

A painting of a woman in a yellow dress pouring wine into a glass, with a black cat in the foreground. The woman is seated, looking to the right, and holding a small glass in her right hand and a larger glass in her left. The background shows a room with a window and a bookshelf. The text is overlaid on the painting.

Aldaba N° 44

Sabias, poderosas, terribles:

EL CONOCIMIENTO
FEMENINO COMO
(R)EVOLUCIÓN

M^a Cristina Hernández González



Revista Aldaba N^o 44

Centro Universitario UNED Melilla, 2020

DIRECTOR José Megías Aznar

CONSEJO EDITORIAL

Rosario Camacho Martínez. Catedrática en Historia del Arte, Universidad de Málaga
Ramón Cotarelo. Catedrático en Ciencias Políticas, UNED Melilla
Gonzalo Escribano Francés. Profesor Titular en Ciencias Económicas, UNED Madrid
Sonia Gámez Gómez. Profesora en Historia, UNED Melilla
Araceli Maciá Antón. Catedrática en Psicología, UNED Melilla
José Romera Castillo. Catedrático en Literatura, UNED Madrid

COMITÉ CIENTÍFICO

Boussad Aiche. Université Mouloud Mammerti, Tizi-Ouzu, Argelia
Juan Avilés Farré. Catedrático en Historia, UNED Madrid
Alicia Cámara Muñoz. Catedrática en Historia de Arte, UNED Madrid
Hakim Cherkaoui. École Nationale d'Architecture, Tetouan, Marruecos
Vasilis Colonnas. University of Thessaly, Volos, Grecia
Leila El-Wakil. Université de Genève, Suiza
Vicente Gimeno Sendra. Catedrático en Derecho, UNED Madrid
Ezio Godoli. Università degli Studi, Firenze, Italia
Sergio Rámirez González. Universidad de Málaga
Ahmed Saadaoui. Université de La Manouba, Túnez
Mohand Tilmatine. Universidad de Cádiz
Manuel Torres Vela. Magistrado y Jurista, CGPJ

La Revista Aldaba está incluida en las bases de datos y sumarios de revistas científicas ISOC de Ciencias Sociales y Humanidades, RESH, DICE, REBIUM, DIALNET, LATINDEX, REGESTA IMPERII, CIRC, COPAC (Reino Unido), SUDOC (Francia), ZDB (Alemania), MIAR, BERLIN SOCIAL SCIENCE CENTER WZB, INDEX ISLAMICUS, e-SPACIO UNED, Revistas Científicas de la UNED, WorldCat, CARHUS Plus + 2018, ACADEMIA, EDU y GOOGLE ACADÉMICO. Los autores aceptan expresamente la inclusión de la versión digital de esta revista en repositorios institucionales y académicos para permitir la difusión académica y científica de los trabajos. Periodicidad anual.

EDITA Y DISTRIBUYE

Servicio de Publicaciones del Centro UNED Melilla
C/ Lope de Vega n^o 1 — Apartado 121
www.uned.es/ca-melilla/

ISSN 0213-7925 (versión papel)
ISSN 2603-9265 (revista digital)
Depósito Legal: GR-526-1983
Tlf 952681080 / 952684347 — Fax 952681468
Distribución e intercambio: info@melilla.uned.es

Revista Aldaba

Nº 44 - 2020



Universidad Nacional de Educación a Distancia, Centro Asociado de Melilla

ÍNDICE

- 07 — INTRODUCCIÓN
- 09 — I. PANDORA MEDIATRIX: LA ESPERANZA EN LA (R)EVOLUCIÓN
- 25 — II. BRUJAS Y ALQUIMISTAS: CIENCIAS FEMENINAS DENTRO DEL CALDERO
- 42 — III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?
- 67 — IV. REINA DE CORAZONES, ROSA DEL MUNDO:
LEONOR DE AQUITANIA, ROSAMUND CLIFFORD Y LA SORORIDAD
COMO CONOCIMIENTO
- 81 — V. MUJERES DE LIBRO, MUJERES CON LIBRO
- 96 — BIBLIOGRAFÍA
- 115 — ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN

El conocimiento femenino es una (r)evolución. Y cuando hablo del conocimiento femenino, de la sabiduría de las mujeres, estoy hablando de Pandora, de Eva, de Circe, de Vivien, de brujas y hechiceras, de magas y alquimistas, de mecenas y lectoras, en definitiva, del linaje de mujeres sabias. Y también de vasijas, cofres, manzanas, calderos, atanores, alambiques, bibliotecas y libros. Dado que el conocimiento femenino es una (r)evolución, podemos asimismo hablar de una genealogía-gnoseología femenina de resistencia y transformación convertidas por el patriarcado en transgresión, provocación, soberbia, pecado. La imagen que tradicionalmente conocemos de Eva es la de principal causante de la Caída, la culpable del pecado original, a merced de la tentadora serpiente por la que se justificaría durante siglos una doble identificación: por un lado, la del género femenino con la malicia y, por otro, de la avidez de conocimiento con la soberbia. Como si esta falaz simplificación mitológica no fuese suficiente, con el tiempo, la iconografía dominante condensaría ambos atributos -entendidos como vicios, perversiones o pecados- en su sexo, haciendo así aparición un tercero, la lujuria, y transformando el episodio en una inquietante escena de seducción encadenada (de la serpiente a Eva y de Eva a Adán). Eva, la primera de todas, cuyo nombre significa “madre de todo lo viviente”, soporta desde antiguo la pesada carga de haber sucumbido a la tentación, de haber provocado la expulsión de nuestro estado paradisiaco y de haber inaugurado el reino del dolor, la enfermedad, la vejez y la muerte. Lo que nos define como seres humanos. El reino, también, del cambio, del avance, de la insurgencia, de la (r)evolución cultural. De ahí que, al contrario de lo que la tradición (masculina e impuesta) dicta, yo prefiero ver en Eva/Pandora y su linaje el símbolo de la genealogía de la sabiduría femenina, del conocimiento femenino como (r)evolución.

Y todo por ansiar la sabiduría suprema, el conocimiento prohibido del que, sin embargo, si ahondamos en las profundas raíces del origen de Eva y otras primeras mujeres, descubriremos que siempre había pertenecido a las grandes diosas ancestrales y regentes de los misterios de la vida y de la muerte, de lo pretérito y lo virtual, de la naturaleza y el cosmos. La historia de Eva, al igual que la historia de Lilith y Pandora, es el relato silenciado de la pérdida del poder y el saber de lo sagrado femenino. La historia de Eva/Pandora es la instauración no únicamente de la extinción y de la enfermedad, sino también del tiempo lineal y de la dualidad aparentemente irreconciliable, consecuencia directa del desplazamiento de la diosa madre (paradigma del tiempo cíclico y de coincidentia oppositorum) por el dios padre. Eva es ya tan solo el reducto de la diosa de la sabiduría de la renovación cíclica y Adán, su pareja en el rito de inmortalidad; ambos, en el fondo, forman el hieros gamos, el matrimonio sagrado entre zoé y bíos, como lo fueron los mesopotámicos Inanna-Dumuzi y Ishtar-Tamuz, los egipcios Isis-Osiris, o los griegos Afrodita-Adonis.

La soberbia fue nuestro gran pecado (después la lujuria seductora). Soberbia entendida no tanto como vanidad o falsa grandeza, sino como afán por hacer explícito lo que encerramos en nuestro cofre o caldero, el deseo de difuminar la diferencia entre la mano creadora y sus criaturas. Como les ocurriera a los primigenios esféricos de Aristófanes, fuimos castigadas por pretender transgredir la frontera entre lo divino y lo creado. Porque ansiamos el saber sagrado. Porque quisimos ser como los dioses o, mejor aún, reivindicar nuestro ser diosas. No es comparable con la historia de la hýbris humana, la de Prometeo e Ícaro, ni tampoco la de Lucífer, ni mucho menos los habitantes de Babel. Una lectura feminista de las mitografías y las iconografías nos muestra que en nuestro intento por aprehender la sabiduría, paradójicamente, las hijas de Pandora vinimos a transformarnos en las “puertas del mal”. Si el alma es una ciudadela asediada por el ejército del Mal, cuyos guerreros son los pecados, gobernados por su rey, el Orgullo, y su reina, la Soberbia, la mujer parece ser quien entrega las llaves. Y así, no habiendo pertenecido nunca ni a la jerarquía titánica ni a la angelical, siendo arquitectas sin Babel, Ícaras sin alas, las mujeres fuimos depositarias del mayor de los vicios y las peores perversidades.

Desobedientes. Soberbias. Seductoras. Terribles. Pero sabias.

En estas páginas encontrarán a mujeres sabias que tienen en común la tenencia de un objeto en sus manos: una vasija/cofre, un caldero, un libro. Objetos que simbolizan su conocimiento y que los distintos sistemas patriarcales transformaron en iconos de lo terrible, como el fruto probado por Eva. Es la historia de las expulsadas del templo divino y de sus sucesoras postreras es la historia de las mujeres desobedientes, de las transgresoras y rebeldes, de las hambrientas de conocimiento. Me refiero a la historia de eruditas, magas, hechiceras y brujas, alquimistas y científicas, lectoras e instructoras. En definitiva, la historia de mujeres sabias y, en consecuencia, terriblemente poderosas. La historia que deseo contar del conocimiento femenino como (r)evolución.

I. PANDORA MEDIATRIX: LA ESPERANZA EN LA (R)EVOLUCIÓN

El mito de Pandora es el relato de un enigma aún hoy por descifrar. Han sido numerosos, si no unánimes, los estudios que reiteran los detalles oscuros, ambiguos, incluso incoherentes de este mito. En principio, se puede aceptar que, por su carácter etiológico, venía a explicar el origen de la muerte y la pérdida de la edad dorada (edénica), la privación de cierta condición semidivina con la irrupción de los males y las enfermedades y la imposición del trabajo fatigoso para encontrar sustento y sobrevivir (Kirk, 1973, p.271). Para otros, el mito de Pandora alegoriza el momento crucial en que la Gran Diosa Madre se diversifica en arquetipos femeninos (buenos/terribles) o bien alude a esa imagen interiorizada en la psique que se manifiesta simbólicamente (Neumann, 1963). También puede interpretarse a Pandora no como el final definitivo de la lucha masculina por el poder (Prometeo vs Zeus), sino como el nexo (femenino) de las secuencias mitológicas por excelencia que da sentido a la estructura mítica (Vernant, 1982). Personalmente, considero que Pandora representa no tanto el mal o la muerte, o la sexualidad y la reproducción humana, aspectos que son obvios en el mito y no merecen ser discutidos. Hablar de Pandora es afrontar simbólicamente la Muerte y el Sexo, pero creo también que Ella personifica, de algún modo o de todos los modos posibles, el Tiempo. No solo el tiempo como vejez-decadencia y/o como (re)nacimiento-esplendor. Pandora es heraldo de la dimensión temporal de una manera similar a la dualidad onda-corpúsculo, como una evolución no determinista, como una existencia de múltiples probabilidades. Cerrada y abierta para luego ser cerrada de nuevo, llena y vaciada no del todo, la tinaja o vasija o caja de Pandora vino a ramificar nuestro universo. De ahí que no nos encontremos a lo largo de estas páginas con una única Pandora, ni siquiera con dos, sino con muchas, múltiples Pandoras, contradictorias y polivalentes Pandoras.

Por otra parte diré, no obstante, que Pandora es también un comienzo, nítido y sin fisuras. Su mito supone el inicio de la misoginia cultural en occidente. Este es un hecho innegable, asumido y constatado. Representa el gran tema de la mujer como causante de todos los males, al menos, en el mundo de los seres mortales. Pero el mito de Pandora, que es también terrible herencia, es uno de los primeros fundamentos para la instauración de la violencia simbólica contra las mujeres (Bourdieu, 2000), la violencia que convierte en natural o esencial unos patrones culturales construidos por los varones para legitimar la desigualdad y la supuesta inferioridad de las mujeres (Bosch y Ferrer, 2002, pp.30-31). La violencia simbólica es un proceso social que im-

pregna los discursos culturales y artísticos, religiosos y seculares, verbales e iconográficos, que se hace omnipresente -pero no omnipotente- con el propósito de normalizar la dominación y la supremacía masculinas apoyándose en la falacia de otro género -el femenino- al que vigilar, controlar y domesticar.

El mito de Pandora es, asimismo, la historia del primer gran desgarro -si dejamos por ahora al andrógino esférico de Platón- en los orígenes de la humanidad. Porque la aparición de Pandora supone la escisión de la especie humana (*ánthropoi*) en varones (*ándres*) y mujeres (*gynaikes*) (Madrid, 1999, p.83). Además, la Pandora hesiódica, cuyo origen es el castigo y la venganza de Zeus contra el hurto del fuego por parte de Prometeo -el orden olímpico masculino-, es creada como un signo plurisemántico del mal y del no-ser, producto del artificio de los dioses, sin organicidad ni genealogía propia. En palabras de Celia Amorós, una “chupuza ontológica” (2008, p.262).

Modeló de tierra el ilustre Patizambo [Hefesto] una imagen con apariencia de casta doncella, por voluntad del Crónida [Zeus]. La diosa Atenea de ojos glaucos le dio ceñidor y la adornó con vestido de resplandeciente blancura; la cubrió desde la cabeza con un velo, maravilla verlo, bordado con sus propias manos; y con deliciosas coronas de fresca hierba trenzada con flores, rodeó sus sienes Palas Atenea. En su cabeza colocó una diadema de oro que él mismo cinceló con sus manos el ilustre Patizambo, por agradar a su padre Zeus [...] Luego que preparó el bello mal, a cambio de un bien, la llevó donde estaban los demás dioses y los hombres, engalanada con los adornos de la diosa de ojos glaucos, hija de poderoso padre; y un estupor se apoderó de los inmortales dioses y hombres mortales cuando vieron el espinoso engaño, irresistible para los hombres. Pues de ella desciende la estirpe de femeninas mujeres. Gran calamidad para los mortales, con los varones conviven sin conformarse con la funesta penuria, sino con la saciedad.

(Hesíodo, Teogonía, 1978, p.96)

Té alegras de que me has robado el fuego y has conseguido engañar mi inteligencia, enorme desgracia para ti en particular y para los hombres futuros. Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia.

Así dijo y rompió a carcajadas el padre de hombres y dioses; ordenó al muy ilustre Hefesto mezclar cuanto antes tierra con agua, infundirle voz y vida humana y hacer una linda y encantadora figura de doncella semejante en rostro a las diosas inmortales. Luego encargó a Atenea que le enseñara sus labores, a tejer la tela de finos encajes. A la dorada Afrodita le mandó rodear su cabeza de gracia, irresistible sensualidad y halagos cautivadores; y a Hermes, el mensajero Argifonte, le encargó dotarle de una mente cínica y un carácter voluble [...] configuró en su pecho mentiras, palabras seductoras y un carácter voluble [...] puso a esta mujer el nombre de Pandora porque todos los que poseen mansiones olímpicas le concedieron un regalo, perdición para los hombres que se alimentan de pan.

Luego que remató su espinoso e irresistible engaño, el Padre despachó hacia Epimeteo al ilustre Argifonte con el regalo de los dioses, rápido mensajero. Y no se cuidó Epimeteo de que le había advertido Prometeo no aceptar jamás un regalo de manos de Zeus Olímpico, sino devolverlo acto seguido para que nunca sobreviniera una desgracia a los mortales. Luego cayó en la cuenta el que lo aceptó, cuando ya era desgraciado.

En efecto, antes vivían sobre la tierra las tribus de hombres libres de males y exentas de la dura fatiga y las enfermedades que acarrearán la muerte a los hombres. Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes.

Solo permaneció allí dentro la Espera[nza], aprisionada entre infrangibles muros bajo los bordes de la jarra, y no pudo volar hacia la puerta; pues antes cayó la tapa de la jarra.

(Hesíodo, Los trabajos y los días, 1978, pp.125-128)

Fabricada, no engendrada, de ahí la decepción tras el engaño, Pandora es el precedente de la muñeca mecánica de E. T. A. Hoffmann y del androide femenino de Fritz Lang (Mulvey, 1996, p.55), además de constituirse en símbolo de la contradictoria morfología de la mujer, seductora y peligrosa (Warner, 1985, p.239). No en vano, está en el umbral que divide a olímpicos y mortales, entre el ámbito divino y el humano. Ella nos hizo más humanos, mortales, al instaurar la muerte en el mundo; pero a su manera nos hizo también inmortales, a través de la reproducción y de la descendencia. Pandora, *kalon kakon*, esto es, un bello mal, un *malheur resplendissant*, introduce la muerte pero también la sexualidad y, en consecuencia, es un mal necesario porque equilibra la existencia a través de la secuencia vital del nacimiento, la vejez y la muerte (Vernant, 2008, pp.71-73).

Si en la Teogonía, Pandora, disfrazada de novia, es señalada como madre de una raza maldita, la de las mujeres, en Los trabajos y los días, Hesíodo complica con más detalles el relato para presentar a la primera mujer sutilmente como un artefacto, como un producto de fabricación artesanal, un simulacro resultante de la técnica y adornada para disimular la gran estafa de los dioses. En ambas narraciones, se insiste en la idea de que Pandora es un regalo a cambio de un bien (o el fuego). Evidentemente, Pandora es un castigo, una sanción, pero el irónico Zeus lo transforma en un intercambio de obsequios. Podría pensarse que Pandora, madre de todas las mujeres, es un elemento clave en la instauración del fenómeno social del intercambio, de la dinámica don y contra-don que antropólogos como Mauss (1924) y Malinowsky (1922) estudiaron en las sociedades tribales como un hecho social total (Laburthe-Tolra y Warnier, 1998, pp.212-213). El don es, per se, paradójico, como Pandora: aunque voluntario y gratuito, es prescriptivo sobre los individuos y las sociedades, de manera que el donador se siente en cierta medida obligado a regalar al receptor, el cual a su vez tiene la obligación de aceptar el don y hacer su propia donación. Se trata de una práctica ritual y ceremoniosa que afecta a todos los niveles sociales y culturales (político, económico, jurídico, ético, mágico-religioso), inmediata o diferida en el tiempo, que crea variables redes y cadenas de prestaciones y contraprestaciones (Velasco, 2012, pp.130-137).

A tenor de lo expuesto, ¿qué papel cumple Pandora en el sistema de intercambio? Según el planteamiento de Zeus, Prometeo regala a los hombres el fuego, pero este don es el resultado de un hurto previo, de una privación y, en consecuencia, compete a los dioses corregir esta desviación. Así pues, a cambio del bien que Prometeo ha donado, los dioses deciden entregar un espinoso don a los hombres, Pandora, quien a su vez realiza otro regalo al abrir la tinaja. En esta secuencia de donaciones, el receptor

es siempre el mismo, el hombre, que incumple la obligación del contra-don, por lo que es sancionado a través de la pérdida de su estado edénico inmortal. El mal de los hombres radica en su necedad y no en la crueldad divina, por lo que el padecimiento de todos los males será su contraprestación. No deja de ser una trampa de Zeus, olímpico tahúr de los cielos, una inversión perversa del sistema del don: si me quitas un bien (el fuego como calor vital, energía espiritual, primera industria de la incipiente civilización), yo te entrego un mal (la decadencia física y moral, la mortalidad, la extinción). Es más, lo que entregan los dioses es al mismo tiempo un don y un contra-don, porque en la tinaja se mezclan el mal (la Muerte) y un supuesto bien (la Esperanza). Pero, entonces, ¿qué es Pandora en este don/contra-don invertido? Creo que Pandora no simboliza tanto el género femenino y el matrimonio como regalo de los dioses, sino que actúa más exactamente como intermediaria de la donación. Pandora *mediatrix*. Por mediación de la mujer, los hombres sufrirán penurias y desdichas, pero mantendrán la esperanza; por mediación de la mujer, los hombres conocerán la muerte, pero también la fecundación y el nacimiento.

Pandora es un hermoso mal, un *regalo envenenado*, pero necesario. Un regalo-trampa de los dioses cuyo propio nombre puede parecer irónico acertijo o broma cruel. Pandora entraña, al menos, tres significados: Pandora puede ser “la que da todos los dones”, o “la dotada con todos los dones” o incluso “el don de todos los dioses” para los hombres (Hurwit, 1995, p.176). En cualquier caso, queda patente que no es tanto su vasija/cofre el regalo destinado a esparcirse por la humanidad, sino que Ella misma es el regalo de la diversidad humana, de la multiplicación étnica y la ambigüedad sexual. Al igual que el mito de Babel versa sobre la pérdida de la protolengua divina y el miedo al caos lingüístico, el mito de Pandora cifra, de manera más compleja si cabe, la inserción de la protomujer y el miedo a la sexualidad (Littau, 2000, pp.21-22). El don de la comunicación y el entendimiento recíproco que Yahvéh les concedió a los humanos es también un regalo envenenado porque deriva en el pluralismo lingüístico, la confusión verbal, la ambigüedad gramatical y el caos de la intradubilidad (Derrida, 1985). Es el clásico proceder de los dioses: a cada crimen o pecado le corresponde una sanción (dones y contradones). Y Pandora es la sanción correspondiente a la pretensión humana de ser como los dioses, de ahí quizá la duplicidad y ambigüedad de Pandora:

En el personaje de Pandora vienen a inscribirse todas las tensiones y todas las ambivalencias que caracterizan al estatuto del hombre, entre los animales y los dioses. Por el encanto de su apariencia exterior, semejante a las diosas inmortales, Pandora refleja el resplandor de lo divino. Por la “perrería” de su espíritu y de su temperamento interno, raya con la animalidad. Por el matrimonio que representa, por la palabra articulada y la fuerza que Zeus ordena poner en ella, es propiamente humana. Pero ni siquiera está humanidad de la que participa como compañera del hombre, reverso inevitable del estado masculino, está exenta de cierta ambigüedad. Porque habla el lenguaje del hombre y este puede dialogar con ella, pertenece a la especie humana, pero funda un γένος γυναιχών, una raza de mujeres, que no es exactamente la de los varones sin ser del todo diferente. Y la palabra articulada que Zeus le ha conferido como a los hombres no le ha servido para decir lo que es, sino para ocultar lo verdadero en lo falso, para dar ser a lo que no lo tiene en forma de palabras. (Vernant, 1982, p.168)

Ocultar lo verdadero en lo falso. Pandora llega al mundo de los hombres ataviada como una novia, con guirnalda de flores y corona dorada. Un adorno doble que tal vez señale su doble carácter: natural (flores) y artificial (corona), humana y divina, entre la cultura y la natura. En este sentido, Pandora funciona como el signo de otro signo, el emblema perfecto de la Mujer, de la Esposa y de la institución marital que en teoría representa (Clay, 2003, pp.120-121). Tres son los aspectos que definen la personalidad de Pandora: un lenguaje engañoso, una mente cínica y un carácter voluble, lo que se ha interpretado también como mente canina o corazón de perra (Wolkow, 2007, p.248). La asociación de Pandora con el perro se debe, principalmente, por las connotaciones negativas que este animal tenía para los antiguos. Según M^a Luisa Picklesimer, “el perro no es un personaje amable en el mito griego”, más bien todo lo contrario, “su intervención suele ser a menudo la de un animal asesino”, salvo algunas contadas excepciones; son feroces guardianes y cazadores, incluso monstruos, como Cerbero y su hermano Orto (Picklesimer, 1997, pp.401-419). El perro mitológico simboliza el salvajismo, la destrucción y la impureza, de ahí que Hécuba fuese metamorfoseada en perra por su venganza asesina o que sea el animal de compañía por excelencia de la oscura Hécate. Los antiguos griegos le asignaron varios vicios, en especial, la glotonería y la avaricia, trasmutada en carroñería y antropofagia en la *Ilíada*. Es más, la simbología canina venía a representar a mercaderes, usureros y agiotistas por su codicia (Silver, 1992, pp.177-185), pero también a las mujeres que consumían en exceso los recursos sin aportar beneficios a la economía doméstica (Wolkow, 2007, pp.250-251). Los perros también eran asociados a la falsedad y la peligrosa apariencia, probablemente por su zalamería a las puertas del Hades: a las almas recién llegadas las recibe meneando amistoso cola y orejas para después devorar a las que pretenden salir (Hesíodo, 1978, p.105). Estas “malas artes” o “tretas malvadas” que Hesíodo le adjudica a Cerbero puede explicar el carácter engañoso de Pandora, la de corazón de perro. El mismo Hesíodo, en su *Teogonía*, describe a Cerbero no solo como un ser sanguinario y despiadado, sino llamativamente como una criatura “indecible” y “con bronceíneo ladrido” (1978, p.85). Ingobernable y salvaje, su voz de bronce puede hacer alusión a un estridente aullido, si bien pudiera significar una mezcla de voces terribles, a merced de la aleación metálica de la que es producto resultante. Desde Simónides y su abominable Yambo de las mujeres, el tipo de mujer-perra se caracterizaba por su excesiva locuacidad, por ser un tipo de mujer ruidosa y escandalosa, ladrando y gruñendo constantemente a los hombres. Pero Pandora no es precisamente locuaz, su palabra no es directa, sino engañosa, por gracia divina de Hermes. El lenguaje verbal de Pandora es una forma más sofisticada del lenguaje no verbal de Cerbero, un lenguaje adulator y persuasivo, astuto y fraudulento. Hermes/Mercurio es también el dios del lenguaje astuto y tramposo. No en vano, el psicopompo Hermes guarda parentesco con el egipcio Anubis, divinidad a su vez psicopompa con cabeza de perro; de hecho, hay una línea iconográfica desde el siglo XI hasta el XV de Mercurios con cabeza de perro (Elvira Barba, 2008, pp.221 y 356). El tipo iconográfico del Hermes Logios, como protector de la oratoria, lo vincula claramente con el poder persuasivo y convincente de la palabra. Hermes/Mercurio es el prototipo del embaucador mitoló-

gico, el *trickster*, caracterizado por un aspecto luminoso -es quien abre al conocimiento-, pero también un aspecto siniestro y estafador. El *trickster* trasciende la dicotomía simple de la bipolaridad del tipo bueno/malo, porque encarna una complejidad más profunda, resultante del dialogismo que le es inherente y de la mirada oblicua a la obliga a interpretar las palabras y el mundo (Martos y Martos, 2017, pp.131-132). De ahí que le corresponda también una capacidad transgresora que al unísono es creativa y transformadora. En consecuencia, cabe preguntarse si Pandora no fue también la primera mujer *trickster* de la humanidad.

Por otra parte, decir que Pandora es un regalo envenenado apunta directamente al contenido de su recipiente, también ambivalente -enfermedad, fatiga, decadencia, decrepitud y muerte junto a esperanza-, así como al continente en sí mismo. El matrimonio Panofsky culpó a Erasmo de Rotterdam de la sustitución del *pythos* (vasija ovoide, similar a una tinaja) por la *pyxis* o píxide (caja pequeña, cilíndrica, comúnmente utilizada para guardar ungüentos, afeites, joyas y otros pequeños objetos de valor), inaugurando la aparición de la moderna Pandora con una caja (1962, pp.15-17). Es poco probable que esa sustitución tenga explicación en un error de traducción o interpretación de los textos clásicos, pero sí es más plausible que Erasmo hubiera realizado una especie de síntesis de Pandora con la Magdalena portadora del frasco de ungüento y, sobre todo, con la Psique de Apuleyo.

Erasmo había subrayado la similitud implícita entre la pagina Pandora y la cristiana Magdalena porque el frasco de ungüento de la santa es descrito como *alabastron*, esto es, un recipiente con forma elipsoidal para guardar perfumes y aceites litúrgicos, muy parecido al cilíndrico *pyxis* (Smith, 2014, pp.108-110). Además, el alabastro, variante del sulfato de calcio, traslúcido y de tonos blanquecinos, se empleaba como sustituto del cristal. Como material semitransparente simboliza la reunión de los contrarios, de lo espiritual y de lo corporal (Becker, 2008, p.120). Sustituye la opacidad, pero sin renunciar a la invisibilidad, separa y une, muestra y oculta y al representar el estadio intermedio entre lo visible y lo invisible, este tipo de material -cristal, alabastro, diamante- se vincula con la adivinación, la sabiduría y el misterio. No es causalidad, pues, que Eva, Pandora y Magdalena formen una particular tríada al ostentar atributos compartidos de las ancestrales diosas (Jolly, 2014, p.203). Las tres son portadoras de un elemento que la mirada patriarcal ha malinterpretado y tergiversado: la diversidad y heterogeneidad cultural provocada por el golpe evolucionista de Pandora quedó adulterada como origen de los males para la humanidad; el conocimiento farmacológico y gnóstico de la fruta tomada por Eva se redujo a tentadora soberbia y causa del pecado original; el misterioso perfume de Magdalena como ritual de unción divina fue mal entendido como gesto de penitencia y sumisión de la pecadora (Bredell, 2016, pp.5 y 28).

El mito de Eros y Psique, también muy recreado por artistas de todos los tiempos, constituye en el fondo el relato folclórico de un matrimonio prohibido y a la vez de una iniciación de carácter místico, relacionado con algún tabú social y con ciertas necesidades psicológicas (Escobar, p.14). De origen más antiguo que su primera fuen-

te escrita, el *Asinus aureus* de Apuleyo (s.II d.C.) y presente en distintas civilizaciones antiguas, el mito de Psique -como personificación del alma- aparece inevitablemente vinculado al arte funerario, a tumbas y sarcófagos, que no dejan de ser, al fin y al cabo, otras vertientes de la caja terrible. Para ganarse el amor de Eros, Afrodita le encarga descender al Hamed y guardar en una caja negra un poco de belleza de Perséfone. La joven consigue cumplir su misión, pero bien por no saber controlar su curiosidad, bien por desear tomar una pequeña dosis de belleza, temiendo no poder recuperar a su amor, abre el oscuro cofre, del que emana unos vapores funestos, unos humos narcóticos que le provocaron un olvido inmenso. Es evidente el paralelismo subyacente entre el contenido del recipiente de Pandora y el de Psique, si bien el de esta última causaba un grave mal exclusivamente sobre sí misma, luego reparado por Eros, mientras que el de Pandora afectó a la humanidad por completo sin reparación alguna, con la excepción de la ambigua esperanza.

La caja, además, permitía las ventajas de una mejor portabilidad y una mayor representatividad del episodio mítico en las artes. Pero no debemos obviar tampoco los significados intrínsecos al pequeño objeto. Hace tiempo que Gaston Bachelard propuso la existencia de una homología entre la geometría de los cofres y la psicología de los secretos, que asimismo activa la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera. Los cofres, cajas, urnas, vasijas y otros recipientes para guardar son “un testimonio bien sensible de una necesidad de secretos, de una inteligencia del escondite [...] existe una homología entre la geometría del cofre y la psicología del secreto” (Bachelard, p.86) Geometrías femeninas, geometrías de secretos saberes.

Y si de Pandora y su tinaja se han escrito innumerables páginas, del contenido de la misma no se han escrito menos. Es uno de los mayores enigmas del relato, mencionado ligeramente en los escolios, lo que induce a pensar que se trataba de un motivo ya conocido por la audiencia de Hesíodo, tomado probablemente de fuentes orientales, después reelaborado y modificado para sus propias intenciones (Kirk, 1973, p.277; Adrados, 1986, p.24). Nada se dice acerca de su morfología, como tampoco se indica nada de su procedencia o de su dueño -presuponemos que pertenece a los dioses- y su contenido es francamente incongruente (un supuesto bien mezclado con muchos males). Lo que sí podemos afirmar es que debía ser algo suficientemente importante por estar tan bien encerrado cuando llegó al mundo de los humanos y por la tragedia que supuso su fatídica liberación (Miralles, 1991, p.42). En la tinaja de Pandora hay males (enfermedad, fatiga, muerte), pero mezclada con ellos está también la esperanza, la *elpis*, generalmente entendida como un bien. Sin embargo, *elpis* tiene, al igual que la propia Pandora, un doble carácter: puede significar esperanza de bienes, esto es, ilusión e ímpetu, aunque también esperanza de males, entendida como inquietud y desasosiego (Sánchez Ortiz, 1998, pp.43-44), y entre estas dos opciones ha oscilado las distintas investigaciones al respecto durante años. Hay quien incluso ofrece una tercera vía interpretativa y entienden el sentido de la *elpis* como concienciación o discernimiento (Gantz, 1993, p.157), de manera que, atrapada en la vasija e inaccesible a los hombres, la esperanza sería el (re y auto)conocimiento de la lamentable condición del ser humano, de lo que se deduce, por tanto, que el género masculino tiene denega-

do el conocimiento completo del misterio de su propia existencia. Lo que, a mi juicio, no es ni bueno ni malo. También *elpis* puede traducirse como anticipación, tanto en el sentido de premonición como en el de previsión de los acontecimientos, sean estos benignos o nefastos (Jarrell, 2013, p.43).

Así las cosas, como Jenifer Neils propone, la *elpis* encerrada en la vasija puede considerarse buena, mala o neutral: la esperanza es un bien que aminora los devastadores efectos de los males esparcidos por el mundo, o es un bien inasequible y forma parte del castigo de Zeus, o es otro mal más que, al quedar sellado en la tinaja, funciona como un falso bien que permite la supervivencia de la especie humana (Neils, 2005, p.40). En un ánfora de figuras rojas (450-425 d.C.) de la colección del British Museum, podemos ver representada una vasija de cuyo cuello emerge una cabeza femenina, probablemente una personificación de *elpis*, con marcas de rosetones o discos alrededor y dos estrellas de ocho puntas en el cuerpo de la vasija (Neils, 2005, p.41). Los primeros signos obviamente son una representación de la naturaleza divina del contenido, de los males como entes daimónicos, que se esparcen por el aire al ser abierta la tinaja. Pero las estrellas de ocho puntas nos recuerdan al emblema de las grandes diosas mesopotámicas, como Inanna-Ishtar y Astarté, mientras que los discos con marcas se asemejan a la estrella de Shamash, el dios Sol de los acadios (Baring y Cashford, 2005, p.209; Becker, 2008, p.170). ¿Acaso esta imagen fusiona el sentido etiológico del mito con la simbología del culto astral? Tal vez el artesano quiso dar a entender el carácter sobrenatural del *pithos* de Pandora al mismo tiempo que establecía una interesante dualidad iconográfica entre los géneros femenino y masculino, siendo fiel a la misoginia hesiódica. De manera que la irrupción de la mujer en el mundo de los hombres es casi homologada a un truco de magia de los dioses. Entre el cataclismo que supondrá la obligada convivencia de los unos con las otras, se encuentra *elpis*, la esperanza o casi nostalgia por la edad dorada de la humanidad, ya perdida. De hecho, la silueta de la vasija representada se asemeja bastante a una vaina o a un capullo del que brotará la vida nueva. Sin esperanza, la humanidad estaría fatalmente condenada, pero quedándose ella en el mundo, hombres y mujeres se esforzarían por sobrevivir bajo el manto de alguna promesa divina.

Varios siglos después, Alciato le dedicó su emblema XLIV a la esperanza, considerada ya en su época como una virtud cristiana, política y personal. A pesar de los diferentes contextos ideológicos y culturales, la interpretación que Alciato hace de la esperanza puede ayudar a nuestra lectura. Con el título sintomático de *In simulacrum spei*, se desarrolla un diálogo bajo la ilustración de una Esperanza sentada sobre un tonel (tinaja), rodeada por varias figuras y rompiendo un arco. En el diálogo, en verdad un interrogatorio sobre las características de Esperanza, se indica que la imagen fue realizada por un pintor llamado Elpidio, un obvio juego de palabras que incluye el griego *elpis*. El sentido del conjunto puede desprenderse de su descripción. Esperanza es una hermosa mujer vestida de verde y el tonel sobre el que se sienta es una alusión clara a la tinaja de Pandora, sugiriendo así su doble estado oculta/visible para la humanidad. Frente a ella, Cupido con su arco y Buen Suceso (una versión masculina de la Fortuna), que lleva en sus manos una copa y un manojo de trigo. Estos dos no

representan la abundancia y la fertilidad, sino los “sueños vanos” de los que aman y esperan demasiado, porque, aunque Esperanza parece estar rompiendo “las armas de la Muerte”, nunca podrá detenerla, “ya que la Esperanza dura hasta que llega aquella” (Sebastián, 1993, pp.79 y 81). De hecho, detrás de ella aguarda Némesis o Rammusia, la que se opone a los deseos excesivos, la diosa *semper adversa* a las immoderadas esperanzas.

-¿Qué diosa eres, que miras al cielo con tan alegre rostro?

-¿Por el pincel de quién fue hecha tu imagen?

-La hicieron las manos de Elpidio. Yo me llamo la Buena Esperanza,
la que procura pronta ayuda a los desgraciados.

-¿Por qué son verdes tus vestidos?

-Porque bajo mi dominio todo reverdece.

