had not yet been clearly formulated”. While Ingeborg Nordin Hennel and Christina Sjöblad (1993: 506) argue that this conflict often appears in the trope of the “såriga mor-dotterrelationen” | “hurtful mother-daughter relationship”, “Befriad” subverts the trope by focusing on a hurtful mother-son relationship. Hennel and Sjöblad expand on the typical depiction of sons versus daughters in Swedish Women’s Breakthrough literature:

Medan förhållandet mellan mor och son oftast framstår som oproblematiskt, ses modern eller den äldre kvinnan som hinder för dotterns eller den yngre kvinnans utveckling mot självständighet. En metaforik som förbinder kvinnotillvaro med självuppgivelse, kaos, tyngd och förlust bekräftar flera texters djupa svartsyn.

|

While the relationship between mother and son is often presented as unproblematic, the mother or the older woman is seen as a barrier to their daughter’s or the younger woman’s independence. A metaphoric which connects women’s existence with self-sacrifice, chaos, burden and loss confirms several texts deep pessimism.

In contrast to the unproblematic mother-son relationship depicted above, “Befriad” represents it as a deeply problematic generational divide. Emma destroys the next generation by taking away her son’s independence (taking his life), but she is still a young woman herself. Her infanticide can be seen as a eugenic act of sacrifice in that it prevents the continuation of “unwanted” human characteristics, but Ameen does not celebrate Emma for this. Instead Emma loses her independence through imprisonment; thus the metaphoric Hennel and Sjöblad

ascribe to mothers with daughters also applies to Emma and her son. While “Befriad”’s compassionate portrayal of Emma despite her act seems to confirm a eugenic ideology, it also challenges not whether *the mother* is a barrier to a young woman’s independence but whether *motherhood* can be a barrier.

Similar questions regarding women’s “natural” fitness as mothers were circulating in England, yet Bell and Robins’s adaptation of “Befriad” resisted the urge to keep the topic at a remove and instead resituated it within an English context. “Befriad” first entered English through Gerda Grass’s summary of the story in *The Review of Reviews* (February 1891). As the editor of Scandinavian literature for the newspaper, Grass told Ameen in an interview for the Swedish newspaper *Idun* (March 1895: 82), that she read extensively through Scandinavian newspapers to select “hvad som kan vara af värde” | “what could be of worth”. Thus, Grass brought “Befriad” to the attention of English readers because she believed it to be relevant to the social climate of the time. Robins read *The Review’s* summary and, after reading the story in full, she set to work staging it with Bell. One of the major alterations they made was to change the setting from Storfors, Sweden to industrialized northern England. While the new setting brought the story close to home for English audiences, not everyone involved in the production agreed with the proximity. William Archer, who helped produce *Alan’s Wife* and wrote a long preface to the published edition of the play thought “the episode would be less likely to shock people beyond endurance if the scene were removed from their own doors—for impressions of horror are apt to vary inversely as the square of the distance” (Bell and Robins, 1893: xiv). To avoid backlash from the play’s reception, Bell and Robins hid their identity as its playwrights, even to Ameen. Despite Robins’s and Ameen’s 1893-96 letters to each other about *Alan’s Wife* and *En Moder*, Ameen only learned that Bell and Robins had co-written the English play when the latter retired from the stage in 1902 (Ameen, April 1902). Nevertheless, Bell and Robins believed the

story needed to be understood as something that could happen and was happening in various forms in England. The Women's Co-Operative Guild's 1915 collection of letters by working-class English women provides examples of the hardships and fears mothers faced at the turn of the century. Bell's husband Sir Hugh Bell owned a successful iron factory in Middlesbrough, and Kelly (2004: 543) argues Bell's familiarity with the location likely settled the choice for *Alan's Wife*. By re-contextualizing the play, they made the story less foreign and therefore more accessible to English audiences.

Geographically and thematically closer to home, Bell and Robins emphasized how their protagonist must navigate motherhood in a system built for men. The play's title diverged from the Swedish text due to this shift in combination with a desire to anglicize the text, including the characters' names: "Jean Creyke" for "Emma Olsson", "Alan" for her husband "Hans", etc. "Befriad"'s title comes from the last words of the story spoken by Emma in prison: "Barnet blef dock befriadt!" | "The child was set free!" (Ameen, 1895: 49). According to Kelly (2004: 558), "Set Free" "served as a working title until shortly before the play's opening" but was changed to *Alan's Wife* to mitigate controversy about the play's infanticide. *Alan's Wife* resists the language of salvation found in the Swedish text and instead places a semantic emphasis on male possession not directly asserted in the Swedish text. The final act best encapsulates *Alan's Wife's* criticism of the patriarchal systems Jean must navigate. Jean stands trial for her infanticide on penalty of death in front of a judge and court made up entirely of men, and, recognizing that this is not trial by peers, she declines to speak as an act of resistance. Her mother Mrs. Holroyd—a character added by Bell and Robins—is the only other woman in the room with her, and while she does speak to the court as well as to Jean in an effort to save Jean's life, she does not succeed. That Bell and Robins did succeed in having this scene staged despite theatre censorship speaks to their own act

of resistance against patriarchal systems. Since *Alan's Wife* premiered at a legitimate theatre, the script needed to first pass the Lord Chamberlain's Office (LCO) to accord with the Licensing Act of 1737. Jean's silences helped it escape LCO censorship, along with the crucial fact that "it was submitted after omitting (in possible collusion with [Examiner of Plays Edward Smyth] Piggot) its controversial scene", a reference to the infanticide implied on stage when Jean picks up a blanket and moves to the bassinet (Kelly, 2004: 551). When the curtain rises on the third act in the LCO script, the published play's note clarifying that "Jean's sentences are given as a stage direction of what she is silently to convey" is missing (Bell and Robins, 1893: 41). Instead, the stage directions explaining Jean's silences look spoken:

LCO Script (MS 53524 d.: 26):

JEAN: Yes, I know. (*silent*)

[...]

(*shakes her head*) No, I am not afraid.

Published Play (Bell and Robins: 43):

Jean.

(*silent. Makes motion of assent*) Yes, I know.

[...]

(*silent, shakes her head*) No, I am not afraid.

In the first line, the stage direction "silent" comes after the phrase, implying that the phrase is spoken and there is a pause or beat before the next line. Then, in the second line, the omission of "silent" altogether makes the line appear spoken again. Meanwhile the published script places the silences before the lines to clarify that the phrases should serve as mental cues for the actor and not spoken phrases for the audience. The LCO version therefore does not leave the audience to interpret Jean at the end of the play because she speaks for herself. Her monologue, which concludes the third act, is much longer in the LCO version because it contains justifications for her actions found in the published play's second act. However, the LCO's Jean lacks authority because she speaks to the audience from prison instead of her own home. As Jacky Bratton's (2011: 144) analysis of English audiences finds: "the law-abiding, anxious

general public could enjoy and also rule out many kinds of aberrant behavior, and come to a safer grasp of its own place". Through this pivotal difference between the LCO script and the performed (and published) play, Bell and Robins convinced the government that their play ultimately conformed to conventional melodramatic rules in which Victorian moral protocols are upheld. In performance, however, they produced a "New Woman" play that challenged these protocols and left the general public questioning the justice of patriarchal law.

### 3. ALAN'S WIFE TO EN MODER

In *En Moder*, Ameen's translation of *Alan's Wife*, Ameen re-adapts the story for her Swedish audience by strengthening class commentary and further renegotiating motherhood. Whenever possible, Ameen returns equivalences from "Befriad" to her translation of *Alan's Wife* and underscores Emma's environmental conditions by adding details about her poverty through costume and set specifications (1895: 9, 14, 32). Ameen also lifts out the theme of motherhood begun in "Befriad" and polished in *Alan's Wife*, by renaming the play *En Moder* | *A Mother*. Instead of focusing on the paternal possession claimed in the title *Alan's Wife*, *En Moder* maintains the title's focus on Emma's relationship to men but shifts it from her husband to her son. Ameen's decision to keep the new characters Bell and Robins added to the play, especially Mrs. Holroyd (renamed Fru Malmberg) and a neighbor (Alma), affirm her preoccupation with generational motherhood. She further uses the Swedish translation to build on Bell and Robins's gender commentary at a linguistic level. In *Alan's Wife*, Jean employs the word "master" twice to refer to a husband's role (Bell and Robins, 1893: 8-9). Rather than repeat the same word twice in Swedish, however, Ameen takes a transposition approach. According to Jean-Paul Vinay and Jean Darbelnet (2000: 88), "transposition involves replacing one word class with another without changing the meaning of the message". However, the meaning of the message does change with Ameen's transposition selections. The first

time, she uses two transpositions within the phrase “min herre och man” | “my lord and husband” (Ameen, 1895: 17). “Herre” can mean “master”, but it is more like “lord” because when capitalized both refer to God. Emma’s marriage to Hans thus ties her life to both church and state more conspicuously than Jean’s marriage to Alan. In the second instance of “master”, Ameen’s transposition makes a nascent socialist connection that strengthens the prioritization of working-class concerns alongside motherhood in the play. Emma tells her mother she did not want Janne to be her “lord and husband” but instead wanted Hans to be her “öfverman” | “overman” (Ameen, 1895: 17, 19). The “öfverman” is related to Friedrich Nietzsche’s concept of the “Übermensch” a human ideal coined in *Also Sprach Zarathustra* (*Thus Spoke Zarathustra*: 1883-1885), but there is an additional etymological resemblance because the Swedish translation of Nietzsche’s concept is “Övermänniska”, and “öfver” and “över” are alternate spellings (*Sålunda talade Zarathustra*: 1897). The first Swedish translation of Nietzsche’s text was not until 1897, two years after the publication of *En Moder*, but Ameen was likely exposed to the concept before the official translation was available. The speed of literary exchange in the fin de siècle, especially since Swedish is a Germanic language with several cognates, makes Ameen’s familiarity with Nietzsche’s “Übermensch” probable. By invoking “öfverman”, Emma separates traditional marriage, contracted by religion and property law, from her ideal marriage built on principles of mutual labor and reform. Ameen’s translation thus depicts stronger depictions of the working class building on contemporary philosophy and socio-economic theories.

As was the case in previous critical analyses of “Befriad” and *Alan’s Wife*, the greatest difference in Ameen’s translation is the ending, in which she completely rewrites the last act. Instead of the modernist silences found in Bell and Robins’s English play, Ameen returns Emma’s speech. This choice partially originated in cultural practicalities: in nineteenth-century Sweden,

infanticide was not punishable by death but as Gabriella Nilsson and Inger Lövkrona (2015: 151-153) point out, women could in rare cases receive time in prison. In England, as Catherine Wiley asserts (1990: 433), the death penalty could be issued, although this was rare by the end of the nineteenth century. Instead of reverting Jean's death sentence to Emma's imprisonment like in the short story, Ameen completely remakes the scene. After admitting to infanticide in front of her mother, Alma, and the parson Janne, Emma says she will turn herself in to the authorities, but wants them to know that she was in her right mind during the act: "Jag visste hvad jag gjorde—jag var inte vansinnig och jag är det inte nu heller" | "I knew what I was doing—I was not insane and I am not now either" (Ameen, 1895: 57). When Emma's pleas for understanding do not translate to them, she makes one last attempt, asking: "Kan ingen förstå—kan *du* inte förstå, mor?" | "Can no one understand—can *you* not understand, mother?" (italics in original) (Ameen, 1895: 57). Although Fru Malmberg denies understanding, she still offers to accompany Emma to prison so her "modershjärte" | "mother's heart" might persuade the jailers to commute her daughter's sentence (Ameen, 1895: 58). While in "Befriad" Emma ultimately finds consolation in God, *En Moder* builds upon *Alan's Wife's* depiction of mothers to equate motherhood with omnipotence. In the final tableau before the curtain, Emma kneels at her mother's feet, bowing her head while Fru Malmberg places her hands over her as if in blessing (Ameen, 1895: 60). Through the religious imagery *Alan's Wife* mostly avoids, *En Moder* accomplishes a reconciliation between mother and daughter that plays a role in healing the "hurtful" relationship between nineteenth-century Swedish mothers and daughters characterized by Hennel and Sjöblad (1993: 506).

Although *En Moder's* translation re-familiarizes Swedish audiences with "Befriad" by reversing some of the changes in *Alan's Wife*, *En Moder's* production history contributes to concerns around nationalism and contact with the "Other"

named by Sherry Simon (1996) in her research on gender and translation. Ameen wrote to Robins about four performances of *En Moder*, but I will examine the play's premiere production because it illustrates the intertwining of eugenics, imperialism, and motherhood. The play premiered 23 September 1895 at Åbo Teater through the Svenska Inhemska Teatern (Swedish Domestic Theatre or SDT), an independent theatre company formed to promote Swedish language performances in Åbo or Turku, Finland ("Teater och Musik", 1895: 3). *En Moder* appeared during a period of Swedish history with a high "statligt intresse av att så många barn som möjligt överlevde" | "state interest that as many children as possible survived" due to population decrease and to supply a future army (Nilsson and Lövkrona, 2015: 126). Sweden's preoccupation with population numbers pertains to its imperial history, encapsulated in the double city name of Åbo/Turku. Finland had been under Swedish rule for 600 years, until it was transferred to Russia after the 1809 Finnish War, and Sweden's population was suddenly much smaller. As Karmela Bélinki's (1993: 480) research on Finland during the nineteenth century uncovers, language was an exceedingly complicated and emotional topic as an expression of national identity. Swedish had been the language of the educated classes in Finland, but many Swedes also spoke Finnish having lived in Finland for generations. Erland Colliander's (1920) SDT production history identifies that the theatre primarily performed Scandinavian problem plays with occasional Swedish translations of British playwriting, thereby contributing to Swedish nationalism by refusing to stage Finnish works. Although the play *En Moder* and "Befriad" bear traits related to eugenic concepts that cannot be distanced from Swedish imperialism, at the same time they constitute a counter-narrative towards the very motherhood promoted by the Empire.

#### 4. CONCLUSION

"Befriad", *Alan's Wife*, and *En Moder* all represent late-nineteenth century reproductive ideals in England and Sweden

juxtaposed with fears and new hopes for motherhood. Bell's, Robins's, and Ameen's translation changes address women's relationships to themselves and to others, and they also reveal the underlying eugenic interests and national concerns in the authors' respective countries of residence. While "Befriad" opens discussion about motherhood with its expectation of care but threat of harm, *Alan's Wife* expands this discussion into a consideration of generational divides around motherhood, and patriarchal systems of power. *En Moder* then takes the generational rift introduced in *Alan's Wife* and stages a reconciliation between mother and daughter, though it maintains an unease with the concept of women's "natural" motherhood. All three works reflect an international exchange nourished by a desire to portray the multidimensionality of women and to promote their rights as individuals in the fin de siècle. Ultimately, Ameen, Bell, and Robins decenter the patriarchal concept of translation as the reproduction of an authorized text in favor of releasing their own creative productions.

## BIBLIOGRAPHY

- AMEEN, Elin (1891). "Befriad". *Lifsmål. Berättelser och skisser*, pp. 37-49. Stockholm: P.A. Huldbergs Bokförlags-Aktiebolag, Retrieved from <https://litteraturbanken.se/författare/AméenE/titlar/Lifsmål/sida/1/faksimil> [Accessed: 09/09/2025].
- "Letters from Elin Ameen to Elizabeth Robins". 4, 5, and 23 May and August 1893; 11, 23, 27, 29, and nd. June 1895; nd. 1896; and 9 April and 2 May 1893, Folder 4, Box 19, Elizabeth Robins Papers MSS.002, New York University Special Collections.
- ANDES, Anna (2016). "Legitimacy and Infanticide: the Isolated Widows of *Mrs Keith's Crime*, *Manchester Shirtmaker* and

- Alan's Wife*". *Nineteenth-Century Gender Studies*, 12(1), pp. 1-20. Retrieved from <http://www.ncgsjournal.com/issue121/PDFs/andes.pdf> [Accessed: 09/09/2025]
- BÉLINKI, Karmela (1993), "Nationellt engagemang. Språkdebatten i Finland". In Elisabeth Møller Jensen, et. Al (eds.) *Nordisk kvinnohistoria*, II, pp. 480-486. Höganäs, Bokförlaget Bra Böcker AB.
- BELL, Florence and Elizabeth Robins (1893). *Alan's Wife: A Dramatic Study in Three Scenes*. London: Henry and Co.
- (1895). *En Moder*. Translated by Elin Ameen. Stockholm: Albert Bonniers Förlag. Projekt Runeberg ebook. Retrieved from <http://runeberg.org/enmoder> [Accessed 09/09/2025]
- MS 53524 d. 1893. "Alan's Wife: A Study in Three Scenes". *Lord Chamberlain's Archive*. British Library.
- BRATTON, Jacky (2011). *The Making of the West End Stage: Marriage, Management and the Mapping of Gender in London, 1830–1870*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COLLIANDER, Erland (1920). *Svenska Inhemskas Teatern (1894-1919)*. Helsingfors: Söderström & Co.
- DIAMOND, Elin (1997). *Unmaking Mimesis: Essays on feminism and theater*. London & New York: Routledge.
- HENNEL, Ingeborg Nordin and Christina Sjöblad (1993). "Lyckligare ungdom har aldrig funnits. Det moderna genombrottet i Sverige". In Elisabeth Møller Jensen, et. Al (eds.) *Nordisk kvinnohistoria*, II, 495-507. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB.
- KELLY, Katherine E. (2004). "Alan's Wife: Mother Love and Theatrical Sociability in London of the 1890s". *Modernism/Modernity*, 11(3), pp. 539–560. Retrieved from

<https://dx.doi.org/10.1353/mod.2004.0058> [Accessed: 09/09/2025]

NIETZSCHE, Friedrich (1883-1892). *Also Sprach Zarathustra*. Chemnitz: Ernst Schmeitzner.

– (1897). *Sålunda talade Zarathustra*. Albert Eriksson (transl.). Stockholm: Gust. Lindström.

NILSSON, Gabriella and Inger Lövkrona (2015). *Våldets kön: Kulturella föreställningar funktioner och konsekvenser*. Lund: Studentlitteratur.

NYGÅRD, Stefan (2022). "The Geopolitics of the 'Modern Breakthrough: Cultural Internationalisation and Geopolitical Decline in Scandinavia 1870-1914". *Geopolitics*, 28(5), pp. 1-26. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/14650045.2022.2094774> [Accessed: 09/09/2025]

RICHARDSON, Angeliqve (2003). *Love and Eugenics in the Late Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.

SHEPHERD-BARR, Kirsten E. (2012). "'It Was Ugly': Maternal Instinct on Stage at the Fin De Siècle". *Women: A Cultural Review*, 23(2), pp. 216–234.

SIMON, Sherry (1996). "Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission". *Translation Studies Series*. Susan Bassnett and André Lefevere (eds.). London and New York: Routledge.

GALTON, Francis (1883). *Inquiries into Human Faculty and Its Development*. New York: MacMillan and Co.

"THE SCANDINAVIAN MAGAZINES" (February 1891). *The Review of Reviews*, W.T. Stead (ed.) 3(14). Retrieved from <https://www.proquest.com/docview/3897685/4F0E1F50DE91403CPQ/74accountid=11149> [Accessed 09/09/2025]

- "TEATER OCH MUSIK" (27 September 1895). *Dagens Nyheter*. Stockholm.
- TOWNSEND, Joanna (2000). "Elizabeth Robins: Hysteria, Politics and Performance". In Maggie Gale and Viv Gardner (eds.), *Women, Theatre and Performance: New and Historiographies* 102-120. Manchester: Manchester University Press.
- VINAY, Jean-Paul and Jean Darbelnet (2000). "A Methodology for Translation". Translated by Juan C. Sager and M.-J. Hamel. In Lawrence Venuti (ed. with advisory ed. Mona Baker) *The Translation Studies Reader* (pp. 84-93). New York: Routledge.
- WILEY, Catherine (1990). "Staging Infanticide: The Refusal of Representation in Elizabeth Robins's *Alan's Wife*". *Theatre Journal*, 42(4), pp. 432-446. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/3207720> [Accessed: 09/09/2025]
- THE WOMEN'S CO-OPERATIVE GUILD (1915). *Maternity: Letters from Working Women*. Margaret Llewelyn Davies (ed.). London: G. Bell & Sons, Ltd.



# ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO: ISABEL OYARZÁBAL Y LA ABADÍA DE NORTHANGER DE JANE AUSTEN

**Raquel Luque Porras**

*Universidad de Córdoba*

*Resumen* En el presente trabajo se realiza un análisis traductológico de la obra *La abadía de Northanger*, escrita por Jane Austen en 1817 y traducida por Isabel Oyarzábal en 1921. El objetivo principal es la recuperación de una de las voces femeninas relegadas a un segundo plano debido al predominio androcentrista dominante en las ciencias. Para llevar a cabo el análisis, se estudian las técnicas de traducción feminista de Von Flotow (1991) y De Lotbinière-Harwood (1991) utilizadas en el texto. De esta manera, se realza la importancia de la necesaria reconstrucción histórica e historiográfica para visibilizar los trabajos de mujeres traductoras que también han contribuido al avance de la disciplina.

## 1. INTRODUCCIÓN

Isabel Oyarzábal Smith (Málaga, 1878 — Ciudad de México, 1974), también conocida como Isabel de Palencia, forma parte del conjunto de figuras femeninas que aportaron grandes obras en el campo de las Humanidades, no solo por su prolífica carrera como escritora, sino también por sus traducciones. Oyarzábal tiene una clara voluntad, evidente en la mayoría de sus creaciones: abogar por la igualdad de la mujer en todos los ámbitos, lo que la lleva a señalar su importancia en la sociedad y

a luchar por una educación equitativa e inclusiva (Eiroa San Francisco, 2014: 365).

Una de las obras de las que se sirve para intentar que el género femenino tenga en cuenta su valía y reconozca sus derechos es *La abadía de Northanger* de Jane Austen (Steventon, 1775 – Winchester, 1817), publicada de manera póstuma en 1817 y traducida por Oyarzábal en 1921.

Conviene señalar que Austen ya subvierte en la obra original algunos estereotipos de género de la época: crea personajes femeninos que desafían las normas impuestas por la sociedad una mujer sumisa, sometida y sin capacidad machista de los siglos XVIII y XIX, una colectividad que prefería de decisión. Sin embargo, siguen estando presentes algunos escenarios sexistas en la novela, cuya función es ilustrar el sistema patriarcal en el que se encontraban no solo los personajes, sino también la autora. Por tanto, si bien la implicación feminista, tanto de la autora como de la traductora, es indispensable para el análisis de esta investigación, se deben tener en cuenta las coordenadas cronológicas y contextuales en las que vivían para entender su presencia.

Así, el punto central de este trabajo es otorgarle a la traductora la visibilidad de la que ha sido privada, mediante el análisis de su obra. Otro factor clave que ha llevado a su selección como objeto de estudio es la combinación de lenguas: el inglés no tiene, por ejemplo, marcas de género, por lo que se requiere la intervención directa de la traductora para compensar las diferencias culturales y lingüísticas entre la lengua origen y la lengua meta, el español (Moure, 2021: 91). Ya García Meseguer (1994: 70-71) especifica que “una lengua como la castellana, con un sistema de referencias que se basa en el género, permite más grados de libertad para escapar del sexismo que una lengua como la inglesa”.

En este sentido, determinar e identificar quién realiza la labor traductora es crucial. Por un lado, conocer al traductor o a

la traductora, así como sus experiencias personales o su ideología, puede funcionar como medio para comprender mejor su elección de las técnicas de traducción. Por otro, facilita la recuperación de nombres olvidados, entre ellos, los femeninos, lo que hace posible rellenar los vacíos que siguen existiendo en los ámbitos científicos; en concreto, la lingüística y la traducción (Moure, 2021: 319-320).

## 2. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

El objetivo principal es desarrollar un análisis de la labor traductora de Isabel Oyarzábal en *La abadía de Northanger*, con el fin de recuperar una de las voces femeninas que han quedado relegadas a un segundo plano en la construcción histórica e historiográfica, debido al predominio androcentrista imperante en todas las disciplinas científicas (Moure, 2021: 19-20).

Asimismo, de este objetivo derivan otros específicos, que son:

- a) Evaluar e identificar las técnicas de traducción feminista más recurrentes, además de los rasgos de contenido y los rasgos lingüísticos comunes y diferenciadores de la autora y de la traductora.
- b) Determinar si la traductora recurre a una técnica de traducción específica como vehículo para la transmisión de su ideología y la prevención de un uso del lenguaje patriarcal.
- c) Contribuir a la incorporación del legado femenino en estudios sobre la traducción y la traductología desde una perspectiva de género, al igual que otras especialistas como Bolufer Peruga (2003), Buján Otero y Nogueira Pereira (2011) o Castro Vázquez (2012).

Para el planteamiento de la hipótesis, se parte de la premisa que plantea Calero Vaquera (2021: 51) de que las mujeres siempre han sido excluidas tanto de la historia de la cultura como de investigaciones o incluso de mecanismos lingüísticos de sus propias lenguas.

Por tanto, la hipótesis inicial presupone que la obra se caracteriza por la presencia de ciertos tintes de traducción no solo femenina, debido al género de la traductora, sino también feminista, por utilizar sus obras como medio para defender la abolición de la desigualdad de género; no obstante, se contempla la probabilidad de encontrar algunos matices sexistas propios de la época en la que se desarrolla la trama.

### 3. METODOLOGÍA

Para la realización de este trabajo, se ha llevado a cabo una investigación de tipo cualitativo con alcance descriptivo, ya que se han recopilado datos para su posterior análisis mediante la identificación de las técnicas de traducción presentes en el texto objeto de estudio. Se ha seguido el método explicativo, que implica una mayor profundización de los datos extraídos, así como el planteamiento de una hipótesis con vistas a justificar las decisiones traductológicas tomadas.

Es pertinente señalar el modelo que establece Molchan (2016: 280-281) con el objetivo de organizar las etapas de un análisis traductológico. En la etapa preliminar se estudian los aspectos principales del texto, a la vez que se lleva a cabo una investigación sobre quién ha escrito la obra original y quién la ha traducido. Además, se comprueban los elementos paratextuales y peritextuales, esto es, el prólogo, las notas a pie de página, los anexos, etc., y se examina la macroestructura para conocer su división. La segunda etapa consiste en la descripción del marco conceptual a fin de tener una delimitación precisa a la hora de seleccionar los fragmentos que van a ser analizados. Seguidamente, se estudia el texto en el micronivel, atendiendo a los conceptos definidos en la fase anterior y examinando las soluciones traductológicas que ha llevado a cabo la traductora. Por último, se verifica la hipótesis propuesta, justificándola en el macronivel, es decir, con los fragmentos del texto.

### 3.1. Técnicas de traducción feminista

La traductóloga y traductora Von Flotow (1991: 70) no se centra en discutir qué traducción es mejor o más fiel, sino en intentar entender el contexto en el que se inserta y en buscar la mejor forma de visibilizar la voz de la mujer. De esta manera, surgen las técnicas de traducción feminista, cuya finalidad es reivindicar la presencia del género femenino tanto en la lengua como en la sociedad.

La primera técnica que propone recibe el nombre de *suplementación*, y consiste en la intervención directa de la persona que lleva a cabo la traducción para recuperar las pérdidas que se producen entre unas lenguas y otras debido a sus diferencias lingüísticas o culturales (Von Flotow, 1991: 74). Un ejemplo sería insertar la marca del género femenino cuando hay discrepancias entre la lengua meta y la lengua origen, tal como ocurre entre el inglés y el español.

La siguiente se denomina *metatextualidad*. Se basa en la incorporación de prefacios, notas a pie de página o paratextos en los que quien traduce reflexiona y explica su participación en el texto (Von Flotow, 1991: 76). Tiene un carácter didáctico puesto que se suele justificar las elecciones que se han llevado a cabo durante la labor traductora, normalmente abogando por un lenguaje no sexista.

Por último, el *secuestro*, que es considerada la técnica más reivindicativa porque conlleva la manipulación y apropiación del texto por parte de la persona encargada de la traducción (Von Flotow, 1991: 76). Se consigue al intercambiar el masculino genérico por el femenino genérico o al crear neologismos que resalten la perspectiva femenina, entre otras muchas estrategias.

De Lotbinière-Harwood (1991: 113), por su parte, propone otras tres técnicas para este tipo de traducción, que vienen a complementar de alguna manera las anteriores, y son: 1) la *feminización*, que supone la invención de nuevas palabras,

significados o expresiones que empoderen a la mujer, incluso mediante marcas ortotipográficas, como la cursiva o los paréntesis; 2) la *desexualización*, que se basa en explicitar siempre ambos géneros; y 3) la *neutralización*, que es el empleo de términos neutros, sin ninguna distinción. Esta última puede ser la más fácil de llevar a cabo, pero, “nuestra visión general del mundo es tan marcadamente androcéntrica que ante un término neutro los hablantes ven automáticamente el «masculino»” (Chessa, 2014: 97).

De hecho, ya De Lotbinière-Harwood (1991: 114) es consciente del enfoque androcéntrico, argumentando que es imposible o poco probable conseguir que una lengua sea completamente neutral. La autora (1991: 117) prefiere la primera técnica —*feminización*—, ya que considera que tanto modificar el significado de algunas palabras o expresiones como la invención de otras nuevas son estrategias lingüísticas y feministas fundamentales. Por consiguiente, solo con traducir e insertar en el discurso por primera vez realidades que han tenido y tienen que tolerar las mujeres permite reconocerlas como sucesos colectivos, y no tanto como hechos aislados o individuales (Castro Vázquez y Spoturno, 2020: 26).

Es evidente que estas aportaciones han contribuido a ver la traducción, en algunos casos, como un proceso de reescritura cuyo objetivo es despojarse del uso patriarcal de la lengua para dar una mayor visibilidad a la mujer. De esta manera, la disciplina se desvincula de la fidelidad para secundar la recreación y la libertad creativa (Tomassini, 2021: 28). En este sentido, como expone Castro Vázquez (2008: 286), la traducción consigue tener una autonomía y una identidad propia, lo que ha llevado a recibir varias críticas de la parte más conservadora de la disciplina, que considera que el texto meta debe ser fiel al texto origen en su totalidad.

Sin embargo, quien traduce decide si intervenir, conscientemente, dentro del pensamiento feminista o dentro de la ideología patriarcal. El problema arraiga en que intervenir

inconscientemente “implica necesariamente adherirse a la ideología patriarcal dominante, la que precisamente por ser dominante se ve como «normal», «natural», incuestionada, incontestable” (Castro Vázquez, 2008: 286). Por tanto, ni los traductores ni las traductoras permanecen en una posición neutral a la hora de realizar su labor.

Además, “con la traducción se pueden hacer visibles a las mujeres en textos que las ignoran, ridiculizan o representan como mero instrumento de reproducción, como un paso previo a cambiar las relaciones de poder existentes entre hombres y mujeres” (Castro Vázquez, 2008: 297). Así, dejar entrar el pensamiento feminista en este ámbito tiene una doble finalidad, esto es, que tanto la mujer como las personas que llevan a cabo la actividad traductora, dos figuras minorizadas, puedan ser vistas y escuchadas en la realidad.

#### 4. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN DE *LA ABADÍA DE NORTHANGER*

En primer lugar, conviene aclarar que las técnicas de traducción feminista se fijaron en un momento posterior a la publicación y traducción de algunos libros en los que se aborda la desigualdad de género, evitando los sesgos androcéntricos de la lengua, además de los estereotipos sexistas que pueden estar presentes en el texto origen. De esta forma, las escritoras usan los textos para defender su ideología y constatar la necesidad de una traducción más inclusiva. Si bien es cierto que las traductoras modifican el discurso para evitar la invisibilización de las mujeres y subvertir la visión tradicional de los roles de género, las precursoras no utilizan la base teórica o las denominaciones que proporcionó la corriente feminista en el campo de la traducción, ya que no se formalizaron hasta los estudios del siglo XX (Moure, 2021: 94).

Otra manera intencionada de transmitir su postura es a través de la propia elección de textos. En este caso, Oyarzábal

escogió una obra en la que siguen estando presentes ciertos matices sexistas por el contexto en el que se inserta la trama, pero que ya trata asuntos sobre la opresión de la mujer, los roles de género y el debate de la identidad femenina de la época. Por tanto, las traductoras pueden optar por trabajar obras concretas con el fin de promover una sociedad equitativa y desde un punto de vista femenino; de modo que contribuyen a la divulgación de estas obras, ampliando el alcance de sus ideales hacia otras comunidades de hablantes y otras culturas.

Así, están presentes tres procedimientos que pueden insertarse en algunas de las técnicas propuestas por Von Flotow (1991) y De Lotbinière-Harwood (1991):

**Tabla 1**  
**Ejemplos de *secuestro* encontrados en la obra (elaboración propia)**

Número de ejemplo	TO	TM
1.1	For though she could not write sonnets, she brought herself to read them; and though there seemed no chance of her throwing a whole party into raptures by a prelude on the pianoforte of her own composition, she could listen to <b>other people's</b> performance with very little fatigue (Austen, 1903 [1817]: 9).	Si bien no llegó jamás a escribir un soneto ni a entusiasmar a un auditorio con una composición original, no dejó nunca de leer los trabajos literarios y poéticos de sus <b>amigas</b> , ni de aplaudir frenéticamente y sin demostrar fatiga las pruebas de talento musical de sus <b>íntimas</b> (Austen, 1951 [1921]: 10).
1.2	<b>All</b> have been, or at least <b>all</b> have believed themselves to be, in danger from the pursuit of <b>some one</b> whom they wished to avoid; and all have been anxious for the attentions of <b>some one</b> whom they wished to please (85).	<b>Todas las mujeres</b> se han visto o se han creído ver en peligro de verse perseguidas <b>por un hombre</b> cuando deseaban las atenciones de otro (67).

En los ejemplos anteriores (Tabla 1), se observa la manipulación del texto mediante la especificación del género gramatical para transmitir un mensaje feminista más firme. En el ejemplo inicial, determina el género femenino, que no está explícito en el texto origen, al igual que el carácter afectuoso, “amigas” o “íntimas”, para resaltar las dotes literarias y musicales de algunas niñas. En el segundo caso, hay otra intervención directa de la traductora con el fin de indicar que los hombres son los que se acercan a cortejar a las mujeres; aunque, también, puede interpretarse de manera que el sexo femenino tiene más probabilidades de sufrir acoso que el masculino.

Por otro lado, hay ocasiones en las que expresa los dos sexos mediante la construcción “hombres y mujeres” (Tabla 2):

**Tabla 2**  
**Ejemplos de *desexualización* encontrados en la obra**  
**(elaboración propia)**

Número de ejemplo	TO	TM
2.1	Crowds of people were every moment passing in and out, up the steps and down (27).	La gente salía y entraba sin cesar; bajaban y subían la escalinata cientos de <b>hombres y mujeres</b> (24).
2.2	It was not in them, perhaps, that <b>human nature</b> , at least in the midland countries of England, was to be looked (242).	En ellos no se encontraban caracteres, <b>hombres y mujeres</b> , como los que en las regiones del centro de Inglaterra y en la vida real pueden hallarse (185).
2.3	Among <b>all</b> the great variety that you have known and studied (250).	Entre la infinita variedad de <b>hombres y mujeres</b> que ha conocido usted y ha tenido ocasión de estudiar (192).

Por último, es necesario señalar que, a menudo, la traductora emplea un vocabulario neutralizado en lugar de utilizar términos que requieren marca de género (Tabla 3):

**Tabla 3**  
**Ejemplos de *neutralización* encontrados en la obra**  
**(elaboración propia)**

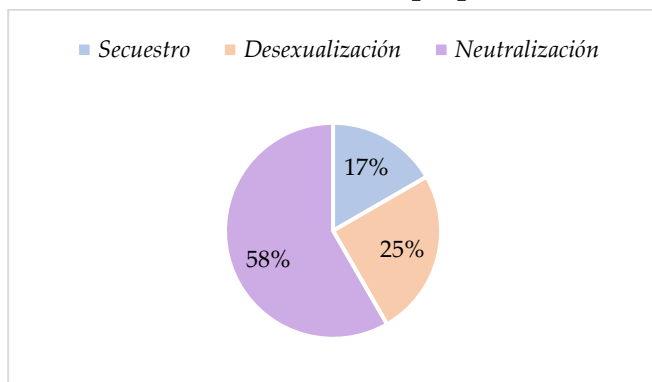
Número de ejemplo	TO	TM
3.1	There is nothing I would not do for those who are really my <b>friends</b> (39).	No hay en el mundo cosa alguna que yo no fuera capaz de hacer para servir y favorecer a las <b>personas por quienes siento cariño</b> (33).
3.2	I defy any <b>man</b> in England to make my horse go less than ten miles an hour in harness (46).	Desafío a <b>cualquiera</b> a que consiga refrenar mi caballo de modo que marche menos de diez millas por hora (38).
3.3	You would hardly meet a <b>man</b> who goes beyond his four pints at the utmost (71).	Apenas si hay <b>estudiante</b> que tome más de cuatro cuartillos diarios (57).
3.4	Oh, curse it! The carriage is safe enough if a <b>man knows how to drive it</b> ; a thing of that sort in good hands will last above twenty years after it is fairly worn out (73).	¡Al diablo las preocupaciones! Un vehículo en ese estado puede durar más de veinte años con tal de que se le trate con cierto cuidado (59).
3.5	The General's improving hand had not loitered here: very modern invention to facilitate the labour of <b>the cooks</b> had been adopted within this their spacious theatre (222).	El genio reformador del general se había preocupado de instalar cuanto pudiera facilitar la labor de <b>las cocinas</b> en aquel teatro de sus esfuerzos culinarios (168).
3.6	The various ascending noises convinced her that the <b>servants</b> must still be up (229).	Sonidos variados y ascendentes la hicieron suponer que la <b>servidumbre</b> permanecía aún levantada (174).
3.7	About <b>young girls</b> that have been spoiled for home by great acquaintance (249).	De esos <b>seres</b> a quienes amistades de más elevada posición que la suya incapacitaron para la vida de la familia (227).

De esta manera, la traductora hace uso de palabras que designan a ambos sexos, como “personas”, “cualquiera” o “amistades”. Conviene destacar el tercer ejemplo, pues, en el texto origen, se especifica “man”, dado que el acceso de las mujeres a la educación universitaria fue un proceso lento y complicado; en este caso, el personaje se refiere a la Universidad de Oxford, una institución que no admitió al sexo femenino hasta finales del siglo XIX (Itatí Palermo, 2006: 390). Oyarzábal, al situarse en otra época, considera oportuno insertar “estudiante”, probablemente para aclarar que las mujeres también pueden formar parte del sector educativo.

En el cuarto, logra el matiz neutral mediante la elisión de “if a man knows how to drive it”. Finalmente, en el quinto y sexto, es significativo el empleo de “la labor de las cocinas” o “la servidumbre” con el propósito de evitar los estereotipos de género y promover una representación más igualitaria en lo que respecta a las profesiones.

En definitiva, el procedimiento más frecuente es la *neutralización*. El empleo de términos neutros es la alternativa más sencilla para evitar el sexismo lingüístico, a pesar de que, en algunos casos, puedan leerse con una connotación masculina por la visión androcéntrica de la sociedad. Se presenta, a continuación, la distribución de estas técnicas feministas, según su porcentaje de aparición (Gráfico 1):

**Gráfico 1**  
**Frecuencia de aparición de las técnicas de traducción feminista (elaboración propia)**



## 5. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

Dentro de las disciplinas científicas, autoras como Isabel Oyarzábal se enfrentan a una doble discriminación: por ser mujeres, ya que han estado sometidas al sexo que se ha considerado dominante en la sociedad a lo largo de la historia, y por dedicarse a la labor de la traducción, una figura infravalorada debido a la baja estima del oficio hasta su auge a partir de los estudios traductológicos del siglo pasado.

Conviene destacar que, en muchas ocasiones, las traductoras elaboran paratextos —por ejemplo, mediante la técnica de *metatextualidad*— donde justifican las decisiones que han tomado a lo largo de la labor traductora. Oyarzábal no formuló teorías sistemáticas acerca de su manera de traducir, aunque se ha comprobado que su pensamiento se ve reflejado en sus obras. Así, en *La abadía de Northanger* (1951 [1921]) se puede percibir que el texto presenta un estilo propio en el que no prevalece la fidelidad, cuestión pertinente para el primer objetivo específico de este trabajo, relacionado con la comparación entre los rasgos propios de la autora y de la traductora. Oyarzábal opta por transmitir sus propios ideales al público de la cultura meta al mismo tiempo que busca lograr una mejor comprensión de la

obra; y, para ello, añade connotaciones semánticas, limita el discurso y remodela la lengua.

De esta manera, en relación con el segundo objetivo expuesto, los resultados del análisis demuestran que destaca la *neutralización*, con un 58 %. Esto implica que Oyarzábal intenta evitar un uso del lenguaje que es capaz de favorecer al sistema patriarcal. Si bien es cierto que es el procedimiento más fácil de llevar a cabo y que puede reflejar la influencia de la perspectiva androcéntrica generalizada, se debe tener en cuenta la época en la que se desarrolla la labor traductora, dado que no había tantas investigaciones respecto al sexismo lingüístico o guías inclusivas para evitarlo. Los movimientos feministas estaban empezando a manifestarse y, aunque no se habían establecido por completo, la traductora ya demuestra un sólido conocimiento en su compromiso con la lucha feminista.

En definitiva, el presente trabajo se inscribe en los estudios que adoptan una perspectiva de género, ya que contribuye al reconocimiento de uno de los nombres femeninos olvidados en la historia; por tanto, se alcanza el último objetivo. Además, la perspectiva de género se ha integrado entre las líneas de investigación, dado que es necesaria a fin de identificar y suplir las ausencias de las aportaciones femeninas en los campos de conocimiento para la reconstrucción histórica e historiográfica.

Con todo, se confirma la hipótesis planteada, puesto que, aun con la propia elección de Oyarzábal de una obra en la que ya se subvierten los roles de género, la traductora modifica diferentes aspectos para defender igualdad entre hombres y mujeres. No obstante, como también se señala, se contemplan tintes sexistas que pueden justificarse debido a la época en la que se inserta la obra, la autora y la traductora. Es pertinente recalcar el hecho de que, aunque las técnicas de traducción feminista no se habían asentado aún ni se hubiera teorizado sobre ellas —lo que probablemente haría que no fueran tan conocidas—, utiliza todos sus medios para promover un uso inclusivo de la lengua,

importa no solo por la comunicación, sino también por la transmisión de ideologías, la plasmación de nuevas realidades y la defensa de los derechos que les eran denegados.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fuentes primarias

AUSTEN, Jane (1903 [1817]). *Northanger Abbey*. Boston: Little, Brown and Company.

AUSTEN, Jane (1951 [1921]). *La abadía de Northanger*, trad. de Isabel Oyarzábal. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

### Fuentes secundarias

BOLUFER PERUGA, Mónica (2003). "Traducción y creación en la actividad intelectual de las ilustradas españolas: el ejemplo de Inés Joyes y Blake". En G. Espigado Tocino y M. J. de la Pascua Sánchez (eds.), *Frasquita Larrea y Aherán: europeas y españolas en la Ilustración y el Romanticismo* (pp. 137-155). Cádiz: Universidad de Cádiz.

BUJÁN OTERO, Patricia y NOGUEIRA Pereira, María (2011). "La (re)escritura de los márgenes. Traducción y género en la literatura gallega". *MonTI. Monografías de traducción e interpretación*, 3, pp. 131-160.

CALERO VAQUERA, María Luisa (2021). "Apuntes sobre lenguaje, poder y género". *TSN. Translating Studies Network*, 11, pp. 45-55.

CASTRO VÁZQUEZ, Olga (2008). "Género y traducción: Elementos discursivos para una reescritura feminista". *Lectora*, 14, pp. 285-301.

CASTRO VÁZQUEZ, Olga (2012). "La traducción como mecanismo de (re)canonización: el discurso nacional y feminista de

- Rosalía de Castro en sus traducciones al inglés". *Quaderns. Revista de Traducció*, 19, pp. 199-217.
- CASTRO VÁZQUEZ, Olga y SPOTURNO, María Laura (2020). "Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional". *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13(1), pp. 11-40.
- CHESSA, Sara (2014). "Perspectivas de género en la traducción de los poemas de Lucía Sánchez Saornil". *Lingue e Linguaggi*, 11, pp. 93-103.
- DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne (1991). *Re-belle et infidèle: la traduction comme pratique de réécriture au féminin. The body bilingual: translation as a re-writing in the feminine*. Montreal: Éditions du Remue-ménage.
- EIROA SAN FRANCISCO, Matilde (2014). "Una visión de España en la obra de Isabel Oyarzábal de Palencia". *Bulletin hispanique*, 116(1), pp. 363-380.
- GARCÍA MESEGUER, Álvaro (1994). *¿Es sexista la lengua española? Una investigación sobre el género gramatical*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- ITATÍ PALERMO, Alicia (2006). "El acceso de las mujeres a los estudios universitarios (siglo XIX)". *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 19, pp. 375-417.
- MOLCHAN, Maria (2016). "Metodología para el análisis traductológico de grandes corpus literarios". *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 9(2), 267-285.
- MOURE, Teresa (2021). *Lingüística se escribe con A. La perspectiva de género en las ideas sobre el lenguaje*. Madrid: Catarata.
- TOMASSINI, Valentina (2021). "Doble coraje, las pioneras de la traducción". *Revista internacional de culturas y literaturas*, 24, pp. 21-31.

VON FLOTOW, Luise (1991). "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories". *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 4(2), pp. 69-84.

---

## **LIBROS DE TEXTO**

---



# LA RAPPRESENTAZIONE DELL'IDEALE ESTETICO NEI MATERIALI DI ITALIANO L2/LS: UN APPROCCIO BASATO SUL GENERE E L'INTERSEZIONALITÀ<sup>1</sup>

**Simona Frabotta**

*Universidad de Málaga*

*Riassunto* Il presente studio esamina il modello corporeo presentato nei manuali di italiano come L2/LS per osservare se questo si allinea ai canoni estetici dominanti. A tal fine si sono analizzate le immagini delle sezioni che si occupano del lessico del corpo umano presenti in 30 manuali pubblicati dalle principali case editrici in base al genere, razza, età, tipo corporeo, disabilità e attività. I risultati mostrano una forte predominanza di corpi bianchi (94,1%), magri (91,2%), giovani (97,1%), atletici e privi di disabilità (100%), con una moderata differenza di genere. Sebbene alcune riproduzioni di opere d'arte suggeriscano un'estetica diversa, l'ideale corporeo resta largamente uniforme, contribuendo alla diffusione di una rappresentazione standardizzata del corpo umano.

---

<sup>1</sup> Questo lavoro s'inserisce tra le ricerche promosse nell'ambito del progetto I+D+i Alfabetización Crítica Feminista en la Formación Inicial Docente para Abordar los Discursos Multimodales de la Cultura Mediática y el Metaverso (Freedom), PID2022-141057OBI00, finanziato dal Ministerio de Universidades, la Agencia Estatal de Investigación, cofinanziato dall'Unione Europea.

## 1. INTRODUZIONE

La relazione tra l'esperienza vissuta del corpo e i modelli ideali proposti dalla società è un argomento di crescente rilevanza, in cui incide la rappresentazione che si fa dei corpi stessi. I canoni estetici, spesso caratterizzati da rigidità e irraggiungibilità, esercitano un'influenza profonda sulla percezione del corpo, soprattutto quello femminile, definendo standard che non solo modellano le aspettative sociali ma contribuiscono a generare una costante tensione tra l'immagine ideale e la realtà corporea. Questo fenomeno, spesso radicato in una cultura che enfatizza l'apparenza rispetto alle capacità o alle potenzialità individuali, alimenta un'ossessione per l'immagine e la perfezione fisica, descritta da Renee Engeln (2018: 17) come una vera e propria "malattia della bellezza". Tale ossessione non si limita alla sfera estetica, ma si traduce in un meccanismo di costrizione sociale che rappresenta il corpo femminile come intrinsecamente inadeguato nella sua naturalità (Roach, 2006: 365), generando un'ansia costante legata alla fisicità e al desiderio di conformarsi agli standard proposti (Jeffries, 2007; Guerra, 2020).

Sebbene radicato nel profondo della società patriarcale, il "mito della bellezza" – come lo definisce Naomi Wolf (2022) nel suo celebre saggio – è un'invenzione relativamente recente, emersa parallelamente all'allentamento delle restrizioni materiali verso le donne. Secondo Wolf, molte delle concezioni moderne di bellezza risalgono al XIX secolo, un'epoca in cui, mentre le donne iniziavano a emanciparsi da alcune delle limitazioni imposte dal patriarcato, venivano assoggettate attraverso nuovi strumenti di controllo basati sull'estetica. La diffusione di immagini di donne attraenti nei giornali dell'epoca, il supporto dell'industria cosmetica e il crescente peso dei media hanno contribuito a consolidare un ideale estetico femminile estremamente rigido e vincolante (Wolf, 2022: 38; Engeln, 2018: 154).

Il canone estetico non è, dunque, un'entità fissa, ma un costruito storico e culturale soggetto a continue trasformazioni. La sua mutevolezza lo rende un elemento centrale di tutte le culture, ma anche un campo di tensione, in cui si scontrano poteri sociali, interessi economici e valori ideologici (Roach 2006; Hakim 2012; Wolf 2022). Questo approccio complesso permette di comprendere come le rappresentazioni del corpo presenti in tutti i prodotti culturali– inclusi i materiali educativi, come i testi scolastici – non siano mai neutri, ma riflettano e riproducano le norme e le aspettative della società (Engeln, 2018: 178).

L'analisi intersezionale permette di ampliare la comprensione dell'oppressione estetica, la quale non si accentua solo in considerazione del genere, ma anche in base ad altre categorie che si interconnettono e creano disuguaglianze a diversi livelli (Collins, 1993: 82). Questa prospettiva rivela la complessità dei sistemi di potere che interagiscono nella società, influenzando l'esperienza personale e producendo privilegi e oppressioni variabili (Collins, 2015; Yonce, 2014).

Innanzitutto, il valore estetico spesso è legato alla conformità al binarismo di genere e alla prevedibilità dei tratti fisici. Come sostiene Preston (2022), le persone transgender sono considerate attraenti se il loro aspetto si avvicina a quello di una persona cisgender. Di conseguenza, la bellezza diventa un privilegio accessibile solo attraverso la conformità agli standard estetici cisgender, nascondendo ogni traccia di identità trans.

In secondo luogo, le caratteristiche razziali e etniche vengono spesso valutate in base a una gerarchia che favorisce la pelle bianca e i tratti caucasici. Questa imposizione porta addirittura molte donne a ricorrere a trattamenti estetici per adeguarsi a essa (Roach, 2006: 366). Al contrario, i corpi neri vengono spesso strumentalizzati e utilizzati per creare un'illusione di inclusività senza effettiva decostruzione del colonialismo presente nella società (Obasuyi, 2020: 23). Anche la giovinezza è spesso associata all'ideale di bellezza, poiché il valore estetico delle donne viene

spesso legato alla loro funzione riproduttiva (Hakim, 2012; Yonce, 2014). Di conseguenza il corpo maturo o vecchio viene percepito come privo di bellezza e femminilità (Wolf, 2022: 20). Per di più, nelle società occidentali di classe media e alta, dove l'ideale di corpo femminile è spesso rappresentato come piccolo, snello e poco ingombrante, le donne percepite come grosse o grasse subiscono giudizi negativi, in quanto deviano dalle norme di contenimento e disciplina (Hartley, 2001; Roach, 2006; Yonce, 2024). Nelle raffigurazioni che si fanno di essi, i corpi grassi sono spesso oggetto di derisione e umiliazione, e questo contribuisce alla diffusione di un immaginario discriminatorio che non fa altro che provocare un costante malessere e arriva a rappresentare uno dei fattori principali per lo sviluppo di disturbi alimentari (Engeln, 2018; Piñeyro, 2021).

Infine, l'idea di un corpo esemplare è indissolubilmente legata a quella di un corpo sano, altamente produttivo e performante, il cui aspetto esclude qualsiasi traccia di "anomalie" fisiche. L'assenza di corpi con disabilità, in particolare femminili, nelle rappresentazioni mainstream contribuisce alla discriminazione multipla che le persone disabili subiscono, alimentando in loro un senso di sfiducia e insicurezza (Malaguti, 2011: 16).

In risposta a questa visione dominante, che impone alle donne delle società occidentali un ideale corporeo ristretto e sottoposto a un rigido controllo sociale — un ideale per il quale molte sono disposte a sacrifici finanziari, interventi medici e sforzi personali — è emerso negli ultimi anni il movimento *body positive*. Questo promuove una concezione del corpo che ne afferma il valore e la dignità indipendentemente da stato di salute, peso, abilità, identità di genere o etnia, incentivando il rispetto per ogni tipo di fisicità, con un'attenzione particolare verso i corpi non conformi (Meloni e Mibelli, 2021: 20).

Considerando quanto visto finora, l'obiettivo di questa ricerca è analizzare il tipo di figura corporea rappresentata in un

ampio campione di manuali di italiano come lingua straniera, per comprendere se tali rappresentazioni si allineino all'immaginario egemonico o se, al contrario, introducano elementi di dissidenza. A questo scopo, l'analisi si è concentrata sulle sezioni dei manuali dedicate al lessico del corpo umano, essendo queste uno spazio in cui il corpo si trova al centro dello sguardo di chi apprende, e si configura implicitamente come un modello.

## 2. I MANUALI DI LINGUA E L'IDEALE CORPOREO

I manuali scolastici non sono solo strumenti per l'insegnamento di contenuti linguistici, ma veicolano valori culturali e sociali che influenzano profondamente studenti e studentesse (Shardakova e Pavlenko, 2004: 28). Tramite il linguaggio, immagini e i contenuti, i libri di testo riflettono le norme e gli ideali dominanti della società di appartenenza (Apple, 1993: 115) e favoriscono il passaggio di valori attraverso l'identificazione che si stabilisce tra chi ne usufruisce e i/le protagonisti/e rappresentati/e (Cavagnoli e Dragotto, 2021: 26).

Data la rilevanza che la componente iconica riveste all'interno del libro di testo, non solo come semplice supporto al contenuto linguistico, ma anche per la carica simbolica che detiene e che può perfino arrivare a condizionare l'apprendimento (Biemmi, 2017: 97), sono numerosi gli studi che si sono dedicati all'analisi di plurimi aspetti che essa presenta. Uno dei primi risale al 1991 quando il gruppo *Women in EFL Materials* pubblica "On balance", una guida per le autrici e gli autori, e le editrici e gli editori, di libri di inglese come lingua straniera (EFL), che fornisce una buona panoramica su come evitare un linguaggio discriminatorio e immagini stereotipate nella realizzazione dei manuali. Per quanto riguarda le immagini, il testo raccomanda, da un lato, di tenere conto dell'equilibrio nella visibilità di donne e uomini e, dall'altro, di evitare gli stereotipi, anche in termini di aspetto fisico (Women in EFL Materials, 1991: 4).

Dal punto di vista del protagonismo femminile e maschile dei personaggi presenti nelle immagini testi per l'apprendimento delle lingue, la maggior parte degli studi ha rilevato uno squilibrio di genere. Nei testi di inglese come lingua straniera il protagonismo maschile va da un 65 % (Levine e O'Sullivan, 2010: 36) a un 59,6 % (Cerezal e Jiménez, 1990: 6). Nei testi specifici di italiano come lingua straniera, questa percentuale va da 53 % (Scaglioso e del Chierico, 2022: 312) fino ad un 61 % (Frabotta, 2024: 176). La maggior parte degli studi considerano, com'è prevedibile, esclusivamente personaggi che si collocano all'interno del binarismo di genere, poiché all'interno dei libri per l'apprendimento delle lingue non si contempla la possibilità di altre opzioni identitarie (Frabotta e Manera, 2024: 86).

Per quanto riguarda gli aspetti che caratterizzano il corpo umano visibili nelle illustrazioni dei manuali di lingue e che possono considerarsi condizionati da ideali estetici, le ricerche finora realizzate si sono concentrate nell'osservazione della razza, l'età, la capacità e la corporalità delle protagoniste e dei protagonisti dei testi. Da un'analisi condotta da Bowen e Hopper (2022: 9) emerge che nei manuali di lingua inglese le persone bianche rappresentano il 75,26 % del totale, un risultato molto simile a quello ottenuto dallo studio di Menescardi *et al.* (2017: 64) che situa la presenza di persone caucasiche o bianche al 75,10 %. Nel caso dei manuali di italiano, la diversità dei suoi protagonisti dal punto di vista razziale conferma il protagonismo delle persone bianche, che va a un 51 % (Daloiso e D'Annunzio, 2021) fino a superare il 98 % (Frabotta, 2024: 177).

Anche nel caso dell'età dei/delle protagonisti delle immagini, la tendenza generale osservata negli studi risulta molto omogenea ed evidenzia che la gioventù rimane l'aspetto preponderante, sia nei manuali di inglese (Cerezal e Jimenez, 1999; Cook, 2015) che in quelli di lingua italiana (Daloiso e D'Annunzio, 2021; Frabotta, 2024).

Per quanto riguarda uno degli aspetti più strettamente legati all'ideale di bellezza, cioè la dimensione corporea, esiste anche in questo caso un consenso tra gli studi precedenti che riflette la propensione a rappresentare corpi fondamentalmente magri. Nell'analisi dei manuali di Italiano L2 realizzata da Sabatini (2022: 44) l'autrice osserva che "Nelle unità dei manuali che hanno come argomento la descrizione fisica e caratteriale delle persone, si nota come i personaggi femminili vengono molto spesso descritti come di bell'aspetto accentuando la magrezza come canone estetico di riferimento". L'81,30 % dei corpi rappresentati nei manuali studiati da Menescardi *et al.* (2017: 71) sono magri e Frabotta (2024: 178) rileva inoltre una maggiore resistenza a rappresentare il corpo delle donne fuori dal canone: questi sono infatti caratterizzati come magri nel 98,40 % mentre quelli maschili lo sono nell'86,9 %. Infine, un altro risultato totalmente omogeneo riguarda la nulla presenza di persone disabili. Menescardi *et al.* (2017: 72) riconosce che in linea con precedenti ricerche realizzate sui manuali di inglese, i risultati ottenuti dimostrano la totale assenza di rappresentazioni di corpi con disabilità. Similmente, gli studi realizzati su corpus di manuali di italiano, denunciano la grave assenza di rappresentazioni che contemplino persone con disabilità (Daloiso e D'Annunzio, 2021; Puglisi, 2023; Frabotta, 2024). L'iconografia dei manuali si può considerare per tanto fortemente abilista e ciò "contribuisce a diffondere l'idea che [i corpi disabili] rappresentino qualcosa di invisibile, forse perché indesiderabile e non valido al momento di realizzare delle illustrazioni per un libro di testo diretto a un pubblico generico" (Frabotta, 2024: 180).

Per concludere, è possibile affermare che nelle ricerche realizzate sui manuali di lingua straniera esiste una chiara serie di caratteristiche che delineano l'ideale di bellezza più comunemente usato come riferimento e incarnato nell'uomo bianco, giovane, magro e sano.

### 3. CAMPIONE E METODOLOGIA

In questo studio si esaminerà la rappresentazione dei corpi nelle sezioni dei manuali di italiano come lingua straniera dedicate all'apprendimento del lessico relativo al corpo umano, con l'obiettivo di verificare se questa rappresentazione rispecchi gli ideali estetici dominanti. Secondo *il Profilo della lingua italiana*<sup>2</sup>, la conoscenza e la capacità di nominare le parti del corpo sono considerate competenze essenziali per lo sviluppo del dominio linguistico relativo alla salute e alla cura del corpo, per tanto praticamente in tutti i manuali di lingua italiana di livello iniziale è possibile trovare questo argomento.

Per questo studio sono state analizzate 32 immagini provenienti da 29 corsi di italiano come lingua seconda o straniera, suddivisi nelle seguenti tipologie: 20 manuali destinati ad un pubblico adulto (Tabella 1), 5 manuali specifici di italiano L2 per la popolazione migrante (Tabella 2) e 4 testi focalizzati sull'apprendimento del lessico (Tabella 3). Per garantire la completezza e l'attualità delle analisi, sono stati selezionati manuali attualmente in uso, pubblicati tra il 2011 e il 2024 (tranne *Le parole italiane* di Alma Edizioni, pubblicato nel 2003 ma tuttora in commercio). Da ogni manuale è stata estrapolata una sola immagine, tranne che da *Dieci* e *Nuovo Espresso*, dai quali ne sono state selezionate due, poiché presentano caratteristiche diverse. Delle 32 immagini, 19 sono costituite da disegni e 12 da fotografie.

---

<sup>2</sup> Si è consultato la versione del *Profilo* presente online all'indirizzo: [https://www.unistrapg.it/profilo\\_lingua\\_italiana/site/index.html](https://www.unistrapg.it/profilo_lingua_italiana/site/index.html)

**Tabella 1**  
**Manuali generici (elaborazione propria)**

Numero	Titolo	Pag.	Anno	Casa editrice
1	Domani 2	87	2011	Alma
2	Rete 3	103	2011	Guerra
3	Percorso Italia B1- B2	74	2011	Cideb
4	L'utile e il dilettevole A1-B1	11	2011	Loescher
5	Chiaro 2	63	2012	Alma
6	Qui Italia.it	105	2012	Mondadori
7	Bravissimo 2	95	2013	Bulgarini
8	Arrivederci 2	34	2013	Edilingua
9	Spazio italia 2	88	2013	Loescher
10	Nuovo Espresso 2	95, 202	2014	Alma
11	Nuovo Contatto A2	112	2014	Loescher
12	Un nuevo giorno in Italia A2	8	2016	Loescher
13	Al dente 2	94	2017	Casa delle lingue
14	Universitalia 2.0	13	2018	Alma
15	Via del corso 2	27	2018	Edilingua
16	Dieci A1	127,178	2019	Alma
17	Dieci A2	166, 179	2019	Alma
18	Pari e dispari A2	129	2020	Loescher
19	Volentieri A1	89	2021	Loescher
20	Dai 2	79	2024	Casa delle lingue

**Tabella 2**  
**Manuali per la popolazione migrante (elaborazione propria)**

Numero	Titolo	Pag.	Anno	Casa editrice
1	Parlo Italiano	34	2014	Giunti Demetra
2	Italiano di base A2	211	2016	Alma
3	Andiamo Pre A1-A2	90	2019	Loescher
4	Italiano anche noi	88	2020	Erikson
5	Senza frontiere 2	9	2020	Edilingua

**Tabella 3**  
**Testi specifici per l'apprendimento del lessico (elaborazione propria)**

Numero	Titolo	Pag.	Anno	Casa editrice
1	Le parole italiane	17	2003	Alma
2	Attiva il lessico	47	2013	Le Monnier
3	Dizionario per immagini	18	2014	Guerra
4	Nuovo vocabolario visuale	14	2018	Edilingua

La metodologia adottata in questo studio si basa sull'analisi di contenuto sviluppata da Frabotta (2024), che a sua volta si ispira a quella di Menescardi *et al.* (2017). Questa metodologia identifica una serie di indicatori utili per rivelare le differenze nella rappresentazione dei corpi presenti nelle immagini dei libri di testo. Gli indicatori utilizzati sono:

### 1. Rappresentazione in base al genere

Il genere è stato considerato nella sua dimensione binaria. I tre indicatori ricercati in questo senso sono stati:

- A. Donna
- B. Uomo
- C. Entrambi

## **2. Rappresentazione in base alla razza**

Per quanto riguarda la varietà razziale, si sono osservati i tratti somatici riconoscibili dei personaggi presenti nelle illustrazioni riconducibili a due categorie:

- A. Persona razzializzata
- B. Persona non razzializzata

## **3. Rappresentazione in base all'età**

In questa sezione sono stati raccolti i dati relativi alle diverse età riscontrabili attraverso tratti visibili nei protagonisti delle immagini in base a tre sub categorie:

- A. Persone giovani
- B. Persone di mezza età
- C. Persone anziane

## **4. Rappresentazione in base al somatotipo**

Per quanto riguarda la tipologia corporea, si sono rilevate le caratteristiche fisiche che permettono di catalogare i corpi secondo le seguenti tipologie:

- A. Corporatura ampia- grassa (endomorfa)
- B. Corporatura robusta-muscolosa (mesomorfa)
- C. Corporatura esile-magra (ectomorfa)

## **5. Rappresentazione in base alla diversità funzionale e al genere**

Si sono osservate le rappresentazioni di persone che presentano una disabilità riconoscibile. In questo caso le categorie sono:

- A. Persone con disabilità
- B. Persone senza disabilità

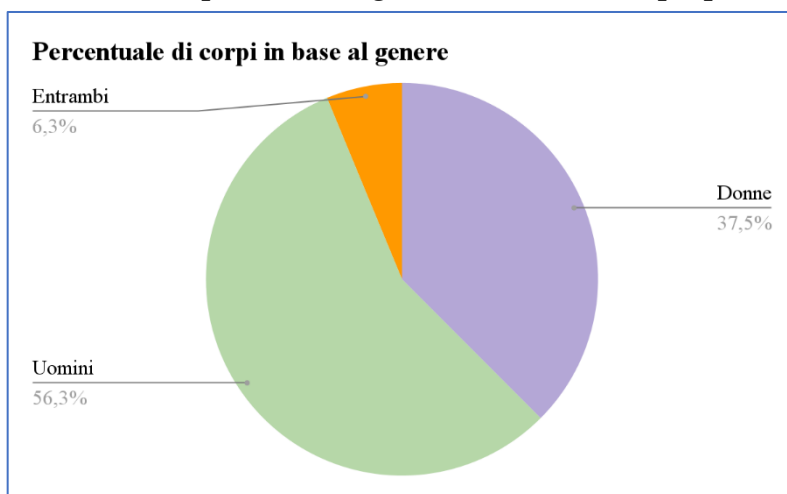
## 6. Azione

Si è deciso di osservare, infine, il tipo di azione che le persone rappresentate nelle illustrazioni stavano compiendo con il fine di osservare se questo aspetto contribuiva a caratterizzare l'ideale estetico da loro trasmesso.

## 4. RISULTATI

In merito alla dimensione di genere (Figura 1), i risultati evidenziano che tutte le immagini analizzate rappresentano corpi che si inseriscono nel binarismo di genere, ovvero, le figure sono chiaramente identificabili come donne o uomini. All'interno di questa polarizzazione, vi è uno squilibrio: 18 immagini raffigurano un corpo maschile (56,3 %), 12 un corpo femminile (37,5 %) e solo due immagini presentano entrambi i generi (6,3 %). Questi risultati sono coerenti con studi precedenti (Scaglioso e del Chirico, 2022; Frabotta, 2024) che evidenziavano una maggiore presenza maschile nelle immagini, compresa tra il 53 % e il 65 %.

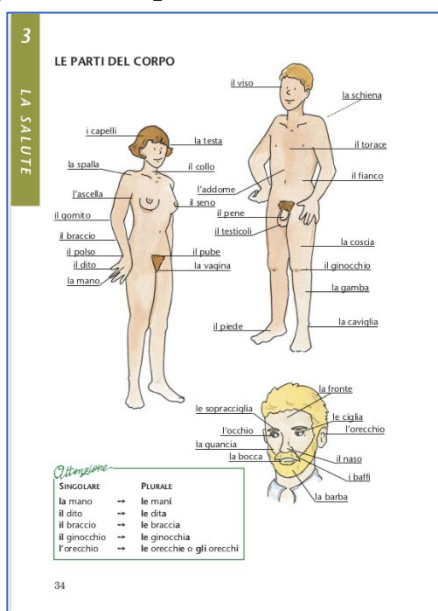
**Figura 1**  
**Percentuale di corpi in base al genere (elaborazione propria)**



Un aspetto degno di nota si osserva nell'illustrazione tratta dal manuale *Parlo italiano* (p. 34) della Giunti (Figura 2): è una

delle due immagini che raffigurano sia un uomo che una donna ed è, inoltre, l'unica a mostrare chiaramente gli organi genitali, consentendo un'identificazione inequivocabile del genere delle figure rappresentate. Questo aspetto dell'anatomia umana risulta completamente assente negli altri 28 manuali esaminati, nonostante sia innegabile l'utilità che esso può avere per chi sta imparando la lingua italiana e magari si prepara a vivere in Italia.

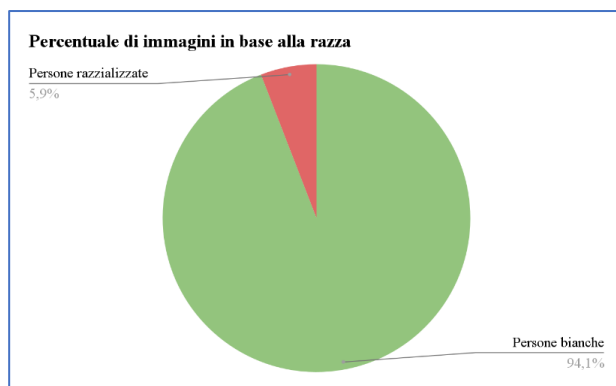
**Figura 2**  
**Le parti del corpo (Parlo italiano: 34)**



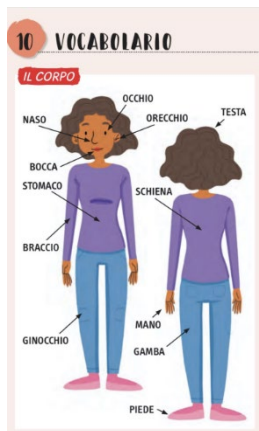
Per quanto concerne la diversità razziale (Figura 3), notiamo che la quasi totalità delle immagini raffigurano persone o personaggi bianchi (97,7 %) e solo due immagini, entrambe presenti nello stesso manuale ma a livelli differenti, rappresentano in maniera esplicita una donna razzializzata. Nel manuale *Dieci A1*, il tema del corpo umano viene trattato all'interno dell'unità 10, pagina 178 (Figura 4), mentre *Dieci A2* riprende l'argomento nell'unità 4, utilizzando inizialmente la stessa figura del volume precedente (p. 166) e poi un'altra che mostra sempre una ragazza razzializzata (p. 167); tutte le immagini con protagonisti maschili sono di persone bianche. Lo

squilibrio nella componente razziale nel corpus analizzato si colloca nell'estremità degli studi precedenti, che indicavano la presenza di personaggi caucasici in una percentuale compresa tra il 75 % (Bowen e Hopper, 2022; Menescardi *et al.*, 2017) e il 98 % (Frabotta, 2024).

**Figura 3**  
**Percentuale di immagini in base alla razza (elaborazione propria)**



**Figura 4**  
**Esempio di persona razzializzata (Dieci A1: 178)**

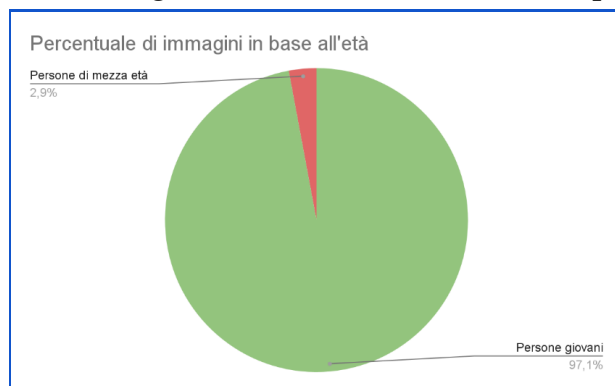


La scarsa rappresentazione di corpi appartenenti a diverse razze colpisce particolarmente nei manuali destinati a un pubblico migrante: se nel caso di *Andiamo* l'immagine presenta una persona con la carnagione non del tutto chiara alti manuali

come *Italiano di base*, *Senza Frontiere* e *Parlo italiano*, raffigurano persone chiaramente bianche. Nonostante questi testi siano progettati per utenti provenienti da varie parti del mondo, e quindi presumibilmente appartenenti anche a gruppi etnici non caucasici, essi offrono una rappresentazione del corpo umano esclusivamente bianca. Questa limitata diversità visiva rischia di ridurre il senso di inclusione delle/degli apprendenti, che non vedono riflessa la loro identità nei corpi rappresentati.