-¿Por qué llevas en las manos las flechas rotas de la Muerte?

-Porque lo que a los vivos les es lícito esperar, se lo vedo a los muertos.

-¿Por qué te sientas indolente en la tapa de un barril?

-Yo sola permanecí en él, mientras los males volaban a todas partes,
según enseña la Musa venerable del viejo Ascreo.

-¿Qué pájaro es el que hay junto a ti?

-La corneja, fidelísima en los agujeros;
cuando no puede decir que algo está bien, dice que lo estará.

-¿Quiénes son tus compañeros?

-El Buen Suceso y el rápido Deseo, que van delante.
Convocan los sueños vanos de los que están despiertos.

-¿Quién es ese que está en pie a tu lado?

-Rammusia, la vengadora de los crímenes,
para que no esperes nada que no sea lícito.

(Sebastián, 1993, p.80)

En consecuencia, la esperanza es un falso bien o, al menos, un bien fingido por limitado que garantiza una promesa que solo se mantendrá hasta la muerte. *Elpis* es solo un paliativo para los males dejados en el mundo. Pero, cuidado, se trata de un paliativo igualmente engañoso porque hace a los humanos confiarse a la ilusión y los sueños vanos (*no esperes nada que no sea ilícito*).

Así pues, la apertura de la vasija/caja desata también la dinámica del doble sentido del *pharmakon* entre la raza humana. Todo veneno (con)tiene su antídoto y toda calamidad, su remedio. Pandora se encuentra, por tanto, en esa liminalidad que conlleva todo *pharmakon*; más aún, Pandora es umbral en sí misma. Más exactamente, su cuerpo es ese umbral porque en él se condensa la dinámica fluctuante entre el exterior y el interior; su cuerpo es topografía del secreto ocultado y revelado. Decía Gaston Bachelard que dentro y fuera suponen una dialéctica en la que se ve implicada una topografía del secreto y una geometría íntima (2000, p.185), a donde pertenecen tanto el cuerpo de Pandora como el recipiente que llevó consigo al mundo de los humanos. Pandora es cuerpo alegórico en tanto que codifica estratos de sentido bajo su aspecto fraudulento. De ahí que el atributo que iconográficamente la acompañará siempre -la vasija, caja o cofre- devenga en metáfora de su propio cuerpo y su cuerpo en metáfora del gran misterio. Ella -y su vasija, cofre o caja- vienen a ser lo mismo: el símbolo del misterio, del secreto, del enigma o el conocimiento cuya revelación sólo podrá ser traumático y doloroso. Hay, claro está, una yuxtaposición icónica entre la vasija/cofre y los genitales de Pandora, y la reducción del tamaño del recipiente permitió a su vez una identificación o contigüidad entre el sexo femenino y el secreto escondido. Un cofre cerrado puede parecer que pertenece al orden más común de los objetos, pero el cofre puede ser abierto y, en ese momento, en ese instante crucial de la apertura, se acaba la dialéctica dentro/fuera, dejan de importar las dialécticas del espacio y del volumen porque se da paso a otra nueva dimensión, la dimensión de la intimidad que constata la necesidad del secreto (Bachelard, 2000, p.89). Es toda una tentación para la mirada curiosa y la mano codiciosa. Pero, ¿la de quién?

Existe una versión alternativa y muy diferente a Hesíodo en la que Pandora ni ninguna otra mujer hacen aparición y en la que son los varones los responsables de condenar a la humanidad. Se trata de la fábula “Zeus y la tinaja de los bienes” que indica cómo los seres humanos han de conformarse con la esperanza por haber dejado escapar las buenas cosas divinas:

Zeus reunió todas las cosas buenas en una tinaja, la tapó y la colocó entre los hombres. Pero el hombre, incontrolable, deseoso de saber qué había dentro, removió la tapa y dejó que se fuesen volando a casa de los dioses y huyesen de la tierra. Solo quedó la esperanza retenida por la tapa. Por ello, a los hombres únicamente les queda la esperanza que nos promete darnos cada uno de los bienes que huyeron. (Esopo, 1978, p.333)

Aquí el varón, culpable de los vicios de la curiosidad y la desmesura, fue quien perdió la oportunidad de que las cosas buenas permanecieran en la tierra. La esperanza, al menos, no voló. No en vano, el gran Homero, anterior a Esopo y a Hesíodo,

advertía ya en su *Iliada*, por boca de Aquiles, que los regalos de los caprichosos dioses son injustamente venenosos:

Dos tinajas reposan en el umbral del Zeus con los dones que él da, una con los males y otra con los bienes. Al que Zeus el que se alegra en el rayo se los dé mezclados, encuentra él unas veces el mal y otras el bien; mas al que no le da más que desventuras, lo hace vivir en la afrenta, y una terrible hambre de buey lo empuja por la divina tierra y va de un lado para otro sin la estima de los dioses y de los mortales. (Homero, 1986, pp.502-503)

Del juego antojadizo y veleidoso de las tinajas de Zeus también hablarían Píndaro y Platón, adhiriéndose a esta tradición alternativa de responsabilidad masculina de las tinajas funestas. Pero es la controvertida traducción de Erasmo de Rotterdam, cuya ambigüedad gramatical parece sugerir que fue Epimeteo quien cometió la imprudencia, la que inspiraría imágenes como *Pandore et Epimetheo* (1676) de Sebastien Le Clerc, un grabado para *Les Métamorphoses d'Ovide* en rondeaux de Isaac de Beuserade: la pareja mítica es ubicada en una palaciega alcoba, con Pandora reclinada en un diván y observando cómo Epimeteo acaba de abrir el recipiente del que brotan vapores y siniestras figuras antropomórficas. Incluso el grabado de Giulio Bonasone (c.1570) nos muestra únicamente a Epimeteo en la escena, con una enorme vasija de la que emergen las virtudes abandonando el mundo de los hombres y quedando dentro únicamente Spes (Panofsky, 1962, pp.80-82). Pero en la memoria colectiva, la culpable de los males es Pandora.

Tenía que ser, por supuesto, esta primera mujer la que protagonizara el primer desnudo del Renacimiento francés en una imagen que sintetiza, para mí, la visión hegemónica que las sociedades mantuvieron y seguirían manteniendo y reproduciendo a través de distintos discursos culturales. El título de la pintura es de por sí revelador del (construido) parentesco femenino de las primeras mujeres fatales en la historia de las religiones y las culturas: *Eva Prima Pandora* (c.1549-1550), de Jean Cousin **[fig.1]** (Craveri, 2003, pp.31-32). Se trata de una obra seductora y enigmática, hoy en el Louvre, que representa el misterio de la primera mujer y el peligro que entraña para los hombres. Recostada en elegante pose y de perfil, podríamos confundirla perfectamente con una Venus de no ser por la filacteria que cuelga del arco vegetal y que lleva inscrito “EVA PRIMA PANDORA”. Parece estar observando algo o alguien inaccesible a nuestra mirada, allende los márgenes del lienzo. Sus ademanes sugieren cierta altivez y una gran seguridad en sí misma, consciente tal vez de la fascinación y la atracción que ejerce en sus espectadores. Consciente, pues, de su propio poder. Con una mano sujeta una ramita de manzano -en referencia a la incipiente tentación-, mientras apoya relajadamente el brazo sobre una calavera -recordatorio de la mortalidad inherente del pecado original. Su otro brazo, adornado por una enroscada serpiente, se extiende como si pretendiera tapar una vasija de cerámica. Todo su cuerpo tendido perfila una invisible línea que abarca la amplia historia de Eva, la de Pandora y la de sus “descendientes”. Por encima de ella, una urna rojiza y abierta apunta de manera amenazante a la ciudad -símbolo de la civilización racional y masculina-, envuelta entre neblinas al fondo. En verdad, los dos recipientes son el mismo:

el que abrió Pandora y desató todos los males y el que Pandora cerró, dejando en su interior la esperanza. Para Cousin, esta Eva/Pandora es la *femme fatale* que precede a todas las mujeres que ostentarán este apelativo o, si se prefiere, esta Eva/Pandora es la encarnación de la Mujer como bello mal, de lo Femenino que gobierna en el caótico y salvaje mundo de la naturaleza, del instinto y del pecado (Borin, 1993, pp.193-195), un mundo opuesto y enemigo de la civilizadora urbe, el espacio público y ordenado, el reino creado por la mano masculina.

En principio, el mensaje de Cousin es desgarrador: la malicia femenina es universal, atemporal, implacable en su seductora rebeldía contra la sociedad patriarcal que, en vano, intenta disciplinarla. Pero, como en todo desgarrar, siempre hay una oportunidad para zurcir. En el Humanismo renacentista francés -que en algunos aspectos estuvo por delante incluso de Italia-, así como en Inglaterra y los Países Bajos, Pandora se convertiría en una imagen vital para artistas, escritores e intelectuales, en símbolo de inspiración por ser la mixtura perfecta de lo bendito y lo maldito (Panofsky, 1962, pp.55-56). Así, en *Les Amours* (1552) de Pierre Ronsard, esta combinación de rasgos divinos, aunque opuestos y contradictorios, de Pandora permitirá al poeta perfilar su ideal de la amada:

*Quand au premier la Dame que j'adore
vint embellir le séjour de noz cieulx,
le filz de Rhée appella tous les Dieux,
pour faire encor d'elle une aultre Pandore.
Lors Apollin richement la decore,
or, de ses raiz luy façonnant les yeulx,
or, luy donnant son chant melodieux,
or, son oracle & ses beaulx vers encore.
Mars luy donna sa fiere cruaulté,
Venus son ris, Dione sa beaulté,
Peithon sa voix, Ceres son abondance.
L'Aube ses doigtz & ses crins deliez,
Amour son arc, Thetis donna ses piedz,
Cleion sa gloyre, & Pallas sa prudence.*

Pero lo más llamativo es que el Renacimiento francés hizo de Pandora el símbolo de la ciudad eterna, ya sea Roma, ya sea París. Con motivo de la solemne y ceremonial

entrada real de Enrique II en 1549, se erigió un arco triunfal cuya ejecución cayó en manos, precisamente, de Cousin (Roy, 1929, p.185). El diseño muestra un espectacular conjunto arquitectónico de columnas y escalinatas con Pandora, arrodillada, en el centro, junto a su célebre vasija, aquí repleto de dones regios y poderes divinos, siendo ella misma identificada con el lema, que sirve a la vez de título, Lutetia, nova Pandora (Panofsky, 1962, pp.58-61). Teniendo en cuenta que ambas obras pertenecen al mismo período, puede entenderse que en la pintura nos encontremos esa especie de arco formado por arbustos y escombros, semejante a una gruta o refugio secreto. Pero Eva Prima Pandora carece de la luminosidad y la franqueza de Lutetia-Pandora, dominando un espacio cavernoso y en penumbra en el que el exultante desnudo aguarda con sus “venenosos regalos”. En la ciudad que divisamos al fondo, se aprecia una columna helicoidal, evocando así a Roma. Es probable que Cousin hubiera concebido dos Pandoras en 1549, la vieja Pandora (Roma) y la nueva (París), con una evidente finalidad nacionalista y propagandística.

Mucho tiempo después de la obra de Cousin, el artista e ilustrador del Arts & Crafts Walter Crane creó una particular Pandora (1885) [fig.2] que plantea interesantes interrogantes a la hora de abordar la concepción de la primera mujer y su papel en la humanidad (O’Neill, 2007). Crane ubica a una devastada -aunque muy sensual- Pandora en un extravagante y teatral escenario, donde el esteticismo de colores y elementos recrean un patrón armónico y casi reiterativo. Desnuda hasta la cintura y echada sobre un enorme arcón, Pandora se aferra a su célebre “caja”, aquí un arca de gran tamaño que mantiene un perturbador parecido con un ataúd. El arcón, elevado en una plataforma de madera, está ricamente decorada por paneles tallados que representan, en primer lugar, el árbol con la serpiente enroscada, seguido de las figuras de las Moiras o Parcas. Y a los pies, en cada esquina, esculturas de la Esfinge custodiando esferas azuladas. Blancos y azules dominan la imagen, con la excepción de los tonos beige y ocre de la piel de Pandora y la superficie del arca. Líneas rectas y curvas, verticales y horizontales, se alternan creando una especie de ritmo o cadencia que, desde el primer plano, nos conducen hasta el horizonte y el mar al fondo. Hay paralelismos verticales en los cipreses (árboles funerarios), las columnas, los pliegues de la cortina y los pebeteros. La horizontalidad subraya la perspectiva con punto de fuga y viene marcada por las baldosas de cerámica que terminan topándose con las imponentes y gruesas columnas. Más que un templo, parece que la Pandora de Crane está enjaulada entre mármoles y lujoso mobiliario. En relación con la pintura de Cousin, parece que la situación de Pandora se ha invertido: es la naturaleza la que queda lejos ahora mientras que Pandora, afligida y debilitada, ha sido encerrada en la arquitectónica celda de la masculina civilización.

La clave para interpretar la imagen reside en el emblema de la Esfinge, uno de los favoritos del artista y al que volvería en *The Riddle of the Sphinx* (1887) y en algunas ilustraciones que diseñó para la Fabian Society, muy consciente de que era icono del misterio por excelencia y toda una obsesión victoriana por sus connotaciones de enigmática sexualidad (Debelius, 2000). En Pandora, encontramos también a la Esfinge en las cerámicas y en la cortina, ostentando así una interesante y diversa ubicuidad

en materiales diferentes (mármol, cerámica, telas), además de sugerir la yuxtaposición entre la escultura o modelaje (Pandora fue modelada por Hefesto) y el tejido (las Moiras hilanderas). Asimismo, la postura de los brazos de Pandora parece una réplica de los brazos de la Esfinge y el pie de la joven pisa una de las esferas azuladas. Se crea así una especie de hilo o unión entre la criatura híbrida, cuyo acertijo implica mucho más que una metáfora sobre la evolución física del hombre, la primera mujer y las diosas del destino. Pero, ¿qué implicaciones tiene la presencia esfíngica en el relato de Pandora?

Todas las referencias mitológicas y literarias relativas a la Esfinge, terrible criatura con cuerpo de león alado y cabeza de mujer, coinciden en señalar la anormalidad tanto de su nacimiento (producto de una unión sexual incorrecta o ilícita) como de su aspecto físico (hibridez monstruosa), lo que explicaría su doble naturaleza psicológica y esotérica (Bermejo, 1994, pp.33-34). Su propio nombre es un misterio, variando en una u otra tradición: *Phix*, *Bik*, *Phig*, *Sphinx* (Bettini y Guidorizzi, 2008, p.163). Guardiania de un conocimiento de compleja accesibilidad mutado en acertijo que asesina, la Esfinge es “un monstruo que mata, pero simultáneamente es un ser divino que conoce los enigmas y, por lo tanto, poseedor de una oscura sabiduría.” (Bettini y Guidorizzi, 2008, p.167). Es evidente que la Esfinge forma parte de la genealogía de mujeres sabias, poderosas, terribles. Ella, descrita en Sófocles como “profetisa de corvas garras” y “sabia cruel” que somete a sus adversarios a una tensión verbalmente intelectual (Iriarte, 2002, p.87), no obstante, suele quedar reducida a mera formuladora de enigmas si no ejercemos una mirada que haga justicia a la mentalidad arcaica (Macías, 2012). No en vano, quien no lograba descifrar su acertijo -“¿Qué tiene voz y anda primero a cuatro patas, luego a dos y finalmente a tres?”- demostraba que desconocía la esencia del Hombre, esto es, de sí mismo, y quien no había logrado el conocimiento supremo -que es la autoconciencia del yo- solo merecía la muerte (Mariño, 1996, p.280). Por este y otro motivos, la Esfinge es hermanada con las sirenas y autores como Eurípides y Pausanias refieren que la manera de pronunciar los enigmas es similar a un “canto” de difícil comprensión, un “canto indescifrable y seductor, de efecto paralizante” que la convierte en poseedora de un discurso “seductoramente extraño a los oídos”, tan extraño como el mensaje que contiene, construido “con palabras que desconciertan y embelesan al interlocutor.” (Quintillá, pp.25-26).

A pesar de los atributos que venimos mencionando, la iconografía emblemática del Renacimiento -con la excepción de la Atalanta Fugiens (1617) de Maier, que hace una interpretación hermético-geométrica de la criatura mítica- convertiría a la Esfinge en símbolo de la ignorancia, la vanidad, la soberbia y la lujuria femeninas, así como de la doxa, la subjetiva opinión carente de lógica o razón, y de la caprichosa e inconstante Fortuna (Pedraza, 1985, pp.181-184). El tratamiento que las imágenes contemporáneas realizaron de la Esfinge oscilan entre la representación de la victoria del héroe masculino y la reproducción de la Esfinge como una modalidad dentro del panteón de la *femme fatale* finisecular. Así, artistas como Gustave Moreau, Charles Rickett, Franz von Stuck, Fernand Khnopff o Felicien Rops acudieron al arquetipo esfíngico para proyectar sus miedos y deseos por la letalmente fascinante sexualidad femenina y for-

mar parte del aparato ideológico misógino de finales del XIX y principios del XX (Wagner, 1996, p.300). La Esfinge, pesadilla erótica, encarna nuestros temores y deseos, nuestras obsesiones sexuales y nuestros miedos a la muerte, los misterios de la Madre Terrible, con sus pulsiones y contradicciones, la síntesis de toda la ciencia del pasado (Cirlot, 1997, p.195). Su vinculación con la muerte y su carácter apotropaico la hacen estar presente desde época micénica en tumbas, sepulcros y rincones que requieran protección. De hecho, las esfinges de Crane parecen seguir el modelo iconográfico de la criatura colocada de perfil y en postura sedente y vigilante de algunas representaciones (Vermeule, 1984, pp.283-286). Es más, la esfera azul que sujetan con sus garras podría ser una alusión al fruto del Árbol de la Vida que caracteriza a muchas deidades femeninas de naturaleza psicopompa, siguiendo la propuesta de Thierry Petit, quien distingue entre “esfinge malvada”, “esfinge heroica”, “esfinge raptora” y “esfinge psicopompa”, entre otras tipologías (Petit, 2006). En definitiva, la Esfinge es una sabia mística a la que le corresponde custodiar los misterios de la muerte y el tránsito al más allá.

Como Pandora. No en vano, ya en 1791 James Barry interpretó el nacimiento de Pandora como un elogio a las deidades femeninas del destino y de la sabiduría. En *The Creation of Pandora* [fig.3], también conocido como *The Birth of Pandora*, nuestra primera mujer griega aparece recién fabricada, sobre una silla, presentada ante Zeus. Minerva ejerce el rol de protectora de las artes, de la pintura concretamente y no del hilado, e instruye a Pandora en el arte a través de un tapiz; mientras tanto, una de las Moiras recibe de Zeus la vasija sobre una bandeja. En esta ocasión, el recipiente es un *kylix*, una especie de cuenco o cáliz abierto del que se bebía vino y empleado en los simposios (Panofsky, 1962, pp.88-90). Aunque Pandora es el sujeto principal de la escena, no lo es menos la diosa de la sabiduría, que instruye aquí a la mujer para formar una alegoría del docente o comunicador de conocimiento y de la pintura como lección histórica. Podríamos pensar que Pandora entonces es concebida como la iniciadora de la historia humana: con Pandora, el tiempo de los humanos se vuelve mortal y evolutivo. Barry, más interesado en recrear una personificación universal del arte (Eniham, 2016, pp.179-182), muestra en su lienzo la transmisión de sabiduría de una divinidad a una mortal con la subliminal implicación de las Moiras como portadoras de la muerte y distribuidoras de la máxima equidad en el mundo. Este vínculo con Atenea/Minerva y con las Moiras permite comprender a Pandora como una figura de sabiduría, concedora de los secretos de la vida y de la muerte, y propulsora del tiempo cronológico.

Dante Gabriel Rossetti fue incluso más lejos con la idea de Pandora como fuente inspiradora y motor de la creatividad artística. Con los hermosos rasgos de Jane Morris, su Pandora (1871) [fig.4] no es emblema del principio femenino como maldición o funesto castigo. Rossetti utiliza el mito para invertirlo o, mejor aún, para investirlo de un esperanzador significado. Si el mensaje mitológico adoptado por sus colegas era “la belleza conlleva crueldad”, Rossetti lo sustituye por “la belleza conlleva esperanza”. En su versión, Pandora no ejerce el rol de una destructora *femme fatale*, sino que representa una emanación femenina de la energía inspiradora y la fuerza creativa

universal. Porque Pandora, como primera mujer fabricada por los dioses, guarda una estrecha relación simbólica con la función del artista como pequeño demiurgo o creador. Rossetti estaba creando su propia Pandora como emblema del saber creativo. Su Pandora no es la que acaba de cerrar el cofre, dejando dentro la ambigua esperanza; su Pandora en verdad es la que puede abrir el cofre para liberar los espíritus vaporesos que vemos alrededor, las formas aladas y etéreas de la pasión inspiradora, en consonancia con la paleta rojiza y escarlata de colores, simbolizando el impulso vital apasionado. Dado que precisamente Pandora es “la que lo da todo”, su Pandora es la abre o cierra el cofre que contiene el misterio del tesoro inspirador. De ahí que lleve la inscripción “*Nescitur ignescitur*”.

En cambio, la *Pandora* (1896) de John William Waterhouse [fig.5], que también recrea el momento crucial de destapar un cofre de mayor tamaño, aparece de rodillas y en una actitud que podríamos calificar incluso de infantil inocencia (Elvira, 2013, p.70). Una solitaria Pandora, en medio de un bosque oscuro y de difícil acceso, observa el contenido que está empezando a emanar de la caja. En el lateral del misterioso recipiente aparece grabado un sol asomando por encima del mar, emblema de la Hermetic Order of the Golden Dawn, a la que el pintor pertenecía. El cofre, por tanto, simboliza la transformación y la evolución. La postura arrodillada sugiere una atmósfera de cuidado, precaución, ante el secreto a punto de ser desvelado. En la pintura predomina la verticalidad en los troncos de los árboles, las cascadas y las telas que parecen resbalar del cuerpo de la figura femenina. La sugerencia general es que todo fluye, todo ha iniciado la carrera de la vida y de la muerte. Porque abrir la caja es peligroso, porque evolucionar -como especie y como ser- requiere ruptura y transgresión, significa entrar en el caótico mundo de los signos. Pero mantenerla cerrada es ignorar el mundo que nos rodea, vivir en la estabilidad de lo estancado, rechazar las oportunidades de transformación y adaptación que darán nuevas formas de vida. Evolucionar -abrir la vasija- es doloroso, pero un dolor necesario. Como Pandora.

II. BRUJAS Y ALQUIMISTAS: CIENCIAS FEMENINAS DENTRO DEL CALDERO

Las llamaban brujas, pero simplemente eran mujeres sabias, mujeres de ciencia. Y por su saber y por su ciencia arriesgaron perdieron hasta la propia vida. Aunque se tiene asumido que la incorporación de las mujeres a los ámbitos científicos se establece con su acceso a los estudios universitarios y su mayor participación en la investigación, lo cierto es que la Mujer Científica tiene un notable precedente en las ancestrales magas, brujas y hechiceras. Desde tiempos muy remotos, las mujeres han sido generadoras de conocimientos, de los que fueron expropiadas y por lo que fueron perseguidas, condenadas y asesinadas. La sociedad patriarcal les arrebató los saberes que había dominado desde los inicios de la humanidad y las excluyó de la ciencia, un reino gobernado durante siglos exclusivamente por varones. La sabiduría femenina, considerada peligrosa, amenazante y poco ortodoxa, resistió en las periferias, en los márgenes y en la clandestinidad, de manera que lo que entendemos por ciencia es el producto de una sola parte de la humanidad y bajo la óptica de un único género.

Tradicionalmente, se suele distinguir entre Alta Magia y Baja Magia. La Magia Alta, culta, erudita, con una base teórica, filosófica e incluso teológica, abarcaba los conocimientos propios de la medicina, la astrología, la alquimia y, hasta cierto punto, la nigromancia. Se caracterizaba por una doble finalidad, física o natural y sobrenatural, operando tanto en/con los elementos de la naturaleza y apelando a los espíritus y las visiones divinas. Este tipo de magia fue respetada y supondría el origen de la ciencia moderna (Nathan, 1995, p.35). En cambio, la Magia Baja, propia de los sectores populares, agrícolas y folclóricos, era incumbencia de la hechicera, una mujer sabia, curandera y hacedora de maleficios. La hechicería, que se completaba con otras disciplinas como la sanación y la adivinación, era eminentemente práctica, con un fin concreto y material: curar, enfermar, perjudicar los bienes y las propiedades, provocar tormentas y destruir cosechas, atraer la suerte y la abundancia, enamorar y enemistar, infligir impotencia o insuflar fertilidad (Henningsten, 1990, pp.191-215). Con la transformación a partir del siglo XV de la figura de la hechicera en la de la bruja, se asistió a la persecución de los y las practicantes de la Magia Baja y al proceso conocido como caza de brujas en los terribles siglos XVI y XVII. Las hechiceras, capaces de hacer indistintamente el bien y el mal con sus artes, fueron sospechas de obtener su sabiduría del Diablo, quien les transfería los métodos, los enseres y las palabras para manipular esotéricamente las sustancias (Richards, 1991, p.74; Levack, 1987, pp.37-45). La satanización de la mujer hechicera condujo a su vinculación con la lujuria, el

II. BRUJAS Y ALQUIMISTAS: CIENCIAS FEMENINAS DENTRO DEL CALDERO

infanticidio, el canibalismo, el desenfreno y el mal, tanto entre los círculos eruditos como entre las gentes campesinas (Ginzburg, 1985, p.78). Otras prácticas paganas, como los espíritus femeninos voladores y benéficos, consagradas a la diosa Diana o las ceremonias nocturnas de fertilidad en los bosques -después identificadas como sabbath o aquelarre- alimentaron el rol fatídico de la bruja. Al mismo tiempo, una serie de profesiones consideradas exclusivamente de mujeres -parteras, curanderas, perfumistas, alcahuetas, cocineras, pitonisas- fueron objeto de sospecha de brujería.

La gran mayoría de las mujeres acusadas y condenadas por ejercer brujería y pactar con Satán eran, en realidad, mujeres emancipadas, solteras e independientes que sólo estaban desempeñando un oficio y cuyo conocimiento y cuya destreza se habían transmitido de generación en generación (Blázquez, 2011, pp.25-30). Las denominadas curanderas o sanadoras ponían en práctica un saber transmitido de generación en generación de mujeres; no sólo recurrían a fórmulas mágicas y palabrería esotérica, sino que fabricaban remedios naturales, distribuían medicamentos y prescribían tratamientos a sus pacientes basándose en un ancestral conocimiento de plantas y hierbas específicas, fluidos y sustancias obtenidos de animales y daban asistencia médica a un sector de la población olvidado por los galenos elitistas, que se negaban a atender a los enfermos de las clases más bajas que vivían bajo el yugo de la miseria. El uso mágico de la palabra tenía más bien una función psicológica, para influir y sugerir al paciente, alentando así su curación. Eran mujeres sabias, que recolectaban los ingredientes para sus remedios, que conocían las propiedades curativas del mundo vegetal y animal y que poseían una aguda intuición para entender la psicología de sus enfermos. El gran doctor y alquimista del Renacimiento, Paracelso, afirmó que no había aprendido nada de los libros de medicina de los antiguos griegos, latinos o árabes, y que lo aprendió todo de la medicina popular de las hechiceras sanadoras (Michelet, 2004, p.73). En principio, las curanderas eran mujeres respetadas por su comunidad, pero también se convirtieron en sospechas de alguna catástrofe en la zona, de muertes sin explicación evidente, de la mala fortuna -echadoras del mal de ojo- y, con el tiempo, la mayoría fueron procesadas por brujería en la Europa de principios del Renacimiento. Solían utilizar unas plantas denominadas consolantes o solanáceas, peligrosas si no se dosificaban adecuadamente; también el beleño, muy venenoso pero eficaz cataplasma; opiáceos, hongos alucinógenos, adormideras, arsénico, estramonio, cicuta, plantas y hierbas ambivalentes, fármacos en sentido estricto por ser al mismo tiempo un veneno y un medicamento. Si añadimos esta ambigüedad de sus remedios al hecho de ser mujeres que vivían solas, solteras o viudas, de una edad avanzada, poco sociables, hurañas e incluso excéntricas, no es de extrañar que fuesen observadas con recelo y temor, resultando muy fácil culparlas de destruir las cosechas, provocar destrozos naturales, controlar los fenómenos atmosféricos, maldecir con la mirada, causar impotencia e infertilidad o malograr los nacimientos. La imaginación y la superstición hizo el resto para crear el icono de la vieja bruja o crone, en inglés. También influyó el hecho de que la sociedad patriarcal y eclesiástica las considerara, por su sabiduría y su poco ortodoxo modo de vida, una amenaza contra el orden social establecido.

Las perfumistas y cocineras también conocían las propiedades de hierbas, plantas y animales; fueron ellas quienes dieron nombre a especies y variedades; crearon técnicas para tratar venenos; fabricaron utensilios para mejorar la cocción y la destilación y aplicaban su saber para fines gastronómicos y curativos, para elaborar ungüentos, perfumes, pociones, cosméticos, remedios digestivos y deliciosas recetas. Todas las mujeres implicadas en la manipulación de esta clase de productos hacían uso de un vasto conocimiento que abarcaba nociones más o menos básicas de botánica, astronomía, climatología, fases lunares, condiciones de higiene y salubridad, reacciones químicas, técnicas de recolección y conservación de materiales y utilización de instrumental apropiado (Barstow, 1994, pp.143-145; Alic, 1986/1991). Las perfumeras y cocineras compartían estos saberes, así como algunas recetas y determinados utensilios, convirtiendo así sus cocinas en improvisados, aunque cualificados laboratorios.

Puede hablarse, en sentido estricto, de una “ciencia en la cocina” (Solsona, 2003). No en vano, estas mujeres aplicaban métodos semejantes o idénticos a los de los alquimistas, entre los que destacaría, precisamente, María la Judía, también conocida como Maria Prophetissima, o Miriam la Profetisa de Alejandría (entre los siglos I y III d. C.), a quien se le atribuye la invención del *balneum mariae* o baño María, técnica rudimentaria aún empleada hoy por farmacéuticos y químicos, o la creación del alambique *tribikos*, el *kerotakis* y otros instrumentos (Las Heras, 2006, p.49). Si bien su identidad ha llegado a cuestionarse y, en consecuencia, negársele los méritos citados, el hecho de que el mismo Zósimo de Panópolis, el gran alquimista griego (s. IV), la cite constantemente como modelo a seguir, ya nos dice bastante (Alic, 1981). Por otro lado, alimentos y perfumes participaban también desde tiempos antiguos en ritos sagrados, religiosos, ceremoniosos, escapando así del pequeño y privado espacio doméstico. Asimismo, los perfumes, talcos y aceites se utilizaban incluso para combatir epidemias e infecciones; el mismo Hipócrates los empleaba para calmar y curar algunas dolencias (Badía y García, 2014, p.15) y durante la Baja Edad Media ya asistimos a la incorporación de la cosmética y la perfumería dentro de la medicina europea bajo el calificativo de “artes de paz” (Criado, 2011).

Otras víctimas de la caza de brujas fueron las parteras y nodrizas. Las parteras, doulas o comadronas dominaban los conocimientos sobre obstetricia y ginecología, se encargaban de hacer recomendaciones a las embarazadas, aconsejaban a las madres primerizas, atendían en los partos, pero también se ocupaban de asuntos relacionados con la sexualidad, pues trataban la impotencia masculina, recetaban afrodisíacos, suministraban anticonceptivos y provocaban abortos a mujeres que, bien por soltería, bien por adulterio, y de bajos o nulos recursos económicos, no podían hacerse cargo de embarazos no deseados. Fue esto, principalmente, el control sobre la vida y la muerte, el control sobre el cuerpo y la sexualidad, el control sobre la fertilidad y la natalidad, por lo que fueron atacadas y perseguidas por la Iglesia (Heinsohn y Steiger, 1988). Asimismo, las nodrizas, mujeres que cuidaban los hijos de las damas nobles y las ricas burguesas, recibieron la culpa de las enfermedades y los fallecimientos de niños. Téngase en cuenta que las madres biológicas encontraban en las nodrizas al chivo expiatorio perfecto, pues en los siglos XVI y XVII era común la creencia de

II. BRUJAS Y ALQUIMISTAS: CIENCIAS FEMENINAS DENTRO DEL CALDERO

que Dios castigaba en los hijos la moral inadecuada de los progenitores (Roper, 1991 y 1994). Al igual que las curanderas, parteras y nodrizas solían recurrir a la magia natural y a las plantas medicinales: la azucena, por sus propiedades antiinflamatorias; el perejil por sus propiedades diuréticas y abortivas; el cornezuelo y la salvia, para evitar los dolores y espasmos durante el parto; la belladona, para fortalecer la concepción y algunas plantas de moderados efectos narcóticos para menguar dolencias infantiles (Barstow, 1994, p.149). Para los miembros de la Iglesia, mitigar los dolores y sufrimientos de la madre durante el parto constituía una afrenta directa contra Dios, que había sentenciado tras el pecado original que Eva y sus descendientes parieran con dolor y vergüenza. De manera que, el saber práctico de las parteras era casi una herejía y no nos sorprende que las mujeres que usaban sus conocimientos médicos para reconfortar a otras mujeres fuesen acusadas de brujería (Ellerbe, 1995 y 2006). Es más, la muerte prematura del feto, las malformaciones del recién nacido o un difícil parto del que la madre no salía con vida, eran vistos como crímenes cometidos voluntariamente por estas mujeres, guiadas por instintos diabólicos. En el mejor de los casos, las parteras y las curanderas solo eran objeto de mofa y crítica por parte de los médicos que habían estudiado en universidades. El manual *Der Rosengarten* (1513) de Eucharius Rösslin el Viejo, criticaba las actuaciones de las parteras, a las que tildaba de brutas y analfabetas, a la vez que proporcionaba consejos ginecológicos. En la imagen conocida como “Mujer dando a luz en una silla”, un grabado realizado por Martín Caldenbach, discípulo de Dürer, podemos ver cómo la parturienta es asistida por dos parteras mientras da a luz, verticalmente, en un taburete para el parto, una forma de dar a luz que se remonta a la Prehistoria (Sanahuja, 2007, p.57), pero que hoy ha sido sustituida por la posición dorsal con las piernas fijas en estribos. La escuela salernitana, una de las universidades más prestigiosas desde los albores de la Edad Media, se caracterizó por la inclusión de mujeres en sus estudios médicos. Médicas célebres como Abella, Mercuriade, Rebecca Guarna, Francisca Romana, Margarita de Nápoles, Constanza Calenda, Tomasia di Mateo o María Incarnata escribieron tratados de medicina, practicaron la cirugía o trabajaron para reyes y nobles. Pero de todas ellas destaca Trótula, llamada también Trótula sapientissima, erudita reconocida en los campos de la ginecología y la obstetricia (Stanley, 1993, p.232). Además de por sus importantes escritos (Green, 2001, pp.17-50), Trótula de Salerno (1090-1160) es importante porque en ella el saber de cientos de mujeres anónimas ha sobrevivido al transcurrir de los siglos.

No debe extrañarnos entonces encontrarnos con numerosas imágenes en pinturas, ilustraciones y grabados de mujeres ante un horno y, sobre todo, alrededor de un caldero, instrumento que resume simbólicamente su saber práctico y que se convertirá en uno de los atributos por excelencia de las brujas. El caldero, cacerola o vasija de metal, procedía de la iconografía asociada al útero de la Diosa Madre y desde tiempos remotos ha tenido un significado mágico. Usado en ritos de fertilidad, en sacrificios humanos y en invocaciones a los espíritus, el caldero se transformó en el recipiente predilecto de brujas y hechiceras para la preparación de pócimas durante el aquelarre o para la preparación de alimentos en sus grandes festines diabólicos, y que colocaban

normalmente dentro de un círculo mágico a modo de altar (Guiley, 2008, pp.53-54). En numerosos grabados e ilustraciones de principios de la Edad Moderna vemos a mujeres en extrañas reuniones, rodeadas por toda clase de calderos y vasijas, rebosantes de siniestros ingredientes. Todas estas escenas de mujeres amigas delante de comida y bebida eran motivo de suspicacia. La brujería quedaba así asociada a la cocina, los fogones, el horno, la chimenea, la preparación de alimentos, al mismo tiempo con la terrible caja de Pandora, las antorchas de Venus y los cuerpos femeninos, señalando su poder y su sexualidad como terriblemente peligroso (Zika, 2007, pp.70-98). Otras veces las veremos dentro de su cocina/laboratorio, normalmente acompañadas por una mascota. Los gatos son los más frecuentes en las ilustraciones domésticas de manuscritos medievales, pero pronto fueron estigmatizados como compañeros de las brujas. Tengamos en cuenta que desde el Antiguo Egipto, los gatos se han asociado al mundo sobrenatural. Para los egipcios, el gato era sagrado, vinculado con la diosa Bastet, equivalente de Artemisa/Diana, con la luna, y se les consideraba protectores del hogar en muchas mitologías paganas. Aunque en la Edad Media fue una de las mascotas preferidas en las casas, fue adquiriendo connotaciones negativas al ser considerado un espíritu familiar de las brujas según los inquisidores (Walker-Meikle, 2012, pp.10-12). Los espíritus familiares eran demonios ayudantes de las brujas que adoptaban el aspecto de algún animal -gatos, lechuzas, sapos, ratones- que participaban en los maleficios y se decía que eran alimentados por la bruja con su propia sangre, causándole verrugas en las zonas que succionaban. Pronto el gato fue demonizado y durante muchos siglos, perseguidos, maltratados, quemados vivos o enterrados en los campos para asegurar una buena cosecha. Cualquier mujer que realizara labores de sanación, leyera las cartas del tarot o recetara remedios amorosos y que tuviera un gato -o cualquiera de los animales antes citados- como mascota, era directamente sospechosa de ser una bruja.

Las llamaban brujas por ser mujeres sabias, mujeres de ciencia. La ciencia de parteras, curanderas, perfumistas, cocineras, alcahuetas y nodrizas era una ciencia muy distinta de la oficial, la de los varones y representaba el ejercicio de la autoridad y el poder del género femenino, de ahí que fuese menospreciado, marginado, criticado, perseguido y convertido en justificación para la tortura y el asesinato de miles de mujeres. La transformación de estas modestas científicas-hechiceras en temidas y terribles brujas fue un proceso lento y motivado por factores diversos; un proceso que, con el paso de los siglos, construiría la imagen canónica de la bruja. En infinitas representaciones las vemos reunidas en la oscuridad del bosque, organizando el Sabbath o aquelarre; otras montadas sobre bastones, escobas o animales, surcando el cielo nocturno; preparando sus brebajes en siniestros calderos humeantes; invocando a los espíritus para provocar tormentas y catástrofes naturales; expulsando fétidos vapores y fluidos menstruales de sus cuerpos sobre sus pócimas; profanando los cadáveres para practicar la nigromancia; secuestrando a niños con los que preparaban banquetes caníbales; frotándose las axilas y las ingles con aceites y ungüentos para sus vuelos y orgías, o manipulando corazones y vísceras animales para trastocar la salud amorosa, física y mental de sus víctimas. En resumen, las actividades de las brujas vienen a ser

II. BRUJAS Y ALQUIMISTAS: CIENCIAS FEMENINAS DENTRO DEL CALDERO

un reverso, diabólico y mortífero, de las actividades científicas de curanderas, parteras, cocineras, perfumistas y nodrizas. Lo que las brujas hacían era, paradójicamente, el reflejo invertido de lo que hacían nuestras primeras científicas.

La antesala a la caza de brujas oficial nos lleva a una etapa previa, una especie de prehistoria de la brujería, denominada fase de acusación, una fase caracterizada por rumores y habladurías, que siempre precede a las persecuciones, los juicios y las matanzas de mujeres (Douglas, 1970, pp.xiii-xxxviii). Las acusaciones solían producirse después de un hecho trágico en la comunidad -una muerte inesperada, un desastre natural, una epidemia o un periodo de climatología adversa-, a posteriori, en busca de un culpable que diera sentido a la tragedia acontecida. Después, a los rumores y habladurías les seguían las sospechas y las hostilidades, una situación que culminaba en la acusación y el enjuiciamiento ante la autoridad (Stewart y Strathern, 2008, pp.20-21). En Europa, este proceso no fue al principio homogéneo, pero al final los distintos elementos que crearon la imagen de la bruja acabaron fundiéndose y mezclándose. En un primer momento, la Iglesia solo pretendía erradicar los restos de creencias paganas entre las gentes de ámbitos rurales, pero con el transcurrir de los siglos, el hereje y el brujo serían prácticamente sinónimos y, aunque tanto hombres como mujeres se vieron implicados en actos brujeriles, finalmente fue el género femenino la víctima principal de las persecuciones. Debe añadirse la confusión entre prácticas hechiceras y prácticas sanadoras, una creencia basada en la idea de unas mujeres capaces de hacer el bien o de hacer el mal igualmente a través de sus artes y saberes. El uso de poderes ocultos (mágicos) para hacer daño recibió el nombre de maleficium y fue precisamente este poder el que irritaba a los varones de la nobleza y del clero. En la confección de la caza de brujas se suma también el acoso y la persecución a las llamadas sectas herejes, como los cátaros, los lolardos y, especialmente, los valdesianos, estos últimos más vinculados a la brujería por el Papa Eugenio en 1440. Pero de lo que no cabe duda es que la caza de brujas fue y es una cuestión de género y que era una política de ataque contra las mujeres y una estrategia de control sobre las mujeres. Para mediados del siglo XVI -y en lo sucesivo-, entre el 80 y el 95% de la población femenina fue acusada de brujería, sometida a juicios y torturas y asesinada cruelmente (Zika, 1989/1990, pp.19-20).

Para Charles Zika, toda la dinámica judicial y de cacería contra las brujas era una práctica estrechamente relacionada con las políticas de género (1989/1990, pp.19-20). Desde finales de la década de los 70, han proliferado los estudios que insisten en que la caza de brujas era claramente una cuestión de género y un asedio a la cultura femenina (Bridenthal y Koonz, 1981; Klaitz, 1985; Qualfe, 1989). El cuerpo -sexualizado- de la bruja entró en la esfera pública, convirtiéndose en el núcleo del discurso reformista en la Europa septentrional del siglo XVI como elemento clave para la configuración de estrategias culturales de control sobre el género femenino, en particular, y de vigilancia y regulación sobre la sexualidad, en general.

En el célebre grabado *Witches' Sabbath* (1510) [fig.6], también conocido como *Female Witches Preparing for Flight* o simplemente como *The Witches*, de Hans

Baldung Grien, el cuerpo desnudo de las mujeres domina toda la escena (Marrow y Shestack, 1981, pp.114-119). La imagen muestra la reunión clandestina de un grupo en un nocturno bosque de un grupo de mujeres -unidas y entrelazadas por sus bastones, una especie de tenedores o varas bifurcadas semejantes a la horqueta- realizando los rituales y preparativos para su vuelo o cabalgata hacia el Sabbath (Zika, 1989/1990, p.22). La significación femenina viene dada por múltiples aspectos, pero, en primera instancia, destacan las sugerencias triangulares de la composición, teniendo en cuenta que el triángulo constituye un símbolo antiquísimo del pubis, una metonimia del sexo femenino. La colocación de las tres brujas en primer plano, la disposición cruzada de las tres varas en el suelo, la silueta triangular creada por los brazos de la vieja bruja y el largo trapo, o el ángulo de las piernas abiertas de la bruja cabalgando sobre el chivo. Resulta evidente que Baldung pretendía transmitir al espectador la impresión de dominio y superioridad de lo femenino a través de una saturación simbólica. La actividad de estas brujas, a la que parecen entregadas frenética y extáticamente, consiste en una serie de transgresiones de los roles adjudicados al género femenino: la elaboración de viandas, un posible sacrificio caníbal y la fabricación de un unguento con el que se embadurnaban la zona genital no son sino la triple infracción de los roles nutricional, protector-conservador y reproductor. La sexualidad sin restricciones, auto-satisfactoria y empoderada de estas brujas era el foco de atención de las autoridades reformistas, de manera que el sexo femenino -literal y simbólicamente- quedó constituido como la fuente originaria de su poder y maldad. Precisamente, la sexualidad deviene omnipresente en cada detalle corporal. Los cabellos sueltos, desaliñados o desordenados por el viento simbolizan el deseo desenfrenado y el salvajismo femenino; las piernas abiertas exhibiendo el sexo o las expresiones faciales de placer indican una actitud sexual transgresora; la bruja voladora al fondo, montando de espaldas sobre el chivo (Mellinkoff, 1973, pp.153-156) y alineando su bastón en la zona del pubis, corrobora esta transgresión. La simbología corporal se complementa con la disposición de otros objetos de significación sexual, como los utensilios para los afeites femeninos -el espejo boca abajo, el frasco de perfume y la brocha para untar el unguento- a los pies de la bruja sentada en primer plano, una combinación entre el motivo de la vanitas y el tema de la hechicería femenina (Bradshaw y Jones, 1983: 39-58). Esta bruja tiene la vasija justamente entre sus piernas, creándose un paralelismo visual entre el recipiente y su vagina, el locus de su malignidad. Las salchichas colgadas en una vara representan el miembro masculino, el símbolo del falo que, cocinado por las hechiceras, ha perdido su vigor; un símbolo amenazante de castración e impotencia, de hurto de la virilidad y, en consecuencia, de apropiación del rol dominante (Burke, 1979, p.187; Meagher, 2009). La bruja detrás de la triada principal alza una antorcha en llamas hacia los genitales del chivo, no sabemos si para excitarlo simplemente o como un método ritual de bautismo invertido. Todo lo sexual funciona en la imagen para desplegar el poder femenino en una superposición de actividades heréticas que, de acuerdo con Zika, quebrantan toda la estructura tradicional de dominio masculino. Los instrumentos masculinos de gobierno, sabiduría y poder, tanto terrenales como divinos, han sido sustituidos por los objetos comúnmente asociados a las labores

II. BRUJAS Y ALQUIMISTAS: CIENCIAS FEMENINAS DENTRO DEL CALDERO

domésticas femeninas; espada, cetro y cáliz ceden su lugar simbólico al cucharón, el tenedor (horqueta o bastón bífido) y el caldero, pero estos objetos femeninos han perdido también su significado original, pues no funcionan aquí como emblemas del rol que las sociedades patriarcales habían adjudicado a las mujeres, sino que han sido reinterpretados como armas e instrumentos del poder de las brujas y como artefactos litúrgicos opuestos al orden masculino sacerdotal.

La imagen clásica de la bruja voladora que hoy forma parte de las leyendas, los cuentos de hadas y el folclore infantil, en realidad pertenece a la historia de miles de mujeres que fueron perseguidas y asesinadas. La capacidad para volar fue un atributo distintivo de la bruja, según los manuales y tratados de la época, los debates teológicos, las narraciones y los poemas épicos, así como las creencias y supersticiones populares (Roper, 2004, p.104). Es una de las figuras más impactantes y poderosas de la ideología misógina medieval y tiene sus raíces en las estriges grecolatinas, descritas por Ovidio como mujeres de día que se convertían en búhos y lechuzas por la noche para chupar la sangre de los niños. En las primeras centurias de la Edad Media, aún subsistían ritos paganos de fertilidad en honor a la diosa Diana, donde las mujeres cabalgaban sobre animales, hacían ofrendas a la diosa y preparaban bálsamos con beleño, mandrágora y alucinógenos para entrar en estados alterados de consciencia. De un modo similar al chamanismo, en sus trances y alucinaciones, estas mujeres decían poder volar por el cielo nocturno, atravesar las nubes y causar lluvias y tormentas. El primer documento que hace referencia a estas mujeres voladoras nocturnas es el Canon Episcopi (siglos IX-X), que considera las experiencias de estas mujeres como puras fantasías y espejismos, falsedades de su mente. Aunque el Canon niega la existencia de las brujas, irónicamente dio aliento a la obsesión con ellas de las centurias siguientes (Russell, 1972, pp.75-77). Sencillamente, desde la perspectiva medieval, que un ser humano tuviera la capacidad de hacer trayectos nocturnos, de volar, era algo que no entraba dentro del plan divino y la única forma posible era que fuese un don obtenido del Diablo (Nilsson y Hartman, 1996, p.269). Aunque el manual más conocido para la caza de brujas es el *Malleus maleficarum* (1486), de Heinrich Kramer, lo cierto es que entre los siglos XII y XV aparecieron diversos textos que contribuyeron a la creación de la imagen de la bruja. *El Policriticus* de Juan de Salisbury (siglo XII) menciona las reuniones nocturnas de mujeres devotas de Diana que realizaban sacrificios de niños; Bernardo Gui, en su manual *Practica inquisitionis* (ss. XIII-XIV), analiza la nigromancia y la hechicería; en el manual *Directorium inquisitorum* (siglo XIV) de Nicolau Eymeric, ya se vincula explícitamente a las brujas con el Diablo y se califica su magia como producto de pactos demoníacos por parte de mujeres serviles al maligno; el anónimo *Errores Gazariorum* (siglo XV) describe ampliamente los rituales que caracterizan el Sabbath de las brujas y es en el libro V del *Formicarius* (1437-1438) de Johannes Nider donde se analiza la secta de las *malefici*, es decir, de las brujas, que practican la magia para hacer el mal, blasfeman y reniegan de la fe cristiana o copulan con demonios, pero son descritas como mujeres incultas y asalvajadas (Lara, 2010, pp.61-74; St Clare, 2016, pp.60-76).

La primera imagen de la bruja voladora la encontramos en un manuscrito del poema francés *Le Champion des Dames* (c. 1451) de Martin Le Franc, hoy en la Bibliothèque Nationale de París (Kors y Peters, 2001, p.145). En la marginalia de una de las páginas tenemos la ilustración de dos mujeres volando en direcciones opuestas, montadas a horcajadas una sobre una escoba y la otra sobre un bastón, y ambas son catalogadas como herejes de la secta valdesiana. Los grabados que acompañan el *Buch der Tugend* (1486) de Johannes Vintler, un libro sobre los vicios y las virtudes, publicado en Ausburgo, ilustran numerosos ejemplos de las artes maléficas de las brujas, desplegando todo tipo de actividades hechiceras: conjuraciones, invocaciones, adivinación, hechizos amorosos, magia climatológica, vuelos nocturnos, sanaciones, extracción de vino y leche del tronco de los árboles (Zika, 1989/1990, p.25). El tratado *De lamiis* (1489) de Ulrich Molitor es también muy rico en imágenes sobre las actividades de las brujas. Aquí tenemos a dos brujas metamorfoseadas en animales montadas en un bastón; otras dos arrojan una culebra y una gallina a un caldero para provocar una tormenta; en uno de los grabados, vemos simplemente el vuelo de una bruja acompañada por un ser demoníaco.

Aunque su “ciencia” fue rechazada y denostada, resulta paradójico que muchos célebres alquimistas y eruditos también se sirvieran de calderos, frascos, vasijas y todo tipo recipientes para realizar sus experimentos. Magas y hechiceras habían conservado, como multiplicadas Pandoras, una sabiduría de milenios, una ciencia secreta y marginada en el interior de sus recipientes. Aquellas sabias mujeres que, a través de los calderos, conectaban con sus raíces ancestrales, no se distinguirían de las damas dedicadas a la alquimia, una pseudo-ciencia que precisamente acogió a mujeres eruditas entre las páginas de su no menos misteriosa historia. Así pues, puede decirse que hubo mujeres que practicaron otras ciencias en otros calderos.

No hay una definición única para la alquimia, del mismo modo que no hubo una sola forma de entenderla y practicarla. Se suele hacer proceder del árabe *al-kimiya*, “la química” que a su vez sería calco del griego *chēmeia*, “mezcla de líquidos”, y del egipcio *kēme*, “tierra negra”, símbolo de la materia prima. También se relaciona con los vocablos griegos *khemeia* y *khumos*, que aluden al arte de extraer jugos y esencias. El DRAE define la alquimia como el “conjunto de especulaciones y experiencias de carácter esotérico, relativas a la transmutación de la materia, que influyó en el origen de la química”, una ciencia que tenía como finalidad “la búsqueda de la Piedra Filosofal” y, más exactamente, la “transmutación maravillosa”. También María Moliner define la alquimia como una “química” a la que añade sin temor el adjetivo “mágica” cuyo destino era encontrar “la panacea universal” (Arribas, 1991, p.19).

La alquimia es la ciencia de la transmutación de los metales que, mediante técnicas y procesos de laboratorio, busca la obtención de algo trascendental, denominado con apelativos diversos (Piedra Filosofal, Gran Obra, Elixir de Eterna Juventud, León Rojo, Andrógino, Rebis) y que suele también ser entendida como Medicina Universal, Espíritu Vital o Secreto de Inmortalidad. Y es que dentro de la alquimia debemos distinguir dos tipos o ramas: la alquimia material o exotérica y la alquimia espiritual

o esotérica (Arola, 2008). La alquimia espiritual o religiosa buscaba la perfección del alma a través de la transformación del espíritu al igual que la alquimia material buscaba la perfección de la sustancia. A veces ambas ramas se mezclan y confunden, siendo muy difícil indicar dónde comienza una y dónde acaba la otra, ya que en determinados tratados alquimistas se complementaban y ayudaban recíprocamente.

Los orígenes de la alquimia también se asociaban con mitos muy arcaicos. El ser humano creía que los metales y las piedras preciosas eran embriones que crecían en el interior de la Madre Tierra, cuyas cuevas, minas, grutas, fuentes y pozos eran pensados como úteros o matrices donde los minerales “maduraban” lentamente para ser perfectos. La antigua Mesopotamia sexualizó también estos “embriones”, diferenciando minerales machos y minerales hembras, según su color, brillo, dureza y forma (Eliade, 1974). De ahí que el oro fuese tan valioso para los alquimistas, porque era considerado el metal más perfecto, el embrión que había crecido más y mejor. Por otra parte, la alquimia antigua operaba a la vez con sustancias químicas para la fabricación de perfumes, vidrios, tintes, metalurgia, orfebrería. En este caso, podríamos hablar de una “protoquímica”, una ciencia que era al mismo tiempo un arte sagrado y cuyos saberes estaban solo en manos de unas pocas y privilegiadas personas, entre ellas, algunas mujeres.

La presencia de mujeres en el mundo de la alquimia no es homogénea y, de hecho, alterna entre el plano histórico y el plano simbólico (Warlick, 1998 y 2002). Tres manifestaciones del género femenino podríamos señalar dentro de la alquimia: la mujer como Artífex, es decir, como practicante alquimista; la mujer como *Soror Mystica*, entendida como partenaire femenina en la pareja alquímica, tanto real como alegórica; y la mujer como símbolo o alegoría personificada de la pseudo-ciencia, esto es, como Alquimia. Una peculiaridad de la comovisión alquimista es la representación de mujeres como personificaciones o encarnaciones de las labores de cualquier alquimista. En muchos tratados y emblemas, encontramos a la mujer representando al Alma del Mundo o Espíritu Universal, una divinidad maternal del cosmos y de la naturaleza, como la ilustra el médico y alquimista Robert Fludd en su *Utriusque Cosmi* (1617-1621). Ella es la Matrix o Natura, fuente y origen de la vida y la materia e inspiración para cualquier alquimista. También puede personificar a la disciplina misma y aparecer como Dama Alquimia, así retratada en la *Quinta Essentia* (1574) de Leonhard Thurneysser [fig.7]. Asimismo, la veremos encarnando a Sapientia, Teosofía, Sofía, Filosofía, o bien a los Cuatro Elementos y algunas fases de la Opus Magna.

Otra representación frecuente en los libros más célebres de la alquimia es el de las Bodas Químicas o Coniunctio. Estas imágenes muestran a una pareja -el Rey y la Reina, el Hombre Rojo y la Dama Blanca, el Hermano y la Hermana, el Esposo y la Esposa, los Gemelos, el Padre Sol y la Madre Luna, la Rosa Rubea y la Rosa Alba- que se unen en amoroso abrazo y cuya cópula indica la unión de los elementos opuestos dentro del atañor o vasija hermética. Estas parejas se ubican en escenas eróticas, conyugales, que no solo sugieren la fusión del Azufre y el Mercurio, sino la concordia de los contrarios en busca de la totalidad: lo masculino y lo femenino, lo solar y lo

lunar, lo activo y lo pasivo, lo seco y lo húmedo, etc. El significado de estas bodas es la manipulación que el alquimista realizaba con las sustancias para obtener la Quinta Esencia, el fruto de la Gran Obra, una especie de vástago denominado Andrógino o Rebis (“cosa doble”) o Anthropos Gnóstico, un ser normalmente bicéfalo, con o sin alas, mostrando atributos de hombre y mujer, que representa la perfección, la plenitud y la inmortalidad (Libis, 2001). Los andróginos más célebres de la iconografía alquímica son el del *Aurora Consurgens* (siglo XV) y el del *Rosarium Philosophorum* (1550).

Muy numerosas y llamativas son las ilustraciones y los emblemas que retratan a mujeres desempeñando sus tareas y trabajos, en especial, cocineras y lavanderas (O’Mahoney, 2005, p.153). También aparecen mujeres lavando vasijas, avisando las ascuas de la chimenea o preparando alimentos. Estas laboriosas mujeres pueblan las páginas de tratados como el *Splendor Solis* (1582), el *Aureum Vellus* (1598), el *Symbola Aureae* (1617), la *Atalanta Fugiens* (1619) o la *Philosophia Reformata* (1622). Estas tareas domésticas, consideradas exclusivamente femeninas, simbolizaban las operaciones alquímicas, denominadas aquí como *opus mulierum*, los procesos de mezcla de sustancias, cocción, purificación y destilación. Aparecen solas o en grupo, en amplias cocinas o junto al río, rodeadas de grandes toneles, calderos humeantes, fuegos, grifos y cañerías, así como de sutiles signos que recuerdan el trabajo de los alquimistas en su laboratorio. En el curioso libro *Tesoro del Mundo* (c.1598) de Antonio Neri, la ilustración titulada “*Ars Preparatio Animalium*” exhibe una gigantesca cocina donde tres Mujeres preparan y cocinan alimentos. Están presentes los cuatro elementos y destacan los calderos del fondo y los alambiques en primer plano. Para encontrar operarias Alquimistas en sentido estricto hay que acudir al tratado conocido como *Mutus Liber* (1677), único por mostrar en quince enigmáticas imágenes a parejas y grupos de hombres y mujeres trabajando conjuntamente en el laboratorio, en armonía y consonancia, en concordia y cooperación. Es muy probable que se inspirase en el binomio Soror Mystica-Frater Misterium, fórmula alquimista que hacía referencia a la unión de los contrarios en el plano simbólico y a la pareja de alquimistas que formaron en la vida real muchos matrimonios como Zósimo de Panópolis y Teosebeia, Nicolás y Pérenelle Flamel, Thomas y Rebecca Vaughan, Richard e Isabella Ingalese, Jean de Chatelet y Martine Bertereau o, incluso, viajando varios siglos después, Marie y Pierre Curie.

Las primeras mujeres alquimistas en la historia serían también las primeras botánicas, farmacéuticas y médicas que practicaban una alquimia doméstica (Alic, 1991). Las más antiguas de las que se tiene conocimiento de su existencia se remontan a la antigua Mesopotamia, alrededor del 1200 a.C. -aunque se han encontrado recipientes datados en el 7000 c.C. en Siria- y estaban muy implicadas en la fabricación de perfumes y ungüentos de uso medicinal y ritual. La perfumería de Babilonia y Sumer exigía a estas mujeres el dominio y la destreza de procesos de cocción y destilación, la utilización de diversos instrumentos y recipientes y estar en posesión de amplios conocimientos acerca de los materiales que obtenían de la naturaleza. La elaboración de aromas y perfumes suponía ya en la Antigüedad una compleja industria conocida al principio solo por mujeres, una sabiduría importante porque tenían una finalidad curativa, terapéutica, a la vez que hervían un rol destacado en los rituales celebrados en

II. BRUJAS Y ALQUIMISTAS: CIENCIAS FEMENINAS DENTRO DEL CALDERO

los templos durante las festividades sagradas. En algunos museos se conservan modelos de antiguos quemadores de perfumes e incienso, así como armazones dobles para la destilación que han permitido demostrar que las mujeres participaron en el diseño de la fabricación de instrumentos y menajes científicos. En Egipto, por ejemplo, se fabricaban cremas y maquillajes cociendo flores, insectos y otros materiales.

En algunas tablillas de arcilla con escritura cuneiforme, calificadas como “alquímicas”, datadas entre los siglos XII y VII a.C., se ofrecen instrucciones y recetas para fabricar cristales y metales tintados, destinados a la orfebrería en sustitución de gemas y piedras preciosas. La mayoría de estas tablillas corresponden a fragmentos de obras mayores y resulta complicado determinar si pretendían ser tratados más amplios o compendios de alquimia. Algunos fragmentos informan sobre métodos para obtener un sucedáneo del pigmento más caro y valorado en la época, el púrpura, mezclando las secreciones extraídas de algunos insectos. El púrpura auténtico se conseguía del caracol marino Murex, muy caro por el costoso proceso que implicaba su elaboración. Las tablillas no solo indican los ingredientes los ingredientes que deben usarse -no son simples receta para aficionados-, sino que mencionan los instrumentos específicos para desfilas y filtrar líquidos, los modos más idóneos y los tiempos necesarios en cada fase. Es precisamente en una de esas tablillas donde descubrimos cómo la química y perfumista conocida como Tapputi-Belatekallim obtenía esencias y perfumes a través de varios métodos, como la extracción y destilación de plantas o cómo la sublimación, usando aceites de dátiles y de castor. Recientemente se ha descubierto que no se trataba de una simple artesana, sino que debía ser una importante figura en el palacio real, una mujer con autoridad y liderazgo, una especie de supervisora o capataz de la actividad perfumera del reino.

Estos conocimientos mesopotámicos y egipcios pasarían a Grecia y a la Alejandría romana. Tanto tablillas babilónicas como papiros griegos contienen abundante información de estas actividades, pero pocas son las referencias a las mujeres creadoras de tales técnicas. Sin embargo, sabremos de ellas gracias a alquimistas varones, Zósimo de Panópolis verbigracia, que harán listados de las primeras alquimistas como Tapputi, Cleopatra, Medera, Pahnutia, Teosebeia y María la Profetisa.

Los orígenes de la alquimia occidental debemos buscarlos en el Egipto grecolatino. En el siglo IV a.C., Alejandro Magno fundó en Egipto la ciudad de Alejandría, que pronto se convertiría en la capital de la ciencia y la cultura, sustituyendo a Atenas. Como ciudad del conocimiento, contaba con un gran museo y su célebre biblioteca, un liceo dedicado a la investigación, un zoológico, jardines botánicos, y un importante número de médicos, filósofos, científicos y profesores. Bajo el Imperio romano, Alejandría seguiría siendo un relevante núcleo intelectual. Alejandría albergaría también a la alquimia como disciplina de estudio, desarrollado a partir de las prácticas mesopotámicas. Dado que las mujeres tenían un papel relevante en las técnicas para fabricar perfumes, cosméticos, joyería, instrumentos y métodos de gastronomía, a esta ciencia se la llamó “obra de mujeres”, haciendo a la diosa Isis la fundadora e inspiradora de la alquimia femenina.

Hoy tenemos la fortuna de conocer la existencia de una serie de mujeres alquimistas de Alejandría gracias a Zósimo de Panópolis, alquimista del siglo IV d.C. Zósimo era partidario de la alquimia esotérica y escribió una especie de enciclopedia, la *Cheirokmeta* (c.300), en la que cita a importantes mujeres alquimistas como María la Judía, Cleopatra de Egipto, Medera, Paphnutia y la que consideraba su “hermana” (o “esposa”, “colega”) Teosebeia. Zósimo y Teosebeia colaboraron en la redacción de la enciclopedia, de veintiocho tomos, basada fundamentalmente en los conocimientos de María la Judía y Cleopatra.

De Cleopatra se sabe muy poco: que vivió en Alejandría alrededor del siglo III o IV y que probablemente el nombre por el que la citamos fuese un pseudónimo. Fue una de las cuatro mujeres que sabían obtener la Piedra Filosofal, junto a María, Medera y Panuphnutia. Se le atribuye el manuscrito *Chrysopoeia Ouroboros*, cuyo título alude a la serpiente ourobórica, la serpiente que se muerde la cola y que aparece así ilustrada en el manuscrito. Significa el ciclo eterno de renovación, de creación y destrucción, de nacimiento y muerte, la autofecundación perpetua de la naturaleza. En la obra de Cleopatra aparecen otros símbolos como la Estrella de ocho puntas, diversos diagramas y esquemas de los objetos de su laboratorio.

Pero la figura más célebre de la alquimia alejandrina es, sin duda, María la Judía, también conocida como María la Hebrea, María la Profetisa o Miriam la Sabia (Patai, 1995). Se supone que vivió entre los siglos I-II de nuestra era, que escribió varios tratados que no han sobrevivido, pero a los que hacen referencia alquimistas posteriores, y que inventó varios instrumentos de laboratorio. Sus enseñanzas se recogen en el libro *Diálogo de María y Aros*, en el que afirma que Dios le reveló los secretos y saberes de la alquimia -de ahí el sobrenombre de Profetisa- y en el que hace referencia a diferentes procesos, ingredientes y reacciones químicas. Se la conoce principalmente por inventar el *baneaum mariae*, es decir, el “baño María”, que aún hoy día se sigue empleando en los modernos e industriales laboratorios (farmacéuticas, conservas, cosméticos) y para elaborar flanes, patés y salsas en las cocinas artesanales. Inventó también complejos aparatos e instrumentos, como el *tribikos* y el *kerotakis*, para la destilación y la purificación de sustancias, para la observación del efecto de los vapores y para la obtención de aceites.

Tras un periodo de relativo silencio en la Edad Media, van a surgir en la Italia del Renacimiento varias mujeres en la vanguardia de la revolución científica que se había iniciado bajo el brazo humanista. Nos referimos a mujeres interesadas por la alquimia como Caterina Sforza, Lucrezia Marinella, Isabella Cortese, Moderata Fonte, Camilla Erculiani o Margherita Sarrochi, quienes vincularon estas prácticas alquímicas con la medicina, la astronomía, la filosofía, la literatura y toda experimentación en general (Ray, 2015). De Caterina Sforza (1463-1509) [fig.8], condesa de Imola y Folli, se conserva un manuscrito titulado *Experimenti* que, si bien es considerado por algunos como un tratado de belleza por sus recetas de cosméticos y sus consejos para el cuidado de la higiene, también incluye instrucciones para el tratamiento medicinal de dolencias como la fiebre, la tos, los parásitos intestinales o la epilepsia; asimismo, recoge antído-

II. BRUJAS Y ALQUIMISTAS: CIENCIAS FEMENINAS DENTRO DEL CALDERO

tos y fármacos contra posibles envenenamientos e intoxicaciones, procedimientos para la obtención de perfumes y tinturas para labios y cabellos y, por supuesto, indicaciones para la transmutación de la plata en oro y la búsqueda de la Piedra Filosofal.

En 1561, se publicó en Venecia el tratado *I secreti della signora Isabella Cortese*, que se hizo muy popular por presentar el mundo de la alquimia de un modo más accesible y para un público lector mucho más amplio (Muñoz y Garritz, 2013, pp.3-5). La obra contiene tres apartados: remedios medicinales, remedios cosméticos y estudios del ácido sulfúrico. Es de las pocas alquimistas italianas que pudieron imprimir su obra, con varias reediciones incluso un siglo después. Desgraciadamente, no sabemos casi nada de Isabella, no disponemos de fechas de nacimiento y muerte, lo que ha llevado a algunos investigadores a negar su existencia y a atribuir su trabajo a otro autor (masculino) o incluso a una autoría colectiva (igualmente masculina). La única certeza es que el título de este tratado lleva el nombre de una mujer. Y lo lleva en una época en la que no eran los varones quienes tenían precisamente problemas para firmar sus libros. Dentro de un campo más literario, Moderata Fonte (1555-1592) y Lucrezia Marinella (1571-1653) reiteraron la capacidad de las mujeres para la observación científica y sus personajes demuestran amplios conocimientos en medicina, alquimia, geología, botánica y astronomía. Moderata Fonte hacía también en sus escritos una gran defensa de las mujeres, contestando o replicando las visiones misóginas de su tiempo. Con *Il merito delle donne* (1600), Moderata pone a dialogar a distintas mujeres y a exponer sus reflexiones sobre la crueldad de los hombres, la igualdad entre los géneros, la empatía necesaria o la importancia de la educación y la erudición para las féminas.

En Francia también encontramos mujeres notables, como Martine de Bertereau (1590-1642), baronesa de Beausoleil, la primera mujer zahorí, geóloga y mineróloga que, junto a su marido, se dedicó a localizar yacimientos mineros para el monarca. El zahorismo, también denominado radiestesia y rdomancia, es otra pseudo-ciencia que firma detectar flujos magnéticos, vetas de minerales y aguas subterráneas utilizando una varilla de madera en forma de Y (a veces también en forma de L), una horquilla o un péndulo. Curiosamente, muchas de las varillas con forma de Y de las zahoríes se asemejan a los bastones de doble punta con que las brujas solían ser representadas. El matrimonio cosechó muchos éxitos durante años, pero no tardaron en ser acusados de brujería y espionaje. En su libro, la *Restitución de Plutón* (1640), vemos cómo la baronesa concebía los minerales de manera similar a la alquimia, como embriones de la tierra y creía a su vez en la existencia de un Espíritu Universal presente en todos los elementos. Fue condenada a cadena perpetua por sus “heréticos escritos” y murió en la prisión del castillo de Vincennes (Pérez y Pascual, 2010, pp.40-45).

Otra alquimista francesa fue Marie de Gournay (1565-1645), escritora y traductora, interesada en experimentar con metales y vitriolos. Gournay es considerada una de las precursoras del feminismo, pues publicó *Sobre la igualdad de hombres y mujeres* (1622) y las *Quejas de las mujeres* (1626), defendiendo la igualdad entre los dos géneros y abogando por el derecho de las mujeres a la educación y la política. Muy importante fue también Marie Meurdrac (1610-1687), autora de la *Química curativa y fácil en favor de las*

mujeres (1666), que tuvo numerosas ediciones en francés, italiano y alemán. Además de defender una educación igualitaria para sus congéneres, recopiló recetas domésticas de medicinas y cosméticos, clasificó tipos de minerales, plantas y animales, recomendó instrumentos y métodos químicos y resumió con acierto los principios fundamentales de la alquimia (Muñoz y Garritz, 2013, pp.5-7).

En Inglaterra puede decirse que hubo una corte de mujeres alquimistas alrededor de la poderosa reina Elizabeth I (1533-1603). Las historiadoras e investigadoras feministas han destacado la labor de mecenazgo y patrocinio de la reina sobre actividades alquímicas realizadas por mujeres bajo su reinado (Wilson, 2016, pp.219-232; Latham, 2010, pp.16-43; Doran, 2003, pp.171-199). Hubo una fiebre generalizada en la corte isabelina por el ocultismo, los saberes esotéricos, el arte emblemático y el lado más misterioso de las ciencias, como la astronomía y la química. Pero el interés de Elizabeth I por la alquimia fue incluso más allá del ámbito científico experimental, pues se apropió de la iconografía y la simbología hermética en los enigmáticos retratos -Rainbow Portrait (c.1603), verbigracia **[fig.9]**- que de ella se han conservado, una estrategia para resaltar su erudita magnanimidad, su casi divino estatus, retratándose con ademanes muy cercanos a la personificación de Lady Alchemy. A través de los símbolos del arco iris, el pelícano, el ave Fénix, piedras preciosas como perlas y rubíes (albedo y rubedo), la serpiente enroscada, la rosa, la esfera u orbe, la reina calificada como “la arquitecta de su imagen pública” no solo aparece retratada como una encarnación de la misteriosa ciencia, sino especialmente como una Salvatrix Mundi, como una emanación en la tierra de la Gran Diosa en su aspecto creativo y protector (Bailey, 2008, pp.176-215).

Entre las alquimistas más destacadas bajo la protección de la reina podríamos mencionar a Lady Grace Mildway (1552-1620), que se sirvió de los conocimientos alquímicos para practicar la medicina, combinando técnicas de Galeno y Paracelso e intentando reconciliar dos saberes en principio contradictorios. Mary Sidney Herbert (1561-1621), condesa de Pembroke, era una dama muy erudita que no se limitó a los saberes que concernían a las damas de su época -idiomas, poesía, música, danza, lectura-, sino que también estudió medicina, química, embriología y alquimia, pudiendo montar incluso su propio laboratorio. Lady Margaret Hoby (1571-1633) tuvo predilección por la iatroquímica, rama científica que unía la química con la medicina y que estuvo muy en boga en los siglos XVI y XVII. Y Margaret Clifford (1540-1596), condesa de Cumberland, además de ejercer el patronazgo literario y de apoyar actividades mineras y metalúrgicas, se sirvió de la alquimia con fines medicinales para los miembros de su comunidad.