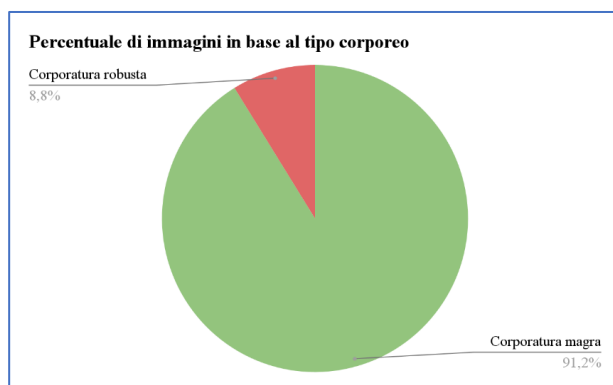
D'accordo con gli studi realizzati sui manuali di italiano (Daloiso e D'Annunzio, 2021; Frabotta 2024) e di inglese (Cerezal e Jimenez, 1999; Cook, 2015), la tendenza all'omogeneità si riscontra anche rispetto all'età dei personaggi raffigurati (Figura 5), che sono quasi esclusivamente giovani. L'unica eccezione, se così si può considerare, è *l'Uomo Vitruviano* di Leonardo da Vinci (*Arrivederci 2*: 34), che potrebbe essere interpretato come una persona di mezza età. Si conferma l'estrema valorizzazione della gioventù (Hakim, 2012; Yonce, 2014), dal momento in cui nessun manuale, tuttavia, trasmette l'idea che un corpo da utilizzare come modello possa appartenere a una persona matura o anziana. L'immagine del corpo umano caratterizzato dalla sola giovinezza, che esclude, cioè, tutte le altre realtà anagrafiche, genera nuovamente una distanza tra le persone che potenzialmente utilizzano i manuali e i manuali stessi.

**Figura 5**  
**Percentuale di immagini in base all'età (elaborazione propria)**



Nell'osservazione del tipo corporeo (Figura 6), emerge che la schiacciante maggioranza delle figure osservate si rifà al modello dominante, dal momento che il 91,2 % dei corpi si caratterizza per essere magro e atletico. Questo risultato conferma quelli ottenuti in precedenza (Menescardi *et al.*, 2017; Frabotta, 2024) che collocavano la presenza di corpi magri oltre l'80 %. Si attesta la forte interiorizzazione dell'idea che un corpo grasso non possa essere elevato a modello, probabilmente perché ad esso si associano attributi negativi e incompatibili con la salute o l'apparenza gradevole (Piñeyro, 2021; Yonce, 2024).

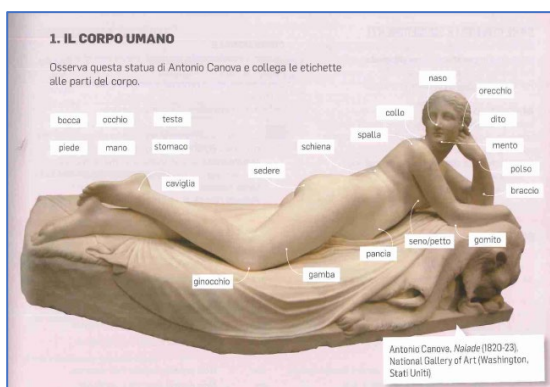
**Figura 6**  
**Percentuale di immagini in base tipo corporeo (elaborazione propria)**



Nella maggior parte dei casi, le immagini analizzate, siano esse fotografie o disegni, raffigurano persone reali. Tuttavia, come accennato in precedenza, alcuni manuali scelgono di rappresentare il corpo umano attraverso figure estrapolate da opere d'arte italiana. Tra i personaggi maschili, compaiono riproduzioni di famose sculture come il *Pugile in riposo* (Dai 2: 79), attribuito a Lisippo e una figura maschile tratta dalla scultura *I quattro fiumi* di Bernini (*Via del Corso* 2: 27), situata a Piazza Navona a Roma. Un'altra figura iconica è il citato *Uomo Vitruviano* di Leonardo da Vinci (*Arrivederci* 2: 34). Per quanto riguarda i personaggi femminili, troviamo la *Naiade giacente* di Canova (*Bravissimo* 2: 95) (Figura 7) e la *Venere* di Botticelli (*Al*

dente 2: 94). Questi riferimenti artistici, che ritraggono corpi femminili e maschili ideali, caratterizzati da una bellezza classica e paradigmatica, confermano indirettamente che la rappresentazione del corpo in questa sezione dei manuali ha una stretta relazione con gli ideali estetici. D'altro lato è proprio questo tipo di immagini ad aggiungere una nota di diversità al campione analizzato: le figure riprodotte esibiscono infatti corpi maestosi e robusti, che si discostano dai modelli moderni. L'inclusione di queste illustrazioni all'interno dei manuali risulta per tanto interessante, dal momento che potrebbe essere lo spunto per riflettere sulla natura contingente del canone di bellezza e su come questo sia cambiato nel corso dei secoli (Wolf, 2022).

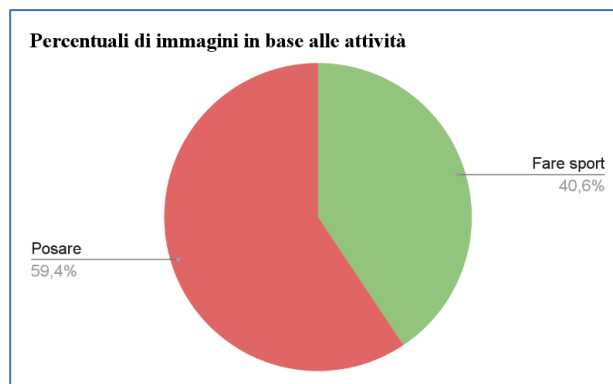
**Figura 7**  
**Naiade giacente di Canova (Bravissimo 2: 95)**



Di nuovo in linea da quanto emerso da studi precedenti (Daloiso e D'Annunzio, 2021; Puglisi, 2023; Frabotta, 2024), anche i dati del presente studio presentano una totale assenza di segni di disabilità nella raffigurazione del corpo umano: il 100 % delle immagini osservate presentano persone senza disabilità e questa si conferma la tipologia corporale più ignorata. Questo dato si completa con quello relativo all'ultimo criterio osservato, cioè l'analisi delle attività svolte dalle figure presenti nelle immagini (Figura 8). Si osserva che queste possono essere raggruppate principalmente in due categorie: il primo gruppo, prevalente,

comprende immagini in cui i corpi sono raffigurati in pose statiche —in piedi o seduti, di fronte o di lato— probabilmente per rispondere all'esigenza didattica di mostrare tutte le parti del corpo in modo chiaro e funzionale alle attività di apprendimento. Il secondo gruppo include immagini di persone impegnate in attività sportive. Tra queste, lo yoga è l'attività più frequente (appare in cinque manuali) probabilmente perché pur essendo uno sport, permette di osservare il corpo in posizioni relativamente statiche. Gli altri sport riscontrati sono la corsa, presente in due testi, il nuoto e i tuffi, il salto in lungo, il calcio e la danza. L'uso di immagini che raffigurano attività sportive è spesso giustificato dal tema dell'unità didattica in cui sono inserite, solitamente legato alla salute e al benessere. Tuttavia, queste rappresentazioni contribuiscono a consolidare uno standard di bellezza che associa il corpo ideale a una fisicità sana e sportiva, che si rifà ancora una volta a un modello conforme agli ideali estetici vigenti.

**Figura 8**  
**Percentuale di immagini in base all'attività (elaborazione propria)**



## 5. CONCLUSIONI

Nella società contemporanea, le concezioni estetiche del corpo sono fortemente influenzate da aspettative sociali rigide, spesso basate su caratteristiche irrealistiche e non rappresentative, che distorcono la percezione dell'aspetto reale dei corpi umani. Questo studio si è proposto di osservare se gli ideali dominanti di bellezza – incarnati da un corpo bianco, giovane, magro, sano e atletico – siano presenti anche nelle immagini dei libri di testo di italiano come lingua seconda o straniera, specialmente nelle sezioni dedicate al vocabolario del corpo, dove lo sguardo di chi apprende è focalizzato sulla figura umana.

I risultati confermano quanto evidenziato in studi precedenti: il materiale analizzato, salvo rare eccezioni, promuove un'immagine omogenea del corpo umano, limitata a un modello estetico egemonico, che non riesce a riflettere la diversità reale dei corpi. Questa omogeneità potrebbe essere dovuta alla mancanza di una riflessione sull'impatto che la riproduzione di standard corporei così ristretti può potenzialmente avere sugli studenti, ma soprattutto sulle studentesse, le quali con tutta probabilità non si riconoscono nelle figure proposte. La costante riproduzione di corpi standardizzati influisce negativamente, in modo più o meno sottile, sull'autostima di chi non si identifica con il modello rappresentato, e rischia quindi di innescare un disagio al momento di utilizzare il manuale.

In un contesto di apprendimento della lingua italiana sempre più diverso, è fondamentale che i materiali didattici riflettano una maggiore varietà di corpi, esperienze e identità. In futuro, l'impegno verso una rappresentazione corporea capace di rompere con la conformità dovrebbe essere al centro della creazione del materiale didattico, affinché quest'ultimo possa risultare più inclusivo e, soprattutto, più aderente alla realtà delle persone che lo utilizzano.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BIEMMI, Irene (2017). *Educazione sessista. Stereotipi di genere nei libri delle elementari*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- CAVAGNOLI, Stefania e DRAGOTTO, Francesca (2021). *Sessismo*. Milano: Mondadori Educational.
- CEREZAL, Fernando e JIMÉNEZ Carolina (1990). "La discriminación genérica en textos de inglés y francés en EGB". *Rev. Interuniv. Form. Profr.*, 8, pp. 87-98.
- COLLINS, Patricia Hills (1993). "Toward a new vision: Race, class, and gender as categories of analysis and connection". *Race, Sex & Class*, pp. 79-87.
- COLLINS, Patricia Hills (2015). "Intersectionality's definitional dilemmas". *Annual Review of Sociology*, 41, pp. 1-20.
- COOK, Melodie (2015). "Gender bias in ESL/EFL textbooks: 10 years later". *Between the Keys*, 23(3), pp. 4-7.
- ENGELN, Renee (2018). *Beauty mania. Quando la bellezza diventa ossessione*. Milano: HarperCollins
- FRABOTTA, Simona (2024). "Immagine e identità: rappresentazioni corporee nei manuali di italiano L2/LS". En M. Farnetti e N. La Mantia (eds.), *Corpi terrestri, corpi celesti. L'avventura del corpo nella letteratura e dintorni* (pp. 168-184). Madrid: Dykinson.
- FRABOTTA, Simona e MANERA, Manuela (2024). "Linguaggio inclusivo: riflessioni sulla didattica dell'italiano L2". En I. Fratter, E. Jafrancesco e I. Tucci (eds.), *Educazione all'uguaglianza di genere ed educazione linguistica* (pp. 83-96). Firenze: Florence University Press.
- GUERRA, Jennifer (2020). *Il corpo elettrico. Il desiderio nel femminismo che verrà*. Roma: Edizioni Tlon.

- HAKIM, Catherine (2012). *Il Capitale erotico: Perché il fascino è il segreto del successo*. Milano: Mondadori.
- HARTLEY, Cecilia (2001). "Letting ourselves go: Making room for the fat body in feminist scholarship". In J. E. Braziel e K. Le Besco (eds.), *Bodies Out of Bounds: Fatness and Transgression* (pp. 60-73). Berkeley: University of California Press.
- JEFFRIES, Lesley (2007). *Textual Construction of the Female Body. A Critical Discourse Analysis*. New York: Palgrave Macmillan.
- LEVINE, Dodi e O' SULLIVAN, Mary (2010). "Gender and images in the EFL textbook Talk a Lot, Starter Book, Second Edition". *The Journal and Proceedings of GALE*, 3, pp. 33-42.
- MALAGUTI, Elena (2011). "Donne e Uomini con disabilità: Studi di genere, disability studies e nuovi intrecci contemporanei". *Ricerche di Pedagogia e Didattica*, 6(1), pp. 1-20.
- MELONI, Chiara e MIBELLI, Mara (2021). *Belle di faccia. Tecniche per ribellarsi a un mondo grassofobico*. Milano: Mondadori.
- MENESCARDI ROYUELA, Cristina; ESTEVAN TORRES, Isaac; ROS ROS, Concepción e MOYA-MATA, Irene (2017). "Estereotipos corporales en las imágenes de los libros de texto de inglés". *Educatio Siglo XXI*, 35, pp. 55-76.  
<https://doi.org/10.6018/j/286221>
- OBASUYI, Oiza Q. (2020). *Corpi estranei*. Busto Arsizio: People.
- PIÑERO, Magdalena (2019). *10 gritos contra la gordofobia*. Barcelona: Vergara.
- PRESTON, Harley (9 dicembre 2022). "Pretty Privilege and the Absence of Transness". *Coveteur*. Recuperato da <https://coveur.com/pretty-privilege-trans-women> [Consultato il 28/11/2024].

- PUGLISI, Alessandro (2023). "Rappresentazioni visive della disabilità nei manuali di italiano a stranieri: una prima ricognizione corpus-driven". *Lingua in Azione*, 2, pp. 23-28.
- ROACH ANLEU, Sharyn (2006). "Gendered Bodies. Between Conformity and Autonomy". En Kathy Davis, Mary Evans e Judith Lorber (eds.), *Handbook of Gender and Women's Studies* (pp. 357-375). London: Sage.
- SABATINI, Sara (2022). "Stereotipi e sessismo linguistico nei manuali di italiano L2/LS: Analisi e proposte di riscrittura inclusiva. Studi di Genere". *Quaderni di Donne & Ricerca*, 11. Torino: CIRSDe.
- SCAGLIOSO, Carolina e DEL CHIERICO, Clarissa (2022). "Sessismo culturale e apprendimento della lingua: Le rappresentazioni di genere nei manuali di italiano L2/LS per bambini e bambine". *Formazione e Insegnamento*, 20(3), pp. 305-325.
- SHARDAKOVA, Marina e PAVLENKO, Aneta (2004). "Identity options in Russian textbooks". *Journal of Language, Identity, and Education*, 3, pp. 25-46.  
[https://doi.org/10.1207/s15327701jlie0301\\_2](https://doi.org/10.1207/s15327701jlie0301_2)
- YONCE, Kelsey P. (2014). *Attractiveness privilege: The unearned advantages of physical attractiveness* [Trabajo de Fin de Máster]. Smith College, Northampton, MA. Recuperado de <https://scholarworks.smith.edu/theses/745> [Consultato il: 7/10/2024]
- WOLF, Naomi (2022). *Il mito della bellezza*. Roma: Edizioni Tlon.
- WOMEN IN ELF (1991). *On balance: guidelines for the representation of women and men in English language teaching materials*. Women in EFL Materials. Recuperado de [https://warwick.ac.uk/fac/soc/al/research/collections/elt\\_archive/halloffame/women/on\\_balance\\_women\\_in\\_tefl.pdf](https://warwick.ac.uk/fac/soc/al/research/collections/elt_archive/halloffame/women/on_balance_women_in_tefl.pdf) [Consultato il: 15/9/2025]

---

# ARTES PLÁSTICAS

---



# “NIÑAS JUGANDO A SER MAMÁS”: DISCURSOS E IMÁGENES DE LA INFANCIA EN EL SIGLO XIX

**Dolores Cantero Peñalver**

*Universidad de Murcia*

*Resumen* Durante el siglo XIX la sociedad designó a la mujer el papel de buena hija, esposa y madre otorgándoles el título de “reinas del hogar”. Las madres asumieron y se responsabilizaron de la educación de los hijos tanto física como moral, y en el caso de las hijas se aseguraron de su instrucción, con el propósito de convertirlas en futuras cuidadoras continuando con el rol propio de generaciones anteriores. El arte, representó estos valores; niños y niñas en actitudes propios de su sexo y la educación recibida así como el juguete que, mostraría los roles de género ya establecidos por la sociedad.

## 1. DISCURSOS EN TORNO A LA BUENA HIJA, ESPOSA Y MADRE EN EL SIGLO XIX

La mujer tiene su esfera de acción propia, que la misma naturaleza le ha dado [...] la mujer no ha nacido más que para ser mujer, es decir para ser la compañera del hombre, su amiga, su hermana, su madre, su esposa, su hija, su consejera, su ángel de caridad en sus tribulaciones. La familia es el verdadero reino de la mujer, y únicamente en el hogar doméstico es donde reside su trono. Buscar a la mujer fuera de estos sitios, es exponerse a no encontrarla (Sáez de Melgar, 1843: 7).

**Figura 1**  
**Irisa. Tarjeta postal ilustrada**  
**(París, ca. 1900: colección de la autora)**



La cita que inicia este apartado recoge a la perfección el discurso reinante sobre la mujer a mediados del siglo XIX y su lugar en la sociedad. Viene seguida de una imagen donde se representa una escena familiar en un interior doméstico burgués, como denota sus vestimentas o la decoración del espacio, se escenifica un momento de la vida cotidiana como es la hora de la merienda (Figura 1)<sup>1</sup>. En esta escena, podemos apreciar cuál es el papel de cada uno de los representados, la madre complaciente sirve la bebida al marido y padre, mientras una de las hijas sigue atenta al gesto maternal.

Esta escena cotidiana podemos entenderla igualmente como una obligación más de la mujer en el hogar, pero también como esas niñas, de manera natural, observan y asimilan cual es el

---

<sup>1</sup> Las imágenes insertadas en este artículo en formato *tarjeta postal ilustrada* se correspondían a la recreación de ambientes y escenas ya preparadas con imágenes amables e idealizadas sobre diferentes temáticas, entre ellas, familia o niños, presentadas de una manera amable. Pertenecientes a mi colección particular.

papel establecido dentro del hogar de cada persona que forma parte de este, ellas en un futuro posiblemente cuidaran y se ocuparan de todas las tareas que ven realizadas en su madre. Un destino al que ya estaban predestinadas. Esta aura que reina en el ambiente de orden que, aparece representado tuvo en distintas fuentes escritas su correspondencia, el texto siguiente es un ejemplo de ello:

Como amas y gobernadoras de su casa y familia, deben garantizar el honor y sosiego de la misma y del marido digno y laborioso, presidir la sociedad doméstica, emplear una vigilancia activa para mantener el buen orden, la limpieza más esmerada, la economía más prudente, y coadyuvar con sus desvelos y luces al bienestar de toda la casa, y a que ésta sea la morada común de la paz, de la alegría y de la más pura felicidad (Severo Catalina citado en Panadés y Poblet, 1878: 372)

Como se puede apreciar, en la cita se describe el ideal de feminidad de la época de buena hija, esposa y madre y al que contribuyeron desde cualquier ámbito, científico, moral o religioso coincidirán en que el sino de la mujer, no es otro, que el de ser esposa y madre, bien por designio de la naturaleza, como sostenía la ciencia o por un mandato de divino según la Iglesia. Pero, cuáles fueron los medios de que se valieron desde estos ámbitos para instaurar estas doctrinas y con el propósito que fuesen abarcables a todas las mujeres, independientemente de su clase social; desde la escuela, la literatura, las revistas el confesionario, el púlpito y el arte se fue asentando y asimilando este discurso, así aparecía en *El Cascabel* en enero de 1864 “Las mujeres deben ser niñas hasta el día del matrimonio; mujeres hasta que les llega el día de ser madres; y desde ese día madres nada más”.

Su función en el hogar quedaría relegada a la de ser esposa y madre educadora, convirtiéndose, según palabras de Bornay, en “dueña, soberana y ángel proyector del hogar y la familia

burguesa” (Bornay, 2022: 58). Algunos eruditos de la época consideraban que ser *reinas del hogar* era la máxima ambición femenina, entre ellos el filósofo Proudhon, decía que “Las mujeres solo aspiran a casarse para convertirse en reinas de un estado llamado hogar” (Proudhon citado en Bornay, 2022: 57).

Este *reino* relegó a las mujeres al espacio privado o doméstico, en contraposición al hombre, el cual, ocupó la esfera pública; el trabajo o los negocios y la función paternal “Se planteó bajo los parámetros de la manutención, supervisión la crianza y de la figura amable que mimó y divierte al niño cuando regresa del trabajo” (Cobo Delgado, 2022: 61).

### Figura 2

**Irisa. Tarjeta postal ilustrada  
(París, ca. 1900: colección de la autora)**



Los artistas supieron plasmar en sus obras esta división de espacios y, marcar la diferencia entre niños y niñas dentro de la propia vivienda, como así queda reflejado en el cuadro de Ramón Casas *Retrato de la familia Sánchez Larragoti* (1912)<sup>2</sup> aparecen representados en un escenario burgués donde la madre

---

<sup>2</sup> Museo de Bellas Artes de Asturias <https://www.museobbaa.com/>

posando de pie junto al jarrón con flores y el niño, un adolescente vestido como un adulto, pantalón, chaqueta y corbata está sentado adoptando una postura de estar sentado más propia de un adulto con la pierna cruzada y con el periódico abierto, junto a él sus hermanas, ambas mirando al frente, la menor sentada con su muñeca en el regazo, un juguete afín a las niñas, la representación de cada uno de los personajes define, de alguna manera, cuál es el rol de género en la época señalada.

A este discurso de *domesticidad* señalado hay que añadirle el de *maternología*, si bien, se consideraba que las madres eran las responsables y cuidadoras de los hijos en épocas precedentes y que el amor hacia los hijos era indiscutible en el siglo XIX se produciría un cambio, debido en parte, a un nuevo concepto *el amor maternal* asociado a un valor natural y también social formulado desde el XVIII y acorde a los principios de Rousseau (Badinter, 1991: 117). Este cambio, llevaría socialmente a una mitificación e idealización de la Maternidad, se consideraba que era la vocación natural de la mujer y el fin último del matrimonio se consideraba que la mujer cumplía con todas las prerrogativas una vez que se convertía en madre.

Esta valorización de la maternidad fue suscrita desde distintas esferas, entre ellas, la Iglesia que jugaría un papel transcendental en relación con la educación de la mujer y con la maternidad, Roca y Cornet en 1896, decía “La madre no es verdaderamente madre en el profundo sentido de esta palabra, sino es madre cristiana” (Roca y Cornet citado en Mínguez Blasco, 2016: 109). Dotaron a este hecho biológico y propio de la mujer de un significado divino.

El valor como madre adquirió nuevos fundamentos para algunos doctores fieles al movimiento higienista, entre ellos, el doctor Ulecia y Cardona que lo resumía con estas palabras “No es madre la que engendra o pare un hijo, sino la que sabe criarlo y educarlo” (Ulecia, 1914: 32). Si la religión o la medicina contribuyeron a crear este imaginario de la buena madre, la

prensa suscribió igualmente estas ideas como se recoge en el siguiente texto extraído de un artículo publicado en 1905:

Es importante la influencia inicial y natural que la maternidad concede a la mujer para guiar el alma, la voluntad de sus hijos; porque es ella, la mujer, quien ha de perfeccionar las futuras generaciones. El hombre, por regla general es lo que su madre, sus hermanas, sus amigas y la mujer amada quieren que sea. Un gran escritor ha dicho “Las mujeres no suelen ser autoras de los mejores libros, pero en cambio los han preparado todos al formar la inteligencia del hombre” (AMM, 1905: 3).

Este imaginario tan arraigado en una sociedad patriarcal, donde el género y la clase social determinaba el lugar que debía ocupar cada cual, determinó lo que la mujer debía ser y querer, a su vez, ellas fueron educando y enseñando a sus hijas a asumir esas virtudes ya heredadas.

Si la literatura contribuyó a ir asentando en la sociedad un imaginario sobre las cualidades y valores que debían poseer las mujeres, las artes no lo fueron menos, creando una iconografía donde se puede apreciar la felicidad que proporcionaba el matrimonio y la maternidad; se observa un momento íntimo y complaciente de la familia en torno a un moisés con el recién llegado a la familia, la iglesia está presente en la imagen del par de ángeles protectores que velan y protegen a esta familia cristiana (Figura 2).

## 1.1. La educación del niño y la niña en el hogar y la escuela

### Figura 3

#### *Tarjeta postal ilustrada*

(París, ca. 1900: colección de la autora)



En este apartado cuya protagonista es la infancia y la importancia y valor que tuvo para la sociedad que los veía como futuros ciudadanos, se refleja muy bien en la siguiente cita metafórica donde encontramos un paralelismo entre la niñez y la naturaleza, dice así “La infancia es el Vivero nacional de donde temenos que sacar el arbolito nuevo que ha de sustituir al añoso y carcomido. Cada arbol es oxígeno para la vida; cada niño es vida para la Patria” (Herederoy Gómez, 1912: 107)

Niños y niñas en el transcurso de la historia no han tenido la misma consideración y valor socialmente, su revalorización ha ido sucediéndose progresivamente. Será en el siglo XVII y XVIII coincidiendo con los ideales de la Ilustración cuando se produce un cambio de actitud hacia la infancia. En el siglo que ocupa este estudio, la niñez ya tiene un valor por sí misma, pero con una clara diferencia en cuanto al trato y la educación que recibía el niño respecto a la niña.

La educación en el hogar o en escuela variaba dependiendo del sexo, a la que se unía otro factor, la clase social a la que se perteneciese. Las madres, como venimos mostrando serían las

responsables de la educación como así determinaron desde todos los estamentos de la sociedad, como quedó recogido por el historiador Bautista Enseñat “En el momento actual, debe desempeñar la madre la delicadísima obra de formar el alma, el corazón, la voluntad, la inteligencia y el carácter de los niños, sí quiere cumplir plenamente la misión que las leyes naturales, sociales y divinas le tiene señalada” (Bautista Enseñat, 1915: 8).

**Figura 4**  
*Tarjeta postal ilustrada*  
(París, ca. 1900: colección de la autora)



Las niñas tenían de ejemplo a su propia madre o abuela para adquirir los conocimientos propios de su sexo y el hogar fue una buena escuela donde aprender a ser una buena ama de casa, se puede apreciar en la obra Eugene Zampighi (1859-1914) *madre e hija* (c. 1890), en un hogar rural una madre acuna al pequeño mirando el paisaje a través de la ventana, la hija sentada junto a ella sostiene en su regazo a su muñeca repitiendo la misma acción que observa en la madre. Otro ejemplo muy ilustrativo es el cuadro de Lluïsa Vidal (1876-1914) en *Maternidad* (1897), aparece representada una madre dando el pecho a su bebé y en un primer plano se aprecia a la niña sentada en una silla y con su muñeca en el regazo simulando dar el pecho a una muñeca.

Esta iconografía de madre e hija en un mismo espacio, el hogar, realizando ambas labores juntas fue muy común a finales del siglo XIX. La escuela, así quedó establecido, fue otro ámbito fuera del doméstico para adquirir los conocimientos que le proporcionarían los saberes para ser una buena administradora de la casa. Unas enseñanzas dirigidas a la educación moral y religiosa para las niñas y en el caso de los niños a las Ciencias, en el arte son representados en poses con una actitud valerosa y activa que ya predestina su future como hombres de negocios, ciencias o militares, muy diferente a las niñas. Podemos observarlo en el cuadro de José Romero (1816-1894) *Ricardo y Federico Santaló* (1850) muestra a los dos Hermanos adolescentes, el mayor sentado vestido con chaqueta y pantalón con la pierna cruzada, una pose muy masculina y recreada en diferentes obras y con un periódico abierto, el menor permanece de pie y vestido de cadete militar, observando la escena se puede deducir cual será el destino de ambos, el mayor en el negocio como primogénito y el menor hará, posiblemente, carrera militar.

Ríos Lloret, en relación con el papel que debía desempeñar el sistema educativo vigente sobre la mujer, ha señalado “No buscaba formar mujeres sabias, sino honestas amas de casa y, en el mejor de los casos, alfabetizadas para que supieran educar a sus hijos, en los primeros años de la vida, en los principios ortodoxos de la sociedad” (Ríos Lloret, 2022: 243). Unas enseñanzas dirigidas a la educación moral y religiosa para las niñas y en el caso de los niños a las Ciencias.

Estos saberes domésticos que las niñas debían aprender como el bordado, la costura o lo que se le llamará *enseñanzas de adorno*, que consistía en clases de piano, música o pintura, en este caso dirigidas a las niñas o adolescentes de clases altas de la Sociedad. Para Ballarín, la educación proyectada por el Estado cumplía una segunda función, como se recoge en la cita siguiente:

La escuela de niñas fue la encargada de promover y legitimar el modelo de mujer útil al nuevo Estado y al desarrollo económico desde “el gobierno del hogar”. La asigantura de “ligeras nociones d ehigiene doméstica” que estableció la Ley Moyano en 1857 junto con la reorientación que se dió a las “labores propias del sexo” hacia la utilidad familiar, se consideraban en este trabajo como los instrumentos clave para el alejamiento de las mujeres del mercado laboral y al devaluación de los trabajos que éstas desempeñaban (Ballarín Domingo, 2007: 143).

Es común encontrar cuadros con esta temática; escenas escolares con niñas realizando labores de costura, como la obra de Domingo Muñoz (Figura 5). Al igual de la importancia de recibir clases de música como la obra de Manuel Ramírez Ibáñez (1856-1925) *La lección de piano* (1892) en un estudio, una chica toca el piano ante la mirada del profesor, mientras otras dos chicas permanecen atentas, una tercera permanece sentada con gesto aburrido y desinteresado por la lección<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Ambas obras pertenecen a la pinacoteca del Museo del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/>

**Figura 5**  
**Domingo Muñoz Custa. *La amiga (Cordoba)***  
**(Museo del Prado, Madrid, 1901)**



Este aprendizaje era común en la sociedad burguesa europea, en Francia Alphonse Piffault publicó un libro con el título *La femme de foyer: education ménagère des jeunes filles*<sup>4</sup>, decía respecto a la educación femenina:

La enseñanza doméstica tiene por objeto la adquisición de los conocimientos teóricos y prácticos indispensables para las ocupaciones domésticas, para la administración de la casa, para la educación familiar de los hijos, así como para la formación y el desarrollo de una actitud que supone, junto al conocimiento de los asuntos domésticos, el apego al hogar ya las tareas que el hogar comporta (Piffault citado en Pérez-Villanova, 2015: 316).

La sociedad, en su conjunto, consideró que el niño en la edad adulta respondería y se comportaría dependiendo de la educación recibida en el hogar por parte de su progenitora. Estas

---

<sup>4</sup> El título en español es *El ama de casa: educación doméstica para niñas*, publicado en París en 1908.

ideas que, tuvo tantos adeptos, entre ellos Letamendi, ya mencionado, así lo expresaba:

Las mujeres pues, que deben ser consideradas como la mejor y más poderosa porción de la sociedad humana, tiene una influencia, que, sin ser legal, no es por esto menos fuerte y merecen toda la atención de sus padres, para que estos dirijan con propiedad el cultivo de sus tiernas facultades intelectuales, sin cuyo requisito no puede haber felicidad doméstica no goces positivos en el mundo social.

Donde las mujeres estén bien y sabiamente educadas, los hombres serán siempre sobrios y laboriosos, amables y buenos: donde la educación de las mujeres esté descuidada, y estas se consideren inferiores a los hombres, estos serán siempre incontinentes, holgazanes, viciosos, adustos y malos (Letamendi, 1833: 22).

## 2. LA INFANCIA REPRESENTADA: LAS NIÑAS CON LAS MUÑECAS Y LOS NIÑOS CON LOS CABALLITOS

Lo expuesto anteriormente remarca, de manera explícita los roles de género en el periodo escogido para este trabajo y como quedaron representados en la literatura o el arte en el siglo XIX. Basta visitar cualquier museo o exposición donde la infancia sea la protagonista<sup>5</sup> para darse cuenta como se representaban los niñas y niños y las diferencias existentes en sus juegos o juguetes. El arte plasmaría algunos de los comportamientos propios de la vida cotidiana de hombres y mujeres (Figura 6).

---

<sup>5</sup> Exposiciones como la realizada en el Museo Sorolla en el año 2022 bajo el título *La Edad Dichosa* o la exposición llevada a cabo en el Museo del Prado con el título *La Infancia descubierta* en el año 2017 sobre la importancia del retrato infantil en el siglo XIX.

**Figura 6**  
**Tarjeta postal fotografiada**  
**(ca. 1900: col. de la autora)**



Igual de importante fueron las publicaciones de la época, hubo una creciente publicación de revistas y libros dirigidos a la mujer y al público infantil, entre ellas, *El Camarada* (1887-1891), *La Edad Dichosa*, subtitulada “revista ilustrada de instrucción y recreo para niños y niñas” (1890-1892), son algunas de ellas o libros dirigidos a las niñas para que sean perfectas en sus modales y costumbres como *Flora* de Pilar Pascual de Sanjuan, (1891), son algunos ejemplos.

Las niñas se las representa realizando labores dentro del hogar, lavando, cocinando, cuidando de los hermanos menores o realizando alguna tarea junto a su madre, enseñanzas que le servirán para cumplir adecuadamente en un futuro con su familia (Ríos Lloret, 2023: 88) (Figura 3).

Hay un hecho que se repite cuando vemos una obra de arte donde las representaciones aparecen las niñas en el entorno familiar, no importa que el medio sea rural o burgués, son las niñas las que ayudan en los quehaceres diarios o aprenden de las madres o abuelas, un ejemplo, entre los muchos, son las siguientes obras:

Gonzalo Bilbao (1869-1930) *Las madrecitas* (1899)<sup>6</sup>, la escena se muestra en un interior doméstico rural, una niña con gesto amoroso y maternal sostiene a un pequeñín en sus brazos, mientras otra pequeña arrodillada con curiosidad infantil observa la escena, junto a ellas yace un perro adormilado, otorgando a la escena un aire íntimo y familiar.

Carlton Alfred Smith (1853-1946) *La hora del cuento* (1897) muestra a una madre sentada en cuyo regazo sostiene un cuento abierto junto a ella su hija que, en el suelo ha dejado su muñeca y permanece de pie acurrucada escuchando y aprendiendo atentamente la lectura en la voz materna, a pesar de que el momento transcurre en una vivienda pobre con escasos enseres, se transmite un momento íntimo y de gran complicidad entre las dos.

Gustave Léonhard de Jonghe (1829-1893) *La lección de bordado* (1864) o *El recital* (1862). El pintor ha recreado ambas escenas dentro de un salón burgués ricamente decorado al gusto de la moda entre la burguesía; en un salón burgués una madre que ha dejado el libro de lectura sobre su regazo observa atenta a su hija junto al bastidor hecho su medida donde teje una labor. En la segunda, se presentan tres generaciones, la abuela, la madre y la niña con un libro abierto entre sus manos les recita su lectura.

Los ejemplos expuestos son solo algunos de los muchos ejemplos que existe en la Historia del Arte, cada niño o niña solía representarse con aquellos juguetes que definían muy bien la educación recibida más allá del entorno en el que se criasen, fuese en el campo o la ciudad, rico o pobre. Un juguete identificado con el universo femenino desde su más temprana

---

<sup>6</sup> Museo Bellas Artes de Sevilla. [www.museodebellasartesdesevilla](http://www.museodebellasartesdesevilla)

edad sería la muñeca, tan importante que con alusión a esta compañera de juegos cerraremos este trabajo.

### 3. LA MUÑECA COMO UN JUGUETE PARA EL APRENDIZAJE

#### Figura 7

**Manuel Pico. *La Muñeca, La Edad Dichosa*  
(Biblioteca Nacional de España, 1890)**



Si hubo un juguete en todos los tiempos asociado a las niñas y que aún hoy no ha perdido su gusto para las niñas sería la muñeca. Más allá de ser un juguete para el entretenimiento, algunas veces destacaron su función pedagógica, pues con la muñeca podían reproducir lo que venían observando en su madre cuando realizaban los múltiples quehaceres diarios. Fueron muy comunes las imágenes en pinturas o fotografías de niñas con sus muñecas adoptando el papel de madrecitas. Algunos grabados, como el que se muestra más arriba, venían

acompañados de un texto que describía muy bien la función pedagógica del juguete (Figura 7)<sup>7</sup>:

La muñeca es un juguete que nunca pierde su prestigio. Nuestras bisabuelas tuvieron muñecas, nuestras abuelas se entretuvieron en la infancia con las muñecas lo mismo nuestras madres y ahora nuestras hijas y nietas y es de creer que mientras el mundo exista la muñeca sigue siendo el juguete predilecto de las niñas [...] La instintiva afición a la muñeca que en todos los tiempos y podría decirse que en todos los países y demuestran las niñas es la manifestación más clara y expresiva del sentimiento maternal con que vienen al mundo las que han de ser compañeras del hombre a quien el hombre entrega su honra, y por quienes todo hombre nacido hace todos los sacrificios y aun así no paga los que la mujer hace por él (*La Edad Dichosa*, 1 de enero de 1890).

Lo expuesto sobre la función que cumplía la muñeca se puede afirmar que en el tiempo siguió siendo esencial para aprender las labores del hogar, así vemos como en el año 1951 en una publicación de Mercedes Suarez *La madre ideal*, perteneciente a la Sección Femenina hacia esta recomendación a las madres:

Mientras las niñas juegan con sus muñecas, ya pueden aprender de sus madres y poner en práctica los conocimientos esenciales de puericultura. Así, medio jugando [...] va iniciando a sus hijas en todos los conocimientos de las buenas amas de casa, en las labores femeninas y en nociones de puericultura (Caba Gusi, 2016: 200).

---

<sup>7</sup> El grabado pertenece a la portada de la Revista *La Edad Dichosa*. BNE. Recuperado de <https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital> [fecha de consulta, 27-11-2022].

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Algunos de los discursos de la época aquí expuestos reflejan el ideal femenino que imperaba en el siglo XIX y que la sociedad fue aceptando y las propias mujeres asimilaban cuál era su función y responsabilidad con la sociedad, el ser buena hija, esposa y madre. La educación contribuyó con leyes, ofreciendo una educación sesgada y totalmente diferenciada dependiendo del género. Estos discursos tuvieron su correlación en las artes, se representó a la mujer en su hábitat natural, a través de escenas de género; maternales, hogareñas, como educadoras... todo aquello para lo que habían sido educadas, pero y las niñas que visión se tenía de ellas, estaba claro que, se las educaba para que continuaran siendo *esas reinas del hogar*. A finales del siglo XIX se produjo un cambio respecto a las exigencias como madres, ya no solo bastaba con ser cuidadoras, ahora debían ser las educadoras de los nuevos ciudadanos, para ello, se les proporcionará una educación más específica. Hay que resaltar que entre siglos ya surgieron voces discordantes que abogaban por pedir una educación más igualitaria y amplia en los contenidos, alejándose un poco de una *educación de adorno*.

En la multitud de imágenes en el arte europeo si podemos observar de la manera que las niñas están representadas, frecuentemente aparecen en actitud pasiva, con sus muñecas, cuidando de los hermanos, realizando labores hogareñas... de lo que se puede deducir que estas niñas ya asimilaban y asumían el rol de sus progenitoras para el que ellas estaban predestinadas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLARÍN DOMINGO, Pilar (2007). "La escuela de niñas en el siglo XIX: La legitimación de la sociedad de esferas separadas". *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, (26), pp. 143-168.

- “Las amas de cría” (20 enero de 1864). *El Cascabel, periódico para reír*, p.5.
- BAUTISTA ENSEÑAT, Juan (1915). *El libro de la familia. Modo de formar el alma, el corazón, la voluntad, la inteligencia y el carácter de los niños y la juventud*. Barcelona: Montaner y Simón, Editores.
- BORNAY, ERIKA (2016). “Desvelando la pintura de niñas en el arte”. En M.<sup>a</sup> D. Molas Font y A. Santiago Bautista (eds.), *La infancia en femenino: Las niñas. Imágenes y figuras de la filiación* (pp. 145-175). Barcelona: Icaria Editorial.
- COBO DELGADO, Gemma (2022). “Infancias y familias en la España de entresiglos (1863-1923)”. En S. Martínez Requena y C. Pitarch Angulo (eds.), *La Edad dichosa. La infancia en la pintura de Sorolla* (pp. 11-31). Madrid: Fundación Museo Sorolla/Palacios y museos Editores.
- GARCÍA RÀFOLS, Neus y RÀFOLS YUSTE, Elena (2016). “Infancia tutelada en el Franquismo: la diferencia de ser niña”. En M.<sup>a</sup> D. Molas Font y A. Santiago Bautista (eds.), *La infancia en femenino: Las niñas. Imágenes y figuras de la filiación* (pp. 197-214). Barcelona: Icaria Editorial.
- LETAMENDI, Agustín (1833). *Mi opinión sobre la educación de las mujeres*. Madrid: Impreso por Don Marcelino Calero.
- MINGUEZ BLASCO, Raúl (2016). *Evas, Marías y Magdalenas. Género y modernidad católica en la España liberal (1833-1874)*. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea/Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- PANADÉS Y POBLET, José (1878). *La educación de la mujer según los más ilustres moralistas è higienistas de ambos sexos: educación que abraza desde la infancia hasta la senectud de la mujer*. Barcelona: Jaime Seix y Compañía.

- PASCUAL DE SAN JUAN, Pilar (1891). *Guía para la mujer en el siglo actual o lecciones de economía doméstica para las madres de familia*. Barcelona: Sucesores de Blas Camí.
- PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, Isabel (2015). “La Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y las enseñanzas domésticas (1911-1936)”. *ARENAL*, 22(2), pp. 313-345.
- RÍOS LLORET, Rosa (2020). “Infancia y género en la pintura europea. 1750-1850”. En F. Durán López (ed.), *La invención de la infancia. XIX Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: Cádiz, Europa y América ante la modernidad, 1750.1850* (pp. 227-247). Cádiz: Editorial UCA.
- RÍOS LLORET, Rosa (2023). *Usos amorosos de las mujeres de entresiglos (1850-1914)*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- ULECIA Y CARDONA, Rafael (1914). *Arte de criar a los niños. Nociones de higiene infantil*. Madrid: Revista de Medicina y cirugía prácticas.
- VIVES CASAS, Francisca (2006). “La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX”. *Vasconia*, 35, pp. 103-117.



# VISIONES DE LA MATERNIDAD EN LA VIDA Y OBRA DE PAULA MODERSOHN-BECKER. UN ANÁLISIS DE SUS PINTURAS DEL AÑO 1906

Lucía Cassiraga

*Universitat Politècnica de València*

*Resumen* En este trabajo realizaremos un estudio crítico y comparativo del modo en que el cuerpo femenino vinculado a la maternidad fue representado en la pintura alemana de comienzos del siglo XX para, así, analizar cómo esta representación operó en la construcción de la identidad de la mujer de la época. Para ello, tomaremos como eje central la obra de la pintora Paula Modersohn-Becker (1876-1907) con el fin de investigar hasta qué punto su práctica creativa influyó en la construcción de las normas sociales de género o, por el contrario, en qué medida estas normativas asociadas a las expectativas de la femineidad incidieron en la creación de sus pinturas.

## 1. INTRODUCCIÓN

La incorporación de la maternidad como una nueva temática a tratar en la pintura alemana desarrollada por mujeres artistas durante la primera década del siglo XX se presentó como una novedad trascendental que marcó la historia del arte. “El hecho de que los contenidos reales de nuestra cultura, en vez de tener un carácter aparentemente neutral, en realidad tengan un carácter masculino se funda en un cúmulo de motivos históricos y psicológicos” (Simmel, 1999: 179). La finalidad primordial de estas páginas no radica en analizar esta última cuestión. Sin

embargo, resulta conveniente comenzar subrayando el hecho de que las mujeres pintoras (cuyos trabajos se adscriben a la acotación temporal del presente estudio) comienzan a intervenir —muchas de ellas, por primera vez— en una esfera artística en la cual ya ha sido trabajado por los hombres el tópico de la maternidad. Tan solo habría que reparar en las innumerables representaciones que existen de la Virgen como madre. O, poniendo el foco en la pintura alemana y francesa de comienzos del siglo XX, advertir la pintura de Maurice Denis titulada *Desayuno*<sup>1</sup> (1901); el grabado de Emil Nolde *Madre joven*<sup>2</sup> (1917); el óleo *Madre e hijo*<sup>3</sup> (1921) de Reinhold Ewald; o, como muestra final, *Madre lactante*<sup>4</sup> (1932) de Otto Dix. En todos estos trabajos, se presentan escenas domésticas donde una figura materna *anónima* cuida y alimenta a sus hijos. Sin embargo, el aspecto clave del asunto reside en que nunca hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX, este objeto de representación había sido abordado desde una perspectiva femenina<sup>5</sup>. De hecho, tampoco desde un posicionamiento que, *a posteriori*, podríamos considerar feminista.

Al pretender las mujeres pasarse a las formas de vida y trabajo de los hombres, se trata para ellas de la participación personal en bienes culturales ya existentes, que hasta el momento les han sido negados,

---

<sup>1</sup> *Petit déjeuner*. Esta pintura forma parte de la colección del Museo Städel, ubicado en Fráncfort del Meno (Alemania).

<sup>2</sup> *Junge Mutter*. La xilografía proviene de una colección privada de Nueva York y fue expuesta a finales de 2023 en la Galería Ludorff, asentada en Düsseldorf (Alemania).

<sup>3</sup> *Mutter und Kind*. Actualmente, esta pintura también forma parte de la colección del Museo Städel, Fráncfort del Meno (Alemania).

<sup>4</sup> *Stillende Mutter*. El óleo pertenece a la Fundación Vally Sabarsky de Nueva York (Estados Unidos).

<sup>5</sup> Es conocido el hecho de que el primer autorretrato de una mujer embarazada lo pintó Paula Modersohn-Becker.

independientemente de si les proporcionan una nueva felicidad, nuevas obligaciones o una nueva formación de la personalidad [...] (Simmel, 1999: 176).

A la luz de lo anterior, la denominada “pintura de mujeres” juega un papel fundamental a la hora de comprender la trascendencia de la obra de Paula Modersohn-Becker y de sus aportaciones plásticas a la historia del arte. Resulta esencial tener en cuenta que, tradicionalmente, las mujeres:

Rara vez percibían encargos para los grandes óleos y las obras monumentales financiadas por los mecenas europeos, pintaban temas considerados decorativos, pero no importantes. Las mujeres se especializaban como miniaturistas, pintoras de naturaleza muertas e ilustradoras botánicas, o pintoras de «género». [...] Las naturalezas muertas y los retratos se prestaron a las restringidas circunstancias de las mujeres. Al serles negada la instrucción en anatomía, tuvieron que estudiar estos temas de natural. Al serles negados los encargos importantes y prestigiosos, se vieron relegadas a la periferia de la profesión, pintando aquellos temas con los que podían ganarse la vida (Anderson y Zinsser, 1991: 440-441).

Un argumento determinante que ayuda a percibir con mayor claridad este afán por restarle valor al trabajo realizado por las mujeres podría responder a las siguientes palabras: “En cualquier caso, a él [al hombre] se debe que sean declarados «femeninos» trabajos deficientes en los más diversos terrenos y que se celebren como «muy masculinos» trabajos femeninos extraordinarios” (Simmel, 1999: 177-178). Por su parte, y poniendo el foco en el trabajo desarrollado por mujeres artistas, así lo explica Chadwick (1992):

La postura crítica de Dorival es similar a la adoptada por muchos de los críticos del siglo XX, quienes [...] habían asegurado con todo aplomo que «el arte no tiene sexo»,

pero al mismo tiempo sólo admitían como canónicas las obras de mujeres que pudieran recibir el calificativo de «viriles» (Chadwick, 1992: 267).

En resumidas cuentas, y como se cita en Darrieussecq (2021: 115), hasta bien entrado el siglo XX, la pintura desarrollada por una mujer debía cumplir con una serie de premisas muy concretas: "Una mujer debe limitar sus pretensiones a pintar ramos de flores [...]. ¿Acaso llegar más lejos no implica rebelarse contra la naturaleza? ¿No es violar todas las leyes del pudor?". Por consiguiente, en este período durante el cual la mujer comenzó a poder profesionalizar su trabajo creativo, mientras que un pintor varón era valorado por sus habilidades plásticas y creativas, la legitimidad de la obra de una pintora siempre estaba distorsionada por su condición de mujer.

## 2. EL IMPACTO DE LA MATERNIDAD EN LA VIDA Y OBRA DE PAULA MODERSOHN-BECKER

Paula Modersohn-Becker (Dresde, 1876 – Worpswede, 1907) formó parte de una familia numerosa conformada por seis hermanos y hermanas. En torno al año 1892, la artista tuvo que viajar a Reino Unido con el presupuesto de aprender inglés y de realizar la formación que les correspondía a las mujeres de la época que, en pocas palabras, consistía en “aprender a llevar un hogar”<sup>6</sup> (Darrieussecq, 2021: 16). En el transcurso de su estadía, Modersohn-Becker —que tan sólo tenía dieciséis años— llegó a escribir lo siguiente en las cartas que le enviaba de manera recurrente a sus padres: “Me esfuerzo mucho por aprender a ser una buena ama de casa para nosotros y para que os sintáis

---

<sup>6</sup> Algunas de las tareas que la pintora se dedicó a hacer durante su estancia en Inglaterra —y de las cuales deja constancia en las cartas que le envió a su familia durante aquel verano— fueron, entre otras, aprender a utilizar una máquina de coser, hacer mantequilla casera o bordar.

cómodos y satisfechos conmigo (sé muy bien que no siempre podéis sentir esto último por mí)” (Modersohn–Becker, 1983: 22)<sup>7</sup>.

Transcurridos unos meses, regresó a Alemania con la ambición de poder estudiar una carrera artística. Sin embargo, tuvo que negociar con su padre una condición para poder hacerlo: si ella se formaba como maestra, tendría permitido asistir a las lecciones de dibujo y pintura que tanto anhelaba impartidas por el artista alemán Bernhard Wiegandt. Así, tres años más tarde, finalizó sus estudios en el ámbito educativo (Darrieussecq, 2021). Cabría hacer un breve apunte al respecto, pues este tipo de negociaciones con su padre —íntimamente vinculadas a las expectativas impuestas sobre cualquier mujer de la época— fue habitual en la vida de Modersohn–Becker. Cuando les comunicó a sus progenitores que se iba a casar, ellos pusieron “una condición a la boda: que su hija reciba clases de cocina. Que nadie diga que Fräulein Becker funda un hogar sin saber dar de comer a su esposo” (Darrieussecq, 2021: 53). Es más, la artista abandonó por completo su actividad pictórica durante un total de dos meses para poder asistir a la escuela de cocina. Retornando a la juventud de la pintora, fue en el año 1896 cuando realizó “un curso de apenas dos meses de duración en la Escuela de Dibujo y Pintura de la Sociedad de Mujeres Artistas de Berlín” (Modersohn–Becker, 1983: 49). Más adelante, sus tíos, Arthur y Grete, le proporcionaron el apoyo económico suficiente como para poder costearse las clases del artista alemán Fritz Mackensen (Modersohn–Becker, 1983: 92), aunque, alrededor del año 1900, Paula Modersohn–Becker decidió emplear estos fondos para financiar su educación artística en París. Antes de trasladarse a Francia por primera vez y con tan sólo veintitrés años, la artista inauguró su primera exposición en la ciudad de

---

<sup>7</sup> Todas las citas tomadas de Modersohn–Becker (1983) son traducciones propias.

Bremen, junto a su estimada amiga y escultora Clara Westhoff y su compañera de formación Marie Bock.

Inició sus estudios en una de las dos únicas academias<sup>8</sup> francesas que permitían, en aquellos años, el acceso a las mujeres: la *Académie Colarossi*. De manera simultánea, consiguió inscribirse en la Escuela de Bellas Artes y recibir las lecciones de anatomía que se impartían allí. Convendría mencionar que este último aspecto resulta muy significativo pues, a comienzos del siglo XX, aún era muy complejo para las mujeres poder formarse en las mismas escuelas y academias en las que los hombres llevaban décadas realizando sus estudios artísticos. Aun así, debemos tener en cuenta que, cuando se comenzó a permitir este acceso, “la matrícula de todas las asignaturas era dos veces más cara para las mujeres que para los varones” (Darrieussecq, 2021: 21). Un año después, en 1901, la pintora contrajo matrimonio con Otto Modersohn (1865–1943). “El padre de Paula le dirige solemnes recomendaciones: como mujer casada, deberá someterse a la voluntad de su esposo, y aprender a sacrificarse; pues le corresponde a la esposa mantener la armonía de la pareja” (Darrieussecq, 2021: 58). En marzo de 1902, la artista dejará escritas en su diario las siguientes palabras: “En este primer año de matrimonio he llorado mucho y mis lágrimas a menudo son como las grandes lágrimas de la infancia. [...] Al fin y al cabo, probablemente esté tan sola como cuando era una niña” (Modersohn–Becker, 1983: 274).

Más tarde, durante los primeros meses de 1905, la pintora se marchó a París, dejando atrás la colonia artística de Worpswede y, por tanto, a su marido. A fin de cuentas, este traslado acabó

---

<sup>8</sup>Más adelante, cuando la pintora se trasladó a París entre febrero y abril de 1905, se matriculó en la afamada *Académie Julian*. Algunos de los esbozos que realizó durante las clases de desnudo impartidos en esta escuela se encuentran reunidos en Modersohn–Becker y von Günter Busch (1960: 5–44).

por subrayar que "el convencionalismo que más claramente destruye la artista es la vida doméstica" (Strasser Olson, 2013: 93). Dos años más tarde, a comienzos de 1907, Modersohn–Becker quedó embarazada y, en noviembre del mismo año, nació su hija: Mathilde Modersohn. El parto fue complejo y se extendió durante dos días enteros, razón por la cual, el doctor acabó por recomendar a la pintora que permaneciese en reposo durante varias semanas. Dieciocho días después, cuando se levantó de la cama y se puso en pie, Paula Modersohn–Becker falleció instantáneamente: "Su muerte súbita, debida a un tromboembolismo pulmonar masivo, se produjo casi inmediatamente después de que se le permitiera abandonar la cama por primera vez tras el parto" (Piccoli y Karakas, 2011: 1)<sup>9</sup>.

En muy pocas palabras, la aportación que la artista brindó a la historia de la pintura resulta esencial: a través de su investigación plástica dejó atrás el movimiento del Postimpresionismo y dio paso a lo que, más adelante, se denominaría Expresionismo alemán. En una carta del año 1907, dirigida al escultor alemán Bernhard Hoetger, Modersohn–Becker dejó escrito lo siguiente: "Lo que quiero producir es algo contundente, algo lleno, una emoción y una intoxicación de color, algo poderoso. [...] Quería conquistar el Impresionismo tratando de olvidarlo. [...] Debemos trabajar con el Impresionismo digerido y asimilado" (Modersohn–Becker, 1983: 422). Cinco años antes, así explica su marido el trabajo plástico sin precedentes que estaba desarrollando la pintora:

Me han sorprendido mucho los progresos de Paula este invierno. Si continúa desarrollándose así, estoy seguro de que producirá algo muy bueno con su arte. En primer lugar, su estilo es muy personal; nada convencional y nada tradicional, a diferencia de casi todas las mujeres pintoras,

---

<sup>9</sup> Para ahondar en la biografía de la pintora, véase Gallwitz (ed.) (1965).

en la forma, el color, el material, el tratamiento [...] (Modersohn–Becker, 1983: 272).

Así, poco antes de fallecer, Paula Modersohn–Becker alcanzó un lenguaje formal plano y sintético en el que predominan las líneas de contorno gruesas, elementos plásticos que, a fin de cuentas, anticiparon la pintura expresionista alemana.

Retomemos, momentáneamente, la idea sobre el intento masculino persistente de devaluar el aporte profesional de las mujeres artistas y centremos nuestra atención en lo que escribirá el esposo de la pintora en su diario a propósito de la novedosa investigación plástica que se encontraba realizando Modersohn–Becker:

Un inmenso sentido del color; pero poco pictórico y muy áspero, particularmente en sus pinturas acabadas. Admira las imágenes primitivas, algo que no le hace ningún bien: sería menester que se concentrara en las pinturas artísticas. Quiere unir forma y color; jamás lo conseguirá procediendo de ese modo. No le gusta restringir la forma —un gran error—, no reflexiona lo suficiente sobre su propio arte, trabaja siempre desde los mismos puntos de vista y no progresa. Las mujeres no alcanzarán fácilmente algo digno (Modersohn–Becker, 1983: 377–378).

Por tanto, partiendo del hecho de que, como hemos explicado, Modersohn–Becker fue pionera del Expresionismo alemán y, al mismo tiempo, teniendo en cuenta que pese a dejar el mundo con treintaiún esta dimensión de su trabajo desde una perspectiva panorámica, tomaremos como objeto de análisis las

piezas tituladas *Madre con niña al pecho, semidesnuda*<sup>10</sup> (1906), *Autorretrato en el sexto aniversario de boda*<sup>11</sup> (1906) y *Madre recostada con niño II*<sup>12</sup> (1906). Si examinamos las fechas en que se llevaron a cabo estas tres obras, comprobaremos que se ubican en un intervalo de tiempo extremadamente reducido: todas ellas fueron pintadas durante el mismo año, en 1906.

El primero de los aspectos más reveladores de estos tres óleos de Paula Modersohn–Becker reside en el hecho de que la desnudez de la mujer se presenta desde un enfoque ajeno al erotismo. Tengamos en cuenta que muchos de los pintores que desarrollaron su obra de manera simultánea, presentaron la imagen de la mujer desnuda, digamos, “fetichizada”. Es conocido el hecho de que Modersohn–Becker admiró la obra de Paul Gauguin (1848–1903) y que, en varias ocasiones, acudió a las exposiciones del pintor postimpresionista durante “cuatro visitas que hizo a París entre 1899 y 1906” (Chadwick, 1992: 270). En vista de lo anterior, Gauguin fue uno de los pintores que se dedicó a representar el cuerpo desnudo de las mujeres desde una perspectiva sumamente sexualizada. Podemos observarlo, por ejemplo, en la obra realizada en 1893 que lleva como título *Annah la javanesa* o *La pequeña Judith todavía es virgen*<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> *Mutter mit Kind an der Brust, Halbakt o Mutter und Kind, Halbfigur*. Este óleo forma parte de la colección del Museo Von der Heydt de Wuppertal (Alemania).

<sup>11</sup> *Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag*. La obra se encuentra expuesta en el Museo Paula Modersohn–Becker, Bremen (Alemania).

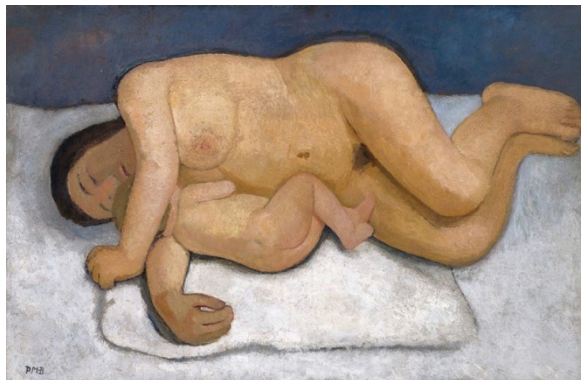
<sup>12</sup> *Liegende Mutter mit Kind II*. Al igual que la pieza anterior, este óleo pertenece a la colección del Museo Paula Modersohn–Becker, Bremen (Alemania).

<sup>13</sup> *Annah la Javanaise*. Su título alternativo en idioma tahitiano es *Aita Tamari vahina Judith te Parari*. El cuadro pertenece a una colección particular de origen sueco. Para profundizar en el contexto de esta obra, véase Walther (2022: 60).

Sus autorretratos desnudos [los de Paula Modersohn-Becker] son posiblemente los primeros óleos de ese tipo realizados por una mujer; pero como tales, son extrañamente ambiguos. Rechazando la nostalgia romántica de Gauguin, Paula llevó la simplificación de la forma hasta un extremo que embota la sensualidad normalmente asignada a la carne femenina en la historia del arte (Chadwick, 1992: 271).

Esta última característica de la pintura de Modersohn-Becker se ve acentuada por el hecho de que sus composiciones son, por lo general y como hemos apuntado con anterioridad, muy esquemáticas. Es decir, los espacios en los que se encuentran contextualizadas las mujeres que retrata están abordados desde el abandono de la perspectiva y de la profundidad. Este factor provoca que el foco de atención visual se centre en los cuerpos de las mujeres. De las tres obras que nos ocupan, el único entorno que resulta parcialmente identificable es el que observamos en la tercera pintura, *Madre recostada con niño II* (1906). Se trata de una especie de superficie horizontal sobre la cual reposan la mujer y su bebé en posición fetal, situado sobre lo que parece ser una almohada, una manta o una pequeña cobija de lactancia. Por el contrario, en los otros dos óleos, los espacios son irreconocibles y completamente planos. Uno de los rasgos más peculiares de la pieza *Madre recostada con niño II* (1906) (Figura 1) es que representa, por primera vez, un modo de dar el pecho que, hasta aquel momento, no se había extendido iconográficamente: “una madre no sentada, ni estorbada por la criatura en brazos, sino tumbada de lado, con el bebé contra el cuerpo” (Darrieussecq, 2021: 108).

**Figura 1**  
**Paula Modersohn-Becker: *Madre recostada con niño II* (1906)**  
(Fuente: <https://bit.ly/3ynccVQ>)



En consonancia, en la obra *Madre con niña al pecho, semidesnuda* (1906) (Imagen 2) la pintora también aborda la lactancia materna. Se repiten los atributos espaciales a los que nos hemos referido antes, aunque, en este caso, la madre —que constituye la figura central del cuadro— se encuentra erguida y con el torso desnudo. En brazos, aúpa a su hija, a quien le da el pecho. Tanto las figuras que constituyen este cuadro, como las de la obra anterior, son robustas y tienen gran corpulencia: son mujeres físicamente fuertes. De acuerdo con este aspecto, otra de las singularidades de las mujeres que pinta Modersohn-Becker es que sus manos (y, también, pies) son vastas y sostienen los cuerpos de los bebés con contundencia. No debemos pasar por alto el hecho de que la pintora trabajó repetidamente esta acción a la que, social e históricamente, no se le ha dado demasiada importancia: dar de mamar. En el mismo período durante el que pintó estas obras, también desarrolló el trabajo *Madre arrodillada con su hijo al pecho*<sup>14</sup> (1906) y, cuatro años antes, *Madre lactante*<sup>15</sup>

---

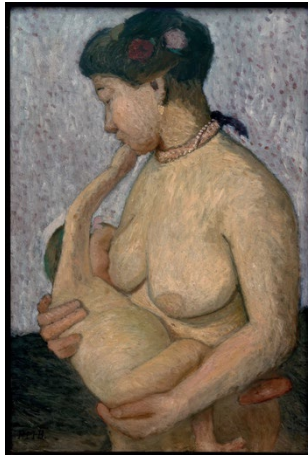
<sup>14</sup> *Kniende Mutter mit Kind an der Brust*. Esta pieza está ubicada en la Nueva Galería Nacional de Berlín (Alemania).

<sup>15</sup> *Stillende Mutter*. Actualmente, el óleo está expuesto en el Museo Palacio de Arte de Düsseldorf (Alemania).

(1902), aunque, en este caso, en la escena que se presenta, la expresión de la mujer es más sombría y apesadumbrada.

**Figura 2**

**Paula Modersohn–Becker: *Madre con niña al pecho, semidesnuda* (1906) (Fuente: : <https://bit.ly/4c5Ck5p>)**



Al poner en contraste el trabajo de Modersohn–Becker con el de Gauguin, y como se precisa en la introducción de *Paula Modersohn–Becker. The Letters and Journals* (1983), “debemos tener cuidado a la hora de detectar algo fundamentalmente ausente en la obra de la pintora alemana y manifiestamente central en el estilo del artista francés: hay una falta casi total del elemento decorativo [...]” (Modersohn–Becker, 1983: 8–9). Al contrario, por ejemplo, en las representaciones de la pintora alemana Elsa Haengen–Dingkuhn (1898–1991) —asociada al movimiento pictórico de la Nueva Objetividad—, las mujeres se encuentran contextualizadas en espacios interiores ligeramente más definidos por su domesticidad. Una muestra de ello son los óleos *Madre e hijos*<sup>16</sup> (1933) y *Autorretrato con hijo en el estudio*<sup>17</sup> (1928).

---

<sup>16</sup> *Mutter und Kind*. Se desconoce el emplazamiento actual de la obra.

<sup>17</sup> *Selbstbildnis mit Sohn im Atelier*. La pintura está ubicada en el Museumsberg Flensburg de la ciudad de Flensburg (Alemania).

En ambas piezas, la madre —que actúa como epicentro de la composición— sujeta en brazos a sus hijos. Aunque esta pintora también se dedique a representar a niños y a niñas en espacios exteriores —por ejemplo, jugando—, estas dos obras son retratos de interior. En la primera de ellas, la mujer tiene ubicado tras ella lo que semeja ser un caballito de juguete. Mientras que, en la segunda obra, las dos figuras se hallan en una sala con varios lienzos en blanco colgados en la pared, y uno de ellos apoyado en un caballete. Realicemos un inciso para señalar el modo en que el “arte femenino” afectó a los planteamientos que mujeres pintoras como Haensgen–Dingkuhn estaban desarrollando tres décadas más tarde que Paula Modersohn–Becker: “aunque [...] [las] representaciones de la mujer y la esfera doméstica habían sido durante mucho tiempo un tema aceptable para las mujeres artistas, las representaciones de la artista en el papel de ama de casa y madre eran menos comunes” (Beaven, 2019: 725). Así y en el caso del trabajo de Elsa Haensgen–Dingkuhn, la paradoja reside en el hecho de que ninguno de los dos espacios que retrata reúne las características suficientes como para asociarlo rigurosamente a la esfera doméstica en la que las mujeres —y también madres— eran confinadas de manera sistemática durante los años de entreguerras.

Por otra parte, en lo que se refiere al célebre óleo *Autorretrato en el sexto aniversario de boda*<sup>18</sup> (1906) (Imagen 3), Paula Modersohn–Becker se representa embarazada y con el torso desnudo. Sin embargo, en este trabajo no se percibe ningún atisbo de pudor o vergüenza. Es más, la mujer mantiene la mirada fija en el espectador mientras sujeta con ambas manos su vientre. En consonancia con lo que hemos apuntado

---

<sup>18</sup> Convendría determinar que, pese a que esta pintura sea reconocida como *Autorretrato en el sexto aniversario de boda*, en Modersohn–Becker (1983: 551) se precisa que, en su reverso, están rasgadas las siguientes palabras: “Esto lo pinté con treinta años, en mi quinto aniversario de boda. P.B.”.

anteriormente de la obra de Gauguin, esta pintora trabaja el desnudo “sin inocencia perdida, sin virginidad vulnerada [...]” (Darrieussecq, 2021: 74). Si comparamos los desnudos de Modersohn–Becker con los desarrollados por Edvard Munch (1863–1944) —en concreto, con el óleo *Pubertad*<sup>19</sup> (1895) o, sin ir más lejos, con la litografía *Mujer joven llorando junto a la cama*<sup>20</sup> (1930)— veremos cómo, de nuevo, la mirada masculina presenta el desnudo de las mujeres desde la sexualización<sup>21</sup>. Cabría puntualizar brevemente que hacemos alusión a la obra de este autor porque algunas de las características de su pintura se ven ligadas al movimiento del Expresionismo alemán, del cual, como hemos afirmado previamente, Paula Modersohn–Becker fue precursora. En *Pubertad* (1895) “hay unos hombros caídos sobre unos pechos incipientes, unos brazos cruzados para tapar el pubis, una mirada avergonzada, un rubor en las mejillas, y una inmensa sombra dominante [...]” (Darrieussecq, 2021: 74). Pongamos en contraste esta obra con el óleo *Gran chica desnuda de pie*<sup>22</sup> realizada por Modersohn–Becker en el año 1906. En este caso, la joven se alza y posa desnuda sin timidez mientras sostiene su expresión seria y dirige su mirada al espectador. Por otro lado, en el caso de la segunda pieza de Munch, el cuerpo de la mujer erguida y de espaldas a una cama coincide con el centro del cuadro. Pese a que el título de la obra se centre en el llanto de la mujer, su cabeza está completamente tapada por una oscura mancha. El sollozo y la aflicción son imperceptibles. Por el

---

<sup>19</sup> *Pubertet*. La pieza se encuentra en el Museo Nacional de Oslo (Noruega).

<sup>20</sup> *Gråtende ung kvinne ved sengen*. Esta litografía forma parte de la colección del Museo Munch de Oslo (Noruega).

<sup>21</sup> Recordemos la escultura titulada *Chica de pie* (1912), realizada por el expresionista Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938). La representación del cuerpo de la mujer está enfocada en la manifestación de pudor en referencia a su desnudez, pues la niña se cubre la zona genital vergonzosamente y con ambas manos.

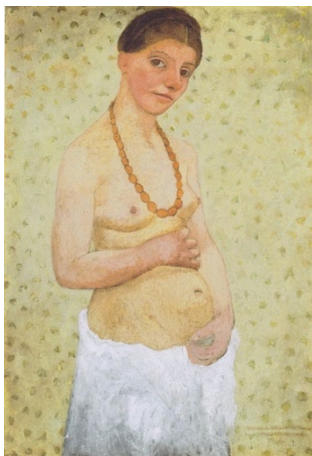
<sup>22</sup> *Großer stehender Mädchenakt*. El óleo está expuesto en el Museo Paula Modersohn–Becker, ubicado en Bremen (Alemania).

contrario, el pintor noruego retrata al detalle el cuerpo desnudo de la mujer, acentuando sus pechos y su pubis. En cambio, en *Madre recostada con niño II* (1906), a pesar de que los senos y el pubis de la mujer también estén a la vista, no se percibe ningún signo de erotización o hipersexualización del cuerpo femenino.

Ahora bien, la particularidad de la pintura *Autorretrato en el sexto aniversario de boda* (1906) reside en el hecho de que, durante las fechas en que este óleo fue realizado, la pintora no estaba embarazada. Se presenta, de este modo, un elemento fundamental en el trabajo de Modersohn-Becker: el papel que juega la pintura en su vida como una herramienta de autoexploración. Para poder comprender la trascendencia de este último aspecto, conviene recordar las siguientes palabras que la artista le escribió a su esposo en una carta datada el 9 de abril de 1906: “No puedo ir a verte ahora. No puedo hacerlo. Y tampoco quiero encontrarme contigo en ningún otro lugar. Y no quiero ningún hijo tuyo en absoluto; ahora no” (Modersohn-Becker, 1983: 389).

### Figura 3

**Paula Modersohn-Becker: *Autorretrato en el sexto aniversario de boda* (1906) (Fuente: <https://bit.ly/4c8p8ws>)**



Teniendo en consideración este deseo suyo de no ser madre, la pintora comenzó a retratar a mujeres embarazadas y, también,

a madres acompañadas por sus bebés. Sin ir más lejos, reparemos en las pinturas que estamos analizando, realizadas, todas ellas, durante el año en que expresa claramente que *no* aspira a ser madre. Así, mediante el desarrollo de estos trabajos, Modersohn–Becker explora (por medio de su pintura) el tópico de la maternidad en otras mujeres, antes de plantearse experimentar su propia vivencia materna. Más adelante, una vez que aborda la representación de esta experiencia en la vida de otras mujeres, pinta la pieza *Autorretrato en el sexto aniversario de boda* (1906). En otras palabras, inicia una exploración en lo que se refiere a la vivencia de la maternidad representando, primero, a otras mujeres; y, después, autorretratándose embarazada, aunque este estado de gestación fuese, en ese momento, irreal.

### 3. CONCLUSIONES

En suma, las pinturas que hemos estudiado de Paula Modersohn–Becker revelan un carácter paradójico ya que versan en torno a la maternidad, un cometido, hasta ese momento, asignado a la vida de todas las mujeres. Por tanto, a primera vista, su obra podría considerarse un trabajo que complace las premisas del sistema patriarcal, pues se centra en representar uno de los roles de género que han contribuido a configurar la percepción social de la feminidad. No obstante, si estudiamos en profundidad la manera en que la pintora se acercó al objeto de estudio, podremos inferir que reconceptualizó el tópico de la maternidad, pues la abordó desde un posicionamiento innovador para la época: lo hizo, por primera vez en el ámbito de la pintura occidental, desde su primera persona. En otras palabras, constituye un gran avance en la historia del arte el hecho de que una mujer artista se autorretrate embarazada desde un punto de vista, como hemos visto, alejado de la sexualización de su cuerpo. En síntesis, Modersohn–Becker empleó el retrato —y, más adelante, el autorretrato— como un medio que le permitió investigar la vivencia de la maternidad. A través de la representación del cuerpo en estado de gestación, la pintora

indagó sobre la posibilidad de experimentar la maternidad en su propia vida.