Otra reina cautivada por el mundo de la alquimia fue Cristina de Suecia (1626-1689) (Pérez y Pascual, 2010; Akerman, 1991). Coronada con apenas dieciocho años, mujer muy culta e instruida en idiomas, filosofía, matemáticas, astronomía y teología, hoy recuperada también por la comunidad LGTBI por atribuírsele una relación íntima y complicada con la dama cortesana Ebba Sparre (1629-1662). Cristina adoptó el lema *Columna Regni Sapientia* (“La sabiduría es el pilar del reino”) y atrajo a

II. BRUJAS Y ALQUIMISTAS: CIENCIAS FEMENINAS DENTRO DEL CALDERO

numerosos intelectuales y artistas a su reinado. A pesar de sus intentos por convertir la corte en un destacado núcleo cultural en Europa, el mundo palaciego no la satisfacía y terminó abdicando tan solo diez años después de acceder al trono, trasladando su residencia a Roma. Allí dedicó su vida a promover las artes y las ciencias, sobre todo, la alquimia relacionada con la cosmología, la biología, el neoplatonismo y la religión. Cristina sentía fascinación por la teoría de las correspondencias entre el macrocosmos o Alma del Mundo y el microcosmos o Ser Humano. Alternó la lectura de textos herméticos con la práctica alquímica en laboratorios distribuidos por Italia, Alemania y Francia. Tuvo bajo su patrocinio a numerosas figuras alquimistas -entre las que se encontraba una mujer conocida por el pseudónimo Sibila- y ella misma practicaba en el laboratorio que tenía instalado en su palacio de Roma. Se conservan varios manuscritos, cartas, apuntes, dibujos y bocetos sobre experimentos e instrumentos para la alquimia de su propia mano y que testimonian la dedicación incesante a la ciencia. La astronomía fue otra de sus grandes pasiones, hasta el punto de ofrecer un premio a quien ofreciera un estudio bien fundado sobre la trayectoria de un cometa. Mostró interés por el microscopio y los recientes hallazgos sobre el cuerpo humano. Puede decirse que fue una mujer inquieta e inconformista, siempre atenta a los nuevos descubrimientos científicos y, aunque la Iglesia católica le recomendó que abandonara sus “aficiones” casi heréticas, supo esquivar con elegancia e inteligencia cualquier atisbo de conflicto.

Salvo excepciones, la mayoría de mujeres que pudieron dedicarse a la alquimia pertenecía a la aristocracia. Pero hubo algunas que, no obstante, salieron mal paradas por su coqueteo con las artes esotéricas. A Bárbara Celjska o Celje (1390-1415), perteneciente a la nobleza húngara y esposa del emperador Segismundo, su inclinación por las prácticas alquimistas y las artes oscuras la llevaron a recibir todo tipo de acusaciones (adulterio, brujería, vampirismo), a ganarse el apodo de Reina Negra y a protagonizar una célebre leyenda de terror. De ella se llegó a decir que vestía siempre con siniestras ropas oscuras, que tenía un cuervo negro como mascota -quizá visto como un espíritu familiar-, que su promiscuidad se agravaba con el asesinato de sus numerosos amantes, que conspiró para causar la muerte de su marido y, por supuesto, que practicaba la magia para convertir los metales en oro.

No tuvo mejor fortuna Anna Marie Zieglerin (1550-1575). Nacida prematura, con una débil constitución, fue raptada y violada con tan solo catorce años, quedándose embarazada para mayor desgracia. Cuando dio a luz, envolvió al recién nacido en ropas de lino y lo arrojó a las aguas. Después se casó, pero el matrimonio duró apenas unas semanas al morir su esposo de un grave caída del caballo. Después sería casada con Heinrich Schombach y ambos entrarían a trabajar como ayudantes del alquimista del duque Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel. Con el tiempo, Zieglerin se convertiría en una activa alquimista, interesada en la fabricación de aceites, piedras preciosas y oro, así como en la reproducción y la fertilidad. El duque pidió al matrimonio que consiguieran la Piedra Filosofal, lo que materialmente no pudo ser pese a lo prometido por Zieglerin, de manera que la pareja fue al final condenada por fraude y brujería, sometida a tortura y quemada viva.

Como puede verse, muchas de estas célebres mujeres alquimistas compartieron el mismo destino que las curanderas y sanadoras calificadas como brujas. Las actividades que verdaderamente correspondía a nuestras primeras científicas habían sido transformadas en manuales y tratados como los de Kramer y Molitor desde la manipuladora mirada patriarcal. Las brujas y hechiceras funcionaron como el reverso diabólico y letal de las auténticas científicas, las curanderas, perfumistas, cocineras, parteras y alquimistas. El saber femenino, siempre al margen del conocimiento canónico y predominantemente masculino, tenía que ocultarse en el interior de los calderos para sobrevivir.

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

Las llamaban brujas, pero eran sabias. Las tradiciones patriarcales transformaron a las científicas en seres monstruosos y terribles, solo por su conocimiento y su saber. La ficción alimentó la realidad y viceversa, porque en el mundo de las artes las magas, brujas y hechiceras también fueron protagonistas. Dentro del ámbito concreto de la literatura, puede establecerse una clasificación de tipos de hechiceras, atendiendo a sus características físicas, a la etnia y la procedencia, a las habilidades que domina, a la edad y a otra serie de peculiaridades. Así, podríamos hablar de la Hechicera clásica, la Maga seductora, la Vieja Bruja, la Hechicera celestinesca, la Pitonisa gitana, la sabia Alquimista, el Hada benéfica o la Mujer Híbrido. Algunas categorías se mezclan y se entrelazan para crear subtipos o bien un mismo personaje comparte rasgos de dos o más categorías. La literatura y la mitología europeas son una plétora de mujeres sabias, bellas o grotescas, jóvenes o viejas, protectoras o destructoras, pero todas producto de los temores y las fantasías masculinas. Circe, Medea, Morgan le Fay, Armida, nuestra Celestina, Lamia o la Bella Dama sin Piedad son algunas muestras célebres que traspasaron las fronteras del texto para habitar innumerables muestras visuales en ilustraciones, grabados y pinturas desde los códices del siglo XV hasta las galerías y museos contemporáneos.

En opinión de Susan Casteras, la representación en las artes plásticas de los movimientos estéticos de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX de mujeres dotadas por una gran capacidad intelectual o por una extraordinaria creatividad se tradujo en la iconografía de brujas y hechiceras (1991, p.142). Paradójicamente, consideradas unas “anomalías femeninas”, también funcionaban como objetos de consumo erótico para el espectador masculino, que proyectaba al unísono sus deseos y sus angustias hacia mujeres poderosas y atractivas (1991, p.143). Las mujeres sabias e instruidas eran consideradas unas intrusas, además de resultar una auténtica rareza para la obtusa mentalidad victoriana. Asimismo, el arte prerrafaelita se sirvió de la imagen de la bruja para mostrar los aspectos malignos o terribles de lo femenino, aunque sus idealizadas hechiceras resultan igual de seductoras, hermosas y encantadoras que las benignas damiselas (Marsh, 1987, p.109). Se comienza así a desarrollar un proceso misógino doble alrededor de la iconografía de la bruja: por un lado, el discurso de aversión y rechazo hacia las mujeres que solicitaban una formación académica y una educación más elevada; por otro, la producción y recepción de representaciones destinadas al consumo erótico para los artistas y los espectadores varones, representaciones que, paradójicamente, manifestaban los deseos y los miedos masculinos en los que se cimentaban (Cherry, 2000, pp.159-160). En consecuencia, las mujeres que

aspiraban a la adquisición de conocimientos y a la profesionalidad laboral son vistas como un peligro aberrante para la estabilidad de la estructura patriarcal, lo que originó una proliferación iconográfica de magas, brujas y hechiceras, míticas, históricas o literarias que exponía la confrontación entre feminidad y sabiduría. Y, al retratarlas como seres de una cautivadora belleza y de un encanto irresistible, esto es, al erotizarlas y fetichizarlas, sesgaban su verdadero e intrínseco poder, centrándose en su belleza como estrategia corrosiva contra el varón en detrimento de su poder intelectual, el cual quedaba claramente reducido. Con el movimiento sufragista reclamando los derechos de las mujeres y los cambios legislativos en cuanto al divorcio y la propiedad de las casadas, el género femenino se convierte en una mayor amenaza para el estado victoriano y su constructo de la mujer ideal.

Una de las primeras representaciones de brujas prerrafaelitas es *Sidonia von Bork* (1860) de Edward Burne-Jones [fig.10], una acuarela en la que se entrelazan, como los adornos de su vestido, la magia, la maldad y la belleza seductora para ir asentando algunas de las principales bases del modelo iconográfico que más adelante conoceremos bajo el término *femme fatale* (Marsh, 1987, p.110). Para la pintura, Burne-Jones se basó en una novela pseudo-histórica de Johann Wilhelm Meinhold, *Sidonia von Bork: Die Klosterhexe* (1847), más concretamente en la traducción que de esta obra hiciera dos años después Lady Wilde, la madre de Oscar Wilde, con el título *Sidonia the Sorceress* (1849). En la novela, Sidonia es una mujer de la nobleza de Pomerania, de belleza tan intensa como de depravada crueldad, que se había prometido a sí misma vengarse de la familia de su marido, la familia ducal de Pomerania, de manera que tuvo una larga vida dedicada al crimen, al vicio y la maldad, hasta que a la edad de ochenta años fue acusada de brujería y ejecutada por sus fechorías. Pero esta nota pseudo-biográfica, evidentemente, solo pertenece al plano mitológico, legendario, ahistórico y androcéntricamente sesgado de la protagonista (Bridgwater, 2000, p.213).

¿Quién fue realmente Sidonia? Sidonia von Bork, Borck o Borken, nació en el seno de una rica y noble familia de Pomerania en 1548. Tras la muerte de sus padres, ingresa como seglar en el convento luterano para damas nobles no desposadas. Además de entrar en varios litigios con su hermano Ulrich por el impago de una considerable suma de dinero que ella reclamaba por herencia, mantuvo serios y graves conflictos, tanto personales como judiciales, con las residentes más jóvenes y con algunas empleadas del convento. En 1606, la priora Magdalena von Pettersdoff la destituyó de su puesto como subpriora y Sidonia apeló a Bogislaw XIII, el duque de Pomerania. El duque envió una comisión, encabezada por Joachim von Wedel, para investigar el asunto, pero lo que en principio debía haber sido una colaboración entre Sidonia y la comisión se transformó en una enemistad declarada. Para von Wedel, Sidonia era una “serpiente venenosa” de la que convenía deshacerse con prontitud. Sin embargo, la situación se resolvió -de manera favorable para Sidonia- con los sucesivos fallecimientos en 1609 del duque, de von Wedel y de la priora Pettersdoff.

Pocos años después, Sidonia presentó a Philip II, el nuevo duque de Pomerania, quejas contra la priora Agnes von Kleist. Otra comisión se encargaría del problema,

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

sin llegar a solución alguna, ante la caótica situación en que se encontraba el convento, con insultos, acusaciones dobles y violencia física ocasional. El carácter conflictivo y despótico de Sidonia ya había llegado a todos los oídos de la corte. En 1619, la subpriora Dorothea von Stettin acusó a Sidonia de brujería. Von Stettin argumentó que Sidonia se había confabulado con Wolde Albrechts, una empleada del convento, para que el diablo le fuera favorable. Wolde había sobrevivido en su juventud como pitonisa, leyendo la fortuna o adivinando el futuro en una caravana de gitanos; había llevado una vida disoluta, con relaciones promiscuas e hijos ilegítimos, y vincularla con Sidonia era una estudiada estrategia para acabar de una vez por todas con la polémica. Además, la inesperada y repentina muerte de varios duques en aquella época y la extendida superstición entre las gentes, crearon el clima propicio para culpar a Sidonia del fallecimiento de tantos nobles con sus artes brujeriles.

Los juicios contra von Bork y Albrechts están muy bien documentados, con cientos de páginas en el archivo de Greifswald. Wolde Albrechts fue detenida y acusada de ejercer la brujería y de tener relaciones sexuales con el diablo. Terminaría confesando, bajo tortura, sus supuestos crímenes, involucrando en ellos a Sidonia. Fue quemada en la hoguera en 1619. Sidonia, al pertenecer a la nobleza, fue encarcelada en el mismo convento. Intentó escapar, pero fracasó. Intentó suicidarse, y fracasó de nuevo. Le imputaron 72 cargos, entre los cuales destacan el asesinato de su sobrino, el del duque de Pomerania, el de varias prioras del convento y el de algunas damas de la nobleza, así como de practicar la magia, la adivinación y la brujería, y de mantener relaciones sexuales con el diablo. A pesar de los razonables argumentos de su defensa, en 1620 la corte de Magdeburgo decidió permitir el uso de la tortura en una mujer de la nobleza. Y, finalmente, Sidonia se vio forzada a confesar. La condenaron a la decapitación y la posterior quema de su cadáver. Se desconoce la fecha exacta de su muerte.

Esta es la Sidonia histórica, una mujer cuyo único pecado fue la ambición personal, un fuerte carácter y cierta tendencia a cuestionar lo establecido, lo que finalmente la hizo víctima de la persecución de brujas, pero los prerrafaelitas se inclinaron por la versión ficticia y romantizada de la noble de Pomerania. Burne-Jones la retrata joven, con unos veinte años, en el contexto de la corte de la Duquesa de Wolgast, a la que vemos al fondo del cuadro, de manera que se advierte el hecho de que Burne-Jones decidió retratar la escena de los primeros crímenes de Sidonia (Wildman y Christian, 1999, p.66). Los inicios de su maldad. Hay que aclarar que la obra de Meinhold fascinó a los intelectuales y artistas ingleses que habían declarado su interés por la literatura romántica alemana. De hecho, fue uno de los libros imprescindibles para Rossetti y Swinburne -este último, incluso, lo incluyó en su catálogo de cien obras de genios- e influyó notablemente en la producción literaria de Thomas Malory y de Robert Browning. El motivo de este fervoroso interés por Sidonia es doble: Sidonia gustó a prerrafaelitas y esteticistas por su capacidad de escandalizar a la aletargada clase burguesa, pero también por la exquisita sensualidad visual de su riqueza cromática y de su ornamentación detallada, tan acorde con el Movimiento Esteticista. Resulta obvio, además, que los rasgos atribuidos al personaje permitió a estos artistas configurar plásticamente su contradictoria visión del género femenino, sus recelos y

sus fantasías, ajustándose a la *delectatio morosa* que Mario Praz detectara en los pre-rafaelitas y decadentistas.

Burne-Jones retrata a Sidonia tal y como aparece por primera vez en la novela, con el cabello recogido lujosamente por una redecilla dorada, en alusión al momento de la novela en que unas abejas confunden los cabellos de Sidonia con flores y quedan atrapadas en la red. Tanto el trenzado de los cabellos, como la redecilla y, sobre todo, el complejo y siniestro entrelazado del vestido, son símbolos del poder femenino de atrapamiento o captura y anuncian lo que acontecerá después, pues las abejas representan simbólicamente a aquellos que son atraídos por su fatal belleza. En la novela, Meinhold parece adelantarse a las mujeres fatales simbolistas y decadentistas de fin de siglo y describe a Sidonia como una mujer de gran belleza, con el cabello “casi” dorado, de intenso amarillo, con el cuello, los brazos y dedos cubiertos de joyas; el intenso y brillante color púrpura del corpiño se adorna con las ricas pieles y el manto azur de suave terciopelo; la mirada es seductora, pero oblicua, al igual que la boca, sensual y hermosísima, aunque en ella se vislumbra cierta expresión de gélida maldad. Es muy probable que se inspirara en varios retratos de nobles damas de Lucas Cranach el Viejo, por los collares, las poses, las vestimentas, como veremos después.

En cuanto al diseño del vestido, con el laberinto de negro trenzado sobre el paño blanco, Burne-Jones se inspiró en el *Retrato de una dama* (c. 1531) de Giulio Romano, de quien parece haber tomado también la composición de la puerta por la que cruzan la Duquesa Viuda de Wolgast y dos víctimas masculinas de Sidonia. La oscura o negra red, tal vez tela de araña, destacada sobre el fondo blanco del vestido, reitera el significado de la redecilla en el cabello, es decir, la idea de trampa para apresar a sus potenciales víctimas (Bridgwater, 2000, pp.218-219). El color blanco representa a la inocente doncella, mientras que el color negro remite a la ramera del Diablo, estableciéndose así la dicotomía virgen/prostituta que encarna la propia Sidonia: su sublime belleza, su apariencia externa, es un engaño, un disfraz, un enmascaramiento de su abominable ser, de su maligna condición, además de funcionar como una trampa con que capturar a sus presas. Un pequeño detalle corrobora lo que estamos exponiendo: sobre la voluta con la rúbrica “1860 E. Burne-Jones fecit”, se posa una negra y siniestra araña, emblema o alter-ego animal de Sidonia. A pesar de albergar connotaciones positivas por su laboriosa capacidad tejedora, en los mitos de muchos pueblos la araña comporta significaciones negativas por considerarla una astuta y tramposa criatura. En el simbolismo cristiano, la mala araña -que representa el instinto pecaminoso- se opone a la abeja buena en tanto que la primera succiona sangre de sus víctimas y la segunda, polen para fabricar la miel (Biedermann, 1993, pp.40-41). Ambos insectos aparecen asociados al relato de Sidonia von Bork, como hemos visto. El patrón del vestido, además de sugerir las oscuras artes de Sidonia, la vincula con el arquetipo femenino meduseo y anticipa la iconografía de mujeres serpentina y/o tentaculares que proliferarán en el fin de siglo, la *femme tentaculaire* (Schorske, 1981, p.234; Bornay, 1990, pp.347-356). Para Patrick Bridgwater, queda patente que tanto la Sidonia de Meinhold como la de Burne-Jones pertenecen a la estirpe de Medusa y añade que cuando Sidonia “es finalmente decapitada y, por lo tanto, desempoderada,

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

se confirma su iconográfica identidad”, emparentándola con Medusa (2000, p.219). La decapitación final de Sidonia confirma el modo en que estos artistas y escritores asociaban a las mujeres fatales con la figura mitológica de la Gorgona como seductora y castradora. Pero el complejo patrón del vestido no solo funciona como símbolo geométrico de relación con lo meduseo, lo serpentino y lo arácnido, sino también con lo laberíntico. Así, el espacio retratado en el cuadro, que recrea las estrechas galerías, los pasadizos secretos, los corredores complicados, las oscuras habitaciones sin ventilación de los palacios y castillos tardomedievales y renacentistas, sugiere la imagen del laberinto y completa visualmente el enmarañado dibujo del vestido de Sidonia (Wildman y Christian, 1999, p.69).

La pintura de Burne-Jones, por tanto, refleja el giro que el segundo momento del Prerrafaelismo estaba dando desde el medievalismo hacia el Renacimiento del siglo XVI. Y no solo en cuanto a la estética veneciana. Seguramente por influencia de Swinburne, entre estos artistas surge un especial interés por los crímenes del Renacimiento, por las muertes escabrosas, por las intrigas palaciegas y por la interrelación entre erotismo y sufrimiento. Aunque Rossetti nunca pintó a Sidonia, sí retrató a *Lucretia Borgia* (180-1861) como una envenenadora lujuriosa, y la hermanaba con la Sidonia von Bork de Burne-Jones, ya que ambas obras fueron calificadas como expresiones gemelas de un mismo concepto (Christian, 1973). El veneno de una y los brebajes de otra tenían la misma finalidad. Pero esta devoción por el Renacimiento del XVI nos lleva de nuevo al retrato de Giulio Romano.

El patrón laberíntico y enmarañado del vestido de Sidonia es prácticamente idéntico al de la dama de Giulio Romano en su pintura de 1531. El cuadro fue atribuido al principio a Parmigianino y a Rafael y durante mucho tiempo se pensó que se trataba de Isabella d’Este, por lo que se ha llegado a interpretar que el enrevesado vestido reflejaba el difícil carácter de la dama y el temor que muchos artistas del Renacimiento tenían hacia las críticas que emitía como patrona y mecenas, exigente con cada detalle e implacable en sus juicios estéticos. Cuando Burne-Jones pinta su Sidonia, aún predominaba la creencia de que la retratada era Isabella d’Este, por lo que tal vez podrían extraerse lecturas paralelas acerca de la opinión que tenía el pintor prerrafaelita sobre sus propios patrones. Según la Royal Collection, donde se encuentra actualmente la pintura, concretamente en el Windsor Castle (Whitaker y Clayton, 2007), esta elegante mujer sería la nuera de Margherita Paleologo o Paleologa (1510-1566), nuera de Isabella d’Este, y el retrato, de aproximadamente 1530-1531, sería justamente de la época de su boda con Federico Gonzaga, primer duque de Mantua. Sobre la camisa blanca, lleva un exquisito sobre-vestido de bandas de terciopelo negro entrelazadas y con bordes de hilo dorado, y un elaborado tocado cubre su cabeza. Detrás de Margherita, una criada recibe la visita de tres mujeres. Este tipo de composición, con el fondo misteriosamente destacado por una mayor iluminación y con la incorporación de otros personajes, como preludiando un episodio o acontecimiento a punto de suceder, o superponiendo dos historias en una misma imagen, era algo característico de Romano.

Aunque es muy probable que estemos ante un retrato de Margherita Paleologo, hay detalles en la imagen que guardan una estrecha relación con el influyente círculo de Isabella d'Este. Isabella, hija del duque de Ferrara, Ercole I d'Este y de Leonora de Nápoles, y esposa de Francesco Gonzaga, marqués de Mantua, con quien se casó en 1490, fue una mujer culta y de gran inteligencia que recibió una exquisita educación, que hizo de la corte de Mantua la más refinada del Renacimiento y se convirtió en una importante mecenas (Garrido, 2008). El peculiar diseño del vestido, los detalles del tocado y el complicado patrón de las joyas que vemos en el cuadro de Giulio pueden compararse con el retrato de Isabella de Tiziano (c. 1534-1536) y con el retrato póstumo de Rubens (c. 1605), ambos en el Museo de Viena. Es el estilo de Isabella, no cabe duda. La modelo, además, lleva colgado de la cintura un pesado rosario de lapislázuli con cuentas doradas que termina en una estampa devota solo parcialmente visible. Es más que conocida la debilidad de los Gonzaga por el lapislázuli. Federico Gonzaga poseía toda una colección de rosarios elaborados con este material y uno de ellos aparece en el retrato que le hiciera Tiziano en 1529 y que se encuentra en el Museo Del Prado. Parece ser que dicho retrato, que nos muestra a Federico vestido en elegante terciopelo azul y un rosario de oro y lapislázuli colgando de su cuello, pretendía enmascarar o minimizar la vida disoluta que había llevado Gonzaga ante su prometida. Se sabe también que Margherita poseía un rosario de características similares y puede que sea el que aparece en el retrato de Giulio Romano. El tocado, una especie de turbante occidentalizado que podemos ver en otros retratos de Isabella, fue una tendencia que ella misma promovió por toda Italia.

En cuanto al estricto diseño de entrelazados del vestido, hay una relación directa con la denominada *fantasia dei vinci*, también llamada concatenación, una imagen de nudos que ocupan todo un espacio circular y que se suele atribuir a Leonardo da Vinci (Coomaraswamy, 2009). Al parecer, Leonardo había creado un diseño de signatura jeroglífica que aparece en varios de sus manuscritos y grabados y que establecía un juego múltiple de significados: “la relación de Vinci, el lugar de su nacimiento, con vinco (sauce), que se usaría comúnmente para el trenzado de cestos y similares en diferentes modelos entrelazados, puede haber sugerido el modelo, con el que puede haberse querido significar algún paralelo de vinci en el sentido de vincoli (lazos o cadenas). Este último sentido está en línea con el título de “*Knoten*” (o nudos) dado por Dürero mismo a seis grabados en madera que hizo después de la serie presente». Sin embargo, parece más probable que fuera Niccolo di Correggio quien creara el diseño en 1492 específicamente para Isabella y su hermana Beatrice y que luego Leonardo se lo apropiara con modificaciones (Kemp, 2011, p.178). Aunque no hay constancia de que Isabella hubiera adoptado el diseño en esa fecha, la correspondencia con su hermana de 1493 revela que Beatriz d'Este se lo pidió para el vestido de boda de su sobrina, Bianca Sforza, con el emperador Maximiliano. Pero cuando Giulio Romano pinta este retrato en 1531, el diseño de nudos entrelazados se había extendido ya por todas las cortes del norte de Italia, lo que vendría a confirmar que la retratada no es otra que Margherita Paleologo. Asimismo, ni la edad ni los rasgos faciales concuerdan con otras imágenes de Isabella, que para entonces estaría en la cincuentena, sino que

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

se ajustan más a la descripción de una Margherita de 21 años, edad con la que se casó. Por otra parte, Isabella, tan preocupada con su imagen, recelaba ya en esta época de posar para nuevos pintores y exigía a los artistas que se basaran en retratos suyos anteriores. De hecho, ella aparece aquí. Se ha propuesto que es una de las tres damas del fondo, acompañada posiblemente por Isabella de Capua y Margherita Cantelma, duquesa de Sora, que ingresó en un convento tras la muerte de su esposo e hijos. Isabella está y no está; no resulta distinguible tan lejos, pero parece haberse encarnado en el joven cuerpo de su nuera, completamente ataviada con su sello personal.

El vestuario, los accesorios y la joyería son los propios del estilo de la casa d'Este-Gonzaga, aunque llevados por Margherita, el nuevo miembro de la familia. Entonces, el patrón de nudos del vestido y el rosario lapislázuli no son anecdóticos, sino que cobran un sentido muy particular. Volvamos a la *fantasia dei vinci*. El término *vinci* puede traducirse como “victoria, conquista”, como “amarre o atadura” y, más específicamente, como los “mimbres” de un tipo de sauce usados en tejidos de esterilla. Los nudos, las cuentas del rosario, los eslabones del collar y el patrón encadenado del tocado cumplen la importante función de simbolizar el *vincolo d'amore* y el *vincolo di sangue* a los que se ha comprometido la retratada, quien, a decir verdad, solo tiene un papel secundario en esta pintura. Margherita, nos dice el retrato, está atada, amarrada, por lazos familiares con Isabella d'Este y por lazos conyugales con Federico Gonzaga. O bien, en otras palabras, el vestido de nudos y el rosario marcan a Margherita como objeto conquistado por suegra y esposo, respectivamente.

Frank Cadogan Cowper, considerado un post o neo prerrafaelita, parece haberse basado en Burne-Jones y en Giulio Romano para crear una de las obras más exquisitas y refinadas de principios del siglo XX, la titulada *Vanity* (1907), pintura que presentó para su licenciatura en la Royal Academy. No hemos encontrado una interpretación precisa de lo que *Vanity* representa exactamente, pero tal vez podamos hallar algo si la relacionamos con las obras analizadas hasta ahora. En primera instancia, la pintura exhibe un tipo especial, casi idealizado, de belleza femenina, con el largo y dorado cabello suelto, los labios carmesí, la pose elegante y la exquisita indumentaria de brocadas telas y perlas delicadas. Lleva un sobre-vestido de nudos de terciopelo negro y bordes dorados, idénticos a los de Margherita Paleologa, y un tocado de brillante seda en los mismos colores que el paño que cubre el parapeto sobre el que se apoya. La camisa blanca deja ver uno de sus hombros, mientras el otro es cubierto por un largo mechón rubio. Sin girar apenas la cabeza, mira de soslayo hacia un espejo de mano colocado de forma oblicua. Ubicada en lo que parece una escena nocturna y enmarcada bajo un friso vegetal de racimos y hojas de parra, no sabemos si se encuentra en un exterior decorado o en el interior de su alcoba. La composición resulta extraña, misteriosa, incluso ambigua. Es evidente que no estamos ante un retrato histórico o verídico, sino en una escena ilusoria y onírica, como si fuese un sueño del pintor en el que se combinan confusamente diferentes influencias artísticas (Marmor, 2013, pp.19-20).

Inevitablemente, la composición recuerda a las figuras femeninas de Rossetti incrustadas en un marco imaginario. La abundante melena peinada en dos mitades y el pa-

rapeto haciendo de barrera visual recuerdan a *Bocca Baciata* (1859); el espejo de mano y el hombro desnudo a *Lady Lilith* (1866-1868); el tocado circular en *Vanity* recuerda a la luminosa aureola de *Venus Verticordia* (1867), de la que parece haber tomado también el oscuro y ambiguo fondo; y con las tres pinturas rossettianas comparte el enmarcado vegetal. Esta figura femenina podría simbolizar el personal homenaje de Cowper para Rossetti, extrayendo los elementos más emblemáticos de sus pinturas para fusionarlos en una sola imagen. Si, además, tenemos en cuenta que también hay influencias de la Sidonia de Burne-Jones y de *The Bridesmaid* (1851) de John Everett Millais, entonces el homenaje de Cowper parece que se extiende a todo el Prerrafaelismo. En *The Bridesmaid*, Millais quiso representar la ambivalencia de las jóvenes nupciales, núbiles y castas que, no obstante, se encuentran ante el despertar del deseo sexual, con el largo cabello funcionando como signo erótico (Marsh, 1987, p.48). Así, la dama de honor simboliza el sensual, pero tímido comienzo del deseo en una joven adolescente. En cambio, *Vanity* encarna el momento justamente posterior, la ya no tan cándida núbil, consciente de su atractivo y aceptando su propio deseo, sin inhibición para disimular sus emociones (Sonstroem, 2001, p.379).

Lo cierto es que la imagen oscila entre la candidez y la seducción, entre la inocencia y la tentación. La extraña disposición circular del tocado le aporta un cariz mágico, sagrado; crea el efecto de un halo alrededor de la cabeza, a la manera de una icónica santa o virgen. Sin embargo, las sinuosas formas de los negros nudos del sobre-vestido y el largo mechón cayendo serpentinamente, la asocia con la tentación y la caída de la Eva edénica. Este contraste se observa también en la yuxtaposición del espejo, símbolo clásico en las alegorías de la vanidad, y el rubor de las mejillas, que indicarían timidez. La desviación de la mirada evita el contacto visual con el espectador, al que se permitiría una absoluta intromisión, pero no tenemos acceso a su reflejo precisamente por la colocación del espejo, de manera que la modelo solo está disponible a nuestros ojos parcialmente (Pal-Lapinski, 2005, p.11). *Vanity* es, por tanto, una virgen y una cortesana, es seducida y a la vez seductora, y lo que Cowper ha creado en definitiva es una versión actualizada y prerrafaelita de las alegorías clásicas renacentistas de la vanitas. Nuestro vestido de nudos, entonces, podría aludir doblemente al vínculo con los precedentes estéticos de Cowper y al peligro de caer en la trampa de nuestra propia vanidad.

En 1999, Tim Burton estrena *Sleepy Hollow*, un film catalogado como *costume drama* o *película de época*, un género cinematográfico en el que el vestuario es clave para producir la impresión de verosimilitud histórica, para recrear un periodo concreto del pasado y para la puesta en escena de las emociones como espectáculo visual; sin embargo, Burton prescinde completamente de la rigurosidad histórica con el propósito de que el vestuario ponga mayor atención en lo simbólico, en la caracterización de los personajes y en el clímax de las situaciones (Spooner, 2013). La historia de *Sleepy Hollow* se ubica en 1799, pero las vestimentas femeninas no concuerdan con la moda dieciochesca conocida como “estilo imperial”, sino que combinan diferentes estilismos, cargados de detalles exquisitos, fabulosos y a veces extravagantes, más propios de un cuento de hadas que del pasado histórico.

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

La historia de *Sleepy Hollow* se basa ligeramente en el relato de terror *The Legend of Sleepy Hollow* (1819-1820) de Washington Irving. En el relato original, Ichabod Crane es una maestro de escuela, flaco, alto y desgarbado, presuntuoso y arrogante, que pretende casarse con Katrina por ser heredera de un rico hacendado de la aldea de Sleepy Hollow. Es asustado con la leyenda del Jinete Sin Cabeza y huye aterrorizado, dejando libre a Katrina para casarse con Bram. En el relato de Irving no hay brujas, ni elementos sobrenaturales, ni la investigación de un crimen. Simplemente, una alegoría sobre el outsider, pues Ichabod, siendo de Connecticut, es considerado un forastero, un sujeto que perturba el orden de esta pequeña comunidad de orígenes holandeses asentada en EEUU (McMahon, 2006, p.71). En la película de Burton, Ichabod Crane (Johny Depp) es un detective forense, el típico científico racionalista incomprendido por el sistema legal para el que trabaja. Es enviado a la aparentemente bucólica aldea de Sleepy Hollow a investigar una serie de misteriosos asesinatos. El rico terrateniente Baltus van Tassel y los hombres principales de la localidad le explican que los asesinados fueron decapitados por el Jinete Sin Cabeza, un guerrero hessiano al que decapitaron años atrás y que ha vuelto de los infiernos para vengarse. Burton combina el cuento folklórico de hadas y el relato gótico de terror. Tenemos un héroe al que encomiendan una aventura-misión; le acompaña un ayudante; se enfrenta a situaciones de terror, magia y misterio; consigue el amor de la dama, Katrina; vence al antagonista y logra cumplir con su misión. La historia, pues, plantea el conflicto entre la razón científica, la superstición y la magia ancestral, pero también la problemática relación de Ichabod con el binomio formado por brujería y género femenino. Porque, de hecho, Lady van Tassel no es la única bruja en el film, sino que Burton establece una variada tipología, incluso una jerarquía, de mujeres hechiceras.

La propia madre de Ichabod es descrita en la película como una “hija de la naturaleza”. En los flashbacks, la madre parece una criatura feérica, un hada del bosque o arquetipo de la buena hechicera que conoce el secreto de las plantas alucinógenas. El padre de Ichabod la condena y asesina por brujería con un clásico instrumento de tortura en la persecución de brujas, la Doncella de Hierro. Katrina también encarnaría a la maga buena, al ánima que ayuda y protege al héroe. Lady van Tassel y su hermana gemela -ambas interpretadas por Miranda Richardson- encarnan a la bruja por excelencia. El gemelismo implica un desdoblamiento del arquetipo de la bruja, las dos caras de una misma entidad. Nos referimos a la Vieja Bruja del bosque y a la Madre Malvada del folklore narrativo. A Lady van Tassel le corresponde esta segunda categoría. Ella entró en la casa de los van Tassel para cuidar a la enferma madre de Katrina, aunque en realidad se aseguró de que muriera, seduce después a Baltus y se convierte en su segunda esposa, aunque le es infiel con varios hombres importantes de la aldea. Por tanto, a su papel de hechicera y madrastra malvada se le añaden los roles de envenenadora y seductora lujuriosa. Lady van Tassel es, sin duda, una *femme fatale*. Lady van Tassel es hija y hermana de una bruja y solo busca venganza por el agravio que los importantes varones de Sleepy Hollow cometieron contra su familia para enriquecerse. Con su brujería, controla al Jinete Sin Cabeza, cuya muerte ella misma provocó cuando lo conoció siendo tan solo una niña. El hecho de que deca-

pite a su propia hermana podemos interpretarlo como una voluntaria y consciente anulación de ese otro yo que rechaza. Su hermana personifica el arquetipo arcaico de la bruja “crone”, vieja, fea y grotesca, pero también el de la mujer natural, pues prefiere vivir en soledad en medio del bosque, en un estado casi salvaje; practica la hechicería y la comunicación con los espíritus a la antigua usanza; ejerce la brujería sin un fin determinado, simplemente por ejercer su saber y su poder, ayudando incluso a Ichabod en su misión. Ella encarna la brujería -más bien, hechicería- ancestral folklórica. En cambio, Lady van Tassel es una mujer atractiva y sofisticada, que vive en civilización y sociedad; sus artes hechiceriles son refinadas e incluso sensuales, pero ejerce la brujería para su propio beneficio, destruyendo a aquellos que se interponen en su camino. Ella representa el triunfo de la nueva bruja en la Edad Moderna sobre las Brujas tardomedievales. De ahí que Lady van Tassel termine emparentada con las grandes decapitadoras del arte como Salomé y Judith, o con las brujas seductoras de los prerrafaelitas, como Sidonia.