Mediante su trabajo pictórico y las palabras que redacta en sus diarios y cartas, Paula Modersohn–Becker puso de relieve su deseo de vivir conscientemente y, asimismo, de trascender los roles de género, las normas de comportamiento y las expectativas asociadas a la feminidad de aquella época, preceptos establecidos por las estructuras patriarcales que privaron a las mujeres de la posibilidad de optar por una existencia plena y libre durante tantos siglos. Recordemos que la pintora decidió abandonar el hogar que compartía con su esposo y con su hijastra Elsbeth a finales de febrero de 1906 y se trasladó a París a vivir sola, con la intención de centrarse en su carrera artística. O el modo en que, pese a haberse formado como maestra durante su juventud, decidió no ejercer esta profesión y dedicar los fondos económicos de los que disponía a satisfacer su voluntad de capacitarse y profesionalizarse en el ámbito de las artes para, en última instancia, acabar convirtiéndose en una de las pintoras más relevantes del siglo XX.

Finalmente, resulta esencial tener en cuenta que, en cierta medida, la maternidad —tan poco deseada por ella en 1906 y, no obstante, tan trabajada en su obra— acabó por costarle la vida a Paula Modersohn–Becker, pues murió pocos días después de convertirse en madre.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Bonnie S.; ZINSSER, Judith P. (1991). *Historia de las mujeres: una historia propia. Volumen I*. Barcelona: Editorial Crítica.
- BEAVEN, Elinor (2019). “Regional Women Artists and the Artist as Mother: Elsa Haensgen–Dingkuhn (1898–1991)”. *Art History*, 42(4), pp. 724–749.

- CHADWICK, Whitney (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino.
- DARRIEUSSECQ, Marie (2021). *Estar aquí es espléndido. Vida de Paula M. Becker*. Madrid: Errata Naturae Editores.
- GALLWITZ, Sophie Dorothee (ed.) (1965). *Paula Modersohn–Becker. Briefe und Tagebuchblätter*. München: Paul List Verlag.
- MODERSOHN–BECKER, Paula (1983). *Paula Modersohn–Becker. The Letters and Journals*. New York: Taplinger Publishing Company.
- MODERSOHN–BECKER, Paula; VON GÜNTER BUSCH, Nachwort (1960). *Aus dem Skizzenbuch*. München: R. Piper & Co.
- PICCOLI, Giorgina; KARAKAS, Scott (2011). “Paula Modersohn–Becker, the challenges of pregnancy and the weight of tradition”. *Philosophy, Ethics, and Humanities in Medicine*, 6(1), pp. 1–7.
- SIMMEL, Georg (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba.
- STRASSER OLSON, Marilyn (2013). *Children’s Culture and the Avant–Garde: Painting in Paris, 1890–1915*. Oxford: Taylor & Francis Group.
- WALTHER, Ingo F. (2022). *Gauguin*. Köln: Taschen

# LA PERCEPCIÓN ESTÉTICA DE LO FEMENINO EN EL ARTE DE CAMILLE CLAUDEL: ENTRE HOMBRES, LA FATALIDAD Y EL DESTINO

**Juan Pablo Gavilanes Almeida**

*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

*Resumen* Tanto la vida como la obra de la escultora francesa Camille Claudel (1864-1943) deambularon por los bordes del misterio y del ensueño. Sus rasgos enigmáticos promulgan la dulzura y vitalidad de un arte poiético que irradiaba talento, dramatismo y sensibilidad exquisita. Claudel fue capaz de esculpir las emociones más carnales de la expresión humana: la concepción plástica en la obra artística de la creadora de *L'Age mûr*, atestigua elocuentemente la percepción estética de lo femenino, oráculo inexorable de un destino que impuso la fatalidad a su vida, por ser mujer, bella, inteligente y genio entre insignes personajes masculinos.

## 1. PROEMIO

En el mito de la caverna, Platón afirma que sólo es posible reconocer la verdad, directamente visible, en el mundo inteligible -lo suprasensible, que se encuentra fuera de la caverna-. En consecuencia, el mundo de los sentidos -que es una copia de la esfera de lo suprasensible-, ese eco que rebota entre las piedras de dicha cueva, delata la voz que nos llega como reflejo de aquellas sombras que los hombres ven deambular por encima del muro, lo que nos imposibilita salir de la cripta y ver el mundo ya no desde la perspectiva incompleta de las *sombras*

representadas, sino a través de una idea concreta y real de las *formas* que revelan la verdadera esencia de las cosas. Así, no debería extrañarnos que, para el filósofo ateniense, toda manifestación del arte y de la música, capaces estos de esculpir las emociones más carnales de la expresión humana, suponga la amenaza que podría demoler este presupuesto filosófico sobre el cual se cimentaron los principios intrínsecos de la *polis* ideal platónica. Por la otra senda, Nietzsche no reniega de una concepción que defina al hombre libre, consciente de que, a su vez, éste es prisionero en una cárcel donde no le es posible conocer la verdad, la cual se encuentra fuera de aquella prisión. Reside aquí, pues, una certeza que el filósofo alemán relaciona con el caos, con ese algo que está en constante movimiento y en perpetua transformación. Si para Platón el mundo cobra sentido en la realidad, siendo su implícita verdad susceptible de ser alcanzada por el hombre; para Nietzsche, en cambio, el mundo no tiene sentido y, es más, será el hombre quien deberá esforzarse por crear un sentido en torno a ese caos que, al fin y al cabo, solamente nos puede proporcionar una visión parcial de la realidad, como destino y afirmación trágica de una vida nutrida por los misterios del sueño: esa fuerza en el viento que “estremeciéndose, suspire nuestra alma con una ternura de ensueño” (Arendt, 2017: 23). Este *ensimismamiento* -como se titula el poema de Hannah Arendt- sustenta los rasgos enigmáticos que promulgan la dulzura y vitalidad de un arte poético. Es que, la concepción de la plasticidad, como pathos y clave ontológica de la articulación fundamental hacia una renovada percepción estética de lo femenino, desafía al espíritu de la tragedia -que etimológicamente significa la oda o canción del macho cabrío- y denuncia la ceguera de una estructura patriarcal en la imposición de expectativas sobre la conducta y rol de lo que debe ser una mujer y sus normativas sociales que históricamente han incurrido en estereotipos peyorativos en contra de lo femenino.

## 2. ¡SOY HERMOSA, OH MORTALES!

En su libro *Padres de la Iglesia, vírgenes independientes*, Joyce Salisbury concluye que:

El problema con la sexualidad no radica en nuestro cuerpo sino en los patrones sociales que ven la biología como destino, la relación sexual como determinante de la relación social, y una relación social que restringe de modo arbitrario la libertad de elección (Salisbury, 1994: 215).

Desde entonces, la visión patristica, en la era del cristianismo, ha supeditado el pensamiento occidental y, por ende, la construcción de la feminidad y de los roles de género. Dado que sigue siendo pertinente el estudio del papel que han tenido los hombres en el establecimiento de estas normas sociales de género y las consecuencias que de ello ha derivado, nos corresponde adentrarnos -a través de los campos de la expresión literaria, de las artes y, en definitiva, de la cultura- en las vidas de algunas mujeres quienes fueron subyugadas por las esferas sociales predominantes, al no contar ellas con la prerrogativa<sup>1</sup> para dirigir sus propios destinos.

Han sido mujeres atadas por estructuras restrictivas, desde cuyo feroz relato tenemos -como sociedad- la obligación ética de reivindicar y poner bajo resguardo la importancia de sus ideas y sentidos de expresión: “tal vez encontraban alivio en la visión subyacente de la sexualidad y de la condición de la mujer, que tanto contrastaba con la visión patristica que ellas estaban viviendo” (Salisbury, 1994: 214).

---

<sup>1</sup> Resulta inaudito pensar que, durante tantas épocas en la historia de las civilizaciones de la humanidad, la mujer por sí misma no ha contado con el privilegio, la gracia o la exención con los que la estructura patriarcal mantenía el poder para otorgar, decidir o negarle a ella la condición elemental y legítima de su sola dignidad.

Así, en la gran escultora francesa Camille Claudel, quien naciera en la segunda mitad del siglo XIX, antes de llegar a sus dieciséis años ya estaba marcada su apasionada vocación por la escultura: imponía a sus hermanos y a la cocinera de su familia a largas sesiones de posado. Cuando aún no hubo recibido clases de modelado o dibujo, atrajo la atención de Alfred Boucher, su futuro mentor, quien mostró a Paul Dubois una de sus nóveles obras sin decirle que había sido creación de una joven dama, y éste último habría vaticinado que aquel que haya realizado tal escultura, sin lugar a dudas habría recibido clases de Rodin. El destino y la fatalidad aparecen como la característica de un devenir tan venturoso como triste para la artista: su estilo se alineaba al de Rodin cuando ni siquiera se habían conocido. De ahí que, pocos años después, el autor de *El beso* encontrara en Camille a su alma gemela, al menos en el plano de la creación artística.

*La Porte de l'Enfer*, como se sabe, es un grupo escultórico monumental creado por el artista francés Auguste Rodin, con la colaboración de Camille Claudel. La obra está compuesta por distintas figuras inspiradas principalmente en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, *Las flores del mal* de Charles Baudelaire y por el libro *Metamorfosis* del poeta latino Ovidio. Camille, probablemente esculpió los rostros, manos y pies de las figuras humanas, quizás el trabajo más sutil, expresivo, refinado y complejo, a la hora de componer una pieza escultórica, desde un punto de vista técnico y estético:

Nel 1886 la fama di Rodin è conclamata. Ormai espone regolarmente; fra le tante opere, *Je suis belle*, una composizione nata dall'assemblaggio di due figure già esistenti in formato ridotto nella celebre *Porte de l'Enfer* e su cui vengono incisi i versi di una poesia di Baudelaire, nei quali Rodin identifica se stesso e la donna amata:  
*Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,  
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,*

*Est fait pour inspirer au poète un amour  
Eternel et muet ainsi que la matière*<sup>2</sup> (Panzer, 2013: 6).

Ciertamente, Claudel encontró una inspiración, no abyecta, en la figura de Rodin: la obra de aquel influyó en la de ella cuando se trató de ahondar en el proficuo estudio sobre la exploración de los modelos escultóricos que despertaban su interés, a propósito de un enfoque anatómico y psico-emotivo.

Su mutua colaboración se extendió por varios años, sentando los tiempos de una fructífera etapa donde se aunaron criterios estéticos, como si se tratara de un hado sagrado y profético donde la fusión profesional, partiendo de la dimensión creativa, se entrelazó al funesto desborde sentimental que supondría la desgracia futura, al punto tal que entre ambos se estableció una especie de contrato: un contrato evidentemente desigual, puesto que en un contexto sociocultural donde las mujeres no podían subsistir ni tampoco encontrar el reconocimiento o su independencia como artistas autónomas y autosustentables, ellas sólo podían acceder a ser alumnas en el taller del Maestro, y en casos donde era tal la belleza de artistas como Camille, se volvían sus amantes –no olvidemos también la historia de la gran artista Leonora Carrington con el pintor y escultor Marx Ernst–.

---

<sup>2</sup> En 1886 se proclamó la fama de Rodin. Ahora expone regularmente; entre sus muchas obras, *Je suis belle*, una composición nacida del ensamblaje de dos figuras ya existentes en formato reducido en la célebre *Porte de l'Enfer* sobre la cual están grabados los versos de un poema de Baudelaire, en el que Rodin se identifica a sí mismo y a la mujer que ama:

*¡Soy hermosa, oh mortales! como un sueño de piedra,  
Y mi seno, donde cada uno se ha magullado a su vez,  
Está hecho para inspirar al poeta un amor  
Eterno y mudo como la materia* [traducción realizada por el autor].

Rodin declararía su intención de acoger a Camille como su única alumna, elogiando su talento e inclusive prometiendo casarse con ella, cosa que nunca sucedió:

Lei è bella e viva. È femmina ed è libera [...]. Camille, come molti altri collaboratori dell'artista, vi partecipa in qualità di praticien e come loro rimane nell'ombra, non riuscendo ad ottenere dallo Stato, neanche attraverso l'amante/maestro, il marmo che le occorre per compiere le sue proprie sculture. Eppure le sue idee sono buone, originali, e praticamente tutti subiscono il fascino di questa giovane artista, che da molti viene percepita come l'immagine vivente di un pensiero nuovo che emerge<sup>3</sup> (Panzera, 2013: 5).

## 2. EL FRACASO CULTURAL COMO TRIUNFO INEXORABLE DEL ESPÍRITU

Precisamente en 1886, Camille trabaja en *Sakountala*, obra que le valió una Mención de Honor en el Salón de París de 1888. Este fue uno de sus proyectos más ambiciosos y uno de los más grandes de su carrera. Paul Claudel, famoso poeta y ensayista, hermano de Camille, en *Ma soeur Camille*<sup>4</sup>, afirmó que no se trata

---

<sup>3</sup> Es hermosa y viva. Es mujer y es libre [...]. Camille, como muchos otros colaboradores del artista, participa en calidad de practicante y, como ellos, permanece en la sombra, incapaz de obtener del Estado, ni siquiera a través de su amante/maestro, el mármol que necesita para hacer sus propias esculturas. Sin embargo, sus ideas son buenas, originales, y prácticamente todo el mundo está fascinado por esta joven artista, que es percibida por muchos como la imagen viva de un nuevo pensamiento que emerge [traducción realizada por el autor].

<sup>4</sup> "L'œuvre de ma sœur, ce qui lui donne son intérêt unique, c'est que tout entière, elle est l'histoire de sa vie" [La obra de mi hermana, lo que le da su interés único, es que es enteramente la historia de su vida]. Así resumió Paul Claudel la obra de Camille Claudel en su texto *Ma soeur Camille*, escrito para la primera retrospectiva de la artista en 1951, en el *Museo Rodin*.

de dos versiones de un acontecimiento, sino de dos capítulos de un solo drama:

Al centro está un hombre en una posición de desequilibrio, apoyado sobre una pierna, atraído a su izquierda por una mujer arrodillada que lo toma por la mano y por el hombro; con las dos manos ella le toma el brazo y tira de su mano hacia su corazón. De su lado derecho, una anciana lo sostiene por la cintura. Las mujeres, con el cuerpo dirigido hacia él parecen luchar y hacerse frente una a la otra (Claudel, 1965: 276).

Asimismo, en *Niobe herida*, Camille exalta la figura femenina, empero ya no como en *Sakountala*, arrojada a esa libertad contenida en el amor<sup>5</sup>. Por el contrario, Niobe abdica, desdichada, ante la muerte, así como su creadora, ahora aislada en su taller, rechazando encuentros con todo aquel que quisiera ayudarla; y, herida por la ruptura con Rodin, se encamina directo de frente a la fatalidad. Su hermano, en su *Oda tercera* escribirá “¡No es la muerte quien vence a la vida, sino la vida quien destruye a la muerte y ésta no puede contra ella!” (Claudel, 2022: 22).

Llegamos, pues, a *La edad madura*, también conocida como El destino, El camino de la vida, o La fatalidad. *L'Age mûr* o *La Destinée*, es un díptico escultórico hecho en yeso y en bronce por esta gran escultora; y, como fue una obra de encargo, el inspector del estado francés informó que: “La impronta de Rodin es flagrante [...], pero tratado con conciencia infinita. Se puede decir que solamente es por sus cualidades de invención y de

---

<sup>5</sup> *El espíritu lo es todo*, reflexionaría Paul Claudel: “El hombre, de rodillas, no es más que deseo. Con el rostro alzado, aspira, se contiene antes de atreverse a tomar a ese ser maravilloso [...]. Ella cede, ciega, muda, grávida. Cede a ese peso que es el amor” (Claudel, 1965: 435).

movimiento que proviene de la factura del maestro, y no por su negligencia buscada” (Pingeot, 1982: 290).

La obra de Camille fue admitida. Con todo, no se la inscribió en el inventario, por lo que el pago a su creadora no pudo ser efectuado dentro del tiempo ofrecido. Camille escribió molesta al director de Bellas Artes:

Me limitaré a hacerle notar que he realizado sobre ese grupo adelantos de 2000 francos y que, le plazca o no a Rodin o a Morhardt, es necesario que se me pague, a falta de lo cual a ellos tendré que dirigirme. Le suplico que crea que no estoy de humor para dejarme mantener en suspenso, ni siquiera por usted (Pingeot, 1982: 290).

Cuando una mujer es *llamada* por medio de los atributos espirituales de su vocación artística, históricamente su voz, como clamor insustituible de una pulsión de vida -manifestada a través de la percepción expresiva de los sentimientos fundamentales que proyectan la búsqueda incesante de aquella esencia en donde se encuentra el arte-, siempre ha sido ninguneada, reprimida y callada por las estructuras patriarcales.

Lo que destruye a Camille no es el desamor: Claudel no era una *niña* inmadura, encaprichada y sumida en vacuas emociones en torno a un enamoramiento posesivo y anhelos proteccionistas para el alivio de heridas afectivas infanto-juveniles. Lo que consume su fuerza vital es la desgarradora conciencia del *no reconocimiento* de sus pares –o el de aquel quien ella esperaba-, justa y legítima autoridad de un genio artístico sobre el cual se reflejaba el aura refulgente, emancipada y lograda de una mujer con pleno derecho y mayúsculo mérito:

No sé que hay que admirar más en esta artista más viril que muchos de sus colegas masculinos, la plenitud de los volúmenes, la conducción de las líneas, la audacia lírica del pensamiento, la impecable lealtad en la ejecución [...]. Camille Claudel es indiscutiblemente la única mujer

escultor sobre la frente de la cual brilla el signo del genio (Vauxcelles, 1985: 6).

Camille durante algunos años vivió casi en la indigencia, hasta que finalmente fue internada en 1913. El diagnóstico acentuaba un supuesto delirio sistemático de persecución basado en interpretaciones e imaginaciones falsas. Sumida en ese estado, pasaron treinta años renunciando a modelar o dibujar, puesto que lo único que deseaba era poder regresar a su hogar. Tenemos el *film* de Bruno Dumont con Juliette Binoche, *Claudiel 1915*, un ejercicio temporal y ficcional de cómo habría sido el largo tramo de esta etapa final en la vida de Camille, durante ese *eterno* período de reclusión, lanzada al vacío, a la muerte en vida:

The end of Claudel's story is, of course, psychosis: a complete rejection of reality, but also a possible resolution of the type of double bind that constrained nineteenth-century women artists. The *persona* that emerges from these letters is not a tragic 'artiste maudite', but an artist fundamentally undefined and indefinable, in intense conflict with herself and others as a direct result of the failure of the broader cultural imagination<sup>6</sup> (Wilson, 2016: 16).

La escritora Esther Bengoechea, escribe una reflexión en la revista digital *Lecturas Sumergidas* sobre la base de su premiada novela histórica *La lluvia de Camille*:

---

<sup>6</sup> El final de la historia de Claudel es, por supuesto, una psicosis: un completo rechazo de la realidad, pero también una posible resolución del tipo de un doble vínculo que constriñó a las mujeres artistas del siglo XIX. El personaje que emerge de estas cartas no es un trágico *artiste maudite*, sino un artista fundamentalmente indefinido e indefinible, en intenso conflicto consigo mismo y con los demás como resultado directo del fracaso de la imaginación cultural más amplia (traducción realizada por el autor).

Su madre la odió desde el momento de su nacimiento por no haber sido un varón. Su hermana la envidió toda la vida. Tenía más encanto, talento y belleza que ella, sin duda alguna. Tal vez por eso la eclipsaba delante de su padre. Tal vez por eso la envidia se fue transformando en odio. Ninguna de las dos acudió ni una sola vez al sanatorio mental a visitarla. Ya no a sacarla de allí, simplemente a verla durante unas horas. Ambas fallecieron sin acercarse a los muros de piedra del sanatorio y sin volver a enfrentarse a los maravillosos ojos azul oscuro de Camille Claudel, que poco a poco se fueron apagando, víctima de la soledad, de la injusticia y del abandono. Su padre la veneró toda su vida. Desde que nació supo que tendría que duplicar su amor y hacer de padre y de madre al mismo tiempo. Y lo cumplió con creces. Pronto se dio cuenta de que Camille era distinta. Y la apoyó en sus decisiones, a pesar de vivir en el siglo XIX, a pesar de que fuese una mujer, a pesar de que todos – familia y amigos– le aconsejasen que no lo hiciera. Su hermano la idolatró durante su infancia –su madre siempre detestó que los dos hombres de su vida, su marido y su hijo, adorasen de esa forma a su hija mayor–. Paul fue el primer modelo que esculpió y su primer ayudante. Juntos vivieron una infancia maravillosa, entre los bosques de Tardenois. París los alejó, pero Rodin los separó para siempre. Paul, reconvertido al catolicismo, desaprobó siempre su relación. Se convenció de que su hermana representaba el pecado, tal vez por eso nunca la rescató, por mucho que ella se lo rogase, por mucho que él la quisiera. Tampoco acudió a su entierro. Simplemente la abandonó. Ella le defraudó y él la abandonó. Rodin se enamoró de ella desde el momento en el que la vio. Se enamoró de sus ojos, de su perfil, de su vanidad, de su talento y de su carácter. Era testaruda, sincera e inteligente. No tenía miedo a nada y le sobraba orgullo. Él tenía 43 años y ella 19. La convirtió en su musa, su alumna y su amante. Le prometió el mundo, pero solo le dio las migajas. Nunca abandonó a Rose Beuret, como le dijo que haría. Nunca se casó con ella, como le prometió por escrito

y la engañó una y mil veces, aunque también juró que no lo haría. Por todos estos motivos, Camille terminó abandonándole, cansada de mentiras y desencantos, presa ya de crisis nerviosas, de insomnio y del comienzo de su locura (Bengoechea, 2020: 2).

Ciertamente, la derrota innecesaria que implicó la truncada existencia de Camille, devela el contundente fracaso cultural de una sociedad que le *falló*, en un sentido más bien referido al significado del término *Scheitern*, acuñado en la filosofía existencial de Jaspers. No obstante, la posteridad resonará eternamente cada vez que la reflexión estética roce las sinuosas y delicadas aristas que envuelven su magistral obra escultórica: éste será el único consuelo y rectificación histórica por aquel feroz fracaso, el cual, finalmente encontró en la fatalidad –como preludio trágico de la esperanza y la trascendencia– el triunfo inexorable del espíritu.

#### 4. PERORACIÓN

Tanto la vida como la obra de la escultora francesa Camille Claudel deambularon por los bordes del misterio y del ensueño. Sus rasgos enigmáticos promulgan la dulzura y vitalidad de un arte poético que irradiaba talento, dramatismo y sensibilidad exquisita. Si Rodin redefinió el concepto de escultura, Claudel fue capaz de esculpir las emociones más carnales de la expresión humana: la importancia de *La Porte de l'Enfer*, del escultor francés, no podría entenderse sin la aportación y colaboración del genio de Claudel. Es que, la concepción plástica en la obra artística de la creadora de *La edad madura*, atestigua elocuentemente la percepción estética de lo femenino, oráculo inexorable de un destino que impuso la fatalidad a su vida por ser mujer, bella, inteligente y genio entre insignes personajes masculinos y entre la ceguera de una estructura patriarcal que – y conforme con lo que ya se dicho–, por la imposición de expectativas sobre la conducta y rol de lo que debe ser una mujer –en función de las normativas sociales que históricamente han

incurrido en estereotipos peyorativos en contra de lo femenino-, determinó su confinamiento a un sanatorio mental, en donde Camille, como un Amor Fugitivo impulsado por el viento hacia el vacío, encontraría la muerte al final de treinta años condenada al ostracismo y a la miseria.

Camille, quemaría muchas de sus obras y reflexionaría: “La sociedad me castigó por ser mujer y querer ser libre”.

Cuando el amor encuentra en su destino la fatalidad, fruto de la ejercitación inequitativa del poder, siendo que ha sido históricamente el hombre quien ha aplicado este monopolio, subyugando el deseo, el placer y la expresión de lo femenino, somos y seguiremos siendo cómplices, como género, de estas ignominias que han lastrado y castrado las vidas de tantas mujeres.

El compositor francés Claude Debussy –que nunca habló bien de Rodin-, cuando supo de la reclusión de Camille, mostraba en su hogar, a la vista de sus alumnos y visitantes, una pequeña escultura de un caballo que ella le había regalado; y cuando se la enseñaba a sus invitados, decía que había sido esculpida por la auténtica artista expresionista de su época. Indudablemente, esto sabe a poco y, en estos tiempos, donde casi todos saben quién es Rodin y no muchos quién fue Camille Claudel, en lo personal, sin dejar de admirar a Rodin, en este estudio se aprecia sobremano el poder de conmover que posee la obra de Claudel: ésta llega directo al corazón y su potencia reside allí, en lograr hacer patente el signo de esa capacidad femenil para conectar excelsamente lo que surge del espíritu, a través del sentimiento.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDETT, Hannah (2017). *Poemas*, trad. Alberto Ciria. Barcelona: Herder.

- BENGOECHEA, Esther (28 de abril de 2020). “Camille Claudel: «La sociedad me castigó por ser mujer y querer ser libre»”. *Lecturas Sumergidas. Arte, Feminismo*, 56 / Marzo-Abril 2020, Pasiones. Recuperado de <https://lecturassumergidas.com/2020/04/28/camille-claudel-libre/> [Fecha de consulta: 30/11/2024].
- CLAUDEL, Paul (2011). *Odas 2ª y 3ª*, selección, traducción y nota introductoria de Miguel Ángel Flores. México: UNAM.
- CLAUDEL, Paul (1965). *Obras en prosa*. Paris: Gallimard.
- PANZERA, Anna Maria (21 dicembre 2013). “Camille Claudel. La creativa”. Museo Rodin, Parigi, dal 1° ottobre 2013 fino al 5 gennaio 2014. Recuperado de <https://n9.cl/tjyyq0> [Fecha de consulta: 29/11/2024].
- PINGEOT, Anne (1982). “Le chef-d'oeuvre de Camille Claudel: L'Âge mûr”. *La revue du Louvre et des musées de France*. p. 290. Recuperado de <https://n9.cl/afwn91> [Fecha de consulta: 28/11/2024].
- SALISBURY, Joyce (1994). *Padres de la Iglesia, vírgenes independientes*. Bogotá: TM Editores.
- VAUXCELLES, Louis (1985). “Camille Claudel Rediscovered”. En L.R. Witherrell, *Woman's Art Journal*, 6(1), p. 6. Recuperado de <https://n9.cl/assr2> [Fecha de consulta: 28/11/2024].
- WILSON, Sussanah (2016). “Gender, genius and the artist's double bind: the letters of Camille Claudel, 1880-1910”. *Modern Language Review*, 112(2), pp. 362-380. <http://doi.org/10.5699/modelangrevi.112.2.0362>



EL ARQUETIPO FEMENINO MEDIEVAL  
DE LA *MIDONS* Y SU  
REPRESENTACIÓN EN EDMUND  
BLAIR LEIGHTON: *GOD SPEED* Y *THE  
ACCOLADE*<sup>1</sup>

Antonia Víñez Sánchez

*Universidad de Cádiz*

*Resumen* En el proceso de recuperación de la Edad Media, los artistas vinculados al prerrafaelismo rescatan, por medio de fuentes literarias, los diferentes arquetipos femeninos que reflejan en sus obras. En este trabajo analizo la recepción de la representación de la mujer medieval en el artista prerrafaelista Edmund Blair Leighton, centrándome en sus emblemáticas obras *God Speed* y *The Accolade*. A través de este estudio de casos, examinaré la configuración de la *Midons* como arquetipo femenino medieval en estas obras.

## 1. PRERRAFaelISMO: EL RENACIMIENTO MEDIEVAL

Con la caballería y el amor cortés

La mujer se convierte en el centro de la vida social y artística [...]. Salen reforzados los valores del sentimiento,

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación PID2019-104004GBI00, dirigido por Mercedes Arriaga Flórez y en el Grupo de Investigación HUM725 de la Universidad de Cádiz. Ha recibido financiación del Departamento de Filología de la Universidad de Cádiz.

y la poesía, de operación objetiva, se transforma en declaración subjetiva. Si el romanticismo revalorizó tanto la Edad Media (...), es porque había observado en ella el germen de una estética del sentimiento (Eco, 1999: 148).

Las palabras de Umberto Eco nos sitúan en el núcleo mismo de la explicación del Renacimiento Medieval entre finales del siglo XVIII y el Prerrafaelismo, a partir de mediados del XIX, que desarrolla un ideario mezcla del modelo romántico europeo y la recepción de la cultura cortés, sobre todo a través de las fuentes literarias originales o tamizadas por las lecturas que de ellas llevan a cabo los propios escritores románticos y prerrafaelistas. Así, “se inició una nueva forma de reflexión sobre la edad media, fomentada por la poesía romántica”, como explica Günter Metken. El autor describe la necesidad del grupo prerrafaelista de mejorar la situación social, consecuencia de la “agobiante moral victoriana” idealizando una Edad Media “intacta” (1982: 30-32). Para William Gaunt, hay en los prerrafaelistas un “sentimiento de nostalgia por las cosas medievales” que “había tomado forma de la literatura romántica”. Lo describe como un “escapismo” producto de la idealización del pasado como “esperanza de reforma del presente” (2005: 15-16).

Se establece como fecha fundacional de la Pre-Raphaelite Brotherhood (P.R.B.) el año 1848, cuando un grupo de tres miembros –luego extendido a siete–, influidos por los nazarenos alemanes (Barilli, 2017: 13), dan luz a un proyecto artístico, pictórico y literario, en principio, cuya misión es distanciarse de la obsoleta Royal Academy of Arts. Los tres fundadores, el joven Dante Gabriel Rossetti que con apenas veinte años abandona la Academia, William Holman Hunt y John Everett Millais, deseaban apartarse del modelo academicista personificado en Rafael y su arte renacentista, estableciendo un vínculo directo con el *Trecento* y, sobre todo, el *Quattrocento* italianos, siendo el portavoz de los revitalistas medievales el escritor y crítico de arte John Ruskin. Señala Michael Alexander (2007: 102) que el

importante renacimiento medievalista en la poesía se produce en 1830, procediendo sus temas del *roman artúrico*, sobre todo de *Le Morte d'Arthur* (c. 1470) de Thomas Malory, publicada por William Caxton en 1485. Así, las primeras obras pictóricas de la Hermandad desarrollan temas medievales y religiosos que no dejarán de suscitar el interés a lo largo del desarrollo del movimiento.

Aunque la Hermandad como tal dura aproximadamente un lustro (1848-1853)<sup>2</sup>, su legado se extendió en el tiempo, siendo una poderosa influencia en un buen número de artistas y movimientos, como el simbolismo y el *Art Nouveau* (Barilli, 2017: 61-62): “La Hermandad se desintegró –afirma Gaunt–, pero la fuerza que había producido siguió siendo tan fuerte como antes” (2005: 55).

Son varios los pintores del prerrafaelismo unidos por la intención de recuperar arquetipos femeninos medievales, cada uno según su propia visión. Destaca en esta labor el fundador de la P.R.B. y “emblema de la escuela”, cuya interdependencia de poesía y pintura “llega a convertirse en un postulado de la Hermandad” (Allegra, 1982: 284), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Cronológicamente posterior, asociado al movimiento prerrafaelista, Edmund Blair Leighton (1852-1922)<sup>3</sup> lleva a cabo uno de los más sólidos esfuerzos por recobrar el arquetipo

---

<sup>2</sup> La Hermandad se articula en torno a la revista *The Germ*, dirigida por William Michael Rossetti, hermano del pintor. Con solo cuatro números, editados en 1850, fue el vehículo del ideario de la P.R.B., llevando a cabo una propuesta no sólo estética de renovación, sino también de reforma social, unidos por un frontal rechazo al espíritu burgués, con evidente trasfondo social. La revista puede consultarse en red en *The Rossetti Archive*, editado por Jerome J. McGann (2008).

<sup>3</sup> Señala Kara Lysandra Ross que la partida de nacimiento de éste indica como fecha el 21 de septiembre de 1852, no de 1853 como figura en muchos lugares. Se basa en la copia que le proporcionó la bisnieta del pintor, Amanda Davey (2011: [1]).

romántico medieval de la mujer. Ambos escogen prototipos femeninos conforme a su visión personal.

En su estudio sobre el “Romantic medievalism” señala Elizabeth Fay dos fases: un medievalismo romántico, centrado sobre todo en el siglo XII, al que interesa el mundo trovadoresco, y un medievalismo victoriano, centrado en los siglos de la baja Edad Media, del siglo XIV en adelante (2002: 3). Ambas etapas se corresponden con los autores nombrados, influidos por el romanticismo de forma directa, pero que llevan a cabo una lectura personalizada del mismo que atiende a nociones distanciadas en el tiempo, siendo para Leighton el epicentro la *Midons (Domna)* cortés del siglo XII, descrita en términos más objetivos, y para Rossetti una configuración personalizada de la Beatrice dantesca, la musa pre-humanista desde finales del siglo XIII originada en la escuela poética del Dolce Stil Novo –sobre todo por Guido Guinizzelli, creador de la *Donna Angelicata*–, de la que formó parte el propio Dante Alighieri en una primera etapa de su producción poética, la de la elaboración de *La Vita Nuova* (1292-1293) (Víñez, 2020: 864-875), aquella que atrae al pintor prerrafaelista para su *Beata Beatrix*, realizada entre 1862 y 1870. Dos modelos dispares, pero no contradictorios, y dos artistas de perfil diferente cuyos caminos se cruzan en la nostálgica mirada al pasado medieval, como es el caso de otros pintores prerrafaelistas. Así, John William Waterhouse había deslumbrado con su *The Lady of Shalott* en 1888, desarrollando temas medievales a lo largo de su producción, como la leyenda de Tristán e Isolda, tema tratado también por Leighton en 1902 y que fascinó a Waterhouse con su *Tristan and Isolde with the Potion* de 1916 (Víñez, e. p.). Asimismo, Henry Holiday, considerado el último prerrafaelista, había eternizado en 1883 el encuentro de Beatrice Portinari con Dante en el puente Santa Trinidad de Florencia desde la primera etapa de la Hermandad, con *Dante and Beatrice*, y el mismo Waterhouse deja sin concluir su versión de la leyenda, sobre la que trabajó en los últimos años de su vida (h. 1914-1917). Otros temas medievales captaron la atención de

algunos artistas: Francis Bernard Dicksee llevó a cabo una de las versiones más impactantes de *La Belle Dame sans merci* (1901), a partir de la balada de John Keats (1819) basada en el poema del siglo XV de Alain Chartier, de extendida fama y repercusión (Alvar, 1996: 21, 32-33). Tuvo su precedente en Watherhouse en 1893 y el tema impactó en varios prerrafaelistas, como Arthur Hughes y su versión “tenebrosa” de 1863. Sirvan estos ejemplos como botón de muestra de la pluralidad y complejidad de los arquetipos femeninos medievales de los artistas prerrafaelistas pero también de “una poética común a esas obras”, su mirada “desde una evidente familiaridad, como si no remitieran a un pasado fabuloso y remoto” (Barilli, 2017: 25-26). Al pasado medieval.

## 2. EL ARQUETIPO FEMENINO DE LA MIDONS TROVADORESCA EN EDMUND BLAIR LEIGHTON

*In art it is never too late to alter your work if it is wrong*  
Edmund Blair Leighton

Edmund Blair Leighton, muy vinculado a la Royal Academy of Arts aunque nunca fue miembro asociado, fue reconocido por la institución llevando a cabo exposiciones entre 1878 y 1920. Poco se sabe del artista<sup>4</sup> y de su vinculación al ideario prerrafaelista y, si bien pertenece a una generación posterior a la fundación de la Hermandad, muestra “la nostalgia de una edad de oro pre-industrial que cultivarían otros contemporáneos a él”

---

<sup>4</sup> Aunque disfrutó de un gran éxito en su época entre el público, como señala Julia Kerr (1996-2015): “To this day, very little has been published about Blair Leighton: there are no modern monographs dedicated to his work, he is seldom mentioned in books which discuss Victorian art, and yet some of his paintings (e.g. *The Accolade*, *God Speed*) number amongst the most recognizable of Victorian art to many people and have fetched large prices at auction in recent years”. La mayoría de los datos biográficos del artista proceden del artículo de Rudolph De Cordova (1905). Cf. también Paul Ripley (2004), que se basa en Fred Miller (1900: 133-138).

(Calvo, 2022). Que fuera integrante del grupo es innegable a tenor de su fascinación por el canon artístico que promueve el prerrafaelismo, al menos desde el punto de vista estético con una “nostalgia for an elegant chivalrous past” (Ripley, 2004). Así lo reconocen sucintamente las biografías del artista<sup>5</sup>. La figura femenina es centro de su pintura de temática medieval, como observamos en dos de sus obras más conocidas, *God Speed*<sup>6</sup> (1900) (Figura 1) y *The Accolade* (1901) (Figura 2)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> De prerrafaelista cataloga la obra “Alain Chartier” de 1903 Joan E. McRae, citado por Ross (2011: [VI]). En el “Catalogue Note” de la casa de subastas SOTHEBY’S (2024), figura su obra *God Speed* (Lot 26) y se lleva a cabo una semblanza del artista, destacando que “Edmund Blair Leighton and his fellow artists Frank Dicksee and John William Waterhouse were without doubt the greatest exponents of Pre-Raphaelitism in its last and most elaborate phase”. Allí se subastó el cuadro en 2012 y pasó a formar parte de una colección privada.

<sup>6</sup> El término “godspeed” procede de la frase medieval de despedida “God Spede You” de la Inglaterra del siglo XV. Alfred Tennyson incluye la expresión en su famoso poema *The Holy Grail* (1869), que forma parte de su epopeya *Idyll of the King* (1859-1885). La pintura fue expuesta en la Royal Academy of Arts y en relación con ella destaca De Cordova el agudo perfeccionismo de Leighton, contando una anécdota de cómo el artista cambió a última hora un detalle del cuadro que no le convencía (1905).

<sup>7</sup> Suele incluirse dentro de la misma temática, como una trilogía, su obra *The Dedication*, que es posterior (1908) y muestra una estética femenina alejada del arquetipo de las obras citadas, aunque desarrolla temática caballerescas. Si, en cambio, pertenece a esta etapa del pintor *The Shadow*, exhibida en The Royal Academy en 1909. Plasma la escena de la hija de Butades, cuando pinta la cara de su amado, un guerrero corintio que marchaba a la guerra, a partir de la sombra que este proyecta en la pared. Se trata de una antigua leyenda griega arcaica que Leighton adapta a la estética medieval. Los datos en SOTHEBY’S (2024: Lot. 17).

## Figuras 1 y 2

Edmund Blair Leighton: *God Speed* (1900) y *The Accolade* (1901). (Fuente: <https://bit.ly/3Hbv1ji> / <https://bit.ly/4fsCDe0>)



En ambas, puede apreciarse la enorme fascinación por las protagonistas femeninas, centro visual en ambas obras por medio del simbolismo cromático, ya que son resaltadas por el color blanco/dorado del vestido, y fisionómico, por el cabello suelto y largo, de color rubio. Ambas son poderosas representaciones de un ideal femenino que se corresponde con la *Midons* –también llamada *Domna*– cortés, cuya fuente es la lírica trovadoresca y la narrativa artúrica, tamizadas por el posromántico Alfred Tennyson y su relectura de Thomas Malory (Staines, 1974: 745). Responden también a la emancipación de la mujer que propone la filosofía cátara, condenada como herejía por la iglesia, muy vinculada a la escuela del sur de Francia y a las grandes damas del Languedoc (Martinengo, 1997: 32-33), al lograr un papel central y activo en ambas pinturas donde figuran ataviadas con el simbólico color de “pureza”, probablemente en

alusión a la pureza cátara o albigense<sup>8</sup>. Es René Nelli quien pone en relación la *fin'amors* y el catarismo, como formas liberadoras de la mujer (1989: 102-103). Desde las primeras décadas del siglo XIX, triunfando el Romanticismo inglés y alemán, se desarrolla un movimiento de rescate de la poesía cortés, relegada al olvido en el siglo de la ilustración. François Just Marie Raynouard publica entre 1816 y 1821 su *Choix de poésies originales des troubadours*, de enorme trascendencia, como la antología de Oscar Schultz, publicada en 1888, *Die provenzalischen Dichterinnen. Biographien und Texte*. A lo largo de esas décadas intermedias ven la luz no pocos trabajos sobre trovadores y trobairitz<sup>9</sup> que incitan a los estudios sobre catarismo, liderados por Napoleón Peyrat (1870-1872). Señala Anne Brenon (1998: 37) que el éxito del término “cátaro” tiene lugar a partir de la obra de Charles Schmidt *Historia y doctrina de la secta de los cátaros*, publicada en 1848, fecha de la fundación de la Hermandad. Es este el contexto ideológico en el que se forja la *Midons* trovadoresca que, aún bajo la presión del *gilos* (marido celoso) y de los *lauzengiers* (murmuradores de la corte), tiene la potestad de decidir sobre su vida sexual fuera de la imposición del matrimonio –no reconocido como sacramento en la religión cátara– y su obligada maternidad, por lo que el amor cortés es extraconyugal, estableciendo la independencia entre acto sexual y reproducción, como señalan Daniele Jacquart y Claude Thomasset (1989: 96).

---

<sup>8</sup> Es generalizada la idea de que se denominan así por la ciudad de Albi, aunque también se especula que el vocablo tenga relación con “albi” (blancos, en latín). También el término “cátaro” procede del vocablo griego *katharoi*, que significa “puros” (Mark, 2019).

<sup>9</sup> Así, en 1819, el erudito Henri Pascal de Rohegude publica *Le Parnasse Occitanien* y desde mediados de siglo se publica la recopilación de Carl August Friedrich Mahn, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache, mit einer Grammatik und einem Wörterbuche* (1846-1886). También G. Azaïs edita en 1869 *Les troubadours de Béziers*. Para el tema cf. Viñez, 2025: 23-26.

La singularidad con que Leighton representa a sus damas, forjando un arquetipo de belleza personal a partir de la *Midons* medieval, es resultado de un canon que tiene su origen en la exaltación del cuerpo de las representaciones literarias y cumple con unos rasgos específicos que apreciamos en estas obras: “blancura de la tez, realzada por un toque rosado, cabellera rubia, disposición armoniosa de los rasgos, rostro alargado, nariz aguda y regular, ojos vivos y reidores, labios finos y bermejos”, como describe Danielle Régnier-Bohler (1992: 55-56). En ambas pinturas, Leighton opta por este paradigma: así en *God Speed*, aunque solo vemos a la dama de perfil, ya que atiende a colocar en el brazo del caballero una banda de color rojo<sup>10</sup> despidiéndose de este, que la mira fijamente, cumpliendo así con el tópico del amor-vista que Andrés el Capellán describe en su tratado *De Amore*: “Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus” (Creixell, 1985: 54). En *The Accolade*, el autor opta por una escena del ritual de vasallaje en el momento de la investidura<sup>11</sup> denominado

---

<sup>10</sup> Como recordatorio de su amor correspondido, de ahí el color rojo, que “encarna el ardor y la belleza, la fuerza impulsiva y generosa, el eros libre y triunfante” y es “símbolo de amor ardiente”, como describen Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (2007: 889). Al fondo de la escena, podemos apreciar el arbusto de rosas silvestres de color rosa, también con significación simbólica de amor puro (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 893).

<sup>11</sup> Parece que las mujeres no formaban parte del ritual, a tenor de lo que explica Jacques Le Goff, aunque “la realidad será a veces más tolerante, pero sobre todo en lo relativo a las grandes damas y más aún a las detentadoras de una autoridad” (1983: 359). El biógrafo de Leighton, De Cordova, relata que el pintor solía anotar en un cuaderno ideas extraídas de lecturas y que para esta obra “derived its inspiration from a French work on chivalry, which mentioned that even ladies occasionally conferred the order of knighthood on worthy men” (1905). Desconocemos la fuente del artista, aunque hay casos como el de la infanta Urraca, estudiado por Charo Moreno a partir del romance “Afuera, afuera, Rodrigo”, en el que se muestra el acto de investidura por parte de una mujer (2008: § 21 y 25). La autora cita a Juan Manuel Cacho Blecua (1991: 67)

“espaldarazo” (Rodríguez García, 2006), consistente en un golpe que propina el señor al vasallo con la espada de este –transferidos aquí en *Midons* y vasallo, como sucede en la lírica cortés– centrándose en los dos personajes centrales, dama y caballero. Varios de los elementos de la ceremonia de vasallaje son reproducidos por Leighton. Así, el vasallo, arrodillado, en actitud de sumisión total, recibe de la *Midons*, elevada y destacada por la potente vestimenta de color blanco<sup>12</sup>, como señalé anteriormente, el golpe de espada. En ambas obras se muestra a las damas en plano más alto –por medio de la escalera<sup>13</sup> y de la tarima respectivamente–, en clara referencia a la superioridad de la dama, evocando la relación de vasallaje. En cuanto a los rostros, en *The Accolade* el caballero está prácticamente de espaldas al receptor y sólo podemos ver su perfil mientras que la dama está de frente, ligeramente ladeada, con el rostro algo inclinado hacia el investido, pero altiva, como la *Midons* trovadoresca. Su tez blanca con pómulos algo sonrosados, cumple con el *topos* femenino de belleza medieval al igual que en la primera pintura. “En la percepción del cuerpo, el pelo es un elemento importante de la conciencia de sí y de la representación de la persona. El color rubio es un elemento

---

que aporta otros testimonios literarios similares. El tema ha sido tratado por Hélène Débax, concluyendo que: “Des femmes ont donc pu remplir un rôle seigneurial à part entière dans le Languedoc et la Catalogne des XIe et XIIe siècles: la pratique leur reconnaît un véritable droit à être partenaires dans la relation vassalique” (2013: 71-82).

<sup>12</sup> En cuanto a la simbología, el blanco está asociado a la divinidad, a lo espiritual y a la luna (feminidad), “es el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra” (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 192). Observemos que el vestido de la dama en *God Speed* es dorado y que el oro adorna las prendas en las dos obras ya que es el metal perfecto y tiene carácter divino, significando también la iluminación (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 784-786). Asimismo, el caballo del guerrero es blanco.

<sup>13</sup> Presidida por un grifo, mezcla de águila y león y símbolo protector (Cirlot, 1988: 228).

canónico”, afirma Danielle Régnier-Bohler (1992: 58-59). Ambas damas muestran su larga cabellera dotándolas de un matiz erótico, reforzado en la primera pintura por la posición contorneada de la *Midons*. De ambas, podemos apreciar un cuerpo esbelto, bajo la estrechez de los vestidos. Aparecen como figuras resplandecientes, en la primera porque la escena se desarrolla en el patio de armas del castillo, zona exterior más luminosa que contrasta con el arco oscuro de la puerta por la que sale el ejército de caballeros armados con el fondo de un espeso bosque; en *The Accolade* por el halo de luz que atraviesa el ventanal justo detrás de ella, ya que se desarrolla en el salón de trono interior del castillo, lugar acostumbrado para el ritual de investidura, con presencia de testigos al fondo, como era habitual al ser un acto social tan relevante. Ambos caballeros figuran ataviados con piezas de la armadura: cascos, que en el caso de *The Accolade* está depositado en el suelo, dejando al descubierto la cabeza del caballero en evidente signo de respeto, cotas de malla, ejecutada con extraordinario realismo, y sobrevestas rojas<sup>14</sup>.

En cuanto al simbolismo gestual, en la investidura la dama sostiene la espada con su mano derecha y el dedo índice –símbolo de autoridad– extendido mientras que el investido

---

<sup>14</sup> Atención especial merece el bordado de águila negra con media luna del vasallo de la investidura, que también se reproduce en el escudo del joven que asiste al ritual (posiblemente su escudero) y estandarte del anciano, en un segundo plano. El rojo es el color atributo de Marte, de la pasión y el sentimiento mientras que el águila, frecuente figura heráldica, es ave “esencialmente luminosa” y masculina. La media luna, símbolo de la feminidad, está asociada a la Virgen (Cirlot, 1988: 57, 137 y 283-285). Es curioso el parecido de la iconografía heráldica con el escudo de armas del rey Henry IV *Dobry*, duque de Wroclaw (1294-1311).

adopta una actitud de rezo, con manos unidas, rogando<sup>15</sup>, lo que cristianiza la escena y la contamina con el extendido culto mariano, por el que la figura femenina es dignificada al máximo. Ahora bien, por encima del matiz religioso, los personajes comunican un mensaje de atracción ya que “la ceremonia del homenaje vasallático podía metaforizar muy bien, y con cierta impunidad o disimulo, actitudes y situaciones sensuales”, como señala Martín de Riquer (1983, I: 86). Ese erotismo se desprende de la cercanía física de la pareja y el toque de la espada en el hombro del caballero, momento simbólico de contacto que puede apreciarse de forma nítida asimismo en *God Speed*, en el roce de las manos de la dama con el brazo del guerrero al ceñirle el pañuelo. Todo crea una atmósfera de manifiesta sensualidad.

Los adornos y accesorios dignifican socialmente a los personajes. Destacan la corona y diadema de las damas, que simbolizan perfección por hallarse en la cabeza, ambas adornadas de perlas, símbolo lunar ligado a la mujer y la sexualidad (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 813). En *The Accolade*, la dama luce un anillo en el dedo anular –símbolo “netamente sexual”, como dirán Chevalier y Gheerbrant (2007: 403, 1083)– de oro, con piedra preciosa de color azul oscuro, probablemente un zafiro, símbolo de pureza y fuerza. También de oro es el broche en el escote y el llamativo cinturón adornado de rubíes, piedra de los enamorados (Chevalier y Gheerbrant, 2007: 894), resaltando la anatomía, dejado caer en las caderas, lo que confiere a la dama una sexualidad manifiesta al ceñirse al cuerpo.

Todos estos elementos, representados con minucioso cuidado en el detalle, rasgo que caracteriza la pintura de Leighton, intensifican la belleza y están intencionadamente

---

<sup>15</sup> Son gestos trabados, alteradaptadores en el caso de las damas en ambas pinturas, ya que entablan contacto con los caballeros. Cf. Fernando Poyatos, 1994, I: 213-117.

escogidos para transmitir mensajes ocultos, replicando el código simbólico del Medievo donde el símbolo “es un instrumento de conocimiento capital” y “todas las cosas encierran un sentido, remiten a un conocimiento más elevado”, con palabras de Alberto Vàrvaro (1983: 56-66). Al igual que otros artistas de la Hermandad, opta por la creación de una atmósfera mística no exenta de erotismo, de modo que “los cuadros son una suma de realismo fotográfico y el sentido oculto”, como señala Günter Metken (1982: 16).

En Leighton hallamos la omnipresencia de la *Midons* ya no como “la mujer que mira” (Ruiz Doménec, 1990: 106), no sólo como objeto de adoración y arquetipo de belleza para la contemplación; también más allá del erotismo. Su *Domna* actúa en las dos poderosas imágenes adquiriendo un papel diligente y la protagonista femenina es más valerosa que el guerrero, “más allá de lo que lo femenino deba ser” (Cereceda, 1996: 11) en el Medievo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, Michael (2017). *Medievalism: The Middle Ages in Modern England*. New Haven-London: Yale University Press.
- ALLEGRA, Giovanni (1982). “Las ideas estéticas prerrafaelitas y su presencia en lo imaginario modernista”. *Anales de Literatura Española*, 1, pp. 283-300.
- ALVAR, Carlos (ed.) (1996). *Alain Chartier. La Belle Dame sans merci*. Madrid: Gredos.
- BARILLI, Renato (2017). *Los prerrafaelitas*. Madrid: Casimiro Libros.
- BRENON, Anne (1998). *Los cátaros. Hacia una pureza absoluta*. Barcelona: Ediciones B.

- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1991). “La iniciación caballerescas en el Amadís de Gaula”. En M. E. Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas* (pp. 59-79). Bilbao: Universidad del País Vasco.
- CALVO SANTOS, Miguel (2022). “Edmund Blair Leighton”. *Historia/Arte*. Recuperado de: <https://historia-arte.com/artistas/edmund-blair-leighton>. [Fecha de consulta: 19/6/2024].
- CERECEDA, Miguel (1996). *El origen de la mujer sujeto*. Madrid: Tecnos.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1988). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Inés (1985). *Andreas Capellanus. De Amore*. Barcelona: El Festín de Esopo.
- DE CORDOVA, Rudolph (1905). “The Art of Mr. E. Blair Leighton”. *The Windsor Magazine*, XXI. Reproducido por Julia Kerr, *ArtMagick*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20160918162639/http://www.artmagick.com/articles/article.aspx?id=11813>. [Fecha de consulta: 11/7/2024].
- DÉBAX, Hélène (2013). “Le lien d’homme à homme au féminin. Femmes et féodalité en Languedoc et en Catalogne (XIe-XIIe siècles)”. *Études roussillonaises, Les femmes dans l’espace nord-méditerranéen*, XXV, pp. 71-82.
- ECO, Umberto (1999). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen.
- FAY, Elizabeth (2002). *Romantic Medievalism. History and the Romantic Literary Ideal*. Hampshire: Palgrave MacMillan.

- GAUNT, William (2005). *El sueño prerrafaelista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JACQUART, Daniele y THOMASSET, Claude (1989). *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*. Barcelona: Labor.
- KERR, Julia (1996-2015) (ed.). "The Art of Mr. E. Blair Leighton". *ArtMagick*. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20160918162639/http://www.artmagick.com/articles/article.aspx?id=11813>. [Fecha de consulta: 11/7/2024].
- LE GOFF, Jacques (1983). *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*. Madrid: Taurus.
- MARK, Joshua J. (2019). "Cátaros". *World History Encyclopedia*. Recuperado de: <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-18050/cataros/>. [Fecha de consulta: 2/7/2024].
- MARTINENGO, Marirì (1997). *Las trovadoras, poetisas del amor cortés*. Madrid: horas y HORAS.
- MCGANN, Jerome J. (2008). *The Rossetti Archive*. Recuperado de: <http://www.rossettiarchive.org/docs/ap4.g415.rawcollection.html>. [Fecha de consulta: 2/6/2024].
- METKEN, Günter (1982). *Los prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*. Barcelona: Editorial Blume.
- MILLER, Fred (1900). "The Work of Blair Leighton". *The Art Journal*, pp. 133-138.
- MORENO, Charo (2008). "La infanta Urraca y la ceremonia de investidura caballeresca en el romance *Afuera, afuera, Rodrigo*". *E-Spania*, 5. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/e-spania/10843>. [Fecha de consulta: 21/5/2024].
- NELLI, René (1989). *Los cátaros ¿Herejía o democracia?* Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

- PEYRAT, Napoléon (1870-1872). *Histoire des Albigeois. Les Albigeois et l'Inquisition*. 3 vols. Paris: A. Lacroix-Verboeckhoven.
- POYATOS, Fernando (1994). *La comunicación no verbal, I. Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Istmo.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle (1992). "Ficciones". En P. Ariès y G. Duby (coords.), *Historia de la vida privada. El individuo en la Europa feudal*, vol. 4 (pp. 11-89). Madrid: Taurus.
- RIPLEY, Paul (2004). "Edmund Blair Leighton (1853-1922)". *Victorian Art in Britain*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20080603054229/http://www.victorianartinbritain.co.uk/biog/blair%20leighton.htm>. [Fecha de consulta: 5/7/2024].
- RIQUER, Martín de (1983). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Ariel.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, José Manuel (2006). "El rito de armar caballeros en la Edad Media". *Historia de Iberia Vieja*, edición de mayo, pp. 281-282. Recuperado de [https://www2.uned.es/temple/rito\\_de\\_armar\\_caballeros\\_en\\_la\\_e.htm](https://www2.uned.es/temple/rito_de_armar_caballeros_en_la_e.htm). [Fecha de consulta: 8/7/2024].
- ROSS, Kara Lysandra (2011). "E. Blair Leighton. The Prominent Outsider". *Art Renewal Center*. Recuperado de <https://www.artrenewal.org/Article/Title/edmund-blair-leighton-the-prominent-outsider>. [Fecha de consulta: 29/6/2024].
- ROSSETTI, William Michael (1850) (Ed.). *The Germ*. Vols. 1-4. Recuperado de <https://digitalcommons.whitworth.edu/germ/1>. [Fecha de consulta: 24/6/2024].
- RUIZ DOMÉNEC, José Enrique (1990). *La mujer que mira. Crónicas de la cultura cortés*. Barcelona: Sirmio.

- SOTHEBY'S (2024). *God Speed*. Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/british-irish-art/lot.26.html>. [Fecha de consulta: 15/5/2024].
- SOTHEBY'S (2024). *The Shadow*. Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/victorian-pre-raphaelite-british-impressionist-art-115132/lot.17.html>. [Fecha de consulta: 15/5/2024].
- STAINES, David (1974). "Tennyson's *The Holy Grail: The Tragedy of Percivale*". *The Modern Language Review*, 69(4), pp. 745-756.
- VÀRVARO, Alberto (1983). *Literatura románica de la Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, Antonia (2020). "Divinización y aniquilación: el destino de la donna en Guido Guinizzelli". En J. C. Suárez Villegas, N. Martínez Pérez, P. Panarese y E. Hernández Martínez (coords.), *Cartografía de los micromachismos: dinámicas y violencia simbólica* (pp. 864-875). Madrid: Dykinson.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, Antonia (2025). "The troubairitz: pluralistic readings. From misogyny to feminism". En A. Víñez Sánchez y J. Sáez Durán (eds.), *Humanidades y comunicación desde una perspectiva de género. Estudios plurales* (pp. 19-46). Valencia Tirant lo Blanch.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, Antonia (e. p.). "A Symbolic Reading of the Tristan and Isolde legend in Pre-Raphaelite art: From the written versions to the paintings".



---

**COMIC**

---



**MORGANA EN EL ROL DE  
SUPERVILLANA EN EL CÓMIC  
CAMELOT 3000 DE MIKE W. BARR Y  
BRIAN BOLLAND FRENTE AL DE  
HEROÍNA EN MORGANE DE  
STÉPHANE FERT Y SIMONE KANSARA**

**María Elena Seoane Pérez**

*Universidad de Salamanca*

*Resumen* El estudio tiene como objetivo abordar el papel de la mujer en los comics, formato casi exclusivamente creado bajo la mirada masculina. En consecuencia, la supervillana simbolizará el rol de una mujer bajo los estereotipos conceptualizados por el sistema patriarcal. En cuanto a las obras elegidas, el artículo se basará en las siguientes: *Camelot 3000* (2022), de Mike W. Barr y Brian Bolland, cuya imagen es de supervillana, frente a la heroína en *Morgane* (2019) de Fert-Kansara, puesto que, mediante la comparativa de ambas imágenes se vislumbra, además, un enfoque diverso, relacionado con la procedencia de los autores e ilustradores.

**1. UNA REVISIÓN DE LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL  
CÓMIC**

La literatura se ha caracterizado siempre como vehículo de expresión para tratar ideas, miedos, inquietudes, sueños y mundos acomodados a una realidad imaginaria o histórica del pensamiento, mayoritariamente, del sistema patriarcal. Una estructura hegemónica del hombre. Por tanto, la participación de

la mujer en el mundo literario se mantiene en un estado minoritario u ocultado por los mismos que organizan esta sociedad marcadamente masculina. De igual modo, el cómic no escapa a esta tendencia. El mundo de este género literario se caracteriza por ser marcadamente masculino, donde se prioriza una visión de los personajes (masculinos o femeninos), los temas, los universos desde la perspectiva del hombre. Las autoras, historietistas, ilustradoras han luchado, desde los inicios del cómic, por ser visibilizadas, valoradas. No ha transcurrido de forma sencilla. Se han enfrentado a muros infranqueables de este sistema que las infravaloraba y las remitía a trabajos que el hombre no estaba dispuesto a realizar (obras de tema romántico, ilustraciones botánicas, etc.).

En este estudio de la labor de la mujer en el cómic, no comienza con la obra de Rose O'Neill y los personajes infantiles llamadas *Kewpie*, los cuales serán mundialmente reconocidos, hasta la llegada de Mickey Mouse. Rose O'Neill destacó como la primera historietista, a la vez que defendió y luchó por los derechos de las mujeres y el sufragio femenino. Elisa McCausland y Diego Salgado datan el origen de la genealogía femenina en la ilustración botánica y en la caricatura del siglo XVIII, a manos de mujeres como Mary Darly, Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft. En el caso de Mary Darly, realiza el primer manual de caricaturas, regenta dos locales de impresión y venta de panfletos (McCausland y Salgado, 2024: 13-15).

Ahora bien, los estereotipos de la mujer en el cómic no se alejarán del constructo social al que se le atribuyen desde tiempos inmemoriales. Gabriela de Sousa Borges hace una sistematización de la representación de las mujeres en la tradición de la historieta y construye las siguientes categorías/estereotipos: las amas de casa, las sexualizadas, los personajes de reparto, las mujeres independientes, las mujeres típicas Ana y libres (Saxe, 2014: 47-52). Si apelamos al ejemplo

del personaje femenino de la tira cómica<sup>1</sup>, creada por Chic Young en 1930, *Blondie* –conocida en español *Lorenzo y Pepita*–, conforma el paradigma social de la mujer estereotipada: “Blondie es una chica rubia, esbelta, bonita, que al casarse con Dagwood se convierte en la típica ama de casa americana [...] el padre se oponía a que se casara con una rubia a la que veía como una descocada y frívola chica que lo que quería era atrapar a un millonario” (Ossa, 2019: 28-29). Asimismo, la imagen de la mujer se ilustra a través de la mirada masculina, dejando a un lado, las inquietudes y necesidades de la mujer, para centrarse, únicamente, en los deseos, las fantasías sexuales y el miedo de los hombres. José Joaquín Rodríguez expone que los cómics comienzan siendo un truco de los periódicos para conseguir mayores ventas. Y como a principios de siglo son los hombres los que compran la prensa, es a ellos a quienes van dirigidos los cómics. Incluso si se pretende que un cómic sea leído por niños o amas de casa, deberá gustar previamente al padre/marido, que es quien elige el periódico que se compra. Al hablar de cómics hemos de tener presente que nos referimos a un producto destinado a las masas, lo que contribuirá a la consolidación de una narrativa estereotipada, con personajes fijos y tramas muy predecibles. No debe de extrañarnos entonces que la imagen de la mujer que aparece en los primeros años del cómic sea anecdótica. Se hace hincapié en los estereotipos que el lector ya conoce, pero no se llega más allá, porque la función del cómic es simplemente la de divertir, no la de ser espejo de la realidad (Rodríguez Moreno, 2007: 125-126).

---

<sup>1</sup> Ana Merino, en su ensayo *El cómic hispánico*, expone la definición de tira cómica, las cuales fueron representaciones a través de las cuales una sociedad cada vez más mercantilizada se vio y constituyó a sí misma. En resumen, las tiras de cómic ayudaron a crear la Modernidad en su sentido de arte formal y en su amplia denotación cultural (2022: 19).

En concordancia a lo expuesto sobre los modelos sexuales impuestos, se menciona otro rol, muy utilizado, especialmente, por los artistas decimonónicos, quienes fueron los primeros en acuñar el término de *femme fatale*, a la mujer libre, sexual e independiente, el cual marcará la representación de superheroína y supervillana en el formato cómic. Al mismo tiempo, otros movimientos literarios de finales del siglo XIX y principios del XX continuaron estos preceptos en contra de la emancipación de la mujer. De una parte, los simbolistas muestran que la mujer es perversa, cruel, culpable de todo mal, mientras que “los futuristas revelan su menosprecio hacia la comparación de la mujer con las máquinas, siendo estas últimas el símbolo de la belleza por excelencia”. (Gibson, 2006: 219). Tal es el caso del arquetipo de héroe frente al de villana, que, en tiempos de crisis, Estados Unidos necesitaban un personaje masculino que simbolizara los valores de héroe fuerte, libre e incontaminado, que sería representado, primero, por Tarzán y, luego, por Superman; “hace parte de la nueva mitología, reemplazo popular –menos literario y bello– de la mitología griega. Siempre existirá el anhelo del ideal heroico con el cual busca identificarse la humanidad” (Ossa, 2019: 52). No obstante, la mujer se representa como una villana, la *femme fatale*, anteriormente señalada, “un prototipo de belleza, ataviada con prendas que exaltan sus atributos o semidesnudas y con poses desvalidas o insinuantes” (Fernández Sarasola, 2011: 19). A lo largo de los romances medievales, las novelas modernas y contemporáneas, el héroe sintetiza el retrato de la mujer, en el sentido de que el personaje femenino (esposa, hermana, antagonista, etc.) por parte del protagonista masculino que “en todos los casos se trata de la conquista de la mujer por el héroe, que incluye un elemento sexual en que la mujer pasa de dominadora a dominada” (Camps Gaset, 2001: 328).

## 2. EL CÓMIC NORTEAMERICANO FRENTE AL EUROPEO MEDIANTE LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL CÓMIC DE SUPERHÉROES

Como se ha indicado en el anterior epígrafe, estos estereotipos se reflejarán con divergente comportamiento, según la procedencia de los autores del cómic, puesto que el americano destacará por vicisitudes relacionadas con un héroe o un personaje masculino en busca de un camino marcado por la perfección, la bondad o el buen hacer, al igual que los caballeros medievales, cuando se embarcaban en el camino de Iniciación a través de aventuras caballerescas (*Yvain*<sup>2</sup>, *Jaufré*, *El Bello Desconocido*, *Parzival*...). Por otra parte, el cómic europeo se caracterizará por resaltar las condiciones vitales a las que se somete el ser humano en su día a día.

De acuerdo con esta distinción, es conveniente analizar de forma individual y, también, a través del rol de la mujer tanto en el papel de supervillana como en el de heroína, las características de ambos mundos el subgénero de superhéroes, aunque, en ocasiones, se comparen las similitudes y diferencias del cómic americano en *Camelot 3000* con el cómic europeo *Morgane*.

### 2.1. EL CÓMIC AMERICANO: *CAMELOT 3000*

*Camelot 3000* es un cómic compuesto por doce historietas, que tratan las aventuras de un Rey Arturo y su mundo, resucitados por el mago Merlín. Este compendio fue escrito por Mike W. Barr e ilustrado por Brian Bolland en el periodo de 1982

---

<sup>2</sup> *Yvain, el Caballero del León*, escrito por Chrétien de Troyes, considerado el máximo exponente de la materia de Bretaña, resalta no solamente una serie de aventuras caballerescas, sino que también comparte la estructura del cuento morganiano, que, con la ayuda de un ser mágico supera unas pruebas que le convertirán en un caballero perfecto y la obtención de su verdadero amor (Seoane, 2022: 606).

a 1985 y publicada por la editorial DC COMICS. La historia artúrica se traslada al año 3000 en el planeta Tierra. El propio mago se percata de que, si el lado positivo vuelve a la vida, el negativo también nacerá, que se simboliza en la bruja Morgana le Fay. Brindará, de nuevo, la lucha entre el bien y el mal personificados en Merlín y en Morgana. El propio Mike W. Barr escribe en la introducción las influencias que recibió a la hora de introducir el mito artúrico en su obra.

Camelot 3000 es el primer relato artúrico que nos cuenta el regreso tantas veces profetizado de Arturo, en lugar de volver a contar hazañas ya contadas, pero Camelot 3000 no existiría de no haber escrito Sir Thomas Malory *La muerte de Arturo* (Barr y Bolland, 2022: 6).

En otros artículos dedicados al análisis de las novelas contemporáneas del mundo artúrico, se ha profundizado en la gran relevancia que el escritor Sir Thomas Malory y su obra *La muerte de Arturo* han provocado en el sentido de perpetuar los atributos y la historia de los personajes masculinos y femeninos en las distintas manifestaciones culturales en la actualidad (cine, series de televisión, novelas, cuadros, etc.). Esta influencia no ha consistido en un aporte positivo, especialmente, en el caso del papel desempeñado por Morgana y otros personajes femeninos (Viviana, Ginebra, Morgause, etc.). “En Malory los hombres debían cuidar y velar por las mujeres, por supuesto, pero éstas, a cambio, debían mostrarse sumisas y obedientes hacia ellos, que, por su parte, tendrían el control de sus vidas y el poder de castigarlas si algo de lo que hacían les parecía mal.” (Pérez Gil, 2016: 9). En la misma obra, el autor describe a Morgana como “Y la tercera hermana, Morgana el Hada, fue enviada a instruirse a un convento de monjas, donde aprendió tanto que fue una gran maestra de la nigromancia...” (Malory, 2013: 40). No obstante, el autor despliega en ella la sed de venganza hacia su hermanastro Arturo, por lo que su papel en la obra es de una mujer vengativa, una maestra de artes oscuras, empleadas para matar y para

conseguir sus fines sombríos, una lujuria que le induce, como mujer procedente del diablo, a poseer numerosos amantes. Cada aspecto que describe a Morgana recuerda las características de la *femme fatale*, por lo que la protagonista comparte la belleza, la sexualidad, la seducción, la magia negra, con el objetivo de engañar al hombre, dominarlo e, incluso, acabar con su vida, tal caso es el del rey Arturo. “Pero te sé menos culpable, pues mi hermana Morgana el Hada con sus falsas artes te ha hecho acordar y consentir sus falsos placeres” (Malory, 2013: 153).

A pesar de la entrada de la mujer en el mundo laboral durante los periodos de guerras o durante la Revolución Industrial (una necesidad imperante de mano de obra barata en las fábricas) o las olas del feminismo, la historieta de la mujer en el cómic de superhéroes en Norteamérica incorpora, desgraciadamente, esta imagen de Morgana que Sir Thomas Malory sentenció en la obra mencionada. El retrato de Morgana en el papel de supervillana no solo se refiere a las mujeres con un perfil malvado en los cómics, sino también a las mujeres que buscaban su emancipación del sistema patriarcal dentro del mundo del cómic americano. El siglo XX se caracteriza por la liberación de la mujer, por los nuevos valores de belleza, feminidad, e incluso de sexualidad, pero la mujer no deja de estar sometida al hombre. Pasa de ser modosa y tímida a ser bella y sociable, pero simplemente para agradar al varón.

Es la sociedad masculina quien impone la imagen correcta de la mujer, por lo que la homosexualidad femenina o la soltería son duramente criticadas, pues de nada sirven al hombre. A la mujer que no encuentra un marido, más aún ahora que se la incita a disfrutar de su sexualidad, se la tacha de irracional, enfermiza, marimacho o simplemente frígida. (Rodríguez Moreno, 2007: 125).

La imagen de las superheroínas, al igual que la de las villanas, no escapa de la visión o del gusto del hombre, como revela Cruz García-Galbis que “las superheroínas (añado las

villanas) estaban diseñadas para satisfacer al lector, en aquel entonces, el sexo masculino. Por tanto, debía ser guapa, sensual y con unos cánones de belleza extremadamente altos, sin olvidar su lado sumiso y enamoradizo hacia el hombre” (2017: 7).

De acuerdo con lo expuesto hasta este punto, es conveniente analizar el personaje de Morgana en el cómic americano a través de *Camelot 3000*. La ilustración de Morgana a lo largo del cómic muestra la imagen de la mujer oscura, maligna, arquetipo sin fisuras de la *femme fatale* (Barr y Bolland, 2022: 56). José Carlos Rodríguez explica la denominación de *femme fatale*, que viene de la expresión francesa que se traduce a mujer mortífera; mujer mortal. Mujeres que ‘sobrevuelan por entre los hombres disfrazadas con trajes muy diversos, elegantes todos ellos, tras los que se esconden unas almas desprovistas de valores, sedientas de poder y deseosas de humillar a los hombres’... (Silvestre Acosta, 2022 :8). Su vestimenta, los símbolos, los colores y los animales que la acompañan denotan este modelo de harpía o Lilith, dispuesta a acabar, sea cual sea el lugar y la época, con su hermano, el rey Arturo. En primer lugar, se plantea la vestimenta que cubre escasas partes del cuerpo de Morgana: un fino bikini de color violeta, compuesta por perlas blancas y amatistas, que simbolizan el cuerpo hipersexualizado de la mujer. En este aspecto, el autor presenta una contradicción, puesto que el cuerpo se halla totalmente sexualizado y la figura que representa la capa que porta, pero, a la vez, los colores que la rodean (violeta y blanco) denotan su procedencia de los reyes de Bretaña. La definición del color violeta / lila que expone Olga Roig es muy clarificador a la hora de describir la fuerza de un personaje tan poderoso como Morgana:

El color lila es otro de los colores que suele asociarse con la espiritualidad y hasta con el sacerdocio y la renuncia a la vida terrena. Simboliza también la lucidez, la reflexión, el equilibrio interior, tanto desde el punto de vista espiritual como armónica con uno mismo (Roig, 2007: 177-178).

Por otra parte, la mencionada capa y el aspecto que transmite a la figura de Morgana: la mujer-araña. Este rasgo se vincularía con el mito grecorromano Aracne, puesto que ambas presumen de su superioridad en su ámbito y terminan por ser destruidas o autodestruídas por la soberbia que las caracteriza. Ninguna puede vencer ni a Atenea ni a Merlín, respectivamente, debido a que estos poseen poderes mayores y cuentan con colaboradores fieles, como es el caso del mago Merlín. Entonces, dos arquetipos, el de bruja y el mujer-araña, se conectan en lo que la descripción de Cirlot revela: “coinciden tres sentidos simbólicos... [...] el de la capacidad creadora, el de su agresividad y el de la propia tela...” (Cirlot, 2022: 88). En cambio, a tenor de las influencias del autor y del ilustrador, en Morgana prevalece la destructividad del insecto, ya que el fin de la hermanastra de Arturo es matarlo a él y a Merlín. La novela de Malory transmite el mensaje de una reina oscura malvada y destructiva, al igual que la antagonista de Merlín y de Arturo en el *Camelot 3000*. El hecho de que los autores (Malory, Barr, Bolland...), los artistas decimonónicos designen a la mujer como el arquetipo de mujer-animal se plantea en el trabajo sobre la metáfora de la mujer como animal de M.<sup>a</sup> Dolores Clemente Fernández:

Las metáforas animalizadoras afirman la humanidad propia y niegan la ajena, es decir, son deshumanizadoras y cosificadoras, [...]. Los individuos o los grupos catalogados como “animales” son expulsados de la categoría de “lo humano”, de lo socialmente aceptado o considerado normativo (Clemente Fernández, 2020: 295).

Aparte de la gama de colores y las formas de su vestuario, los objetos o animales que la acompañan también se ligan con el mal e, incluso, con la muerte. Por un lado, Morgana se rodea de calaveras, murciélagos, monos, serpientes y, por otro, de tridentes, armas y bolas de cristal. En el caso de los animales, Morgana desciende de las diosas celtas, especialmente, de

Morrigan<sup>3</sup> de la que le ha impuesto el poder de la Diosa de la destrucción y de la muerte, con el fin de traslucir el lado negativo de esta poderosa triple diosa. Asimismo, tal diosa celta se conecta con aquellos animales carroñeros, nocturnos y símbolos del demonio: el cuervo, la corneja, el murciélago. En las imágenes de Morgana, el mono simboliza el poder de controlar la mente y el subconsciente, así como la voluntad de los hombres, de los neohombres subyugados a sus deseos. Asimismo, suelen interpretarse que “estas figuras suelen interpretarse como símbolos del vicio generalizado, sobre todo asociadas con la usura o la lujuria. Las representaciones de simios encadenados también se han identificado con las figuras de los condenados al infierno” (Walker, 2013: 68).

En esta representación vinculada con la muerte y con el mal, Morgana se hermana también con la hija de la diosa nocturna grecorromana Hécate, la hechicera Circe: “Apolonio presente a Circe rodeada de criaturas siniestras, horribles seres híbridos fruto de sus hechizos” (Agudo Villanueva, 2020: 94). Las imágenes de Morgana en el cómic retratarían claramente el arquetipo de este mito, debido a que los poderes de la bruja conciben una raza de hombres “híbridos”, dominada a sus designios, y, junto a ella, seres vivos sometidos a sus planes.

Por tanto, a lo largo de las páginas del cómic, se vislumbra el arquetipo de *femme fatale* en el personaje de Morgana. Desde la obra de Malory, los autores, ilustradores la han perpetuado bajo el paradigma de antagonista de Arturo o de Merlín. Así que, para que este principio se cumpla, el retrato de Morgana se vincula con destruir aquello que signifique felicidad y prosperidad de

---

<sup>3</sup> Manuel Alberro, experto en cultura celta, explica las características de la diosa celta Morrigan: “Macha es descrita como una diosa del trío formado por ella junto con Bodbh y la Morrigan, las llamadas Morrigna, que eran simultáneamente una y tres, y poseían atributos de destrucción, sexualidad y profecía” (2003: 81).

Arturo, una lucha de sexos, en un mundo hegemónicamente patriarcal.

## 2.2. EL CÓMIC EUROPEO: *MORGANE*

*Morgane* se trata de un cómic escrito por el autor Simon Kansara e ilustrado por Stéphane Fert, publicado en Bélgica en 2019. A diferencia de *Camelot 3000*, *Morgane* nos presenta una serie de particularidades. Por un lado, si nos circunscribimos únicamente a la portada, se preconice que Kansara y Fert se reducen, de nuevo, a la hipersexualidad del personaje sin adentrarse en la realidad del mito. En cambio, describen, afortunadamente unos tintes más positivos de Morgana, hasta ese momento, escasamente contemplados.

«Tu es intrigante, tu es orgueilleuse, tu es assoiffée de pouvoir, tu es sans scrupule. Mais tu es Morgane, et c'est sur toi que repose la fin des aventures. Tu le sais aussi bien que moi, toi qui as la vision du passé et de l'avenir»  
Merlín, dans *Le Cycle du Graal* de Jean Markale (Kansara y Fert, 2019: 2).

En esta perspectiva, el cómic europeo destacará por la ponderación del personaje femenino sobre los masculinos e, incluso, se influenciarán de fuentes alejadas de propósitos alienantes para la mujer, tal es el caso de investigadores de la materia artúrica, de su origen celta y de un planteamiento de una sociedad más abierta culturalmente, Jean Markale. Asimismo, a través de las ilustraciones y textos, se aprecia la esencia de los romances medievales (*Lancelot, el caballero de la carreta*, *Vita Merlini*, *Historia de Merlín*, etc.), en los cuales Morgana<sup>4</sup> se

---

<sup>4</sup> La descripción de Geoffrey de Monmouth sobre Morgana en su segunda obra, *Vita Merlini*: “La mayor de ellas es sabia en el arte de curar, y por su espléndida belleza supera a sus hermanas. Morgana es su nombre, y conoce

describía como una mujer sabia, inteligente, conocedora de las artes y de las plantas.

Este protagonismo del papel de la mujer no comienza con la publicación de *Morgane* en la actualidad, sino que, en el cómic europeo, se propicia con la segunda ola del feminismo y la lucha de las historietistas de la vertiente francófona (Francia, Bélgica). Elisa McCausland y Diego Salgado destacan las obras de Maud Frère y de Nadine Foster, aunque perpetúan la asignación de las historietistas a lo infantil y femenino, de puntillas, se vayan incorporando a géneros percibidos masculinos, con más reputación (2024 :184). Del mismo modo, “la conciencia feminista representado por el debut como protagonistas en las revistas juveniles de un buen puñado de mujeres fuertes en la estela admitida o no de la Barbarella de Jean-Claude Forest, cuyas aventuras están guionizadas y dibujadas asimismo por hombres” (McClausland y Salgado, 2024: 186).

La mirada del autor se desarrolla en enaltecer la evolución de Morgana, a lo que se enfrenta, por el hecho de ser mujer, a reclamar heredar el reino de su padre, por derecho propio. Desde la infancia, se origina un contraste entre los padres de Morgana, puesto que la madre enloquece a dar a luz a una niña mientras que el padre, el rey Gorlois, defiende a su hija y la anima para que aprenda todas las artes, con el objetivo de convertirse en la primera reina de Bretaña. Normalmente, en otras novelas contemporáneas (*Ginebra* de Rosalind Miles o *Las nieblas de Avalon* de Zimmer), existe una sororidad entre las mujeres que pertenecen a la misma categoría social, religiosa y/o cultural. En la novela de Miles, es la propia Ginebra quien perdona todo el mal provocado por su cuñada Morgana, debido a que

---

la utilidad de todas las hierbas para la curación de los cuerpos enfermos. También conoce el arte de mudar su figura, y como Dédalo sabe cortar los aires con plumas nuevas” (1984: 32-33).

comprende su modo de actuar. Al mismo tiempo, en *Las nieblas*, Morgana se refugia en la tradición de la isla de Avalon y en el de su maestra, Viviana. En cambio, en el cómic de *Morgane*, son el padre y el hijo de Morgana, quienes apoyarán su cometido y su destino. El enfoque masculino aún necesita un espectro más amplio para eliminar la rivalidad y la educación machista entre las mujeres. Carmen Alborz en el artículo online sobre “Rivalidad y complicidad de las mujeres” alude a que Virginia Woolf solía decir que a los hombres los miramos en un espejo en el que los agrandamos; pues bien, nosotras mismas miramos, consciente o inconscientemente, a las mujeres en un espejo en el que las empequeñecemos. Es decir, que los sentimientos y las relaciones entre nosotras son ambivalentes, y me parece que es muy interesante tenerlo en cuenta, porque precisamente ahora que nos encontramos en el mundo exterior tenemos que competir no tanto por un hombre, sino por un trabajo bien remunerado al que tenemos derecho a acceder o incluso por el poder, ya que también podemos ser ambiciosas (2002).

A raíz de este concepto de rivalidad, se añade la ausencia de este entre Ginebra y Morgana, puesto que siempre ha existido este *leitmotiv*, al resaltar la inferioridad y la categoría de sujeto pasivo al que acostumbraron a designar a la mujer real o ficticia, con lo que las mujeres no eran capaces de crear y mantener una relación con otra mujer de forma natural. “Los mitos de hechiceras y mujeres sabias nos remiten a la línea matriarcal en los que muchas parecen tener su origen; la fuerza de su presencia en el imaginario apuntaría a la necesidad de reformularlas para cumplir con la normativa hegemónica, al no ser esta capaz de eliminarlas por completo de la memoria colectiva” (Burguillos, 2019: 132). De la misma manera que ocurre en *Las nieblas de Avalon*, dentro de otras obras escritas por mujeres, se perpetúa la enemistad entre Morgana y Ginebra (*El rey Arturo. El hijo del dragón. Niño-Guerrero-Rey*, de Hume; en el cómic del apartado anterior, *Camelot 3000*, etc.) No obstante, en *Morgane*, la protagonista construye el Valle sin Retorno para proteger a las

mujeres que sufren, al igual que Ginebra. “De toute façon, tous les chevaliers sont en guerre et ils te croient morte... Merci, mais je ne comprends toujours pas comment tu m’as sauvée de la potence”; “Vous affranchir, mes soeurs, nous affranchir, toutes” (Kansara y Fert, 2019: 107 y 121).

Por otra parte, Kansara presenta algunas nociones relevantes que, fueron incorporadas, por ejemplo, en *Las nieblas de Avalon*. En un primer lugar, la simbología del patriarcado en los personajes de Uther, Merlín, Arturo y sus caballeros, los monjes y los habitantes de los pueblos, e, incluso, la madre de Morgana. Al inicio del cómic, los consejeros y el pueblo rechazan la elección de Morgana como futura gobernadora y tratan de que el padre cambie de opinión. “Nous allons être la risée de nos voisins” (Kansara y Fert, 2019: 24). En segundo lugar, este aspecto del patriarcado simbólico desencadena la dicotomía de la lucha entre los poderes antiguos o ginococracia (encarnada por Morgana) y los que implantan una nueva visión religiosa en el cristianismo (Merlín<sup>5</sup>). Por esta razón, los autores muestran a una Morgana fuerte, capaz de gobernar a un pueblo, defendida por aquellos que quieren perpetuar la línea matrilineal (tradición celta) como son el rey Gorlois, Ginebra, Mordred. Además, la futura reina crea el Valle sin Retorno, cuyo significado se vincula a la liberación de la mujer.

Ma place est ici, dans cette region, reculée de l’esprit, où la ronce recouvre l’acier, où le chaos se rit de l’ordre. Là où un magicien, dans sa perversité, a décidé de planter une

---

<sup>5</sup> El personaje de Merlín ofrece una de sus más famosas astucias: manipular el destino de la gente para obtener sus fines. También representa la religión cristiana, el patriarcado, que lucha para que Morgana no se coronada reina. Engaña a Morgana varias veces, para que su hermanastro Arturo tome a Excalibur y reine Bretaña. Con la intención de retenerla y busque su venganza, le enseña las artes mágicas, puesto que nació de sus brebajes. La secuestra a una edad temprana para seducirla y obligarla a que lo ame.

épée. Les hommes ne cesseront de la vouloir, de la chercher, pour asservir leurs semblables. Merlin l'avait prévu. Mais désormais...Ils me trouveront sur leur chemin (Fert y Kansara, 2019: 140).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORCH, Carmen (2002). "Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres". Mujeres en red. El periódico feminista. Recuperado de <https://www.mujiresenred.net/spip.php?article738> [Fecha de consulta: 15/11/2024].
- ACOSTA SILVESTRE, David (2022). *Atomic Blonde: de espía a heroína. ¿La reivindicación femenina en el cine de espías?* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. Recuperado de <https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/bitstream/123456789/24867/1/50421.pdf> [Fecha de consulta: 2/11/2024].
- AGUDO VILLANUEVA, Mario (2020). *Hécate. La Diosa Sombria*. Madrid: Editorial Dilema.
- BARR, Mike W. y BOLLAND, Brian (2022). *Camelot 3000*. Barcelona: Eceediciones.
- BURGUILLOS CAPEL, María (2019). *Monstruosas: análisis del mito de las mujeres transgresoras y su reinterpretación en las literaturas*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Sevilla, Sevilla. Recuperado de <https://idus.us.es/server/api/core/bitstreams/60091c37-ec1d-40d6-9565-0a3db2da84ea/content>. [Fecha de consulta: 5/11/2024].
- CIRLOT, Juan Eduardo (2023). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Editorial Siruela.

- CLEMENTE-FERNÁNDEZ, María Dolores (2020). “La figura de la “mujer fatal” como desafío clasificatorio: un ejemplo del poder de la metáfora”. En M. Cabrera y J. A. López (ed. lit), *XII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres* (pp. 293-304). Jaén: Archivo Histórico Diocesano de Jaén.
- FERNÁNDEZ SARASOLA, Ignacio (2011). “¿Héroes o villanos? Comics y derechos fundamentales en Estados Unidos”. *Belphegor*, 10(2). Recuperado de <https://www.unioviado.es/constitucional/miemb/ignacio/Estudiocode4.pdf> [Fecha de consulta: 10/11/2024].
- FERT, Stéphane y KANSARA, Simon (2019). *Morgane*. Belgique: Éditions Delcourt.
- GARCÍA-GALBIS, CRUZ, María Pilar (2017). *Los estereotipos de género a través de los protagonistas del cómic. Los superhéroes del cómic como recurso didáctico para evitar la desigualdad entre sexos*. [Trabajo Fin de Grado]. Universidad de Alicante, Valencia. Recuperado de [https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/68269/1/Los\\_ester\\_eotipos\\_de\\_genero\\_a\\_traves\\_de\\_los\\_pro\\_GarciaGalbis\\_Cruz\\_Maria\\_Pilar.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/68269/1/Los_ester_eotipos_de_genero_a_traves_de_los_pro_GarciaGalbis_Cruz_Maria_Pilar.pdf) [Fecha de consulta: 5/11/02024].
- GIBSON, Michael (2006). *El simbolismo*. Cologne: Taschen Benedikt.
- HUME, Marilyn K. (2009). *El rey Arturo. El hijo del dragón. Niño-Guerrero-Rey*. Madrid : Alianza Editorial.
- MCCAUSLAND, Elisa y SALGADO, Diego (2024). *Viñetaria. Historia universal de las autoras de cómic*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MALORY, Sir Thomas (2013). *La muerte de Arturo*. Madrid: Siruela.
- MERINO, Ana (2022). *El cómic hispánico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MILES, Rosalind (1999). *Ginebra. Reina del País del Verano*. Madrid: Ed. Plaza & Janes Editores.

- MONMOUTH, Geoffrey (1984). *Vida de Merlín*. Madrid: Ediciones Siruela.
- OSSA, Felipe (2019). *Cómic. La aventura infinita*. Bogotá: Ediciones Planeta Colombiana, S.A.
- RODRÍGUEZ MORENO, José Joaquín (2007). "La imagen de la mujer en los cómics estadounidenses (1900-1950)". *Trocadero. Revista Del Departamento De Historia Moderna, Contemporánea, De América Y Del Arte*, 1(19), 123-134. Recuperado de [https://www.academia.edu/4053008/La\\_imagen\\_de\\_la\\_mujer\\_en\\_los\\_c%C3%B3mics\\_estadounidenses\\_1900\\_1950](https://www.academia.edu/4053008/La_imagen_de_la_mujer_en_los_c%C3%B3mics_estadounidenses_1900_1950) [Fecha de consulta: 8/11/2024].
- ROIG, Olga (2007). *Símbolos ocultos y mágicos*. Madrid: Edimat Libros, S.A.
- SAXE, Facundo (2021). "Heroínas feministas en la historieta. Género, memoria y disidencia sexual en Dora de Minaverly". *Cuaderno 91 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, pp. 93 – 108.
- WALKER VADILLO, Mónica Ann (2013). "Los simios". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, V(9), pp. 63-77.
- ZIMMER BRADLEY, Marion (1983). *Las nieblas de Avalon*. Barcelona: Editorial Ronda.



---

**PRENSA**

---



# **HUMANITAS (1911-1924): LE DONNE VISTE DAGLI UOMINI**

**Anna Maria Cotugno**

*Università degli Studi di Foggia*

*Riassunto* Nell'ambito civile, economico e culturale degli anni in cui fu pubblicata, *Humanitas*, la rivista pugliese di Piero Delfino Pesce seppe distinguersi per la sua modernità rispetto ad alcune questioni sociali. Una testimonianza è la sua battaglia per l'emancipazione della donna, che è il tratto distintivo della maggior parte dei contributi apparsi sulla rivista, che tuttavia, rimase coerente ai suoi intenti di essere campo di libera discussione, tanto che non mancano interventi di collaboratori dalle idee anacronisticamente conservatrici. La relazione ripercorre le tappe più significative di questa voce più ostile della rivista pugliese nei confronti dell'emancipazione della donna.

Tra fine Ottocento e primo Novecento viene emergendo, pur tra notevoli resistenze ed equivoci, la questione dell'emancipazione femminile, che trova spazio nell'ambito della letteratura, dell'arte e del giornalismo. In questo senso si spiega e si comprende l'avventura della rivista barese *Humanitas* (Cofano, 1991; Fanizza, 2011; Fanizza, 2024) che negli anni della sua attività, compresi tra il 1911 e il 1924, condusse una coraggiosa battaglia a sostegno della sprovvincializzazione, modernizzazione e democratizzazione della società pugliese. In questa direzione apprezzabile è l'attenzione che la rivista rivolge alla lotta in favore dei diritti della donna come si vede, per esempio, dall'impegno profuso a sostegno del divorzio, del diritto di voto, dell'accesso ai pubblici uffici o del divieto della ricerca della paternità. Quel che è interessante notare è che pur

in una rivista come questa, che, come osservò Tommaso Fiore, “rappresenta il punto più alto dell’impegno democratico in Puglia” (Fiore, 1975: 40), ma che volle preservare sempre il suo carattere di campo di libera e aperta discussione, permangono e sopravvivono atteggiamenti discriminatori e sessisti, che dipendono a volte da convinzioni consapevolmente conservatrici, anche per via, forse, del condizionamento religioso, a volte da una mentalità retrograda così profondamente radicata, da emergere e riaffiorare talora in forme addirittura sconcertanti.

Non sorprende dunque che, in questa sede, dopo aver trattato altrove delle punte più avanzate della sensibilità che *Humanitas* manifesta a proposito della questione femminile, si voglia dar conto delle opinioni più retrive, proprio a segno della persistenza di categorie mentali e culturali che sfuggono, soprattutto in un ambito periferico come la Puglia, all’ormai inevitabile ed emergente ricerca dell’identità di genere. A fronte di posizioni avanzate sul piano civile e democratico, permane, in effetti, un’immagine stereotipata e non aggiornata, in linea con quella, ancora prevalente nell’Italia di quegli anni, della donna *angelo del focolare*, relegata al ruolo di moglie e di madre, e discriminata sul piano sociale. Sulle posizioni tradizionaliste sostenute da alcuni collaboratori di *Humanitas*, di cui si riferisce in parte in questo intervento, pesa non poco il timore che la lotta per l’emancipazione della donna possa risolversi in lotta di classe e produrre pericolosi sovvertimenti sul piano familiare e sociale.

Di questa immagine stereotipata abbiamo un significativo esempio in un articolo, del 9 marzo 1913, *La donna dell’avvenire*, in cui Emilio Indelli, commenta la recensione di un magistrato, Raffaele Calabrese, a una relazione del procuratore generale presso la Cassazione di Palermo, Ginesio D’Arcajne, il quale ritiene che le donne non sono ancora mature per l’elettorato politico, “non perché debbano consacrarsi alla rocca e al fuso ed abbiamo a contentarsi delle caste dolcezze coniugali, delle cure soavi della maternità e del sagace governo della casa, ma perché,

prima di conseguire il suffragio politico [...] hanno ben altre rivendicazioni da fare in seno alla famiglia e nel campo amministrativo” (Indelli, 1913: 59).

A Calabrese, che invece è favorevole alla concessione del suffragio universale alle donne, Indelli obietta che i giuristi come lui “badano troppo poco alle conseguenze dei loro postulati, dimenticando il nodo gordiano della quistione: i sessi sono *due*, a cui corrispondono funzioni naturali diverse”. E, tuttavia, pur consentendo, più per diplomazia che per convinzione, sulla necessità di avere un maggior rispetto per la donna, in sostanza ritiene che debba in primo luogo essere salvaguardata la sacralità del “tempio della casa” e che in questo ambito la donna debba essere “sempre venerata sull’altare degli affetti”. È addirittura scandalosamente ironica la conclusione dell’articolo:

Daremo il voto alla donna? Quando ciò avverrà quel voto ci produrrà molti vuoti. [...] Non ve lo figurate il futuro marito in cucina a far bollire il calderotto o a prestare il *biberon* al bambino, mentre la mogliettina è corsa a votare alla Sezione elettorale o addirittura ... in Parlamento? (Indelli, 1913: 59).

In verità, le reazioni al suo contributo furono di tale portata, a partire dall’*ammonizione* ricevuta, in forma privata, dallo stesso Raffaele Calabrese per l’assurdità e l’incongruenza delle posizioni espresse, che Indelli, con la scusa di aver approfondito l’argomento, a distanza di pochi mesi, confessa pubblicamente il proprio torto, giungendo a ritenere che solo “un cumulo di anticaglie”, spesso favorite dalla tradizione religiosa, hanno impedito di riconoscere alla donna, che “crea i cittadini”, la sua qualità di, appunto, *cittadina*, ovvero di “forza efficiente dello Stato”, come dimostrano le tante prove della sua capacità amministrativa. Certo, rimane, a suo parere, il problema della famiglia, per cui ben “può e deve una donna rinunciare all’esercizio di alcuni diritti divenuta che sia madre”; epperò, nonostante “le pazzie delle *Suffragette*”, il femminismo è

comunque destinato a favorire il conseguimento di più eque condizioni in vari ambiti, e particolarmente in quello della tutela infantile (Indelli, 1913: 143).

In realtà, a un lettore scaltrito non sfuggono le idee conservatrici che ancora permangono nel troppo repentino *ravvedimento* di Indelli, a cominciare da quella, già precedentemente sostenuta, sulle differenti funzioni dei due sessi; idea che ora ritorna, puntualmente, nella declinazione al femminile del *munus publicum*, per cui la donna, in virtù della sua naturale predisposizione ai palpiti, agli sguardi, ai sorrisi, alle carezze, opposta alla altrettanto naturale predisposizione dell'uomo alle "severe minacce", "nella medicina [...] potrebbe apportare un contributo non indifferente nell'alleviare le malattie speciali del suo sesso", e "avvocata, saprebbe difendere meglio dell'uomo la donna, conoscendone i patemi d'animo e le anormalità organiche" (Indelli, 1913: 144).

Persino quelle "anticaglie" culturali responsabili dell'ingiusto pregiudizio che grava sulla donna (di cui Indelli genericamente riferisce all'inizio del suo articolo allo scopo di prenderne le distanze) hanno poi bisogno di tradursi in puntuali citazioni che attingono alla letteratura occidentale e orientale (da Ariosto, a Brama, a Zoroastro), a voler forse evidenziare, in forma ambigualmente velata, più che l'aberrante reiterazione di un errore, l'universalità di una inconfutabile verità.

Il femminismo, peraltro, non si sarebbe affermato, secondo Giuseppe Modugno, senza la resistenza degli uomini, giacché la vita è nella lotta; semmai, "l'ostacolo maggiore ed il più formidabile, è l'exasperante indifferenza che le stesse donne, e sono la maggioranza, hanno per le quistioni riguardanti la propria vita e il proprio regime giuridico e sociale" nelle quali, in verità, è più facile che siano coinvolte le donne del popolo, dal momento che le buone borghesi, se anche non godono del diritto di voto, hanno di che "intrigarsi nei retroscena della politica" e, quando entrano in crisi i loro matrimoni, mettendo a profitto le

loro risorse economiche, si recano all'estero per ottenere il divorzio, eludendo "una legge infame e inumana" (Modugno, 1923: 151). Anche per Modugno, tuttavia, la donna resta una *fabbricatrice di figli*, e la donna del popolo che, pur dedicandosi ai campi e alle officine, ne fabbrica "in sestupli che formano la vita e la gloria della patria", rappresenta, per quella borghese, la dimostrazione del fatto che essere madre non costituisce "un elemento negativo del lavoro della donna" come sostenuto, invece, da molte "intelligenti femministe" (Modugno, 1923: 151).

In realtà, forse, è proprio nella sua strenua difesa del valore tradizionale della maternità che Modugno perde di vista quella che sarebbe potuta essere una visione più costruttiva, e meno generica, delle donne, sia di quelle borghesi, per lo più, a suo dire, fatue e civettuole, sia delle stesse popolane delle cui reali e difficilissime condizioni di vita, a causa di una loro più utile strumentale idealizzazione, non si tiene debitamente conto.

Anche Nanni Masi ripone la sua fiducia nelle donne del popolo che sono, a suo avviso, "le uniche che possano darci la generazione forte e gagliarda del domani", e anche lui ne usa l'immagine *mitizzata* come termine di paragone nella feroce invettiva contro le moderne signorine borghesi, nelle quali si è "avariato" il sentimento della famiglia e della maternità. È necessario, dunque, educare "le nostre donne" ai "doveri della maternità" e all' "affetto per l'infanzia", e, allontanandole dai libri, abituarle "ad amare i campi, la natura, le cose eterne" (Masi, 1922: 83).

È evidente, e indicativo di una certa ristrettezza di orizzonti, come in "quest'opera lenta per condurre la donna alle sue funzioni vere ed umane", auspicata da Masi, giochi un ruolo essenziale il basso grado di istruzione della donna (si potrebbe dire anche la sua ignoranza), su cui, del resto, a ben pensarci, si fonda la tanto esaltata esemplarità delle popolane. Ma Masi si spinge persino oltre e conclude il suo articolo indicando nel divorzio lo strumento della fondamentale opera di epurazione,

da cui è indispensabile partire per riedificare la società su più solide e sicure basi morali<sup>1</sup>.

Di una ristrettezza addirittura sconcertante è la posizione di Giacomo Servedio che, in un intervento del 22 giugno 1913, *Messer Giolitti ha ragione*, a sostegno della riforma elettorale di Giovanni Giolitti, del 30 giugno 1912, che introdusse il suffragio universale maschile, ma non concesse il voto alle donne, sostiene che il dibattito sul femminismo dovrebbe partire dal fondamentale presupposto secondo cui esistono una differenziazione anatomica e fisiologica dell'uomo e della donna e una connessa "separazione di organi", sicché non può non determinarsi una loro diversa destinazione. E, dunque, i giuristi, lungi dal "codificare sulle basi delle leggi del cuore", devono inevitabilmente tener conto del fatto che la donna è, e deve rimanere, "un essere differente in tutto dall'uomo". Alla speciale conformazione genitale della donna si deve il "pervertimento" del sistema nervoso femminile che spiega "la instabilità e le aberrazioni della [sua] vita psichica". Sempre a causa della diversità delle sfere genitali ci si deve convincere che la donna, "per la ineluttabile incostanza delle energie dell'anima, non potendo portare nella società gli stessi contributi dell'uomo, non deve vantarne gli stessi diritti" (Servedio, 1913: 167).

Alla replica del direttore Piero Delfino Pesce, nel numero subito successivo, del 29 giugno, in cui vengono contestate le argomentazioni con cui Servedio crede di potersi opporre all'"avvento femminista" sulla base delle presunte "alterazioni psichiche femminili derivanti specificamente dal funzionamento

---

<sup>1</sup> A Nanni Masi, che divenne poi professore di Storia del Risorgimento presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo barese, si devono una serie di articoli, in *Humanitas* sulle attività futuriste e, soprattutto, alcune novelle (Cofano, 2012). Anche Imbriani Poerio Capozzi adduce, fra le cause della crisi dell'istituto familiare e matrimoniale "l'istruzione della donna e la sua emancipazione economica" (Imbriani, 1916: 404-405).

sessuale" (Pesce, 1913: 175-176), fa seguito un altro articolo, del 6 luglio, in cui Servedio insiste sulle sue convinzioni e conferma che alla donna mancano le attitudini per l'esercizio degli uffici pubblici a causa della sua speciale fisiologia genitale, le cui funzioni (ovulazione e gravidanza), limitano la funzione del cervello e "preponderantemente le influenzano l'anima" (Servedio, 1913: 183). Dunque, "se ci si attiene alla scienza, da cui è bene che muova ogni umana iniziativa", il medico e il biologo, "per le loro pesanti abitudini di discutere a base di fatti positivi [...] non riconoscono la rassomiglianza organica, funzionale e psichica" fra l'uomo e la donna (Servedio, 1913: 182). Ineluttabilmente, è "il giudizio del tribunale più insospettabile, quello della Natura", ad assegnare alla donna una condizione di eterna incompletezza, in conseguenza della quale la società non può che riconoscerle esclusivamente quelle missioni sociali che, "non meno elevate di quelle che ha l'uomo", sono tuttavia rispondenti alle sue specialissime attitudini femminili.

Certo non si può negare alla spinta democratica del femminismo il merito "d'aver scosso le coscienze per una battaglia ideologica, la quale alla eterna bambola, schiava adulata, va sostituendo le Eve novelle, piene di slancio", ma, sia chiaro, precisa, se anche il femminismo può incanalarsi nel processo della umana evoluzione, "l'impeto dei propulsori di siffatto movimento dovrà fatalmente arrestarsi dinanzi all'ineluttabilità delle cose, giacché nulla riuscirà a sorpassare le barriere eterne che impediscono alla donna di sentire ed agire come l'uomo" (Servedio, 1913: 183).

Se fin qui siamo ancora, tutto sommato, nell'ambito del libero dibattito di opinioni, siamo invece sul piano di una vera e propria misoginia, con l'articolo di Tito Manlio Manzella, che si intitola, eloquentemente, *Libello atrocissimo contro le donne*, e che esordisce con un altrettanto eloquente: "Maledette siano le donne tutte". A suo parere, nell'affannoso "contendere a l'uomo il posto spettantegli nella vita", la donna ha derogato alla sua missione di "prima educatrice dell'uomo", generando uno squilibrio

sociale sfociato nel conflitto mondiale in atto, di cui è la principale responsabile (Manzella, 1915: 340).

Nella sua “corsa verso l’uomo” ha dimenticato “che il suo ufficio consiste nel far la calza e preparar la merenda al marito che torna stanco a casa dove cerca conforto, e ristoro, e buone aspirazioni”. Opportuno sarebbe, dunque, che la donna *tornasse a casa*, che *imparasse di nuovo a far la calza, a preparare la merenda* e a “infondere all’animo dei futuri uomini, nei momenti più intimi della vita domestica, i sentimenti di altruismo” e di rispetto per gli altri e per la vita (Manzella, 1915: 341).

A due settimane dalla pubblicazione di questo articolo, segue la replica di Filippo Maria Tinti; una replica però che, in realtà, vera replica non è perché contesta solo l’ingiusta e irragionevole aggressività di Manzella contro le donne, un’aggressività che, a parer suo, deve aver avuto certo “una causa repentina non riflessiva”, imputabile, forse, a una delusione amorosa.

A ben vedere egli resta ancorato a una concezione tradizionale per cui, come annuncia già il titolo (*Povere donne!*), l’emancipazione della donna sarebbe la conferma di uno stato di soggezione all’uomo, che l’ha sempre plasmata “a seconda dei tempi dei costumi più o meno corrotti, più o meno sani”. L’uomo ha infatti propugnato l’emancipazione della donna non per stimolarne un avanzamento civile, ma per sottrarla all’alone di “mistica e santa purezza spirituale e corporale in cui viveva e gettarla nei vortici della vita e farla così meglio servire alle egoistiche bramosie sensuali”; similmente, è ancora l’uomo, quale fautore del positivismo scientifico, che, “facendo finta di dimenticare anche le differenze irriducibili poco fisiologiche dei sessi, [vuole] fare della donna un uomo, togliendo alla donna la ragione stessa della sua vita; sono i pedagoghi da strapazzo, che stanno svisando la missione della donna nella famiglia e nella società” (Tinti, 1915: 358).

I detrattori della causa femminile non mancano, in *Humanitas*, persino di disconoscere l'utilità dell'opera umanitaria svolta dalle donne nella guerra che in quegli anni va sconvolgendo l'Europa. Non solo ne disconoscono l'utilità, ma addirittura temono, come esplicitamente si rivela in un articolo di Enrico Grimaldi, che la "sperequazione sessuale" prodotta dalle migliaia di soldati caduti sui campi di battaglia induca nel dopoguerra una sorta di "inversione sessuale", con la pericolosa conseguenza di una inversione culturale, dimodoché la donna assumerà il ruolo dell'uomo nel gioco della seduzione e finirà persino con il sostituirlo in tribunale, in banca, a scuola, relegandolo alla casa "per rassetare e preparare il pranzo" (Grimaldi, 1917: 149).

In realtà, tale rovesciamento di ruoli sarà avvertito innaturale primariamente dalle donne, le quali vedono se stesse innanzitutto come mogli e si considerano incomplete quando non sono pienamente realizzate nella sfera sentimentale. Addirittura, persino il lavoro, lungi dall'essere considerato una conquista per la propria emancipazione, le donne, operaie o intellettuali, finiranno col vederlo esclusivamente come una "consolazione alle proprie ambascie" amorose e come un "balsamo per i patemi del loro animo". Non diversamente, la questione del voto sorgerà "più viva che mai", perché "le esaltazioni e le commozioni della politica" faranno "le veci delle passioni violente dell'amore" (Grimaldi, 1917: 149).

Mi si consenta qui di deviare dal punto di vista prettamente maschile che in questo contributo si è voluto privilegiare e di far notare che alle osservazioni di Enrico Grimaldi replica proprio una donna: si tratta, in particolare, di Maddalena Santoro, secondo la quale la preoccupazione degli antifemministi alla Grimaldi non si rivolge tanto a coloro che "la guerra dovrà, necessariamente, lasciare senza marito", ma al rischio che le donne possano intralciare il cammino degli uomini e, occupando i posti rimasti vuoti, forti della loro indipendenza economica, non si rassegnino più al "gioco umiliante" del potere maschile:

La cosa è seria davvero! E come faranno gli uomini poco svelti e poco intelligenti, che vedranno usurpato il loro posto da coloro che, per tanto tempo, hanno saputo così bene lasciar da parte, pur avendo, essi, minore intelligenza e, forse, minore attitudine; come faranno i cattivi mariti che finora hanno potuto far da padroni della propria moglie, la quale, forse, solo per meschine ragioni economiche, ha dovuto rassegnarsi al giogo umiliante; come faranno i prepotenti che volevano comandare e calpestare, se le donne riusciranno a poter vivere senza essere comandate e calpestate? (Santoro, 1917: 155).

Ma – e siamo qui alla riconferma di una concezione tradizionale di cui questa volta, significativamente, si fa portavoce e garante proprio una donna – è una ben sciocca preoccupazione, giacché la donna, se è tale “in tutta l’estensione del termine, non vorrà, ella stessa, sottrarsi al dominio morale maschile e tanto meno cercherà d’elevarsi a detrimento degli uomini”, i quali dovranno, dunque, tendere la mano alle donne,

lieti che la guerra abbia dato agio ad esse di sottrarsi all’antica inerzia, le abbia indotte ad abbattere la loro rinomata debolezza; e le esorteranno a mostrarsi forti e coraggiose ancora per essere degne compagne loro; per poter meglio lottare, in una perfetta fusione dello spirito, contro le avversità inevitabili della vita; per potersi avviare insieme, stretti dal vincolo d’un più delicato e duraturo amore, alla conquista del difficile avvenire! (Santoro, 1917: 155).

A ben guardare, insomma, l’acredine polemica che alimenta il disappunto della Santoro per le ipocrite preoccupazioni di Enrico Grimaldi e compagni, si stempera, infine, in un più conciliante invito a mettere “da parte [...] ogni inopportuna rivalità”, per recuperare e salvaguardare un rapporto tra uomo e donna, in cui, addirittura, la perfetta armonia sarebbe garantita proprio da quei “gentili sentimenti” che gli uomini, nel loro

“lungo periodo di materiale e morale dominio”, avrebbero saputo infondere nelle donne (Santoro, 1917: 155).

Sulla colpevole inoperosità delle donne nella lotta per la propria emancipazione torna anche un tale Chimenti (non meglio identificato), in un articolo di risposta a Clarice Tartufari,<sup>2</sup> lettrice troppo ingiustamente critica di un suo precedente stelloncino sull'ignoranza della donna italiana. Egli si difende dall'accusa di essere un suo denigratore e precisa che nelle sue pur acri osservazioni non vi era alcuna intenzione, diversamente da quanto ritenuto dalla “scrittrice nazionalista”, di ridurre la donna italiana “in poltiglia” (Chimenti, 1913: 273). Le sue parole miravano a evidenziare lo stato attuale delle donne italiane che, al confronto con quello di altri paesi, è di fatto, oggettivamente “penoso” e necessita, per essere superato, del loro “spirito combattivo”. Di fronte all'estrema arretratezza in cui in Italia versano l'istruzione e la condizione giuridica delle donne, infatti, esse dovrebbero mostrarsi meno impacciate e meno asservite:

Ed è proprio il caso di additare in questo l'esempio della donna straniera, perché altrove, come in Inghilterra e in America principalmente, la donna lotta di più e non si accontenta di poesie o di romanzi d'amore dei quali son pieni gli scaffali dei librai d'Italia (Chimenti, 1913: 296).

Al contrario dell'interlocutrice, Chimenti non crede che le donne possano scendere nell'arango e combattere senza scalmanarsi così da conservare le proprie *nazionalistiche* caratteristiche di compostezza; crede, invece, in un loro concreto adoperarsi che sappia farle procedere nell'opera “di disinfezione

---

<sup>2</sup> Per Clarice Tartufari l'articolo di Chimenti è “di lieve peso”, nondimeno costituisce “un piccolo vaso di Pandora, di forma più o meno leggiadra, di materia più o meno friabile, ma di contenuto inevitabilmente nocivo, quantunque insapore” (Tartufari, 1913: 285-286).

come il chirurgo che taglia, sprema e lava". E l'esagerato sentimento di nazionalismo della Tartufari, che è altra cosa dal sentimento di italianità, non deve "far velo fino al punto da non dovere neanche citare la donna straniera quale esempio ove possa addursi come tale" (Chimenti, 1913: 296).

Nell'animato e vario dibattito culturale promosso da *Humanitas* non mancano le voci relative alla questione del divorzio. Enrico Grimaldi, per esempio, la sente come una questione urgente, e perciò alquanto disattesa a livello politico, non solo a causa del temperamento italiano notoriamente conservatore, ma anche a causa, forse, della "sorda ostilità dei preti e delle beghine". Grimaldi, cogliendo l'occasione di un'interpellanza dell'onorevole Cotugno al Ministero di Grazia e Giustizia circa l'opportunità di una riforma dell'istituto familiare, (interpellanza nella quale si faceva riferimento al sempre più diffuso fenomeno del concubinaggio di guerra), non risparmia parole di accusa contro le donne italiane che, coi mariti al fronte, "si abbandonano troppo facilmente [...] alla civetteria impudente" sicché l'auspicata istituzione del divorzio appare, più che la giusta riforma di uno stato che voglia dirsi democratico, l'inevitabile e triste conseguenza della corruzione dei costumi femminili (Grimaldi, 1917: 302).

Dalle posizioni più conservatrici sembra invece prendere risolutamente le distanze Edgardo Chiaia il quale, tuttavia, pur rispondendo a coloro che vogliono preservare la famiglia come base granitica dello stato che il divorzio costituisce, invece, la "forma etica più elevata dei rapporti famigliari", precisa che occorre una equilibrata valutazione delle cause che possano determinarlo (Chiaia, 1921: 26). A tal proposito l'opinione di Chiaia è che non si debba essere troppo audaci nell'ammissione delle cause di divorzio e che il preventivo esperimento di un periodo di separazione possa dar senso alla ineccepibilità di una legge che non mira a smantellare l'istituto familiare, ma piuttosto a "epurare l'organismo sociale delle sue cellule che più non sono vitali" (Chiaia, 1921: 27).

Sul piano politico, inoltre, rimane il problema che il momento attuale non è il più idoneo alla trattazione e alla soluzione di un problema come quello del divorzio. Chiaia, infatti, sottolinea che quella *elasticità* che i momenti di crisi, come le guerre o le rivoluzioni, conferiscono alla coscienza giuridica e morale dell'uomo, impedisce per ora di veder chiaro "e ci mette al di qua e al di là del punto giusto della questione". Trattare oggi del divorzio significherebbe fame, inopportuno, più una questione politica che sociale, perciò, fermo restando che il divorzio costituisce "l'insopprimibile diritto di ogni futuro stato democratico", è necessario attendere che "l'armonica convivenza sociale" sia ristabilita (Chiaia, 1921: 27).

Sono proprio "calcoli d'opportunità politica", quelli che, secondo Felice Bassi, ostacolano l'introduzione del divorzio nel codice italiano. Non esistono, infatti, ragioni morali o giuridiche che possano realisticamente sostenere l'idea secondo la quale esso sarebbe causa di distruzione della compagine familiare: il divorzio, infatti, "non distrugge la famiglia (né tanto meno lo Stato)" ma la rafforza, sciogliendo, "quelle famiglie che dell'istituto familiare sono la parodia, l'irrisione". Il divorzio non è

libertà sconfinata di fare e disfare, ma lo spiraglio lasciato aperto a quanti – nei casi più grandi di convivenza impossibile – il matrimonio lungi dall'essere un paradiso terreno è un inferno anticipato, un carcere e non un'oasi di pace e soprattutto, una volta praticamente reciso con la separazione, fonte di miseria e di putredine sociale (Bassi, 1923: 175).

Anche secondo Guido Prosperini, "il divorzio deve ridare la libertà a due esseri i quali per molteplici ragioni sentano finito l'amore" e, quindi, avvertono come intollerabile un legame che non ha più ragion d'essere. Se è vero, infatti, e non si intende certo negarlo, che la famiglia è il primo anello della catena sociale, è altrettanto vero che il suo unico vincolo è l'amore, "spento il

quale tutto finisce". A questa idea di famiglia informata all'amore è strettamente connesso anche il processo di emancipazione della donna, la quale, a causa di una società borghese che la vuole ancora "schiava per vivere", spesso contrae matrimoni che sono soltanto *affari commerciali*: "abbiamo così la famiglia nella quale non sorride l'amore, in cui i figli vengono su senza affetto". Che si esiga, dunque, "un riconoscimento ed un contratto civile per l'amore", unico garante dell'integrità della famiglia; un riconoscimento in base al quale alla donna si deve accordare un'ideale superiorità, dal momento che – e qui è il limite borghese e moralistico di questa, come di altre aperture *femministe* della rivista – essa "è la guida e l'ispiratrice dell'uomo", una creatura che "ha le più nobili missioni da compiere: essere madre, consolatrice, ed ispiratrice di tutto ciò che v'ha di buono e di bello" (Prosperini, 1924: 28).

Anche Roberto D'Oltremare concorda, in alcuni casi specifici, sull'ammissibilità del divorzio, che, però, non deve essere contemplato quando venga richiesto per semplice incompatibilità di carattere; deve essere contemplato invece, in aggiunta a quelli già individuati nelle proposte di legge (la condanna a trent'anni di reclusione di uno dei due coniugi e l'allontanamento di uno di essi in manicomio), nei casi in cui i giovani che hanno lasciato l'amore della propria donna per quello della patria, al loro ritorno, trovano "il focolare spento e deserto" e hanno dunque il diritto di "fondarsi un nuovo nido e una nuova famiglia".

Inesorabilmente, l'articolaista inciampa qui nella *solita* requisitoria contro l'impudenza della donna che, in assenza dei valorosi combattenti, "invece di trepidare per la Patria in pericolo e pel marito lontano, s'era data interamente all'amore di un esonerato o di un vigliacco, s'era data per vizio, dimostrando di non essere donna, ma femmina da strada" (D'Oltremare, 1923: 141).

Ancora una volta, insomma, il divorzio, depauperato del suo valore di democratica riforma sociale, utile al progresso civile dell'umanità, si conferma come la conseguenza sociale del malcostume morale della donna, e assume la funzione di *cartina al tornasole* per dimostrare la sicura bipartizione del genere femminile in buone e cattive donne, in mogli e prostitute.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARBANENTE, Vitantonio (1981). *Piero Delfino Pesce. Nel centenario della nascita, 1897-1974*. Bari: Editori Laterza.
- BASSI, Felice (10 giugno 1923). "P. Fiore e la questione del divorzio in Italia". *Humanitas*, XIII(23), p. 175.
- CHIAIA, Edgardo (13-20 febbraio 1921). "Il divorzio". *Humanitas*, XI(7-8), pp. 26-27.
- CHIMENTI, G. (21 settembre 1913). "L'ignoranza della donna Italiana". *Humanitas*, III(38), p. 273.
- CHIMENTI, G. (12 ottobre 1913). "Schermaglia femminile". *Humanitas*, III(41), pp. 295-296.
- COFANO, Domenico (gennaio-febbraio 1991). "Per una storia delle riviste: «Humanitas» di Piero Delfino Pesce (1911-1924)". *Otto/Novecento*, XV(1), pp. 43-56.
- COFANO, Domenico (2012). *Il futurismo in «Humanitas» (1911-1924)*. Bari: Graphis.
- D'OLTREMARE, Roberto (13 maggio 1923). "Il divorzio". *Humanitas*, XIII(19), p. 141.
- FANIZZA, Nicola (2011). *Piero Delfino Pesce e la rinascenza mediterranea nel centenario della rivista «Humanitas», 1911-1924*. Bari: Edizioni Giuseppe Laterza.

- FANIZZA, Nicola (2024). *Piero Delfino Pesce. Un intellettuale europeo*. Bari: Progedit.
- FIGLIO, Tommaso (1975). *Formiconi di Puglia, vita e cultura in Puglia. 1900-1945*. Manduria: Lacaíta.
- GRIMALDI, Enrico (13 maggio 1917). "Le vergini folli". *Humanitas*, VII(19), p. 149.
- GRIMALDI, Enrico (23 settembre 1917). "Il divorzio è in vista". *Humanitas*, VII(38), p. 302.
- IMBRIANI, Poerio Capozzi (17 dicembre 1916). "La degenerazione dell'istituto familiare". *Humanitas*, VI(51), pp. 404-405.
- INDELLI, Emilio (9 marzo 1913). "La donna dell'avvenire". *Humanitas*, III(10), pp. 58-59.
- INDELLI, Emilio (1 giugno 1913). "La donna e il munus publicum". *Humanitas*, III(22), pp. 143-144.
- MANZELLA, Tito Manlio (24 ottobre 1915). "Libello atrocissimo contro le donne". *Humanitas*, V(43), pp. 340-341.
- MASI, Nanni (12 marzo 1922). "Delinquenza femminile". *Humanitas*, XII(11), pp. 82-83.
- MODUGNO, Giuseppe (20 maggio 1923). "Lei, signora, non è femminista?". *Humanitas*, XIII (20), p.151.
- PESCE, Piero Delfino (29 giugno 1913). "Messer Giolitti e il femminismo". *Humanitas*, III(26), pp. 175-176.
- PROSPERINI, Guido (27 gennaio 1924). "L'amore, la donna e la famiglia". *Humanitas*, XIV(4), p. 28.
- SANTORO, Maddalena (20 maggio 1917). "Le donne e i cavalieri". *Humanitas*, VII(20), pp. 155-156.
- SERVEDIO, Giacomo (22 giugno 1913). "Messer Giolitti ha ragione". *Humanitas*, III(25), p. 167.

- SERVEDIO, Giacomo (6 luglio 1913). "Ancora sul femminismo".  
*Humanitas*, III(27), pp. 182-183.
- TARTUFARI, Clarice (5 ottobre 1913). "La donna italiana".  
*Humanitas*, III(40), pp. 285-286.
- TINTI, Filippo Maria (7 novembre 1915). "Povere donne!".  
*Humanitas*, V(45), p. 358.



# LA TRASFORMAZIONE DEL MODELLO FEMMINILE TRA OTTO E NOVECENTO IN ITALIA: GRAZIA PIERANTONI MANCINI TRA LETTERATURA, SISTEMA FORMATIVO E IMPEGNO SOCIALE

**Loredana Palma**

*Università di Napoli "Federico II"*

*Riassunto* Grazia Mancini nacque a Napoli da Pasquale Stanislao, insigne giurista, e da Laura Beatrice Oliva, una poetessa sostenitrice della causa risorgimentale. Scrittrice, poetessa e traduttrice, Grazia ebbe uno sguardo aperto sul mondo. Curò per *La Rivista europea* una rubrica dedicata all'istruzione femminile in cui confrontava la situazione italiana con quella estera. Si fece promotrice di una visione moderata dell'emancipazione delle donne e perorò la causa della loro formazione professionale. Fu ispettrice scolastica e fondatrice di diverse istituzioni benefiche. Tutta la sua produzione propone un modello femminile non stereotipato, in cui la donna occupa un ruolo attivo nella società

## 1. UNA SCRITTRICE DIMENTICATA: GRAZIA PIERANTONI MANCINI

Grazia Pierantoni Mancini fu una delle tante figure femminili che tra Otto e Novecento si spesero per la causa dell'emancipazione femminile ma di cui, nel tempo, si è andato progressivamente sbiadendo il ricordo fino alla più recente

stagione critica che, a partire dagli studi storici e di genere (Guidi, Russo e Varriale, 2011: 98-102), sta lentamente riportando alla luce il contributo dato dalle donne al movimento delle idee e al progresso sociale nei primi decenni postunitari. Anche nel campo della letteratura il lavoro degli studiosi guarda alla produzione femminile con maggiore attenzione che in passato e si moltiplicano le iniziative<sup>1</sup> volte a riconoscere alle scrittrici lo spazio finora loro negato nelle antologie e nei manuali di storia letteraria (Tatti e Licameli, 2023; De Liso, 2023).

### 1.1 La famiglia

Grazia nacque a Napoli nel 1841, primogenita degli undici figli di Pasquale Stanislao Mancini (1817-1888) e di Laura Beatrice Oliva (1820-1869). Il padre fu un brillante avvocato, giurista, docente universitario, deputato e più volte ministro del regno d'Italia. Di idee liberali, fu un punto di riferimento per intellettuali e patrioti sia per la sua *Protesta* contro il ritiro della Costituzione da parte del sovrano borbonico, pronunciata nel Parlamento napoletano il 15 maggio 1848, sia per l'accoglienza riservata in casa sua agli altri fuoriusciti durante gli anni preunitari che trascorse in esilio a Torino dove il re sabauda gli aveva affidato l'incarico di ricoprire la prima cattedra italiana di Diritto internazionale.

La madre, invece, poetessa dotata di grande sensibilità e di solida cultura (si era formata alla scuola del padre, Domenico Simeone, patriota e professore di lettere e filosofia), fu tra le prime donne ad essere ammesse alla prestigiosa Accademia Pontaniana. Insieme alle amiche poetesse Giuseppina Guacci

---

<sup>1</sup> Si pensi, per esempio, ai tre convegni promossi dall'Associazione degli Italianisti nel triennio 2021-2023 dal titolo *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*, dedicati rispettivamente alle narratrici, alle poetesse e alle drammaturghe, che hanno richiamato l'attenzione degli studiosi su molte voci femminili – note e meno note – della letteratura italiana.

Nobile e Irene Ricciardi Capecelatro, fu molto nota nei salotti e negli ambienti culturali della Napoli preunitaria, grazie anche alla sua intensa collaborazione a giornali e strenne. Convinta sostenitrice della causa della liberazione italiana, non esitò a spingere i suoi due unici figli maschi, Francesco Eugenio ed Angelo, ad arruolarsi tra le fila dei combattenti nelle guerre d'indipendenza. Scrisse versi ardentemente patriottici che le fecero guadagnare l'appellativo di Musa del Risorgimento italiano. Lasciò un libro di poesie, *Patria ed amore*, che venne pubblicato nel 1861 e poi, postumo, nel 1874, con un ulteriore corpus di liriche, in cui esaltava uomini e donne che avevano contribuito con il loro sacrificio all'Unità (Palma, 2024).

## **1.2. Impressioni e ricordi dell'esilio torinese**

Dopo i moti del 1848, Laura Beatrice Oliva raggiunse con i figli il marito in esilio a Torino. Il ricordo del soggiorno piemontese della famiglia Mancini e degli anni immediatamente postunitari, tra Napoli, Torino e Firenze, venne fissato dalla figlia Grazia nelle pagine di un diario autobiografico, pubblicato molti anni dopo, nel 1908, con il titolo di *Impressioni e ricordi*. Il libro rappresentava un omaggio alle figure dei genitori ma finiva per consegnare alla memoria collettiva, oltre che un affresco dell'intera costellazione familiare della giovane Grazia e della straordinaria rete di relazioni amicali che gravitava intorno ai coniugi Mancini, le speranze, i sogni, le sofferenze di un'intera generazione che aveva combattuto per gli ideali risorgimentali.

Tra le figure maggiormente amate dalla giovane scrittrice vi sono quelle di Carlo Poerio e di Francesco De Sanctis. Il primo, legato ai Mancini dai vincoli di un'antica amicizia<sup>2</sup>, aveva patito

---

<sup>2</sup> Alessandro Poerio, fratello di Carlo, si era formato alla scuola di Domenico Simeone Oliva, padre di Laura, mentre Pasquale Stanislao Mancini

per circa un decennio la dura prigionia nelle carceri borboniche. Nel diario, Grazia racconta dell'esultanza di suo padre e dei patrioti che frequentavano la sua casa alla notizia della rocambolesca fuga di Poerio, Settembrini ed altri condannati politici durante il trasporto coatto per nave verso le Americhe ma riporta anche momenti di più intima commozione come quello del viaggio a Venezia insieme a Carlo Poerio e dell'omaggio recato da questi alla tomba del fratello Alessandro, che aveva trovato la morte nei combattimenti per la difesa della repubblica di Daniele Manin (Pierantoni, 1908: 343).

La scrittrice ricorda con grande affetto anche il suo maestro Francesco De Sanctis. Infatti, nei primi anni a Torino, tra il 1852 e il 1856, ella era stata allieva, presso la scuola della signora Elliott, dell'insigne letterato – anch'egli esule – fino al suo trasferimento a Zurigo (dove tenne le ben note "lezioni zurighesi"). Negli anni la giovane Mancini e il suo maestro mantennero un rapporto di stima e di affetto testimoniato dalle lettere riportate in *Impressioni e ricordi* e, più tardi, anche dalla figlia Dora nello scritto *Una alunna di Francesco De Sanctis* (Daniele di Bagni, 1933). Altre preziose notizie biografiche sulla scrittrice si ricavano dal profilo che Fanny Salazar Zampini pubblicò sulla *Nuova Antologia* alla morte della Mancini (Zampini Salazar, 1915).

---

aveva ricevuto insegnamenti nel campo del diritto dal padre dei Poerio, Giuseppe. Alla morte di Carolina, rimasta sola dopo la scomparsa del primogenito Alessandro, la prigionia di Carlo e l'allontanamento della terzogenita Carlotta, esule al seguito del marito Paolo Emilio Imbriani, Laura Beatrice Oliva dedicò alla madre dei Poerio un componimento, additandola a tutte le donne come esempio di forza d'animo e di virtù femminili (Mancini Oliva, 1974: 42-48; Palma 2025a).

## 2. UNA VITA SPESA A SERVIZIO DELL'ISTRUZIONE

Grazia poté dunque contare su una squisita educazione, su una solida istruzione e su un *background* culturale aperto alle relazioni internazionali. Come la madre Laura, si distinse per l'altezza del suo ingegno e per una forte tensione morale. Fondamentale fu l'esempio che le due donne lasciarono ai loro figli di madri e mogli attente ai doveri familiari ma anche di intellettuali consapevoli del loro ruolo nella società e pertanto impegnate in prima linea nel favorirne il progresso. Entrambe crederono nel valore della cultura e si prodigarono a vantaggio di coloro che erano rimasti a lungo ai margini dei processi di alfabetizzazione e di istruzione, come donne e bambini delle classi popolari. Laura fondò a Torino, durante gli anni dell'esilio, una scuola per l'infanzia (Guarna, 2013) ed altrettanto avrebbe fatto più tardi sua figlia Grazia che, per di più, fu nominata ispettrice delle scuole femminili e ricevette per le sue benemeritenze in campo educativo una medaglia d'argento dal Ministro dell'istruzione e una medaglia d'oro dal re Carlo I di Romania. Entrambe furono convinte che le donne, pur se escluse dalla partecipazione diretta alla vita politica, potessero avere un gran peso nel costruire il tessuto sociale della nuova Italia.

### 2.1. La Rivista dell'istruzione femminile

Nel 1868 Grazia sposò un brillante giurista, Augusto Pierantoni (1840-1911), docente universitario di Diritto internazionale e deputato del Regno d'Italia. Scrittrice e poetessa, ma anche traduttrice (a lei si deve, tra l'altro, la versione italiana del *Grillo del focolare* di Dickens), Grazia ebbe uno sguardo aperto sulla cultura straniera. Collaborò a numerosi e prestigiosi periodici come la *Nuova Antologia*, su cui pubblicò a puntate alcuni dei suoi testi narrativi, e *La Rivista europea*, diretta da Angelo De Gubernatis, per la quale curò la rubrica *Rivista dell'istruzione femminile* (Pierantoni Mancini, 1870a, 1870b, 1870c, 1871).

In questo spazio Grazia si faceva promotrice di una visione moderata dell'emancipazione della donna che, a suo modo di vedere, doveva necessariamente partire da un innalzamento dei livelli di istruzione. Dal confronto con quanto avveniva all'estero Grazia non poteva che registrare l'inferiorità delle donne italiane, anche di quelle più istruite e animate da velleità letterarie:

Bisogna ora confessare che le straniere ci stanno innanzi, nell'intelligenza non già, ma nella ordinata abitudine di buoni studi e specialmente di quelli, che riguardano noi medesime. Così in Germania, in Inghilterra ed in America, moltissime signore sono valenti scrittrici di graziosi romanzi educativi e morali, di opere scientifiche e letterarie, che mentre offrono alle giovanette, dilettevoli ed adatte letture, servono anche a farle migliori ed a stimolare la loro emulazione. [...]

Ma in Italia che cosa fanno quelle di noi, che pure hanno attitudine alle lettere? Esse non si curano di riprendere le tradizioni della patria, dove celebri donne ebbero tal possesso delle più difficili scienze da spiegarle dalla cattedra agli uomini. Conservano bensì la eredità dell'estro poetico, ma ingombro ancora dalle rimembranze dell'Arcadia, dal misticismo, e da quella letteratura d'occasione che sta alla vera poesia come la luce del gaz a quella del sole [...]. Le rare eccezioni, ripetiamolo, servono solo a mostrare dove possiamo giungere; mentre vorremmo che uomini e donne in Italia abbandonassero il campo della poesia a quei pochi veramente eletti, e gli altri si provassero a differenti generi di letteratura non meno interessanti e forse più utili (Pierantoni Mancini, 1870a: 166).

Se Grazia si lamentava della situazione di inferiorità culturale delle donne italiane istruite, ancora più deplorabile appariva la condizione di ignoranza in cui versavano le appartenenti alle classi sociali più umili che facevano registrare

percentuali altissime di analfabetismo, come era possibile evincere dai registri dello stato civile:

E ciò delle migliori, di quelle che sanno o credono di sapere scrivere; che dire delle altre? Della loro ignoranza si raccoglie la più amara e continua prova dalle statistiche de' matrimoni ne' quali almeno due terzi di donne non sono atte a segnare neanche il proprio nome. Così la inferiorità d'istruzione della patrizia e della borghese italiana a fronte delle donne straniere trova il suo riscontro nell'assoluta ignoranza delle classi popolari. (Pierantoni Mancini, 1870a: 167).

La scrittrice tornò più volte a ribadire la necessità del progresso intellettuale e morale della donna prima ancora di quello politico, assumendo perciò una posizione critica nei confronti delle rivendicazioni che animavano le battaglie di altre intellettuali: "io lascio da banda le utopie in questi cenni, e registro soltanto que' fatti che si riferiscono al progresso intellettuale e morale della donna, sola emancipazione che per ora le desidero" (Pierantoni Mancini, 1871: 375).

Per tale verso, la posizione di Grazia si discostava da quella della sostenitrice più accesa del diritto al voto femminile, Anna Maria Mozzoni, che pure nella rubrica veniva elogiata come esempio vivente delle capacità delle donne di riuscire anche negli studi più difficili:

L'egregia signorina Anna Maria Mozzoni, che nel detto istituto fu incaricata di un corso di lezioni filosofico-morali, in una dottissima prolusione, mostrò come la filosofia non sia studio disadatto alla donna; chè anzi, sbrigliando l'anima da' pregiudizi, ed insegnando un po' di logica e di morale rende quella più atta a' doveri di madre e di educatrice. Fo plauso alle nobili idee svolte dalla Mozzoni, tanto più che la gentile ed ispirata oratrice è vivente prova che gli studi più ardui possono con successo coltiversi dalla donna (Pierantoni Mancini, 1871: 373).

Allontanandosi da quelle che in altro luogo aveva definite “utopie”, la scrittrice insisteva sulla necessità di un’istruzione che consentisse alla donna di inserirsi utilmente nella società:

Ma allietandomi di veder concessi alla donna nuovi mezzi d’istruzione, vorrei esser certa che insieme alla filosofia ed alle lingue morte le s’insegnasse qualche cosa di più concreto ed adatto all’indole de’ nostri tempi e specialmente il modo di servirsi utilmente delle acquistate cognizioni. Anche troppo la donna è spinta dalla propria natura a fantasticare; le s’insegni ad operare, ed allora veramente si sarà dato vita alla sua indipendenza (Pierantoni Mancini, 1871: 373).

Nella sua rubrica *Grazia* riportava notizia delle molte e fervide discussioni che animavano nei diversi paesi il dibattito sull’emancipazione femminile. Faceva riferimento, ad esempio, alle accese polemiche sollevate in America dalle idee di Stuart Mill, divenute anche in Italia oggetto di studio e riflessione. In particolare, la scrittrice citava una seduta della società di lettura e conversazione di Genova in cui, letta una memoria sulle tesi propugnate da Stuart Mill, l’uditorio aveva analizzato la questione del lavoro più adeguato alle donne:

Quasi tutti furono favorevoli ai diritti della donna, e fra le varie considerazioni sono commendevolissime quelle del socio presidente cav. Virgilio che propugnò l’ammissione della donna all’esercizio di quegli impieghi e professioni conformi alle sue attitudini fisiche e morali. Sull’esempio degli stranieri egli raccomandò all’attenzione del nostro governo le esperienze fatte da quelle amministrazioni che assegnarono le donne agli uffizi postali e telegrafici, alla stenografia, alla distribuzione dei biglietti nelle ferrovie, alla composizione de’ caratteri nelle stamperie e ad altri simili uffizi, che richiedono maggiore diligenza che fatica (Pierantoni Mancini, 1871: 375).

Dal punto di vista di Grazia, offrire alle fanciulle più povere la possibilità di sostenersi da sole doveva essere un'esigenza prioritaria del sistema sociale:

Il lato economico della quistione è al certo il più urgente, poiché la società deve essere in grado di offrire a tante povere fanciulle diseredate di fortuna il mezzo di procacciarsi onesto sostentamento e di concorrere in parte ai pesi della famiglia.

I meno proclivi dovrebbero comprendere che l'emancipazione della donna sotto l'aspetto economico non è già una perturbazione degl'interessi di famiglia, ma una necessità di equilibrio sociale, che ha per legge il lavoro e per fine l'amore e la felicità reciproca (Pierantoni Mancini, 1871: 375).

Il lavoro femminile era, al pari dell'istruzione, una questione su cui Grazia si soffermava spesso nella sua rubrica. Ella caldeggiava l'istituzione di scuole professionali che consentissero alle più povere di guadagnarsi onestamente la vita:

Sì, lo ripeto, lasciamo per ora da banda la politica e le utopie, ma diamo alla donna povera il mezzo di vivere onestamente. Gli uomini per i primi benediranno i benefici effetti di un fine cotanto civile (Pierantoni Mancini, 1871: 379).

Perorò, ad esempio, la causa dell'istituzione di una scuola infermieristica e l'apertura alle donne di una scuola medica guardando all'esempio degli altri paesi:

Se la piena emancipazione trova molti oppositori, l'idea che la donna sia suscettibile di una educazione professionale in quelle discipline, che le permettano di recar sollievo all'umanità sofferente, sembra omai che oltrepassando l'Oceano venga accolta anche in Europa. In America tale quistione è da lunga pezza risolta. [...]

A Lipsia, a Berlino, a Ginevra, in altre città germaniche e svizzere, simili istituzioni hanno già dato buoni frutti, e qui noto che prima dello scoppio della guerra, anche in Francia si andava formando un'Associazione per promuovere la istruzione medica femminile (Pierantoni Mancini, 1870b: 395).

Nella sua *Rivista dell'istruzione femminile* Grazia, sia pure con una scrittura garbata e leggera, esprimeva con forza le proprie opinioni, spingendo continuamente lo sguardo fuori dall'Italia. Troviamo notizia di inaugurazioni di istituti educativi, di premi scolastici, di celebrazioni e di discorsi pubblici in ogni parte del mondo occidentale che avevano per oggetto una visione moderna sul ruolo della donna nella società o che esprimevano, per esempio, il punto di vista femminile contro la guerra o la pena di morte.

La sua visione appariva sicuramente ad ampio raggio, tanto nel dar conto anche dei più piccoli passi compiuti nel cammino dell'emancipazione femminile, quanto nelle letture attinenti al tema di cui Grazia spesso forniva puntuali recensioni. Tale varietà di argomenti, accompagnata da una scrittura fluida e piana, conferiva un andamento discorsivo alla rubrica consentendo noi lettori moderni di immetterci senza sforzi nell'attualità del tempo.

Le riflessioni della scrittrice non erano, tuttavia, isolate. Esse si inserivano nell'ampio dibattito di idee circolante all'interno di un crescente numero di giornali, spesso fondati e diretti dalle stesse donne (prima tra tutte Matilde Serao) o che annoveravano tra i loro collaboratori scrittrici impegnate su più fronti come Ida Baccini, Gualberta Alaide Beccari, Erminia Fuà Fusinato, Olga Ossani, Virginia Tedeschi Treves (Liberati e Acampora, 2016), alle prese con giornalismo, letteratura, traduzioni e, spesso, un forte impegno nel campo del sociale e dell'educazione. Molte di loro, come Anna Maria Mozzoni e Fanny Zampini Salazar, furono tra le prime a cimentarsi in pubbliche conferenze,

sfidando quanti si scandalizzavano per una tale esposizione del corpo femminile (Ruggiero, 2020), furono interpreti di una nuova visione pedagogica, come Maria Montessori, o di esperimenti educativi celebrati in tutto il mondo, come nel caso della nave scuola Caracciolo diretta da Giulia Civita Franceschi.

## 2.2. CENTURANO

Negli anni Ottanta, la coppia Pierantoni-Mancini stabilì la propria residenza a Roma per consentire ad Augusto di seguire agevolmente i lavori parlamentari e l'insegnamento accademico. Tuttavia, i due coniugi amavano trascorrere lunghi periodi nella villa di Centurano, un piccolo borgo a ridosso di Caserta, che divenne il loro *buen retiro*. La casa di campagna fu presto frequentata dai nomi più illustri della cultura del tempo come Matilde Serao (che ambientò proprio nella frazione casertana il suo primo romanzo, *Fantasia*, accolto da un buon successo), Grazia Deledda, Salvatore Di Giacomo, Francesco Cilea.

A Centurano Grazia ebbe modo di mettere in pratica le sue idee in campo pedagogico e di attuare una sorta di esperimento sociale facendo sorgere, a sue spese, il primo asilo a indirizzo froebeliano, una scuola per il lavoro femminile e un ricreatorio musicale (Guidi, 2007). Tutta la sua vita fu dunque dedicata alla valorizzazione del ruolo della donna nella vita familiare, sociale e politica per il bene dell'intero Paese. Dopo la sua morte, le attività filantropiche vennero continuate dalla figlia Dora (Palma, 2025b), in ossequio a quel modello femminile trasmesso in linea materna (Rascaglia, 2004).

La rubrica a lei affidata nella *Rivista europea* resta a testimoniare il forte impegno di Grazia che, erede di una delle più attive famiglie di patrioti del Risorgimento ed impregnata di valori morali e civili, si dedicò con tutte le sue forze a dare il proprio contributo a formare la nuova società postunitaria e, soprattutto, a "fare le Italiane".

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DANIELE DI BAGNI, Dora (1933). *Una alunna di Francesco De Sanctis*. Avellino: tipografia Pergola.
- DE LISO, Daniela (ed.) (2023). *Le autrici della Letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*. Napoli: Loffredo.
- GUARNA, Valeria (2013). "Oliva, Laura Beatrice Fortunata". En *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXIX. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.
- GUIDI, Laura (2007). "Mancini, Grazia". En *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXVIII. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.
- GUIDI, Laura, RUSSO Angela e VARRIALE, Marcella (2011). *Il Risorgimento invisibile. Patriote del Mezzogiorno d'Italia*. Napoli: Edizioni Comune di Napoli.
- LIBERATI, Gabriella e ACAMPORA, Giovanna (2016). "Uscire dall'ombra. Donne (in)visibili tra Otto e Novecento". En G. Liberati, G. Scalera e D. Trotta (eds.), *Matilde Serao e le donne nell'Italia post-unitaria* (pp. 91-128). Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche.
- MANCINI OLIVA, Laura Beatrice (1874). *Patria ed amore. Canti lirici editi e postumi con un ragionamento di Terenzio Mamiani e con cenni biografici*. Firenze: Le Monnier.
- PALMA, Loredana (2024). "Il conflitto risorgimentale nei versi di Laura Beatrice Oliva". En S. Valerio, A. R. Daniele e G. A. Palumbo (eds.), *Scenari del conflitto* (pp. 1-8). Roma: AdI Editore.
- PALMA, Loredana (2025a). "Il sangue dei figli in nome della patria. Il Risorgimento delle donne italiane nei versi di Laura Beatrice Oliva". En M. Bordry (ed.), *La Mort au féminin* (pp. 131-150). Paris: Spartacus.

- PALMA, Loredana (2025b). "Un affare di famiglia: biografia e autobiografia negli scritti di Grazia, Dora e Riccardo Pierantoni". *Quaestiones Romanicae*, XII (2), pp. 293-302.
- PIERANTONI MANCINI, Grazia (1908). *Impressioni e ricordi. (1856-1864)*. Milano: Cogliati.
- PIERANTONI MANCINI, Grazia (1870a). "Rivista dell'istruzione femminile", *Rivista Europea*, I, vol. 4, fasc. 1, pp. 165-170.
- PIERANTONI MANCINI, Grazia (1870b). "Rivista dell'istruzione femminile", *Rivista Europea*, I, vol. 4, fasc. 2, pp. 393-399.
- PIERANTONI MANCINI, Grazia (1870c). "Rivista dell'istruzione femminile", *Rivista Europea*, II, vol. 1, fasc. 1, pp. 180-185.
- PIERANTONI MANCINI, Grazia (1871). "Rivista dell'istruzione femminile", *Rivista Europea*, II, vol. 2, fasc. 2, pp. 373-380.
- RASCAGLIA, Mariolina (2004). "Da madre a figlia: percorsi ottocenteschi del sapere di genere". En L. Guidi (ed.), *Scritture femminili e storia* (pp. 173-190). Napoli: ClíoPress.
- RUGGIERO, Nunzio (2020). *Una capitale del XIX secolo. La cultura letteraria a Napoli tra Europa e Nuova Italia*. Napoli: Guida.
- TATTI, Silvia e LICAMELI, Chiara (eds.) (2023). *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografia, giornalismo*. Brescia: Scholé.
- ZAMPINI SALAZAR, Fanny (1915). Grazia Pierantoni-Mancini. *Nouva Antologia*, vol. 261, fasc. 1042, pp. 563-570.