Este parentesco nos lleva de nuevo a la importancia del vestido. Los trajes de Lady van Tassel se inspiran directamente en el diseño de nudos visto en Margherita Paleologa, Sidonia von Bork y Vanity, pero también en las sucesivas Judiths y Salomé de Lucas Cranach el Viejo. En la escena en que decapita a su propia hermana, podemos apreciar la iconografía de la Judith de Cranach, sustituyendo la espada por un hacha (Ainsworth y Waterman, 2013, pp.287-288). El diseñador Colleen Atwood volcó sus conocimientos sobre la moda del Renacimiento italiano y alemán y de la Inglaterra victoriana para diseñar el vestuario del film de Tim Burton (Umland, 2015, p.19). El modelo de vestido con nudos y espirales aparece al principio y al final de la película; primero, en un vestido negro y amarillo, cuando Ichabod llega al pueblo y luego en el vestido blanco y negro que Lady van Tassel viste en el tramo último. El vestuario cumple aquí una función simbólica y un efecto dramático que oculta y desvela, pues pasamos de la hacendosa abeja a la pérfida araña, esto es, el primer vestido disfraza a Lady van Tassel de buena esposa, pero el segundo desvela a la auténtica bruja. La misma función cumplen los cabellos, recogidos y peinados mientras simula ser una mujer honorable, sueltos en largos mechones cuando se entrega a la lujuria o cuando revela su verdadera identidad. Pero el vestido y los cabellos sueltos admiten una última lectura en la película y que vincula a Lady van Tassel con las núbiles adolescentes de Millais y de Cowper. Cuando el Jinete recupera por fin su cabeza, monta a Lady van Tassel en su negro corcel, la besa sangrientamente y se la lleva consigo al más allá. El beso/mordisco sangriento y letal es otra referencia al arte renacentista alemán, concretamente al motivo del beso mórbido que podemos encontrar en la iconografía de la Muerte y la Doncella.

Esta unión de la Bruja (la aristócrata Lady van Tassel) y el Fantasma, subvierte el motivo mitológico de la damisela en apuros rescatada por el héroe de las garras del monstruo, una versión invertida de Perseo y Andrómeda, de San Jorge y la princesa Sabra, de Ruggiero y Angélica. En consecuencia, el impresionante vestido de nudos blanco y negro y los largos cabellos cayendo en dos mechones sobre sus hombros constituye asimismo un estilismo nupcial, el estilismo de las bodas infernales de la

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

bruja *femme fatale* con el monstruo que ella misma creó. Sidonia von Bork y Lady van Tassel representan el mal civilizado y aristócrata, la bruja moderna inserta en la sociedad y significada por su vestimenta, símbolo cultural y sema antropológico por excelencia. Pero siguen funcionando como figuras negativas de la feminidad en el seno de la cosmología de arquetipos femeninos que la película *Sleepy Hollow* exhibe. Y, en consecuencia, son portadoras de los misóginos discursos culturales en los que se basan y de los que se nutren, haciendo que el aparentemente inicuo y pseudo-infantil film de Burton, paradójicamente, reproduzca más sutilmente y con mejor eficacia los sexismos.

Pero dejemos atrás las interpretaciones más recientes. Las hechiceras clásicas también fueron objeto de profundo interés para los victorianos tanto en arte como en literatura. Circe y Medea, representativas de las hechiceras instruidas, pero también Gorgonas y Sirenas, poderosas por su capacidad para hechizar con determinadas cualidades físicas, o Casandra, las Ménades y las Sibilas, por sus sagrados conocimientos, ocuparon un lugar destacado dentro del arquetipo de la *femme fatale* victoriana. Aunque lejos de representarlas explícitamente como mujeres demoniacas o monstruosas, los artistas solían establecer un sutil equilibrio entre el hermoso encanto y la amenaza soterrada. El caso de Circe, que aparece por primera vez en la *Odisea* de Homero como una divinidad femenina fascinante, es el más llamativo y el que de más longevidad ha disfrutado en la literatura y las artes europeas, aunque reducida a una figura mortal con poderes sobrenaturales ya desde las tempranas versiones de Ovidio y Virgilio, degradada al rol de una peligrosa castradora o, en el mejor de los casos, transformada en una personificación del poder y la sabiduría arquetípicamente femeninas (Olverson, 2010, p.45). El atractivo de Circe, en palabras de Judith Yarnall, parece haber residido en su capacidad para transformar la forma de los individuos, humillando o redimiendo mediante una nueva vida en una carne distinta (Yarnall, 1994, p.7). Es precisamente este mágico poder para manipular la carne lo que ha provocado, irónicamente, su transformación en una *femme fatale*, en una seductora potencialmente peligrosa cuya sabiduría y artificio constituían un poder misterioso y amenazante para el género masculino (Taylor, 1997); en otras palabras, su transformación en icono y metáfora de la mujer moderna, desafiante y decidida a dejar constancia con sus obras en la sociedad y la cultura, como Circe dejaba su huella en la carne de sus metamorfoseadas víctimas.

Durante el siglo XIX, se asiste a una proliferación de traducciones, estudios, ensayos, pinturas, esculturas y dramatizaciones de la *Odisea* homérica. El poema épico y su masculino héroe jugaron también un significativo papel en los contextos educativos y en la esfera política, puesto que Ulises era interpretado como el paradigma de la inteligencia práctica, de la versatilidad, de la destreza atlética y de la productiva competitividad, un espejo en el que los varones de la victoriana clase media y alta podían contemplarse para comprenderse -y construirse- a sí mismos (Hall, 2008, p.109). Pero la figura de Circe causó un impacto similar o incluso mayor que el de su contrapartida masculina, aunque las virtudes que de ella se resaltaban no eran otras sino la siniestra hechicería, la denigrante emasculación o su inquietante sexualidad, de manera que su iconografía clásica -algo más benevolente con los renacentistas Dossi,

Carracci, Alciato o Tibaldi, quizá por el ambiente paganizado de la época (Yarnall, 1994, pp.100-118)- terminaría por adherirse al corpus de las mortíferas y bellas tentadoras -Lilith, Medusa, la Bella Dama sin piedad, Cleopatra, Salomé, Morgan Le Fay, y un larguísimo etcétera-, de las dañinas y sensuales damas que atrapaban con sus encantos a los incautos e imprudentes hombres que se permitían dar rienda suelta a sus vulgares pasiones.

Uno de los ejemplos más obvios en este sentido sería *The Wine of Circe* (1863-1869) de Edward Burne-Jones [fig.12], una pintura originalmente encargada por John Ruskin en la que el artista pretendía precisamente representar las teorías ruskinianas sobre el valor profético del arte. Ruskin encomiaba a establecer una firme distinción entre las Sirenas y Circe, ya que las primeras, aunque hijas de las Musas, no nutren el conocimiento, sino que alimentan los deseos de los hombres, alentando ilusoriamente porque nunca otorgarán lo prometido, sino que, al contrario, arrebatarán toda vida, matando lentamente y corrompiendo las mentes y los corazones. Todo lo opuesto de lo que Circe supone para él: “She is herself indeed an Enchantress; -pure animal life; transforming -or degrading- but always wonderful” (Cook y Wedderburn, 1905, p.213).

La pintura se presentó en la exposición de la Old-Water Society en 1869 y fue calificada por el crítico francés Philippe Burty (1830-1890), interesado en la pintura británica y, en especial, en los prerrafaelitas, como “una obra suprema” tanto por el impacto que dejaba en el espectador como por el dominio técnico (1869, pp.53-55). Curiosamente, Burty comparó a Burne-Jones con Baudelaire especificando que la pintura resultaba inquietante y perturbadora, aunque de un modo menos enfermizo [sic] que determinados pasajes de *Fleurs du Mal*. Esta asociación es argumentada por Laurence Des Cars debido al interés que Burne-Jones había mostrado por las ideas estéticas de Gautier, Baudelaire y Mallarmé, a su acercamiento al movimiento esteticista británico, corriente que desarrolló de manera paralela al simbolismo y el prerrafaelismo de contextos literarios o combinándolas en una misma obra. Aunque afín al movimiento, lo cierto es que Burne-Jones nunca se convirtió en miembro oficial del Esteticismo al no comulgar completamente con el dogma del “Art for Art’s Sake” (Harrison y Waters, 1973). Finalmente, la pintura fue comprada por Frederick Leyland, uno de los patrones de Rossetti, y en la actualidad se encuentra en una colección privada.

La pintura destaca por su horizontalidad, subrayada por la longitud de la ventana, la espalda del cuerpo inclinado de Circe -con los rasgos de María Zambaco, artista y amante de Burne-Jones-, por la amplia mesa y por las dos panteras a los pies de la maga. Estamos en el interior de su palacio, un espacio aparentemente doméstico, hogareño, íntimo. La mesa abarrotada de manjares sugiere una generosa bienvenida para Odiseo y sus hombres, cuyas naves se divisan a lo lejos a través de la alargada y estrecha ventana. La aparente calidez de la escena viene simbolizada por los tonos anaranjados, rojizos y ocres de los girasoles, la túnica de Circe, el cortinaje bajo la ventana, las manzanas y el fuego encendido en el pebetero. En principio, nada resulta

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

inquietante o perturbador, sin embargo, una mirada atenta a los detalles nos confirmará que la maga retratada por Burne-Jones pertenece a la estirpe de las féminas fatales, embaucadoras y peligrosas. Una vez más, Burne-Jones contribuía a enriquecer la construcción de la iconografía de mujeres cautivadoras, seductoras y malignas (Wilton y Upstone, 1997, pp.36 y 41). Las dos panteras negras, evidentemente, remiten a la magia transformadora de Circe, a la metamorfosis con que ella somete a los varones, pero también al impulso depredador que habita en su interior, la “pure animal life” a la que se refería Ruskin. En opinión de Susan J. Elsley, la yuxtaposición entre Circe y las panteras sugiere la superioridad de la maga por el control sobre sus propios instintos e impulsos animales en oposición a los descontrolados y desmesurados hombres de Ulises, que se entregarán a la gula y la embriaguez (2012, p.140). Teniendo esto en cuenta, es curioso que tanto las bestias como las naves que albergan a los viajeros estén orientadas hacia la misma dirección, opuesta a la de Circe, que ocupa la posición intermedia entre unas y otras. Y esa dirección es la de su destino. Burne-Jones reúne la cotidianidad de la vida de la maga superponiendo el presente -la llegada de los marineros- con el futuro que les espera -la metamorfosis bestial-, con Circe echando la poción mágica como intersección entre esas dos instancias temporales. Panteras y hombres, además, parecen dirigirse hacia el extraño trono de la maga, hecho de madera y con serpientes talladas en los posabrazos, prácticamente incrustado en el manzano. En breve, analizaremos este elemento.

Ahora bien, en el poema homérico, cuando los hombres de Odiseo llegan al palacio de la maga, las únicas fieras mencionadas son lobos y leones que, de hecho, junto a los jabalíes, son los acompañantes animales que solemos encontrar en la tradición iconográfica de Circe. ¿Qué motivó a Burne-Jones a incorporar dos panteras? La pantera -al igual que el leopardo- era atributo de Dioniso y en el simbolismo cristiano y en la emblemática renacentista venía a representar la sensualidad y la lujuria (Becker, 2008, p.326); pero constituye también el reverso del león, alquímicamente masculino y solar, de manera que la pantera se caracterizaría por lo femenino y lo lunar (Cirlot, 1997, p.279). Es probable que Burne-Jones utilizara la pantera como imagen de lo que se denomina “espíritu familiar” -una energía demoníaca que ayudaba y asistía a las brujas y que adoptaba el aspecto de un animal o insecto-, del que hablaremos más adelante en nuestro análisis de *The Love Potion* de Evelyn De Morgan, una pintura que guarda peculiares e interesantes concomitancias con la Circe de Burne-Jones. En consecuencia, las panteras, más que representar a los hombres transformados por la maga, representan a la maga misma y enfatizan su lado oscuro y depredador cuando pone en práctica sus conocimientos hechiceros. De hecho, la disposición gestual de las fieras se corresponde y complementa con la de la figura femenina, inclinada de un modo algo forzado mientras vierte su poción en el ánfora de vino. Una de las panteras tiene la cabeza levantada y mira directamente a su dueña mientras levanta una de las patas delanteras, repitiendo así la postura de los brazos de Circe. La otra pantera, cabizbaja, mantiene las patas delanteras de manera idéntica a las piernas de Circe. La silueta de las cabezas de ambas replican el contorno y el ángulo de la cabeza de la maga, al igual que el pelaje negro se corresponde con el cabello oscuro femenino. Desde nuestra

perspectiva, la yuxtaposición panteras-Circe le sirve al artista para establecer una sutil traducción de la concepción que Ruskin tenía del personaje mitológico en particular -y del género femenino, en general-, esto es, el poder de Circe, su sabiduría, “*if governed and watched*”, nutre a los hombres. De lo contrario, si no es vigilada ni gobernada -domada, como las panteras, y controlada, como los instintos-, terminará denigrando -metamorfoseando- a los varones.

Gobernada y vigilada. Por peligrosa. Por embaucadora. Amenaza y temor ante el género femenino que Burne-Jones transpone en una bizarra condensación de elementos simbólicos casi al margen de su lienzo. Nos estamos refiriendo al manzano, al trono de Circe y al pebetero encendido con la serpiente enroscada. Una saturación de símbolos y sentidos que se entrelaza con la yuxtaposición temporal presente-futuro antes mencionada. Es más que evidente que la representación de las serpientes junto al árbol cargado con el fruto de la tentación remiten al episodio bíblico de la Caída, por lo que Burne-Jones pretende dejar muy claro el vínculo entre Eva y Circe, la estirpe de mujeres que causan estragos a la humanidad. Tanto la serpiente como el árbol simbolizan la sabiduría, pero una sabiduría prohibida, vetada a la mujer porque en sus manos se convierte en un conocimiento dañino -como la magia es un heterodoxo saber del que los hombres no pueden participar y del que son víctimas. La isla de Circe con su frondosa selva no deja de ser sino una variante del jardín edénico, al igual que Circe es una variante de Eva para los incautos marineros. Esto explicaría, por un lado, por qué el trono de Circe es de madera -simulando el tronco del árbol- y tiene talladas dos serpientes en sendos brazos, como si Burne-Jones estuviera aplicando a su pintura el tópico virgiliano *latet anguis in herba* (Églogas, III). De este modo, quedan ya superpuestos al presente-futuro de los marineros-fieras el pasado mítico y primordial del origen de los males y calamidades que el género femenino produce. La composición, entonces, funcionaría como una advertencia y entronca con el otro motivo que incorpora el artista junto al trono. Si este último hace referencia a lo femenino, la serpiente enroscada en el pebetero puede asociarse con el caduceo Hermes -aunque simplificado con una sola sierpe-, el dios que ayuda a Ulises, así como con la vara de Esculapio. En ambos casos, con el mundo masculino. Al mismo tiempo, no nos cuesta imaginar la influencia de la emblemática que solía personificar la virtud de la prudencia con una serpiente enroscada en una flecha o estaca, como vemos en Macrobio, Plinio, Alciato, Ripa y, en especial, Valeriano, quien enlazó la prudente serpiente con los tres tiempos, pues la prudencia no se limita a observar el presente, sino que atiende también al pasado y al futuro (Senés, 2011). Por lo tanto, el cuadro de Burne-Jones es una advertencia visual contra la amenaza de la irrupción femenina en el mundo de los varones.

Dante Gabriel Rossetti, para la edición de 1870 de sus Poems, escribió el soneto “*For The Wine of Circe, by Edward Burne-Jones*” en homenaje a su amigo (1870, p.265). Comenzó el poema el 12 de marzo de 1870 y enseguida le envió una copia a Burne-Jones. Rossetti no pretendía una traducción detallada y literal del cuadro, sino sugerir sus propias impresiones a través de la recreación cromática y de la adecuada distribución de los elementos simbólicos (Boos, 1976, pp.228-230). El soneto, pues, (re)interpreta la pintura y se aleja ligeramente de los postulados ruskinianos debido,

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

con toda probabilidad, a las propias creencias rosettianas sobre el poder del arte, más misterioso, oscuro, complejo de lo que Ruskin pensaba. Se ha afirmado que el poema es un exponente claro de la configuración de la *femme fatale* victoriana y, hasta cierto punto lo es por el tratamiento casi keatseano de la figura femenina, pero Rossetti va más allá al comenzar el texto con la presentación de una Circe más madura y experimentada, sabia y paciente a la hora de ejecutar su plan, a través de una serie de metonimias e imágenes simbólicas.

*Dusk-haired and gold-robed o'er the golden wine
She stoops, wherein, distilled of death and shame,
Sink the black drops; while, lit with fragrant flame,
Round her spread board the golden sunflowers shine.
Doth Helios here with Hecatè combine
(O Circe, thou their votaress!) to proclaim
For these thy guests all rapture in Love's name,
Till pitiless Night give Day the countersign?

Lords of their hour, they come. And by her knee
Those cowering beasts, their equals heretofore,
Wait; who with them in new equality
To-night shall echo back the unchanging roar
Which sounds for ever from the tide-stroven shore
Where the dishevelled seaweed hates the sea.*

En el poema se cumple uno de los elementos clave de la éfrasis, la enargeia, es decir, la voluntad de un texto de transmitir al ojo del lector la imagen que recibiría el ojo del espectador ante un cuadro, lo que no implica una descripción sucinta y exacta de la pintura observada (Weeb, 1999). La selección verbal y la eficacia de los recursos retóricos son los medios por los que, en verdad, la pintura debe ser evocada, sugerida e incluso complementada. En vez de aplicarse una reciprocidad iconográfica entre soneto y pintura (Beegel, 1982), lo que Rossetti provoca es una extensión complementaria (Ainsworth, 1976, p.4), un continuum, entre texto e imagen, mediante la articulación de impresiones, sinestias y símbolos. Así, sirviéndose de una serie de pares de opuestos, Rossetti comunica las complejidades que él creía intrínsecas al personaje de Circe y las contradicciones del propio Burne-Jones ante un sujeto (la mujer) que al mismo tiempo provocaba atracción y amenaza, deseo y temor, placer y dolor. Ahora bien, Rossetti no se limita a establecer dicotomías fijas de elementos polarizados e irreconciliables, sino que más exactamente procede a fusionar, mezclar, condensar

tales opuestos en una misma entidad. El claroscuro que Rossetti edifica en el soneto entre el negro y el amarillo constituye una mixtura: el “oscuro cabello” de quien viste la “túnica dorada”; las “negras gotas” de la poción mezclándose con el “áureo vino”; los dorados heliotropos con su polen oscuro; la “implacable Noche” dando paso al Día, esto es, la aurora (Eos, la de rosados dedos) o el amanecer, el momento liminal en que Ulises decide enviar a sus hombres al palacio de Circe en la *Odisea*; las referencias a Helios y Hécate por el doble linaje de la maga. Es muy posible que Rossetti advirtiera la coincidencia en la dirección que toman las panteras y las naves -como símbolo del funesto destino que les aguarda- y que quisiera sugerirlo a través del sonido. Cunningham ya hizo notar que el soneto se vuelve “ruidoso” al yuxtaponer los bramidos del mar con los rugidos de las fieras (Cunningham, 2007, p.64), una sincronía que establece Rossetti para transmitir la superposición temporal entre pasado, presente y futuro que había pintado Burne-Jones. En definitiva, Rossetti, en vez de transcribir el cuadro en su soneto, se inclina por convertir al lector en espectador y viceversa -como él hacía con sus propios *Sonnets for Pictures*- , forzándolo a cubrir las elipsis semióticas creadas por las complejas sugerencias con el doble trabajo de observar la imagen y leer el texto. Una técnica con la que, por cierto, el esteticista Whistler no estaba muy conforme, al preguntar irónicamente qué sentido tenía molestarse en pintar el cuadro cuando se hubiera podido enmarcar directamente el poema rossettiano (Hough, 1949, p.178). En cualquier caso, Rossetti, a diferencia de su amigo Burne-Jones, no nos muestra una peligrosa y seductora hechicera, sino los aspectos opuestos y complementarios del encanto del arte y la belleza, aunque sea a través de un cuerpo femenino.

John William Waterhouse (1849-1817), quien en sus obras de juventud ya había mostrado cierta predilección por las escenas y los asuntos de la antigüedad clásica, inició un periodo de “pintoresco misticismo” (Baldry, 1895, p.111) que en la década de 1890 se tradujo en una serie de representaciones basadas en Ulises y, más concretamente, en Circe. Pero sus representaciones de la maga homérica, así como las de otras figuras femeninas hechiceras y encantadoras -Lamia, la Bella Dama sin piedad, Sirenas y Ninfas- tienen el sello waterhouseano de lo que Christopher Wood denomina “inocentes cautivadoras”, féminas de aspecto frágil y casi adolescente, de una belleza melancólica, teñidas de cierta tristeza misteriosa, porque no pueden evitar hacer lo que hacen -seducir, hipnotizar y atrapar a sus presas masculinas- y simplemente lamentan la inexorable determinación de su destino (Wood, 1981, p.144). Según Jenkyns, Waterhouse construyó este modelo derivándolo de las “tímidas tentadoras” de Burne-Jones, pero discrepamos rotundamente (Jenkins, 1991, p.284). Las *femmes fatales* de Waterhouse -sin abandonar su halo de fatalidad, por supuesto- son mujeres más dulces, más humanas, con las que el espectador podía fácilmente empatizar un poco más, tal vez porque al artista no le atormentaban los deseos y los miedos hacia mujeres seductoras y terribles, pues a diferencia de las complicadas vidas amorosas de Sandys y de Burne-Jones o de sus contradictorias perspectivas ante el género femenino, Waterhouse llevaba una vida de casado feliz, intachable y tranquila en St. John’s Wood con su esposa Esther Kenworthy.

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

En Circe Offering The Cup to Ulysses (1891) [fig.13] la ubicación cálida y doméstica mostrada por Burne-Jones ha desaparecido por completo; las flores esparcidas por el suelo y las columnas reflejadas en el espejo indican que estamos en una especie de templo. Circe, enmarcada por un enorme espejo circular y sentada con expresión solemne e impasible en su trono, alza una copa con el mágico brebaje y una larga varita, mientras vemos reflejado el semblante de un cauteloso Ulises en el espejo. Dos leonas talladas en los brazos del trono confirma la fidelidad de Waterhouse al episodio de la Odisea. A los pies de la maga está tumbado un jabalí. Michelle Bonollo ha hecho notar el parecido físico de la figura de Ulises con el del mismo Waterhouse para justificar -de un modo algo forzado- el argumento de que, en verdad, también compartía con los artistas anteriormente citados el mismo temor ante el poder y el conocimiento de las mujeres que amenazaban la estable superioridad masculina en el mundo cultural e intelectual de finales del XIX (Bonollo, 1999). Un argumento con el que no estamos muy conformes, dada la precariedad de la justificación y dada la consistencia de las opiniones opuestas.

No cabe duda de que Waterhouse reviste a Circe de una sensualidad majestuosa, con la larga y oscura melena suelta, la transparente túnica, la boca entreabierta y los brazos extendidos dejando expuesto el pecho. Pero estos rasgos, ya en la década de 1890, no dejan de ser más que tópicos del canon prerrafaelita tradicionalmente establecidos, una serie de reiteradas convenciones estéticas a la hora de representar a toda fémina deslumbrante y fatal. Lo que debe interesarnos es cómo Waterhouse representa el estatus poderoso de Circe en su composición. En primer lugar, la varita no solo cumple el papel de objeto mágico o de símbolo de su naturaleza divina; ni siquiera hace referencia a su feminidad, pues se trata de un objeto insólito en la iconografía de mujeres prerrafaelitas -un telar, una ventana, un libro de horas, un instrumento musical, un espejo-, pese a que las intenciones del artista fuesen ser lo más fiel al relato homérico. La Circe de Waterhouse ostenta una expresión segura, firme, taxativa, mientras sostiene con sus manos la vara y la copa. La larga vara, dispuesta horizontalmente, funciona como una especie de barrera entre la maga y Ulises, de manera que se sugiere que es ella quien está controlando el espacio y el campo visual; está delimitando ante Ulises las fronteras de un espacio que, aun careciendo de los rasgos domésticos del hogar, es su espacio. Un espacio femenino diferente porque ella es una mujer diferente de las demás. Al mismo tiempo, su seguridad y convicción quedan subrayadas por la imagen duplicada en el espejo de sus brazos levantados con los instrumentos de su poder. Es más, ella se interpone entre el héroe y el barco (reflejado), como si su intención fuese interrumpir el regreso a la patria y a la esposa.

En opinión de Lillah G. Canevaro (2015), siguiendo el análisis de Reyes Bertolín (2008), la composición de la pintura establece una oposición entre lo horizontal, atribuido al género femenino, y lo vertical, propio de la masculinidad, cumpliéndose aquí en la postura erguida de Ulises, las columnas y el mástil del barco, en oposición a la postura sentada de Circe y la colocación de su varita (pp.34-35). No obstante, creemos que el hecho de que Circe aparezca sentada en su trono remite más bien a su naturaleza divina, formando parte de la tradición iconográfica de las diosas entronizadas.

Consideramos que no se articula exclusivamente una dicotomía horizontal/vertical, ya que el artista plasma a su vez una oposición entre arriba y abajo. La colocación elevada del trono que, además, permite visualizar el cuerpo entero de la maga, en contraste con Ulises, del que únicamente vemos la mitad superior de un cuerpo que solo es un reflejo, está sugiriendo muy nítidamente la superioridad de Circe. La disposición de los brazos de cada una de las figuras es también opuesta: ella los tiene levantados y abiertos; él, en cambio, bajados y recogidos. Una oposición que subraya de nuevo la condición dominante de la maga. Sin embargo, pese a todo lo que acabamos de exponer, parece que la hechicera de Waterhouse no termina de encajar a la perfección al modelo de *femme fatale* finisecular.

Comparemos esta versión de Waterhouse con la Circe (1888) [fig.14] del artista Louis Chalon (1866-1940), imagen con la que tiene fuertes similitudes en cuanto a la iconografía simbólica y la composición pictórica, por lo que Yarnall no descarta una influencia directa de la obra del francés sobre la del británico (Yarnall, 1994, pp.164-166). La escena de Chalon resulta inquietante y hasta cierto punto podría decirse que provoca cierta extrañeza en el espectador. En primer lugar, el orden visual de los componentes de la imagen. En vez de representar a la figura femenina en un dominante primer plano, ocupado por unos perezosos cerdos, Circe es relegada al fondo. Entre los animales y la maga, una impresionante entrada, con forma de arco ojival y flanqueada por dos serpientes aladas, sirve como umbral o tránsito para quien se dispone a adentrarse en la sala principal. En segundo lugar, el juego de luces y sombras indica el carácter dual del linaje (Helios/Hécate) de la misma Circe, pero también sugiere el carácter de iniciado de quien está a punto de entrar en el templo: para alcanzar la iluminación, hay que afrontar y atravesar la oscuridad (la naturaleza bestial); para conocer la verdad, hay que aceptar las contradicciones (las aladas serpientes como emblemas de la concordia oppositorum) (Hernández, 2010). El hecho de que el paso siguiente sea un estanque de agua cristalina confirma lo que estamos argumentando, ya que remite a la última fase de purificación ritual. Al fondo, la hechicera aparece completamente desnuda sentada en su trono de lapislázuli, decorado con motivos egipcios y mesopotámicos, levantado con un brazo su varita. La diadema y los collares constituyen atributos propios de las antiguas divinidades femeninas. Esta Circe se encuentra rodeada por crecidos girasoles y enmarcada por un halo radiante -que imita la apariencia tanto de un sol en su cénit como de un gigantesco girasol- sobre un cielo estrellado. Ella es el punto de fuga de la imagen y ocupa el centro del campo visual de un potencial Ulises en el momento decisivo de acceder al palacio de la maga, de manera que, por la perspectiva y la profundidad, el espectador que contempla el cuadro se convierte -es transformado- en un Ulises virtual al que se invita a conocer los mágicos poderes y los placenteros dones de Circe, si se atreve a cruzar el umbral.

Más amenazante parece la expresión de su Circe Invidiosa (1892). Lo interesante de esta imagen es que Waterhouse no retrata a la maga en su isla, sino que ella es la isla (Else, 2012, p.141). Concentrada en arrojar a las aguas un brebaje luminosamente verde, la hechicera se dispone a envenenar el mar para transformar a Escila, su rival en amores por Glauco, quien se convierte finalmente en un monstruo híbrido al

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

sumergirse en la bahía emponzoñada por la pócima venenosa (Bulfinch, 2002, pp.95-97; Galindo, 2015, pp.176-180). Aquí la copa funciona como centro focal de una composición en la que Waterhouse ha radicalizado la verticalidad mediante la fina y alargada rociada del veneno, que forma una línea paralela con la esbelta silueta de Circe. La verticalidad sí cumple entonces en esta imagen el papel de significante de la acción y enfatiza el poder y la supremacía de Circe sobre la horizontalidad acuática.

Waterhouse regresaría a la figura de Circe en *The Sorceress* (c. 1911-1914) [fig.15], pero de un modo muy distinto. La pintura recuerda a la versión de Burne-Jones por la presencia de una serie de elementos: la ventana, las ánforas, la mesa, el pebetero, los felinos y los tonos cálidos, anaranjados y rosáceos. Ahora bien, todo está trastocado. Por ejemplo, la ventana ya no es alargada y rectangular, sino que ahora forma un medio arco y a través de ella no se divisa el mar ni las naves de Ulises, sino el frondoso bosque de la isla de Eea. La mesa y el trono, ambos de mármol, han perdido su función originaria como símbolos de su magia y soberanía. Sobre la mesa no están dispuestas las viandas, sino objetos simbólicos de su erudición, como el libro con anotaciones geométricas y los recipientes de vidrio y metal que aluden al instrumental químico. El trono, de menor tamaño y del que solo vemos una parte, no constituye en este contexto un emblema de su poder y superioridad; sencillamente, forma parte, junto con la mesa, del mobiliario de su trabajo o estudio. Las panteras han sido sustituidas por leopardos moteados que, en lugar de adoptar una posición de sumisión y obediencia como en *The Wine of Circe*, parecen estar imitando la pose de Circe con respecto a la mesa, por lo que podríamos considerarlos entonces más como animales de compañía que lamentan la tristeza de su ama que meras bestias dóciles y temerosas. La maga no se dispone a mezclar poción alguna en las ánforas de vino, sino que este ha sido derramado al volcarse la copa. Su expresión es reflexiva, de melancolía y de cierto desaliento, mientras aferra su varita con las manos, en modo vertical y rozando su mejilla y su sien, lo que enfatiza su apariencia meditativa. En el extremo de la composición no aparecen los símbolos edénicos y serpentinos vistos en Burne-Jones. Lo que nos encontramos es un pebetero bajo, cuyo fuego -el calor del palacio habitado, la llama del amor- se ha extinguido, y el famoso telar de Circe que reproduce en un tapiz la escena de Ulises y las sirenas. Una escena que, años atrás, el mismo Waterhouse retratará en un polémico cuadro. La escena parece detenida, como en estado de reposo o abandono. Podemos conjeturar que Waterhouse ha optado por mostrarnos una imagen rotundamente empática y comprensiva de la maga: la historia invisible de Circe en el relato homérico. En lugar de dedicarse al resto de aventuras de Ulises, Waterhouse se plantea qué fue de Circe tras la marcha de su amante e imagina a una mujer que se ha entregado o bien a la añoranza del sujeto amado o bien a la inquietud por los peligros que puedan aguardarle al héroe. Esta Circe no es, en absoluto, una *femme fatale*; tampoco se nos antoja una hastiada y anodina ángel del hogar. Los objetos e instrumentos distribuidos por la escena combinan los propios de la magia y de la alquimia, estableciéndose una interesante relación con *The Love Potion* (1903) de De Morgan, que analizaremos al final. La omisión del nombre de la maga -que sí aparece inscrito en el reverso del lienzo- en el título del cuadro resulta significativa porque

en parte descontextualiza a esta hechicera haciéndola atemporal. El libro abierto y apoyado en el atril es equivalente al tapiz bordado en el telar, de manera que la varita se corresponde con la aguja. Dos artes y dos conocimientos que se entretujan para configurar una alegoría de la soledad y la incompreensión a la que se veían abocadas muchas mujeres determinadas a dedicarse al mundo artístico e intelectual.

La *Medea* (1868) de Frederick Sandys [fig.16] es una perfecta hechicera prerrafaelita, muy alejada del prototipo de la bruja anciana, decrepita y terrorífica, de pechos arrugados y caídos, perversa y huesuda demoníaca. Al contemplarla, resulta evidente que su *Medea* no guarda relación alguna con las repulsivas, obscenas y verrugosas brujas y hechiceras de las descripciones del *Malleus Maleficarum*, o de las imágenes de Hans Baldung, Dürer o Goya. Las hechiceras prerrafaelitas, al contrario, son exultantemente hermosas, sensuales, fascinantes y míticas, pero igualmente destructivas, porque ellas vienen a encarnar o personificar con sus bellos cuerpos tanto la maligna belleza como la bella maldad. En este sentido, la obra de Sandys adquiere un lugar destacado, pues en la iconografía de sus perversas seductoras subyace su tórrida aventura amorosa con Keomi Gray, la modelo de etnia romaní que encarnaría precisamente a tres de sus hechiceras: *Medea*, *Vivien* (1863) y *Morgan Le Fay* (1862-1863) (Jiminez, 2001).

En primera instancia, con un predominante cromatismo dorado, el lienzo de Frederick Sandys recoge el momento en que Medea se encuentra preparando su pócima mágica, esto es, mezclando el hilo –metonimia del vestido mortal para Glauce o Creúsa- con el veneno que ella misma ha preparado. Su Medea muestra un gesto desgarrador, o de tensión, como preludio de la tragedia que acontecerá después y del que se presupone que el espectador es conocedor. Con una mano tira de sus collares de rojo coral y cerámica azul; con la otra vierte el brebaje en una copa. La disposición opuesta de las manos parece sugerir la contradicción de su conflicto interior, la fatal encrucijada por la que se debate entre la urgencia de la venganza (la mano que deposita el veneno entre las llamas, metonimia del fuego que consumirá a su rival) y la aflicción por la muerte de sus parientes (el coral simbolizando la sangre derramada de la cadena familiar). Sobre la mesa, los ingredientes de su hechizo y algunos utensilios de su magia: dos sapos copulando, una caracola que parece contener sangre y una figurilla o amuleto de Sekhmet, divinidad egipcia de la venganza y de la ira, llamada “la terrible” y “la poderosa”. Al fondo, la pared recrea el pasado de Medea, su contribución al robo del vellocino y la huida en la nave. Es el recordatorio de las consecuencias de sus actos manifestándose en el presente. Su mirada, perdida y descentrada, indica el incierto futuro que le aguarda. De hecho, su cabeza queda justo en medio de la pintura dorada, entre el robo del vellocino y la huida en la nave, como si se estuviera actualizando la encrucijada en la que se encontró al conocer a Jasón. En consecuencia, descendiendo nuestra mirada por las manos hasta la mesa con sus utensilios mágicos, Sandys nos ofrece la secuencia terrible de una sintetizada biografía de Medea.

La influencia del movimiento Esteticista es ya palpable en la exótica atmósfera sugerida por la mezcla de motivos de origen clásico y oriental. Lilah Grace Canevaro ha incidido en la incorporación sincrética de diversas culturas en algunos trabajos de

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

Sandys. El japonismo se advierte en la decorativa pared, sobre todo, en los árboles del que cuelga el vellocino, las grullas surcando el cielo y el dragón asomando por el hombro de Medea, motivos que recuerdan a las estampas y los grabados del ukiyo-e (Watanabe, 1991; Ono, 2003). El friso muestra motivos egipcios de divinidades femeninas híbridas como la diosa-cobra Wajdet y la diosa-leona Bastet, alternando con el escarabajo solar Jepri y la figura itifálica de Min, dios lunar. A cada lado, un búho, posiblemente en alusión a las divinidades de la sabiduría y de la nocturnidad de origen babilónico y helénico.

Era una de las pinturas favoritas de Sandys, aunque tuvo que desprenderse de ella después de haber gastado todo su dinero en los colores empleados (Elzea, 2001, pp.184-185). Sandys presentó su Medea para la exposición de la Royal Academy en el verano de 1868, pero fue rechazada al final. Tuvo que presentarla de nuevo un año después. Se ha pensado que el motivo de la exclusión en el último momento se encuentra en las dos ranas que están copulando en primer plano, interpretado por el comité de la exposición como un elemento excesivamente demoníaco (Elzea, 2001, p.186). Pero coincidimos con la interpretación de Lilah Grace, para quien la razón del rechazo a la obra de Sandys radica en la anómala representación de la naturaleza de la brujería desde la óptica prerrafaelita, esto es, la *femme fatale*, dotada de la suficiente capacidad de seducción a/contra el varón que, en su debilidad ante la tentación, desvela la vulnerabilidad del género masculino; al mismo tiempo, al escoger a personajes femeninos míticos y legendarios, vinculados con las prácticas mágicas y las artes hechiceras, es decir, con conocimientos teórico-prácticos, los prerrafaelitas los retrataban precisamente en sus quehaceres como sujetos activos, volitivos y autónomos (Canevaro, 2015, p.28). Una dinámica y una voluntad femeninas que inquietaban notablemente a los victorianos porque la bruja, hermosa y sabia, sexual y activa, resultaba el reverso terrible del ángel del hogar, el ideal de feminidad del mundo victoriano.