---

JUSTICIA

---



# ESTEREOTIPOS SEXISTAS EN EL ÁMBITO DE LA JUSTICIA PENAL

**Iris Rocío Santillán Ramírez**

**Diana Margarita Magaña Hernández**

*Universidad Autónoma Metropolitana*

*Resumen* En diversos instrumentos jurídicos a nivel internacional y regional, se ha reconocido que los prejuicios basados en estereotipos de género, en quienes operan el sistema de justicia penal, derivan en la negativa del derecho de acceso a la justicia a las mujeres en su rol de víctimas o de victimarias. En la presente investigación, se exponen casos paradigmáticos que se verificaron en México y España que dan cuenta de cómo los estereotipos sexistas y la consecuente discriminación afectan la vida de las mujeres.

## 1. LOS ESTEREOTIPOS SEXISTAS COMO INSTRUMENTOS DE DESIGUALDAD

La imposición de estereotipos opresivos a las mujeres es un fenómeno común que se da en, prácticamente, todo el mundo. Y aunque cada país tenga sus particularidades, estos estereotipos tienen impacto en diversos ámbitos como el trabajo, la educación, el sistema de salud, las relaciones de pareja, la familia y también la impartición de la justicia. La preponderancia de estos estereotipos de género incide en la valoración de las mujeres y, en consecuencia, contribuye al sostenimiento de creencias sistémicas que continúan avalando la subordinación de las mujeres en las sociedades patriarcales.

Es interesante recordar que el origen del concepto estereotipo en las ciencias sociales, en los años veinte del siglo XX, fue la adaptación metafórica que se le dio a un término acuñado por el tipógrafo Fermin Didot en 1798 para designar una técnica de impresión a través de una plancha metálica o molde a partir de los vocablos griegos *stereo* que significa sólido y *tipo* que se refiere a molde (Cook y Cusack, 2009: 11). De la misma manera, usamos moldes sociales para designar a las personas a partir de categorías generalizadas de seres humanos y no con base en sus características reales.

El uso del estereotipo es, al final, una forma de economía de esfuerzos, es parte de la naturaleza humana y generalmente lo hacemos de manera inconsciente; de tal forma que catalogamos a los individuos en grupos y tipos particulares para así poder simplificar y procesar las complejidades humanas; entonces, a través de un proceso, le atribuimos a una persona características o roles solo basándonos en su pertenencia a un grupo en particular, haciendo innecesario considerar las características, habilidades o necesidades individuales (Cook y Cusack, 2009: 21). “Los seres humanos no vemos el ‘mundo exterior’ tal y como es; por el contrario, preconcebimos ‘imágenes mentales’, o estereotipos, en los cuales nos basamos para darle significado al mundo que percibimos” (Cook y Cusack, 2009: 11). Estereotipamos a las personas con base en diversidad de criterios como el género, el origen étnico, la edad, el idioma, la religión o la orientación sexual.

A partir de la llamada *segunda ola del feminismo*, se empezaron a denunciar que las posiciones de los hombres y las mujeres en la sociedad se sostienen precisamente en ideas estereotipadas sobre las características, capacidades o roles asignados a hombres y a mujeres. Así, bajo la consigna de “lo personal es político”, se superó el determinismo biológico al evidenciar que las construcciones sociales son las que asignan una posición de superioridad a lo masculino y de inferioridad a lo femenino (Irigoién, 2021: 105).

Los estereotipos de género impactan tanto a hombres como a mujeres; son fuente de significaciones sociales, de valores y de normas sobre los cuales se construyen las estructuras sociales que legitiman y perpetúan las relaciones de poder desiguales entre ambos géneros.

Cook y Cusak clasifican los estereotipos de género en cuatro categorías: los estereotipos de sexo (basados en las diferencias físicas y biológicas de los sexos); sexuales (que aluden a la relación sexual entre hombres y mujeres); en cuanto a los roles sexuales (que hacen alusión a los comportamientos que se esperan o se asignan a mujeres y a hombres), y compuestos (que se intersectan con otros estereotipos que asignan atributos, características o roles a diferentes subgrupos de mujeres sobre la base de factores como la edad, la etnia, la discapacidad, la orientación sexo-afectiva, la identidad sexual y de género, clase o nacionalidad) (Cook y Cusack, 2009: 29).

En general, los estereotipos de género menoscaban a las mujeres asignándoles roles serviles en la sociedad e imponiéndoles cargas injustas, dañando su dignidad y minando sus atributos y características, lo que ha llevado a la desvalorización de las mujeres en todos los ámbitos sociales. Estas autoras afirman que las mujeres han sido condicionadas socialmente para interiorizar dichos estereotipos negativos y para actuar conforme al rol subordinado y pasivo asignado por los mandatos de género. Por ello, es posible afirmar que la estructura y la organización de las sociedades se fundamenta en estos estereotipos de género que, como establece Mackinnon, se constituyen como “auténticos instrumentos de desigualdad” (2013: 1023).

Es importante considerar el rol que juegan los estereotipos como mecanismo de control social, específicamente en el caso de las mujeres. En este sentido, hay que distinguir que el contenido de los estereotipos puede ser de tipo descriptivo o prescriptivo.

Los estereotipos estadísticos o descriptivos son preconcepciones generalizadas. Por ejemplo, las creencias de que las mujeres son cariñosas, ordenadas, débiles, vulnerables, irracionales, emocionales; que son buenas para ayudar a los demás, etcétera. El estereotipo descriptivo limita la interacción y los comportamientos, y ejerce presión en las personas para connormarse a las expectativas sociales; por tanto, actúa como mecanismo de control social.

Por otro lado, “[l]os estereotipos que buscan delimitar las identidades son llamados estereotipos normativos o prescriptivos” (Cook y Cusack, 2009: 21). Estos resultan ser más controladores que los descriptivos; por ejemplo, indican cómo deben pensar, sentir y comportarse ciertos grupos sociales y, aunque pueden ser considerados como estereotipos positivos o favorecedores, también exigen que la persona cumpla con tal prescripción, y si se defraudan las expectativas del estereotipo, se imponen sanciones informales, no por ello menos severas. Los estereotipos prescriptivos o normativos son limitantes y constituyen una forma importante de control social (Ungaretti y Etchezahar, 2023: 22). Ejemplos de estereotipos prescriptivos o normativos de género impuestos a las mujeres son las creencias de que las mujeres se valoran por su belleza, atractivo sexual y naturaleza sumisa; el mandato de que las mujeres deben ser madres, cuidadoras y amas de casa; las mujeres deben ser obedientes, modestas y castas. Los estereotipos prescriptivos surgen en el contexto de las ideologías sobre los roles sexuales, que tienen su origen en las culturas y en las religiones.

Tanto el sexismo hostil como el benevolente nutren los contenidos de los estereotipos que afectan a las mujeres, lo que se ha reflejado en las decisiones educativas de las mujeres, en su desempeño laboral, en su baja participación en la vida pública y política y también en las leyes civiles y penales.

En el ámbito del derecho, el deterioro que generan los estereotipos en la igualdad de género ha sido reconocido por la

Convención para la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW), la cual establece el deber jurídico de eliminar los estereotipos de género de los Estados parte y sus respectivos poderes públicos (Irigoién, 2021: 101).

La perspectiva de género ha evidenciado que:

en el discurso penal y criminológico los estereotipos sexuales que sostienen la imagen de la mujer como un ser emocional, no muy brillante, pasivo, dependiente y concebido para la maternidad, ha sido reforzado en los estudios sociológicos sobre la desviación que reflejan los prejuicios convencionales (Davis y Faith, 1994: 110).

La mujer a lo largo de la historia del derecho penal ha sido considerada más como víctima de las agresiones masculinas que como victimaria; el discurso penal la ha colocado en el papel de sujeto pasivo, salvo en aquellos casos relacionados con su rol reproductivo, como el aborto, el infanticidio o la prostitución (Del Olmo, 1998: 19). Como víctimas, las mujeres deben cumplir ciertos requisitos en sintonía con el estereotipo de la buena mujer, aquella que merece ser protegida por los hombres y por el derecho penal; y como victimarias, la criminología tradicional desarrolló un discurso etiológico y determinista-biológico, al igual que con el hombre delincuente. Sin embargo, vamos a ver importantes diferencias como el hecho de que la conducta tanto de la mujer *normal* como de la criminal sea definida a partir de los estereotipos sexuales, estableciéndose estos como la condición que determinaba a la mujer, incluso para explicar su conducta criminal.

De acuerdo con Zaffaroni (2012: 47), este enfoque determinista biológico del desviado y específicamente de la mujer desviada no es original de la criminología positivista, sino que está presente en el libro de los inquisidores Kramer y Sprenger, de 1484, *El martillo de las brujas. Para golpear a las brujas*

y sus herejías con poderosa maza. *Malleus Maleficarum*, el principal manual de la Inquisición romana, describe a las mujeres a partir de múltiples defectos, deficiencias y carencias que, teóricamente, la mujer tiene por naturaleza y que están muy relacionados con su sexualidad. Por tanto, la supuesta inferioridad natural de la mujer es la que la hace abjurar de la fe y ser más vulnerable a la seducción diabólica, lo que constituye la etiología de la brujería; y la bruja era la expresión de la desviación femenina.

En la historia de la criminología, también existe una obra que expone de manera muy cercana al *Malleus* la misoginia tradicional occidental hacia la mujer, pero sustentada en fuentes supuestamente científicas: *La mujer delincuente, la prostituta y la mujer normal*, de C. Lombroso y G. Ferrero, la cual comenzó a difundir el estereotipo de la mujer común como un ser semicriminal, determinado biológicamente, y de ahí se explica su peligrosidad inherente: “La mujer normal tiene muchas características que la acercan al nivel de la salvaje, de la niña y, por tanto, de la criminal (ira, venganza, celos y vanidad) [...]” (Lombroso y Ferrero, 2004: 81). Sin embargo, todos estos defectos se neutralizan gracias a la compasión, la tendencia al orden, la inteligencia subdesarrollada, la frialdad sexual y la maternidad; constituyéndose estas características como las esperadas de una buena mujer. Por su parte, el estereotipo de la mujer criminal se coloca, en esta obra, como lo contrario de la buena mujer, la que no cumple con dichos mandatos y que, por tanto, se define como una doble excepción de la naturaleza, un verdadero monstruo, peor incluso que el hombre criminal: “[...] la criminal nata supera a sus homólogos masculinos en la crueldad refinada y diabólica con la que comete sus crímenes, simplemente matar a su enemigo no la satisface, ella necesita verlo sufrir y experimentar el sabor completo de la muerte [...]” (Lombroso y Ferrero, 2004: 182).

## 2. LOS ESTEREOTIPOS SEXISTAS EN EL ÁMBITO DE LA JUSTICIA PENAL

A pesar de los esfuerzos para eliminar estereotipos que revictimizan o criminalizan a las mujeres en el ámbito de la justicia penal, en la actualidad se identifican diversos estereotipos de mujeres que juegan en su contra en un mundo sesgado por la mirada y los valores androcentristas (Poyatos, 2022).

A través de la breve revisión de casos de mujeres implicadas en este sistema como víctimas o victimarias, verificados en España y México, y sin adentrarnos en el análisis de la teoría del delito ni la dogmática penal, revisaremos cómo inciden los estereotipos de *buena madre* y de *buenas mujeres* en las decisiones y resoluciones de quienes operan el sistema de justicia penal.

### 2.1. La buena madre

Cuando Marcela Lagarde habla de la categoría madre-esposa, afirma que “[...] todas las mujeres por el solo hecho de serlo son madres y esposas” (2003: 363). La maternidad y todo lo que ésta representa es uno de los cautiverios a los que están sujetas las mujeres, aun sin ser madres. El sistema patriarcal prepara a las mujeres desde su más tierna infancia para cuidar del otro, para buscar y encontrar la aprobación masculina a través del cuidado de los demás, aun a costa de su propio desarrollo. Esta forma de pensar se naturalizó al grado de que, hasta hace pocos años, las mujeres de cualquier edad solo tenían como proyecto de vida el matrimonio y la maternidad, siendo la única vía para alcanzar una vida plena y feliz. Desde el matrimonio, las mujeres inician su maternaje con la pareja, quien debe convertirse en su prioridad:

En el mundo patriarcal se especializa a las mujeres en la maternidad: en la reproducción de la sociedad (los sujetos, las identidades, las relaciones, las instituciones) y de la cultura (la lengua, las concepciones del mundo y de la

vida, las normas, las mentalidades, el pensamiento simbólico, los afectos y el poder).

En la feminidad destinada, las mujeres sólo existen maternalmente, y sólo pueden realizar su existencia maternal a partir de su especialización política, como entes interiorizados en la presión, dependientes vitales y servidoras voluntarias de quienes realizan el dominio y dirigen la sociedad. Las mujeres deben mantener relaciones de sujeción a los hombres, en este caso, a los cónyuges. Así articuladas, la maternidad y la cónyugalidad son los ejes socioculturales y políticos que definen la condición genérica de las mujeres; de ahí que todas las mujeres son madresposas (Lagarde, 2003: 365).

Cuando las mujeres no se ajustan al tradicional rol de mujeres se les castiga de diversas formas y en diversos contextos.

Cecilia Hopp explica cómo en el ámbito de la justicia penal, cuando un niño o niña son víctimas de algún tipo de violencia, es frecuente que a su madre se le impute algún delito (como partícipe, autora por omisión o por un delito culposo) bajo el razonamiento de que ella es la garante de la seguridad y bienestar de sus hijas e hijos, lo que implica que “habría hecho lo necesario para evitar los ataques a sus hijos o se habría asegurado de que nada malo les ocurriera, esto último opera también cuando los niños mueren a causa de una enfermedad sin haber recibido el tratamiento adecuado” (Hopp, 2017: 17). A continuación se exponen algunos casos:

#### A) SILVIA

Un ejemplo burdo de cómo la justicia es el brazo fuerte del patriarcado lo representa la sentencia que dictó el ahora magistrado de la Quinta Sala Familiar del Poder Judicial de la Ciudad de México, quien siendo juez de lo familiar le negó la custodia de su hijo a Silvia —una mujer española— bajo el argumento de que ella no había cumplido con su “rol tradicional de madre”, por lo que el juzgador además le ordenó tomar una

terapia psicológica para que “acepte los roles tradicionales de género” y, de este modo, “estar en aptitud de brindarle a su hijo cariño y amor conforme a las costumbres mexicanas” (Women’s Link World Wide, 2017). El exmarido presentó entre las pruebas, fotografías de ella en *topless* —lo cual no es de uso común en México—, lo que motivó al juez a considerar que la mujer no era apta para materner de manera adecuada a su hijo.

#### B) ANA KAREN

Ana Karen fue sentenciada en primera instancia a una pena de 30 años, 7 meses y 15 días de prisión por los delitos de homicidio en razón de parentesco calificado y violación equiparada en la modalidad de comisión por omisión, en agravio de su hija de 15 meses de edad. La niña había sido violada y posteriormente golpeada y aventada al piso por su pareja sentimental mientras ella tomaba un baño. Cuando se percató de lo sucedido, tomó a su niña y la llevó al hospital en donde murió (CIEG, s/f).

A Ana Karen se le encontró responsable de los mismos delitos que se le imputaron a quien provocó la muerte de la niña, por no haberlos evitado, aun cuando ella no estaba presente en el momento de los hechos. El estereotipo de la buena madre incluye su omnipresencia.

Después de seis años en prisión Ana Karen fue absuelta de los cargos gracias a la resolución de amparo de la magistrada Lilia Mónica López Benitez, quien al aplicar la perspectiva de género pudo identificar sesgos sexistas y violaciones al debido proceso en su contra, lo que culminó en la determinación de su inocencia en ambos delitos. En su resolución, la magistrada afirmó que los tribunales que habían conocido y resuelto previamente el caso hicieron una argumentación estereotipada (Poder Judicial de la Federación, 2021).

### C) ALMA YARELI

En 2010, la organización *Las Libres*<sup>1</sup> se dio a la tarea de localizar a mujeres acusadas del delito de aborto, por lo que sus integrantes visitaron 10 penales en el Estado de Guanajuato. Identificaron a ocho mujeres que habían sido acusadas por el delito de homicidio en razón de parentesco en agravio de un producto en gestación durante ese periodo e, incluso, algunas de ellas habían ya cumplido sus sentencias de hasta 30 años de prisión, aunque en algunos casos, como el de Alma Yareli, se trató de un aborto espontáneo, el cual no constituye ningún ilícito (Martínez de la Escalera, s. f.).

Estas mujeres —la mayoría campesinas—, fueron obligadas por los fiscales a suscribir una declaración en la que afirmaban haber escuchado llorar al producto (García, 2010) con la intención de encuadrar la conducta como homicidio y no como aborto, y de este modo justificar la imposición de penas de más de 20 años de prisión y no de tres como prevé el Código Penal del Estado de Guanajuato (CPGto) para este ilícito<sup>2</sup>. Incluso, en ese momento, el CPGto vigente incluía en su último párrafo una atenuante cuando la muerte fuera por parte de la madre dentro de las 24 primeras horas de vida del recién nacido, con una pena de seis a 10 años de prisión, siempre y cuando comprobara que fue consecuencia de “motivaciones de carácter psicosocial”.

Alma Yareli, quien en ese momento tenía ya tres años en prisión, había sido condenada en 2006 por el juez penal Carlos Alberto Llamas Morales a 27 años y 6 meses de prisión —mismo juez que sentenció a un sacerdote acusado de corrupción de

---

<sup>1</sup> Las Libres es una organización que promueve los derechos humanos de las mujeres y el acceso universal a la interrupción voluntaria del embarazo.

<sup>2</sup> Aunque la Suprema Corte de Justicia de la Nación ha determinado ya la inconstitucionalidad de la criminalización del aborto, el Congreso de Guanajuato no ha hecho las reformas correspondientes.

menores a una pena de 4 años, 3 meses y le otorgó el beneficio de la semilibertad (La Redacción, 2010)— al reprocharle su omisión de no haberle prestado auxilio al producto, aun cuando ella había perdido el conocimiento.

Independientemente de toda la carga ideológica y religiosa que está alrededor de la figura del aborto, sobresale el estereotipo de la *buena madre*, a quien la ley sólo le dispensa de ejercer correctamente su maternidad si media alguna motivación de *carácter psicosocial*, lo que puede interpretarse que tiene algún problema que la perturba mentalmente y le impide procurar el bienestar de sus hijos/as —quienes forman parte del patrimonio del padre, aunque esté ausente en la vida de ellas/os—, aun cuando esté materialmente imposibilitada para hacerlo. El poder punitivo —ejercido por fiscales y jueces— es inflexible ante este tipo de “descuidos” (Aciprensa, 2019)<sup>3</sup>.

#### D) MADRES BUSCADORAS

En 2021 Amnistía Internacional México documentó que las madres buscadoras de personas desaparecidas forzadamente, son estigmatizadas y se les culpabiliza de no cuidar de manera adecuada a sus hijos o hijos, reprochándoles incluso el abandono del resto de la familia por salir a buscar a sus hijos e hijas ausentes (Amnistía Internacional, 2021: 20).

---

<sup>3</sup> La cobertura de los medios de comunicación en este caso demuestra el conservadurismo de la sociedad guanajuatense y la resistencia a aplicar la debida diligencia en este tipo de casos: “Feministas presentaron a homicidas de bebés como víctimas de la justicia mexicana” fue el titular de una nota periodística. Alma Yareli nunca fue reconocida como inocente. Su caso, junto con el de otras mujeres terminó con la reforma al tipo penal de homicidio en razón de parentesco, previsto en el artículo 156 del CPGto, en la que se redujo la pena de tres a ocho años de prisión si la privación de la vida del hijo se hacía dentro de las primeras 24 horas de vida del recién nacido, y que dicho acto sea consecuencia de motivos de carácter psicosocial.

## 2.2. Las mujeres buenas. Las buenas víctimas

El miedo a ser víctimas del delito es uno más de los mecanismos del control social que el sistema patriarcal impone a las mujeres, a fin de perpetuar la desigualdad entre géneros. “No quiero ser valiente, quiero ser libre” es una de las consignas feministas.

En México, de acuerdo con la Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública (ENVIPE) en el año 2023, a nivel nacional 78.6 % de las mujeres se siente insegura, en comparación con el 70 % de los hombres que tienen la misma sensación (INEGI 2024).

En países como México, el mayor temor que sufren las mujeres al salir al espacio público es ser violentadas sexualmente o, de plano no regresar nunca a casa. Los medios de comunicación nos han instalado en el dato de que diariamente 11 mujeres son víctimas de feminicidio<sup>4</sup> quienes, de haber sido “buenas mujeres”, no hubieran “provocado” la violencia que sufrieron; de no haber estado “en los lugares equivocados”, “en los horarios equivocados”, y “con las personas equivocadas” estarían sanas y salvas. En su lugar, fueron presas de un cruel castigo<sup>5</sup>, consecuencia de sus malas decisiones, al no obedecer el orden patriarcal que las obliga a ser dóciles, sumisas, serviles, domésticas.

---

<sup>4</sup> No hay que perder de vista que los medios de comunicación también forman parte de la estructura patriarcal; de modo tal que construyen y transmiten las noticias con un enorme sesgo sexista (Santillán, 2001).

<sup>5</sup> La culpa y la vergüenza que viven las víctimas de violencia, se dan en gran medida por los reproches que se les hace a las víctimas en diversos ámbitos: familiar, social y en el momento de denunciar el delito. Viven el evento sufrido como una especie de castigo de la vida por alguna conducta previa, como haber salido a trabajar demasiado temprano, elegir determinada ropa o, incluso elegir un taxi (Santillán, 2016: 165).

## A) VÍCTIMAS DE VIOLENCIA SEXUAL

Marcela Lagarde explica que el estigma de “puta”, es uno más de los cautiverios del patriarcado. Recae sobre todas aquellas mujeres que evidencian deseo erótico, “cuando menos en alguna época o en circunstancias específicas de su vida” (Lagarde 2003: 559). La cultura machista también identifica como prostitutas a las mujeres que ocupan el espacio expropiado por los hombres, y con esto se activa en el imaginario masculino que, como mercancías u objetos sexuales, estas mujeres están a su disposición para su goce sexual, aún sin mediar consentimiento de su parte.

A las mujeres que denuncian violencia sexual se les exige un comportamiento sexual previo y actual, totalmente irreprochable, de lo contrario se pone en duda su dicho y se le acusa de tener una intención maliciosa de perjudicar al acusado.<sup>6</sup> Existen diversos casos que se han hecho públicos, en los que quienes operan el sistema de justicia penal culpabilizaron a las víctimas de violencia sexual. En 2014 Robin Camp, juez de la Corte Federal de Justicia de Canadá, formuló a una víctima de violación de 19 años, las siguientes preguntas: “¿No podía haber mantenido las rodillas juntas? ¿Bajó el culo para que no la pudiera penetrar?” (Poyatos, 2017).

En 2016, la jueza del Juzgado de Violencia sobre la Mujer N.º 1 de Vitoria-Gasteiz de España, decidió no conceder medidas de protección a una mujer maltratada por su expareja y, durante el procedimiento legal le preguntó: “¿cerró bien las piernas? ¿cerró

---

<sup>6</sup> En un modelo de interrogatorio autorizado en el siglo pasado por la Asociación Inglesa para formularse a mujeres víctimas de violación, eran cuestionadas respecto a sus experiencias sexuales previas a la violación, su estado civil, si usaba anticonceptivos, si había abortado, si llevaba falda corta o blusa escotada (cit. en Fernández, 1979).

bien todas las partes de los órganos femeninos” para evitar los abusos sexuales (Women’s link worldwide, 2017).

En 2018, Ricardo González, Magistrado de la Sección Segunda de la Audiencia de Navarra, España, cara a cara le dijo a una víctima de violencia sexual: “Está claro que, dolor usted no sintió”, después de que ella había relatado su conmoción al verse agredida por cinco sujetos, a quienes se los denominó “la Manada” (Infobae, 2018). González emitió un voto particular en la sentencia, la cual es claro ejemplo del enfoque androcéntrico y misógino que muchas/os operadores del sistema de justicia penal tienen frente a este tipo de casos.

Aunque resulta una especulación, parece obvio que en la mente del juzgador una mujer joven que se encuentra en un espacio público, de noche y con unas copas encima, debe asumir que es violable y, si lo es, no es digna de justicia ante los tribunales.

#### B) VÍCTIMAS DE FEMINICIDIO

El feminicidio es el extremo de la violencia en contra de las mujeres por razones de género. El poder punitivo y el sistema penal —en diversos tiempos y lugares— han avalado la muerte de las mujeres, como lo hizo el *Malleus* arriba referido. Un ejemplo mucho más reciente, es el tipo penal de homicidio por honor, el cual estuvo vigente en el Código Penal Federal de México hasta el 1º de febrero de 1994, el cual establecía:

Artículo 310.- Se impondrán de tres días a tres años de prisión al que sorprendiendo a su cónyuge en el acto carnal o próximo a su consumación, mate o lesione a cualquiera de los culpables, o a ambos, salvo el caso de que el matador haya contribuido a la corrupción de su cónyuge. En este último caso se impondrán al homicida de cinco a diez años de prisión (Secretaría de Gobernación, 1931).

Esta descripción típica era una licencia a favor de los hombres, para castigar con la muerte a sus parejas que les habían sido infieles y lesionado su “honorabilidad”, aun en supuestos extremos, como el que el marido la haya prostituido o la haya apostado en una partida de cartas<sup>7</sup>.

Las víctimas de feminicidio deben cubrir el estereotipo total de “buenas mujeres”, para desechar la idea de que su muerte está justificada como castigo, por no ajustarse a los roles de género en este sistema patriarcal. Ejemplos claros los tenemos en la sentencia dictada por la Corte Interamericana de Derechos Humanos del “Caso González y otras vs México”, en el que se evidencia cómo las autoridades desatendieron las denuncias de desaparición de las jóvenes mujeres bajo el pretexto de que seguro “andaban con el novio” o “andaban de voladas”, a pesar del contexto de violencia feminicida existente en aquel entonces en Ciudad Juárez, Chihuahua (CoIDH, 2009: párrafo 197).

### 3. CONCLUSIONES

La justicia patriarcal es uno más de los mecanismos de control social que resisten las mujeres. El uso de estereotipos en el ámbito jurídico penal, de cómo deben ser y comportarse las mujeres, crean estereotipos que derivan en discriminación en su contra. El sistema castiga a las mujeres —aún en su calidad de víctimas o denunciantes— que no se ajustan a dichos mandatos de género, a través de la negativa y consecuente violación a su derecho humano de acceso a la justicia. Se requiere mayor esfuerzo de los Estados para desmontar esta manifestación sexista.

---

<sup>7</sup> Recién se conoció el caso de un hombre en Perú, que dejó en garantía a su esposa e hija de un mes de nacida, por una deuda contraída, con el riesgo de que el acreedor —quien la mantuvo privada de la libertad por cinco días—, abusara sexualmente de ella (Espinoza, 2024).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACIPRENSA (12 de agosto de 2010). "Feministas presentaron a homicidas de bebés como víctimas de la justicia mexicana", *Aciprensa*. Recuperado de <https://www.aciprensa.com/noticias/35389/feministas-presentaron-a-homicidas-de-bebes-como-victimas-de-la-justicia-mexicana> [Fecha de consulta: 18/6/24].
- AMNISTÍA INTERNACIONAL (2021). *Juicio a la justicia* [EPub]. London: Amnesty International Ltd.
- CIEG (s.f.). *Infografía caso Karen*. Centro de Investigación y Estudios de Género. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <https://cieg.unam.mx/img/difusion/Infografia-caso-Karen-1.pdf>. [Fecha de consulta: 17/6/2024].
- CoIDH (2009). *Caso González y otras ("Campo Algodonero") vs México. Sentencia de 16 de noviembre de 2009*. Corte Interamericana de Derechos Humanos, párrafo 197. Recuperado de [https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec\\_205\\_esp.pdf](https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_205_esp.pdf). [Fecha de consulta: 17/7/2024].
- COOK, Rebecca J. y CUSACK, Simone (2009). *Gender Stereotyping: Transnational Legal Perspectives*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- DAVIS, Nanette y FAITH, Karlene (1994). "Mujeres y Estado: Modelos de control social en transformación". En Larrauri, Elena (Compiladora). *Mujeres, Derecho penal y Criminología* (pp. 109-140). Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- DEL OLMO, Rosa (1998). *Criminalidad y Criminalización de la mujer en la región andina*. Caracas: Fundación José Félix Ribas, Comisión Andina de Juristas, Nueva Sociedad.
- ESPINOZA, Analí (7 de junio de 2024). "Hombre dejó en 'garantía' a su esposa e hija para pagar deudas: víctimas fueron

encerradas en un edificio de La Victoria”. *Infobae*. Recuperado de [https://www.infobae.com/peru/2024/06/07/hombre-dejo-en-garantia-a-su-esposa-e-hija-para-pagar-deudas -victimas-fueron-encerradas-en-un-edificio-de-la-victoria/](https://www.infobae.com/peru/2024/06/07/hombre-dejo-en-garantia-a-su-esposa-e-hija-para-pagar-deudas-victimas-fueron-encerradas-en-un-edificio-de-la-victoria/). [Fecha de consulta: 15/8/2024].

FERNÁNDEZ, Rosa (Productora). (1979). *Rompiendo el silencio*. [Documental], México: Centro de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México.

GARCÍA, Carlos (1 de septiembre de 2010). “Saldrán libres 6 campesinas de Guanajuato presas por abortar”. *La Jornada*, p. 35.

HOPP, Cecilia (2017), “Buena madre’, ‘buena esposa’, ‘buena mujer’: abstracciones y estereotipos en la imputación penal”. En Julieta Di Corletto (comp.), *Género y justicia penal*, (pp. 15-46). Buenos Aires: Ediciones Didot.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (2024). *Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública (ENVIPE)*. Recuperado de: [https://www.inegi.org.mx/app/tabulados/interactivos/?px=ENVIPE\\_SEGURIDAD\\_ESTADO&bd=ENVIPE](https://www.inegi.org.mx/app/tabulados/interactivos/?px=ENVIPE_SEGURIDAD_ESTADO&bd=ENVIPE) [Fecha de consulta 18/6/2024].

INFOBAE (26 de abril de 2018). “El juez que votó por absolver a los integrantes de La Manada dijo a la víctima de la agresión sexual: ‘Usted, dolor no sintió’”, *Infobae*, Recuperado de <https://www.infobae.com/america/mundo/2018/04/26/el-juez-que-voto-por-absolver-a-los-integrantes-de-la-manada-le-dijo-a-la-victima-de-violacion-usted-dolor-no-sintio/> [Fecha de consulta: 20/6/2024].

IRIGOIEN, Alazne (2021). “Estereotipos de género e interseccionalidad: una referencia a la normativa y

- jurisprudencia de la Comunidad Autónoma del País Vasco". *Revista Vasca de Administración Pública*, 119, pp. 101-126.
- LA REDACCIÓN (11 de junio de 2010). "Sacerdote pederasta sólo pasará fines de semana en prisión". *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/nacional/2010/6/11/sacerdote-pederasta-solo-pasara-fines-de-semana-en-prision-6545.html> [Fecha de consulta: 25/8/2024].
- LAGARDE, Marcela (2003). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LOMBROSO, Cesare y FERRERO, Guglielmo (2004). *Criminal Woman, the prostitute, and the Normal Woman*. Durham: Duke University Press.
- MACKINNON, Catharine (2013), "Interseccionalidad como método: una nota". *Signos: Revista de Mujeres en la Cultura y la Sociedad*, 38, pp. 1019-1030.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María, et. al. (s.f.). *Las Libres. En los escenarios sociales de la resistencia y el acompañamiento* [EPub]. México: LasLibres.
- PODER JUDICIAL DE LA FEDERACIÓN (2021). *Amparo Directo 201/2017*. Recuperado de [https://sise.cjf.gob.mx/SVP/word1.aspx?arch=0499000021408535016.pdf&sec=Sindy\\_Ortiz\\_Castillo&svp=1](https://sise.cjf.gob.mx/SVP/word1.aspx?arch=0499000021408535016.pdf&sec=Sindy_Ortiz_Castillo&svp=1) [Fecha de consulta: 17/6/2024].
- POYATOS, Glòria (2 de agosto de 2017), "Cerró bien las piernas?". *Huffpost*, Recuperado de <https://www.huffingtonpost.es/entry/cerro-bien-las-piernas-es-5c8a8d2fe4b0669403274d34.html>, [fecha de consulta 19/6/ 2024].
- POYATOS, Glòria (2022), *Método manejable para juzgar con perspectiva de género en el orden de lo social*. [Tesis Doctoral].

- Universidad de Murcia. España. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/119903>. [Fecha de consulta: 12/4/2024].
- SANTILLÁN, Iris (2001). “La mujer como víctima y su visión en los medios de comunicación”. *Iter Criminis. Revista de Ciencias Penales*. 1(Segunda Época). pp. 171-200.
- SANTILLÁN, Iris (2016), *Violación y culpa*. México. Ubijus.
- SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN (14 de agosto de 1931). *Código para el Distrito Federal y Territorios Federales en materia de fuero común, y para toda la República en materia del fuero federal*. México: Diario Oficial de la Federación.
- UNGARETTI, Joaquín y ETCHEZAHAR, Edgardo (2023). “Estereotipos: perspectivas teóricas y procesos involucrados en su formación”. En Federico José Arena (coord). *Manual sobre los efectos de los estereotipos en la impartición de justicia*. (pp. 1-47). Recuperado de <https://www.scjn.gob.mx/derechos-humanos/sites/default/files/Publicaciones/archivos/2024-02/Manual-Estereotipos-en-imparticion-justicia.pdf> [Fecha de consulta: 17/7/2024].
- Women’s Link World Wide (2017), *Premio Género y Justicia al descubierto. Casos*. Recuperado de <https://womenslinkworldwide.org/premios/casos?edition=2018&type=nominated> [Fecha de consulta: 18/12/2019].
- ZAFFARONI, Eugenio Raúl (2012). *La cuestión criminal*. Buenos Aires: Planeta.



---

# TEXTOS AUDIOVISUALES

---



# EURIDICE E I MILLE VOLTI DI UN MITO

**Daniela De Liso**

*Università di Napoli "Federico II"*

*Riassunto* Euridice è figura fondamentale nel mito classico di Orfeo, il cantore tracio che sfida gli dei per riportare in vita l'amata sposa. Le letterature moderne hanno più volte e in diversi secoli rifunzionalizzato il mito, attribuendo di volta in volta ad Euridice un ruolo differente nella vicenda. Il contributo si muove attraverso i secoli della Letteratura italiana, dal '400 al '900, esaminando i diversi generi nei quali trova spazio la figura di Euridice: poesia, teatro, melodramma, cinema.

La tela, oggi conservata al Museo del Prado, dal titolo "Orfeo libera Euridice dall'Ade" è una delle quindici che Peter Paul Rubens dipinse, su commissione di Filippo IV di Spagna, tra il 1636 e il 1638, per decorare il padiglione di caccia di Torre de la Parada. Raffigura il momento in cui Orfeo, senza voltarsi e lasciandosi dietro, nel buio, Plutone, Proserpina e Cerbero, conduce fuori dall'Ade la sua sposa. Nel dipinto Euridice, vestita di bianco, raffigurata come una Venere pudica, si copre con il braccio sinistro il seno e con la mano destra regge il drappo che le copre il resto del corpo. La sua figura illumina, sola, la tela altrimenti prigioniera del buio dell'Ade. Orfeo, vestito di un panno rosso, che lascia il busto scoperto, ha il capo coronato e la lira in spalla; con la mano sinistra cerca quella di Euridice che non può voltarsi a guardare. I signori dell'Ade sono raffigurati sulla metà destra della tela, in una posizione chiaramente secondaria. La figura principale del dipinto, intitolato ad Orfeo,

è dal punto di vista luministico, senza dubbio, Euridice e la scelta non è affatto scontata. Il mito, infatti, tramandato dalla perduta tragedia eschilea delle *Bassaridi* e dal *Simposio* di Platone, e approdato, com'è noto, nella letteratura italiana attraverso il IV libro delle *Georgiche* (IV, 453-527) di Virgilio e il X e XI libro delle *Metamorfosi* (X, 1-77 e XI, 1-66) di Ovidio, vede protagonista, in tutte le sue versioni antiche, Orfeo e non la sua sposa, che pure è il movente dell'azione eroica. Un dato incontrovertibile è che Euridice, nelle varie versioni classiche, resti un mero strumento. Se è, infatti, la sua morte a determinare la discesa negli inferi di Orfeo, cioè l'impresa, è vero anche che questa impresa prescinde dalle caratteristiche intrinseche della donna: non è Euridice ad essere speciale, è Orfeo ad essere unico. Simbolo della poesia capace di valicare i confini della morte e di rendere, in tal modo, l'uomo immortale, simbolo dell'amore senza limiti che sopravvive in eterno, il cantore tracio è un mortale che vince, in qualche modo, la morte e gli dei, grazie al proprio canto, alla poesia. La sua storia racconta il limite che supera l'illimitato, il finito che sconfigge l'infinito, l'uomo che conquista gli dei, senza incorrere nel peccato di ὑβρις: una sorta di miracolo.

Ma procediamo con ordine. Il mito entra nella letteratura italiana con Poliziano che, con la sua *Fabula di Orfeo* (1480), è ἔυρετής del teatro in volgare; diventa favola pastorale e si fa teatrabile. La sua versione, introdotta dal sommario di Mercurio, si apre con il canto di Aristeo che confessa a Mopso l'amore per Euridice e la sua determinazione a soddisfare il proprio desiderio. Nella versione virgiliana, cui Poliziano attinge, Aristeo aveva un ruolo fondamentale, poiché, avendo provocato la morte di Euridice, si era reso responsabile della moria delle api, che costituiva il tema del IV libro delle *Georgiche*. Ma l'autore italiano attinge anche, nella parte conclusiva della sua *Fabula*, dalla fonte ovidiana, poiché rende Orfeo, privato di Euridice, dopo che si è voltato a guardarla, sensibile esclusivamente all'amore omoerotico verso i fanciulli e lo farà ricongiungere solo

dopo la sua morte nell’Ade con Euridice, che vi appare come personaggio parlante nello spazio di pochi versi:

Ohimé, che ‘l troppo amore,  
n’ha disfatti ambendua.  
Ecco ch’i’ ti son tolta a gran furore,  
né sono ormai più tua.  
Ben tendo a te le braccia, ma non vale,  
ché ndrieto son tirata. Orfeo mie, vale!  
(Poliziano, *Fabula*, vv. 245-250).

Il protagonista di questi cinque versi resta in qualche modo Orfeo. Euridice è vittima e non può sovvertire un fato che è nelle mani del solo amante. La sua è una posizione di evidente subordinazione. I versi precedenti e i successivi, che siano pronunciati per bocca di Orfeo o di Aristeo, di Mopso, di Tirsi o del coro, hanno come unico oggetto Euridice, ma il soggetto è il cantore tracio.

La situazione cambierà quando la favola giungerà alle corti del Cinquecento e del Seicento, perché la dimensione curtense costringerà il narratore rapsodo ad adattare l’episodio ai gusti della corte, composta da cortigiane e cortigiani. Nelle corti lo spazio del racconto, scenico o musicale, è uno spazio di *divertissement*, di distrazione dalle gesta belliche o dalle incombenze burocratiche ed istituzionali del quotidiano. In queste corti occorre conquistare –ce lo ha insegnato Ariosto– le donne prima dei cavalieri e narrare prima gli amori e poi le audaci imprese; così la favola di Orfeo diventa progressivamente anche quella di Euridice e il personaggio femminile, meramente strumentale, comincia ad affrancarsi dal  *cliché*  che lo ha imprigionato per secoli e a dotarsi di una maggiore autonomia. Euridice diviene finalmente protagonista nel 1600, nel primo melodramma della nostra tradizione. In occasione delle nozze di Maria dei Medici con il re di Francia Enrico IV, celebrate per procura a Firenze il 6 ottobre 1600, è rappresentato per la prima

volta il dramma in musica *Euridice*, su libretto di Ottavio Rinuccini e musica di Giulio Caccini e Iacopo Peri<sup>1</sup>.

Chiaramente esemplato sulla fabula poliziana, attraverso la probabile mediazione dell'anonimo rifacimento *Orphei tragoedia*, il melodramma, sin dal titolo, sposta il *focus* su Euridice e non più sul cantore tracio. Se non sembra convincente accogliere l'idea di un'identificazione tra la Regina e la bellissima ninfa, perché, per quanto apotropaica, una vicenda di "doppia morte" non è da considerarsi esattamente beneaugurante per la dedicataria, è, però, indubbio che spostare il protagonismo di Euridice risponda all'esigenza di celebrare Maria piuttosto che il consorte francese. In tale direzione devono essere lette anche alcune delle novità dell'opera di Rinuccini, rispetto al suo modello poliziano: la scena si apre sul matrimonio di Orfeo ed Euridice; Aristeo scompare ed Euridice sarà punta dal serpente mentre "movea danzando il piè sul dolce prato" (v. 202) insieme alle compagne che con lei raccoglievano fiori; Orfeo, recatosi nel prato in cui è morta Euridice, cade distrutto dal dolore ed è consolato dall'improvvisa epifania di Venere, che gli sarà guida negli Inferi; Plutone non impone alcun divieto ad Orfeo, che potrà "respicere", riportare in vita Euridice e sposarla, trionfando sull'Ade. Euridice precede Orfeo sulla scena, presentandosi come corifea d'amore, tra le ninfe e i pastori dei cori:

---

<sup>1</sup> L'EURIDICE / D'OTTAVIO / RINUCCINI / RAPPRESENTATA / NELLO SPONSALITIO / Della Christianiss. / REGINA / DI FRANCIA, E DI / NAVARRA. / [stemma] / IN FIRENZA, 1600. / Nella Stamperia di Cosimo Giunti. / Con licenza de' Superiori. Una riproduzione digitale a colori dell'esemplare posseduto dalla Biblioteca di Lettere e Filosofia «Arturo Graf» - Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino segnato Coll.T.198.b è disponibile sul sito web della biblioteca nella sezione «OPAL Libri Antichi» <http://www.opal.unito.it/> (da qui si cita).

In mille guise, e mille  
crescon le gioie mie dentro al mio petto  
mentre ogn'una di voi par che scintille  
dal bel guardo seren riso, e diletto,  
ma deh compagne amate  
là tra quell'ombre grate  
moviam di quel fiorito almo boschetto  
e quivi al suon de' limpidi cristalli  
trarrem liete carole, e lieti balli  
(*L'Euridice*, Atto Unico, Scena Prima, vv. 45-53).

A questo *incipit* muliebre, che prende forma in un artificioso *locus amoenus*, corrisponde una declinazione completamente al femminile dell'Unico Atto del melodramma. A dare, infatti, l'annuncio della morte di Euridice sarà una ninfa, Dafne; sarà, poi, Venere a suggerire ad Orfeo il modo di riavere l'amata e, infine, non alla volontà *tout court* di Plutone, ma all'intercessione di Proserpina si dovrà la concessione di riportare in vita la ninfa, senza neanche il divieto di *respicere* che informava tutte le precedenti versioni del mito. È evidente che sia la natura della committenza a far deviare il mito dal suo carattere antropocentrico. Infatti, la successiva riscrittura, *Orfeo ed Euridice*, ancora in un dramma per musica, vedrà nel 1607, su libretto di Claudio Striggio e musica di Claudio Monteverdi, tornare protagonista Orfeo, con Euridice ricondotta al proprio ruolo strumentale originario<sup>2</sup>. Occorrerà attendere, per un ritorno di

---

<sup>2</sup> Cfr. L'ORFEO / FAVOLA IN MUSICA / DA CLAUDIO MONTEVERDI / RAPPRESENTATA IN MANTOVA / L'Anno 1607. & novamente data in luce. / AL SERENISSIMO SIGNOR / D. FRANCESCO GONZAGA / Principe di Mantova, & di Monferato, &c. / [doppio fregio] / In Venetia Appresso Ricciardo Amadino / MDCIX; L'ORFEO / FAVOLA / IN MUSICA / DA CLAUDIO MONTEVERDE / MAESTRO DI CAPPELLA / DELLA SERENISS. REPUBBLICA. / RAPPRESENTATA IN MANTOVA / L'Anno 1607. Et novamente Ristampata. / [fregio] / IN VENETIA MDCX.V. / Appresso

Euridice, il 5 ottobre 1762, quando, in occasione delle feste per l'onomastico dell'Imperatore Francesco Stefano I di Asburgo, al Burgtheater di Vienna va in scena l'*Orfeo ed Euridice*, con musiche di Gluck, a cui dal 1755 era stato affidato il compito di arrangiare opere francesi alla corte viennese, su libretto di Calzabigi, giunto alla corte viennese come Consigliere dell'Imperatore nel 1761 e noto per aver curato la prima edizione dell'opera di Metastasio, con la coreografia di Gasparo Angiolini; il protagonista era il castrato Gaetano Guadagni. L'opera fu un immediato successo, poiché la collaborazione tra Gluck e Calzabigi aveva costruito finalmente un perfetto equilibrio tra arie e recitativi, tra musica e parola, restituendo a quest'ultima il suo significato, scevro di virtuosismi e acrobazie canore che progressivamente si erano impadroniti del melodramma per ottenere il favore di un pubblico incline alla spettacolarizzazione espressionistica.

Suddivisa in tre Atti, ognuno dei quali articolato in più scene e quadri, l'opera, il cui libretto è preceduto da note di regia anteposte ad ogni scena, dopo una brillante *ouverture* in stile barocco, comincia sulla tomba di Euridice con il τρέφος di Orfeo, organizzato in arie e recitativi, cui il Coro fa da contraltare<sup>3</sup>. Nella seconda scena Amore annuncia ad Orfeo che potrà scendere negli Inferi e ricondurre con sé Euridice rediviva, se non si volterà mai a guardarla. Il secondo Atto si apre con il coro delle

---

Ricciardo Amadino. Il successo dell'opera ha dato vita anche ad edizioni moderne del libretto e della partitura: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo. Favola in musica*, SV 318, ed. Claudio Gallico, London - Mainz - Madrid - New York - Paris - Tokyo - Toronto - Zürich, Eulenberg, 2004; Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri Milano, Mondadori, 1997.

<sup>3</sup> Ranieri Calzabigi e Cristoph Gluck, ORFEO ED EURIDICE / AZIONE TEATRALE/ PER MUSICA /DA RAPPRESENTARSI /NEL TEATRO PRIVILEGIATO /VICINO ALLA CORTE /NELL'AUTUNNO DEL 1762, IN VIENNA./ Nella Stamperia di Ghelen. Si cita dall'edizione moderna Ranieri Calzabigi e Cristoph Gluck, *Orfeo ed Euridice*, Milano, Ricordi, 1997.

Furie infernali che cerca di opporsi al passaggio di Orfeo: fin qui tutto in linea con le precedenti versioni del mito. Nella seconda scena del secondo Atto fa, però, il suo ingresso in scena Euridice, non insieme ad Orfeo, ma accompagnata dal Coro che ripete la prima quartina del suo canto: Euridice appare scortata da un corteo di ombre celesti di eroi ed eroine e canta la serena accettazione del suo destino di morte, scomparendo poi tra i boschetti dell'Ade. Questa epifania lascia presagire il diverso ruolo del personaggio femminile, che, dopo la versione di Rinuccini, mai più si era affrancato dal ruolo di semplice comparsa. Infatti, l'Atto terzo sancisce la nascita vera del personaggio di Euridice, dotato di una caratterizzazione inedita, grazie alla quale, per la prima volta, inciderà sull'epilogo della vicenda. Orfeo la conduce per mano, senza voltarsi a guardarla, come gli è stato imposto dagli dei. Ma la ninfa non è silente, non è remissiva. Chiede ad Orfeo di guardarla, vuole lei stessa guardare negli occhi l'amore che ha vinto la morte:

Ma la tua mano, ahimé!

La mia non tiene e più non guardi a me,  
che tanto amasti un dì! Dimmi, perché  
in tanto istante insensibil così?

S'oscurò lo splendor de' sguardi miei.

[...]

Oh! Almen... un guardo solo!

[...]

Ah! Infido! E queste

Son le accoglienze tue! Tal dai, crudele,  
a tanto amor mercé? Barbara sorte!

Perché d'Imen far riviver le faci,  
quando mi nieghi i sospirati baci?

[...]

E scherno reo la vita a me ridata...

Dei riprendete allor l'inutil dono!

(a Orfeo)

Va! Non cercarmi più d'amor perdonò!

(*Orfeo ed Euridice*, Atto Terzo, Scena Prima, pp. 19-20).

Il tentativo di persuasione e di seduzione di Euridice continua in tutto l'Atto e sortirà l'effetto sperato. La sua *ars cantandi* vincerà quella, finora invitta, di Orfeo e lui si volterà a guardarla. Solo l'intervento finale del *deus ex machina* Amore riuscirà ad ottenere il ritorno in vita di Euridice: non è più Orfeo il fulcro dell'azione tragica ed Euridice non ne è più il mero strumento, ne diventa coprotagonista in un più razionale ordito narrativo. Gli eroi di Calzabigi e Gluck hanno seguito le proprie leggi morali, infrangendo quelle divine, ma trionfano perché sono rimasti fedeli a se stessi, hanno rivendicato la propria libertà di scelta, di vivere e morire: la libertà, l'illuminismo ce lo ha svelato, è la scintilla di divino che risiede nell'umano, perciò è solo scegliendo di essere liberi di guardarsi che Orfeo ed Euridice consentono ad ἕως di vincere θάνατος:

Alcuno  
Non dubiti di me!  
Avventurosi amanti,  
tornate al mondo ancor!  
Compensa a mille pene amato amor!  
(*Orfeo ed Euridice*, Atto Terzo, Scena Seconda, p. 26).

Bisognerà attendere la seconda metà del Novecento perché Euridice ritrovi, nella letteratura italiana, una tale autonomia di personaggio. Pavese, che pure ad una ninfa avrebbe dedicato i suoi *dialoghi*, la ignora ne *L'inconsolabile*, in cui Bacca sta lì ad ascoltare il dramma di Orfeo e il nome dell'amata non compare tra le righe neanche una volta. Ma questo chiaroscurale personaggio femminile solleciterà in più di un'occasione la fantasia di Italo Calvino, che, in qualche modo, comincerà a restituirle dignità individuale sin dal primo dei tre racconti de *Le cosmicomiche* che s'ispirano al mito di Orfeo: *Senza colori* (1964); *Il cielo di pietra* (1968) e *L'altra Euridice* (1971).

Se in *Senza colori* la prospettiva resta quella di Qfwfq/Orfeo, che si volta a guardare Ayl/Euridice, tratta a forza e con l'inganno dalle viscere grigie e silenziose della terra in una superficie di

colori che lei non percepisce come bella, ne *Il cielo di pietra*, per quanto Qfwfq/Plutone sia la voce narrante, emerge con prepotenza il personaggio di Rdix, creatura ctonia con la velleità del volo e della curiosità, che è stata rapita dal cantore Orpheos. Qfwfq/Plutone la descrive come una creatura della terra, con la quale sta compiendo, in una totale eversione del mito, una catabasi e non un'anabasi e tiene "per mano Rdix, guidandola nella discesa" (Calvino, 2023: 319). Ma Rdix non è la remissiva Euridice del mito classico:

[...] appena vedeva sopra di noi il metallo d'un nuovo cielo farsi fluido, era presa dall'estro di volare. Si tuffava verso l'alto, attraversava a nuoto la cupola di un primo cielo, d'un altro, d'un terzo, e s'aggrappava alle stalattiti che pendevano dalle volte più alte. Io le tenevo dietro, un po' per secondare il suo gioco, un po' per ricordarle di riprendere il nostro cammino in senso opposto (Calvino, 2023: 319-320).

È Θφωφθ che deve "tenerle dietro", ricondurla all'ordine, in cui lei dovrebbe seguire lui. Ma Ρδix non segue Θφωφθ perché deve, lo fa per il puro gusto della scoperta, per un'ansia di libertà che agisce come costante forza centrifuga; conosce il bene, ma è attratta dall'ignoto; è la donna volitiva e fuggitiva dell'*èpos* cavalleresco; si muove devastata da una sua personale e indipendente *quête*:

Anche Ρδix lo sapeva bene: pure, la sua indole incantata la portava a prediligere ogni stato di sospensione, e appena le era dato di librarsi in balzi, in voli, in scalate dei camini plutonici, la si vedeva cercare le posizioni più inconsuete, le prospettive più stravolte (Calvino, 2023: 320).

Nella terza cosmicomica, *L'altra Euridice*, Plutone ha perso Euridice, che è ormai parte, con il rapitore Orfeo, dell'*inferno dei viventi*, ma non ha rinunciato a lei e, cavalcando la lava che fuoriesce dal vulcano, può rivederla: è accanto all'arpa e canta

insieme ad Orfeo, dietro una finestra chiusa e una tenda pesante perché il canto d'amore non esca dalle mure domestiche e costruisca un paradiso esclusivo, per i soli amanti. Spettatore non visto di una scena tanto intima, Plutone ritiene Euridice prigioniera; è diventata per lui *l'altra Euridice* e il suo racconto si chiude con una preghiera, che è poco più di un lamento, agli extraterrestri, gli uomini del fuori, perché gli dicano che la sua Euridice esiste ancora, da qualche parte dentro *l'altra Euridice*, pronta a tornare sua. La risemantizzazione del mito operata da Calvino, attraverso l'eversione della struttura del mito classico, ha affrancato Euridice non solo da Orfeo, ma dall'universo maschile e ha sancito l'autonomia d'azione, di pensiero e soprattutto di desiderio della donna rispetto all'uomo.

Nel 1969 per i tipi di Bompiani, Dino Buzzati pubblica un libro curioso, il *Poema a fumetti*, in cui in circa 200 tavole riscrive e ridisegna la vicenda di Orfeo ed Euridice, attualizzandola e ambientandola a Milano: Orfi è un cantautore e chitarrista di successo, che, attraverso una porticina in via Saterna, entra nel regno dei morti per riprendersi la sua Eura. Le tavole di Buzzati restituiscono un regno dei morti popolato essenzialmente da figure femminili dotate di evidente corporeità. In questo Ade così simile al mondo dei vivi Orfi ritrova Eura, ma su di lei nessun effetto hanno la musica e il canto di lui: Eura non vuole tornare. Alla fretta di Orfi che teme che la porta si richiuda e, ansiosamente, prova a trascinarla via, Eura risponde con un invito al *carpe diem*, vuole baci, abbracci e tenerezza, vuole per l'ultima volta il suo Orfi, perché sente di appartenere al mondo della morte e non più a quello della vita. L'epilogo vede l'uomo sconfitto, costretto a lasciar andar via per sempre la donna amata, non per volere degli dei o del fato, ma di Eura, di una donna che riconosce i propri limiti e rivendica il diritto ad essere ciò che è: una mortale che è morta. Senza dubbio, la suggestione del Sessantotto opera più o meno intrinsecamente su questa eversione del mito, che restituisce forza al personaggio

femminile fino a trasformarlo da strumento in protagonista dell'azione.

Post-rivoluzionaria e, perciò, figlia di una consumata rivoluzione è Euridice di Gesualdo Bufalino, protagonista di *Il ritorno di Euridice*, un racconto incluso nella raccolta del 1986, *L'uomo invaso*. L'incipit del racconto offre al lettore un'Euridice "stanca", seduta sull'argine del fiume infernale ad attendere che la barca di Caronte la riporti nell'Ade, poiché Orfeo, che diceva di essere venuto a salvarla, si è voltato e l'ha restituita agli Inferi per sempre. L'attesa le consente di tornare col pensiero al passato, in cui viveva con "Il poeta". La rievocazione del tempo insieme costruisce l'immagine di un Orfeo vanaglorioso e divorato dall'*amor sui*. Fedele al mito classico prende corpo nelle pagine la figura del cantore che fa innamorare uomini, donne e fanciulli, ammansisce belve, fa lacrimare le pietre. Orfeo ama Euridice come ipostasi d'amore e non per la donna che è. Euridice ne acquista consapevolezza nel ricordo:

A ripensarci, s'era innamorata di lui tardi e di contro voglia. Non le garbava, all'inizio, che le altre donne gli corressero dietro a quel modo, insieme alle bestie, alle belve. Doveva essere un mago, quell'uomo, un seduttore d'orecchi, un accalappiatopi da non fidarsene. Con l'eterno strumento a tracolla, la guardata indiscreta. La parola ciarlatana. [...] poi una sera di molta luna [...] Lo amò [...] (Bufalino, 2023: 124).

Abbandonata sull'argine, Euridice capisce d'essere stata sempre uno strumento: da viva la Musa della poesia, da morta l'occasione per Orfeo di sfidare e vincere la morte, gli dei, l'illimitato, valicando i confini dell'umano. Dopo aver rievocato "le parole che nessun altro sapeva" e che lui le "soffiava fra i capelli" durante amplessi infiniti, tra giacigli "di nuvole e fiori" e "manciate di petali" strappati "dal terreno coi pugni, nel momento del piacere", Euridice giunge alla consapevolezza d'aver amato, ma di aver sempre dubitato di essere riamata.

Nella sua rievocazione Orfeo si eclissa su per i gioghi del Rodope col suo corteo di fanciulli innamorati, si pavoneggia e dimentica di averla lasciata sola, senza provviste e in balia di un vicino, Aristeo, che invece la desidera per ciò che è, per il suo corpo e per quell'atteggiamento altero che alimenta la sfida della conquista. L'approdo del lungo *flashback* in cui si risolve il racconto coincide con l'approdo della barca di Caronte che la riporterà definitivamente nell'Ade. Il viaggio finale sarà pervaso dalla consapevolezza che Orfeo ha amato solo se stesso attraverso lei:

L'aria non li aveva ancora divisi che già la sua voce baldamente intonava "Che farò senza Euridice?", e non sembrava che improvvisasse, ma che a lungo avesse studiato davanti a uno specchio quei vocalizzi e filature, tutto già bell'e pronto, da esibire al pubblico, ai battimani, ai riflettori della ribalta... La barca era tornata ad andare [...] Allora Euridice si sentì d'un tratto sciogliere quell'ingorgo nel petto, e trionfalmente, dolorosamente capì: Orfeo s'era voltato apposta (Bufalino, 2023: 128-129).

Nell'acquisita consapevolezza del suo ruolo meramente strumentale e nell'accettazione della sua sorte, Euridice s'impadronisce del mito, attraverso l'eversione dei ruoli e poi attraverso la costruzione di un nuovo mito al femminile, in cui la donna diviene protagonista delle proprie scelte: conosce i suoi limiti e li accetta; ha compreso e accolto come inesplicabile e affascinante mistero l'irripetibilità e l'unicità della vita mortale, che regala "cieli di nuvole e fiori" e "manciate di petali". E non è forse godere della vita il segreto per vincere la morte?

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDASSARRE, Enrico (2014). *L'amore oltre la morte: il mito di Orfeo ed Euridice nel mondo antico*. Galatina: Edit Santoro.
- BERTOLINI, Lucia (2012). "Euridice all'opera: un'ipotesi per Ottavio Rinuccini". En G. Cipriani e A. Tedeschi (ed.), *Note sul mito, il mito in note. La musica e la fabula tra antichi e moderni*, (pp. 13-35). Irsina: Barile.
- BROWN, Bruce Alan (1991). *Gluck and the French Theatre in Vienna*. Oxford: Clarendon Press.
- BUFALINO, Gesualdo (1986). *L'uomo invasore*. Milano: Bompiani.
- BUFALINO, Gesualdo (2023). "Il ritorno di Euridice". En M. Ciani e A. Rodighiero (ed.), *Orfeo. Variazioni sul mito. Virgilio, Ovidio, Poliziano, Rilke, Cocteau, Pavese, Bufalino*. Venezia: Marsilio.
- BUZZATI, Dino (1969). *Poema a fumetti*. Milano: Bompiani.
- CALVINO, Italo (2023). "Il cielo di pietra". En C. Milanini (ed.), *Tutte le cosmicomiche* (pp. 319-324). Milano: Oscar Mondadori.
- CALZABIGI, Ranieri (1994). *Scritti teatrali e letterari*, a cura di Anna Laura Bellina. Roma: Salerno editrice, vol. I.
- CANNAS, Andrea (2004). *Lo sguardo di Orfeo: studio sulle varianti del mito*. Roma: Bulzoni.
- CANTARELLA, Eva (2015). *La dolcezza delle lacrime: il mito di Orfeo*. Milano: Mimesis.
- CIANI, Mariagrazia e RODIGHIERO, Andrea (eds.) (2023). *Orfeo. Variazioni sul mito. Virgilio, Ovidio, Poliziano, Rilke, Cocteau, Pavese, Bufalino*. Venezia: Marsilio.
- CURI, Umberto (1997). *La cognizione dell'amore: eros e filosofia*. Milano: Feltrinelli.

- DI MASSIMO, Marco (2019). *Tra Apollo e Dioniso: alle origini del mito di Orfeo. Con un'appendice di Chiara Bonsignore. Orfeo nell'epigramma ellenistico*. Roma: Aracne.
- FALLANI, Andrea (2019). *Il mito di Orfeo ed Euridice nella cultura occidentale*. Borgomanero: Ladolfi.
- FERRARESE, Sergio (2010). *Sulle tracce di Orfeo: Storia di un mito*. Pisa: ETS.
- GALLARATI, Paolo (dicembre 1987). "Ranieri de' Calzabigi e la teoria della "musica di declamazione". En F. Marri (ed.), *La figura e l'opera di Ranieri de' Calzabigi. Atti del Convegno di Studi, Livorno, 14-15 dicembre 1987*. Firenze: Olschki.
- GALLARATI, Paolo (1999). *L'Europa del melodramma da Calzabigi a Rossini*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- GUIDORIZZI, Guido e MELOTTI, Marziano (eds.) (2005). *Orfeo e le sue metamorfosi: mito, arte, poesia*. Roma: Carocci.
- MARCHETTA, Antonio (2015). *Mito e realtà, poesia e vita nel finale delle Georgiche di Virgilio*. Tivoli: Tored.
- MUSSAPI, Roberto (ed.) (2019). *Orfeo: la nascita della poesia*. Milano: Mondadori.
- PAVESE, Cesare (1947). "L'inconsolabile". En C. Pavese (aut.), *Dialoghi con Leucò* (pp. 75-80). Torino: Einaudi.
- RINUCCINI, Ottavio (1600). *L'EURIDICE / D'OTTAVIO / RINUCCINI / RAPPRESENTATA / NELLO SPONSALITIO / Della Christianiss. / REGINA / DI FRANCIA, E DI / NAVARRA. / [stemma] / IN FIORENZA, 1600. / Nella Stamperia di Cosimo Giunti. / Con licenza de' Superiori*.
- RINUCCINI, Ottavio e STRIGGIO, Alessandro (2019). *L'Euridice e La favola d'Orfeo. L'utopia nel melodramma*, a cura di Gaspare De Caro. Milano: Mondadori.

- RUSSO, Francesco Paolo e MARRI, Federico (eds.) (1997). *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli*. Lucca: LIM.
- SOREL, Reynal (2019). *Orfeo e l'orfismo: morte e rinascita nel mondo greco antico*, trad. di Luigi Ruggeri. Nardò: Besa.
- TISSONI BENVENUTI, Antonia (2000<sup>2</sup>). *L'Orfeo del Poliziano, con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*. Roma-Padova: Antenore.
- TOMLINSON, Gary (1975). "Ottavio Rinuccini and the Favola Affettuosa". *Comitatus. A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6(1), pp. 1-27.



# APROXIMACIÓN HISTÓRICO- FEMINISTA DEL NACIMIENTO DE LA PORNOGRAFÍA

**Dolores García Pérez**

*Investigadora independiente*

*Abstract* The sexual revolution that took place between the 1960s and 1980s in the USA was supposed to make a giant leap for women in the matter of a more egalitarian society between genders. The expression of eroticism in art stopped being a major taboo with pornography becoming mainstream. The Golden Age of Pornography took place in North America from the early 70s to middle 80s. The sexual revolution, the fights between different feminists fronts and the third wave of feminism will provide a theoretical background to better understand the arguments for and against the limits of the sexual visual discourse.

## 1. THE FIELD OF PORN STUDIES. AN APPROACH

Porn Studies cannot be understood if we do not take pornography and sex work as part of the behaviour of our society. Pornography is ubiquitous, regardless of whether we approve it or not. The widespread consumption of pornography and paid sex permeates different social circles and many different types of societies. Europeans, Asians, Americans they all make porn, they all sell and consume porn and everything is done within the framework of what is desirable to watch or considered sexually arousing in those societies. Another matter is to start a debate around pornography and talk openly about it.

Nobody wants to start a serious conversation about it. Many people tend to show disgust and rejection, which makes it very hard even to broach the subject. Anthropologist and sex activist Gayle S. Rubin in her essay *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality* offered an interesting debate on the thorny and difficult issue of sexual behaviors considered deviant in Western sexualities. Sexuality then, will be accepted as soon as it conforms to certain social norms and acceptable standards

This culture always treats sex with suspicion. It construes and judges almost any sexual practice in terms of its worst possible expression. Sex is presumed guilty until proven innocent. Virtually all erotic behavior is considered bad unless a specific reason to exempt it has been established. The most acceptable excuses are marriage, reproduction, and love. Sometimes scientific curiosity, aesthetic experience, or a long-term intimate relationship may serve. But the exercise of erotic capacity, intelligence, curiosity or creativity all require pretexts that are unnecessary for other pleasures (Rubin 1984: 150).

Scholar Marie Paveau states “there are hardly any spaces where people talk seriously about sex, particularly sex in its most spectacular and most disputed form -pornography” (2014: 3). The structural rigidity early established at the beginning of the 1980’s by feminists such as Dworkin and McKinnon, who were at odds with Rubin in their regard of feminism made “the paradigm embodied by the ‘porn debate’ extraordinarily difficult to examine pornography and other representations of sexuality from different perspectives” (Attwood, 2002: 92). Luckily the social taboos around sex, especially around paid sex have not stopped a good number of scholars from investigating and starting a new field within Cultural Studies. Pornography is a risqué topic which seems to be embedded in a recurrent narrative that at the surface is unable to contribute anything valuable to the cultural discourse but “porn is a nexus where concerns other than free speech versus repression come together:

all our culture's most problematic unresolved question, what do we think of pornography?" (Cameron 1990: 784)

Professor Linda Williams from Berkeley University, film theorist and the pioneer who gave name to the field of Porn Studies answers states in an interview "The real mystery of pornography is: how do you represent pleasure in a visual way that will please the bodies of the viewers?" She continues by stating that for her is still a mystery (Williams 4:22:00 –4:35:00). In another interview Professor Clarissa Smith from Northumbria University, shows reluctance to give an exact definition on what pornography is, but she considers that it is a mixture of the history of eroticism, sexual politics and the feelings and response of the viewers which can range from sexual arousal to disgust. Nevertheless, she is very firm on declaring that scholars like her, dedicated to Porn Studies refuse to debate whether Pornography should exist or not as it does and it would be very hard to change it (Smith 0:03:00 – 2:43:00). Professor Feona Attwood from Middlesex University adds that there is a certain stigma regarding the study of Pornography and although she has not been openly discouraged from doing so, it was made very clear to her that to have chosen another path would have been much more desirable. She also finds extremely interesting the latest resurgence of looking at Porn historically (Attwood 2:58:00–5:17:00).

This resurgence of looking back at pornography historically has given rise to a variety of different materials related to porn such as documentaries like Netflix *After Porn Ends*, based on the lives of popular porn stars from the nineties after their careers ended or the HBO TV series *The Deuce*, which depicts in three seasons the birth, rise and fall of porn's golden age. Some of these shows are much more focused on the lives and experiences of people involved in the sex industry than the relationship between viewers and the kind of pornography that they like which seems primarily a constant among scholars, although

viewers and sex performers are intrinsically related and obviously cannot function in isolation.

In the introduction of the first number of *Porn Studies* Attwood and Smith remark upon the social importance within cultural studies of the academic discipline that they are starting to establish:

Perhaps one of the most important reasons for *Porn Studies* is the very topicality of pornography; we believe it is the right time to launch this journal because the subject is so politically and emotionally charged. Pornography has a public presence as an object of concern and as a metaphor used to designate the boundaries of the public space (Attwood and Smith 2014: 5).

Pornography is no longer the subject of shady people within a shady environment. Even US mainstream cinema in the 1990's started to openly defy the established moral principles risking a PG-13 rating in order to depict the lives and mores of people engaged in the sex trade with films like *The People vs. Larry Flynt* which depicts the life of Larry Flynt the controversial owner of the pornographic magazines *The Hustler*, or *Boogie Nights* which depicts the rise and fall of a male porn star in LA during the golden age of porn. Furthermore, pornographic aesthetics also started to pervade society transforming the perception of our bodies. Breast enhancement, pouty lips or the waxing of body hair by both male and female have intimately encroached on beauty trends for the past two decades, perhaps longer, or as Annette Lynch puts it "The exposure of a wider audience to porn has also had the effect of moving porn standards of appearance into the mainstream, with increasing numbers of women opting for breast implants and a shaved or waxed pubic region" (2013: 99).

*Porn Studies* were born from the necessity to refute certain clichés and stereotypes surrounding the world of the sex trade,

in the same way that Gender and Queer Studies were born from the need to create a proper place within the academic field for voices ignored and unacknowledged for a long time when white heterosexual patriarchy was the only acceptable way to address the world. The seed planted by the sex wars with the Dworkin and Mackinnon ordinance at its peak during the late 1970's and early 1980's gave way to an active feminist debate as to whether pornography should exist or not. The seed of Porn Studies had taken root.

## 2. FEMINIST STUDIES AND THE GOLDEN AGE OF PORNOGRAPHY

### 2.1 An Issue Hard to Define

Linda Williams considers pornography as a lust-inducing genre which equates to physical sexual arousal and satisfaction. She claims that the history of pornography remains yet to be written. As a good film theorist in her beginnings as a scholar, she places pornography within the field of body genres, which include melodrama and horror films as visual moving images that elicit different types of body fluids in the body of the viewers. Although she amply discusses the use of different photo techniques from the early 1890's to depict different types of sexual intercourse and which are always aimed for the viewing and pleasure of men, particularly men of means and power. Attwood puts it "imagery and language, which would have been classed as pornographic not very long ago, have become part and parcel of popular culture" (2002: 94) Different moralities spread through sexual and identity politics have flourished accordingly, but what lies beneath is how each society evolves, directs and redirects their curiosity about sexuality and how sex acts are performed. Furthermore, the art of pornographic depictions through painting combined with written stories continued to spread and flourish in 19th Century London in spite of the rigid morality of the Victorians. Holywell Street was renowned,

among other things, for its selling of erotica in the form of comic books:

By 1834 there were an estimated 57 porn shops in Holywell Street selling novels, prints, etchings, catalogues on prostitute services, guides for Victorian homosexuals and flagellation connoisseurs. It was hardly a hidden world. The Victorian shops would have retained the raucous nature and prominent display of a medieval market rather than that of an invisible underworld. A letter to *The Times* in 1846 complains of the windows in the street which “display books and pictures of the most disgusting and obscene character, and which are alike loathsome to the eye and offensive to the morals of any person of well-regulated mind (Cochrane, 2014).

The alleged offence to the morals depicted in the above-mentioned letter is debated by analytic philosopher Michael C. Rea. who significantly argues that “Definition of pornography can be “normative: pornography is whatever sexually explicit material a person *should be offended by*, whether [the person] is in fact offended by it or not. Or [...] descriptive: pornography is whatever *in fact* offends those people in our society who are considered “average” or “decent”. [...] Both are problematic” (2001: 12). The author debates on how elusive it is to decide what is pornographic and how the representation of certain images depending on the context would be deemed artistic or pornographic. As an example, he uses as comparison the iconic images of Marilyn Monroe published in *Life Magazine* in opposition to the pictures of Marilyn published in *Hustler* or *Playboy* (Rea 2011: 3).