No escaparon de la misoginia victoriana las legendarias hechiceras artúricas. La figura literaria de Vivien/Nimuë se ha caracterizado por cierta ambigüedad desde los primeros mitos. Mientras algunos autores procuraban vincularla con la Dama del Lago, otros, como Thomas Malory y Alfred Lord Tennyson, decidieron convertirla en la personificación del mal, en el genio demoníaco que venía a perturbar la tranquilidad de la hegemonía masculina de Camelot. Convertida rápidamente en icono victoriano de la transgresión sexual, de la perversidad femenina y de la ausencia moral, en verdad, Vivien/Nimuë no es sino la reconstrucción de los temores masculinos ante el disruptivo poder de la sexualidad femenina y de su capacidad intelectual (Taylor, 1998, pp.65-66). Los textos de Tennyson y las pinturas de Burne-Jones contribuyeron a la configuración de este personaje femenino como una depredadora, sexual e intelectual, fascinante y repugnante al mismo tiempo. Aunque conocemos el interés y la fascinación que Edward Burne-Jones sintió por las hechiceras y las encantadoras, hay un acontecimiento que debe tenerse también en cuenta. Alrededor de 1857, tras el viaje a Oxford de Rossetti, Morris y el arquitecto Benjamin Woodward, surgió la idea de decorar las ventanas del Debating Hall en la Oxford Union. Para el proyecto, Rossetti reclutó a varios artistas como Morris, Burne-Jones, un joven Val Prinsep,

John Roddam Spencer Stanhope, entre otros. El tema escogido por Burne-Jones fue “Merlin lured into the Pit by the Lady of the Lake.” Y este fue el inicio de su obsesión con la temática, si bien aún en este primer tratamiento Nimuë es presentada como una joven delicada y mediatibunda -y no como una malvada seductora- que toca el laúd, representando tal vez la suave seducción de la dulzura de la música en particular y del arte en general (Larrington, 2006, p.162). Pero Burne-Jones regresaría al personaje de Nimuë en 1861, 1870, 1874 y 1884. En la acuarela de 1861, *Merlin and Nimuë*, [fig.17] en la que predominan los tonos rojizos y anaranjados, nos encontramos con los dos personajes protagonistas encarnando a la perfección de separación entre géneros. Distanciados física y emocionalmente, sus gestos son sugeridos sutilmente a través de los detalles: el perro que está tirando de la toga de Merlín en dirección opuesta simboliza la prudencia frente el impulso sexual, el deseo que lo condenará, mientras que la serpiente acechando sigilosamente en el borde de la tumba -destino último de Merlín- parece proceder de donde se encuentra Nimuë, con mirada maliciosa o, al menos, de desprecio, que está consultando el libro de hechizos. En esta imagen, Burne-Jones contrapone un vulnerable Merlín y una poderosa Nimuë, pero el poder de la hechicera desgraciadamente no recae en sus conocimientos, sino en su belleza.

En 1863, Frederick Sandys realizó su propia versión del personaje bajo el título de Vivien [fig.18], para el que probablemente posó Keomi -aunque aquí aparece con los ojos azules-; un cuadro que, por la composición de la figura femenina y los elementos simbólicos que la rodean, está obviamente influido por el estilo veneciano recién adaptado por Rossetti. En opinión de Carolyne Larrington, Vivien carece de la fuerza y la profundidad de su Medea o de su *Morgan Le Fay*, pero quizá la apacible expresión de la figura femenina se instaure precisamente en mecanismo engañoso a la vista del espectador, concentrado más en la atractiva mujer que en los detalles que la circundan. En efecto, como bien ha señalado Beverly Taylor, en primera instancia, la Vivien de Sandys “convey dual, contradictory meanings: details linking her to vanity (peacock feathers), passion (rose), temptation (apple), and poison (sprig of daphne) simultaneously evoke associations with the Virgin Mary” (1990, pp.232-233). Pero los símbolos de la vanidad que la circundan y la pose seductora siguen reproduciendo el estereotipo de la seductora letal. Ni un atisbo de sus conocimientos.

La ilustradora Eleanor Fortescue-Brickdale (1872-1945), una de las artistas que adoptaron la estética prerrafaelita introduciéndola en el siglo XX (Brichall, 2010, p.94), la primera mujer en ingresar en el Institute of Painters in Oils, en 1902, realizó con frecuencia varias adaptaciones gráficas de la obra de Alfred Lord Tennyson, pero son dos imágenes de la lujosa edición de *Idylls of the King* (1911), publicada por Hodder & Stoughton, las que interesan para nuestro análisis. Brickdale era bastante fiel al texto de Tennyson, pero también introducía sus propios motivos simbólicos y elementos visuales (Tepa Lupack, 2008, p.128). En la ilustración titulada *Merlin and Vivien*, [fig.19] Brickdale retrata una evidente escena de seducción. En el marco de un paisaje boscoso, sentados bajo la sombra de un gigantesco árbol, un anciano y abatido Merlín permite que Vivien juegue con los largos y blancos mechones de su barba. A pesar de ser conocedor de su destino, el mago no puede evitar caer en la

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

seducción de esta encantadora, que lo sellará inminentemente en el tronco del árbol que aguarda detrás de ambos. La demonización que Tennyson había realizado sobre el ambiguo personaje de Vivien es respetada aquí (Berthelot, 2001). Claramente, su Vivien es una *femme fatale*. El mismo vestido delata su condición de seductora destructiva: las ricas telas se caracterizan por un aparentemente inocente color blanco, pero este es invadido, como si de una trepadora hiedra se tratase, por los enrevesados brocados verdes; un patrón que recuerda, por un lado, a la Sidonia de Burne-Jones y, por otro, a las exquisitas vestiduras de las vanidosas de Frank Cadogan Cowper. La vegetación que cubre los pies de cada uno simboliza sus caracteres y sus intenciones: a Merlín le corresponde un grupo abundante de frescos helechos y a Vivien, unas zarzas espinosas. El helecho, planta asociada al género masculino, se opone por su humedad y por su savia lechosa a la seca zarza cuyas espinas provocan, además, derramamiento de sangre. Entre ambos arbustos, asoma una serpiente deslizándose, representando así el peligro que se oculta o que no es aparente. En su otra ilustración, Vivien, tenemos una figura femenina sola, en un jardín otoñal. Los frutos del manzano, las hojas caídas en el suelo y el brillante vestido anaranjado reiteran el cromatismo de esta estación. Vivien se cubre con una enorme piel de tigre, de manera que Brickdale parece haberse basado en la Morgan le Fay de Sandys, aunque también puede vincularse con las salvajes ménades o bacantes. Está posando su mano sobre la bestia esculpida en el asiento de piedra, tal vez una indicación de su naturaleza animal.

Es probable que la artista, en busca del reconocimiento de crítica y público, hubiera acatado el gusto dominante del mercado del arte y reproducir un sexista icono con su propia hechicera. Todo lo contrario de Evelyn Pickering De Morgan. De Morgan, diferencia de los artistas de su época, optó por mostrar hechiceras y mujeres sabias desde una mirada empática, feminista y sororaria (Hernández, 2018). Para De Morgan, las figuras de la maga, la bruja, la mística o las alquimistas le permitieron construir imponentes alegorías de sabiduría femeninas. En su *Medea* (1889) no tenemos una *femme fatale*, sino una mujer inteligente y poderosa azotada por las decisiones de los hombres; su *Cassandra* (1898) es expresión de la frustración de la sordera victoriana ante la evidencia de las mujeres como ciudadanas inteligentes y útiles para la sociedad. Pero es en *The Love Potion* (1903) [fig.20] donde más claramente podemos comprender su interpretación feminista de las hechiceras.

De Morgan nos muestra una imponente mujer, vestida de intenso amarillo dorado, de perfil, sentada en el interior de una habitación, junto a una hilera de libros, mientras vierte un líquido en una copa. El lienzo está dominado por la presencia física de esta enigmática mujer de cabellos rojizos, túnica azafrañada, enojado cinturón y turbante decorado con escamas y perlas. A sus pies, un gato negro mira directamente a quienes observamos. El cuerpo parece dividir verticalmente la escena, mientras sus brazos se extienden horizontalmente hacia un lado de la imagen, sujetando la pócima con la misma delicadeza con que una lectora o una erudita acaricia las páginas de un libro. Detrás, una ventana abierta nos muestra a una pareja abrazada, un caballero con armadura y una dama de blanco, sobre una escalinata de mármol. Al fondo, los suaves tonos del amanecer tiñe el paisaje montañoso.

Desde que su hermana y biógrafa, Wilhelmina Stirling definiera a la figura de este cuadro como una bruja en plena confección de una pócima de amor (1920, p.40), las investigadoras de De Morgan suelen identificar a esta mujer como una hechicera (Drawmer 2001; Smith 1997/1998 y 2002), pero una muy diferente de las magas y brujas creadas por los artistas varones: su semblante sereno y tranquilo, su complexión fuerte y elegante a la vez, concentrada en su tarea. La estancia informa del poder y estatus de esta supuesta hechicera, no solo por su atuendo, sino también por las ricas telas bordadas, la exótica alfombra, los valiosos volúmenes de su estantería y el banco finamente tallado con escenas religiosas. Según Smith, esta hechicera parece ser una sabia practicante de magia blanca que se encuentra tanto en la cumbre de su carrera como en el estado más álgido de transformación espiritual (1997/1998, p.9). Esto puede explicar tres elementos claves en la pintura. En primer lugar, el hecho de que entre sus libros se encuentren Agrippa y Paracelso, aunando la medicina con la sabiduría ancestral de las mujeres conocedoras de las propiedades de plantas y flores para fabricar sus pharmaka. La poción de amor a la que alude el título puede tratarse del denominado filtro amoroso, una pócima muy común en las prácticas mágicas, mitológicas y folclóricas, elaborada con vino, leche, té o agua, mezclada con narcóticos obtenidos de plantas y animales y cuya preparación requería la mano experta de una hechicera profesional, aunque a las propias brujas (Guiley 2008, pp.269-270).

En este contexto, el gato sería la mascota típica de la bruja, más exactamente, el animal-espíritu familiar favorito de hechiceras y pitonisas. Según la sabiduría popular, un espíritu familiar -un gato, un sapo, una lechuza- era en realidad una entidad demoníaca que ayudaba a la bruja en sus prácticas hechiceriles (Guiley 2008, pp.52-53). Desde la Edad Media, el gato venía teniendo connotaciones negativas, sobre todo, el de color negro, asociado con el mundo sobrenatural, lo diabólico, la magia y la herejía (Walker-Meikle 2012, pp.12-13). En los ritos conocidos como sabbat, las “hijas de Diana” se disfrazaban con atuendos felinos o bien los gatos participaban directamente de las celebraciones. Pero la sabiduría folclórica superviviente en zonas rurales lo consideraba un amuleto de buena suerte, abundancia y prosperidad. Entonces, ¿qué función cumple en la pintura de De Morgan? Es el ayudante de una bruja para fabricar una ponzoñosa pócima o un amuleto que atraiga la próspera fortuna al trabajo meticuloso realizado?

Al fondo, tras la ventana, la lejana pareja abrazada. ¿Son los receptores del filtro amoroso de esta supuesta bruja? ¿Es la dama de blanco una rival de la dorada hechicera que se disputan el amor del caballero? Hay bastante ambigüedad entre el título del cuadro y lo que el cuadro nos está mostrando (Drawmer 2001, pp.191-192). Si lo que pretende es separar a la pareja, entonces lo que ocurre dentro y fuera del espacio de la bruja coincide en el presente, dejando la consecuencia de su magia en suspenso y elipsis, esto es, dejando el relato a merced de la imaginación del espectador. Si, por el contrario, su intención es unirlos, entonces la pintura condensa dos momentos cronológicamente distintos, el acto de la hechicera (en el interior) y la dichosa consecuencia (el exterior).

III. ¿PERVERSAS HECHICERAS O SABIAS SEDUCTORAS?

Cabe una segunda posibilidad de interpretación. La aparente hechicera de De Morgan es, en realidad, una alquimista. Este enfoque, tratado brevemente por Smith (2002, p.107), ha sido ampliado en un artículo bastante reciente de Corinna Gannon (2018). Su argumento radica en la abundante literatura hermética que alberga la estantería de su despacho y cuyos títulos rezan: *Libri I, AZ: Opus, Orra, Artis Magi, Iamblicus, Agrip. Con. Libri III, BEK: Opus XII y Paracelsus*, que hacen referencia a tradiciones alquimistas, teosóficas y mágicas, (Gannon 2018, pp.61-62). AZ alude a Azoth, el principio vital creador o Luz Astral según la teosofía; *Iamblicus* se refiere obviamente al neoplatonista sirio Jámbrico, promotor de la magia teúrgica; Agrip. Con. *Libri III* remite al *De occulta philosophia libri tres* (1533) del alquimista y cabalista Cornelius Agripa; BEK puede que sea abreviatura del teólogo y filósofo holandés Balthasar Bekker, quien arremetió contra la persecución y asesinato de las supuestas brujas negando el poder que se le atribuía a la hechicería diabólica. En cuanto a Orra, ni Smith ni Gannon proponen sugerencias, pero creemos que tal vez sea una síntesis del dictum alquímico Ora et Labora, que aúna la alquimia religiosa y la alquimia práctica, al igual que en la misma palabra “laboratorio” se funden el trabajo y la oración. Basándose en la simbología que decora la habitación -los cuatro elementos en la cortina, con el célebre león rojo de la alquimia y el ciprés como axis mundi- y la calculada presentación de los colores protagonistas del proceso alquímico, de abajo a arriba -el gato negro, o nigredo, estado primario de la materia; el paño blanco o albedo; la poción roja o rubedo- permiten pensar que la figura femenina representa a una alquimista (Gannon 2018, pp.62-64) o, consientes del gusto de Evelyn De Morgan por la alegoría, directamente a la Dama Alquimia. La pareja del fondo, entonces, no serían sus potenciales víctimas, sino una personificación de las bodas químicas, de la fusión de lo masculino y lo femenino, del azufre y el mercurio para alcanzar la Opus Magna. La pintura sería entonces una alegoría del trabajo transformador del arte.

Ambas interpretaciones no son incompatibles. De hecho, creemos que De Morgan fusiona a la hechicera y a la alquimista, modelos de feminidad vaciados de contenidos sexistas y patriarcales para crear una iconoginía de la sabiduría femenina. Pero añadiremos una tercera interpretación. La pareja del fondo nos recuerda a la pareja de *Life and Thought Emerging From the Tomb* (1893), el caballero (la vida activa) y la dama de blanco (la vida contemplativa) que emergen transformados de la oscuridad (atanor). Entonces, *The Love Potion*, formaría un díptico con la pintura anterior, mostrando dos fases del proceso cognoscitivo desarrollado en el estudio-laboratorio-taller de la mujer creadora. Participando, pues, de la genealogía de las humanistas renacentistas, de las hechiceras frente al caldero o de las alquimistas en su laboratorio, la pareja abrazada de De Morgan sería la unión mágica y erudita de la vita activa y la vita contemplativa, una alegoría de la obra de la artista=hechicera/alquimista/humanista. La mujer sabia y creadora, que en su biblioteca, laboratorio o taller realiza el milagro de la transformación creativa por amor exclusivamente al conocimiento y al saber secreto de sus libros.

IV. REINA DE CORAZONES, ROSA DEL MINDO: LEONOR DE AQUITANIA, ROSAMUNDA CLIFFORD Y LA SORORIDAD COMO FUENTE DE CONOCIMIENTO

Érase una vez una joven muchacha, conocida como la Bella Rosamunda, que se enamoró perdidamente del rey inglés Henry II, quien insistía en demostrarle sus afectos durante la desdichada convivencia con su esposa, la pérfida y rebelde reina Eleanor de Aquitania. El rey, el cual compartía con su abuelo Henry I su pasión por Woodstock Palace, escondió a su amante Rosamund en una cámara secreta dentro de un castillo laberíntico con enrevesados y complejos pasadizos (Santarcangeli, 1997, pp.296-297) para protegerla de su celosa y vengativa esposa (Bingham, 2009, p.65). En el centro de ese laberinto palaciego, los amantes se reunían para consumir su adúltero amor hasta que la reina, siguiendo el rastro de un hilo, consiguió atravesar el laberinto, penetrar en la cámara secreta y dar muerte a su rival envenenándola. Pero esta historia es una mentira, una leyenda gestada mucho tiempo después del fallecimiento de su triángulo protagonista. La leyenda se popularizó porque contenía los ingredientes propios de un cuento de hadas con reminiscencias mitológicas, así que no sorprende que fuera recreada por escritores y artistas o tomada como una fuente histórica fiable. Durante el siglo XVI la corte de los Tudor disfrutó de poemas como “Complaint of Rosamund” de Samuel Daniel, “Ballad of Fair Rosamund” de Thomas Deloney o “Epistle to Rosamund” de Michael Drayton (Kastan, 2006, pp.106-109, 142-145 y 212-215). La leyenda, ambientada en una Edad Media idealizada, sobre *Fair Rosamund*, amante del rey Henry II, asesinada por la reina Eleanor, cautivó especialmente a los prerrafaelitas y sus afines no solo porque mostraba los elementos medievales que caracterizaron gran parte de sus obras, sobre todo, el motivo de la damisela en apuros, encerrada en un espacio privado y con trágico destino o final funesto, sino también por su extraña mezcla de hechos históricos y anécdotas apócrifas y amores prohibidos.

Existe una desconcertante imagen -pintura y dibujo- de Elizabeth Siddal creada por Dante Gabriel Rossetti poco después de que la eterna pareja se casase, *Regina Cordium, or The Queen of Hearts* (1860) [fig.21] y la crítica feminista suele poner atención en ella. El dibujo, con tiza roja y negra, fue terminado cuando regresaron de París y poco después completó el óleo. Existen, además, dos pinturas más con el mismo título: en 1861, Rossetti retrató a Mrs Aldam Heaton, esposa de uno de sus patrones, utilizando el mismo formato; en 1866, con Alexa Wilding como modelo, la pintura era ya considerablemente diferente. En el primer caso está claro que Gabriel pretendía conseguir relevancia visual entre sus patrones y mecenas para el formato conseguido con la pose de Siddal; en el segundo caso, ya en 1866 y, sobre todo, con

Lizzie ausente, estamos ante otra cosa. Lisa B. Vernoy analiza las sutiles diferencias entre las dos versiones como síntomas ya no solo de la manipulación del cuerpo de Siddal, sino especialmente de la relación asimétrica entre el artista y sus modelos (2012, pp.160-167). En el dibujo, la ondulada y rojiza cabellera de Siddal cae libremente sobre sus hombros, mientras que en el óleo parece más peinado y controlado. Los cabellos han sido cepillados hacia atrás y el fino mechón que asoma por su frente ha sido claramente manipulado por el artista para la composición pictórica. El tono rojizo del cabello también ha sido oscurecido con respecto al dibujo, donde parece más natural, y la boca y las mejillas han sido maquilladas. Para Vernoy, estas modificaciones y manipulaciones indican el control que Rossetti estaba ejerciendo sobre el cuerpo de la modelo, pero también el control sobre la clase social de la que procedía Siddal. Los adornos, las joyas, el peinado, el maquillaje, la vestimenta y la dorada ubicación son los instrumentos con que Rossetti transforma a una humilde sombrerera en una belleza regente, de manera que su mensaje es claro: la estratificación social, tan duramente establecida en el contexto victoriano, se vuelve maleable y dúctil en el arte, porque esos instrumentos de apariencia externa -vestidos, joyería, poses, etc.- solo operan como signos dóciles en manos del artista (2012, pp.161-163). Incluso el título funciona como signo; este título, *Regina Cordium*, es un paralelo transformado del importante apellido familiar o del ancestral linaje nobiliario y Rossetti lo hace explícito en el lienzo -está, de hecho, clavado en el lienzo. Ella (ya) no es Elizabeth Eleanor Siddal, la sombrerera, y luego modelo, artista y poeta; ella es, sencilla y legítimamente, su Reina de Corazones.

Otra diferencia significativa entre el dibujo y la pintura la encontramos en los ojos, en la mirada de Siddal. En el dibujo, ella parece devolverle la mirada -aunque parcialmente de soslayo- al espectador de manera casual y espontánea; sin embargo, en el óleo, tenemos unos ojos cansados, indiferentes, con los párpados más caídos, casi sin interacción con el espectador. El dibujo, pese a la intervención del artista, puede que nos mostrara una Siddal más real -o, al menos, más feliz-, mientras que en la pintura hallamos una Siddal cosificada, triste, marchita, distanciada del mundo que la observa. Su mirada no se dirige a nada ni nadie concretos, a lo sumo, hacia sí misma, la mirada prototípica de féminas ensimismadas que encontraremos en muchas otras obras de Rossetti. Lo mismo puede decirse de las manos. En el dibujo, Siddal agarra la pequeña flor con cuidado y delicadeza, pero la posición de los dedos indica vida y movimiento. En la pintura, en cambio, los dedos están casi agarrotados, aferrándose a la flor ahora de mayor tamaño. La florecilla del dibujo resulta tan insignificante que expone completamente la mano de Siddal, a diferencia de la pintura. La violácea flor del óleo es un pensamiento, símbolo del recuerdo y la memoria y, por tanto, un emblema o heraldo de esta reina ensimismada.

Centrémonos en la pintura. Centrémonos en ella porque revela mucho de lo que supuestamente Rossetti sentía, veía, intuía o imaginaba en estos últimos días con Siddal. En primera instancia, tenemos a la vista la cabeza, el busto y una mano de una figura femenina. Una especie de parapeto de madera oculta el resto del cuerpo; parece más bien la parte inferior de un marco con una placa dorada que lleva inscrito

su título, Regina Cordium. Al fondo, un panelado dorado de cuadrículas que reiteran un patrón de equis y corazones, como el tablero de un juego de mesa o como la red con que el amor atrapa a sus presas. En principio, son los tonos dorados y rojizos los que dominan la imagen, ya que condensan a la perfección el título y asunto: Reina (oro) de Corazones (rojo). La figura mira con desánimo hacia un lado mientras sujeta con escaso interés un pensamiento, acaso una violeta algo doblada por el tallo. El largo collar de cuentas de coral y colgante con forma de corazón rodea varias veces su cuello -a diferencia del dibujo, donde solo daba una vuelta-, destacando poderosamente su intenso color rojo sobre las leves pinceladas azulinas en su cuello y escote. Tal vez la disposición del collar y la coloración azulada de la piel sugieren un estado de hipoxia o de asfixia, como si aquí Siddal se estuviera ahogando, por lo que el paralelismo simbólico con la violácea flor quebrada entre los dedos es rotundo y absoluto. La floja y débil manera en que sujeta la flor también sugiere que esta reina, aunque atrapada en esa dorada red de corazones y asfixiada por un redundante amor, está a punto de caer, marchita y rota como la flor.

Hay que considerar esta pintura como la primera representación prerrafaelita de Leonor de Aquitania, porque el cuadro mantiene una complementariedad significativa con otra obra de Rossetti, *Fair Rosamund* (1861) [fig.22], para el que posó su modelo y amante Fanny Cornforth. Como muy bien ha expuesto J. J. Lee, las dos imágenes son complementarias, recíprocas, dialogantes -y dialógicas- entre sí (2006, pp.11-13). Son, sin duda, el anverso y el reverso del desdoblado corazón rossettiano. En *Fair Rosamund*, Rossetti recreó la leyenda que se había gestado alrededor de Rosamund Clifford, la amante del rey Henry II, y su antagonista la reina Eleanor, un motivo pictórico de gran interés para los artistas victorianos vinculados con el prerrafaelismo: Arthur Hughes, Edward Burne-Jones, Frederick Sandys, Evelyn Pickering De Morgan, John William Waterhouse o Frank Cadogan Cowper, como veremos después.

En la versión rossettiana de *Fair Rosamund*, Fanny encarna a Rosamund en este retrato que exhibe, al igual que en Regina Cordium, solo el busto de la figura femenina y mirando en sentido opuesto. En consecuencia, Lee concluye que Rossetti había creado dos imágenes opuestas y complementarias representadas por las dos mujeres más importantes para él en esta época, Lizzie y Fanny: por un lado, Siddal, la esposa y compañera intelectual, que ostenta el cargo y la autoridad de reina -tanto en su vida como en su arte- y, por otro, Fanny Cornforth, la amante y compañera carnal. Las dos pinturas pueden dar la impresión de ser estrictamente simétricas, aunque hay pequeños detalles que nos impiden corroborar esta inferencia. En *Fair Rosamund*, la figura está igualmente encajada en un estrecho espacio, aparentemente un balcón por el tipo de cristalerías verdes y circulares. Si en Regina Cordium, los colores predominantes eran el dorado y el rojo, con algunos toques cerúleos, ahora son el verde oscuro y el rojo rosáceo, la gama cromática del rosal, con leves toques de oro, un retruécano visual del nombre de la amante del rey o de un rey. Retruécano que Rossetti parece explotar casi claustrofóticamente: la flor en el cabello, las exageradamente ruborizadas mejillas, los pintados labios, la rama del rosal en las manos de Fanny, las rosas decorativas del vestido, el collar de coral y la gargantilla dorada de girasoles, la rosa de metal

bañada en oro con el hilo anudado y el patrón ornamental de la cornisa (Rodgers, 1996, p.70). Este patrón recuerda al panelado de la reina de corazones, pero aquí en gamas de verde y negro que alternan rosas y corazones coronados, para indicar el estatus de la regia amante. La superposición de collares no es, desde luego, fortuita: el coral remite al amor, pero es más sencillo que el que rodea el cuello de Siddal -es decir, simboliza un amor menos complicado y asfixiante para Gabriel-, mientras que el de girasoles de oro nos remite al que Fanny llevaba en Bocca Baciata, el cuadro que inauguraba el esteticismo sensual de Rossetti y el (re)descubrimiento dichoso de la carnalidad. Curiosa y cruelmente, la vida real invertiría los términos de la leyenda, pues la esposa estaba destinada a morir y la amante, a sobrevivir. Si colocáramos las dos imágenes una junto a la otra, nos percataríamos de que las miradas de las dos mujeres no se cruzan entre sí. Aunque comparten elementos simbólicos y compositivos, esto es, ambas aman al mismo hombre, ambas son encerradas en el marco iconográfico, Rossetti las coloca en roles simbólicos muy opuestos, en espacios pictóricos separados, pues no debían encontrarse ni en la vida ni en el arte.

Rossetti traspuso la leyenda medieval a su historia personal. Pero la leyenda poco se basaba en la realidad, mucho menos atractiva. La verdad histórica resulta mucho menos fascinante y contiene elementos ya conocidos en otros matrimonios reales. Una joven Eleanor de Aquitania es casada con Louis VII, heredero del trono de Francia. Con el tiempo, el matrimonio es anulado y contrae segundas nupcias con Henry II, Duque de Normandía y rey de Inglaterra entre 1154 y 1189. Se dice que su estancia en Inglaterra no fue muy dichosa, bien porque añoraba la esplendorosa corte francesa, con sus trovadores y amores caballerescos, bien por las innumerables infidelidades de su marido (Norton, 2008, pp.82-91). Rosamund Clifford era solo una de ellas. Hija de Sir Walter Clifford, Rosamund se crió en el castillo que los Clifford tenían en River Wye y después fue cuidada y educada en el convento de Godstow. Se piensa que pudo haber conocido al rey en la corte, durante el embarazo de la reina, y se convirtió en su amante durante años. Rosamund nunca estuvo en peligro porque Eleanor, al parecer, tomó la decisión de regresar a Aquitania para ocuparse de sus propios asuntos (Norton, 2008, pp.91-92). De hecho, fue la propia reina -y no Rosamund- la que vivió confinada en Salisbury por Henry, acusada de conspirar en la rebelión de sus hijos contra su padre. Alrededor de 1176, el romance ya había acabado y Rosamund Clifford regresó al convento donde se había educado, donde murió pocos años después (Bingham, 2009, p.66). Se cuenta que en la tumba donde fue enterrada, en el cabildo del convento, podía leerse la siguiente inscripción: "*Hic facet in tumba Rosa mundi, non Rosa munda; non redolet, sed olet, quae redolere solet.*" Un epitafio que, además de funcionar como un memento mori, no parecía dejar un buen retrato de la amante del rey.

Y es que, en aquella época, no todos parecían opinar lo mismo acerca de *Fair Rosamund*. Gerald de Wales la describía más como una "rosa inmundi" y el obispo Hugo de Lincoln trasladó sus restos mortales fuera de Godstow por "ser una ramera" (Evans, 2014, p.35). ¿Qué ocurrió entonces para que se edificara toda una ficción alrededor de la difamación de una importante reina europea y la idealización de una insignificante meretriz?

Las leyendas, construidas generalmente por varones, suelen ser muy injustas con aquellas mujeres consideradas peligrosas por manifestar deseos de poder o por exhibir conductas inapropiadas. Y Leonor de Aquitania fue una de ellas. En un período histórico caracterizado por la misoginia y el control patriarcal, pagó un alto precio por reivindicar más autoridad y poder. En una cultura articulada por la fama y el honor, las acusaciones de comportamientos reprochables podían conducir a graves incapacitaciones y limitaciones morales, sociales y legales (Fenster y Smail, 2003, pp.1-14). Las desavenencias con sus dos maridos fueron juzgadas como debilidades de su sexo, bajo argumentos pasionales e irracionales, propios de una mujer frívola y escandalosa, pero nunca por motivos estrictamente políticos (Martindale, 1997, pp.17-50). Aun siendo una orgullosa descendiente de una distinguida dinastía, esposa de dos reyes y madre de otro tres, la figura de Leonor ha tenido que soportar calumnias y rumores en vida, leyendas difamatorias póstumas, mentiras prolongadas en el tiempo y en la historia (Parsons, 2003). La difamación ha sido desde antaño una eficaz estrategia para impedir a las mujeres el acceso al poder y las acusaciones de inmoralidad, incapacidad o ilegitimidad siempre han orbitado alrededor del género femenino cuando este amenazaba el orden patriarcal establecido y sus estructuras de dominación.

Es de justicia indicar que también se produjo una contracorriente, coincidente con la segunda ola feminista, que procuró reparar la dañada imagen de Leonor y recuperarla para la historiografía. Pero esta segunda actitud también incurre en numerosos y bochornosos errores que configuran un retrato inexacto amparado en la idealizada exageración de su figura como mujer poderosa, rebelde, incluso pre-feminista (Flori, 2004). Paradójicamente, a pesar de las escasas fuentes documentales sobre su persona (Duby, 1995), resulta llamativo que se haya escrito tanto sobre ella con tan poca información (Wheeler y Parsons, 2002, p.xxix). Los documentos más serios o confiables no llegarían a cien páginas, de lo que se deduce que la imagen que tenemos de Leonor se basa más en la especulación, en la conjetura y la romantización que en el rigor histórico (Barber, 2005, pp.13-28). Como consecuencia, nos tropezamos con dos Leonor o, mejor dicho, con dos pseudo-Leonor, la reprochable y la deseable, la demoníaca y la excepcional, ninguna de ellas completamente verídica (Vincent, 2006).

Leonor (Eleanor o Aliénor), duquesa de Aquitania (1124-1204), es una de las reinas más célebres pero también la más infame y la más inaccesible (Evans, 2014, p.1; Turner, 2013, p.23). He aquí la paradoja: siendo una de las figuras femeninas medievales más reconocidas, al mismo tiempo resulta una gran desconocida cuando se pretende ahondar en la verdad histórica (Earenfight, 2013, p.137). Nunca olvidó el prestigioso linaje del que descendía, como tampoco ignoró la mayor libertad de la que gozaron las importantes damas del sur de Francia. De manera que no debería sorprender que concibiera el matrimonio como un acuerdo entre iguales que debían compartir el poder. Como ha señalado Michael R. Evans, Leonor cumplió todos los roles que podía ejercer una reina: fue reina consorte en dos ocasiones, junto a Luis VII de Francia entre 1137 y 1152 y junto a Henry II de Inglaterra desde 1154 hasta la muerte del rey, en 1189; también actuó como reina regente en ausencia de Henry, ocupado en sus contiendas con los franceses, y de su hijo Richard I durante la Tercera

Cruzada y, por supuesto, fue también reina madre y reina viuda (2014, p.6). Pero estas actuaciones eran las esperadas dentro del sistema de la realeza femenina medieval. Aunque recibió el apelativo de femina incomparabilis (Appleby, 1963, pp.23-26), recientemente se ha cuestionado la excepcionalidad que se le atribuye, si la comparamos con otras reinas del periodo (Martindale, 1992). Son otros aspectos los que han causado la fascinación en escritores, artistas, historiadores y feministas, aunque no siempre han sido bien entendidos.

Buscó siempre influir en las decisiones políticas de su primer marido, el rey Luis VII de Francia, y esto supuso una amenaza para los cortesanos y consejeros que perseguían el favor real (Léglu y Bull, 2005, p.5). La leyenda negra sobre ella estaba a punto de germinar y lo hizo durante la Segunda Cruzada, a la que la Eleanor acudió para acompañar a su esposo. Pronto se extendieron los rumores de su testarudez, insumisión y oposición a las decisiones políticas de Luis, una conducta inapropiada que suponía una grave transgresión al rol sumiso que se le imponía a las esposas (Aurell, 2005, pp.90-94; Flori, 2004, p.333; Parsons, 2003, pp.291-292). Por los campamentos de cruzados corrió también el rumor de la infidelidad de la reina con su propio tío, Raimundo de Antioquía, y fue convertida en objeto de mofa y en anti-modelo de feminidad del que se haría eco la poesía trovadoresca compuesta en Palestina (Harvey, 1989, p.195). Para el año 1152, el matrimonio quedó anulado, alegando argumentos de consanguinidad, pero la reputación de Eleanor estaba ya herida de muerte.

Su rápido casamiento con Henry II de Inglaterra no contribuyó a frenar las habladurías. Al contrario. Los ingleses eran bien conocedores de lo que se decía de su nueva reina. Universitarios que estudiaban en París, cronistas clericales y seculares, poetas y cortesanos propagaron los rumores existentes, los adornaron con aditivos sutiles, inventaron detalles. Se cuestionó incluso la legalidad del enlace matrimonial: Henry II no solo se había casado con la esposa de otro rey, sino que se casaba con una mujer incestuosa. Para todos ellos, Eleanor era todo lo opuesto a lo que debía ser una reina y, además, consideraban que la realeza era una función eminentemente masculina en la que las mujeres no debían intervenir, así que el afán de poder de la duquesa de Aquitania era algo completamente intolerable (Klaus, 2004, pp.591-594).

El período comprendido entre 1154 y 1170 es considerado como el mejor para la pareja, pues parece que Eleanor y Henry colaboraron armónicamente, ejerciendo ella la regencia en ausencia del rey, ocupado en sus contiendas con los franceses. Eleanor pudo al fin demostrar su valía como gobernanta ejerciendo y personificando la autoridad real, a la vez que le daba cinco hijos y tres hijas (Turner, 2010). Sin embargo, a partir de la década de 1170, Eleanor se desencantaría de su marido y comenzaría un complicado periodo. No en vano, algunos historiadores señalan 1168 como el momento de la brecha en el matrimonio con la aparición de Rosamund Clifford (Evans, 2014, p.9; Turner, 2009, p.151); otros señalan el año 1173, cuando apoyó a sus hijos en la rebelión contra su padre. De nuevo, una reina rompía los códigos de obediencia al esposo al involucrarse en una conspiración contra el rey (Flori, 1999, pp.42-43). Los cronistas de la época y los investigadores contemporáneos han errado al justificar esta

actitud de Eleanor con emocionales deseos de venganza y no por su ambición política. Eleanor desaprobaba las intervenciones de Henry en su amada Aquitania, negándose a que su patria quedara reducida a una colonia más del reino británico y perdiendo así el poco poder que podía ella tener como heredera (Turner, 2013, pp.26-27). Henry contuvo la rebelión y Eleanor fue hecha prisionera hasta que enviudó. Como reina viuda y como reina madre de Richard y de John, el poder político volvió a sus manos y demostró tener habilidad y destreza para asumir las obligaciones reales (Turner, 2003, pp.77-94). Con ochenta años, se retiró a la abadía de Fontvrad, donde murió y se encuentra su tumba, junto a la de Henry y Richard.