Let us consider another graphic representation which was not considered pornographic in spite of its highly erotic charge which is placed in contemporary history. The pin-up, a symbol of the American culture, jumped from the pages of *Esquire* to popular stardom when she started to be depicted on war aircraft

during WWII to boost morale among American Soldiers “The idealization of the pinup happens precisely because of its role in the war and its assumed patriotic character, and it is so successful as to establish the pinup in a hegemonic pro-war position” (Williams, 2004: 358). *Esquire* was, in the 1940s, a very expensive magazine for the average worker. Pictures that were commercial enterprises for the fantasy of the average wealthy reader became mass produced when the pinup unintentionally signed up for the war. Pinups like the more recent pornographic features of the second half of the last century influenced female fashion in the form of makeup, hairdos and lingerie: “From an art historical point of view, the pinup is a massive recycler of popular and commercial representation” (Williams, 2004: 344). Actress Betty Grable in the 1940s as the pinup next door and model Betty Page a decade later embodied the human pinup perfection “the American pinup comprises a variety of representational modes and visual genres, and more important, a range of pornographic engagement” (Williams, 2004: 339). The Ziegfeld Girls, from whom inspiration to draw pinups was taken, were not a Hollywoodian ethereal dream any more. Capitalism is starting to mass market a type of woman framed within white and sexist heterosexual values.

## **2.2 The Disillusionment of the Sexual Revolution**

The sexual revolution that took place between the 1960s and the 1980s in the USA was supposed to become a breakthrough for women in the matter of a more egalitarian society between genders. Parenthood could start to be planned with the legalization of the birth control pill and other forms of contraception. Sex outside of marriage was no longer a big issue, especially in urban areas. The expression of eroticism in art and cinema stopped being a major taboo with pornography becoming mainstream. Women started to protest against the oppression of patriarchy in open demonstration claiming equal pay and job opportunities, along with the act of publicly removing their bras as a form of freeing themselves of social

oppression. The feeling of rage and oppression among women was fierce, considering how, a decade earlier, active US propaganda after the end of WWII forced women to give back their jobs to the returning men from the front. Women were pushed into going back to the household and to once again adapt a submissive role in society; that is, as housewives and mothers. Alas, the euphoria linked to the feeling of freedom embraced by many women took a turn for the worse when feminists began to realize that once more freedom related to sexuality and gender equality was one sided and always to the benefit of men.

By the start of the 1970s, many women who had been active in and influenced by the social movements of the 1960s, including the ideas promoted by the sexual nonmonogamy, and cohabitation [...] offered women new ways of thinking about themselves as sexual beings, these new, more open-minded mores had done very little to fundamentally alter unequal power relationships between women and men. Despite all the hype, the promises of the sexual revolution had not materialized for most women – a reality that led some feminists to conclude that the sexual revolution was a “male revolution” that had left sexism largely intact (Comella 2020: 443).

It is noteworthy to mention the prevailing social expectation around masculinity, which included the non-participation in contraception which was considered a female concern, having as many sexual partners as possible as a proof of maleness and worst of all, the rampant violence towards women with “incidents of coercion, [...] the prevalence of rape, battering, and incest” (Bronstein 2011: 38). These were unearthed and openly talked for the first time by the impulse and support of radical feminists. To add further fuel to the fire, women siding with the New Left did not find support against sexual inequality within its ranks. Women were expected to do all kinds of menial jobs and, happily cooperate with the sexual games of their male comrades in the name of freedom. This whole situation

amounted to the creation of different women's organizations, some of them short lived. Among the most prominent in their fight against pornography are radical and cultural feminists "radical feminist theory exerted a profound influence on the development of the anti-pornography movement" (Bronstein 2011: 62) to start with, it was only natural to unify the different branches of feminist thinking. Therefore, pornography, prostitution and the constant reification of women in media, especially advertising, became the most solid focus. Violence towards women in the form of rape was one of the deepest concerns among women. They did not feel supported by courts or law enforcement which deemed any victim of sexual violence who dared to report it as highly suspicious and susceptible to cross examination. If the complainant was a prostitute, the police force simply refused to investigate the case on the grounds of her profession. The rise of the American feminist anti-pornography movement was according to Bronstein, foreshadowed in the book *Against our Will: Men, Women and Rape* by feminist journalist Susan Brownmiller (1975: 52) and was groundbreaking in changing the way American society envisioned sexual violence against women. Brownmiller believed that the tendency towards rape was exacerbated by the social reinforcement of prostitution and pornography which, allegedly, encourages a violent male attitude towards women. After the success of her work, mainstream media put for the first-time in the forefront the feminist fight against the objectification of women "This focus on - and cultural sensitivity to - male violence marked a revolution in American culture" (Bronstein 2011: 50). Radical feminism, a political movement, aimed against heterosexuality which led to lesbian and cultural feminism, emerged from the New Left and applied "a leftist analysis to their own situation as women" (Taylor and Rupp 1993: 37). Sadly, the different analyses collided as many women found themselves unrepresented. Particularly, special sensibilities developed around non-white women and heterosexual women. Non-white women felt underrepresented or not represented at

all by this third wave feminism which mostly agglutinated white middle-class women. White middle-class women did not add to their struggle the burden of racism and classism which amounted to a high rate of poverty and lack of opportunity. Furthermore, many non-white women had to work in the sex trade to make ends meet. On the other hand, heterosexual women did not want to embrace lesbianism as a choice to escape heteropatriarchy as cultural feminism was preaching.

By the end of the 1970s, the feminist associations WAP (Women against Pornography) along with WAVAW (Women against Violence against Women) and WAVPM (Women against Violence in Pornography and Media) launched in the US a nationwide campaign to raise public awareness against violence used in media by the means of a slideshow presentation. WAP opted to include in their own slideshow more images related to pornography than the other two groups. They “included forty-two slides and illustrated what [they] described as the prevailing themes of pornography. These included women in bondage; women as sexual objects; child molestation; and brutal physical violence, such as rape, murder, and mutilation” (Bronstein 2011: 216). Undeniably, WAP meant well as their ultimate goal was to achieve the end of the depiction of violence in pornography, but unfortunately their message was found to be biased. The use of such violent and disgusting images juxtaposed with images of mainstream publicity objectifying women found resistance among the public, many attendants thought that some images used in advertising could not be deemed pornographic and ignited a heated debate around what can or cannot be considered pornographic. In their defense WAP tried ultimately to draw a line between erotica and pornography, but said subject was not free of controversy either. As quoted by Bronstein, feminist writer Ellen Willis in a feminist conference “argued that the movement’s distinction between “erotica” and “pornography” would never stand up, because no two viewers would evaluate an image in the same way” she continued adding that “you can’t

define pornography as any eroticism you don't like" (2011: 227). One of the biggest voices against women's feminist associations, particularly WAVPM was Samois a lesbian S/M collective, which defended consensual sex involving violence and desire for domination. Samois most relevant members and co-founders were Pat Califia and Gayle S. Rubin. Samois as a collective, objected to the biased use of S/M images in the slide show tour:

Feminist anti-pornography ideology has always contained an implied, and sometimes overt indictment of sadomasochism [...] All of the early anti-porn slide shows used a highly selective sample of S/M imagery to sell a very flimsy analysis. Taken out of context, such images are often shocking. This shock value was mercilessly exploited to scare audiences into accepting the anti-porn perspective (Rubin 1984: 163-164).

The 1980's signal the paradox of American feminisms with pornography and sex choices standing right in the middle. The efforts of anti-pornography feminists Dworkin and Mackinnon to pass legislation came to nothing. Their well-known ordinances which seemed to have gained the battle in Minneapolis were finally rejected, basically on the ground of the First Amendment and the freedom of speech. Although reporting the undeniable truth of women's lack of agency and the silent abuse imposed during centuries of patriarchy, in their co-written book *Pornography and Civil Rights* women's rights are equated to the civil rights movement in a world where white men have all the rights and always sustain the final word, thus the fate of women is ultimately linked to the fate of the African American people. This parallelism finally takes a toll on the message of the book, as it becomes a constant. Civil Rights for what some members of society consider second rate citizens may function very well at a macrolevel. But, if we dissect the ample spectrum of social inequality among African American and American women the scenario becomes too broad as each group has a different social

agenda, both in the 80's and nowadays. Dworkin and Mackinnon do not take black feminism into consideration in the parallelism they frequently draw. Furthermore, they tend in some parts to a certain inescapable and obvious sensationalism while depicting the sexual horrors imposed in some allegations presented at the public hearings held by the city council (1988: 34-35). The main aim for both women was to define what constitutes pornography and how women in pornography were placed in constant subordination to the male, which created an inequality between sexes. Thus, the appeal to the civil rights which were also aimed at stopping inequality among races. Both types of inequality lead to violence towards the subordinate subject and that violence tended to be enacted mostly by white males. It is also significant to mention the clash between sex workers and anti-pornography feminist activists. During the slide show porn tours in the late 1970s, the general public was taken to peep shows or topless bars to show the presumed misery and oppression of women in the sex trade. Some of these women accepted leaflets and help from feminists' organizations but others were quite unhappy with the disruption of their jobs as they saw their livelihood threatened. It is quite paradoxical that radical feminists were unable to come to terms with the fact that many prostitutes did not want to or could not, get out of "the life"<sup>1</sup> due to their personal circumstances. A strong mistrust between sex workers and anti-porn feminists built up and escalated.

### 3. THE GOLDEN AGE OF PORN

So, what happens on the other side of the fence? Feminists' fights against sexism have turned into a ceaseless bickering among different feminist movements. The abandonment of heterosexuality preached by Radical Feminists in favor of the embracement of a lesbian lifestyle leaving aside men for good

---

<sup>1</sup> "The Life" was a euphemism used for people involved in prostitution.

does not make happy heterosexual women. Black feminists refuse to regroup with white feminists as they consider that racism and class oppression have not been taken into consideration in the fight for women's rights. Moreover, some women were not against pornography as they considered that pornography could also be representative of female empowerment and sexual freedom. Some "feminists could already see that the description of pornography as violence against women was useful to religious conservatives who wanted to eradicate nonmarital, nonreproductive sexuality and return women to the 'safe' space of the home" (Bronstein 2011: 280). They feared that the movement against pornography was being supported by religious right movements with their own agenda concerning women's rights.

The release of *Deep Throat* in 1972 into mainstream theatre was the starting point of what was called The Golden Age of Porn. *Deep Throat* is considered the first full-length pornographic feature. Sexploitation features were less and less concealed in the West Coast namely in San Francisco or Los Angeles. Freer sexual expression and social change was not lost on many of those who made storefront films or on those who observed the phenomenon. The New York Times Magazine labelled "the dirty movie" as "another aspect of hip culture," claiming that many of the young filmmakers working in the Bay Area were using porn to make a statement. (Williams 2004: 385) It is not surprising then that the climate of the 70s with a sexual revolution floating in the air became the breeding ground for pornography to jump into the arena along with mainstream cinema. Again, the media channeled and fueled the interest of the general public openly sanctioning *Deep Throat*. Porn Chic, positive mainstream attention to pornographic features became trendy. It led young couples, cinema celebrities, and mainstream media reporters to go to the cinema to watch *Deep Throat* which was amply and seriously discussed on Radio, TV and in prestigious magazines. Linda Lovelace, the star of *Deep Throat*, became a huge celebrity

opening the door for stardom to other pornographic actors and actresses. Eight years later she would become the main testimonial against pornography, giving account of her ordeal as a battered wife who was forced to do pornography by her extremely abusive husband. She became the banner of the Dworkin and MacKinnon antipornography campaign. All this attention from press and public came slowly to a halt due to the Supreme Court ruling in 1973 that tried to put limits on pornography and obscenity, although what really pushed away long pornographic features from under the canopies of movie theaters was the beginning of the home video era and the privacy it ensued.

#### 4.CONCLUSIONS

Without films such as *Deep Throat* and the likes that hit major movie theaters along the American geography during the golden era, the field of Porn Studies would have never been created. Pornography has become relentlessly relevant due to the unwilling work performed by antipornography feminists and the fight it ensued. These feminists put in the forefront a heated debate that nowadays persists.

Instead of a conclusion I would like to reflect about the futility of the sex wars, which ultimately did not reach any of the goals they aimed to. To draw the limits of freedom of speech and expression is as abstract as to draw a line in water. As adults we can reflect about it or study it, but like a bad weed and thanks to the internet pornography has reached unthinkable young sectors of population. The result of this uncontrollable and sickly spread starts to show in society. Sexual violence among teenagers and towards children and teenagers are spread in the news of worldwide newspapers. Is it solely the fault of the porn industry?

It is true that the sex wars started an interesting and compelling revolution with every faction deserving the right to

be heard but when revolution passed, the only thing left to be considered was the huge amount of money to be made and if there is profit no law or ordinance is going to stop it.

## BIBLIOGRAPHY

- AIMEE, Rachel *et al.* (2015). *\$PREAD. The Best of the Magazine that Illuminated the Sex Industry and Started a Media Revolution.* New York: The Feminist Press at The City University of New York.
- ATTWOOD, Feona (2002). "Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research". *Sexualities*, 5(1), pp. 91-105.
- ATTWOOD, Feona and SMITH, Clarissa (2014). "Porn Studies: an introduction". *Porn Studies*, 1(1-2), 1-6. <https://doi.org/10.1080/23268743.2014.887308>
- BARRY, Dan. (24/8/2017) "The Deuce' Recalls Sex and Sleaze in 1970 Times Square." Available at: <https://www.nytimes.com/2017/08/24/arts/television/the-deuce-hbo-david-simon.html> [Accessed: 14/3/2020].
- BARRY, Kathleen (1995) *The Prostitution of Sexuality.* Available at: [www.jstor.org/stable/j.ctt9qg779.5](http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qg779.5). [Accessed: 20/4/2020].
- BRONSTEIN, Carolyn (2011). *Battling Pornography, the American Feminist Anti-Pornography Movement, 1976-1986.* Cambridge: Cambridge University Press.
- BROWNMILLER, Susan (1972) *Sisterhood is powerful.* New York: Pathfinder Press.
- CATUZ, Patrick (2020) *What about Porn Studies?* <https://porn-studies.com/> [Accessed: 19 Feb.2020]
- CAMERON, Deborah (1990) "Discourses of Desire: Liberals, Feminists, and The Politics of Pornography in the 1980s". *American Literary History*, 2(4), pp. 784-798.

- COMELLA, Lynn (2015) "Revisiting the Feminist Sex Wars." *Feminist Studies*, 41(2), pp. 437–462. Available at: [www.jstor.org/stable/10.15767/feministstudies.41.2.437](http://www.jstor.org/stable/10.15767/feministstudies.41.2.437) [Accessed: 19/2/2020].
- COCHRANE, Alex (2014). "A Victorian Street for Friggers and Radicals". *Unofficialbritain.com*. Available at: <http://www.unofficialbritain.com/> [Accessed: 10/1/2020].
- DWORKIN, Andrea and MCKINNON, Catherine (1988) *Pornography and Civil Rights. A New Day for Women's Equality*. New York: Organisers Against Pornography.
- GILFOYLE, Timothy J. (1999) "Prostitutes in History: From Parables of Pornography to Metaphors of Modernity." *The American Historical Review*, 104(1), pp. 117-141. Available at: <http://www.jstor.org/stable/2650183> [Accessed 19/2/2020].
- LYNCH, Annette (2013). *Porn Chic. Exploring the Contours of Raunch Eroticism*. London: Bloomsbury.
- MILNER, Christina and MILNER, Richard (2010). *Black Players: The Secret World of Black Pimps*. King Flex Pub.
- PAVEAU, Marie Anne and PEREZ, François (2014). "An Object of Discourse for Studies of Pornography" *Questions de communication*. Available at: <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9495>
- REA, Michael C. (2001) "What Is Pornography?" *Noûs*, 35(1), pp. 118-145. Available at: [www.jstor.org/stable/2671948](http://www.jstor.org/stable/2671948) [Accessed 21 Feb. 2020].
- REGARD, Frederic (2002). "Moral Pornography or Ethical Rhetoric?" *Journal of English Studies*, 3, pp. 265-274.
- RUBIN, Gayle S. (1984). *Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality*. New York: Routledge.

- TAYLOR, Verta and RUPP Leila (1993). "Women's Culture and Lesbian Feminist Activism: A Reconsideration of Cultural Feminism." *Signs*, 19(1), pp. 32–61. Available at: [www.jstor.org/stable/3174744](http://www.jstor.org/stable/3174744) [Accessed 21/2/2020].
- WEITZER, Ronald (2020). *Sex for Sale. Prostitution, Pornography, and the Sex Industry*. New York: Routledge.
- WILLIAMS, Linda (2019). "Motion and E-Motion: Lust and the 'Frenzy of the Visible.'" *Journal of Visual Culture*, 18(1), pp. 97–129.
- WILLIAMS, Linda (2004). *Porn Studies*. Durham: Duke University Press.



# IL PARADISO DELLE SIGNORE: DEL PARÍS DE ZOLA AL MILÁN DE LOS AÑOS 50

**María del Mar Gómez Hortelano**

*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

*Resumen* En este ensayo se analiza, desde la novela francesa *El Paraíso de las Damas*, publicada en 1883, en la que se narra la historia de la joven Denise, de veinte años, huérfana y con dos hermanos, y que acabó trabajando en uno de los primeros grandes almacenes parisinos; hasta la serie de televisión italiana, recientemente estrenada en los canales españoles, en la que su directora, Monica Vullo, haciendo un trabajo extraordinario de creatividad, ha trasladado la trama a la ciudad de Milán, con esas mujeres, niñas de la guerra, empleadas en *Il Paradiso*; pasando por dos excepcionales antecedentes, una película muda de 1930 y otra, ya sonora, de los años 40. Cuatro fechas, dos países, y decenas de mujeres en constante evolución.

## 1. INTRODUCCIÓN

La serie de televisión *El paraíso de las señoras* se estrenó en el mes de abril de 2023 en nuestra RTVE en La 1, en horario de tarde. Las expectativas fueron muchas y mucha su publicidad. El producto venía de triunfar no sólo en su país de origen, sino en algunos canales autonómicos españoles que habían apostado previamente por ella. Quedó retirada en pocos meses emitiendo las dos primeras temporadas dirigidas por Monica Vullo (2015-2016) y trasladada la continuación de la tercera a su plataforma. Pero como ocurre con otras series, este verano han vuelto a

reponerla en La 2, más bien como comodín cuando en la programación se sufren huecos. En Italia, sin embargo, fue tal el éxito de esas dos primeras temporadas que en la actualidad han estrenado la novena y celebrado los mil capítulos, pasando de una emisión semanal a una diaria, buscando nuevos directores, nuevos guionistas, renovando el reparto cada temporada e inventando nuevas tramas que nada tienen que ver ya con el texto zoliano.

Con respecto al elenco artístico, Italia a día de hoy, hace gala de una joven generación de actores y actrices que reúne profesionalidad, talento, versatilidad, belleza, simpatía y encanto, siendo algunos de sus protagonistas el mejor ejemplo de ello: Pietro Mori (Giuseppe Zeno) el dueño de los almacenes, carismático, emprendedor, pero en liza con varios pasados (el de la guerra, el de un matrimonio norteamericano fracasado, el de sus humildes orígenes), que lo llevarán a la cárcel e incluso, a la muerte, un final trágico e inesperado que no hallaremos en el resto de versiones. A su lado, su amigo, su mano derecha, Vittorio Conti (Alessandro Tersigni) su asesor publicitario y finalmente, su sucesor (de hecho, el primer capítulo de la tercera temporada se inicia con una secuencia de Vittorio frente a la sepultura de Mori), ambicioso, conquistador y también con unas relaciones familiares complicadas. Y la chica, Teresa Iorio (Giusy Buscemi), una belleza natural por dentro y por fuera recién llegada de Castelbuono, que cierra el triángulo amoroso, pero que conforme avanzan los problemas y los episodios, crecerá en amistad, en respeto y en bonhomía. Su antagonista, Andreína Mandelli (Alice Torriani) es en cambio, una princesa, hija de banquero y se revelará como uno de los personajes femeninos más cambiantes. El coro, digamos, lo forman las llamadas "Venus", las dependientas: Lucia Gritti (Lorena Cacciatore), con un look claramente inspirado en Marilyn Monroe; Anna Imbriatti (Giulia Vecchio), pasará de dependienta a una suerte de secretaria al quedarse embarazada; Silvana Maffei (Silvia Mazzieri) que perseguirá su sueño de ser actriz... Y destacando

entre todas ellas, la elegancia personificada, la jefa de personal, Clara Mantovani (Christiane Filangieri). Entre los personajes masculinos, estamos obligados a mencionar, a Roberto Landi (Filippo Scarafia) publicitario en el equipo de Conti, en un principio, presionado aún, en aquel Milán de 1956, a esconder su homosexualidad.

Como anunciamos, aunque hemos encontrado alguna otra serie "de dependientas"<sup>1</sup> en la televisión italiana, el extraordinario trabajo de Vullo, en nuestra humilde opinión, no concuerda con el poco entusiasmo del público español. Pero antes de llegar a su análisis fílmico, una advertencia: la idea de la serie no surgió de la nada, sino que es deudora, primero, de un escritor, pero también de otros cineastas, por lo que, a partir de aquí, estableceremos cuatro bloques diferenciados.

## 2. LA NOVELA *EL PARAÍSO DE LAS DAMAS* DE ÈMILE ZOLA DE 1883

Si antes hablábamos de deudas, nosotros mismos también somos deudores de otros trabajos previos, por lo que cabe mencionar, sólo como ejemplos, el interesante artículo de Carmen Álvarez Lobato donde afirma que "se trata de un exaltado himno al comercio y a la modernidad, pero también a la creación de un nuevo modelo social. En esta novela las clases sociales prácticamente se difuminan y se acaba con el

---

<sup>1</sup> Cabe destacar *Commesse* (1999-2002), de dos temporadas con seis episodios cada una, entre la comedia y el drama sentimental, dirigida por Giorgio Capitani (primera temporada) y José María Sánchez (segunda temporada) y creada por Laura Toscano para Rai 1. La brillante idea de añadir un dependiente varón, Romeo (interpretado por Franco Castellano y abiertamente homosexual) a las cinco chicas (Nancy Brilli, Sabrina Ferilli, Veronica Pivetti, Caterina Vertova y la famosísima Anna Valle), en aquella boutique de alta costura, fue algo rupturista e innovador, un soplo de aire fresco en aquellos años.

determinismo histórico: dignifica el trabajo o la virtud, no la sangre ni el conocimiento" (Álvarez Lobato, 2021: 55). Asimismo, el proyecto de investigación de Vincent Lafortune-Bringolf, que tras analizar algunas obras se pregunta si Zola es un escritor feminista y concluye que, asumiendo la desigualdad entre hombres y mujeres, podemos hablar de Zola como un potencial feminista, sin olvidar que en el marco histórico en el que nos movemos, la mujer zoliana, con voluntad y libre albedrío, aún se encuentra maniatada en su libertad de acción, anclada en el asfalto inmutable de la sociedad patriarcal del siglo XIX (Lafortune-Bringolf, 2016: 9).

Y es que cuando Zola llega a París en 1859,

la ciudad se hallaba en plena transformación. El barón Haussmann estaba remodelándola, suprimiendo calles pequeñas y tortuosas, derribando miles de edificios y trazando arterias rectas y amplias que favoreciesen las actividades comerciales e industriales de una nueva generación de banqueros y la circulación de los primeros ómnibus y tranvías de tracción animal. Entre 1852 y 1869, se inauguraron Le Bon Marché, Les Magasins du Louvre, Le Printemps, La Belle Jardinière y La Samaritain. Algunos de estos almacenes aparecen en la novela junto con los de ficción (Gallego y García, 2021: 7).

Se trata pues, como nos recuerdan sus traductoras, de una novela optimista, alegre y con final feliz, e "inspirada en un hecho real: el matrimonio de Cognac, fundador de La Samaritaine, con una de sus empleadas, encargada de la sección de lencería" (Gallego y García, 2021: 9), pero en la que su autor no olvida, por un lado, criticar esa nueva clientela femenina y por otro lado, denunciar las condiciones laborales de los dependientes y la situación de atrapamiento de los pequeños comerciantes.

### 3. EL FILM MUDO *AU BONHEUR DES DAMES* (JULIEN DUVIVIER, 1930)

Tratándose de una película muda, nos parece conveniente contar la historia detalladamente una única vez, ya que de las otras dos adaptaciones podemos fácilmente obtener diálogos que conforman el discurso de los personajes y destacar otros recursos.

La película comienza con una suerte de prólogo, el gran almacén contra el pequeño comercio, una cruel e injusta lucha que siempre acaba en muerte y destrucción, y sólo un culpable, aquello que regula el caminar del mundo: el progreso. A continuación, vemos llegar a Denise a la gran ciudad, impresionada por la publicidad que cae del cielo, impresionada por el templo que se levanta a sus pies. Pero, su destino, en principio, es más humilde, la casa de su tío Baudu. Al llegar, todos se sorprenden, si bien su tío le escribió hace seis meses ofreciéndole ayuda, ahora ellos mismos atraviesan un momento difícil. Aún así, la invitan a comer y conocemos a su prima Geneviève y a su prometido Colomban.

Comprobamos, cómo en esta primera versión se han eliminado algunos personajes con respecto a la novela, sus hermanos, su tía, Denise es una huérfana auténtica. Y debe buscar trabajo. En *El paraíso* habla con el jefe de personal y le ofrece ser modelo. Y se produce el primer encuentro con Octave Mouret. En los vestuarios, las modelos se preparan con soltura, se maquillan, se visten y desvisten, se divierten... Pero Denise se siente incómoda, una de las chicas, Pauline, le ayuda, le enseña cómo debe moverse, pero ella es torpe y las otras se ríen.

Mientras, descubrimos que el plan de Mouret es que los almacenes abarquen todo el vecindario en dos años. El primer paso, aniquilar la tienda de Baudu. El segundo, conseguir financiación. Para ello, debe presentarse al barón Hartmann, trasunto del propio Haussmann. Pasan los días, y una mañana, Denise ve tontear a una de las modelos, Clara, con el novio de su

prima. Las jóvenes se pelean y con el escándalo, aparece Mouret, segundo encuentro con Denise, ella en ropa interior se cubre, él se ríe. La jefa de las modelos aprovecha para decirle que no tiene talento, que no vale para ese trabajo, pero Mouret ya se ha fijado en ella y le gusta.

La cuestión es que ella no sabe que es el dueño de los almacenes, y en esa confusión de identidad, nace el romance. De todas formas, por las noches, él atiende a sus amantes, es un seductor, y consigue que Henriette le presente a su amigo el barón. Le cuenta sus planes de expansión y el barón, primero le pregunta quién será su clientela. Él le responde que todas las mujeres de París. Aquel que domina a las mujeres, ¡domina el mundo! Quiere construir un templo de lujo, de belleza, sólo para ellas. Después, el barón reflexiona, y le advierte que lleve cuidado, que está usando a las mujeres, que esos juegos conllevan víctimas y que quizá, algún día, una de ellas venga a las demás.

Pero pronto comienzan las obras y pronto se anuncia la inauguración. Denise intenta integrarse, ha hecho algunas buenas amistades, pero otras dependientas siguen burlándose de ella. En un almuerzo, sola en el comedor, el jefe de personal intenta propasarse con ella. Denise consigue zafarse de él y entra Octave. No sabe muy bien qué ha pasado, así que le anuncia que, debido al aniversario de los almacenes, se ofrecerá un día libre a los empleados para disfrutar de la playa en L'Isle Adam. E invita a Denise. Pero los celos del jefe de personal, al no conseguir su presa, le harán de malmeter entre la pareja, poniendo en guardia a la amante de Mouret. Esta aprovecha un desfile para humillarla y Octave sale por primera vez en defensa de Denise públicamente.

Llega el día de playa, todos parecen divertirse menos Denise, ya que Octave ha aparecido acompañado de su amante. Se celebra un concurso al primero que llegue en traje de baño. Denise parece indecisa y Octave observa desde la distancia su

timidez. Algo ha cambiado en él y cuando la ve sola, se acerca, hablan, se declara y se besan. Sin embargo, ella no cree que sea posible su amor y le confiesa, mintiendo, que ama a otro. Él, cabizbajo, vuelve al lado de su amante que le amenaza con hacerle caer si la abandona.

En casa de su tío, Colomban decide fugarse con Clara, haciendo enfermar a Geneviève. Denise intenta detenerlo, Baudu intenta consolar a su hija. En los nuevos almacenes, Octave, a pesar del éxito y de las enormes ventas, parece ensimismado. Denise sufre al lado de su prima, que una noche le pide ir en busca de Colomban para verlo por última vez. Denise cumple su deseo y corre a la casa de Colomban, Mouret la descubre y la sigue, creyendo que va a ver a su novio. Cuando llega, Colomban ha sido traicionado por Clara y no duda en acudir a la llamada de Geneviève. Al salir, Octave los espera, los descubre y los cree pareja. A Denise no le queda más remedio que explicarle todo y lo invita a acompañarlos. En casa de Baudu, Mouret se da cuenta de la miseria, la pobreza y la enfermedad que asola a la familia y les pide perdón.

Pero la burocracia no se detiene, y tras la muerte de Geneviève, llega el desahucio de Baudu. El pobre tío enloquece, toma un arma, cruza a *El paraíso*, dispara a su dueño hiriéndole en un brazo y corre como un enajenado disparando por los pasillos y creando una estampida de terror entre clientes y dependientes. En la huida, ya a la salida, el tío es atropellado por un furgón de los almacenes. Denise culpa de todo a Octave. El barón y Henriette aprovechan su debilidad sentimental para retirarle su apoyo económico. Pasados los días, Octave cruza la calle para hablar con Denise, está convencido que en nombre del progreso sólo ha traído dolor y destrucción. Pero ella, comprensiva y enamorada, le perdona y le disculpa, prometiéndole que trabajando juntos y habiendo aprendido la lección, harán de nuevo su sueño realidad.

#### 4. LA PELÍCULA EN BLANCO Y NEGRO *AU BONHEUR DES DAMES* (ANDRÉ CAYATTE, 1943)

En esta ocasión nos encontramos con una adaptación tan fiel al texto zoliano que casi pueden seguirse algunos párrafos con algunas secuencias, resultando más una versión teatral que cinematográfica. Vemos la llegada de Denise con sus hermanos, "muy poquita cosa, muy aniñada a pesar de sus veinte años, llevaba un hatillo ligero en un brazo y a su hermano Pepè, de cinco años, colgado del otro; el mayor, Jean, estaba de pie detrás de ella con los brazos caídos" (Zola, 2021: 11); vemos su fascinación por *El paraíso*, "en aquella gran urbe, oscura y silenciosa bajo la lluvia, en aquel París del que nada conocía, los almacenes brillaban como un faro, como si en ellos se concentrase toda la luz, toda la vida de la ciudad" (Zola, 2021: 51); asistimos al primer encuentro de la pareja, "era alto, de tez blanca y cuidada barba; tenía ojos aterciopelados de color oro viejo, que fijó en Denise apenas un segundo" (Zola, 2021: 54); comprobamos la vanidad y la arrogancia de Mouret cuando sus amigos le advierten que de seguir así, alguna llegará y se vengará, "todavía no ha nacido la mujer que pueda hacerme eso a mí, muchacho" (Zola, 2021: 58); pero también comprobamos la bondad y amabilidad de Pauline hacia Denise, "no sea tan sensible, mujer. Disimule, porque si no le harán muchos más desaires" (Zola, 2021: 179). Y finalmente, pasados los meses, vemos a la pareja trabajando juntos, "Mouret admitía la propia derrota. Denise era tan inteligente como hermosa. Su inteligencia nacía de lo mejor de sí misma" (Zola, 2021: 499). Si bien es verdad, su relación amorosa sufre idas y venidas, y su condición laboral pasa por muchas dificultades, Denise crece con los obstáculos, mientras que en casa de su tío se suceden la muerte de su prima, la ruina y el accidente de Baudu, justo la noche que la joven pareja anuncia su boda en un lujoso baile.

Por un lado, el paso del mudo al sonoro (1929-1932) impuso terribles tensiones y "los maestros del cine francés no comprendieron que la época del cine mudo estaba superada por

completo. Los Estados Unidos llevaban dos años de ventaja; Alemania, por lo menos un año. La torpeza de la técnica molestaba a los cineastas más avanzados" (Jeancolas, 1997: 58). Uno de sus efectos, tentados en busca de lo fácil, "fue la derivación hacia el teatro filmado" (Jeancolas, 1997: 60). Después llegaron años difíciles (1932-1935) que cercó al cine francés en una crisis "no sólo económica, sino también social y moral" (Jeancolas, 1997: 68) y casi a continuación, la guerra. Concretamente nuestra película, se sitúa ya en el cine de la Francia ocupada (1940-1944). André Cayatte, antes abogado, debutó "con adaptaciones inteligentes, acuñadas en el siglo XIX, de Balzac, Zola y Maupassant, tres films producidos por la Continental" (Jeancolas, 1997: 103). No es un cine de tiempo presente, sino que se acude al pasado, descartando "los elementos que podrían recordar las tinieblas del momento e implicar una posición ante ellas" (Jeancolas, 1997: 101).

Por otro lado, con respecto al pensamiento filosófico francés de los primeros cincuenta años del siglo XX "encontramos lo que podría llamarse una filosofía de la interioridad vital que propone una identidad entre el ser y el cambio y cuyos máximos exponentes fueron H. Bergson y M. Blondel" (Fernández, 2021: 102). Para Bergson, la religión social cumpliría una función biológica y "ante el posible instinto del ser humano, que le conduciría a evitar poner su trabajo al servicio de la sociedad para beneficiarla, la naturaleza vela" (Fernández, 2021: 104). Para Blondel, es necesario abordar la existencia humana en su totalidad y para ello, la clave es la acción, y "toda acción humana encuentra su génesis en el querer" (Fernández, 2021: 107). Son esta voluntad de cambio y este impulso a la acción los que, de alguna manera, van a moldear el carácter de todos nuestros protagonistas.

## 5. LA SERIE ITALIANA *IL PARADISO DELLE SIGNORE* (MONICA VULLO, 2015-2016)

En sus cuarenta episodios repartidos en las dos primeras temporadas, uno de los recursos más potentes que utiliza Monica Vullo para trasladarnos a ese año 1956 en Milán es la música, y no nos referimos a la banda sonora creada a propósito, esa melodía bajo los diálogos apenas imperceptible, sino a los artistas italianos de la época. Por ejemplo, en el episodio 5, el equipo artístico, Vittorio, Elsa y Roberto, está reunido para crear la nueva campaña, buscan un slogan, alguien tararea "Mille lire al mese" de Natalino Otto: *Che disperazione / che delusione / diver campar / sempre in disdetta / sempre in bolletta. Ma se un posticino / domani cara / io troverò / di gemme d'oro / ti coprirò. Se potessi avere / mille lire al mese / senza esagerate / sarei certo di trovare / tutta la felicità...* (2015: 0h, 37', 35") y obtienen así el nombre de la campaña: "Cosas bellas para todo el mundo". Otro ejemplo, en el episodio 11, una de las chicas prepara un tipo de té con setas chinas que ha oído que atraen la buena suerte y que se cumplen los deseos. Entonces Teresa y Anna, cantan "Stu fungo cinese" de Renato Carosone: *E' giunta la Pechino / int' 'a 'nu vaso / 'na cosa misteriosa. Nun c'è bisogno cchiú di medicine / l'ha purtata ccà. 'Stu fungo cresce, cresce, dinto 'o vaso / e chianu, chianu fa... 'nu figlio 'o mese! Quando 'na sposa / beve l'infuso / sente 'na cosa / e dice: Eè! Cos'è, cos'è, 'stu fungo cinese?...*  (2015: 0h, 01', 21") estallando en risas. Finalmente, aunque escuchamos más de una decena de éxitos italianos, mencionar que algunos en concreto, acompañan, bien ciertas acciones cotidianas, como la apertura de *El paraíso*, o bien a ciertos personajes. Por ejemplo, siguiendo a Teresa, nuestra protagonista, nuestra Denise, esta vez llegada de un pueblecito siciliano, entrando por primera vez en los almacenes vestida de lana, pero bella, inteligente, valiente, honrada, romántica, un poco ingenua al principio... suena "La bella del giorno" de Marino Marini: *La bella del giorno è nata qui / È una bellezza Made In Italy / Non la conosco per l'ha vista offusca / Somiglia a*

un fior di pesco profuma du lilla. La bella del giorno è un tipo chic / alle misure della Marilyn / balla il calipso al pantalone jolly / sorride ai tipi molli ma poi la scelta 'pa / Va sulla spiaggia con la gonna e col maglione / s'arriva all'invitato della televisione / Ai giornalisti fa i sorrisi e gli inchini / È il classico bikini indossalo per lì... "La música constituye efectivamente una parte importante de la experiencia juvenil. Es un momento de confrontación individual con unos modelos de vida, y de reflexión sobre sus propias vicisitudes" (Bartolotta, 2008: 62).

Además de estas canciones, las muchas referencias culturales y sociales que contextualizan ese año 1956: en la primera temporada, el Oscar de Anna Magnani (ep. 3), el noviazgo entre Grace Kelly y Raniero de Mónaco (ep. 5), la mención de Keats "una cosa bella es un goce eterno" para un slogan (ep. 5), el mundial de fútbol Italia-Brasil (ep. 6), Ferrari ganando La Mille Miglia (ep. 8), Mantovani, la encargada, leyendo la novela de Liala (ep. 8), el estreno de la película de Gassman y Hepburn, *Guerra y paz* (ep. 10), el Giro de Italia (ep. 13), la importancia del boxeo y la fama de Primo Carnera (ep. 14), la obra de Carlo Goldoni *Arlequín, siervo de dos amos* en el Teatro Grassi (ep. 14), la mención de *Jane Eyre* de Brontë (ep. 17), el hundimiento del Andrea Doria el 25 de julio (ep. 19) o el Día de la Liberación, donde Pietro Mori, el dueño de los almacenes y finalmente, pareja de Teresa, pronuncia uno de los discursos más emotivos:

Señores, hace once años, el 25 de abril de 1945, muchos de vosotros aún erais niños, otros estabais trabajando en primera línea arriesgando su vida, y otros, en cambio, intentaban sobrevivir día tras día. Hasta que una mañana nos despertamos en un país libre con la certeza de haberlo conseguido. Éramos libres. Quiero celebrar con vosotros aquel día y desearos a todos un futuro en el que ya no haga falta celebrar un día como este, nunca más (2015: 0h, 39', 32").

Y ya en la segunda temporada: Nives Zegna como Miss Italia (ep. 2), la fama de Maria Callas (ep. 3), la tragedia de los mineros de Marcinelle el 8 de agosto (ep. 3), la película protagonizada por Silvana Pampanini y Delia Scala, *Bellezze in bicicletta* dirigida por Carlo Campogalliani en 1951 como referencia para una nueva campaña publicitaria, donde las chicas uniformadas recorren la ciudad en bicicleta (ep. 4), el famoso programa de Mike Bongiorno en aquella televisión apenas recién estrenada (ep. 5), la fiesta de San Remigio, en la que *El paraíso* regala material escolar por la reapertura de los colegios (ep. 5), el lanzamiento del nuevo Lancia Appia diseñado para las mujeres (ep. 7), la fiesta de San Ambrosio (ep. 13), las tres medallas en esgrima para Italia en las olimpiadas de Melbourne (ep. 15), o el sueño americano (ep. 11), una campaña en la que el cartel con la imagen de Naomi Parker Fraley y la frase "We can do it", preside *El paraíso*, en su origen destinado a elevar la moral de las mujeres que habían ocupado los trabajos de los hombres durante la Segunda Guerra Mundial y que finalmente, se convertiría en icono feminista.

Es decir, prácticamente, la misma historia de amor del XIX, esta vez, entre Pietro y Teresa, reactualizada y ambientada a mediados de los años 50 en una ciudad como Milán, como vemos (y a pesar de estar rodada en estudios) un personaje más, como lo era París, con las mismas ganas de despertar, de crecer, de transformarse, de dejar el pasado atrás que sus habitantes.

## 6. CONCLUSIONES

Iniciamos este recorrido con aquella muchachita huérfana interpretada por la actriz alemana Dita Parlo (1908-1971), famosa por su actuación en *L'Atalante* de Jean Vigo, encarnando a un personaje lleno de timidez e inocencia, y en un film que podríamos encajar en el período conocido como "realismo poético" dentro de la historia del cine. Su director, ahora casi olvidado, fue un cineasta con una exquisita sensibilidad y un enorme talento narrativo, un habilidoso creador de atmósferas

mezcla de violencia y de poesía. Y continuamos con la actriz francesa Blanchette Brunoy (1915-2005), con una carrera con más de noventa títulos entre sus trabajos de cine y televisión, pero que será recordada, sobre todo, por sus papeles en *La Bête Humaine* (Jean Renoir, 1938) y en *La Marie du port* (Marcel Carné, 1950). Con ella, disfrutamos ya de una Denise con más arrojo, capaz de traicionar a su propia familia y a la comunidad a la que ella pertenece, empujada por las necesidades económicas de ella y de sus hermanos al morir sus padres, pero también, por sus ansias de demostrar su valía, y una vez conseguido su bienestar, procurar la de sus compañeros. Referente a su producción, destacan un estudiado vestuario y una bellísima fotografía, recordando la fidelidad, incluso en la puesta en escena (la configuración de los almacenes, del barrio obrero, de las habitaciones donde se alojan las dependientas...) con respecto al texto literario.

Siendo así, y arrancando desde estas dos protagonistas femeninas, ¿cómo son las mujeres milanesas que veíamos pasear en bicicleta casi un siglo después de la novela francesa? Pues tenemos alguna felizmente casada, pero tentada a la aventura; también a dos madres solteras, Clara, por prejuicios, abandonó a su hija y ahora la busca, la encuentra y reclama formar parte de su vida; Anna, más joven, afronta ya su maternidad y su soledad con valentía; encontramos a jóvenes que aprenden a conducir, que acortan sus faldas, que deciden ser actrices, ser dependientas, no casarse con el novio del pueblo y casarse con un divorciado, siempre en contra de la opinión de los padres... Y tenemos la voz de Elsa, del equipo artístico, licenciada, la más moderna, la que vive sola, la que remueve todas las conciencias, que en el episodio 8 de la primera temporada, nos advierte: "No quiero un hombre sólo para asegurarme techo y comida. A mí me gusta ganarme las cosas. Y te diré más, la única cosa que me hace sentirme realizada es mi trabajo" (2015: 0h, 17', 02").

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen (2021). "La creación de la nouvelle femme en *El paraíso de las damas* de Émile Zola". *Anuari de filologia*, 11, pp. 53-69.
- BARTOLOTTA, Salvatore (2008). *Cine, música y televisión en la Italia actual*. Madrid: Editorial UNED.
- CAYATTE, André (1943). *Au Bonheur des Dames* [DVD]. Francia: Gaumont.
- DUVIVIER, Julien (1930). *Au Bonheur des Dames* [Película cinematográfica]. Francia: Lobster. Recuperado de: <https://youtu.be/efGmIy87ebk?si=BG0sbYvqoZym1MQV> [Fecha de consulta: 11-11-2024]
- FERNÁNDEZ, Jorge Juan (2021). "Panorama filosófico en la Francia de la primera mitad del siglo XX". *Verdad y vida: revista de las ciencias del espíritu*, 79(zo278), pp. 101-110.
- GALLEGO, María Teresa y García, Amaya (2021). "Nota al texto". En Émile Zola (aut.), *El Paraíso de las Damas* (pp. 7-9). Barcelona: Alba.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre (1997). "El cine francés: de la transición al sonoro a la liberación, 1929-1944". En J. E. Monterde y C. Torreiro (coords.), *Historia general del cine. Europa y Asia (1929-1945)* (pp. 39-106). Madrid: Cátedra.
- LAFORTUNE-BRINGOLF, Vincent (2016) *Zola, féministe?* [Trabajo Fin de Grado]. Collège Jean-de-Brébeuf, Montreal. Recuperado de: [https://www.academia.edu/30431018/Zola\\_f%C3%A9ministe](https://www.academia.edu/30431018/Zola_f%C3%A9ministe) [Fecha de consulta: 11-11-2024]
- VULLO, Monica (2015-2016). *El paraíso de las señoras* [Serie cinematográfica]. Italia: Rai. Recuperado de: <https://www.rtve.es/play/videos/el-paraíso-de-las-señoras/> [Fecha de consulta: 14-10-2023]

ZOLA, Émile (2021). *El Paraíso de las Damas*. Barcelona: Alba.



# EL PAPEL DE LA MUJER EN EL GABINETE FOTOGRÁFICO DE FINALES DEL XIX. EL CASO DE LA FAMILIA NAVARRO EN TOTANA (MURCIA) 1889-1916

Alejandro Jiménez Matallana

*Universidad de Murcia*

*Resumen* La creciente demanda de retratos a finales del XIX, así como la proliferación de gabinetes fotográficos, sentaron las bases de un nuevo mercado. La mujer tenía la obligación de cumplir con múltiples identidades: desde esposa, madre y trabajadora, hasta elemento decorativo de la fotografía, creando imágenes cargadas de estereotipos de género. Estas escenas se inmortalizarán a través de la mirada de Fernando Navarro Ruiz y los retratos post mortem elaborados tanto por él como por Narcisca Martínez Lorenzo, su esposa y ayudante.

## 1. LA IMPORTANCIA DE LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO SOCIOHISTÓRICO

La fotografía suele tener rechazo por la exacerbada subjetividad, la posibilidad de hallarse descontextualizada o ser un apoyo visual ante la narración del investigador. Esta investigación propone romper con este tipo de prácticas y consolidar a las fuentes iconográficas como epicentro de una investigación histórica, con el fin de comprender mejor el pasado. Como fuente, supone la inmortalización de un período de la historia, mostrando la importancia de acontecimientos micro históricos. Si bien es cierto que es una fuente primordial

en la investigación, hay que llevar cuidado de cómo se analizan, pues “los historiadores pueden fácilmente llamarse a engaño” (Burke, 2008: 34). Esta afirmación hay que tenerla en cuenta, más cuando el usuario se halla condicionado por la perspectiva de la actualidad que le rodea, dificultando el correcto análisis de la imagen. Debemos limitar las ideas personales, influenciadas por nuestro entorno, y estimular la empatía histórica, ya que “cada época tiene su mirada” (Vega, 2011: 231). Una mirada cargada de estereotipos y de clichés sociales, que encuentran en la fotografía la manera de perdurar a lo largo de los años, pasando muchas veces inadvertidos.

Estos clichés hacen acto de presencia en los retratos del pasado, dotándolo de distintos significados, sentidos e intencionalidades. La imagen es artificial; es un producto que refleja los deseos del retratado, creando copias adulteradas de su realidad histórica. Barthes señalaba que el acto de posar era el momento de crear una imagen antes de que la propia imagen se ejecutase, es decir, el retratado se fabricaba instantáneamente otro cuerpo por el simple hecho de posicionarse diferente ante la cámara, ya que lo que se capta es diferente de lo real (Barthes, 1990: 41). Hay que prestar atención a cada mínimo detalle al visualizar una imagen, ya que las fotografías son un “poderoso instrumento de producción y control de imaginarios colectivos” (Pérez Vejo, 2012: 26). Las imágenes cuentan con un papel importante en cuanto a cómo se ve, se entiende, se controla y se difunde los distintos códigos que la sociedad de una determinada época tenía de sí misma; en especial, los roles de género. Tiene la capacidad de influir en las sociedades del pasado y en cómo entienden su realidad, donde los estereotipos sociales de la época construyen una mirada hegemónica desde el punto de vista político y sociocultural. Este tipo de clichés se reflejan no solo en retratos cotidianos, sino también en los de tipología mortuoria, que eran receptáculos de muchos de ellos. Incluso, en la actualidad, el espectador ha sentido rechazo, aportando prejuicios por el desconocimiento del contexto

histórico. A raíz de estas cuestiones, entendí que la forma de contemplar el pasado sí importa.

## 2. LA FOTOGRAFÍA EN LA REGIÓN DE MURCIA (1849-1916)

### 2.1. Los principios del arte fotográfico

Antes de comenzar con el análisis de las fotografías que comprenden esta investigación, es necesario reflexionar sobre el cambio de intención en la fotografía como fenómeno comercial desde la creación del Daguerrotipo en Francia por Jacques Louis Daguerre. Este dispositivo causó furor en Europa, produciendo una fuerte difusión por todo occidente. La primera noticia en Murcia fue el 16 de febrero de 1840, en el diario El Segura:

Mr. Daguerre ensayando procedimientos ingeniosísimos ha jugado por obtener tan feliz como apetecido resultado. La invención del Daguerrotipo (...) ha venido á oblar todos los inconbenientes estableciendo un nuevo arte desconocido basta el día. (s.a., 1840: 3).

Si bien es cierto que la fotografía tiene un claro inicio a principios de los años 40, no será hasta 1849 que apareció en el Boletín Oficial de la Provincia de Murcia el primer anuncio en prensa de un gabinete fotográfico, regentado por María Pilar, retratista proveniente de París (s.a., 1849: 4). Esta fotografía inició una de las acciones más importantes de los fotógrafos de estudio: anunciar sus servicios en prensa con el objetivo de captar clientes a través de ingeniosos anuncios en la última página del diario. De esta forma, la fotografía experimentó un crecimiento notorio y los gabinetes pasaron a considerarse como talleres de arte durante gran parte del siglo.

A mediados de siglo surgió una amplia variedad de fotógrafos errantes extranjeros, que ofertaban sus servicios de manera temporal en distintas ciudades de España. Los más característicos fueron Laurent Rouede, que llegó a Murcia en torno a 1864 gracias a una carta enviada a la Real Sociedad

Económica de Amigos del País (Martínez Jódar, 2014: 169); Charles Clifford, que fotografió la llegada de Isabel II en su visita a Murcia en 1862; y Jean Laurent, creador de un registro fotográfico de la Región. La fotografía, al ser considerada una obra de arte, era costosa, perjudicando el acceso de las clases más humildes, haciendo de la fotografía un ámbito artístico al alcance de las familias más adineradas. Esta situación cambió gracias a la creación de la tarjeta de visita por Eugéne Disdéri en el año 1854. Esta democratización produjo que la burguesía “elaborase estrategias para reflejar su estatus y para ello empleó el exceso de decorados, ropas suntuosas y diversos elementos que garantizaran la individualización y caracterización de la burguesía en el ámbito fotográfico” (Jiménez Matallana, 2020: 19).

Esta novedad provocó un auge considerable de la oferta-demanda. Gracias a este formato, surgió el fenómeno coleccionista de grandes personajes de la sociedad española del momento, “desde la efigie propia, la de gobernantes, políticos, escritores, artistas y otras personalidades célebres” (Martínez Jódar, 2015: 168), así como de la creación de los álbumes familiares. Desde la segunda mitad del siglo, aparecieron artistas locales que consolidaron su labor de fotógrafo como oficio principal. Entre ellos destacan Juan Almagro Roca en Murcia, José Rodrigo en Lorca, y Fernando Navarro en Totana.

## **2.2. El caso de Fernando Navarro (1867-1944)**

El 8 de agosto de 1867, nació Fernando Navarro Ruiz en Totana (Murcia), localidad en la que también falleció en septiembre de 1944. Regentaba un taller familiar, ubicado en la calle San Antonio, 6 (Martínez Pérez, 2001: 150), en el que se practicaba la ebanistería y carpintería. Era un ciudadano reconocido, pues los medios locales de la época se hacían eco de sus distintas obras: en el diario *La Voz de Totana*, destacaban su “elegancia, solidez y buen gusto”, alabando su carpintería como «un verdadero objeto de arte» (s.a., 1889: 1). Este artista, que

mostraba “rasgos que anunciaban un artista que posee condiciones nada comunes” (s.a., 1889: 3) se formó en Valencia en 1889 (s.a., 1889: 3), se casó en 1894 con Narcisa Martínez Lorenzo (1869-1962) y, apenas un año después, tuvieron a su primer hijo, Benigno, seguido de Jerónimo. Fernando Genoveva, Ignacio y Eustoquia (Martínez Pérez, 2001: 151).

Poco después, construyó su propia cámara de 13x18 e inició su trayectoria profesional, cohesionando su labor artesanal con la fotografía, convirtiéndose en el profesional más importante de la zona, pues “era imprescindible que cualquier población mínimamente importante tuviera un fotógrafo” (López, 2002: 9). El contexto era positivo, ya que existía cantidad de gabinetes fotográficos repartidos por la Región de Murcia, además de abundante demanda de este tipo de fotografías (familiares, paisajes y *post mortem*). Los retratos tuvieron especial cabida entre los totaneros a finales del XIX y comienzos del XX. Incluso, el gabinete de Fernando Navarro se especializó en este tipo de retratos, ofertando no solamente la captura fotográfica, sino también de “la confección del ataúd y del transporte en carroza fúnebre” (López, 2002: 10).

### 3. TIPOLOGÍAS DE RETRATOS *POST MORTEM*

La fotografía *post mortem* es el reflejo de la lucha constante por no olvidar a los fallecidos. Es la retratística que simboliza el esfuerzo de las familias por normalizar y aceptar la partida de un ser querido, pues el retrato era una oportunidad única para recordarlo. Las imágenes mortuorias son testimonios que nacen en la intimidad familiar, siendo un verdadero acto de amor hacia el familiar que ha partido. Desde el punto de vista social, la creación de imaginarios colectivos de la muerte entrelazaba con creencias del más allá. Las distintas capturas que Fernando Navarro elaboró se hallan enmarcadas bajo tres tipologías proporcionadas por Ruby en 1995: *As alive, As sleepy As death*.

### **3.1. As alive**

Estos retratos se caracterizan por ser ilusiones para el espectador, pues se intenta simular vida. Se crean escenas de vida que camuflan la muerte a través de poses rígidas, ojos abiertos (antes de la captura o por retoque fotográfico), objetos en las manos del fallecido (libros, juguetes, etc.). Se usaron distintos elementos para el cuerpo, como mecedoras, sillas, camas, sofás e, incluso, personas vivas que soportaban el cadáver, ocultas bajo una tela. Cabe destacar que, en función del estado del cuerpo, se tendía a ocultar las partes más dañadas a través de sábanas, mantas o almohadas para realzar la figura. Este tipo de retratos son el vivo rechazo de la partida del ser querido.

### **3.2. As sleep**

Son escenas que “actúan como un trampantojo”, que a través de “la idea del sueño” (Cruz Lichet, 2013: 50) tiende a engañar al espectador. Son escenas que conciben el estado onírico como un paso intermedio entre la vida y la muerte, puesto que estar dormido es el estado que más se asemeja a fallecer. Se enmarca en un contexto de no aceptación de la muerte, ya que la mayoría de fotografías son infantiles y, por ende, de mayor impacto emocional, es decir, son “el fiel reflejo de duelos no permitidos ni reconocidos” (Morcate, 2012: 175).

### **3.3. As dead**

Las fotografías de esta tipología es la aceptación de la muerte. El retratado aparece junto a elementos que certifican el fallecimiento del sujeto, a través del ataúd, ornamentación vegetal o elementos de carácter religioso (crucifijos, rosarios, velas, etc.). Estas escenas forman parte del velatorio que, celebrado en la intimidad del domicilio familiar, aceptan la partida del ser querido, y supone “un cambio de actitud frente a la muerte en el que el difunto se muestra sin simulacros y se presenta su nuevo estatus social” (Cruz Lichet, 2013: 34).

## 4. LOS ROLES DE GÉNERO EN EL GABINETE FOTOGRÁFICO

### 4.1 Como trabajadoras.

El siglo XIX proliferaban los estereotipos de género, tales como el discurso de la domesticidad y la división en dos escenarios diferenciados por rasgos biológicos. Por un lado, la mujer como ángel del hogar y, por otro, el hombre como cabeza de familia, con la obligación de mantener el estatus de la misma. Estas ideas son perfectamente atribuibles al gabinete pues “la fotografía también se practica en los ámbitos público y privado, desarrollándose en escenarios de intimidad (retratos de familia, fotos de muertos, postales de visita)” (Campo, 2017: 13). Por lo tanto, era un espacio que contenía tareas y lugares diferenciados por roles de género, en escenarios diferentes: el público y el privado.

La esfera pública correspondía al hombre, éste se encargaba de ofrecer sus servicios a la clientela, así como de establecer la norma dentro del gabinete. Por otro lado, en la esfera privada, se hallaban las mujeres, que en la mayoría de los casos actuaban como auxiliares del marido. Se encargaban del revelado de fotografías, regentar el gabinete en ausencia del marido, así como de ayudar en la creación de los retratos (atrezo, montaje, escenografía, elementos decorativos, etc.), funciones eminentemente de complementariedad, pues son ellos quienes “han llevado la instrucción de la fotografía: pautas, técnicas, géneros sobre los que han ejercido la impronta y el control, siendo ellos quienes han tenido el poder de su actividad y la prerrogativa de la creación de imágenes” (Campo, 2017: 10).

La mujer tenía que cumplir con una triple identidad: como trabajadora, como madre y como esposa. En primer lugar, a pesar de que la mujer se hallase dentro de un rol de auxiliar, éstas trabajaban sin obtener remuneración y/o reconocimiento alguno pues el que hacía la toma fotográfica era el hombre. En segundo lugar, tenían la obligación de cumplir como madre, ya que se

trataba de negocios familiares, hallándose vinculada al cuidado y mantenimiento de la familia. En tercer lugar, debían adoptar un rol sumiso y aceptar de manera incondicional las prerrogativas del marido.

#### **4.2. El caso de Narcisa Martínez Lorenzo.**

Narcisa Martínez Lorenzo, madre de seis hijos, esposa de Fernando Navarro Ruiz, cumplía con funciones importantes dentro del gabinete. Era una institución familiar, trabajaban desde Narcisa Martínez hasta sus hijos, auxiliando al artista en una amplia variedad de tareas. Sin embargo, el caso que nos atañe es importante, pues no solamente auxiliaba a su marido en cuanto a revelado de fotos y salvaguardia del gabinete en ausencia del fotógrafo, también se encargaba de otros aspectos técnicos, tales como amortajar, maquillar y preparar el cadáver del fallecido antes de la elaboración del retrato, ayudar a los retratados a conformar el esquema compositivo del retrato (tanto en grupales como individuales), en la selección del atrezzo y, en caso de realizar fotografía *post mortem*, “era ella o uno de sus hijos mayores quien le acompañaba al domicilio particular para retratar al fallecido solo o con la familia” (Martínez, 2001: 153). Ante esta situación vemos como:

1. Narcisa Martínez tenía funciones de una alta responsabilidad, puesto que el éxito del retrato final dependía no solamente de Fernando Navarro, sino también de ella por la preparación que conllevaban las imágenes y a su trabajo como auxiliar.
2. Las tareas que ella realizaba eran tareas asociadas al mantenimiento y al cuidado, siendo labores poco valoradas por considerarse de mujer. En palabras de Almudena Hernando, “la Historia ha querido ocultar las propias actividades de mantenimiento (...), las mujeres no han sido visibilizadas por ser quienes las realizaban” (Hernando, 2005: 116).

3. Es el epicentro de la triple identidad que comentamos con anterioridad: es madre, pues debe de cuidar de la familia; es esposa, pues debe de complementar al marido; y es trabajadora, por auxiliarle en la esfera privada del gabinete.

Asistimos, pues a un discurso de poder donde se invisibiliza y distancia a la mujer del aspecto técnico, cuando realmente estaba preparada para acometer cualquier tarea y se ensalza al hombre, que controla el aspecto creativo y profesional.

### **4.3. El caso de eustoquia navarro lorenzo.**

El gabinete cesó su actividad en torno a 1916, puesto que era una época en la que la fotografía estaba al alcance de todos debido al surgimiento de los aficionados a la fotografía, incentivada por la cámara Kodak de finales del XIX. Los fotógrafos aficionados aumentaron en número, dinamitando la actividad de muchos estudios y la desaparición de la fotografía como obras de arte. Esto generó en Navarro un cambio de perspectiva profesional, orientándole hacia la imprenta, regentando su funeraria (hasta 1932) sin dejar la carpintería y a la ebanistería, tal y como apuntan los anuncios publicados entre 1916 y 1918 (*Diario el Campo*, 1916). En este contexto, se crearon líneas de ruptura con respecto al negocio familiar, significando la emancipación de Eustoquia Navarro Lorenzo. Nacida en 1910, a las puertas del fin profesional de Fernando Navarro como fotógrafo, creó su propia empresa, por iniciativa propia, rompiendo con lo establecido e instaurando una mercería, tal y como se refleja en los periódicos de finales de los años cuarenta (s.a., 1948: 4).

## **5. COMO RETRATADAS**

### **5.1 La fotografía desde la perspectiva de género: retratos infantiles**

La fotografía que vamos a analizar a continuación es la mortuoria infantil. Este tipo de retratos era bastante común

debido a alta tasa de mortalidad infantil, lo que motivó su producción. Las fotografías se hallaban envueltas en creencias religiosas, pues se consideraban “angelitos” a los infantes fallecidos antes de los siete años, elaborándolas en la tipología *As sleep*. Se ensalzaba su “corta edad, sin uso de razón y sin pecados” (Borrás, 2010: 126) y por ello, ascenderían al cielo, además de ser el color blanco el quemás presencia tenga en los retratos debido a su significado de “pureza, virginidad e inocencia” (Bermúdez y Egea, 2022: 41).

Frente a este tipo de retratos, tanto a hombres como a mujeres se las representó de diferente manera. En estos dos retratos, observamos diferente expresión en ambos (Fig. 1y 2), una actitud rígida frente a una dulce. La masculinidad es representada como un concepto que inhibe por completo los sentimientos, evitando que “el varón perdiera su prestigio y estatus” (Béjar, 1991: 77). Por otro lado, la feminidad es representada “en poses amables y sumisas (...) subrayando su condición de madre por encima de la mujer” (Navarro, 2017: 413), lo que motiva al establecimiento de un exacerbado control sobre sus modales, “basados en el recato y en el pudor” (Cantero, 2007: 29). Una idea importante es la identidad que se subraya dentro de la fotografía, la mujer como madre y como cuidadora de sus hijos hasta el final. En cuanto a la indumentaria, observamos cómo la mujer se encuentra preparada para el retrato frente a la libertad del hombre, que está despeinado.

**Figuras 1 y 2**  
**Retratos de bebés fallecidos con sus padres (Totana, 1894-1916) (Fuente: Archivo General de la Región de Murcia<sup>1</sup>)**



En las siguientes fotografías observamos retratos elaborados fuera del gabinete. Muestran la cara más humilde de las sociedades del pasado, que, elaborados en zonas rurales, se bastaban de cualquier elemento para confeccionarlo: sábanas, cunas, mecedoras o estructuras improvisadas. Podemos observar una indumentaria diferenciada tanto en niños como en niñas. Este tipo de vestimenta era común, pero serán sustituidos en función de la edad acorde a los clichés sociales. Este tipo de prendas eran consideradas femeninas y, de acuerdo con Almudena Hernando, el empleo del mismo tipo de indumentaria significaba la implantación de un proceso de feminización en las primeras etapas de la infancia. Los niños pasaban por una etapa de “ser como mujeres”, abandonando estos ropajes al alcanzar una determinada edad y vistiendo con prendas que lo individualizan como hombre en la esfera privada (Figura 7). Sin embargo, esta etapa de feminización no era superada por las niñas, puesto que vestirían igual a lo largo de su vida, con ropajes blancos que simbolizan la virginidad y la

---

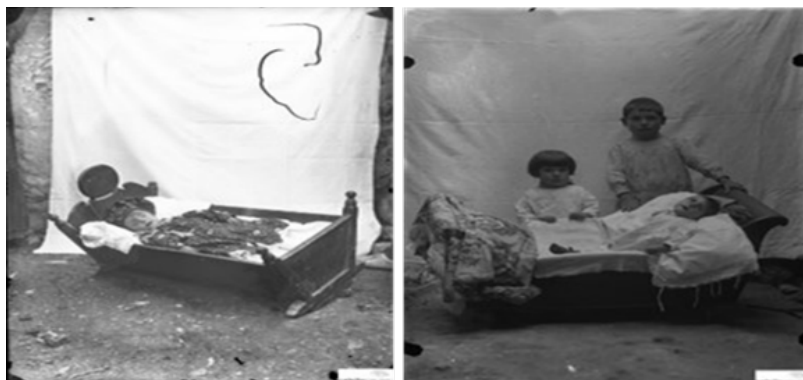
<sup>1</sup> Colección fotográfica de Fernando Navarro, disponible en el Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), de dominio público.

pureza, estableciendo así la dominación masculina (Hernando, 2015: 103) y la consiguiente asimilación a la condición de madre.

Las siguientes fotografías retratan al fallecido acompañado de su familia (Figuras 8 y 9). Podemos observar cómo se mantiene la misma indumentaria en las niñas, vistiendo ya como mujeres “gracias a la implantación de un proceso de parentesco con respecto a la madre” (Hernando, 2015: 107). Dichos ropajes abandonan el blanco que denota virginidad y ensalza el mito del ángel del hogar, indicando su rol en la esfera privada, así como el establecimiento de sus futuros roles: madre y esposa. Esta condición les daba “un papel más conservador y pasivo” (Onfray, 2017: 19), aceptando la realidad social que interiorizaban desde las primeras etapas de su infancia, estableciendo “operaciones de poder que moldean los cuerpos a través de discursos que constituyen regímenes de verdad” (Zambini, 2009: 138).

#### Figuras 3 y 4

**Niño fallecido. Bebé fallecido (Fuente: Archivo General de la Región de Murcia<sup>2</sup>)**



---

<sup>2</sup> Colección fotográfica de Fernando Navarro, disponible en el Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), de dominio público.

**Figuras 5 y 6**  
**Bebés fallecidos (Fuente: Archivo General de la Región de Murcia<sup>3</sup>)**



**Figura 7**  
**F. Sánchez Lajarín: “El mortichuelo” (Ródenas, 2004: 234) (La Unión, Murcia, ca. 1915) (Fuente: Archivo Municipal de la Unión<sup>4</sup>)**



---

<sup>3</sup> Colección fotográfica de Fernando Navarro, disponible en el Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), de dominio público.

<sup>4</sup> Colección fotográfica de Fernando Navarro, disponible en el Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), de dominio público.

**Figuras 8 y 9**  
**Retrato familiar con bebé fallecido (ca. 1900-1916) (Fuente:  
Archivo General de la Región de Murcia<sup>5</sup>)**



**5.2. La fotografía post mortem desde la perspectiva de género: retratos de adultos.**

La colección fotográfica de Fernando Navarro es característica por contener una gran cantidad de retratos, desde escenas cotidianas hasta retratos dentro del gabinete con exquisita composición. Sin embargo, hay una parte de la colección que se caracteriza por tener como protagonistas a familias humildes con una reducida capacidad adquisitiva. Este tipo de retratos se hacían fuera del gabinete y se materializaban en retratos con decoración improvisada, con mobiliario doméstico. En este contexto, se enmarca la siguiente fotografía (fig. 10). Este retrato es grupal y de tipología *As dead*. La escena central está protagonizada por la fallecida, con su ataúd visible, aceptando la muerte del ser querido, que ha vivido una última reunión de su familia antes de darle el último adiós. La fotografía, aun mostrándose sencilla, como mero retrato grupal, su sencillez esconde una enorme complejidad en cuanto a la disposición de los retratados.

Se representa una mayor presencia de hombres que de mujeres. Los varones están ubicados en las partes trasera y central

---

<sup>5</sup> Colección fotográfica de Fernando Navarro, disponible en el Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), de dominio público.

de la fotografía, situación diferente a las mujeres, que están ubicadas al frente, en una posición relevante. Además, hay diferencias en cuanto a lenguaje visual. Por un lado, los hombres tienen una mirada seria y directa al dispositivo fotográfico, mientras que, por otro, podemos observar cómo las mujeres se encuentran en una posición más secundaria, sin mirar directamente a la cámara: en el panel delantero, con la cabeza mirando hacia el suelo en posición de rezo, o en el panel central, donde gira levemente la cabeza evitando el contacto visual con la cámara. Esta organización es consecuencia de las indicaciones ejercidas por el fotógrafo, ya que, como profesional, “dictaminaba las directrices que los integrantes debían seguir para ser retratados, abarcando desde la pose como la organización jerárquica de la toma” (Jiménez Matallana, 2022: 79).

En palabras de Beatriz Bastarrica, esto puede indicar el reflejo de “la representación de la individualidad, que colaborará, simbólicamente, en su inserción en un grupo social determinado, el propio o el deseado, y también en su género correspondiente” estableciendo una marcada relación de poder (Bastarrica, 2014: 76). Hay una jerarquía, las mujeres se hallan en posiciones sumisas reducidas a meras figuras ornamentales que apelan a la emoción, mientras que el varón adquiere un rol protagonista. La forma en la que los hombres se posicionan en el retrato es menos coercitiva que la de las mujeres, y más si tenemos en cuenta algunos personajes varones del retrato. En el panel central vemos a un hombre, despeinado, apoyado en el ataúd. Esta pose se caracteriza por mostrar una rotunda indiferencia en pleno contexto funerario, situación muy opuesta con la postura de las mujeres y del resto de integrantes. Ellas se encuentran sedentes, representando ser dolientes, con una marcada tensión emocional.

**Figura 10**  
**Retrato en grupo (ca. 1895-1916) (Fuente: Archivo General de la Región de Murcia<sup>6</sup>)**



Para finalizar, otro aspecto es la vestimenta masculina con respecto a la femenina, pues responden también a una serie de clichés bajo el discurso de género de la época. Por un lado, el hombre viste con trajes, de negro y otros con camisa blanca, teniendo cierta libertad a la hora de seleccionar el ropaje. Están caracterizados por su comodidad y la adaptación de la misma al mundo público, además de contar con un código de vestimenta más abierto. Esto es fácilmente visible en el varón de la escena central, apoyado en el ataúd con una pose que se podría considerar irrespetuosa, sin afeitarse ni peinarse. Por otro lado, la vestimenta femenina estaba marcada por elementos que limitaban el movimiento, además de asociar el adorno y lo decorativo como “ideal estético” (Zambini, 2009: 140). Asistimos, pues, a una fotografía que actúa como “legitimador cultural” (Bourdieu, 2003: 162), en la que se reafirma la posición dominante del varón frente a la sumisión de las mujeres.

---

<sup>6</sup> Colección fotográfica de Fernando Navarro, disponible en el Archivo General de la Región de Murcia (AGRM), de dominio público.

## 6. CONCLUSIÓN

El caso de Fernando Navarro es muy interesante para conocer cómo se generalizaron estas prácticas de recuerdo y la integración de los distintos roles de género dentro del gabinete. Además de insertar los gabinetes fotográficos dentro de la actividad económica de las localidades en las que se instalaron para tratar de calibrar su contribución al desarrollo y modernización de estos entornos. En conclusión, la obra Fernando Navarro plantea distintos riesgos, como la descontextualización y la ausencia de obras bibliográficas asociadas. La mayoría de las colecciones fotográficas, no solo de difuntos, son desechadas por ignorancia o vendidas a altos precios en internet, siendo esta fuente reducida al coleccionismo o al encontronazo casual. Esto perjudica su acceso a los investigadores pues la mayoría de las colecciones se encuentran incompletas y/o desaparecidas. Insistimos en la necesidad de posicionar la fotografía como fuente y elemento enriquecedor de nuestro patrimonio. Hay que divulgarla como una práctica común en el pasado y recuperar tantas colecciones como sean posibles, con el fin de crear archivos que permitan un acceso libre. La obra de Navarro fue víctima del olvido durante años, pero su casual hallazgo le estableció como uno de los principales representantes de la fotografía en la historia de la Región.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1980). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BASTARRICA, Beatriz (2014). "En manos del fotógrafo: la construcción de las representaciones de la mujer y de la fachada personal femenina en la fotografía decimonónica mexicana". *Revista Relaciones*, 35(140), pp. 43-69.
- BELTING, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores

- BORRÁS LLOP, Josep María (2010). "Fotografía/Monumento. Historia de la infancia y retratos post-mortem". *Hispania, Revista Española de Historia*, 70(234), pp. 101-136.
- BOURDIEU, Pierre (2003). *La retórica de la figura. Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BURKE, Peter (2008). *La historia imaginada: Construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*. Barcelona: Cultura libre.
- CAMPO, Natalia. (2017). "Fotografía y enfoques de género. Aproximaciones teóricas para construir miradas de mujeres". *Revista La manzana de la discordia*, 12(2), pp. 7- 21.
- CANTERO ROSALES, M. Ángeles (2007). "De perfecta casada" a "Ángel del hogar" o la construcción del arquetipo femenino en el XIX". *Revista electrónica de Estudios filológicos*, (14). Recuperado de: <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm> [Fecha de consulta: 15/11/24]
- CHAPARRO CONTRERAS, Carlos (2017). "Angelitos al cielo. Muerte, ritual funerario y fotografía en La Mancha (1870–1931)". En J. A. Hernández Latas (ed.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939, un siglo de fotografía* (pp. 275-284). Barcelona: IFC.
- CUARTEROLO, Andrea (2002). "La visión del cuerpo en la fotografía mortuoria". *Aisthesis*, 35, pp. 51-56.
- DE LA CRUZ LICHET, Virginia (2013). *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España*. Madrid: Temporeae.
- HERNANDO, Almudena (2015). "Identidad relacional y orden patriarcal". En A. Hernando (ed.), *Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflictos* (pp. 83-120). Madrid: Editorial Traficantes de sueños.