La leyenda que nos ocupa y que tanto fascinó a los artistas del XIX se fraguó tiempo después de su muerte. Es a finales de la Edad Media cuando se le adjudica el papel de esposa vengativa y asesina (Owen, 1993, p.116). El mito del laberinto apareció por primera vez en el *Polychronicon* del monje benedictino Ranulph Higden, una extensa crónica del siglo XIV en la que en ningún momento se indicaba que la reina Leonor asesinara a su adversaria. Será en otra crónica de la misma centuria, la anónima *French Chronicle of London*, la que confunda a Leonor de Aquitania con la Leonor provenzal casada con Henry III (Evans, 2014, pp.35-36), en la que se indica que Leonor de Provenza desnudó a la amante del rey y colocó en sus pechos unos sapos que succionaban su sangre a la vez que le echaba una maldición (Meade, 1977). Está claro que aquí asomaban los ingredientes que unirían a la reina con la brujería. Los detalles de la leyenda se incorporarían en escritos posteriores, como el ovillo de hilo plateado que utilizó Eleanor para guiarse por el laberinto (un evidente trasunto de Ariadna), el asesinato por envenenamiento -los célebres *pharmaka* de las hechiceras- o por apuñalamiento (que también nos recuerda a relatos folclóricos como Blancanieves y la Bella Durmiente). La caza y persecución de Rosamunda a través del laberinto siguió apareciendo en varias obras de la Edad Moderna, como el poema *The Complaint of Rosamund* (1592) y la balada *Fair Rosamund* (1607), extendiéndose la ficticia leyenda a través del tiempo (Owen, 1993, pp.122-124).

En 1685, apareció publicada *The Queen Eleanor's Confession*, balada escocesa, probablemente escrita en tiempos isabelinos, en la que se escenifica la ficticia confesión de Leonor de sus pecados ante su marido Henry II y William Marshal, primer conde de Pembroke, disfrazados de frailes franceses (Carney, 1984, p.167). La reina confiesa no solo haber envenenado a Rosamund, sino también de haberlo intentado con el propio rey (Owen, 1993, pp.156-160) y su romance con el conde Marshal (Evans, 2014, p.37). Como sabemos, Leonor sobrevivió al rey quince años y no existe ningún indicio de un posible adulterio con el conde. Fue precisamente el segundo hijo de Eleanor y Henry II, Henry Plantagenet apodado el Joven, quien soportó los rumores de infidelidad de su esposa Marguerite de Francia con Marshal, rumores que tendrían interesantes ecos en los amores entre Lancelot y la reina Ginebra (Crouch, 2002, pp.48-50).

Durante los siglos XVIII y XIX, Eleanor seguiría protagonizando la literatura de tintes históricos y novelescos, romances de reminiscencia medieval y crónicas más o menos rigurosas (Evans, 2014, pp.125-134), pero las semillas de la infamia sembradas

aún permanecían, llegando a impregnar la interpretación de los artistas victorianos. En nuestros más cercanos siglos XX y XXI, investigadores y escritores de su figura han procurado una recuperación más fidedigna, si bien en ocasiones se ha incurrido en el error de la exageración casi hagiográfica de Eleanor de Aquitania, como hemos comentado más arriba. Para algunas autoras, Leonor era toda una heroína que no dudó en vestir como un hombre para huir de Henry tras la revuelta de sus hijos; toda una mecenas y musa para trovadores que ejerció un influyente papel en la cultura y literatura cortesana (Olivares, 2012, pp.19-34); justa presidenta de las Cortes de Amor de Poitiers (Kelly, 1956, pp.159-160) e impulsora de la academia real -que crearía su hija Marie de Champagne- para educar a los beligerantes caballeros en los modales cortesanos (Meade, 1977, pp.250-251). Incluso el film *The Lion in Winter* (1968), dirigida por Anthony Harvey y basada en la obra teatral de James Goldman, procuraba restaurar la grandeza de Eleanor mediante la actuación de la inigualable Katherine Hepburn, pero estaba igualmente plagado de anacronismos, inexactitudes y románticos detalles completamente ficticios (Finke y Shichtman, 2010, p.98; Turner, 2009, p.3).

A pesar de que la excepcionalidad que se le atribuye es discutible, dado que hubo otras destacadas reinas que realizaron actividades similares en cuanto a gobierno, mecenazgo y reivindicación de independencia, es cierto que su figura ha contribuido al estudio del reinado femenino como un oficio de mujeres, como una muestra de productividad profesional en manos de mujeres vinculadas a esferas de poder (Huneycutt, 1998; Stafford, 1993). Por otra parte, también es cierto que participó en los eventos más notorios del momento, como las cruzadas, participando directamente en la segunda y organizando el rescate de Richard en la tercera; no se le puede negar su papel en el desarrollo y la promoción de la literatura vernácula y la cultura del amor cortés; fue protagonista y testigo del conflicto entre los Capeto (Francia) y los Plantagenet (Inglaterra), siendo la esposa de los reyes de ambas dinastías; y, para terminar, supo combinar el mecenazgo profano y el sagrado, ya que no solo promovió las artes y las letras cortesanas, sino que fue patrona de algunas instituciones religiosas, como la abadía de Fontevraud, que cobija la tumba donde descansan sus restos.

Aunque no existen retratos fidedignos de Eleanor en su tiempo ni tampoco disponemos de una descripción fiable de su aspecto (Evans, 2014, p.149), las crónicas -como se hacía rutinariamente con todas las reinas- suelen señalar su excepcional belleza (Meade, 1977, p.437). Las representaciones que hay de ella son problemáticas y escasas: sus sellos, un fresco en la capilla de Sainte-Radegonde, una vidriera de la catedral de Poitiers y la efigie de su tumba (Evans, 2014, p.150). Con la ferviente recuperación del pasado medieval durante el siglo XIX, la imagen de Leonor cautivó a los artistas británicos interesados por las cruzadas y sus heroicos reyes feudales. Pero la criminal y hechicera reina Eleanor de la leyenda se convirtió en el motivo pictórico por excelencia en las artes del periodo victoriano y eduardiano. De hecho, Evans ha señalado dos periodos diferenciados en la representación de Eleanor de Aquitania, una primera fase en las décadas de 1850 y 1860, coincidiendo con el nacimiento y auge del Prerrafaelismo, y una segunda fase que abarcaría las dos primeras décadas

del siglo XX (pp.157-158). Rossetti recurrió a la leyenda negra de la reina Eleanor como asesina de Rosamund Clifford para modificarla ligeramente, trasponiéndola y adaptándola a su singular experiencia vital y a su proyecto estético, separando ambas figuras femeninas en sendas celdas separadas. Pero, ¿cómo interpretaron el resto de artistas del periodo victoriano un relato que injustamente denigraba a la esposa y compadecía a la amante de un varón adúltero y poderoso?

Edward Burne-Jones realizó dos versiones de la leyenda, *Fair Rosamund and Queen Eleanor* (1861 y 1862) [fig.23], ambas en acuarela (Casteras, 1988, pp.35-44). Se caracterizan por lo que Claire E. Yearwood ha denominado intermirroriality -que traduciremos como interespeccularidad-, término concebido a partir de la intertextualidad de Kristeva, un rasgo compartido por muchos escritores y pintores prerrafaelitas (2014, p.229). Representan el momento en que la reina sorprende a Rosamund en su sombrío escondite sin posibilidad de escapar. En la versión de 1861, las dos mujeres visten ropas de color rojizo, la reina porta su inmensa corona y pisa con un pie el hilo del carrete que lleva en la mano. Rosamund, con el cuerpo encogido e inclinado ligeramente hacia atrás, sujeta con una mano un cepillo, mientras en el suelo vemos su espejito de mano. Es probable pensar que Rosamund estaba acicalándose cuando irrumpie la reina Eleanor, remarcando así la intimidad y la privacidad del espacio en el que se encuentra, pero también puede funcionar como una sugerencia del tópico de la vanitas. Asimismo, el pequeño espejo de mano se opone al gigantesco espejo circular de la pared, colocado entre las dos mujeres. Este espejo, formado por el globo central rodeado por pequeños discos, se inspira en los de Van Eyck (Hall, 1994; Hicks, 2011) y en los de William Holman Hunt (Shannon, 1981; Udall, 1990). Este espejo, en opinión de Yearwood, ostenta propiedades mágicas al mostrar el perfil multiplicado de la reina, sugiriendo no solo su avance hacia Rosamund, quien debería aparecer reflejada, al menos, en los redondeles de la derecha (2014, p.230). Sin embargo, el espejo función como entidad independiente que no refleja lo que cabría esperarse, sino que revela la naturaleza monstruosa de una reina policéfala que está acechando a su presa indefensa, una fragilidad representada por el vacío y minúsculo espejito de mano de Rosamund. El hecho, además, de que Rosamund quede excluida del fenómeno especcular, en oposición al reflejo omnipresente de la reina, nos indica su inminente final, pues la ausencia del reflejo no es sino un símbolo de la no presencia de la joven, de su ausencia e inexistencia a manos de la asesina regia.

En la versión de 1862, Burne-Jones ha minimizado los detalles para mostrarnos un espacio más austero y menos recargado de elementos domésticos. También ha extremado la polaridad entre las dos mujeres protagonistas. Las dos figuras femeninas están contrapuestas por la vestimenta, la expresión corporal e incluso el aspecto físico. La reina, cuyo reflejo múltiple en el espejo nos descubre el perfil de una anciana grotesca -el motivo recurrente de la vieja bruja- viste colores oscuros, mientras que Rosamund lleva una túnica blanca. La figura de la reina, de mayor altura, frente al cuerpo inclinado de la joven, enfatiza su superioridad y el control sobre la situación. Ahora el hilo atrapa a Rosamunda, cuya expresión es indudablemente de terror. Paradójicamente, Burne-Jones había representado una escena con mayor empatía hacia una amante

desleal a su reina, la legítima esposa, en plena era victoriana. Sería tentador atribuir esta actitud a las vivencias amorosas de Burne-Jones y caer en la tentación de que la reina representaba a su esposa Giorgina y la joven Rosamund a su amante, la también artista María Zambaco, pero la realidad es que no sería hasta 1866 cuando el pintor conociera a Zambaco.

Si el tratamiento de Burne-Jones, en las dos versiones consecutivas, era uno de los más célebres, no fue, sin embargo, el primero ni tampoco fue el único. Arthur Hughes, en *Fair Rosamund* (1854), retrata precisamente el momento en que la Reina Eleanor ha encontrado el acceso al jardín secreto, como puede apreciarse al fondo, mientras en un primer plano tenemos a la joven intentando esconderse en vano (Benson y Gott, 2003, p.78). Predominan los tonos verdes y violetas en la vestimenta de las dos mujeres y en la vegetación. El simbolismo cromático -el verde asociado a la naturaleza, la juventud, la fertilidad y la sensualidad; el violeta y el púrpura, a la verdad, el sacrificio, la penitencia e incluso el luto- no se distribuye de manera específica para cada una de las mujeres, sino que está mezclado en las ropas de ambas. Así, Rosamund y Eleanor no funcionan como figuras que encarnan lo material y lo espiritual respectivamente, sino que en las dos se confunden lo instintivo e impulsivo -una llevada por la sexualidad, la otra por el asesinato- y lo anímico y afectivo -el amor por el mismo hombre. Este paralelismo ambiguo creemos que se confirma por el gesto compartido de llevarse la mano a la cabeza. La Reina, para descubrirse el manto, tal vez con el propósito de agudizar el oído y localizar a su rival o por comodidad a la hora de ejecutar su plan, mientras que el gesto de Rosamund parece más de temor ante su situación o de haber empezado a ser consciente de las consecuencias de sus actos. Las flores auguran el fineste final para la joven: los Rosales, evidentemente, aluden al nombre de Rosamund y también representan el amor sensual; las dedaleras azules remiten al venenoso narcótico; los lirios de color púrpura, a las almas de las fallecidas acompañadas por la diosa griega Iris; las pequeñas flores blancas probablemente sean violas blancas, una variante de las violetas, que simbolizan modestia y discreción. El mensaje que entrelazan es bastante obvio. El tapiz bordado, que reitera la gama de púrpuras y verdes, muestra dos palomas -referencia a los dos amantes- y funciona casi como un espejo de la paloma posada justo encima de la tela.

Por su parte, Frederick Sandys opta por retratar únicamente a Queen Eleanor (1858) como un prototipo de lo que serían sus conocidas femmes fatales, sosteniendo con una mano el puñal y el hilo rojo y con la otra, la copa con el veneno (Elzea, 2001, pp.13-14). Podemos reconocer aquí los rasgos característicos que hemos analizado en varias de sus obras. No solo por condensar los objetos de su astucia y maldad en sus manos, sino también por la cabeza ladeada y el gesto facial. Su Eleanor está caminando por lo que parece más un espeso y sombrío bosque que un placentero jardín y la cabeza girada solo puede indicar que está buscando, persiguiendo o acechando a su presa. Curiosamente, Sandys la retrata joven y lozana, a diferencia de la mayoría de representaciones de la reina, de mayor edad que Rosamund y, en ocasiones, incluso, de un modo siniestro y grotesco, como una variante de la vieja bruja maliciosa propia de los cuentos. Sandys la ha pintado con las mejillas sonrosadas, la piel de porcelana

y la larga melena suelta, de ahí que aparezca sola en la imagen, sin presencia de Rosamund, pues la coincidencia de ambas, como mujeres jóvenes y bellas, habría resultado un tanto ambigua y extraña.

John William Waterhouse, al igual que los prerrafaelitas que lo precedieron, hizo su propia versión de la leyenda. Su *Fair Rosamund*, expuesta en la Royal Academy en 1917, aunque comenzada posiblemente alrededor de 1905, plasma el preciso instante en que la reina Eleanor ha conseguido atravesar el laberíntico castillo hasta llegar a la cámara privada de Rosamund (Hobson, 1989, p.192). El hilo conecta a la reina, la rueda y el tapiz bordado. Podría pensarse que Waterhouse ha combinado o mezclado varias iconografías femeninas en una misma escena, como la tennysiana Dama de Shalott, la Bella Durmiente del folklore narrativo y las mitológicas Penélope y Dánae. Rosamund ha hecho una pausa en su actividad para mirar por la ventana, anhelando el regreso de su amado e ignorando que la reina acaba de descubrir su escondite, a la que vemos siniestramente ocultada por una cortina con escenas medievales. La ventana -por la que puede verse el Woodstock Palace- establece una oposición entre el interior y el exterior, entre la liberación y el cautiverio, pero al mismo tiempo constituye una condensación simbólica a través de la rosa trepadora, que indica el amor ilícito por la usurpación e intromisión del espacio. Es llamativo el funcionamiento de las escenas bordadas en las telas vinculadas con las dos mujeres. El tapiz muestra a tres jinetes llegando a un castillo y protegidos por sus escudos, mientras que en las cortinas los tres jinetes, de mayor tamaño y más fieros, están blandiendo sus espadas en posición de ataque. Es más que evidente que, en los dos casos, representan, por un lado, la psique de las protagonistas, sus deseos ocultos -la llegada del amante rey; el cumplimiento de la venganza-, así como el rol que cada mujer ejerce en esta escena -una será el objeto de la violencia de la otra. Además, la sensación de trágica fatalidad es mayor en esta pintura por mostrar una Rosamund inconsciente de que su vida va a ser sesgada, al igual que Átropos, la moira inexorable -tal vez representada por la reina Eleanor- corta el hilo de la vida. En opinión de Peter Trippi, la escena es una mórbida inversión de la Anunciación, con Rosamund, que es la concubina del rey, con el cabello cubierto por el velo, de rodillas y las manos entrelazadas, como una novicia en oración (2002, pp.222-225). De hecho, Rosamund fue enterrada en un convento y venerada casi como una mártir, como la víctima de una reina que la leyenda imaginaria había convertido en un ser abominable. Además, Waterhouse sugiere la ambigüedad en el carácter de la propia Rosamund a través del color: su vestido es completamente azul, tono asociado a lo espiritual, lo celestial, el firmamento; el blanco del velo es indicativo de pureza y castidad, pero el rojo que asoma por debajo en mangas y dobladillo alude a los instintos pasionales que están ocultados y enmascarados bajo la apariencia de los dones que se esperaban de una dama (Cavallaro, 2017, pp.55-56).

Una versión más tardía es la de Frank Cadogan Cowper, quien condensa casi todos los motivos de las representaciones prerrafaelitas anteriores en una sola imagen. En *Fair Rosamund and Eleanor* (1920) [fig.24], la contraposición de las dos figuras femeninas constituye la clave de la composición, a la que quedan supeditados los demás elementos. El artista ubica una mujer a cada lado de la estancia, con vestimentas y gestos

opuestos, mientras el espacio intermedio es ocupado por una vidriera circular que representa a un majestuoso jinete, posiblemente, Henry II. Las ropas de Rosamund, blancas, casi nacaradas como perlas y visualmente suaves, se oponen al oscuro manto y al elaborado bordado en oro viejo de Eleanor, una diferencia en la indumentaria que es subrayada por la fina diadema de perlas de la muchacha y la corona dorada de la reina. Además, el brocado recrea un patrón de pavos reales, el ave consagrada a Hera, esposa de Zeus y divinidad que regía el matrimonio, y símbolo habitual de la vanidad y la soberbia. El manto blanco de Rosamunda, en cambio, recuerda el pelaje del armiño, un animal que se convirtió en emblema de la pureza y la incorruptibilidad. Una asociación simbólica ambigua, dados los hechos que caracterizan esta historia. Es posible que Cadogan no pretendiera una dicotomía simplista por la que maldad e inocencia son adjudicadas de manera taxativa a Eleanor y Rosamund. Si consideramos la ventana como una especie de espejo, entonces, puede deducirse que los defectos de la joven se proyectan sobre la regente y viceversa, como un intento de sugerir que ambas mujeres están hechas de luces y de sombras. En este sentido, las expresiones faciales, los gestos corporales, las ropas y los colores establecen una oposición complementaria. Por ejemplo, la posición de los brazos -recogidos una, abiertos la otra- implica un reflejo inverso de la circunstancia y el estado en que cada una se encuentra, el temor y la indefensión de Rosamunda frente a la agresividad y el control de Eleanor sobre la situación. De ahí la ventana de hoja doble en medio, con una de sus mitades cerrada y la otra abierta. Un control simbolizado a su vez por el pie regio que está pisando el mismo hilo con que la joven es enrollada. La amante, una mujer que ha renunciado a su virtud para convertirse en concubina del rey y entregarse a sus instintos, ha sido atrapada por la esposa. Como una bella mariposa en la trampa de la oscura araña. La paradoja es que la madeja también se enrosca en el brazo de la reina. Porque la fiel y leal esposa, ofendida por el ilícito amor que la amante ha prodigado, se está dejando también arrastrar por sus impulsos homicidas. La habitación en penumbra se tiñe del rojo intenso de las sábanas de la alcoba deshecha, símbolo del adulterio y la sexualidad, pero también de la sangre derramada por la daga. Las dos faltas -sexualidad y asesinato- que determinaron la leyenda de estas dos mujeres.

¿Cuál fue el tratamiento de una artista como Evelyn De Morgan con respecto a la leyenda y cómo enfocó la iconografía de una reina convertida en bruja de cuento? ¿Se conformaría con formar parte del canon masculino o, por el contrario, ofrecería una interpretación distinta, específicamente femenina y/o feminista? ¿Cómo podía De Morgan adaptar este motivo legendario y misógino a su proyecto estético feminista y sororario? En *Queen Eleanor and Fair Rosamund* (c. 1903) [fig.25], en principio, tenemos los elementos típicos de las representaciones anteriores y posteriores que hemos ido analizando. Para Jan Marsh, por ejemplo, la pintura seguiría perpetuando el estereotipo creado alrededor de la reina bajo el filtro de la brujería femenina (1987, p.120), lo que no quita que De Morgan, como artista declaradamente feminista y creadora de un discurso artístico sororario, no haya incluido algunas interesantes novedades. La reina es una mujer madura, probablemente, de una edad similar a la que tenía entonces la propia Evelyn (47 años) (Drawmer, 2001, p.193), por tanto, la artista pretendía

retratarla como una mujer experimentada, con la sabiduría que otorga el tiempo y la acumulación de vivencias.

Con semblante majestuoso, Eleanor acaba de irrumpir en la cámara secreta tras haber atravesado el laberinto, del que vemos una parte por la puerta. Rosamund está sentada en un banco, justo debajo de una vidriera que muestra el abrazo -casi beso- entre dos figuras al lado de un árbol con frutos dorados. La reina sujeta con una mano un frasco con líquido rojo -suponemos que el veneno- y con la otra el hilo que la ha conducido hasta allí y que coloca por encima de la cabeza de Rosamund. El elemento novedoso y mágico que introduce De Morgan son una especie de formas espectrales alrededor de ambas mujeres, algunas sombrías -simios, dragones, serpientes, murciélagos-, otras, en cambio, claros símbolos del amor, como las rosas, las palomas y los querubines. En consecuencia, una primera mirada al cuadro parecería confirmarnos que De Morgan sigue la estela iniciada por los prerrafaelitas, con una esposa venenosa y cruel que utiliza su saber para dañar a una adúltera indefensa, víctima del amor. Pero, dada la trayectoria de la artista y su compromiso con la reconstrucción iconográfica femenina, esta conjetura nos resulta del todo inconcebible e incoherente.

Según el análisis de E. L. Smith, la composición se establece en dos mitades opuestas con la reina de pie y la muchacha sentada, una dicotomía subrayada por la expresión segura y firme de Eleanor y la temerosa de Rosamund (2002, pp.104-105). De igual modo, los espíritus grotescos y bestiales que acompañan a la reina Eleanor se contraponen a los motivos dulces y amorosos alrededor de la bella Rosamund. La vestimenta, además, las caracteriza: la túnica de la reina parece recrear las brillantes escamas de un dragón o una serpiente, mientras que el vestido de Rosamund está bordado con patrones de rosas. En su opinión, el cuadro de De Morgan no representa a dos mujeres compitiendo por el amor de un rey, sino que cada una sería personificación o alegoría de un temperamento activo -la reina- y un temperamento pasivo -la amante-, aunque ambas inmersas en el descenso o involución espiritual. De Morgan no configura una oposición entre maldad e inocencia, como el resto de sus coetáneos. Al contrario, siguiendo a Smith, la artista estaría exponiendo las funestas consecuencias de entregarnos a nuestras bajas pasiones y a nuestros bestiales instintos (2002, p.106). Entonces, Rosamund representaría a los amantes que se conforman con el amor físico -simbolizado por los querubines, las rosas y las palomas- sin ser capaces de progresar hacia un amor más psíquico y hacia la iluminación espiritual, lo que explica la única rosa blanca arrojada en el suelo. El amor físico es efímero, inconsistente, perecedero, de ahí que las rosas rojas estén marchitas, que los querubines derramen lágrimas y que las palomas parezcan huir en rápido vuelo. Por otra parte, las criaturas alrededor de la reina recuerdan a los genios y espíritus malignos descritos por Swinburne que impiden el progreso espiritual de las almas. Son imágenes resultantes de la aplicación de las teorías darwinistas al espiritismo filosófico. Por lo tanto, la reina personifica a los humanos que han involucionado en su progreso espiritual al dejarse arrastrar, en este caso, por su impulso homicida. Las dos han descendido de la escala evolutiva del alma. Y, conjuntamente, ambas representarían el antimodelo de sororidad o hermanamiento de mujeres.

Pero nuestra interpretación es muy distinta. Si prescindimos de una lectura dualista, que opone a las dos mujeres, y en cambio adoptamos una función de complementariedad entre ambas, para empezar, Rosamund y Eleanor pueden representar, respectivamente, la primavera y el invierno, la juventud y la vejez, como síntesis de las fases vitales de la mujer. Asimismo, tomando esta simbología sin un enfoque biológico de lo femenino, entonces, Rosamund y Eleanor personificarían la impericia y la experiencia, la ignorancia y la sabiduría, la indolencia y el compromiso, no como elementos contrarios, sino fases necesarias y sucesivas en la evolución del auto-re-conocimiento de las mujeres y su cultura. Creemos que la artista tomó este motivo legendario de dos mujeres enfrentadas por un hombre para deconstruir el contenido misógino que se le atribuyó en el arte del XIX y transformarlo en una alegoría de sororidad y transmisión entre mujeres de una sabiduría y un ethos. Si observamos bien la imagen y atendemos al contexto feminista en que se inscriben todas las pinturas de De Morgan, la reina, más que maldecir o embrujar a la joven Rosamunda, parece estar exorcizándola, purificándola, extirpándole aquellos componentes que denigran a su persona y a su género, para nutrirla con su propio conocimiento y con su ética femenina. Estamos ante la imagen de una aculturación feminista, de una enseñanza vital para que Rosamund se reconozca en su género y con las de su género y abandone el sometimiento a las pasiones de los varones y a la estructura patriarcal que busca la enemistad entre mujeres. Solo así se entiende que el hilo, en diagonal, represente no solo el movimiento ascendente, la progresión al abrazo sororario representado en la vidriera, sino también, como emblema del pacto entre las dos mujeres, la transmisión del auto-re-conocimiento, la pócima como *pharmakon* que cura y restaura, el elixir de saberse pertenecer a un género con su propia cultura y su propia historia. En conclusión, De Morgan transforma un tema pictórico machista, falaz e insolidario en una alegoría de la hermandad femenina a través de la transmisión de un saber compartido entre mujeres prisioneras por las celdas del patriarcado y sus mentiras legendarias.

V. MUJERES DE LIBRO, MUJERES CON LIBRO

Bajo una atmósfera de misterio nocturno, con el cielo estrellado a través de la ventana, podemos ver en esta imagen a una niña, una lectora, devorando libros de la biblioteca de la familia, en secreto y a hurtadillas. La habitación está en penumbra, apenas iluminaba por la intensa llama del candil, cuya luz deja al descubierto la enorme estantería repleta de libros. Vestida con ropa de cama, esta niña, esta lectora, probablemente una pequeña dama, adopta una contorsionada postura en la gran butaca de su padre, impropia para las jovencitas de su clase social. Pero ahora ni la institutriz ni sus padres la están mirando, ni ustedes como espectadores pueden recriminarle su falta de modales. Ella coge con sus manitas un enorme libro -*Grimm's Goblins*, la edición inglesa de cuentos de los hermanos Grimm- y por la íntima cercanía entre el libro y su rostro y por sus grandes ojos abiertos sabemos que está completamente absorta en la lectura, hipnotizada por las historias impresas en el papel. Y le esperan largas horas de lectura, pues ha colocado una pila de libros en otra silla, a su lado, entre ellos, el de *Las mil y una noches*. Otros libros están tirados por el suelo, historias góticas de terror y extrañas fantasías, como *Los misterios de Udolfo*, y podemos pensar con seguridad que ya los ha leído. Deducimos que esta aventura nocturna la ha planeado hace tiempo, pues ha explorado en las estanterías, seleccionado los libros de su interés y se ha escapado de su cama mientras el resto duerme para invadir un espacio que, seguramente, tenga prohibido durante el día (Casteras, 2007).

Está tan entregada, tan ensimismada en la emocionante y sencilla actividad de leer que no advierte ni la presencia del gato negro ni de las figuras espectrales que invaden la habitación. Esas figuras fantasmagóricas son personajes de otros libros: un caballero montado en su corcel, duendes que bailan, una princesa en apuros, el genio de la lámpara de Aladino, un monstruo acechando detrás del respaldo de la silla, una especie de hada brotando de la llama y San Jorge, patrón del Día del Libro, matando al dragón. Esta niña, cuyos rasgos nos recuerdan tanto a la Alicia de Lewis Carroll, no en vano, la pintura se titula *Wonderland* (c.1870) [fig.26] y fue realizada por la artista e ilustradora Adelaide Claxton- simboliza el poder de la literatura, su potencial escapista y su poder motivador para nuestra imaginación, pero también a su manera la peligrosa amenaza que implica siempre toda mujer que lee libros y que aprende y disfruta con ellos.

Porque además de Pandoras, hechiceras, alquimistas y reinas, existieron y existen otras mujeres terribles y peligrosas relacionadas con un objeto de conocimiento y placer. Hablo de las mujeres de libro y de las mujeres con libro. De mujeres lectoras

dentro y fuera de la literatura. De mujeres y bibliotecas. De mujeres sabias que leen y enseñan a leer. De mujeres que leen por el mero disfrute de leer. Aunque más que hablaros de ellas, quiero mostrároslas. Hace unos años que Stefan Bollmann llamó la atención sobre la casi interminable cantidad de imágenes de mujeres lectoras. En su interesante trabajo *Las mujeres que leen son peligrosas* (2006) intentó clasificarlas en lectoras llenas de gracia, lectoras hechizadas, lectoras seguras de sí mismas, lectoras sentimentales y apasionadas y, por último, lectoras solitarias. Y lo hace apoyándose en pinturas de todos los tiempos, desde finales de la Edad Media hasta el siglo XX. Es, desde luego, un trabajo monumental y precioso, pero al carecer de una radical perspectiva de género, no deja de parecer un mero catálogo más de bellas mujeres con la excepcional particularidad de tener un libro en sus manos o en su regazo. Lo relevante es que evidencian la omnipresencia del libro en el mundo femenino pictórico, pero esto no siempre es indicativo fiel de la realidad. ¿Significa esta proliferación de imágenes que la lectura era una práctica predominantemente femenina? ¿Pueden estas imágenes informarnos de la experiencia de distintas mujeres en distintos tiempos con el mundo del conocimiento? ¿Permiten una meta-interpretación de la lectura femenina como práctica diferente de la lectura de los varones? No podemos afirmarlo con rotundidad. Y, de hecho, puede parecer una incongruencia intentar establecer una relación directa entre el mundo representado o imaginado y el mundo real. Pero plantearnos la lectura desde una perspectiva de género y a través de las múltiples iconografías de mujeres lectoras y/o de mujeres con libro nos permite un cambio de paradigma, una mirada nueva y una interpretación distinta de las vivencias y experiencias de las mujeres con los libros, el entretenimiento y el saber.

En efecto, existe toda una cosmología de imágenes donde las mujeres son representadas como lectoras. Imágenes, iconografías, arquetipos incluso, en las que encontramos a niñas y mujeres leyendo un libro o, al menos, sosteniendo un libro. Al mismo tiempo, la rica historia de la literatura universal nos proporciona modelos de extraordinarios personajes femeninos vinculados con el mundo de los libros y con la actividad lectora. Podría decirse que todas estas mujeres con un libro en sus manos son una versión alternativa de Pandora con su caja/vasija, al menos, así lo fue para muchos ojos masculinos durante largo tiempo que vigilaban celosamente que las niñas y las mujeres leyeran solo los libros que la sociedad patriarcal consideraba apropiados (Casteras, 2007). En la Inglaterra del siglo XIX había una vigilancia extrema y un control desmesurado sobre qué libros debían leer las damas de intachable conducta. Proliferaron los manuales y guías con recomendaciones y prescripciones sobre las lecturas apropiadas para las jovencitas, como *The New Female Instructor or Young Woman's Guide to Domestic Happiness* (1834), que recomendaba la Biblia como libro perfecto y advertía del peligro de permitir a hijas y esposas acercarse a aquellos libros que alentaban la soberbia y la vanidad, esto es, la pérdida de la pureza como consecuencia del afán por el conocimiento (pp.46-47).

Pero las múltiples pinturas de este periodo demuestran que las mujeres fueron unas lectoras voraces que también leían otros libros en secreto. Las pinturas suelen ubicar a estas lectoras en lujosos y cálidos salones, junto a ventanas y chimeneas, en la inti-

midad de su hogar. Pero también las vemos en jardines y parques, en terrazas e invernaderos, y muy pocas en bibliotecas o despachos, pues estos eran espacios reservados para los hombres de la casa que solo unas pocas féminas transgredían, como la niña de *Wonderland*. Tenemos lectoras de todo tipo: devotas que leen libros religiosos; lectoras que leen acompañadas de otras mujeres; lectoras infantiles que están recibiendo sus lecciones en casa; lectoras que devoran literatura amorosa y sentimental; lectoras que interrumpen su lectura en una situación de cortejo o flirteo; lectoras que buscan superarse a sí mismas y adquirir más conocimientos y, finalmente, lectoras soñadoras y peligrosas para el ordenado sistema patriarcal. La lectura parece ser también un distintivo de la clase social, siendo las damas de la aristocracia y la burguesía las reinas de las escenas librescas, si bien también las hubo de clase obrera, como las criadas de *A Funny Story* (1868) de William Hay y *Reading Punch* (1882) de Mrs Alexander Farmer, que descuidan sus tareas domésticas por entregarse a lecturas poco recomendables (Casteras, 2007). Las lectoras de clase trabajadora parece que consumían ficciones románticas y frívolos panfletos publicados en prensa periódica (Mitchell, 1995, p.146).

La lectura era peligrosa porque era una fuente de conocimiento. Esto está bastante claro. El sentimiento de amenaza que provocaba una mujer interesada por los libros es patente en el cuadro *Aurora Leigh's Dismissal of Romney* (1860) [fig.27] de Arthur Hughes (Roberts, 1997), que ilustra el Libro II del poema épico *Aurora Leigh* (1856) de Elizabeth Barrett Browning (Stone, 1995), narración en verso considerada no solo la obra maestra de Barrett Browning, sino todo un alegato feminista del empoderamiento de la mujer erudita y creadora (Zonana, 1989; Cooper, 1988; Rosenblum, 1983). La combinación de dos géneros literarios, la lírica y la narrativa, representa la fusión de los géneros masculino y femenino (Stone, 1987), así como el predominio del diálogo sugiere la confrontación y el intercambio de ideas opuestas, una clara e irónica réplica a la dualidad sexista de su época. No en vano, la temática principal de esta novela en verso es el conflicto victoriano entre la felicidad profesional (considerada como prioridad masculina) y la satisfacción emocional (considerada como anhelo femenino), que, en manos de Barrett Browning, intercambian los roles de género supuestos por la sociedad victoriana patriarcal (Chouiten, 2012). *Aurora Leigh* es una joven que queda huérfana tras morir su madre italiana y su padre inglés, es acogida por sus tíos en Inglaterra criada por su tía y aspira a ser poeta profesional. Al cumplir 21 años, rechaza la proposición de matrimonio de su primo Romney, rico filántropo, por burlarse de sus versos y cuestionar la capacidad de las mujeres para la poesía. Romney intenta convencerla de que acepte su destino como esposa y abandone sus aspiraciones para que se una a sus causas filantrópicas. Pero *Aurora*, en una evidente muestra de desafío a la autoridad patriarcal y a las convenciones victorianas, declina la proposición porque ha visto que él lo que verdaderamente ama

*Is not a woman, Romney, but a cause:
 you want a helpmate, not a mistress, sir,
 a wife to help your ends... in her no end!
 Your cause is noble, your ends excellent,
 but I, being most unworthy of these and that,
 do otherwise conceive of love. Farewell.*

El cuadro de Hughes representa justamente este momento (Parris, 1984, pp.189-190). Un cuadro que precisamente fue un encargo de Miss Ellen Heaton, amiga de Barrett Browning (Surtees, 1972, pp.227-229). La escena se desarrolla en un primaveral paisaje, con Romney en la zona de las sombras y con Aurora iluminada por la luz solar y los tonos aguamarina de su vestido. Ella sujeta un libro o un cuaderno con sus poemas, objeto y motivo de la discusión entre la pareja. Pero también es símbolo de resistencia femenina -a través de la creatividad y el conocimiento- al patriarcado que personifica el propio Romney, ensombrecido y casi transparente, a punto de desvanecerse en la penumbra de su propia mentalidad misógina. Aunque Miss Heaton no quedó en principio satisfecha con la pintura (Mander, 1964, p.222), creo que Hughes supo captar el sentido del poema al trasladar a una escena victoriana la simbología religiosa: Romney y Aurora, junto al árbol, en este esplendoroso jardín, recuerdan a Adán y Eva junto al árbol prohibido en el Edén; en sustitución de la manzana del conocimiento, destaca el libro de roja encuadernación; al mismo tiempo, el florecido lirio blanco parece recrear las escenas de Anunciación del Ángel que irrumpe en la habitación de una María lectora.

La lectura era peligrosa porque alentaba una excesiva ociosidad siendo el libro un ladrón del tiempo que las mujeres debían dedicar a cuidar el hogar y los hijos (Flint, 1992, p.11). Asimismo, la lectura de las mujeres era considerada un peligro porque insuflaba fantasías amorosas que podían conducir a la infidelidad, la pérdida de la virginidad y la decadencia moral. Se criticaba, sobre todo, el peligro que implicaba la novela sensacionalista, de amores apasionados, a veces adúlteros y aventureros, revelación de secretos escandalosos, y, lo más importante, personajes femeninos rebeldes que intentaban escapar del orden patriarcal establecido, de la violencia doméstica o de matrimonios infelices (Maunder, 2004). Sin embargo, para muchas mujeres, el libro les proporcionaba una compensación a sus monótonas y limitadas vidas; el libro era una fuente de experiencias y sensaciones que tenían prohibidas en su realidad cotidiana; el libro les regalaba un gratificante mundo de sueños y deseos; el libro significaba una posibilidad de escape del arresto domiciliario de las jaulas doradas del hogar (Losano, 2005, pp.25-52). En consecuencia, el libro es un sutil delator de la situación de confinamiento en que vivían muchas mujeres victorianas.