- JIMÉNEZ MATELLANA, Alejandro (2020). *La fotografía post mortem en la España decimonónica* [Trabajo de final de grado]. Universidad de Murcia, Murcia. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/113808> [Fecha de consulta: 20-11-24]
- JIMÉNEZ MATELLANA, Alejandro (2022). *Fotografía Post Mortem en la Región de Murcia. El caso de Fernando Navarro Ruiz (1885-1916)*. [Trabajo fin de máster]. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- LÓPEZ, José Francisco (2002). *Fernando Navarro*. Murcia: Artes Gráficas Novograf.
- MARCOS, Mar (2020). "Fotografías de difuntos: entre el dolor, el amor y la memoria". *Trama y fondo revista de cultura*, 49, pp. 51-60.
- MARTÍNEZ JÓDAR, Asensio (2017). "El fenómeno del coleccionismo fotográfico y los álbumes familiares durante el siglo XIX: una aproximación al estudio de la colección fotográfica Fontes Pascual de Riquelme Viudes." En A. Irigoyen López y J. F. Henarejos López (coords.), *Escenarios de familia: trayectorias, estrategias y pautas culturales, siglos XVI-XX* (pp. 521-529). Murcia: Editum.
- MARTÍNEZ JÓDAR, Asensio (2017). *Fotografía y Sociedad en España durante el último Tercio del Siglo XIX. El Caso de Juan Almagro Roca* [Tesis Doctoral]. Murcia. Recuperado de: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/55967> [Fecha de consulta: 10-11-24]
- MARTÍNEZ PÉREZ, Juan Manuel (2001). "Fernando Navarro Ruiz, fotógrafo totanero". *Cuadernos de la Santa*, 3, pp. 150-154.
- MORCATE, Montse (2012). "Duelo y fotografía Post-Mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI". *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, 4, pp. 168-181.

- PÉREZ VEJO, Tomás (2012). “¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes. Memoria y Sociedad. El historiador y las fuentes icónicas”. *Revista Memoria y Sociedad*, 16(32), pp. 17-30.
- RUBY, Jay (1984). “Post-Mortem portraiture in America”. *History of photography*, 8(3), pp 201-222.
- S.A. (30 de marzo de 1849). “Anuncios, la época”. *Boletín oficial de la provincia de Murcia*. p.3
- S.A. (16 de febrero de 1840). “El daguerrotipo”. *Diario El Segura*. p. 3.
- S.A. (29 de marzo de 1889). “Párrafos”. *La Voz de Totana*, p.1.
- S.A. (1 de mayo de 1890). “Noticias”. *La Voz de Totana*, p. 3.
- S.A. (12 de diciembre de 1948). “Anuncios”. *Fiestas de Santa Eulalia*, p.4
- ZAMBINI, Laura (2010). “Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo”. *Nomadías*, 11(6), pp. 130-149.

# LAURA PAUSINI: LA VOZ ACTIVISTA ITALIANA DE LOS ÚLTIMOS AÑOS

**Catalina Montero Rodríguez**

*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

*Resumen* La presente investigación analiza la figura de Laura Pausini no solo como cantante, sino por su activismo social donde su música se ha convertido en una plataforma para defender diversas causas, entre las que se incluyen la igualdad de género, los derechos de los niños, la lucha contra el hambre y la pobreza, entre otras. A través de una metodología cualitativa basada en el análisis textual de sus canciones se examinan estos mensajes. El estudio se complementa con la revisión de entrevistas y declaraciones públicas de la cantante, que nos han permitido contextualizar su discurso dentro de la evolución del papel de la mujer en la industria musical. El análisis nos ha demostrado que la trayectoria artística de la cantante trasciende barreras a la hora de denunciar desigualdades sociales.

## 1. BREVE BIOGRAFÍA

Laura Pausini nació en una pequeña localidad de Rávena, llamada Faenza y con tal solo dieciocho años debutó en el Festival de San Remo del año 1993 ganando con su canción *La solitudine*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Publicada en el 1993, ganó el certamen de San Remo de ese mismo año. Sus compositores fueron Valsigli, Cremonesi y Cavalli. En Italia recibió en las

Su chorro de voz y su energía inconfundible hizo que la bautizaran como la nueva promesa de Italia, y por ello, no tardó en saltar al mercado internacional. Su éxito fue tal que, en muchos países alcanzó cotas de popularidad altísimas, siendo embajadora de Italia y grabando sus álbumes en varios idiomas para el público de varias nacionalidades, entre las que encontramos sus sencillos en lenguas como el español, el inglés, el francés, el portugués o el alemán.

Han pasado treinta años, desde que Laura saltara a la fama, y en estos años ha vendido más de 75 millones de discos<sup>2</sup> y ha ganado multitud de premios<sup>3</sup>, lo que la han coronado como una gran artista y de gran talento.

Desde muy joven supo que quería dedicarse a la música y desde el seno familiar le apoyaron a cumplir su sueño. Tras varios intentos y concursos fallidos, no se desanimó y se presentó, como ya hemos mencionado, a San Remo. En el 2006 ya tenía su primer *Latin Grammy*<sup>4</sup> y había conquistado el público norteamericano.

A lo largo de este estudio, no sólo reflejaremos su calidad como artista, sino como persona, siempre defendiendo las causas y las injusticias.

---

listas el disco de oro y en los Países Bajos el disco de platino. En otros países europeos como Francia, Italia o España consiguió ser número uno durante varias semanas.

<sup>2</sup> Con estas cifras que la avalan, la convierten en la artista latina no hispanohablante más vendida.

<sup>3</sup> Entre los que destacan *Premio Óscar y Globo de Oro*, seis *World Music Award*, y Premios Emmy.

<sup>4</sup> Actualmente cuenta con cuatro en esta categoría.

## 2. LAS GRANDES DIFERENCIAS EN SU PROFESIÓN

Laura afirma (Montón, 2020: s.p.) que durante su carrera ha visto cómo ha cambiado la vida y, por ende, la sociedad, ya que cuando empezó en este mundo musical, todas las personas que trabajaban con ella eran hombres. Pero, ahora esa cifra ha cambiado y las mujeres ocupan la mitad de su plantilla.

El primer contrato que firmó con su discográfica tenía cánones inferiores respecto a un chico de su edad, por lo que la diferencia era clara, pero el cambio que experimenta la sociedad empieza a ser evidente, pues:

Una de las características que me han definido es que mis canciones hablan de autodeterminación, de ser más segura de mí misma, probablemente también porque en esos años comencé a ver un cambio y a sentir a las demás mujeres más alineadas y unidas (Montón, 2020: s. p.)

Estas observaciones de Laura Pausini nos reflejan la evolución de la igualdad de género en la industria de la música y en la sociedad en general. La producción musical siempre ha sido dirigida por hombres ya sea como artistas o como personal de apoyo, de ahí que, con el tiempo y el cambio de mentalidad de la sociedad, haya sufrido un cambio significativo y por tanto, las mujeres en su equipo, en la actualidad, representan la mitad de su plantilla.

Las condiciones laborales fue otra de las desigualdades a las que se enfrentó la cantante en su discográfica si se comparan con las de un cantante masculino, claro ejemplo de las desigualdades de género que existían en la industria de la música. Sin embargo, Pausini no se acobardó por estos obstáculos y continuó trabajando no solo para hacerse un nombre dentro de esta industria musical sino para luchar contra estas injusticias.

Además, Pausini destaca que a principios de los 2000 ninguna mujer había cantado en un estadio en Italia, excepto ella,

sin embargo, tuvo que lidiar con las barreras impuestas que las mujeres tenían aún al principio del milenio. Pausini y otras artistas femeninas han trabajado incansablemente para romper estas barreras y abrir el camino para las futuras generaciones de mujeres en la música.

### 3. EL VALOR DE LA MUJER

Laura Pausini ha sido siempre una defensora incansable de los derechos de la mujer. En una reciente entrevista, Pausini (2024) expresó su preocupación por la falta de respeto hacia el valor de la mujer en la sociedad actual.

Con esta frase, "El valor de la mujer todavía no se respeta como debiera", afirmaba Pausini que con esta declaración no solo refleja su postura personal, una actitud a la que fue sometida durante años solo por el hecho de ser mujer, sino que también resalta un problema que aún perdura en nuestra sociedad. A pesar de la lucha por la igualdad de género, las campañas y los eventos en los que se reivindica esta lucha, las mujeres todavía se enfrentan a la discriminación y a la desigualdad en muchas áreas de la vida.

El valor de la mujer todavía no se respeta como debiera y eso que estamos en el año 2024. A mí no me gustan las revoluciones de las mujeres que implican ir en contra de los hombres, pero sí que hay que levantar la voz y juntarnos (Pausini, 2024).

Pausini argumenta que, durante mucho tiempo el valor de una mujer se ha medido por su apariencia física o por su capacidad para cumplir con las expectativas tradicionales de género. Pero por eso hay que desechar estas creencias y debemos hacer todo lo contrario, y que cada mujer debe ser valorada por su carácter, por su inteligencia y por su capacidad para contribuir a la sociedad.

Además, la cantante reclama a la sociedad reconocer y apreciar la fortaleza y la resiliencia de las mujeres, porque a lo largo de la historia, las mujeres hemos demostrado una y otra vez nuestra capacidad para superar las adversidades y los desafíos significativos. Sin embargo, estas contribuciones a menudo se pasan por alto o se subestiman.

La Pausini hace una llamada a la sociedad para que reconozca y respete el verdadero valor de las mujeres, puesto que su mensaje es un recordatorio poderoso de que cada mujer merece ser valorada y respetada por su verdadero valor, no solo por su género y por ello como sociedad, debemos esforzarnos por garantizar que el valor de cada mujer se reconozca y se respete como debiera.

## 2. SU VOZ AL SERVICIO DE LA CAUSA

La herramienta por la que Laura Pausini ha defendido sus creencias, ha sido su voz. Con ella ha amparado las causas que cree que son importantes en nuestra sociedad y que, a ella, también le ha tocado vivir. A través de la música y las letras de sus canciones, la artista ha buscado no solo que su público se sienta identificado con sus canciones, sino que pide que con ella se alce la voz. De hecho, en una declaración de la cantante a un medio digital afirmó que:

Cuando una de nosotras siente que algo no funciona debe decirlo porque taparnos la boca es el error más grande. Obviamente, alguien tiene un rol social más popular no tiene que temer miedo a hablar de ello (Clarín, 2020: s. p.).

Con esta declaración resalta la importancia que tiene nuestra voz para hablar sobre temas importantes, sin silenciarnos porque será lo único que nos lleve al cambio social, su música utilizada como forma de expresión personal y como medio para abordar temas sociales es crucial para animar a su público a hacer lo mismo. Es decir, que si queremos tener una comunicación

abierta, efectiva y honesta, especialmente cuando tratamos cuestiones de injusticia o desigualdad, es muy importante ya que si no nos comunicamos, nuestro silencio puede alargar nuestros problemas y no erradicarlos, por lo tanto, hablar sería el primer paso hacia la solución.

El rol social que desempeña Pausini tiene carácter popular, ya que como figura pública y con tantos seguidores, asume una responsabilidad particular al hablar sobre estos temas. Su influencia y alcance tiene un fuerte impacto en la concienciación y el cambio social.

Además, la artista ha mostrado un fuerte apoyo al colectivo homosexual a lo largo de su carrera de ahí que, tardara en casarse dieciocho años con el que era su compañero de viaje hasta que las personas del colectivo pudieran hacerlo legalmente en Italia. Esta decisión la consideró como una forma de solidarizarse con sus amigos homosexuales.

Rabal (2024) afirmaba que la postura en la que se inclina la cantante está fuertemente relacionada con las presiones y los estereotipos sociales arraigados en su país, ya que el matrimonio entre personas del mismo sexo no ha estado reconocido legalmente, hasta que en 2016 se aprobara una ley que permitía las uniones civiles para parejas del mismo sexo, sin embargo, hay mucho camino por recorrer porque aún no tienen todos los mismos derechos y beneficios del matrimonio convencional, como la adopción conjunta<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> La Cámara de los Diputados de Italia aprobó la ley, impulsada por el Gobierno de Matteo Renzi, que regulaba las uniones entre personas del mismo sexo, aunque sin contemplar su derecho de adopción. La votación definitiva concluyó con 372 votos favorables, 51 contrarios y 99 abstenciones.

Además, en el 2016, estrenó un sencillo titulado *il nostro amore quotidiano*<sup>6</sup>, dedicado a las parejas homosexuales de ahí que haya mostrado su apoyo incondicional a la comunidad LGBTI en la búsqueda de igualdad de derechos.

Es decir, que su activismo está reflejado en su música donde su compromiso con la igualdad y el respeto a la diversidad están presentes en muchas de sus canciones, de ahí que Laura Pausini se haya convertido en una voz importante en la lucha por los derechos del colectivo homosexual, utilizando su influencia para fomentar un cambio positivo en la sociedad

Con esto podemos señalar que Laura Pausini es un ejemplo de cómo los artistas pueden usar su voz y su plataforma para marcar la diferencia en una sociedad poco equitativa aún. Su compromiso con la defensa de las causas importantes es un testimonio de su integridad como artista y su dedicación a la mejora de la sociedad.

### 3. SU MÚSICA Y SU VOZ

En este apartado analizaremos algunas de sus canciones que se pueden entender como una forma de activismo social. En primer lugar, mencionaremos el sencillo de *Io sì*<sup>7</sup>, tema que refleja la necesidad de que tengamos un apoyo incondicional cuando se nos acaben las palabras.

Quando tu finisci le parole  
Sto qui, Sto qui  
Forse a te ne servono due sole

---

<sup>6</sup> Lanzado como parte de su álbum *Similari*, lanzado en italiano y castellano en el 2015. Consiguió un disco de oro en Brasil y tres discos de platino en Italia por sus más de 150.000 copias vendidas.

<sup>7</sup> Grabada para la película *The life Ahead (La vita davanti a sé)* dirigida por el director de cine Edoardo Ponti en el 2020 y protagonizada por Sophia Loren, Ibrahima Gueye y Abril Zamora.

Sto qui, Sto qui (Warren, Pausini y Agliardi, 2020).

En estos versos, reflexiona a que cuando uno, a pesar de las dificultades, aprende a seguir adelante, aceptando lo imposible, ya que cuando uno se encuentra al límite y se siente solo, ella estará ahí, como símbolo de apoyo constante.

Es una canción de pilar y empatía, que expresa el estar allí para alguien en tiempos de lucha y duda, transmitiendo un mensaje reconfortante y solidario, hablando de estar presente para alguien cuando más lo necesita, incluso cuando parece que nadie más lo está.

A lo largo de todo el texto, se destaca la importancia de ser un apoyo incondicional en momentos de dificultad, de ser la persona que sí cree, que sí escucha y que sí ve.

Además, este sencillo celebra las fuerzas de flaqueza a pesar de la vulnerabilidad y la importancia de las relaciones humanas en la superación de adversidades. Esta canción no solo es un himno a la solidaridad, sino que, es también un recordatorio de la importancia que supone tener un apoyo emocional y la empatía en nuestras vidas.

*Speranza*<sup>8</sup>, es otra canción que nos habla de la esperanza, el anhelo de tener un mundo mejor, donde las injusticias y las desigualdades sociales puedan ser superadas.

Lui che qui arrivò e che resterà  
Lui lungo il cammino forse incontrerà  
Occhi che come i suoi  
Chiedono di felicità  
Ricercando la vita  
Vita, vite e speranza

---

<sup>8</sup> Este sencillo es una versión de la canción de Amedeo Minghi, está incluida en el álbum *L'altra faccia della luna* del 2002. Tuvo tal repercusión en Brasil que se incluyó en la banda sonora de *Terra nostra*, una telenovela de aquel país.

E sogno, sogno, sogni e speranza  
Pace, pace, pace e speranza (Pausini, 2002).

*Il mondo che vorrei*<sup>9</sup>, es otra canción en la que Laura expresa su deseo por un mundo mejor, donde no haya discriminación ni injusticias. Escrita en beneficio de UNICEF, dona sus beneficios para la organización, además que se usa para el anuncio publicitario en el 2004 en Mediaset.

Il mondo che vorrei  
Avrebbe mille cuori  
Per battere di più avrebbe mille amori  
Il mondo che vorrei  
Avrebbe mille mani  
E mille braccia per i bimbi del domani  
Che coi loro occhi chiedono di più  
Salvali anche tu (Salvatori y Pausini, 2003).

Otro sencillo titulado *Il coraggio di andare*<sup>10</sup>, es una hermosa melodía que canta al coraje de seguir adelante a pesar de los desafíos y las dificultades que se presenten en la vida. este sencillo salió publicado en el año 2018, como parte de un álbum titulado *Fatti sentire*<sup>11</sup>, una canción que canta a dúo con Biagio Antonacci<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Lanzado en el 2003, como parte de su álbum *Le cose che vivi*, bajo la discográfica CGD East West.

<sup>10</sup> Lanzado el 20 de noviembre del 2018. Consiguió el disco de oro por sus más de 25.000 copias vendidas y consiguió posicionarse en segundo lugar dentro de las listas musicales italianas.

<sup>11</sup> Este álbum de estudio fue publicado el 16 de marzo del 2018, bajo la etiqueta de *Atlantic Records*, recibiendo el premio de *Latin Grammy Award*, por ser el mejor álbum pop latino. En Italia, consiguió tres discos de platino, por sus más de 150.000 copias vendidas.

<sup>12</sup> Cantante y compositor milanés, muy famoso durante los años noventa. Desde entonces, ha seguido publicando álbumes, componiendo para otros artistas y colaborando con ellos.

Este tema reflexiona sobre el *tempus fugit* y la necesidad de empezar de cero a pesar de las adversidades.

Como ejemplo vamos a señalar una estrofa donde se reflexiona sobre el paso del tiempo, cuando las miradas no llegan o lo hacen tarde, cuando el paso del tiempo hace que se nos borren los recuerdos. Ya que a veces, no nos damos cuenta de que el tiempo pasa rápido y nos encontramos la caducidad en todos nuestros sueños y con pocos años por delante. La estrofa, además, se presenta con una pregunta retórica hacia Dios, buscando una respuesta de cómo salir adelante.

Nell'attesa di uno sguardo che arrivi anche in ritardo  
Quante volte questo tempo ci ha rubato un ricordo  
Che comunque tutto passa anche quando non vorresti  
E ti ritrovi coi tuoi anni e con i sogni più stretti  
Dio ma come si fa a trovare il coraggio di andare  
Anche quando vorresti restare  
Dimmi come si fa a rialzarsi anche quando fa male.  
(Maiello, Palmosi, Pausini, Rettani y Salvati, 2018)

*Non ho mai smesso*<sup>13</sup> tiene una carga semántica fortísima donde anima a todas aquellas personas a tener la fortaleza para enfrentarse a todo lo que se presente. Su mensaje de creer siempre en uno mismo es la base para seguir adelante, se puede interpretar como su lucha personal, de las dificultades a las que se ha enfrentado en su vida.

Mi ritrovo qui su questo palcoscenico, di nuovo io  
Mi ritrovi qui perché il tuo appuntamento adesso è uguale  
al mio  
Hai visto il giorno della mia partenza  
Nel mio ritorno c'è la tua poesia  
Stare lontani è stata una esperienza, comunque sia

---

<sup>13</sup> Incluido en su álbum *Inedito*, lanzado en 2011.

Non ho mai smesso di amare te  
Non ho mai tolto un pensiero a te  
Non ho mai smesso (Romano Carta, Pausini, Agliardi y  
Ballesteros, 2011).

Aunque no trata directamente sobre la violencia de género, el mensaje de resiliencia y de nunca rendirse lo podemos interpretar muchas personas que hemos enfrentado situaciones difíciles, incluyendo abusos y maltratos.

Pausini canta sobre su propia experiencia de mantener la fe en sus sueños y en su capacidad de superar los obstáculos. Este mensaje de perseverancia es poderoso y universal, y puede ser particularmente relevante para quienes luchan contra la violencia y la opresión.

Por otra parte, *Io Canto*<sup>14</sup> se presenta como un himno a la libertad de expresión y la autenticidad, sin miedo a que uno sea juzgado en estos tiempos tan difíciles. Es decir, que este sencillo es una metáfora de la libertad y la necesidad de ser fiel a uno mismo.

La nebbia che si posa la mattina  
Le pietre di un sentiero di collina  
Il falco che s'innalzerà  
Il primo raggio che verrà  
La neve che si scioglierà correndo al mare  
L'impronta di una testa sul cuscino  
I passi lenti e incerti di un bambino  
Lo sguardo di serenità  
La mano che si tenderà  
La gioia di chi aspetterà  
Per questo e quello che verrà... (Luberti y Cocciantè, 1979).

*Bastava*<sup>15</sup>, en este sencillo se aborda la denuncia a la violencia de género y a todas aquellas relaciones que son abusivas,

---

<sup>14</sup> Es una canción originalmente interpretada por Riccardo Cocciantè en 1979, pero lanzado en el álbum de título homónimo en el 2006.

<sup>15</sup> Incluido en su álbum *Inedito*, lanzado en el 2011.

perjudiciales y tóxicas, ya que su temática gira en torno al dolor y la lucha de una mujer atrapada en una relación donde el abuso y la incompreensión son frecuentes.

Un sorriso di ritorno per rispondere a un sorriso  
Bastava  
Uno spazio condiviso ma nessun altare d'oro  
Bastava  
Nella stanza di un albergo d'Europa si potrebbe andare  
avanti a parlare o si gioca  
o scambiamoci uno schiaffo di pace  
vince il primo che si arrende, si offende lo dice  
Come ci siamo arrivati a volerci così tanto male non so  
Come ci siamo permessi di dirci che ognuno fa quello che  
può  
Una camminata in centro in un pomeriggio bianco  
Bastava  
Prevedere il tuo fastidio, fare i conti sopra l'odio  
Bastava  
Fare a meno delle buone maniere che confondono e  
rubano spazio e spessore (Pausini, 2011).

Ya el título nos ha anunciado que solo con pequeños detalles de amor, la relación podría haber sido diferente. La canción se convierte, de esta forma, en una llamada de atención sobre la importancia de reconocer y abordar la violencia de género.

#### 4. CONCLUSIÓN

Laura Pausini es una artista que ha demostrado un fuerte compromiso con las causas sociales a lo largo de su carrera. Su música y sus letras reflejan este compromiso, y ella ha utilizado su música para alentar a su público a involucrarse y hacerse oír.

Ella cree firmemente en la importancia de hablar cuando algo no está bien y no tener miedo de expresar nuestras opiniones. Este es un mensaje poderoso que se refleja en su música y en su activismo.

Además, Pausini ha tenido un impacto significativo en la música y la cultura en general, no solo porque haya sido reconocida como Persona del Año en los Grammy Latinos y haya publicado su decimocuarto álbum. A pesar de los desafíos, como la falta de inspiración que experimentó en 2020, Pausini ha perseverado y ha continuado creando música que suena con potencia y energía con su público.

Su compromiso con estas causas se ha reconocido, convirtiéndolo en un símbolo de la lucha por la igualdad y la justicia social. Incluso, en unos de sus conciertos en el 25N<sup>16</sup>, hacía un gesto con sus manos (cerrando el puño con el pulgar hacia dentro) para que las mujeres, en caso de necesitar ayuda, lo hicieran y así poder ayudarnos unas a otras.

El gesto que ves aquí es la petición de ayuda que las mujeres que sufren violencia pueden hacer en cualquier momento, incluso durante mis conciertos si lo necesitan, y todas debemos ser capaces de reconocerlo para poder ayudar (Pausini, 2023).

Concluyendo, podemos afirmar que Laura Pausini es más que una cantante exitosa; es una defensora apasionada de las causas sociales desde sus inicios y ha utilizado su música para inspirar a otros. Su valentía para hablar y su dedicación a la música y a las causas que le importan son verdaderamente inspiradoras.

---

<sup>16</sup> Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTOL, Noelia (2023). "El gesto de Laura Pausini sobre el escenario para ayudar a las mujeres que sufren violencia de género". *Cadena Dial*. Recuperado de <https://www.cadenadial.com/2023/gesto-laura-pausini-ayudar-mujeres-sufren-violencia-genero-356332.html> [Fecha de consulta: 12/5/2024].
- CLARÍN (2020) "Laura Pausini contó cómo la discriminaron en la industria por ser mujer". Recuperado de [https://www.clarin.com/espectaculos/musica/laura-pausini-conto-discriminaron-industria-mujer-0\\_MFKm-ne3r.html](https://www.clarin.com/espectaculos/musica/laura-pausini-conto-discriminaron-industria-mujer-0_MFKm-ne3r.html) [Fecha de consulta: 1/6/2024].
- FERNÁNDEZ ABAD, Ana (2023). "Laura Pausini: Se ha convertido casi en un trabajo levantarse y pensar: 'Hoy a quién juzgo, a quién odio'. Estoy harta de eso". *El País semanal*. Recuperado de <https://elpais.com/eps/2023-12-08/laura-pausini-se-ha-convertido-casi-en-un-trabajo-levantarse-y-pensar-hoy-a-quien-juzgo-a-quien-odio-estoy-harta-de-eso.html> [Fecha de consulta: 3/6/2024].
- GIL, Víctor (20/11/2023). "Laura Pausini, una cantante de récord: los discos que ha vendido y el dinero que tiene". *20 minutos: La Información*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/lainformación> [Fecha de consulta: 2/7/2024].
- JIMÉNEZ RIVERA, Adriana (2022). "Laura Pausini: la única gran diferencia entre hombre y mujer está en su vientre". *Milenio*. Recuperado de <https://www.pressreader.com/mexico/milenio-laguna/20220308/282123524973513> [Fecha de consulta: 13/5/2024].
- MEJÍAS, Alejandro (2021). "El largo camino de Laura Pausini hacia los Óscar". *La Vanguardia*. Recuperado de

<https://www.lavanguardia.com/cultura/20210426/7301767/oscscar-2021-premios-gala-laura-pausini-nominacion-carrera-biografia-mmn.html> [Fecha de consulta: 18/5/2024].

MONTÓN, Lorena. 2020. “Laura Pausini: ‘El valor de la mujer todavía no se respeta como debiera’”. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/gente/20200912/483402513102/laura-pausini-entrevista-verdades-a-medias-la-voz-bebe.html> [Fecha de consulta: 23/5/2024].

PAUSINI, Laura. Sitio oficial. <https://www.laurapausini.com/es/> [Fecha de consulta: 23/5/2024].

RABAL, Lola (7/6/2024). “Laura Pausini no quiso casarse hasta que las personas del colectivo pudiesen hacerlo en su país”. *Cadena Dial*. Recuperado de <https://www.cadenadial.com/2024/laura-pausini-no-quiso-casarse-hasta-personas-colectivo-pudiesen-hacerlo-en-su-pais-375975.html> [Fecha de consulta: 23/5/2024].

S.A. (20/3/2023). “Laura Pausini reflexiona sobre la igualdad de género en la música y su minigira maratónica de 24 horas”. *Billboard*. Recuperado de <https://www.billboard.com/espanol/musica/laura-pausini-entrevista-igualdad-de-genero-minigira-maratonica-1235289884/> [Fecha de consulta: 13/5/2024].

S.A. (15/6/2022). “Laura Pausini, protagonista del mayor concierto contra la violencia de género”. *Mundo deportivo*. Recuperado de <https://www.mundodeportivo.com/ocio/20220615/1001822621/laura-pausini-protagonista-mayor-concierto-violencia-genero.html> [Fecha de consulta: 13/5/2024].

S.A. (11/5/2016). “Italia aprueba la ley que regula las uniones civiles entre homosexuales”. *RTVE noticias*. Recuperado de <https://www.rtve.es/noticias/20160511/gobierno-italiano->

[gana-mocion-confianza-para-ley-uniones-homosexuales/1349597.shtml](#) [Fecha de consulta: 3/6/2024]

# CHANTAL MAILLARD Y LA MEDEA QUE URDE UN INTERTEXTO TRANSECULAR

**Cinthya Reina-Pons**

*Universidad de Salamanca*

*Resumen* En el presente artículo se analizan las metáforas de la araña y del hilo, así como el carácter subversivo que se encuentran en *Medea* (2020) de Chantal Maillard. Debido a su esencia intertextual e intermedial, se lleva a cabo una previa comparación con las obras con las que dialoga el poemario: la tragedia de Eurípides y la adaptación cinematográfica de Lars von Trier, con el fin de detectar qué elementos conserva de ellas y poder resaltar así las innovaciones y desviaciones que aporta la poeta en su versión.

## INTRODUCCIÓN

El origen de *Medea* se remonta a la mitología griega, en concreto de la zona de Tesalia (Melero Bellido, 1990: 24), aunque su historia ha trascendido las fronteras geográficas y temporales y ha seguido transmitiéndose a lo largo de los siglos. Por este motivo, aparece en *El viaje de los argonautas* de Apolonio de Rodas, en las *Metamorfosis* de Ovidio (Bolumburu Perl, 2009: 362), en las piezas teatrales de Corneille (Martín, 2015: 39) o Boggio (Martín Clavijo, 2017) e incluso en el medio audiovisual gracias a las adaptaciones de Pasolini o von Trier (Pérez Gómez, 2018: 212); también se ha convertido en el sujeto lírico del poemario de Chantal Maillard o en la protagonista de la novela gráfica de Fermín Solís. Se atestigua por primera vez su aparición

en la *Teogonía* de Hesíodo (Castillo Bel, 2023: 148), del siglo VIII a. C. aproximadamente. Este personaje está necesariamente ligado a la figura de Jasón y, por lo tanto, a los argonautas (Bolumburu Perl, 2009: 369; Castillo Bel, 2023: 150) y el vellocino de oro, que se encuentra en la historia de Pelias (Bolumburu Perl, 2009: 369), lo que evidencia que un mito remite a otro de forma sucesiva.

Como explica la investigadora Martín Clavijo en su artículo, este personaje se ha ido recuperando con el transcurso de los siglos y mediante una serie de modificaciones se fue adaptando “alla propria epoca, ideologia, religione, contesto storico, gusti del pubblico” (2017: 353). Por consiguiente, este interés en autores tan cronológicamente distantes demuestra la vigencia de los temas del mito de Medea en la sociedad europea a lo largo del tiempo (Martín, 2015: 39), puesto que, a partir de las adaptaciones que comenta Martín Clavijo, se ha utilizado bien para promover discursos más conservadores de los ideales patriarcales, por ejemplo, en el caso de von Trier (1988), bien para articular reivindicaciones feministas, que podemos percibir en las obras de Boggio (1981), Wolf (1996), Correia (2007) o Maillard (2020).

El presente trabajo se propone estudiar el personaje de Medea que crea la poeta belgo-española Chantal Maillard. Para ello, en primer lugar, se analizará la obra teniendo en cuenta su carácter intertextual e intermedial, es decir, estableciendo las comparaciones (divergencias y convergencias) pertinentes con la tragedia de Eurípides y con el largometraje de Lars von Trier. En segundo lugar, se examinarán las particularidades de esta Medea, su carácter subversivo y el proceso de desmitificación que la poeta lleva a cabo.

El dramaturgo griego Eurípides (siglo V a. C.) llevó a escena uno de los episodios de este mito tesálico en el que se encuentra Medea: el desenlace de su relación con Jasón. Tras la traición y abandono por parte del marido, Medea es condenada al exilio

junto a sus hijos. No obstante, posiblemente para ajustarse a sus necesidades y concepciones escénicas, Eurípides introduce un cambio significativo con respecto a la historia tradicional convirtiendo a Medea en la asesina de sus hijos; en otras versiones quienes los mataban eran los corintios o Creonte (Melero Bellido, 1990: 24; Forero Olaya, 2023: 49). A partir de esta reescritura del mito original, Medea se ha considerado “bárbara, perversa e infanticida, dotada de poderes maléficos” (Bolumburu Perl, 2009: 362). Lo que han obviado muchos críticos y lectores posteriores y que aparece de forma explícita en la obra de Maillard es que a Medea en la tragedia de Eurípides también la movían motivos políticos: no quería condenar a sus hijos al exilio y que fueran considerados no solo extranjeros, sino apátridos, por las repercusiones sociales y económicas que ello suponía.

Por otra parte, *Medea* de Chantal Maillard, obra publicada en 2020, puede ser definida como un monólogo po-ético, un juego de palabras que Forero Olaya utiliza para describir el carácter lírico a la vez que moral que presenta, debido a las cuestiones en ella planteadas (2023: 8). Este texto híbrido entre lo lírico y lo teatral funciona como una suerte de secuela de la adaptación cinematográfica de Lars von Trier de 1988 (Forero Olaya, 2023: 14-15). Medea, el sujeto lírico de la versión maillardiana, se presenta como una *revenant*, como aquella que vuelve de forma esporádica cada vez que se inicia la lectura del poemario y que se desvanece con el final. Vuelve en esta ocasión para contar los motivos que la llevaron a matar a sus propios hijos y explicar cómo le afectó este suceso. En pocas palabras, el poemario sirve como una confesión y desahogo para el personaje.

La obra está encabezada por un epígrafe que procede del largometraje homónimo del director danés Lars von Trier: “– ¿Qué vas a colgar de esa cuerda? / – Lo que amo” (von Trier, 1988 citado en Maillard, 2022: 575), fruto de la adaptación de la tragedia de Eurípides a partir del guion que había escrito Dreyer (Pérez Gómez, 2018: 212), aunque con algunas variaciones

significantes, tales como la escenificación del filicidio y la utilización de la soga en vez del cuchillo, la introducción de Glauce como un personaje presente y contrario a Medea, o la creación de escenas y símbolos propios. Por ejemplo, el mar es uno de los elementos más importantes de esta versión cinematográfica, dado que se utiliza como “la unión de dos mundos, el de los vivos y los muertos” y por ello estará muy vinculado a Medea, además de por ser esta “representante de aquello que el hombre no puede controlar” (Fresneda Delgado, 2013: 63-64). Esta idea la recoge Maillard tanto en el prólogo como en el epílogo de la obra, momentos en los que vemos que el mar también funciona como un punto de unión entre la vida y la muerte al ser el lugar del que resurge Medea y al que vuelve para partir de forma definitiva.

Puesto que el objetivo principal que persigue este trabajo es establecer de qué forma se ha transmitido, conservado y modificado la historia de Medea en el poemario de Maillard, primero deberemos tener en cuenta su carácter intertextual. Para ello utilizaremos la terminología propuesta por Genette, quien define la intertextualidad “como una relación de copresencia entre dos o más textos [...], es decir, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10). Más adelante aclara las formas en las que puede estar presente un texto en otro, pero en esta ocasión solo nos centraremos en los conceptos de hipertexto e hipotexto. El hipertexto es el texto que habla sobre otro texto, siendo este segundo el hipotexto, es decir, la fuente del que surge una obra posterior (Genette, 1989: 14).

A partir de lo explicado anteriormente y siguiendo esta teoría genettiana, podemos confirmar que pese a ser originalmente un hipertexto, la *Medea* de Eurípides se convertirá en hipotexto de todas las obras que utilizan el motivo del filicidio que lleva a cabo el personaje principal, como en el poemario de Chantal Maillard. Sin embargo, como se ha comentado previamente, por el epígrafe que inicia el libro de la poeta,

sabemos que el hipotexto principal de este es la adaptación fílmica de von Trier, hipertexto a su vez de la tragedia griega.

No obstante, en vista de que las relaciones que establece Maillard trascienden el plano textual y que la teoría genettiana queda obsoleta para analizar la complejidad medial presente en este monólogo poético, recurrimos también a la propuesta terminológica que ofrece Rajewsky. Esta teórica utiliza el concepto de transposición medial para referirse a “la transformación de un producto medial (un texto, una película, etc.) o de su sustrato en otro medio” (2020: 441). De este modo, podemos definir la película de von Trier como una transposición medial de la tragedia de Eurípides, dado que pasa del medio textual al audiovisual. En el texto de Maillard se produce de nuevo una transposición medial al tomar la forma textual a partir de la audiovisual.

Por otra parte, como veremos en el siguiente punto con más detalle, en la *Medea* de Maillard hallamos algunas referencias intermediales, puesto que vemos la descripción de algunas escenas de la película de von Trier que la autora utiliza para la creación de símbolos propios. Al traducir en palabras las imágenes de la película, es decir, al utilizar écfrasis, “el producto medial tematiza, evoca o imita elementos o estructuras de otro medio convencionalmente distinto, a través del uso de sus propios procedimientos específicos” (Rajewsky, 2020: 444).

## 1. LA ARAÑA QUE TEJE INTERTEXTOS

Como se acaba de explicar, en un sentido amplio se produce en la obra de Maillard, por un lado, un intertexto con la película de von Trier y, por el otro, con la tragedia de Eurípides. De cualquier modo, el poemario funciona como hipertexto de ambos, puesto que von Trier respeta la tradición eurípidea del infanticidio, como la propia voz poética comenta: “Muchas historias pueden ser contadas / a partir de una sola” (Maillard, 2020: 592). A continuación, se procede a analizar algunas de las

menciones explícitas e implícitas a ambas obras presentes en la *Medea* maillardiana con el fin de identificar de qué forma condicionan el texto de la poeta.

Por una parte, Chantal Maillard incluye referencias intertextuales de la tragedia de Eurípides en las menciones al género teatral, tanto a través del contenido como de la forma de la obra. A modo de ejemplo, en los versos: “Cuentan bien los poetas: yo amaba a Jasón. / Pero en eso acaba lo que saben” (Maillard, 2022: 599) se puede distinguir una alusión (Genette, 1989: 10) no solo a Eurípides, sino a todas las versiones que anteceden esta nueva propuesta. Desde el punto de vista formal se aprecia en la disposición textual en tres libros, “siguiendo la estructura tripartita habitual de las antologías poéticas de la Antigüedad clásica” (Castillo Bel, 2023: 151), que podrían funcionar, en realidad, como actos separados por la intervención de una suerte de coro. Se percibe también en la alusión al género y al dramaturgo, marcando el origen de esta versión:

¿No sospecháis del decorado?  
[...]

Veneráis  
la lengua muerta de lo escrito.

Ninguna función vale sin embargo  
el precio que pagáis en duelos y aflicciones.  
Aplaudís la tragedia de la que sois actores  
salvo si os toca perder.  
[...]

¡Que empiece la función!, exclaman.  
¡Que suba el telón! ¡Que alguien  
aparezca y nos cuente

una historia” (Maillard, 2022: 606-607).

Castillo Bel define este ejercicio como una serie de “reflexiones metamitocríticas que giran en torno a los modos de reescritura del mito” y que la autora utiliza para cuestionar la verdad unívoca y “destacar el componente artificial que está presente también en el origen del mito”, apelando directamente al lector/espectador (2023: 156). Podríamos definirlo también como un ejercicio metatextual, porque sin llegar a citarlo saca a colación el texto de Eurípides (Genette, 1989: 13).

Por otra parte, Maillard, más allá de la importancia del agua como punto de partida y final del poemario, recoge algunas divergencias que introduce Lars von Trier con respecto al texto de Eurípides. En primer lugar, recupera algunos diálogos de la película, por ejemplo, entre Creonte y Medea: “-*Tú amas a los tuyos, yo a los míos*, / dijo Creonte. / -*No hay mayor pena que el amor*, / contesté” (Maillard, 2022: 591, cursiva en el original), que, en términos de Genette, clasificaríamos como cita (1989: 10).

En segundo lugar, también alude (Genette, 1989: 10) a las diferentes versiones que se pueden encontrar sobre el método que utilizó para asesinar a los hijos: “Maté a mis hijos, sí. O esa fue / la historia que os contaron. / ¿Qué utilicé: la soga el cuchillo / el veneno?” (Maillard, 2022: 598), siendo la soga lo que emplea para ahogar a los hijos en el filme y no el apuñalamiento con un cuchillo como ocurre en Eurípides. El cambio en el procedimiento del filicidio será sustancial tanto para la versión de von Trier como, por ende, para la de Maillard.

Es por ese motivo que, en tercer y último lugar, cabe destacar la relación de Medea con el telar y sus derivados en el monólogo poético cuyo origen se encuentra en el largometraje danés. En el texto de Maillard, observamos dos estrofas que relatan escenas clave de la película:

Telar adentro  
la mano de Jasón tendida hacia la mía.

Entre las cuerdas.  
Su mano. Trameare. Atravesar.  
La trama. Nuestras manos.

Cómo no recordar  
el olor de la lana mojada  
el tacto  
del bastidor bajo la lluvia (Maillard, 2022: 592).

Esta primera écfrasis describe el encuentro entre Jasón y Medea, momento en el que ella aparece tejiendo y ambos quedan separados por el telar. En la segunda transcribe y poetiza el momento previo al infanticidio:

La cuerda estaba seca y mis manos húmedas.  
Temblaron.  
La anudé en la rama de un árbol  
muerto.

Para restablecer el equilibrio.  
El mundo viejo reclamando su víctima.  
El que ha de venir no menos ávido (Maillard, 2022: 640).

En ambas, distinguimos la asociación de Medea a la cuerda y al telar dentro de la adaptación fílmica que Maillard adoptará para la creación de símbolos y metáforas propios mediante la imagen recurrente de la araña. La autora utiliza esta figura como una metáfora del sujeto lírico, es decir, de Medea: “Demasiado aturdida para / seguir tejiendo / la araña se repliega / sobre un color antiguo / e insiste en reavivarlo” (Maillard, 2022: 591), “dirija a la araña / nuevamente / al centro de su tela” (2022: 596) y se hace más evidente en los versos “He tejido en el gran telar o telaraña / los errores y el daño necesario” (2022: 648).

En estas referencias intermediales (Rajewsky, 2020: 444) a la costura, la académica Delbueno observa “evocaciones de otras tejedoras míticas como es el consabido caso de Penélope, o el hilo de Ariadna y el de Aracne”, que forman, además, “dos poderosos hipotextos de la poeta en relación con los símbolos del hilo, el huso y el agujero expuestos en obras anteriores” (2023: 4). Para ser más precisos, a Aracne la encontramos en la propia metamorfosis en araña de la voz poética y en la siguiente estrofa observamos alusiones a los mitos de Ariadna y Teseo o a Penélope y Odiseo, dándole valor a la tarea de los personajes femeninos en sus respectivas historias:

Mayor mérito hay en aprender  
el arte del tejido  
que en surcar los mares combatiendo  
quimeras.  
Más corto es el camino de la araña  
que aquel de los océanos.  
Más eficaz saber cortar el hilo  
que fondear en uno y otro puerto (Maillard, 2022: 593).

Asimismo, consideramos pertinente resaltar la alusión (Genette, 1989: 10) a las moiras en la asociación que se establece entre el hilo (o la cuerda) y la vida, sobre todo en los momentos en que se habla de cortar el hilo como una metáfora de dar muerte: “¡Corta el hilo!, le dije. ¡Córtalo!” (Maillard, 2022: 597), siendo Medea la encargada de hacerlo, quedando unida, de manera intrínseca, al hilo y todas sus significaciones. Las referencias al tejido en sus diferentes formas (el hilo o la cuerda) se utilizan, por lo tanto, para hablar del infanticidio.

En definitiva, por lo que hemos podido comprobar, Medea es simbolizada a través de la araña que teje y corta el hilo que representa la vida y, por ello, también el infanticidio. A su vez, esta araña también nos remite a los diferentes mitos griegos y va urdiendo paulatinamente una red intertextual que va añadiendo diferentes matices a los símbolos empleados. Todo ello forma

parte de la revisión del mito que realiza la autora, que se aleja de las concepciones patriarcales sobre los papeles asignados a cada género, como procedemos a analizar en el siguiente apartado.

## 2. LA SUBVERSIÓN DEL MITO

Maillard en su monólogo-poema escribe: “Neutralizad / la verdad de una historia / con la verdad de otra” (2022: 637), unos versos que dialogan con el propósito de este segundo apartado, argumentar, como ya han demostrado otras investigadoras, que la necesidad de reescribir la historia de Medea, entre otros personajes, proviene de la demonización que estos han sufrido a causa de no cumplir con los estereotipos de feminidad y salirse de la norma asignada a su género (Castillo Bel, 2023: 148). Así lo expone en su trabajo la estudiosa Martín Clavijo:

costituisce una figura femminile modello di quello che, secondo i parametri della società patriarcale, le donne non dovrebbero mai essere perché non in sintonia con l'immagine archetipica femminile. Queste figure propongono valori radicalmente nuovi e come tali da condannare con decisione da parte degli uomini per evitare la diffusione di condotte considerate da loro pericolose. Medea è stata ritenuta nel tempo un mostro e una strega, capace di macchiarsi dei peggiori delitti. Inoltre è diventata la donna che tradisce la propria famiglia, uccide il fratello, fa morire il re Creonte e la di lui figlia, ma soprattutto è la madre che uccide i propri figli, azione da sempre condannata con forza dalla società (2017: 353).

En la Atenas de Eurípides existía una segregación por sexo y procedencia, esto es, las mujeres no disponían, por lo general, de los mismos derechos que los hombres con la condición de ciudadanos, y quedaban excluidas del plano público debiendo ocuparse del ámbito doméstico y siendo reducidas a su relación con otros hombres como hijas, esposas, hermanas o madres (Pérez Gómez, 2018: 215). Bajo este contexto, no obstante,

surgieron muchas heroínas en la tragedia que se pronunciaban y rebelaban en “contra de las normas establecidas [...]. La conducta adecuada se caracterizaba por la sumisión y la modestia y, por esta causa, las heroínas que actúan fuera de los estereotipos son a menudo calificadas como masculinas” (Pérez Gómez, 2018: 215), que es precisamente el caso de la *Medea* que presenta el dramaturgo Eurípides. Lo corroboran el investigador Forero Olaya al afirmar que “Medea abandonó [...] la historia de la madre que ama y cuida a sus hijos por la de la heroína que defiende su honor y busca una vida gloriosa” (Forero Olaya, 2023: 36) y Zaragoza Gras al argumentar que

Las mujeres de [las obras de Eurípides] son, a menudo, víctimas de la violencia y la crueldad masculinas, seres que reaccionan de un modo que no corresponde a su género: gritan, maldicen y protestan aunque, eso sí, lo hacen impelidas por las pasiones y por las fuerzas elementales de la vida (2006: 21 citado en Fresneda Delgado, 2013: 60).

La violencia patriarcal de la que son víctimas las mujeres que infringen los preceptos sociales la recupera de forma recurrente Maillard en el poemario. Algunos ejemplos los encontramos en los siguientes versos: “Todo aquel que subvierte / la norma es peligroso. // Pero qué sabréis de esto / vosotros los sumisos” (2022: 604). “No busquéis en mis actos / motivos de piedad: / la piedad es moral y la moral consagra / el orden de los justos. // El que se apiada no padece, / obedece” (2022: 621). Para enfatizar esta idea utiliza la figura del Minotauro (Delbueno, 2023: 9) y lo compara con Medea, puesto que el miedo que provoca en los demás procede de su rebeldía, pero sobre todo de su incomprensión y desconocimiento: “Prefieren darle muerte [al Híbrido]. Todo / lo que no comprendemos / nos espanta” (Maillard, 2022: 656).

La peligrosidad de Medea, de hecho, reside en romper con los lugares comunes sobre la feminidad y alejarse de la

maternidad entendida como una condición inherente al sexo femenino. La autora belgo-española también reflexiona en el libro acerca del papel de madre que cumple Medea, ya que lo que ha generado la polémica con relación a ella es que fuera la asesina de sus propios hijos. Como recuerda la académica Castillo Bel:

los rasgos asociados a la figura de Medea (fantasma, extranjera, asesina, rebelde, híbrida animal-humano) hay que añadir uno último que resignifica todos los anteriores y que devuelve al mito de Medea la complejidad y ambivalencia de las que se le había despojado en las simplificaciones patriarcales: es madre. Pero, no solo es madre biológica, sino que es una madre que mira hacia atrás después del filicidio, deseando recuperar lo que ha perdido (2023: 154).

Asimismo, en *Medea*, Chantal Maillard efectúa una desmitificación semántica por el cambio que se da en el contexto y en la ideología, pero no en la historia base (Martínez Falero, 2013: 490). Utiliza la historia eurípidea para mostrar la complejidad del pensamiento humano a través del debate que plantea sobre la muerte. Defiende que todas las madres condenan a sus hijos a la muerte al traerlos a la vida, pues nacer implica morir: “Tan solo aceleré el final de un proceso. / ¿No condenamos todas / acaso a nuestros hijos [?]” (Maillard, 2022: 598), “Cuidad de vuestros hijos / los que enviaremos a morir” (2022: 631). Es en este momento en el que vemos la primera demostración de su carácter humano, dado que Medea se coloca como víctima de la trama y tergiversa la interpretación de los hechos: “¿quiénes somos / las víctimas y quiénes los culpables? // En el lugar del hambre / cualquier depredador es inocente” (2022: 628). Refuerza el papel de víctima situando a Jasón como el verdadero traidor y culpable: “¿Quién traicionó a quién?” (2022: 592). Cuestiona, por último, la configuración de la moral, porque es una construcción social, esto es, artificial y contingente: “Nunca necesitó de leyes / el corazón humano. / Nunca necesitó de dioses / para saber de heridas” (2022: 622); “el

corazón extraño no precisa / de ninguna encomienda / no responde a doctrinas / no atiende a preceptos" (2022: 623), "¿respecto a qué código es correcto / lo correcto?" (2022: 644).

Después de haber planteado el debate moral y haber posicionado a Medea como la verdadera víctima de la historia, Maillard recurre a la compasión del receptor. El sujeto lírico explica cómo le ha afectado el filicidio, expresa la aflicción que siente a través de la imagen de la pena-placenta (2022: 585), un concepto que sugiere su estado de ánimo y la procedencia de este: esa tristeza es materna, procede y se ubica en el vientre, el lugar en el que se gesta a los hijos y se los condena a muerte. Es consciente de que ha cometido un crimen, no procura que la perdonen por ello: "Yo no pedí clemencia" (2022: 620-621), "No esperes / ni el perdón ni la gracia / pues en esos lugares / no hay culpa ni culpable" (Maillard, 2022: 664), pero pide que no la juzguemos si no hemos vivido esa situación, "Qué sabréis del horror / que no conoce el llanto. // Matar lo que se ama / no es algo de lo que tengáis conocimiento" (2022: 605).

Otra alteración del mito la encontramos en el proceso de humanización que se da a lo largo de la obra en la voz del propio sujeto lírico:

Decidí.  
[...]  
¿Decide la raíz  
seguir en la rocalla una veta  
y no otra?  
¿Decide la semilla germinar  
donde el viento la posa?  
¿Decide el río abrirse en la llanura  
y estrecharse entre las peñas?

Decidir es de humanos" (Maillard, 2022: 640).

Medea se autodefine como humana por ser capaz de razonar, de tomar sus propias decisiones; no actúa (solo) por

instinto. Esto contrasta con la idea patriarcal de que las mujeres son seres irracionales, más cercanas a la naturaleza que los hombres, tradicionalmente asociados a la cultura y, por lo tanto, a la razón (Bornay, 2019: 295; Delbueno, 2023: 5). Medea no aparece retratada como una bestia irracional, movida únicamente por impulsos e instintos, sino como una madre que creía que la muerte era la mejor opción para sus hijos.

En resumen, la compasión y la victimización son los recursos que utiliza Chantal Maillard para humanizar a Medea y despojarla de la consideración monstruosa o demoníaca que había recibido por cómo es descrita en las versiones anteriores. La peligrosidad de Medea, como hemos demostrado, proviene de la subversión de los estereotipos de género y de las reglas sociales asignadas a las mujeres, como también señala en varias ocasiones el propio sujeto lírico. Medea no es una mujer sumisa, obediente o pasiva ni se resigna al papel de madre que le otorgan, a pesar de que sea esta la característica y la función del personaje que más se retrata en estas obras.

## CONCLUSIÓN

Se han visto diferentes interpretaciones a grandes rasgos del personaje mítico de Medea y cómo las diferentes referencias de base influían en la composición de una nueva obra literaria. A partir de la realización cinematográfica de von Trier (1988), Chantal Maillard escribe su monólogo poético (2020) retomando la imagen del telar y la ejecución de los hijos mediante la soga que incorpora el cineasta danés para crear la araña como una metáfora del sujeto lírico, Medea. Lars von Trier, a su vez, es heredero de una larga tradición de Medeas eurípideas, por ser este dramaturgo el primero en convertir al personaje de la mitología griega en la autora del asesinato. A partir de Eurípides, el filicidio por parte de Medea ha sido un motivo recurrente en la historia de la literatura y arte occidentales y la razón por la cual el personaje ha sido demonizado, puesto que no cumplía con el estereotipo de madre reservado a las mujeres.

En las últimas décadas, gracias al auge de los estudios de género, varias autoras han cuestionado la lectura tradicional de algunos personajes femeninos clásicos, como Helena, Medusa, Circe o Medea. Junto con Christa Wolf, Maricla Boggio o Hélia Correia, entre otras, Maillard se adhiere a esta reinterpretación del mito en clave feminista, ya que presenta a Medea como una víctima del sistema patriarcal que tuvo que asesinar a sus hijos, porque se vio forzada a ello, dado que no encontraba una solución más digna para evitar el exilio al que habían sido condenados tras haber sido abandonados por su padre en una tierra extranjera. Además, a partir de los diálogos que establece con las obras que la preceden, asegura a lo largo del poemario que el repudio social que sufre procede del incumplimiento de las normas impuestas al género femenino (la pasividad, la sumisión...) y del miedo que produce todo aquello que se aleja de la norma por ser desconocido.

En conclusión, por todas las razones que se acaban de exponer, podemos observar cómo a través de las palabras que conforman el monólogo poético, Chantal Maillard urde una red intertextual transecular en la que distinguimos referencias a las diferentes versiones y lecturas que se han ido ofreciendo de Medea a lo largo de los siglos, desde Eurípides hasta la propia obra que propone la autora belgo-española, que la actualiza para adaptarla a las necesidades de la sociedad contemporánea.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLUMBURU PERL, Bernardita (2009). “La transfiguración histórica del mito de Medea: de Eurípides a Christa Wolf”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (11), pp. 359-385. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503750725012> [Fecha de consulta: 23/12/2023].

- BORNAY, Erika (2019). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CASTILLO BEL, Laura (2023). "Neutraliza la verdad de una historia con la verdad de otra. La reescritura del mito desde la compasión en *Medea* (2020), de Chantal Maillard". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (40), pp. 147-160. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9024720> [Fecha de consulta: 23/12/2023].
- DELBUENO, María Silvina (2023). "El personaje mítico de Medea en la versión poética de Chantal Maillard". *Cuadernos de literatura: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, (20), e2006. Recuperado de <https://doi.org/10.30972/clt.0206625> [Fecha consulta: 10/9/2024].
- FORERO OLAYA, Nicolás (2023). "*Lengua no para el habla sino para lamer la herida*": lo animal en *Medea* de Chantal Maillard. [Trabajo de Fin de Máster]. Universidad de los Andes, Bogotá. Recuperado de <https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/97c86040-af18-43b5-bb46-49596a47120d> [Fecha de consulta: 23/12/2023].
- FRESNEDA DELGADO, Iratxe (2013). "La Medea de Lars von Trier". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (6), pp. 55-75. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4218855> [Fecha consulta: 9/9/2024].
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- MAILLARD, Chantal (2022). *Lo que el pájaro bebe en la fuente y no es agua*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MARTÍN, Laura (2015). "De la Medea de Eurípides a la de Franca Rame y Dario Fo: la tragedia griega en el contexto histórico

- italiano de los '70". *Boletín GEC*, (19), pp. 35-46. Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/issue/view/91> [Fecha de consulta: 11/9/2024].
- MARTÍN CLAVIJO, Milagro (2017). "Il mito me lo porto dentro: La Medea di Maricla Boggio". En D. Ricci, F. M. da Silva, L. Apa, A. L. Vilela y A. Rita (eds.), *Repensar o femenino em contexto lusófono e italiano. Ripensare al femminile in ambito lusófono e italiano* (pp. 351-365). Lisboa: CLEPUL. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10366/138805> [Fecha de consulta: 20/11/2024].
- MARTÍNEZ FALERO, Luis (2013). "Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (22), pp. 481-496. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4147526> [Fecha de consulta: 20/12/2023].
- MELERO BELLIDO, Antonio (1990). "Introducción". En A. Melero Bellido (ed.), *Cuatro tragedias y un drama satírico (Medea, Troyanas, Helena, Bacantes, Cíclope)*. Madrid: Akal.
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor (2018). "Del mito de Medea al Síndrome de Medea". *Florentia Iliberritana*, 29, pp. 211-238. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/8824> [Fecha de consulta: 9/9/2024].
- RAJEWSKY, Irina O. y SCHMUNCK, Brenda Anabella (trad.) (2020). "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad". *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, (6), pp. 432-461. Recuperado de <http://vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278/314> [Fecha de consulta: 12/9/2024].



# (UN)STEREOTYPING FEMININITY IN TRANSNATIONAL ADVERTISING: THE CASE OF CAROLINA HERRERA'S GOOD GIRL

**Stave Vergopoulou**

*European University Cyprus*

*Abstract* Within the context of gender, advertising, and transnational communication, this chapter discusses how femininity is (un)stereotyped through the Carolina Herrera women's fragrance Good Girl. The analysis focuses on both the nonverbal and verbal levels of two spots, Good Girl Commercial 1 (2016) and Good Girl Commercial 2 (2022). Although the conceptualization of Good Girl seems to un stereotype femininity in theory, the spots stereotype femininity in practice. This study also explores two spots for the Carolina Herrera men's fragrance Bad Boy, Bad Boy Commercial 1 (2019) and Bad Boy Commercial 2 (2022), to discuss how femininity and masculinity are contrastively stereotyped.

## 1. Introduction

Within the context of gender, advertising, and transnational communication, this chapter discusses how femininity is (un)stereotyped in advertising spots for a beauty product, namely the women's fragrance Good Girl by the Carolina Herrera brand. The spots under discussion generally appeared in English untranslated – neither dubbed nor subtitled – in different countries around the world. Specifically, the analysis focuses on two spots, one from the fragrance's 2016 campaign

(Good Girl Commercial 1) and one from its 2022 campaign (Good Girl Commercial 2), examining both the nonverbal and verbal levels of the spots. The investigation primarily focuses on Good Girl Commercial 1, which is therefore analyzed in greater detail, giving secondary focus to Good Girl Commercial 2.

In addition to the Good Girl commercials, this study also explores two spots for the Carolina Herrera men's fragrance Bad Boy, namely one from the fragrance's 2019 campaign (Bad Boy Commercial 1; primary focus) and one from its 2022 campaign (Bad Boy Commercial 2; secondary focus), in order to compare the gender representations of women and men in the spots and discuss how femininity and masculinity are contrastively stereotyped in mainstream advertising.

The promoted products of the spots under exploration are two internationally popular perfumes belonging to the Carolina Herrera New York pillar of the Carolina Herrera brand: Good Girl, a perfume for women launched in 2016 and advertised as "the biggest blockbuster" for the brand's fragrance business (Strugatz, 2016), which remains the brand's most successful fragrance to date (Carolina Herrera [United States], n.d.b) and one of "the top three fragrances in the world" (C. A. Herrera quoted in Karmali, 2022); and Bad Boy, the counterpart fragrance for men, launched in 2019 and intended to help the Carolina Herrera brand become "a billion-euro brand" by 2023 (Tietjen, 2019).

## 2. GOOD GIRL: (UN)STEREOTYPING FEMININITY

According to the official website of the company, Good Girl is intended to represent "the duality of the modern woman" (Carolina Herrera [United States], n.d.a) and "every different side of a woman" (Carolina Herrera [Worldwide], n.d.b). Therefore, the conceptualization of Good Girl seems to unstereotype femininity in theory. However, as the following analysis of Good Girl Commercials 1 and 2 demonstrates,

femininity is stereotyped rather than unstereotyped in practice on both the nonverbal and verbal levels of the spots.

## **2.1. Good Girl Commercial 1 (2016)**

The analysis of Good Girl Commercial 1 illuminates how femininity is stereotyped rather than unstereotyped in the spot primarily through the hypersexualization and compartmentalization of the woman.

Good Girl Commercial 1 features as its protagonist the American supermodel Karlie Kloss, a brand ambassador and the central face of the Good Girl campaigns to date (Carolina Herrera [Worldwide], n.d.a), also starring in Good Girl Commercial 2 and appearing in Bad Boy Commercial 1.

The physical appearance and artifacts (see Jackson, 2014: 121-123) of the protagonist clearly contribute to her dynamic representation. In Good Girl Commercial 1, the beautiful woman seems to control the world while walking the post-rain streets of New York City at night in her impressive long black gown with a high leg slit. The loud clatter of her stiletto heels supernaturally incites chaos, causing tables to turn upside down, cars to crash, and newspapers to scatter into the air (Adbank, 2016: 0:05-0:10).

Good Girl Commercial 1 accords with typical perfume advertisement concepts, which link “fragrance to lifestyle, showcasing luxurious settings and erotic scenarios” (Freeland, 2011: 70). Interestingly, the spot also fits the description of a standard advertisement for high heels:

Typically, some attractive young woman is portrayed as wearing the shoes. She is shown with an expression that commonly conveys a kind of sensual rapture that purportedly comes from wearing the shoes. Such ads also utilize contrast effectively. For instance, many ... emphasize a contrast between innocence and sexuality (maturity). The ads are, in effect, highly suggestive of the mythology associated with feminine sexuality or

“coming-of-age.” The way in which such ads have been put together is, in a phrase, strongly suggestive of a “sexualization” of the female body (Beasley and Danesi, 2002: 28).

Although Good Girl Commercial 1 promotes a fragrance and not high heels, the stilettos play a crucial role in the spot, not only as the woman’s footwear but also, and more importantly, as an element of the product design. Specifically, the fragrance bottle, which is presented in the final scene of the spot (Adbank, 2016: 0:16-0:19), is shaped like a stiletto heel, symbolizing the protagonist’s power. By extension, the stiletto heel can be considered metonymically to represent the woman.

However, the visual metonymy of a stiletto heel standing for a dynamic woman can be considered problematic owing to its phallic symbolism. Historically, high heels have been considered a semiotic symbol for the phallus (see Mulvey, 1989: 8, 12), connected with “stylishness, fetishness, and eroticism” (Danesi, 1999/2018: 13). In other words, not only are high heels considered to accentuate women’s bodies and sexuality (Beasley and Danesi, 2002: 29), transmitting “powerful and highly charged sexual signals” (30), they are also often perceived as fetishes – “signs that evoke devotion to themselves,” namely “objects or body parts through which sexual fantasies are played out” (Danesi, 13). Indeed, the emphatic connection of women with high heels seems to reflect men’s perspectives and desires and reinforces the notion of the “perfect provocateur” (Cortese, 1999: 54), namely the portrayal of a woman in advertising as noticeably sexually attractive and seductive. In other words, this connection constructs a very specific view on femininity – that is, “emphasized femininity” (Connell, 1987: 183) – that closely links women’s power with their sexiness, thus not providing adequate space for women to define their own power, sexuality, and femininity. Consequently, the high heels in the spot may

contribute more to the woman's hypersexualization and objectification than to her own empowerment.

In addition, the metonymy of the stiletto heel by nature substitutes a part (woman's shoe) for the whole (woman). This metonymy may undermine women's autonomy and integrity and thus decrease their power instead of increasing it, since the power is attributed to the shoe rather than the woman.

This sense that the woman is not presented as a whole in the spot is also conveyed through the strong emphasis on the woman's lower body, particularly her long legs and stiletto heels. In fact, within a 10-second timeframe (Adbank, 2016: 0:02-0:11), the viewer sees the protagonist's lower body in isolation five times. This intense cinematographic emphasis on the woman's legs and heels suggests a hypersexualized presentation of the woman filtered by a man's perspective, an instance of the male gaze phenomenon.

Further, the woman is presented with a seductive, slightly open mouth (Adbank, 2016: 0:01-0:02, 0:04-0:05, 0:06, 0:08, 0:11-0:13, 0:14-0:15, 0:15-0:16), in keeping with her hypersexualization at the beginning of the spot through shots of her dressing herself (0:00-0:02), in which her entire back is seen naked. Moreover, the woman's representation recalls what Goffman calls "feminine touch" in advertising (1976: 97) and, more particularly, women's "self-touching," an act "readable as conveying a sense of one's body being a delicate and precious thing" (99). As the protagonist touches herself (Adbank, 2016: 0:00-0:02, 0:04-0:05, 0:08, 0:13), she is stereotypically made to appear gentler, indicating passivity and a lack of self-agency, including in relation to her sexuality.

The spot's ending (Adbank, 2016: 0:11-0:14) clearly illustrates how femininity is eventually stereotyped rather than unstereotyped. Specifically, the woman, presented as embodied temptation, goes to find the man; her focus is thus on the destination (the man) and the objective (to seduce the man),

stereotypically implying that a man is the ultimate goal of a woman.

With regard to kinesics (see Jackson, 2014: 110-116), the woman's posture in the spot's ending recalls Goffman's concept of "ritualization of subordination," expressed through her "body cant" and "head cant" (1976: 110, 116), namely the tilting or bending of her body and head, which suggest anticipation of the man's action instead of her own action. Similarly, her posture reflects Goffman's "licensed withdrawal," according to which women in advertising are frequently depicted "engaged in involvements which remove them psychologically from the social situation at large, leaving them unoriented ... and ... dependent on the protectiveness and goodwill of others" (127). Consequently, the woman's posture suggests her lack of self-agency and assertiveness.

On the verbal level, the spot aims to play with the notions of goodness and badness in relation to femininity, as the product name, Good Girl, and the commercial's tagline, "It's so good to be bad," (Adbank, 2016: 0:14-0:16), reveal. Bound by stereotypical social expectations, the product name characterizes girls as "good," but the tagline seems to blend goodness and badness in playful ways. In the case of Good Girl Commercial 1, the tagline could be interpreted as follows: Since "It's so good to be bad," the woman – who is good, as her characterization as Good Girl conveys – should be both good and bad. Of course, the terms "good" and "bad" have a very broad range of interpretations (including ironic undertones); therefore, a single, absolute interpretation cannot be provided. Besides, suggestibility and ambiguity are strategically used in advertising to increase a spot's effectiveness and, in turn, the product's sales (Beasley and Danesi, 2002: 29).

Overall, despite the fact that the general conceptualization of Good Girl is intended to un stereotype femininity, the particular spot stereotypes femininity in practice by

hypersexualizing and compartmentalizing the woman, obstructing her self-agency and empowerment.

### **2.1. Good Girl Commercial 2 (2022)**

Good Girl Commercial 2, taken from a 2022 Carolina Herrera campaign, is now analyzed for comparison and contrast to Good Girl Commercial 1, produced in 2016, in order to explore how femininity is (un)stereotyped. Noticeably, there are many gender-related similarities between the spots, such as the unchanged product name (Good Girl) and tagline (“It’s so good to be bad” [Carolina Herrera, 2022a: 0:23-0:25]), the use of a same-gender narrator, and the inclusion of the attribute “feminine” (0:26-0:30) to describe the fragrance. However, there are also evident gender-related differences between the older and newer spots that reflect the more gender-aware spirit of the early 2020s and its influence on gender representations in advertising. The newer spot focuses more on the themes of bonding, togetherness, and friendship than on the theme of sex appeal, which dominates the older spot – a common cliché in the promotion of fragrance and beauty products.

In Good Girl Commercial 2, the viewer again sees the White American supermodel Karlie Kloss, this time accompanied by the Black American plus-sized model Precious Lee, the Danish model Olivia Vinten, the Dominican American model Dilone, and the Asian Canadian model Ash Foo. The five culturally and ethnically diverse women are seen walking next to each other, with many more women joining them as the spot progresses. Toward the end of the spot, they all walk the New York City streets together in celebration under a night sky filled with fireworks (Carolina Herrera, 2022a: 0:17-0:21). This depiction of different women walking together confidently evokes a strong sense of personal empowerment that embraces individuality as well as a sense of solidarity among the women that enhances their mutual support. The selection of the powerful song “I’m Every Woman,” sung by American singer Chaka Khan, as the

soundtrack for the spot reinforces a feminist sense of women's empowerment, diversity, and unity.

The portrayals of the women in Good Girl Commercial 2 are evidently associated with "a new visual trope for representing women" in contemporary advertising that Kohrs and Gill termed "confident appearing" (2021). According to the "confident appearing" trope,

women are depicted with their heads held high, looking directly at the viewer, with a neutral expression, or pictured striding purposefully forward, or holding themselves in controlled movement. ... It seems to have become a way for advertisers to appropriate some of the meanings and contemporary cultural power of feminism, while locating it in individualised expressions of self-belief and entitlement (Kohrs and Gill, 2021: 539).

However, it is interesting to note that although the spot includes more than one protagonist, the stereotypically beautiful model (with light skin, blond hair, and blue eyes) seems to dominate the scene as the main protagonist throughout the spot. In particular, she appears onscreen for much longer than the other characters and is always positioned front and center when accompanied by them. What is more, the plus-sized model is fully covered, while very thin women next to her are scantily dressed. In this way, the spot upholds a stereotypical classification of women based on their physical appearance, failing to foster equality among them.

Consequently, despite both the depiction of diverse women and the use of the "confident appearing" trope, which vibrantly send feminist messages of inclusivity and empowerment, the spot still adopts old clichés regarding women's beauty and appearance.

### 3. BAD BOY: (UN)STEREOTYPING MASCULINITY

According to the official website of the company, Bad Boy is intended to present “a new icon of masculinity” (Carolina Herrera, n.d.) and “a fresh, new multifaceted masculinity” (Carolina Herrera [Worldwide], n.d.a). Thus, parallel to Good Girl, the conceptualization of Bad Boy seems to un stereotype masculinity in theory. In practice, however, as the following analysis illustrates, Bad Boy Commercials 1 and 2 reinforce stereotypes connecting men with badness and authority through the use of both nonverbal and verbal means, constructing masculinity in contrast to femininity.

#### **3.1. Bad Boy Commercial 1 (2019)**

The investigation of Bad Boy Commercial 1, created in 2019, concentrates on how masculinity is stereotypically constructed in diametrical contrast to femininity as depicted in Good Girl Commercial 1. Specifically, the spot presents the man as assertive, powerful, and active, without an exclusive focus on his sexuality or body.

The protagonist in Bad Boy Commercial 1 is played by the English actor Ed Skrein, who appears very dynamic and assertive. The physical appearance and artifacts (see Jackson, 2014: 121-123) of the man clearly contribute to his dynamic representation. Like the evening wear of the woman in Good Girl Commercial 1, the handsome man’s attire of a black suit, white shirt, and black shoes is formal and elegant, but he seems to control the world – even the natural phenomenon of lightning bolts – through his mere presence rather than a specific accessory (like the stiletto heels in Good Girl Commercial 1). His walking through the post-rain streets of New York City at night has destructive results, such as flowers exploding and a car crashing (Adbank, 2019: 0:05-0:06, 0:10-0:12).

As in the case of Good Girl, the protagonist’s power in Bad Boy is symbolized through the design of the fragrance bottle,

presented in the final scene of Bad Boy Commercial 1 (Adbank, 2019: 0:17-0:20). Specifically, the Bad Boy fragrance is housed in a lightning-bolt-shaped bottle that seems to defy gravity.

Although the conceptualization of the Bad Boy bottle design seems suitable for the construction of masculinity, the respective conceptualization of the Good Girl bottle design may seem problematic with regard to the construction of femininity. In relation to the Good Girl bottle design, the designer of both perfume bottles, Carolina A. Herrera, posed the following rhetorical question: “What defines femininity better than a pair of high heels?” (Sephora Romania, 2020: 0:30-0:33). In response to this question, another question related to gender expression can be posed: If a shoe defines femininity, why doesn’t a shoe also define masculinity? If the bottle concepts were reversed, the non-gendered lightning bolt would still effectively symbolize a strong woman, but no shoe of any kind would recognizably convey a man’s power.

Indeed, the visual metaphor of a striking lightning bolt standing for a dynamic man in Bad Boy is self-explanatory, as opposed to the problematic visual metonymy of a stiletto heel standing for a dynamic woman in Good Girl. A lightning bolt is an imposing natural phenomenon that occurs independently of human action, while a stiletto heel is an accessory, a cultural object made by people and chosen (or not) to be worn. This difference in the bottles’ designs suggests that men’s power is natural and intrinsic (related to nature) – and thus self-evident and expected – while women’s power is artificial/constructed and extrinsic (related to culture) – and thus indefinite and questionable.

In juxtaposition to the objectifying, compartmentalizing, and hypersexualized presentation of the woman in Good Girl Commercial 1 – a presentation that has become increasingly common in advertising in the first decades of the twenty-first century (Reichert, Latour, Lambiase and Adkins, 2007; Vance,

Sutter, Perrin and Heesacker, 2015; Zimmerman and Dahlberg, 2008) – the man in Bad Boy Commercial 1 is almost always presented as a whole, with his face/head and torso visible almost throughout the spot. Exceptionally, his upper body cannot be seen in only two instances (Adbank, 2019: 0:09, 0:09-0:10).

Moreover, in contrast to the woman's hypersexualized yet softened representation, the man's representation – also sexualized but to a lesser degree – is wilder, more severe, and more aggressive; he does not touch himself like the woman in Good Girl Commercial 1 does, and he keeps his mouth tightly closed almost throughout Bad Boy Commercial 1.

Finally, although both the woman protagonist of Good Girl Commercial 1 and the man protagonist of Bad Boy Commercial 1 are shown walking confidently and controlling their surroundings and therefore seem to be presented in dynamic ways – albeit through different presentations that are not equally dynamic – in order to play with gender stereotypes that associate assertiveness and control exclusively with men, the spots' endings clearly illustrate how femininity and masculinity are eventually stereotyped rather than unstereotyped.

Specifically, in contrast to the woman in Good Girl Commercial 1, the man in Bad Boy Commercial 1 bypasses the woman while walking, not even touching her hand (Adbank, 2019: 0:07-0:09) – he then carelessly and aggressively bypasses another woman while driving, causing her dress to lift (0:13-0:14). In the end of the spot, the man is seen driving his car in a carefree manner and walking assertively (Adbank, 0:15-0:17), focusing on the journey. These final actions convey a sense of exploration, adventure, and mystery, since the man's destination and objective are not ultimately revealed. Moreover, although both the woman in Good Girl Commercial 1 and the man in Bad Boy Commercial 1 are seen walking, only the man is seen driving a car – a distinction that also reproduces gender clichés associating men with cars and (fast) driving.

On the verbal level, both the product name, Bad Boy, and the commercial's tagline, "It's so good to be bad" (Adbank, 2019: 0:14-0:17), reveal that the spot aims to play with the notions of goodness and badness, like Good Girl, this time in relation to masculinity. Drawing on stereotypical social expectations, the product name characterizes boys as "bad," but the tagline seems again to blend goodness and badness playfully. In the case of Bad Boy Commercial 1, the tagline may sound more problematic than in Good Girl Commercial 1 when interpreted as follows: Since "It's so good to be bad," the man – who is bad, as his characterization as Bad Boy conveys – should actually only be bad, thus normalizing toxic masculinity.

In conclusion, Bad Boy Commercial 1 stereotypes masculinity by constructing it in contrast to femininity as depicted in Good Girl Commercial 1. In particular, the spot highlights the man's assertiveness, authority, and dynamism, without hypersexualizing, objectifying, or compartmentalizing him.

### **3.2. Bad Boy Commercial 2 (2022)**

Bad Boy Commercial 2, taken from a newer Carolina Herrera campaign of 2022, is examined for comparison and contrast to the main spot Bad Boy Commercial 1, from 2019. Similarly to Good Girl Commercials 1 and 2, there are many gender-related similarities between the spot of the late 2010s and that of the early 2020s, such as the unchanged product name (Bad Boy) and tagline ("It's so good to be bad" [Carolina Herrera, 2022b: 0:23-0:26]), the use of a same-gender narrator, and the inclusion of the attribute "masculine" (0:27-0:30) to describe the fragrance. However, Bad Boy Commercial 2, like its 2022 counterpart, Good Girl Commercial 2, focuses more on the themes of togetherness and friendship than on the theme of sex appeal, which dominates the older spots.

Bad Boy Commercial 2 interweaves the themes of friendship, time, and memory. It features four protagonists – played by the White American model Josh Upshaw, the Black Nigerian-born British model Ty Ogunkoya, the New Zealand model Aiden Andrews, and the Canadian model Justin Eric Martin – who have been friends since childhood, as the black-and-white flashback scenes throughout the spot reveal. As the commercial progresses, the four men participate in various bonding activities in the New York City streets, including dancing and playing football (Carolina Herrera, 2022b: 0:14-0:19).

Comparing Good Girl Commercial 2 and Bad Boy Commercial 2, it is crucial to mention that the activities depicted are worlds apart. In Good Girl Commercial 2, the women walk – though several statically dance alone (Carolina Herrera, 2022a: 0:12-0:16), and all briefly dance while walking together (0:19-0:21) – while in Bad Boy Commercial 2, the men perform diverse activities together that show their bonding. For this reason, the presence of the main protagonist in Bad Boy Commercial 2 – once again a stereotypically beautiful model (with light skin, blond hair, and green eyes) – seems less dominating than the presence of the equivalent main protagonist in Good Girl Commercial 2. The lack of a dominant man fosters harmony and solidarity among the men.

However, although the men in Bad Boy Commercial 2 bond over different activities, their involvement in dangerous or risky activities, such as performing wheelies while riding motorcycles and running while looking backward as if being chased by the police (Carolina Herrera, 2022b: 0:06-0:12), does not promote a healthy image of masculinity since the men are stereotypically presented not only as active but also as reckless.

Thus, although the newer Bad Boy Commercial 2 is less stereotypical than the older Bad Boy Commercial 1, the antithetical construction of masculinity and femininity becomes

apparent through the comparison of the gender representations in Bad Boy Commercial 2 and Good Girl Commercial 2.

#### 4. CONCLUSION

In conclusion, although the conceptualization of Good Girl generally seems to unsterotype femininity (and Bad Boy to unsterotype masculinity) in theory, the actual spots foster global gender clichés, stereotyping femininity (and masculinity) in practice. Indeed, Good Girl Commercial 2, created at the beginning of the 2020s, includes more feminist representations of women than Good Girl Commercial 1, created before the worldwide popularization of the Me Too movement in 2017; yet, the newer spot also contains stereotypical depictions of women. This suggests that fully unsterotyping femininity in the realm of advertising is an ongoing process with gradual progress. However, depicting diverse and self-confident characters regardless of their gender while avoiding the contrastively constructed stereotyping of women and men could ultimately boost the gender inclusive profile of the Carolina Herrera brand in future campaigns.

#### BIBLIOGRAPHY

- Adbank (26 September 2016). [Good Girl Commercial 1] TV# Carolina-Herrera-Good-Girl (2016-09-26) (20.5 sec) αρχικό [initial (commercial); Video file]. Retrieved from <https://www.adbank.gr/> [Not publicly available; personal archive].
- ADBANK (27 September 2019). [Bad Boy Commercial 1] TV# Carolina-Herrera-Bad-Boy (2019-09-27) (20.3 sec) αρχικό [initial (commercial); Video file]. Retrieved from <https://www.adbank.gr/> [Not publicly available; personal archive].

- BEASLEY, Ron and DANESI, Marcel (2002). *Persuasive signs: The semiotics of advertising*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- CAROLINA HERRERA (n.d.). “Bad Boy: Carolina Herrera New York”. Retrieved from <https://www.carolinaherrera.com/badboy/en> [Accessed: 24/9/2019; no longer available but accessible at <https://web.archive.org/web/20190924010347/https://www.carolinaherrera.com/badboy/en>].
- CAROLINA HERRERA (May 10 2022a). [Good Girl Commercial 2] *Good Girl – Official | Carolina Herrera New York* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=gbGRzeXDRvo> [Accessed: 30/11/2024].
- CAROLINA HERRERA (May 14 2022b). [Bad Boy Commercial 2] *Bad Boy – Official | Carolina Herrera New York* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=nNTg5aNims> [No longer available].
- CAROLINA HERRERA (UNITED STATES) (n.d.a). “Good Girl”. *Carolina Herrera*. Retrieved from <https://www.carolinaherrera.com/us/en/fragrances/carolina-herrera-new-york/good-girl-2/> [Accessed: 23/09/2019; no longer available but accessible at <https://web.archive.org/web/20190923223050/https://www.carolinaherrera.com/us/en/fragrances/carolina-herrera-new-york/good-girl-2/>].
- CAROLINA HERRERA (UNITED STATES) (n.d.b). “Our story”. *Carolina Herrera*. Retrieved from <https://www.carolinaherrera.com/us/en/editorial/thebrandstoriypage> [Accessed: 30/11/2024].
- CAROLINA HERRERA (WORLDWIDE) (n.d.a). “We meet again: Bad Boy”. *Carolina Herrera*. Retrieved from

<https://www.carolinaherrera.com/ww/en/editorial/fragrances-bad-boy/> [Accessed: 30/11/2024].

CAROLINA HERRERA (WORLDWIDE) (n.d.b). "We meet again: Good Girl". Carolina Herrera. Retrieved from <https://www.carolinaherrera.com/ww/en/editorial/fragrances-good-girl/> [Accessed: 30/11/2024].

CONNELL, Raewyn (1987). *Gender and power: Society, the person and sexual politics*. Cambridge; Oxford: Polity Press; Basil Blackwell.

CORTESE, Anthony Joseph (2008). *Provocateur: Images of women and minorities in advertising* (3rd ed.). Lanham; Boulder; New York; Oxford: Rowman and Littlefield. [Original work published 1999]

DANESI, Marcel (2018). *Of cigarettes, high heels, and other interesting things: An introduction to semiotics* (3rd ed.) [EPub]. New York: Palgrave Macmillan. [Original work published 1999]

FREELAND, Cynthia A. (2011). "Share the fantasy: Perfume advertising, fashion, and desire". In J. Wolfendale and J. Kennett (eds.), *Fashion – Philosophy for everyone: Thinking with style* (pp. 70-87) [EPub]. Chichester: Wiley-Blackwell.

GOFFMAN, Erving (1976). "Gender advertisements". *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 3(2), pp. 65-154. Retrieved from <https://repository.upenn.edu/svc/vol3/iss2/1> [Accessed: 30/11/2024].

JACKSON, Jane (2014). *Introducing language and intercultural communication*. Abingdon; New York: Routledge.

Karmali, Sarah (20 October 2022). "Karlie Kloss and Carolina A. Herrera on how to reach your full potential: From making your own luck to tackling self-doubt". Harper's Bazaar. Retrieved from <https://www.harpersbazaar.com/uk/people->

[parties/bazaar-at-work/a41546267/karlie-kloss-carolina-herrera-reach-your-potential/](https://www.youtube.com/watch?v=ebeX-ARAZUQ) [Accessed: 30/11/2024].

KOHRS, Kirsten and GILL, Rosalind (2021). "Confident appearing: Revisiting *Gender Advertisements* in contemporary culture". In J. Angouri and J. Baxter (eds.), *The Routledge handbook of language, gender, and sexuality* (pp. 528-542). Abingdon; New York: Routledge.

MULVEY, Laura (1989). *Visual and other pleasures*. Basingstoke; New York: Palgrave.

REICHERT, Tom; LATOUR, Michael S.; LAMBIASE, Jacqueline J. and ADKINS, Mark (2007). "A test of media literacy effects and sexual objectification". *Journal of Current Issues and Research in Advertising*, 29(1), pp. 81-92. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/10641734.2007.10505210> [Accessed 30/11/2024].

SEPHORA ROMANIA (5 August 2020). *Carolina Herrera – Good Girl Supreme* [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ebeX-ARAZUQ> [Accessed: 30/11/2024].

STRUGATZ, Rachel (12 July 2016). "Carolina Herrera's 'Good Girl' scent aims to make a mark". *Women's Wear Daily (WWD)*. Retrieved from <https://wwd.com/beauty-industry-news/fragrance/carolina-herrera-karlie-kloss-good-girl-need-headline-10485455/> [Accessed: 30/11/2024].

TIETJEN, Alexa (7 June 2019). "Carolina Herrera's 'Good Girl' finds its counterpart in 'Bad Boy'". *Women's Wear Daily (WWD)*. Retrieved from <https://wwd.com/beauty-industry-news/beauty-features/carolina-herrerass-good-girl-finds-its-counterpart-in-bad-boy-1203154296/> [Accessed: 30/11/2024].

VANCE, Kaylee; SUTTER, Megan; PERRIN, Paul B. and HEESACKER, Martin (2015). "The media's sexual objectification of women, rape myth acceptance, and interpersonal violence". *Journal*

*of Aggression, Maltreatment and Trauma*, 24(5), pp. 569-587.  
Retrieved from  
<https://doi.org/10.1080/10926771.2015.1029179> [Accessed  
30/11/2024].

ZIMMERMAN, Amanda and DAHLBERG, John (2008). "The sexual objectification of women in advertising: A contemporary cultural perspective". *Journal of Advertising Research*, 48(1), pp. 71-79. Retrieved from  
<https://doi.org/10.2501/S0021849908080094> [Accessed  
30/11/2024].

---

**INTERNET**

---



# **SAD GIRLS Y LA ESTÉTICA DE LA VULNERABILIDAD: DE LAS DINÁMICAS DIGITALES A LA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORÁNEA ESCRITA POR MUJERES**

**Raisa Gorgojo Iglesias**

*Universidad de Oviedo*

*Resumen* Este estudio analiza el resurgir digital en la fecha de su publicación de la figura de la mujer poeta y suicida y la proliferación de códigos y memes en torno a la *sad girl*. Estas relecturas estetizan la vulnerabilidad, pero pueden llegar a constituir redes de empoderamiento mutuo. El presente trabajo cuestiona si la tristeza puede ser una herramienta de subversión política y explora el posible correlato *offline* de estos discursos, centrando su análisis en obras de escritoras italianas contemporáneas publicadas entre 2023 y 2024.

## **1. HACIA UNAS BASES DE LA TEORÍA DE LA CHICA TRISTE**

Este trabajo pretende contribuir al estudio de la estilización de la melancolía femenina desde una perspectiva literaria y contemporánea, completando la contextualización iniciada en estudios precedentes con el análisis específico de obras actuales de escritoras italianas contemporáneas. Se explorará la codificación de los mandatos de género contemporáneos construidos en torno a la tristeza adscrita a lo femenino como

simulacro, intentando trazar una cartografía de configuraciones de dicha tristeza desde los discursos digitales a los editoriales.

En el ámbito digital se observa una recuperación de figuras de mujeres poetas y suicidas, fenómeno relacionado con la glorificación del maltrato corporal y el suicidio ligado a la post ironía. Este fenómeno tiene su paralelismo *offline*, especialmente en la necesidad de generar una genealogía del sufrimiento, buscando referentes atravesados por la melancolía. Un claro ejemplo es la relectura de los diarios y la poesía de Pizarnik, publicada por la editorial Lumen: en TikTok, el vídeo en lengua española con más *likes* comentando la antología poética de la autora acumula 871.23k a fecha de noviembre de 2024. Aunque no se pretende realizar un análisis cuantitativo de estos *posts*, se constata una ansiedad de la ausencia de referentes que sirvan para arquitectar la identidad propia y colectiva, tal y como se explorará en este trabajo.

En las redes sociales se observa una serie de relecturas aparentemente superficiales que parecen volver a anclar lo femenino en la subalternidad, dentro de lo que podría llamarse “neo feminismo híper feminizado”: uno que perpetúa los mandatos de género más reaccionarios. Como se desprende de etiquetas como #tradwife, algunas vertientes de la #catholiccore e incluso en micro tendencias como #coquettecore o #balletcore.

TikTok es otro eje de discusión colectiva en torno a la tristeza y la negociación de emociones asociadas a lo femenino en un contexto patriarcal, acumulando la etiqueta #sadgirl cuatro millones de publicaciones, sin contar sus variantes ortográficas o con emojis. En Instagram, cuentas como @kendollsimis, @iwishyoucouldtakemeupstate, @deerangedgirlie o @heavensentgems (por citar solo algunas que se están rastreando para futuras investigaciones) juegan con las características típicamente adscritas a lo femenino: debilidad, vulnerabilidad, extrema sensibilidad y sumisión con códigos estéticos relacionados con los hashtags mencionados, glosando mediante

imágenes dulcificadas mensajes de pasividad. Sin embargo, en esas mismas cuentas se leen de manera intertextual mensajes de rechazo frontal al optimismo cruel (Berlant 2020), a la extrema productividad capitalista y al maltrato emocional en el contexto de relaciones de pareja heterosexuales. El estudio de Thelandersson (2018) ya indagó sobre lo contradictorio del fenómeno de la #sadgirl en la plataforma Tumblr:

The glorification of sadness found among the sad girls sometimes borders on encouragement of self-destructive behavior. But, paradoxically, the fact that these experiences are shared within the virtual space of Tumblr intervenes in the glorified isolation and presents the possibility of a supportive collective (2018: 18)

Es decir, se trata de un código específico manejado por usuarias que comparten un mismo cronotopo. La única conclusión posible al respecto es, efectivamente, lo paradójico del fenómeno: a través de esa tristeza codificada como específicamente femenina, también se generan espacios de agregación y se crean redes de resistencia frente al discurso más propio de inicios de este siglo caracterizado por empoderamiento femenino y la etiqueta #girlboss.

Ya existe investigación científica sobre cómo las usuarias tejen redes de apoyo e identificación en torno a su propia salud mental y sentires (Muchitsch, 2024; Milton *et al.*, 2023) más allá del impacto negativo y el efecto de contagio que genera la auto diagnosis a través de redes sociales (Conte *et al.*, 2024). Estos datos sirven para problematizar las aristas de la teoría de la chica triste al no constituir esta algo unívoco: una cristalización en valores basados en la pasividad y la sumisión, una idealización de la depresión y la abulia o bien un medio de resistencia para negociar la identidad personal y colectiva frente al relato hegemónico sobre cómo ser niña, chica y mujer.

La estética del desvalimiento también puede funcionar como un acto de resistencia ante las expectativas actuales del sistema tardo capitalista. No es el objetivo del presente trabajo replicar los resultados de Thelandersson, baste simplemente apuntar a cuentas actuales en la plataforma Instagram como @iwishyoucouldtakemeupstate, @clownluvrr o @reelgirlhood, que también ejercen una profunda crítica anticapitalista; en otros casos, como @hopehealingarts o @softcore\_trauma, directamente exploran la depresión y la tristeza desde el cuidado mutuo entre mujeres, sirviéndose de memes tiernos y sarcásticos.

De hecho, Thelandersson (2023: 183) discute cómo las chicas tristes en Tumblr tienden a abordar la tristeza como un espacio de reflexión y resistencia, sin buscar una solución inmediata; mientras que, en contraste, en Instagram se vinculan directamente con discursos políticos (para una lista más exhaustiva de cuentas de Instagram, consúltese su estudio). De esta observación surgen dos preguntas: ¿la tristeza codificada desde lo femenino constituye la aceptación de la norma desde una falsa agencia performativa? O, al contrario, ¿podría la tristeza convertirse en un campo de resistencia subversiva?

Son estas cuestiones ambiciosas que exceden los límites de este trabajo; para intentar sentar unas bases mínimamente estables, se presentará en el segundo apartado de este estudio un corpus de novelas italianas publicadas entre 2022 y 2024, historias que problematizan la reificación de las mujeres y que narran cuerpos como síntoma como objeto mediador de esa tristeza: textos que exploran cómo el sufrimiento personal deviene en campo de batalla colectivo.

Con estas pinceladas se pretende ilustrar cómo la cuestión de la #sadgirl se resume en una estilización del desvalimiento, más allá de sus incoherencias internas en tanto que movimiento polifónico sin bases estables. Efectivamente, presenta aristas evidentemente neoconservadoras, pero su origen y esencia era, y tal vez sea, de índole revulsiva; en una entrevista para la revista

digital *Nylon* en 2015, la artista multidisciplinar Audrey Wollen definía la teoría de la chica triste así:

Sad Girl Theory is the proposal that the sadness of girls should be witnessed and re-historicized as an act of resistance, of political protest. Basically, girls being sad has been categorized as this act of passivity, and therefore, discounted from the history of activism. [...] There's a long history of girls who have used their own anguish, their own suffering, as tools for resistance and political agency. Girls' sadness isn't quiet, weak, shameful, or dumb: It is active, autonomous, and articulate. It's a way of fighting back. (Tunncliffe, 2015: s.p.).

La definición de Wollen coincide en el tiempo con el éxito de ensayos personales como *So sad today* (2016) o la recuperación de la novela heterogénea entre lo personal, la ficción y la teoría de Chris Kraus, *I love Dick* (1997) en formato televisivo (Soloway y Gubbins, 2016). En la novela, Kraus parte de su propia biografía para generar crítica cultural, creando un género híbrido que Joan Hawkins (en el *Afterword* de la edición americana de 2006) llama "theoretical fiction" (p. 247) y que la misma Kraus llama en la novela *Lonely Girl Phenomenology*. Nos interesa esa fenomenología de la chica solitaria en tanto que a Kraus se pregunta "Why does everybody think that women are debasing themselves when we expose the conditions of our own debasement?" (2006: 85). Kraus menciona a la artista Hannah Wilke, quien utilizaba su propia imagen en sus creaciones y construía sus obras en torno a la siguiente pregunta: "If women have failed to make «universal» art because we're trapped within the «personal», why not universalize the «personal» and make it the subject of our art?" (p. 195). Se alude aquí a Kraus (véase Gorgojo, 2018) no solo como pionera de la teoría de la chica triste, sino porque su pregunta resulta muy pertinente para el presente trabajo: la tristeza como generadora de narrativas colectivas desde lo personal.

Cultivar la mística de la tristeza también es la expresión de un malestar subyacente; sin embargo, la tristeza como performatividad cancela el potencial subversivo de esa cartografía de chicas tristes. Marzullo (2024) observa que la ubicuidad actual de novelas escritas por mujeres en primera persona “risponde alla frustrazione per cui, pur guadagnando spazio di rappresentazione, non assistiamo alla trasformazione delle dinamiche reali che ci aspetteremmo” (p. 61) y, por tanto, ciertas obras acaban convirtiéndose, dice Marzullo “in una sorta di generico self-help che dice ‘anche a me è successo’” (p. 60).

Tendencias virales como *crying selfies*, la veneración de autoras (convirtiéndolas en mártires y no en sujetos enunciadore) o la etiqueta #imjustagirl para justificar la adecuación a los mandatos de género son ejemplos de la comodificación de la teoría de la chica triste: tanto la #girlboss como la #sadgirl, en lugar de ser herramientas de construcción colectiva del sujeto, se anquilosan en estilizaciones performativas que llevan el estigma de las reproducciones (Benjamin, 2018: 216), la pérdida de autenticidad:

Furthermore, a cultural currency resides in online sites’ promise of an opportunity to construct a unique self-representation. That which is considered cool is often manifested as an object of desire that can be purchased as a gateway to peer acceptance and belonging. And cool is often marketed as the ability to express a unique look—the infinite humanist promise that individuality can reside in spaces where subjectivities are claimed and represented. As a result, despite a belief that they have the capacity to represent themselves through forms of individual creativity, the girls in these spaces become unwitting victims of a kind of identity conformity. (Morrison, 2016: 246).

Los ajustes a la identidad tienen base en estudios sobre la percepción del sentimiento de tristeza según el género. Huss *et*

*al.* (2000) documentan cómo, independientemente del tipo de emoción, se espera que las mujeres respondan con más tristeza, miedo, vergüenza y culpa que los hombres (p. 622). Este patrón podría perpetuar los estereotipos, ya que las experiencias afectivas se reconstruyen según las expectativas sociales (p. 641). En redes sociales, la #sadgirl contribuye a la configuración de la identidad, ya que las diferencias de género en las respuestas emocionales pueden reforzarse por las creencias que hombres y mujeres tienen sobre sus propias emociones (Timmers *et al.*, 2003: 60).

Cabe precisar que este estudio se refiere a la chica y no a la mujer porque la mujer como sujeto, aun desde la subalternidad, es político, politizado y agente: con más o menos limitaciones, está acabado. Además, la cultura específicamente creada por y para chicas tiene una definición volátil, inasible:

If “girl” and “culture” are both difficult terms to pin down, the apparent obviousness of “girl culture” must be illusory. Girl culture is as contained and productive, as predictable and contingent, as the category of “girl” itself. (Driscoll, 2008: 28)

Centrarse en la cultura de las chicas para describir las cartografías textuales de la tristeza femenina resulta apropiado, dada la contradicción inherente a la teoría de la chica triste. Al hablar de chicas no se excluye a mujeres adultas: la etiqueta va más allá de la edad biológica, refiere a un estado de potencialidad: es un ser inacabado, basado en el presentismo, icono de la posmodernidad. Si a esa potencialidad le sumamos el desdoble identitario de lo digital y vemos la pantalla como un espejo caleidoscópico, se multiplican las posibilidades de ser y aprender a ser chica. Esta expansión explica la necesidad de buscar referentes sólidos en autoras que codificaron sus experiencias desde la melancolía.

## 2. TRISTEZAS POLÍTICAS: EL CASO DE LA NOVELA ITALIANA CONTEMPORÁNEA

El trabajo busca ofrecer una visión general sobre la correlación entre fenómenos digitales y literarios, centrado en novelas publicadas entre 2022 y 2024 por editoriales italianas independientes. En este contexto, se aborda la construcción de lo femenino en la transición de los discursos no ficticios generados online a la ficción, enfocándose en la performatividad de la tristeza y la abulia. Esta performatividad no solo se aleja del peligroso regreso a una feminidad tradicional, sino que también se presenta como una forma de llenar el vacío de la etiqueta “chica” desde una agencia tanto individual como colectiva. Estas obras, además, responden a una ansiedad de la ausencia (de modelos y referentes), constituyendo nuevas genealogías sobre lo que significa construirse como sujeto en el contexto actual.

La novela del presente corpus que más se ajusta a la fenomenología de la chica solitaria de Kraus en tanto que producto híbrido que parte del ensayo personal para teorizar de manera general, casi academicista, es *Patologie* de Antonella Moscati (Quodlibet Storie, 2024). Continúa, además la estela del ensayo personal de Melissa Broder con su *So Sad Today* (Grand Central Publishing, 2016), específicamente nos referimos al capítulo *Under the Anxiety is Sadness but Who Would Go Under There*, en el que la autora traza las coordenadas de su propia ansiedad vital como máscara de esa tristeza inexplicable que permea todos los capítulos del ensayo personal, ensayo que, asimismo, sirve como intento de codificar experiencias difícilmente codificables desde el canon literario tradicional, vivencias para las que faltan palabras, modos de escribir e incluso géneros literarios.

Moscati va más allá al colectivizar la configuración de su identidad e insertarla en el núcleo familiar; su novela o ensayo personal (obra de difícil catalogación) se divide en dos partes: en la primera, analiza su genealogía vital, su existencia entre un

padre médico que insiste en que sus hijos no acudan a otros profesionales, y una madre grotescamente optimista, pero marcada por una ansiedad inenarrable. Toda la familia se conforma obsesionada por la enfermedad, los fármacos y la muerte, como se lee desde el exordio:

Da noi, cioè, la nostra famiglia, qualunque malattia era mortale [...] perché, secondo noi, che una tara in verità ce l'avevamo, ma nel sistema nervoso e nei pensieri piuttosto che nel corpo, qualunque malattia poteva nascondere una malattia mortale (Moscati, 2024: 9).

La infancia triste de la narradora se narra con un tono casi aséptico, como dando cuenta de los hechos sin juzgarlos, salpicado por momentos irónicos contados siempre en el mismo tono neutral, que da como resultado una comicidad negra (ese tono cómico, de hecho, fue intencional, tal y como afirma la autora en la *Postfazione*). Es en la conclusión de esa primera parte en que la voz autoral empieza a mutar y preparar la segunda parte:

Io so che tutta questa paura delle malattie, del cancro e delle altre malattie mortali, ci tiene stretti fra noi nel bene, anzi no, solo nel male, ed è come se la nostra famiglia fosse diventata una specie di rete per scacciare la paura (Moscati, 2024: 59).

Es decir, bajo la superficie ansiosa se esconde un miedo que sirve como vínculo familiar irrompible, pero que, a su vez, se traduce en una infancia triste. Es en la segunda parte cuando la autora narra su primera experiencia con un auténtico problema corporal, cuando sufrió amnesia global transitoria. La ansiedad y tristeza de la primera parte dan lugar a una aproximación más empírica, pues la pérdida de memoria viene equiparada a la pérdida de identidad, y, en última instancia, a la disolución del yo.

Otras dos novelas indagan en la corporalidad inadecuada como herramientas definidoras de la identidad, funcionando como un dispositivo tangible que regula la emoción interna y permite, para las protagonistas de los textos, controlar las emociones a través del castigo. *Balena* (2022), de Giulia Muscatelli, e *Incorporea* (2024) de Benedetta Bonfiglioli ser sirven de narradoras homodieéticas para relatar trastornos de la conducta alimentaria, bulimia y anorexia, respectivamente.

A pesar de que conformen tramas muy diversas tienen otros temas comunes: ambas parten de los TCA como materia narrativa tras la muerte de un padre y la consiguiente pérdida de puntos cardinales en la adolescencia. En el caso de *Balena*, la necesidad de comer se narra desde la necesidad de colmar el agujero del luto, pero, también, de desaparecer bajo las capas de grasa. La narración de la bulimia es personalísima, única y universalizable al mismo tiempo, al huir de estereotipos al respecto. Su enfermedad comienza cuando, un año después de la muerte del padre, le dedica una poesía como ejercicio escolar y el resultado le pareció ridículo:

Non una grande idea, infatti mi è parsa così ridicola che la sera stessa ho mangiato il foglio. Un A4, intero: era già cominciato il tempo in cui mangiavo tutto quello che trovavo, anche la carta. L'importante era allargarsi, raggiungere l'obiettivo, colmare il vuoto, e il cibo a un certo punto non bastava più (Muscatelli, 2024: 27).

El cuerpo vacío por la pérdida de ese anclaje fundamental atraviesa toda la narración; un relato que, además, cuestiona los dogmas y expectativas sociales en torno al luto, el sufrimiento y la pérdida. Otra característica esencial es la banalización del TCA, sin buscarle causas externas, sociales, comúnmente aceptadas, sino que se trata desde la interioridad del sujeto, como proceso intrínsecamente ligado a la depresión, al sufrimiento y a la tristeza que genera y perpetúa la soledad. Así, cuando comienzan a llamarla *Balena*, escribe "Forse, l'animale che ho

dentro non è Balena ma è lui [il padre]. Forse, tutto quel grasso l'avevo accumulato così da avere nutrimento a sufficienza per entrambi." (Muscatelli, 2024: 103).

*Incorporea* se articula como un reflejo especular de la materia literaria de *Balena*: aquí, la anorexia se trata como una herramienta usada por la protagonista para desaparecer, dejar de ser vista. Si bien se trata de una novela dirigida a un público juvenil y trata de la recuperación de la enfermedad (a diferencia de *Balena*, de corte autobiográfico, que trata de la convivencia con ella), el capítulo doce es especialmente duro. La protagonista, Jude, es obligada por su madre a acudir a un especialista médico, que en el momento aquí reportado la está auscultando y confirma que tiene dificultad para respirar, aunque Jude lo niegue:

Era così che mi sentivo [respirando con difficoltà], ogni giorno, ogni istante, con l'istinto di scappare, impreparata per quello che avrei dovuto affrontare, esposta al giudizio di tutti. [...] la risposta era sì, mi sentivo male perché premeva [el medico] sui lividi che mi correvano lungo la schiena in fila perfetta, uno su ciascun nodo, li sentivo quando mi schiacciavo contro il pavimento e chiudevo la giornata con cinquanta addominali, cento, centocinquanta, quelli che servivano per far arrivare la notte, il sonno, e dimenticare per qualche ora il dolore sordo e pulsante che non passava mai e cui ormai ero abituata (Bonfiglioli, 2024: 72).

En definitiva, en ambos textos ambos cuerpos de las protagonistas pasan a ser descritos como monstruosos, pero la tristeza irremediable en *Incorporea* se come la carcasa corporal que la aprisiona, en lugar de pretender expandirla para acoger dentro todas las ausencias externas posibles mientras que *Incorporea* es una huida hacia adelante, una desaparición planificada: "Non avevo mangiato niente. Non avevo bevuto

acqua né il caffè. Ero pulita. Ero vuota. Ero come dovevo essere” (Bonfiglioli, 2024: 102).

La particularidad de *Sono Fame* de Natalia Guerrieri (2022) es que la tristeza no se articula de manera específica, sino que es el trasunto fundamental de la novela, el motor de las acciones de la protagonista. Sirviéndose de una narradora homodiegética, la lectora contemporánea se identifica plenamente con una chica joven, recién graduada en Filosofía, que tras no ser contratada por la editorial donde trabajó como becaria y no conseguir entrar en un competitivo programa de doctorado, revive todos sus fracasos cada vez que llama a una puerta (p. 45): y es que trabaja como repartidora a domicilio, como *rondine* (golondrina) tal y como se describe en la novela en una ciudad tentacular descrita con tintes distópicos —“La capitale è piena di occhi” (p. 100)—. Incapaz de entablar relaciones románticas o de amistad en una ciudad despiadada y con un trabajo que la consume físicamente, la protagonista se encuentra inmersa en un ambiente hostil: animales malignos que habitan la ciudad, un misterioso supervisor al otro lado del chat de la aplicación de entregas a domicilios que parece vigilarla y acosarla, compañeros de piso que invaden su poco espacio personal. La tristeza se traduce aquí como inacción, una abulia que automatiza su existencia alimentada únicamente por la adrenalina del sufrimiento. La novela se resuelve con el retorno a casa de la protagonista, con una madre y una hermana con problemas de salud que no se configuran como una vuelta al nido, sino como un interrogante abierto hacia un futuro incierto.

La tristeza, como se puede comprobar, no es una característica intrínsecamente femenina, sino que en estas novelas se elabora como condicionante del sistema. En *Ragazze perbene* de Olga Campofredda (2023), también con una narradora homodiegética, Clara, se presenta la huida personal de la protagonista es catalizada por un rechazo frontal a los mandatos de género de una familia *perbene*, acabando precarizada en Londres. A lo largo de la novela confronta su identidad con las

de su madre, su tía y su prima Rossella, que representa todo aquello que ella no es y no tiene (belleza, éxito y popularidad, aprecio familiar basado en la sumisión, un novio con el que la propia protagonista mantuvo una historia). Frente al cuerpo de Rossella, Clara cuestiona la validez del suyo, reduce su fracaso y sentimiento de inadecuación a su apariencia externa.

A pesar de que, como en *Sono Fame*, la precariedad funciona como desencadenante de la tristeza y la insatisfacción y de que haya pasajes y capítulos (como la carta de Rossella a Clara) que entran de pleno en esa fenomenología de la chica solitaria, en ese saber hacer de las autoras que combinan la teoría al margen del academicismo canónico con la ficción y la propia novela, *Ragazze perbene* se distancia de las novelas hasta aquí presentadas en la rabia: Clara, además de sentirse triste, frustrada e inmovilizada, siente rabia y actúa con crueldad.

Ese grado cero de la crueldad, que permea sus interacciones con el resto de mujeres que le sirven de espejo, contrasta con la de la protagonista de la novela de Irene Graziosi *Il profilo dell'altra* (2022) cuya trama se desarrolla en torno a la evolución de tristeza a rabia de la protagonista. Maia, también asumiendo un luto y precarizada, encuentra trabajo para la *influencer* Gloria, una chica joven que encarna todo aquello que Maia ni es ni posee, si bien Gloria también se siente triste e insatisfecha. La progresiva endosimbiosis de ambas personajes en una sola identidad es patente en pasajes como "Solo Gloria è riuscita a insinuarsi dentro di me. Ho fatto entrare un casa mia una ladra, una che sempre ha avuto tutto tranne che una voce. Ora ce l'ha. È la mia" (p. 225). Clara hace referencia al hecho de que Gloria, en tanto que *influencer* de imagen, carecía de mensajes o personalidad propios, solo era un cuerpo y un rostro: o así, claro, nos lo presenta la narradora en primera persona. Clara, atrapada en su tristeza y envidia, percibe cómo Gloria le roba su identidad: ideas, palabras y formas de estar en el mundo, que Clara construye como una máscara para ocultar su miseria interior. La paradoja de esa usurpación de identidad es que Clara acaba

enamorada de Gloria, o de sí misma, entonces, y que cuanto más de ella ve en Gloria, más la odia. El desenlace viene precipitado por la traición de Clara, una humillación pública que termina con la carrera de Gloria: “Umiliandomi mi hai liberata” (p. 233). Este juego de espejos se multiplica no solo entre ambas protagonistas, sino también entre Gloria y sus seguidoras, y entre estas y las lectoras, subrayando la construcción de identidades en redes sociales como reflejos de las normas y expectativas sociales. La edición de 2022 enfatiza esta temática mediante una portada con un espejo, invitando a la lectora a confrontarse con la configuración de su propia identidad.

### 3. CONCLUSIONES: PARADOJA Y DESDOBLE.

Las conclusiones sobre la fenomenología de la chica solitaria son profundamente inestables. ¿Los múltiples *#cores* que presentan sujetos hiper feminizados en espacios online constituyen ámbitos de experimentación dentro de la industria del yo? ¿O perpetúan el simulacro de lo femenino? Las etiquetas “chica” y *girlhood* presentan innumerables aristas y el fenómeno de la chica triste resulta contradictorio en sus implicaciones, trascendiendo la literalidad de la tristeza, la melancolía y la depresión. ¿Podrían, entonces, leerse como manifestaciones efímeras de la identidad, preludio de una rabia femenina latente?

A pesar de tendencias y memes que reinterpretan (o distorsionan) la poética de la tristeza y la resignificación del canon mediante la estética del desvalimiento, surgen fenómenos literarios que toman la tristeza como materia para construir un relato colectivo propio, opuesto a las narratologías de la inacción. En las novelas analizadas, la categoría de “chica” trasciende la edad biológica para designar una condición existencia: mujeres adultas también percibidas como sujeto inacabado en proceso de devenir. En ellas, la tristeza no es esencia individual, sino efecto estructural: estas obras tratan melancolía, depresión y frustración como síntomas de ser mujer aquí y ahora, no como rasgos definitorios. En definitiva, exploran la identidad desde la

desobediencia a la vigilancia corporal o el fracaso ante las expectativas de éxito femenino en el contexto económico actual, interrogando las existencias anómalas bajo la mirada hegemónica.

Desde historias y géneros diversos, estas novelas dialogan implícitamente con los discursos digitales, con esa conversación global paradójica y contradictoria sobre el ser chica o mujer: y es que la chica como sujeto sigue siendo una cuestión sin resolver o, más precisamente, las chicas son respuestas a preguntas que nunca nadie se ha tomado la molestia de formular.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter (2018). *Iluminaciones*. Barcelona: Ediciones Siglo XXI.

BONFIGLIOLI, Benedetta (2024). *Incorporea*. Roma: Giralangolo.

BRODER, Melissa (2016). *So Sad Today*. New York: Gallery Books.

CAMPOFREDDA, Olga (2023). *Ragazze perbene*. Milano: Enne Enne.

CONTE, Giulia; IORIO, Giorgia Di; ESPOSITO, Dario *et al.* (2024). "Scrolling through adolescence: a systematic review of the impact of TikTok on adolescent mental health". *European Child & Adolescent Psychiatry*. Recuperado de <https://doi.org/10.1007/s00787-024-02581-w>.

DRISCOLL, Catherine (2008). "Girls Today - Girls, Girl Culture and Girl Studies". *Girlhood Studies*, 1(1), pp. 13-32. <https://doi.org/10.3167/ghs.2008.010103>.

HESS, Ursula; SENÉCAL, Sacha; KIROUAC, Gilles; HERRERA, Pedro; PJILIPPOT, Pierre y KLECK, Robert E. (2000). "Emotional expressivity in men and women: Stereotypes and self-perceptions". *Cognition and Emotion*, 14(5), pp. 609-642. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/02699930050117648>.

- GORGOJO IGLESIAS, Raisa (2018). “Dear Dick, I've just found three: mujeres reconstruyendo su propia tradición cultural”. En M. Martín Clavijo, J. M. Martín Martín y M. I. García López (coords.), *Las mujeres dentro y fuera de la academia* (pp. 75-88). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GORGOJO IGLESIAS, Raisa (2020). “Apuntes para la contextualización de la creación literaria desde el margen: el nuevo neobarroco digital”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 23, pp. 111-124.
- GORGOJO IGLESIAS, Raisa (2021). “Apuntes desde el Neobarroco para el estudio de las redes sociales como archivos digitales de la memoria: el fenómeno selfie”. En F. Garceña (ed.), *Eva quiso morder en la fruta: mordedla. Autoría y espacio público en las escritoras españolas e hispanoamericanas* (pp. 314-33). Madrid: Dykinson.
- GRAZIOSI, Irene (2022). *Il profilo dell'altra*. Roma: Edizioni e/o.
- GUERRIERI, Natalia (2022). *Sono fame*. Roma: Pidgin Edizioni.
- KRAUS, Chris (2016). *I love Dick*. Paris: Flammarion.
- MARZULLO, Sara (2024). *Sad girl: la ragazza come teoría*. Roma: 66thand2nd.
- MILTON, Ashlee; AJMANI, Leah; SEVITO, Michael Ann y CHANCELLOR, Stevie (2023). “I See Me Here”: Mental Health Content, Community, and Algorithmic Curation on TikTok. En *Proceedings of the 2023 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1-17). Recuperado de <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/3544548.3581489>.
- MORRISON, Connie (2016). “Creating and Regulating Identity in Online Spaces: Girlhood, Social Networking, and Avatars”. En C. Mitchell y C. Rentschler (eds.), *Girlhood and the Politics of Place* (pp. 244-259). New York: Berghahn Books.
- MOSCATI, Antonella (2024). *Patologie*. Macerata: Quodlibet Storie.

- MUCHITSCH, Veronica (2024). "Sad Girls on TikTok: Musical and Multimodal Participatory Practices as Affective Negotiations of Ordinary Feelings and Knowledges in Online Music Cultures". *Popular Music and Society*, 47(2), pp. 231-247. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/03007766.2024.2320589>.
- MUSCATELLI, Giulia (2022). *Balena*. Roma: Nottetempo.
- THELANDERSSON, Fredrika (2017). "Social Media Sad Girls and the Normalization of Sad States of Being". *Capacious: Journal for Emerging Affect Inquiry*, pp. 2-22.
- THELANDERSSON, Fredrika (2023). "Social Media Sadness: Sad Girl Culture and Radical Ways of Feeling Bad". En *21st Century Media and Female Mental Health* (pp. 157-209). Cham: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-031-16756-0\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-031-16756-0_5).
- TIMMERS, Monique; FISCHER, Agneta y MANSTEAD, Antony (2003). "Ability versus vulnerability: Beliefs about men's and women's emotional behaviour". *Cognition and Emotion*, 17(1), pp. 41-63. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/026999303022277>.
- TUNICLIFFE, Ava (2017). "Sad Girl Theory: An Interview with Audrey Wollen". *Nylon*. Recuperado de <https://www.nylon.com/articles/audrey-wollen-sad-girl-theory> [Fecha de consulta: 30/11/2024].



---

# TEXTOS COSMÉTICOS

---



# EL ORNATO FEMENINO Y MASCULINO EN EL RENACIMIENTO: EL CUIDADO DEL CABELLO EN *I SECRETI*, DE ALESSIO PIEMONTESE<sup>1</sup>

Pablo García Valdés

*Universidad de Oviedo*

*Resumen* En este trabajo se analiza el canon estético y, especialmente, las técnicas para la preparación de productos cosméticos contenidos en un tratado italiano publicado a mediados del siglo XVI: *I Secreti del reverendo donno Alessio Piemontese* (1555), de Girolamo Ruscelli. En dicha obra, diversas recetas indican algunas técnicas para combatir la alopecia y regenerar el cuero cabelludo. Estas recetas evidencian, asimismo, un aspecto escasamente estudiado de la vida diaria durante el Renacimiento por lo que respecta a la estética, la belleza y el cuidado del cuerpo, tanto en mujeres como en hombres. En este sentido, revisamos las características de la literatura médica de este período relacionada con el cuerpo, la salud y la estética.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación financiado por la Generalitat Valenciana, *Recetario para las enfermedades femeninas en Europa. Siglos XVI-XVIII*, con referencia RECIPE CIGE/2024/12, dirigido por Maria Muñoz Benavent en la Universidad Miguel Hernández.

## 1. EL CUIDADO DEL CABELLO EN LOS RECETARIOS RENACENTISTAS

La institucionalización de la medicina y de la profesión médica a tenor del desarrollo de centros formativos específicos –como fue el caso de la Scuola Medica de la ciudad italiana de Salerno en el siglo XI, y sus posteriores réplicas en otras urbes europeas, como sucedió en Bolonia, Montpellier o París–, así como el reconocimiento del profesional sanitario derivó en un auge de la medicina académica, produciéndose una disgregación con otros perfiles sanitarios sin formación específica, como los barberos, los cirujanos, los boticarios o incluso las mujeres, que se ocuparon del cuidado de su familia en el hogar y aplicaron curas y cuidados en centros de caridad como conventos o monasterios, a los que se dirigían enfermos de escasos recursos o personas peregrinas. Se trató, en definitiva, de ámbitos donde los médicos oficiales no podían llegar o a un público que no tenían recursos necesarios para recurrir a servicios profesionales.

En este contexto, a partir del siglo XIII florece una literatura médica destinada al uso frecuente de estos estamentos sanitarios no profesionales. Se trató de tratados, recetarios y de libros de secretos. El estudio de estos géneros ha pasado desapercibido para la historiografía, pero en los últimos tiempos, desde la Historia de la Medicina, así como desde otras áreas, se está revirtiendo esta tendencia al prestar una mayor atención a la contextualización de confección de estas obras, de su público y de su contenido. Para ello, conviene tener presente un conjunto de factores sociales que favorecieron su desarrollo, como fue el aumento del índice de alfabetización en las ciudades, el desarrollo económico vinculado a nuevas élites, como las burguesas, un notable interés por la práctica y la experimentación, así como el afán de las mujeres por atender a su propio cuidado como al de su núcleo familiar (Cabré i Pairet,

1996; Cavallo, 2007; Caballero Navas, 2008; Ortego Agustín, 2009).

Estos factores contribuyeron a la vernacularización del saber científico al pretender que determinados sectores de la población, normalmente alfabetizados pero que ya no habían recibido una formación en latín, pudieran acceder a estos contenidos de índole sanitaria (Cifuentes i Comamala, 2003, 2016). El estudio de estos textos permite dilucidar cuáles fueron las preocupaciones sobre el cuidado del cuerpo en su integridad, tanto internos –sanitarios– como externos –estéticos–. Es decir, se puede estudiar las enfermedades que afligían a la población dicho periodo, pero también las técnicas, los ingredientes y los utensilios empleados para la confección de aguas, tónicos, afeites, untos o ungüentos que permitían conservar o recuperar un óptimo estado de salud, pero también y como veremos, atender al aspecto físico (Puig Rodríguez-Escalona, 1998; Cabré i Pairet, 2008b, 2011, 2014).

Las mujeres, entre ellas las cortesanas, fueron promotoras y mecenas de estas obras, pues ansiaban estar en posesión de remedios y recetas para cuidar de su salud y de su imagen, así como la de los varones de su familia. Estas prácticas sanitarias y cosmética se habían transmitido en contextos de oralidad, transmitiéndose de madres a hijas, pero también entre amigas, conocidas y vecinas, creando verdaderas redes de difusión de estos saberes. Esta difusión queda patente de diversas formas, fuera a través de misivas, como de recetarios domésticos, que resultaron recopilaciones de recetas que se compilaron creando una unidad miscelánea compuestas por diversas manos, normalmente de una misma familia, que fueron ampliándolas. No obstante, con el auge de la industria editorial a mediados del siglo XVI, se produce una copiosa

producción de recopilaciones de recetas de toda índole que se denominaron *libros de secretos*<sup>2</sup> (Eamon, 1994).

Montserrat Cabré (2011: 173-175) ha señalado que el interés de la historiografía el cuidado del cuerpo ha sido escaso, máxime cuando se aborda cuestiones que atañen a la corporalidad de las mujeres. Esta tendencia se está revirtiendo en las últimas décadas, especialmente desde la Historia de la Ciencia, pero también de otras áreas que contribuyen a recomponer y revalorizar la significación histórica del significado del cuerpo en su plenitud, así como de la *decoratio* y del *ornatus* a él asociados. Atendiendo a las fuentes documentales, literarias e iconográficas<sup>3</sup>, podemos recomponer el canon estético de las mujeres renacentistas. En ellas se apunta que la belleza canónica estaba constituida por una larga y rubia cabellera, unas sutiles cejas, la ausencia de vello corporal o facial, una amplia frente y un cuello despejado, la tez blanquecina, los labios colorados, los dientes blancos, las manos suaves y los pechos pequeños. Este modelo germano contrastó en ocasiones con una estética mediterránea, por lo que hallamos numerosas recetas cosméticas que atienden a adecuar su imagen a dichos parámetros. Generalmente, fueron ellas mismas quienes preparaban estos

---

<sup>2</sup> Se trató de un tipo de recopilaciones provenientes de personas de diferentes perfiles sociales y profesionales. En concreto, en la obra que hemos seleccionado para nuestro análisis, vemos en el prólogo del autor apunta: “Y, ciertamente, muchos y muy buenos secretos he adquirido, no solamente de grandes hombres por doctrina y de grandes señores, mas también de pobres, mugercillas de oficiales, de labradores y de todo género de personas” (Ruscelli, 1570: f. 5r).

<sup>3</sup> Destacamos, en este sentido, la proliferación de tratados en los que se trató de fijar un canon estético y de comportamiento para las mujeres, especialmente para las cortesanas. En este sentido, Giovanni Marinelli señala en su obra *Gli ornamenti delle donne* (1574) la importancia del cuidado del aspecto físico para procurar un buen marido.

cosméticos en el hogar, aunque hubo ocasiones que se pudieron adquirir (Hamer y Criado, 2017: 132).

En este sentido, si atendemos al cuidado del cabello, hallamos en los recetarios renacentistas diferentes ámbitos de actuación (véase Ruiz y Criado, 2016; Salmón y Cabré i Pairet, 2019). En ellos encontramos recetas relacionadas con la depilación del vello facial y corporal, así como aquellas destinadas a combatir la alopecia, fuera esta masculina o femenina, otras para favorecer la regeneración del cabello, pero también el teñido tanto del cabello (Sendra, 2019). Por este motivo, nos centraremos en examinar las recetas que están contenidas en un libro denominado *I secreti del reverendo donno Alessio Piemontese*<sup>4</sup> (1555), en la que su compilador, Girolamo Ruscelli<sup>5</sup>, incorporó un remedio centrado en combatir la alopecia, fuera masculina o femenina, así como cuatro relacionadas con la regeneración del cabello. Para nuestro estudio se ha seleccionado la edición castellana de Francisco de Guzmán<sup>6</sup>, publicada en 1570 en la ciudad de Toledo. La obra está

---

<sup>4</sup> La *princeps* tiene como referencia: Girolamo Ruscelli, *Secreti del reverendo donno Alessio Piemontese*, Venetia, Sigismondo Bordogna, 1555. No obstante, será la segunda edición de la obra, revisada, corregida y ampliada por el autor, la versión más difundida y traducida a otras lenguas vernáculas: Girolamo Ruscelli, *Dei secreti del reverendo donno Alessio Piemontese*, Venetia, Comin da Trino, 1557.

<sup>5</sup> La autoría escondida bajo el seudónimo Alessio Piemontese ha sido discutida por la crítica, pero se ha dilucidado que tras él se encontraría el polígrafo Girolamo Ruscelli (1504-1566) que se había dedicado al mercado editorial en la ciudad de Venecia (*vid.* Celaschi y Gregori, 2014).

<sup>6</sup> Girolamo Ruscelli, *Secretos de diversos excelentes hombres y del reverendo Don Alexo Piamontés*, Toledo, Francisco de Guzmán, 1570.

dividida en tres partes, cada una de ella en diversos libros, entre los que encontramos uno, el cuarto, dedicado a la cosmética<sup>7</sup>.

## 2. RECETAS CONTRA LA ALOPECIA

La pérdida del cabello es un factor que incide la imagen de las personas y posee un relevante componente cultural. A excepción de la cultura japonesa y la del Antiguo Egipto, pues unos consideran la calvicie como un rasgo de distinción y los otros repudiaban la cabellera larga (Ruiz Sotillo y Criado Vega, 2016: 81-82), el resto de las tradiciones culturales, pasadas y presentes, han manifestado una notable preocupación por cuidar su imagen y evitar o revertir la pérdida del cabello.

La evidencia científica (véase Martínez González, 2023) ha puesto de manifiesto que la caída del cabello resulta un fenómeno frecuente en todos los seres humanos, pues anticipa un recambio capilar, especialmente durante periodos estacionales concretos, como la primavera y el otoño. A pesar de ello, existen diferentes causas que comportan tres tipos de alopecia: la androgénica, la reaccional y la traumática. La primera atiende a cuestiones genéticas, sea por una predisposición hereditaria, así como de la edad, factor del debilitamiento del cuero cabelludo. La segunda engloba todas aquellas causas que desencadenan una repentina caída de cabello, entre las que encontramos los efectos secundarios de la ingesta de fármacos, el padecimiento de una enfermedad inmunológica, así como de patologías como la tiña, la sarna, la lepra, etc., o cambios hormonales, con una notable incidencia en

---

<sup>7</sup> Según se estipula, el libro cuarto de la primera parte está dedicado a “muy buenas aguas de rostro y para quitar señales y empeynes, ara buen color e quitar el demasiado, lexías para enrubiar cabellos, para limpiar, emblanquecer o fortalecer los dientes y enzías” (Ruscelli, 1570: f. 7v). En las siguientes partes, la división temática de los libros resulta más permeable y, por lo tanto, su clasificación más polémica.

las mujeres, como el parto o el desequilibrio hormonal de estrógenos y andrógenos derivado de la menopausia. Finalmente, la tercera es el debilitamiento del cabello causado por un uso excesivo de productos químicos para su teñido, que pueden alterar sus propiedades fisicoquímicas, o de diversas prácticas de peinado.

Esta afección no es exclusiva de los varones, pues también las mujeres pueden padecer episodios alopécicos, como se evidencia en textos medievales: en el *De ornatu mulierum*<sup>8</sup>, se indica que “[e]l cabello a veces cae de la cabeza de las mujeres, a veces de las cejas” (Cabré i Pairet, 1996: 198), o en el célebre *Tròtula* del Mestre Joan<sup>9</sup>, donde se expone que “moltes dones hi à a qui caen los cabels del cap e de les seyles, e fan-se calves o alopiscioses”<sup>10</sup> (Cabré i Pairet, 1996: 268). La obra de Piemontese no va a ser ajena a este fenómeno<sup>11</sup>, pues en ella encontramos una

---

<sup>8</sup> Obra erróneamente atribuida a Arnau de Vilanova (1238-1311) y que guarda una estrecha relación con la médica Trotula de Ruggiero (s. XI), a quien se le habían atribuido la publicación de algunos tratados de carácter médico: entre los que destacan el *Passionibus mulierum curandorum*, centrado en las afecciones ginecológicas y obstétricas de las mujeres, así como el *De ornatu mulierum*, enfocado a la cosmética y la higiene (véase Green, 2001).

<sup>9</sup> De similar naturaleza que el anterior, correspondería a una traducción en lengua vernácula de uno de los tratados medievales asociados a Trotula de Ruggiero, que habían circulado en latín.

<sup>10</sup> “Hay muchas mujeres a las que se les caen los pelos de la cabeza y de las cejas y se vuelven calvas o alopécicas” (traducción propia).

<sup>11</sup> No será la única. En Recetas y memorias para guisados, confituras, olores, aguas, afeites, adobos de guantes, ungüentos y medicinas para muchas enfermedades (BNE, ms. 6058) encontramos una receta titulada Memoria ara que no se caigan los cabellos (f. 163r), en la que se infundia palo santo en agua y, una vez reducido a la mitad de su volumen, se incorpora raíces de caña, culantrillos de pozo y vino blanco. Otro tratado, Regalo de la vida humana, de Juan Vallés, contiene una receta, Para conservar los pelos o cabellos que no se caygan y hazer nacer y multiplicar los que se cayeron (ff. 15v-16r), en la que se estipula que se deben moler insectos como moscas o abejas para añadir

receta, si bien repetida, para evitar la caída del cabello y de la barba, lo que denota que su aplicación servía tanto para mujeres como para hombres. La tipología textual de la receta resulta sencilla en su estructura, basada en un título informativo en el que figura la finalidad de la elaboración, así como un cuerpo en el que se detalla, en primer lugar, los ingredientes necesarios, así como las cantidades. Seguidamente, el cuerpo está centrado en el detalle de los pasos a seguir para la consecución del remedio. Finalmente, se indica el modo de aplicación, la duración del tratamiento, el lapso necesario para ver su efectividad, el modo de conservación de la reparación, así como otros usos que pudiera tener.

Para hazer que los cabellos y pelos de la barba no caygan Hanse de lavar la cabeça y barba con lexía, en la qual aya cozido estiércol de palomas, quatro o cinco vezes, y no caerán los cabellos ni pelos de la barba. Si majan enxundia de osso y avellanas y lo mezclan bien. Y con aquello, se untan la cabeça y la barba, lavándose después con la sobredicha lexía. Crecerán maravillosamente los cabellos y pelos de la barba (Ruscelli, 1570: ff. 206r-206v; 251v-252r).

Esta sencilla receta consta de dos procesos. El primero consiste en la elaboración de una lejía, entendida como solución alcalina, en la que se cocerá estiércol de paloma<sup>12</sup> repetidas veces. En un segundo estadio, incorpora un remedio para el

---

posteriormente dichos polvos a un aceite y confeccionar, de esta forma, un ungüento.

<sup>12</sup> Dioscórides atribuye ciertas propiedades medicinales y cosméticas al estiércol según la especie animal de la que proceda. De entre ellas, destacamos las deposiciones del ratón y de cabra, pues se indica que sirven para repoblar calvas si se mezclan con vinagre u ojimiel. Si se atiende al estiércol de paloma, Dioscórides apunta que ayuda a reducir las escrófulas cuando se mezcla con jugo de harina de cebada y con vinagre. (DIOSC-INTERACTIVO, f. 60v)

crecimiento de cabello basado en la elaboración de un ungüento de materia grasa animal y de avellanas, retirándolo tras su aplicación con la mezcla realizada anteriormente.

### 3. RECETAS PARA LA REGENERACIÓN DEL CABELLO

Como se ha comentado, la causa de la pérdida del cabello podía deberse a factores genéticos, especialmente en el caso de los varones, a quienes dicha alteración de su imagen podía comportar repercusiones en su estado anímico. No obstante, la alopecia femenina tuvo, asimismo, una relevante significación para ellas, especialmente en un momento en el que el cuidado del cabello suponía un factor determinante en la proyección de su imagen pública. Para revertir estos efectos nocivos, en la obra de Piemontese<sup>13</sup> hay cuatro recetas dirigidas a su regeneración:

Para hazer nacer los cabellos a un calvo  
Azeyte de rasuras tomen, y háganlo calentar, y úntense la

---

<sup>13</sup> Otros tratados y recetarios abordaron esta cuestión. i (BNE, ms. 6058) aporta dos recetas, una titulada Memoria para que crezcan los cabellos (f. 162v), basada en un agua para lavar la cabeza que se elabora a partir de tener palo santo en agua durante un día, a lo que se añade culantrillo de pozo y raíz de caña. El segundo remedio, *Memoria para que nazcan los cabellos* (f. 163r), indica la elaboración de un ungüento hecho con polvos de abejas y moscas trituradas que se incorporan en un aceite de mata. Este unto se aplica con aguardiente caliente. Otro célebre tratado de la época, *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y deversas reçeutas muy buenas* (BPP, ms. 834), hay una receta, *Untura para crecer y oler cabello* (f. 23v), que contiene la elaboración de un afeite con especies vegetales como el culantrillo de pozo, raíz de caña, gamón y palo de rosa, que se meten en una vasija llena de agua al fuego. Giovanventura Rosetti incorpora en *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria una receta, Para crecer el pelo* (n. 295), similar a la anterior, en la que se introducen en una olla con agua al fuego corteza de olmo, lejía y polvos de ruda; así como *Para hazer nacer el cabello donde tú quieras* (n. 294), en la que se tuestan y muelen sanguijuelas hasta pulverizarlas, y dichos polvos se hervirán en agua hasta que la solución se reduzca hasta la tercera parte.

cabeça, y en término de ocho o diez días nacerán los cabellos más fuertes que primero (Ruscelli, 1570: f. 189r).

Esta sencilla receta se basa en la aplicación de aceite de rasuras caliente en la cabeza para favorecer el crecimiento del cabello. El compuesto principal consiste en una solución oleica con sales de ácido tartárico, que están presentes en ciertas plantas o frutas, con una notable proporción en la uva. Se obtiene principalmente de los restos del prensado de la uva para la obtención de vino y es un compuesto que se encuentra presente en la preparación de recetas para blanquear, en la confección de lejías y de jabones.

Para hazer crecer los cabellos Simiente de lino tomen y quémela, y incorporen la ceniza que se hará con azeyte común. Y con aquel, úntense la cabeça y los cabellos, y crecerán (Ruscelli, 1570: f. 206r).

La receta descrita consiste en la elaboración de un jabón<sup>14</sup>, que consiste en una base, en esta ocasión un aceite común, con cenizas de cualquier sustancia vegetal, de hierbas como el lino. Según describe Dioscórides (ff. 63v-64r), las semillas de lino poseen propiedades antiinflamatorias, especialmente cuando deriva de un folículo piloso.

De otra manera para lo mismo La lexía tomen, con la qual se lavan la cabeça, y hagan hervir dentro capel veneris verde o culantrillo de pozo, mirabolanos emblicos, cortezas de cidra y de naranja. Y, después, con aquella lexía lávense la cabeça, y los cabellos crecerán. También pueden cozer en la lexía corteza de medio de olivera, y hojas de sauzes, y culantrillo de pozo

---

<sup>14</sup> “Pasta o masa consistente, construida de aceite, sebo y lejías de cenizas de diferentes hierbas, sirve para limpiar, blanquear y ablandar la ropa, pieles u otras cosas” (DRAE, 1817).

y rayzes de caña. Y con aquella lejía, lávense muchas veces la cabeça, y verán maravilloso effecto (Ruscelli, 1570: f. 206r).

La tercera receta consta de dos procedimientos distintos, con base ácida de lejía a la cual deben incorporarse diversas sustancias vegetales. Para la primera elaboración se necesita culantrillo<sup>15</sup>, mirobálanos<sup>16</sup> y cortezas de cidra y naranjo. Esta mezcla se lleva al fuego y se deja hervir. Una vez preparada, se lava con ella la cabeza. La segunda preparación, también en una solución de lejía con otras sustancias vegetales como la corteza de olivera, las hojas de sauce<sup>17</sup>, el culantrillo o las raíces de caña.

Para hazer nacer los pelos en todo lugar Lagartijas gordas y verdes tomen, o ranas marinas, y córtlenles la cabeça y la cola. Después, séquenlas en el horno y háganlas polvos. Y tomen hiemas de huevos y hagan azeyte y mézclenlo todo. Y con aquel unto, úntense el lugar donde quieren que nazcan los pelos, que en breve nacerán (Ruscelli, 1570: ff. 255r-255v).

Finalmente, la última receta está basada en un conjunto de ingredientes de origen animal, concretamente las lagartijas<sup>18</sup>, a las que se les extrae la cabeza y la cola, para, posteriormente, secarlas al horno y triturarlas. Los polvos que resultan de dicho proceso se mezclan con yemas de huevo para darles una

---

<sup>15</sup> En el texto *capel veneris* y *culantrillo de pozo*. Ambas denominaciones remiten a la misma especie: *Adiantum capillus-veneris*.

<sup>16</sup> En el texto *mirabolanos emblicos*, que corresponde a la especie *Phyllanthus emblica*.

<sup>17</sup> Dioscórides atribuye al sauce propiedades astringentes y detersivas (DIOSC-INTERACTIVO, f. 43v).

<sup>18</sup> Dioscórides atribuye a las salamandras propiedades depilatorias cuando se calientan en aceite (DIOSC-INTERACTIVO, f. 52v).

consistencia untuosa y, de esta forma, proceder a su aplicación en aquellas zonas donde se quiera regenerar el cabello.

#### 4. CONCLUSIONES

El cuidado del cabello constituyó un elemento primordial en la estética renacentista, tanto en los hombres como en las mujeres. El despoblamiento capilar podía deberse a causas genéticas, pero también como secuelas derivadas de enfermedades como la tiña, así como de infecciones bacterianas. Estos procesos alopecicos no solo podían mermar el estado anímico de la persona afectada, sino que comportaban un agravio en la proyección de su imagen. Las recetas para combatir el despoblamiento capilar y revertir sus negativas repercusiones estéticas fueron numerosas. Estuvieron presentes en numerosos recetarios, tratados y libros de secretos de la época. El recetario italiano *I secreti del reverendo donno Alessio Piemontese* (1555), de Girolamo Ruscelli, es una prueba de ello.

La edición castellana que hemos seleccionado fue editada en Toledo en 1570 y contiene, en el libro cuarto de la parte primera, una receta para combatir la caída del cabello, así como cuatro remedios para revertir dicha tendencia. En todas ellas se emplean sustancias de origen vegetal o animal para la realización de unas elaboraciones basadas en aguas, afeites, untos o ungüentos que las mujeres realizarían en el espacio doméstico para cuidar tanto su aspecto físico como el de otros miembros de su núcleo familiar. El estudio del origen y difusión de estos textos, pero también de su público, esencialmente mujeres, así como de los ingredientes, técnicas y procedimientos empleados, da buena cuenta de la realidad cotidiana de la ciencia doméstica aplicada a la cosmética, así como del canon estético de determinados estamentos sociales. Por ello, son necesarias perspectivas de análisis interdisciplinares para dilucidar el grado de participación de las mujeres en el cuidado integral del cuerpo, tanto interno, atendiendo a cuestiones sanitarias, como externo, concretamente a su estética y a su ornamentación.

## SIGLAS EMPLEADAS

BNE – Biblioteca Nacional de España

BPP – Biblioteca Palatina di Parma

DIOSC-INTERACTIVO – Universidad de Salamanca.  
Dioscórides interactivo [en línea]. Consultado en:  
<https://dioscorides.usal.es/>

DRAE – Diccionario de la Real Academia Española

f. – folio

ff. – folios

ms. – manuscrito

## BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

RUSCELLI, Girolamo (1570). *Secretos de diversos excelentes hombres y del reverendo Don Alexo Piamontés*. Toledo: Francisco de Guzmán.

## BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Anónimo (1995 [s. XVI]) *Manual de mujeres en el qual se contienen muchas y diversas reçeutas muy buenas*, estudio, edición y notas de Alicia Martínez Crespo. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

ROSETTI, Giovanventura (1973 [1555]). *Notadissimi secreti de l'arte profumatoria*, edición de Franco Bruenello y Franca Facchetti. Vicenza: Neri Pozza Editore.

VALLÉS, Juan (2008). *Regalo de la vida humana*, estudio, edición y coordinación de Fernando Serrano Larráyo. Pamplona: Gobierno de Navarra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CABALLERO NAVAS, Carmen (2008). "Mujeres, cuerpos y literatura médica medieval en hebreo". *Asclepio*, 60(1), pp. 37-62.
- CAVALLO, Sandra (2007). *Artisans of the Body in Early Modern Italy*. Manchester: Manchester University Press.
- CABRÉ I PAIRET, Montserrat (1996). *La cura del cos femení i la medicina medieval de tradició llatina: els tractats De ornatu i De decorationibus mulierum atribuïts a Arnau de Vilanova, Tròtula de mestre Joan i Flors del tresor de beautat atribuït a Manel Dieç de Calatayud*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- CABRÉ I PAIRET, Montserrat (2008a). "Women or Healers? Household Practices and the Categories of Health Care in Late Medieval Iberia". *Bulletin of the History of Medicine*, 82, pp. 18-51.
- CABRÉ I PAIRET, Montserrat (2008b). "Los consejos para hermohear ("libros" I-III) en el *Regalo de la vida humana* de Juan Vallés". En F. Serrano (ed.), *Regalo de la vida humana de Juan Vallés* (pp. 171-208). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- CABRÉ I PAIRET, Montserrat (2011). "Keeping Beauty Secrets in Early Modern Iberia". En E. Leong y A. Rankin (eds.), *Secrets and Knowledge in Medicine and Science, 1500-1800* (pp. 167-190). Farnham: Ashgate.
- CABRÉ I PAIRET, Montserrat (2014). "La bellesa del cos i els seus secrets. Una arqueologia textual (segles XV-XVII)". *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 77, pp. 53-71.
- CIFUENTES I COMAMALA, Lluís (2003). "La vernacularización de la ciencia a finales de la Edad Media: un modelo explicativo a partir del caso catalán". En B. M. Gutiérrez Rodilla (ed.),

*Aproximaciones al lenguaje de la ciencia* (pp. 265-300). Burgos: Instituto de la lengua castellano-leonés.

CIFUENTES I COMAMALA, Lluís (2016). "El receptari mèdic baixmedieval i renaixentista: Un gènere vernacle". En L. Badia, Ll. Cifuentes, S. Martí y J. Pujol (eds.), *Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d'Aragó, 1250-1500* (pp. 103-160). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CRiado, María Teresa (2012). *Tratados y recetarios de técnica industrial en la España medieval. La Corona de Castilla, siglos XV-XVI*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba.

EAMON, William (1994). *Science and the Secrets of Nature: Book of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton: Princeton University Press.

GREEN, Monica H. (2001). *The Trotula. A medieval Compendium of Women's Medicine*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

HAMER FLORES, Adolfo y CRIADO VEGA, Teresa María (2017). "Entre la realidad y la ficción. El ornato femenino en la literatura castellana Bajomedieval y Renacentista". *Revista de Literatura Medieval*, XXIX, pp. 129-144.

LÓPEZ EIRE, Antonio *et al.* (2006). *Estudios y Traducción. Dioscórides, Sobre los remedios medicinales. Manuscrito de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

MARINELLI, Giovanni (1574). *Gli ornamenti delle donne*. Venetia: Giovanni Valgrisio.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Mercedes (2023). *El pelo en la tradición médica latina medieval* [Tesis doctoral]. Universidad de Cantabria, Santander. Recuperado de <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/29374/Tesis%20MMMG.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Fecha de consulta: 13/10/2025].

- MATEU, Eulàlia (2020). "Caída del cabello: de las causas al tratamiento". *El farmacéutico*, 590, pp. 23-27.
- ORTEGO AGUSTÍN, María Ángeles (2009). "Discursos y prácticas sobre el cuerpo y la higiene en la Edad Moderna". *Cuadernos de Historia Moderna*, 8, pp. 67-92.
- PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles (1997). "Los recetarios de mujeres y para mujeres. Sobre la conservación y transmisión de los saberes domésticos en la época moderna". *Cuadernos de Historia Moderna*, 19, pp. 121-154.
- PLEBANI, Tiziana (2022). *Alle donne che niente sanno. Mestieri femminili, alfabetizzazione e stampa nella Venezia del Rinascimento*. Venezia: Marsilio.
- PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, Mercè (1998). "La bellesa femenina a l'Edat Mitjana segons els tractats de cosmètica". En A. Carabí y M. Segarra (coords.), *Belleza escrita en femenino*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- RUIZ, María Dolores y CRIADO, María Teresa (2016). "Belleza y cuidado del cabello en los recetarios castellanos medievales: el teñido y la lucha contra la alopecia". *Ámbitos, Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 34, pp. 75-84.
- SALMÓN, Fernando y CABRÉ I PAIRET, Montserrat (2019). "Health and Hygiene: Hair in the Medical Traditions". En R. Milliken (ed.), *A Cultural History of Hair in the Middle Ages* (pp. 91-106). London: Bloomsbury.
- SENDRA, Enia (2019). "Recetas de tintes para hombres y mujeres del siglo XVI". En V. González, L. Núñez, M. Bianchi y M. I. García (coord.), *Literatura y cultura italianas entre Humanismo y Renacimiento* (pp. 249-256). Salamanca: Universidad de Salamanca.