Mujeres y niñas. En *Inseparables* (c.1900) [fig.28] Florence Fuller nos muestra a una niña, ya casi adolescente, sentada en su butaca, con un libro abierto sobre sus rodillas,

junto a la chimenea de una luminosa sala de estar. Aunque la escena no parece sugerir confinamiento ni opresión, lo cierto es que no hay ventanas, ni vistas al exterior; la chica queda encajada en su asiento, así como en el tupido y cerrado vestido de terciopelo negro. Es una acogedora y bonita jaula, pero jaula en definitiva. Y la mayor luminosidad procede de las blancas páginas del libro, único portal para el escape, que se abre para cobijar el rico mundo interior de sus sueños y fantasías.

Un buen ejemplo de lo que decimos sería la aparentemente inocente pintura titulada *A Pleasant Corner* (1865) de John Calcott Horsley, donde una joven disfruta del acto de la lectura en un rincón iluminado de una habitación típicamente burguesa, junto a una cálida chimenea (Casteras, 1996). Sentada en su butacón, prácticamente encajada en el estrecho espacio, procura aprovechar la luz que entra por la enrejada ventana. La imponente chimenea ocupando casi la mitad de la escena y la cortina roja en el lado opuesta parecen crear la impresión de aplastamiento o encerramiento. El simbolismo del cautiverio femenino es reforzado por las celdas cuadriculares de la ventana, el lomo del enorme libro y los ladrillos de la chimenea. Ella no deja de ser un elemento decorativo más de la habitación, como el jarroncito en la ventana o el candil sobre la cornisa. El fálico atizador apuntando hacia el fuego (calor del hogar, vientre femenino) sugiere el dominio masculino incluso en el minúsculo espacio que se le ha permitido a la enjaulada esposa.

La proximidad del libro a determinadas zonas erógenas del cuerpo de las mujeres es una característica común de muchas de estas pinturas. Sobre el regazo, a la altura de los pechos o rozando casi las mejillas, el libro y la mujer entablan una secreta intimidad y una sensualidad cómplice que no se apreciarán jamás en las representaciones de varones con libros. Secreto e intimidad son precisamente las impresiones que transmite la joven lectora de *The Last Chapter* (1863) de Robert Martineau [fig.29], que podríamos ver como una versión adulta de nuestra joven lectora de *Wonderland*, como si, años después, esa niña ya mujer hubiera continuado su práctica lectora clandestina, devorando todo libro que cae en sus manos. De hecho, al igual que en *Wonderland*, la escena es nocturna, pero comparte la chimenea hogareña de *A Pleasant Corner*, siendo entonces su imagen opuesta. La figura femenina aparece arrodillada, junto al fuego. Por la postura, es inevitable pensar en las escenas de la Virgen o de santas y devotas en oración. Incluso podríamos considerar como precedentes de esta pintura victoriana a la Virgen María del *Tríptico de Mérode* (c.1427-1432), y la *Santa Bárbara* (1438) de Robert Campin. Pero esta joven, elegantemente ataviada en el interior decorado al gusto burgués de la época, está muy lejos de rezar, y su postura obedece más al intento por aprovechar la luz del fuego. Completamente absorta en la lectura de un misterioso libro, cuyo título no nos es facilitado, la escena se reviste de cierta sugerencia de peligro. El símbolo del calor hogareño y de la devoción doméstica se transforma aquí en el símbolo del ardiente deseo por conocer e imaginar un mundo diferente. Antonio Losano ha interpretado en términos negativos la pintura: esta joven, que lee a hurtadillas, casi a oscuras y en secreto un libro poco recomendable para las damas de su clase social, pagará las consecuencias de su transgresión; si lo convierte en prác-

tica cotidiana, perderá horas de descanso, el cuerpo resentirá las horas y la dignidad quedará en entredicho (2005, p.32).

Curiosamente, el título de tan hipnótico libro no nos es facilitado a la vista. No obstante, distintas investigadoras han llegado a la conclusión que, por el tipo de encuadernación y por la situación de clandestinidad en que se lleva a cabo la lectura, probablemente se trate de una novela amorosa, un tipo de ficción sensacionalista y sentimental que gozó de un importante éxito a partir de la década de 1860 debido al ávido público femenino (Flint, 1994, p.3; Lambourne, 1999, p.374; Losano, 2005, p.31). Este tipo de novelas, criticadas por su capacidad corruptora al alimentar fantasías y anhelos impropios, trataban sobre adulterios, violencia doméstica, matrimonios infelices y divorcios, revelación de secretos y estaban protagonizadas por mujeres rebeldes y apasionadas (Maunder, 2004). Una lectura considerada frívola, insustancial, pero peligrosa porque la lectora tendía a identificarse con sus melodramáticas heroínas, debilitando la moral y las mentes de las damas (Casteras, 2007). Pero la relación entre objeto y sujeto, entre libro y lectora es casi afectiva, erótica incluso. Cerca del rostro, a la altura de los pechos, como si susurraran entre sí, en ensimismamiento recíproco, poco tiene de frivolidad. Libro y lectora parecen compartir un secreto no revelado para el espectador. El título del libro es ilegible, al igual que los tomos de la estantería o la partitura del piano. Pero la linealidad textual parece haber emergido del interior del libro para impregnar toda la habitación: en el tapizado a rayas del sofá, los bordados y brocados en el vestido y la alfombra, los pliegues de la cortina. El texto fluye del libro y se expande al afuera, es desplazado al espacio exterior -como la vasija abierta de Pandora-, de manera que la pintura se convierte en la superficie para la textualidad, un espacio íntimo, privado, silencioso, como el acto mismo de la lectura (Stewart, 2004; Yeates, 2012). El cuadro no es tanto el retrato de una lectora, sino más bien la alegoría de la lectura, de la complicidad entre el libro que es leído y la mujer que lo lee, del código secreto que quiebra los límites de lo de dentro y lo de afuera.

Tradicionalmente, se parte de la premisa de que las mujeres leían mucho menos que los varones, por motivos ideológicos y socioculturales (Bouza, 2005, pp.169-191). Esto ha dado lugar a una serie de tópicos, basados en prejuicios y sesgos, como el de la mujer poco alfabetizada y poco interesada en los libros. Un segundo tópico sobre las mujeres lectoras es que sus libros preferidos eran de contenido religioso, como misales, devocionarios, libritos de horas, libros dogmáticos, incuestionables y no peligrosos para leer en la intimidad y, a ser posible, en voz baja. Hace tiempo que el primer tópico ha sido rechazado. Se ha demostrado que en la Edad Media, las damas de la nobleza leían porque la lectura era un distintivo de las clases privilegiadas. Pero, es más: estas mujeres leían también ociosamente, es decir, para su disfrute y placer y no solo para cumplir con modelos religiosos y educativos. Por otra parte, se ignora que esos libros religiosos -misales, devocionarios, libros de horas- estaban exquisita y ricamente encuadernados, formaban parte del ajuar de la novia y del patrimonio familiar y eran un objeto de gran valor que se transmitía entre generaciones de mujeres. Constituían un signo de su estatus social pero simbolizan una tradición exclusivamente femenina. En muchos retratos femeninos del Renacimiento vemos a las damas importantes po-

sando con este tipo de libros, dejando claro que su estatus iba ligado a la cultura y la alfabetización.

Estos dos tópicos se han basado en los (supuestos) datos que se obtenían a través del recuento de bibliotecas e inventarios de casas nobles y burguesas, en los que figuraban solo aquellos libros considerados importantes por su valor intelectual y por el prestigio literario, un criterio o canon tradicionalmente masculino. De estos listados quedaban excluidos libros considerados de “menor valor”, sin prestigio o insustanciales, como las novelas sentimentales y caballerescas, la denominada “biblioteca devaluada” (Infantes, 1997, pp.281-292). Los libros que precisamente eran más leídos por las mujeres estaban relacionados con la ficción sentimental y resultaban mucho más baratos que las importantes colecciones de los varones, pero está más que demostrado que tuvieron un gran éxito editorial por ese público consumidor femenino, generando un importante impulso a la imprenta y la profesionalización de los escritores (Bernárdez, 2005, pp.283-304). No en vano, estudios revelan que las mujeres participaron laboralmente en las imprentas, sobre todo, cuando tenían que ayudar en el negocio familiar, pero también hubo mujeres que se incorporaron al mundo editorial del Renacimiento como aprendices y como trabajadoras asalariadas e incluso otras que fundaron sus propios negocios. Hay que tener en cuenta que estas mujeres tomaban decisiones sobre qué tipos de libros se editaban y qué tipo de público lector buscaban. En este campo destacaron las italianas e inglesas, pero en la España del siglo XV ya nos tropezamos con las hermanas Lucena, Catalina y Teresa, hijas del impresor judío converso Juan de Lucena y perseguidas por la Inquisición debido a sus quehaceres libresco (Establés Susán, 2018, pp.28-29). Otras destacadas impresoras españolas fueron Juana Millán, Isabel de Basilea o María De la Torre, en los siglos XVI y XVII (Pedraza, 2009).

Asimismo, las mujeres también fueron creadoras de sus propias colecciones y bibliotecas. En la España del Renacimiento (1522-1599), por ejemplo, se han documentado más de doscientos cincuenta inventarios de libros pertenecientes exclusivamente a mujeres (Cátedra y Rojo, 2003). Al principio, parece que estas colecciones no se ubicaban en un mismo espacio, ordenado y específico, como así eran las bibliotecas nobiliarias y burguesas masculinas. Los libros de las mujeres aparecían de manera anárquica y aleatoria, esparcidos por diversos rincones domésticos, guardados en arcas y baúles junto a otros objetos de su ajuar, como tocados, sedas, joyas, bolsas de dinero, estampas religiosas (Cátedra, 2003, pp.103-104). Pero esta presencia repartida y caótica nos indica claramente que el libro formaba parte de la vida íntima, intelectual y cotidiana de las mujeres desde finales de la Edad Media hasta bien entrada el siglo XVIII. No obstante, también hubo damas de alta alcurnia que fueron construyendo bibliotecas de las que hoy tenemos bastante información. La misma Isabel la Católica tenía en su biblioteca *El Libro del Caballero Zifar*, pero también otras lecturas hoy consideradas pre-feministas como el *Libro de las tres virtudes* de Christine de Pizan (Segura, 1994, pp.175-188). Las reinas, en general, eran muy cultas y consideraban sus libros como bienes muy preciados, coleccionándolos y recibéndolos como regalos. Isabel de Valois, Ana de Austria, Isabel de Farnesio o Cristina de Suecia sintieron un

gran amor por los libros de todo tipo y en varios idiomas, como atestiguan sus extensas bibliotecas (Arias de Saavedra y Franco Rubio, 2012, pp.505-550). Las tumbas y sepulcros de reinas y damas ilustres dan testimonio de lo que decimos. Por ejemplo, la estatua funeraria de Leonor de Aquitania, de principios del siglo XIII, en la abadía de Fontevrault, Anjou, muestra la figura yacente de la reina, fallecida en 1204, sosteniendo un libro con sus manos, un libro de oraciones, mientras su marido, el rey Enrique II sujeta un cetro (Bialostocki, 1998, p.252). Aquí el libro puede funcionar como una suerte de amuleto en el tránsito al mundo celestial, pero también es un signo que distinguía a una notable mujer que dedicó su vida a la promoción de las artes y las letras (Bollmann, 2006, p.27).

El libro es también un atributo de muchas mujeres ficticias. La literatura ha provisto de un buen número de interesantes mujeres lectoras, de manera que el libro se convierte en símbolo femenino dentro de otros libros. En el *Quijote* tenemos a grandes lectoras: la Duquesa, Dorotea, Luscinda, Zoraida, todas mujeres alfabetizadas, de fuerte carácter y decididas, que desafían los estereotipos sin llegar a saltarse las normas del sistema (Bernárdez, 2005, pp.283-304). Ellas serán el modelo para las llamadas mujeres-quijsotas de la literatura europea, sobre todo, inglesa, de siglos posteriores, personajes femeninos que se caracterizan por su obsesión con los libros y que, en el fondo, estaban reflejando los cambios sociales y culturales de las relaciones entre los géneros, así como el temor masculino ante el avance de mujeres cada vez más cultas y capaces de pensar por sí mismas, como Arabella, Belinda, Emma o Aurora (Borham, 2015). Por otra parte, el caso de Sherezade es muy especial porque se nos presenta en *Las mil y una noches* como una gran devoradora de libros convertida en gran narradora que, con su palabra y erudición, educa a un soberano cruel y misógino para convertirlo en un gobernante justo y en una mejor persona. Sherezade no aparece con ningún libro en sus manos porque ella es en sí misma un libro. Sherezade es la Mujer-Libro por antonomasia.

Pero mi preferida es una lectora muy anterior a todas ellas y que personifica el poder del libro sobre el amor. Me refiero a Francesca da Rimini, personaje que protagoniza el Canto V del *Inferno* dantesco y que ha sido representada por innumerables artistas desde que apareció la *Divina Comedia* de Dante Alighieri y también inspiró a músicos como Liszt, Chaikovski, Rachmaninof y Mancinelli (Sánchez, 2015, pp.161-186). En su viaje por el *Inferno*, Dante y Virgilio se encuentra con la abrazada pareja formada por Francesca y Paolo, condenados al segundo círculo infernal por cometer el pecado de la lujuria y es ella quien toma la voz para relatarles su historia (Barolini, 2000, pp.1-28). Francesca era hija de unos nobles italianos y fue casada por intereses políticos con Gianciotto Malatesta. Pero terminó enamorándose de su cuñado, Paolo. Un día, ambos estaban leyendo un pasaje de la leyenda artística y justamente cuando leían el momento en que la reina Ginebra y el caballero Lancelot se besan, Francesca y Paolo se miraron y se besaron. Malatesta, enterado de la infidelidad de su esposa y de la traición de su hermano, los asesinó. Ahora vagan condenados en el *infierno* no tanto por aquel trágico beso, sino porque han rechazado el perdón divino para poder así estar juntos en el más allá (Singer, 1992, pp.178-180). La historia de Francesca

conmueve e impresiona a Dante porque por primera vez es consciente de los peligros que conlleva hacer realidad lo que leemos en los libros. Francesca culpó al libro que leía de su condenación eterna, pero Dante no parece condenarla por el mero hecho de ser una lectora.

Podemos encontrar muchas clasificaciones de mujeres lectoras en la historia del arte. Durante la Baja Edad Media predominan las representaciones de mujeres con libro pertenecientes al contexto bíblico y a los tiempos de los primeros cristianos. En este grupo podemos señalar cuatro formas de aparición de la lectura: María lectora en las escenas de Anunciación; Santa Ana enseñando a leer a María; santas y mártires como Santa Catalina, Santa Cecilia o Santa Bárbara sosteniendo un libro o leyendo directamente de ellos; María lectora en las escenas de la Anunciación; Santa Ana enseñando a María y, por último, la Trinidad femenina (Beceiro, 2003, p.20).

Al principio, en las escenas de Anunciación, María aparecía tejiendo, pero pronto esta actividad fue sustituida por la lectura. Es cierto que hay una antigua y simbólica relación entre leer/tejer, texto/tejido, pero este cambio indica al mismo tiempo la importancia cada vez mayor que el libro adquiere en la enseñanza y la cultura de las mujeres (Bernárdez, 2007, pp.79-80). Mientras los santos padres de la Iglesia -San Jerónimo, sobre todo- aparecen leyendo en escenas más formales y distantes, la Virgen María es ubicada siempre en un espacio íntimo, acogedor, que invita al espectador a entrar. Tradicionalmente, el libro adquiere en estas escenas dos significados: si está cerrado, indicará castidad; si está abierto, sugerirá dedicación a la enseñanza piadosa o total disponibilidad para Dios. María es como el libro en el que Dios inscribe o impregna el milagro de la inmaculada concepción (Schiller, 1971, pp.33-55), eso es, el Verbo o Logos -uno de los nombres del Hijo de Dios- queda escrito en el libro-cuerpo de María -si bien hay quien no excluye la interpretación erótica de accesibilidad sexual y pérdida de la virginidad (Linton, 2012, p.268).

Hay que tener en cuenta que estas imágenes también informan de la cultura cortesana de la época y de cómo lo profano se apropia del lenguaje religioso. Un joven y apuesto ángel que visita a una hermosa María, vestida como una dama de la nobleza medieval, en el íntimo y privado espacio de su habitación, no se alejaba mucho de la imagen del joven caballero que visita secretamente a su dama, quien deja la lectura para recibir a su pretendiente. Dado que la Iglesia comenzó a mostrar reparos ante este tipo de interpretaciones de la Anunciación, los artistas solían colocar lirios o azucenas entre ambas figuras, recordando así el límite infranqueable de la virginidad y pureza de María. Hubo también imágenes en las que se combinan la iconografía mariana con las de caza y montería, sobre todo, las alegorías de la caza mística del unicornio. Por ejemplo, en el Libro de Horas de la Virgen (c.1500), manuscrito hoy en la Morgan Library de Nueva York, tenemos una particular escena: el ángel es representado como un cazador, sus perros de caza simbolizan la paz y la misericordia; persiguen a un unicornio, personificación de Cristo redentor llamado “cuerno de la salvación” (Salmos 17:3 y Lucas 1:67-70); el blanco animal ha ido a refugiarse en el regazo de María, que está leyendo en un hortus conclusus, porque la reconoce como

doncella virginal y madre divina; el cuerno del unicornio apunta directamente a su vientre, indicando la inmaculada concepción. El motivo de la captura del unicornio por una doncella virgen fue uno de los temas preferidos durante la Edad Media y uno de los más representados en bestiarios, libros y tapices a partir del *Physiologus*, el gran libro de animales y criaturas con sentido fantástico y simbólico, escrito en Alejandría entre los siglos III y IV. Pronto adquirió connotaciones cristianas y a partir de los siglos XV y XVI se multiplican sus imágenes por toda Europa. Lo habitual es encontrarnos con el unicornio sobre el regazo de la Virgen, dentro de un jardín cercado, árboles frutales (granados, normalmente), una fuente, el ángel y, en ocasiones, un coro de ángeles y santos (Freeman, 1983 pp.33-66). Pero no siempre aparecerá un libro.

En la iconografía de María y las santas como lectoras es frecuente ver a estas figuras femeninas leyendo en el interior de su habitación, en la que hay muebles que guardan más libros, posiblemente de materia teológica (Linton, 1998; Taylor y Smith, 1996). Pero también este habitáculo especial aparece en la iconografía laica de las lectoras. Durante el siglo XV, en muchas casas y palacios empezó a cobrar importancia una habitación muy especial, destinada a la contemplación y al estudio, generalmente muy decoradas, que distinguía a su poseedor -y poseedora- como un sujeto comprometido con la cultura y la erudición, que se refugiaba en ella para descansar de los negocios, la política y la guerra (Thornton, 1997, p.32). Una habitación en la que se escapaba de los problemas y las miserias de la vida cotidiana, deteniéndose el tiempo mundano para entrar en la dimensión del arte, la diplomacia, la amistad y la belleza. Las habitaciones de muchas mujeres lectoras representadas en la iconografía son semejantes a este especial espacio del Renacimiento, los *studioli*, los estudios, despachos o gabinetes de eruditos e intelectuales del humanismo renacentista (Liebenwein, 1988). El *studiolo* era un espacio de recogimiento y erudición, vinculado al ejercicio del intelecto pero también un espacio de exhibición que mostraba muchos rasgos de la personalidad de su propietario, pues era un lugar caracterizado por el coleccionismo de libros y objetos artísticos. Hay quien afirma que el *studiolo* era una especie de extensión del self (yo, sí mismo, identidad), sirviendo como retiro de la vida pública y mundanal y a la vez como expresión compartida de ese self con otras personas afines o semejantes.

En efecto, el concepto del *studiolo* puede parecer contradictorio al funcionar como lugar de devoción privada y como lugar público de intercambio cultural y sociabilidad política (Clark, 2013, pp.171-172; Campbell, 2006, p.41). Pero en ambos casos, está profundamente asociado al mundo de las ideas y al nacimiento del yo moderno, al nacimiento del capitalismo y del materialismo, de las relaciones comerciales y diplomáticas desde el paradigma humanista. En verdad, el *studiolo* combinaba las dos dimensiones de la tradición grecolatina, *la vita activa (bios praktikos)* y *la vita contemplativa (bios theoretikos)*, cuyo equilibrio era imprescindible para gozar de una vida plena, si bien parece que incluía una interpretación positiva del concepto tomista de la vida voluptuosa, tal vez siguiendo a Marsilio Ficino y su teoría de los tres tipos de amor (Carmona, 2000, pp.220-221). Esto explicaría que muchos príncipes guerreros alternarían los asuntos políticos con el deleite artístico y los estudios humanistas, como podemos comprobar en el célebre *studiolo* de Federico de Montefeltro, el condotiere al

servicio de los Sforza y participante de la conspiración de los Pazzi contra los Medici (Clough, 1995; Kirkbride, 2008).

El *studiolo* constituye una especie de evolucionada versión del scriptorium medieval, o un premoderno despacho, un espacio de escritura, lectura y estudio que paralelamente hacía las veces de pequeña galería artística y lugar de reuniones y encuentros eruditos. Ahora bien, el *studiolo* presenta una dimensión más idealizada, teórica, como constructo ideológico o incluso como alegoría espacial para representar al individuo que lo habitaba y poseía (Asch, 1991, pp.1-38). Era más un deseo o aspiración elevada que no siempre coincidía con la práctica real. Esta matización es pertinente si partimos de la diferencia sexual y aplicamos la perspectiva de género al fenómeno. El concepto ya lo encontramos en algunos tratados del siglo XV, como el De politia litteraria de Angelo Decembrio y el Della famiglia de Alberti, pero estas primeras fuentes se centran en los studioli como espacios exclusivamente masculinos. Sin embargo, sabemos que hubo también mujeres empeñadas en tener sus propios studioli, como Eleonora de Aragón, Duquesa de Ferrara, Ippolita Sforza e Isabella d'Este, conocidas por ser unas coleccionistas insaciables y por tener y mantener studioli (Clark, 2013, pp.172 y 174; Campbell, 2006, pp.2-5; San Juan, 1991, pp.67-78). Esto indica que la categoría de género debería tenerse en cuenta a la hora de analizar el significado y la importancia de este tipo de habitaciones y de las actividades que se desarrollaban en su interior. Porque si el *studiolo* parece ser un ideal, un espacio imaginado y proyectado sobre la masculina intelectualidad, entonces el *studiolo* real debemos verlo como un espacio material, habitado por cuerpos físicos de cualquier género.

El hecho de que algunas mujeres tuvieran studioli no significa que se les garantizase el acceso al paraíso humanista, dominado por varones. En el Quattrocento, ser poseedor de un *studiolo* era una prerrogativa masculina, un espacio que mostraba el control del hombre sobre el conjunto de la casa, su estatus socioeconómico y el gusto refinado cultivado en la familia. El que una mujer poseyera un *studiolo* no le acreditaba el disfrutar del privilegio masculino del libre tránsito de la esfera privada a la pública y viceversa. Las mujeres estaban definidas por el confinamiento en el hogar y sus actividades dentro de ese confin no conllevaba las mismas implicaciones que el retiro contemplativo e intelectual de los hombres. Además, aunque permitida y aconsejada moderadamente, la lectura de las mujeres se asociaba más con la ociosidad que con la erudición, esto es, una afición que evitaba la completa inactividad de las féminas. En consecuencia, la lectura ociosa se concebía como un signo de feminidad y domesticidad, una actividad afeminada y afeminizante (Campbell, 2004, pp.59-60). Por lo tanto, estas premisas influyen a la hora de analizar el *studiolo*, puesto que, como espacio masculino en sus orígenes, sus dueños debían dissociarse de los riesgos femeninos del otium, la voluptas y la curiositas que podían conducir a conductas perezosas y pasivas, o a distracciones innecesarias durante el retiro religioso o intelectual (Campbell, 2004, p.60). En otras palabras: se procuraba reforzar la virilidad del *studiolo* masculino para distinguirlo del *studiolo* femenino. Pero las mujeres, que pudieron disfrutar de estas especiales habitaciones siempre que no perturbaran la supremacía del estudio lo masculino como núcleo patriarcal de la vivienda, también se enfrentaban al riesgo de

masculinizar sus roles. Interiorizar y adoptar el discurso masculino que se infería del *studiolo* conducía a una serie de renunciadas atributos supuestamente intrínsecos a su sexo. He aquí la paradoja: para que una mujer pudiera habitar y trabajar en el *studiolo* de manera seria, tenía que renunciar a las características por las que el patriarcado la definía como mujer. Esto explicaría por qué la mayoría de los elogios de los humanistas a las mujeres doctas redundan en su asombrosa capacidad para doblegar sus pasiones y dominar la voluptas que tenían por natura.

Hubo excepciones, por supuesto. Tenemos buenos ejemplos de *studioli* de mujeres que precisamente funcionaron como espacios estratégicos para ocupar un lugar en el mundo cultural dominado por los varones. Ahí tenemos a una aristócrata como Isabella d'Este, gran coleccionista de arte y bibliófila (Richardson, 2012, pp.293-326), que construirá un *studiolo* y una *grotta*, adoptando además la divisa “Nec spe, nec metu”, transformando el concepto original de estos espacios (Garrido, 2014, pp.52-54; López y Pena, 2018, p.86). Isabella, marquesa de Mantua por matrimonio con Francesco Gonzaga, tenía la responsabilidad de conservar e incrementar el prestigio de la familia por su rol como esposa y madre. Ejerció el poder político en ausencia de su marido y apoyó las carreras de destacados varones de la época, algo habitual en las mujeres de su estatus social. Lo excepcional en su caso es la manera en que combinó sus responsabilidades dinásticas con sus pasiones más personales (Richardson, 2012, pp.295-296). Con alguna que otra restricción, pudo disponer de mayor margen que otras damas para gastar sus considerables recursos financieros y, aunque compraba compulsivamente antigüedades, joyas, medallas, monedas, estatuas y vasijas, pinturas y libros, nunca necesitó el permiso de Francesco porque sus acertadas adquisiciones beneficiaban la fama y el buen nombre de la familia (Welch, 2005, pp.245-273; Brown, 1976, pp.324-353). Y su propia fama, por supuesto.

Su bibliofilia ha sido poco estudiada en comparación con su matronazgo artístico, pero la creación de su biblioteca y el tipo de libros que albergaba pueden aportarnos importante información acerca del *studiolo* como espacio performativo de las mujeres, que en este caso va más allá de la función consoladora y privada de la lectura (Campbell, 2004, p.57). Como escribiera Ippolita Sforza, el *studiolo* funcionaba como espacio privilegiado para la lectura, la escritura y la meditación: “uno mio studio per leggere et scrivere” (Bryce, 2002, pp.55-69). Los libros de Isabella tenían un valor económico, un valor cualitativo de prestigio y un valor psicosocial vinculado al poder como mecenas. La posesión de libros no es una cuestión que pueda reducirse a la simple propiedad, sino que formaba parte de una cultura compartida, de un rito sociocultural establecido entre las élites renacentistas por la que los objetos adquiridos, regalados o prestados -los libros- eran exhibidos como signos de sus dueños. Las dedicatorias, el patrocinio de la edición, las copias exquisitamente reproducidas, la circulación de manuscritos realzaban la reputación y la autoridad de la bibliófila (Hobson, 1999, Richardson, 2009). Sus colecciones de libros y objetos artísticos estaban motivadas principalmente por su idea de que una excepcional propiedad cultural la hiciera única, distinta a otras mujeres de su círculo social y familiar, como Lucrezia Borgia

e Ippolita Sforza, su hermana Beatrice y su madre Leonora de Nápoles (Richardson, 2012, pp.296-2976).

Para albergar sus colecciones, adaptó primero las estancias del Castillo de San Giorgio para su *studiolo* y su *grotta* como dos espacios separados en los que exponía sus pinturas y otros objetos; cuando se trasladó al palacio ducal en Mantua, hizo que el *studiolo* y la *grotta* fuesen habitaciones comunicadas (Brown, 2001 y 2005). Su *studiolo*, toda una galería de arte en sí misma, disponía de una puerta de mármol por la que se accedía a la *grotta*, habitación así llamada por sus bajos techos y con capacidad para solo cinco personas, un espacio íntimo, casi secreto, en el que solo unos cuantos escogidos podían disfrutar de la música y las tertulias literarias (Garrido, 2014, p.53). Isabella recurrió al coleccionismo no solo para huir de la femenina ociosidad, sino también como excusa para mantener toda una red de contactos mucho más allá del confinamiento del hogar (San Juan, 1991, p.75). A esta táctica hay que añadir su hábil manejo de la problemática feminidad/masculinidad generada alrededor del *studiolo*. Para empezar, se sirvió de la iconografía mitológica de Pallas Atenea y Diana -las diosas más viriles- para decorar su *studiolo*, simbolizando de este modo su capacidad para la esfera pública, no tanto por su “espíritu viril”, sino por adoptar la masculinidad dominante de ese espacio en otro tipo de categoría genérica, más andrógina quizá, donde la curiosidad y la voluptas ostentasen un papel legítimo. La integración de la identidad doble de género se reflejaba en la incorporación misma de la *grotta*, la caverna o gruta femenina, en el masculino *studiolo*. Aunque su estatus social y familiar la situaban bajo la vigilante mirada pública, Isabella tuvo así mayores posibilidades para ocupar un espacio visible dentro de la esfera cultural, a diferencia de muchas de las mujeres humanistas dedicadas al estudio y la escritura.

No obstante, sabemos por algunas ilustraciones de la época que algunas mujeres humanistas convirtieron su gabinete de estudio en un espacio desde el que desmontar o, al menos, sobrevivir a la misoginia hegemónica. A Christine de Pizan la podemos ver en su *studiolo* -al que llamaba “ma cele”, “ma chambre”, “estude petite”-, donde escribió su célebre *Livre de la cité des dames* (1405) (Bell, 2008). Y en el suyo, Isotta Nogarola recibía visitas de destacadas figuras eclesiásticas, mantenía correspondencia con humanistas notables, se antepuso a la humillación pública y escribió su *Dialogo Chi abbia maggiormente peccato Adamo od Eva* en la década de 1450, también conocido como *Dialogo d’Isotta Nogarola*, en el que se atreve a hacer una interpretación feminista de las escrituras sagradas (Arriaga, 2013, p.32).

Y es aquí donde se hace preciso tratar una imagen muy llamativa. Se trata de la ilustración del folio CLI del *De plurimis claris scelesisque mulieribus* (1497) de Jacopo Filippo Foresti, hoy en la British Library, en la que vemos a la más importante humanista del Quattrocento italiano, Isotta Nogarola, de perfil, sentada en su *studiolo* y rodeada de libros (Clark, 2005). La obra del monje agustino de Bérgamo, también conocido como *Philippus Bergamensis*, es un catálogo de mujeres ilustres, obviamente en deuda con el *De mulieribus claris* de Boccaccio y con precedentes en la Antigüedad como el *Mulierum virtutes* de Plutarco (Vargas, 2016, p.184). El volumen, con exquisi-

ta tipografía gótica, se acompañaba de ciento setenta ilustraciones para ciento ochenta y dos biografías, aunque solo 59 son diferentes (Gaylard, 2015, pp.299-300). De todas ellas, muy pocas son representaciones narrativas, predominando la imagen de figuras estáticas, normalmente sentadas o entronizadas, otras regidamente de pie, presumiblemente retratos de las mujeres biografiadas. En esta categoría entraría el grabado que retrata a Isotta, usado también para su tía Ángela Nogarola y para la poeta romana Faltonia Betitia Proba. Si bien la repetición de ilustraciones puede explicarse por favorecer un mayor número de impresiones a bajo coste, también evitaba las identificaciones erróneas que creaban las imágenes narrativas, las cuales podían conducir al lector a confundir la biografía de la retratada con episodios de sus obras (Gaylard, 2015, p.300). Y no es menos cierto que este tipo de retratos estáticos entroncaba con algunos elementos comunes de los idealizados retratos de perfil de la medallística y la pintura renacentistas; no pretendían ser descripciones realistas ni detalladas de la fisonomía de las ilustres mujeres, sino más bien un símbolo heráldico de sus actividades y ocupaciones, un emblema que identifica y/o evoca las virtudes o cualidades ilustres que estas mujeres personificaban (Loh, 2009, pp.341-363; Montaner, 2010, pp.45-46). Por su dedicación a los libros y sus polémicos escritos en defensa del papel de Eva en el pecado original (King y Robin, 2004), fue acusada falsamente de promiscuidad y adulterio y humillada públicamente tanto por hombres como por mujeres, acosada y ridiculizada por la ciudad de Verona (Parker, 2002, pp.13-14).

No se sorprendan: con el tiempo, el *studiolo* de mujeres aparecerá más vinculado con las iconografías de brujas y hechiceras, rodeadas de libros esotéricos y demoníacos, cuyo conocimiento femenino será interpretado por los artistas como un conocimiento amenazador y extremadamente peligroso. He aquí la ironía de la historia de las mujeres con libro: el espacio de piadosa lectura de la Virgen María se convertirá en el espacio de maliciosa magia de las hechiceras.

El caso es que María lee porque le enseñó su madre a hacerlo. Santa Ana aparece en la iconografía no solo como la lectora por excelencia, sino también como instructora, como maestra. Santa Ana es un personaje femenino que no tiene visibilidad en el Nuevo Testamento. Aparece por primera vez en los Evangelios Apócrifos de la Natividad, del siglo II aproximadamente, esto es, el Protoevangelio De Santiago, el Pseudo Mateo y el Liber Nativitate Mariae, que tratan sobre los problemas de fertilidad de Santa Ana y Joaquín, el nacimiento de la Virgen por intervención divina, su infancia y educación hasta el momento de la Anunciación y nacimiento de su hijo Jesús (Moliné, 2008, p.129; Piñero, 2009, pp.203-252). A partir del siglo XIII comienzan a surgir representaciones de Santa Ana en vidrieras, tapices, ilustraciones que se extenderán a la pintura y la escultura de los siglos XVI y XVII. La imagen más frecuente es en su faceta de madre-maestra, enseñando a leer a María, pero también gozará de gran popularidad la llamada Ana Triplex o Tríplice, donde se incorpora la figura del Niño (Borsari, 2012, pp.206-207). La Santa, habitualmente de mayor tamaño, suele aparecer de pie, frente a María y señalando con un dedo una página del libro, un gesto propio de instrucción, docencia y predicación. También entronizada, en posición más elevada, indicando la cadena de transmisión del conocimiento, como en la pintura

de Hans Memling (c.1430) [fig.30]. Así podemos verlo también en el antependium (frontal de altar) bordado de 1320-1340 (hoy en el Victoria and Albert Museum) y en varias ilustraciones de libros de horas de la Bodleian Library (Sheingorn, 1993, pp.70, 74-76).

Pero la iconografía admite múltiples variantes. La Trinidad formada por Santa Ana, normalmente entronizada, alterna a María sentada en su regazo y el Niño en esta, o María sentada junto a su madre y Jesús ocupando el centro de la escena, o bien en el regazo de su abuela mientras es María quien lee, como aparecen el Libro de Horas Beaufort-Beauchamp (1401-1415), en el Libro de Horas de Enrique VIII y Ana Bolena (c.1500) o en numerosas pinturas del Renacimiento italiano y alemán. Aquí el libro sigue simbolizando el milagro de la Encarnación a través de la identificación María-libro abierto. Pero lo importante es que esta representación de las tres figuras reunidas simboliza una Trinidad más femenina y más carnal que la formada por el Padre, el Espíritu Santo y el Hijo (Luna, 1991, p.53). Estas escenas familiares caracterizadas por la presencia femenina, la genealogía y la matrilinealidad, sugieren el más físico o la esencia humana de Cristo, mientras que la Trinidad patriarcal sugiere su esencia divina. Al mismo tiempo, estas imágenes nos indican que la enseñanza y el intercambio de conocimiento entre mujeres era una práctica establecida.

Santa Ana es “la matrice della vita” y “la matrice della parola” (Muraro, 1991, pp.42-43) y, entonces, representa el conocimiento femenino compartido entre generaciones de mujeres, la sabiduría que las mujeres transmiten a sus hijas y que estas inculcan también en sus hijos varones. En consecuencia, el Verbo o Logos encarnado, el Niño Dios, no es otro sino la sabiduría divina del Padre alimentada y perfeccionada por la sabiduría femenina de la Madre como antigua Diosa destronada por imposiciones históricas patriarcales. Madres e hijas, mujeres y niñas de todos los tiempos y de todos los lugares que han tomado y toman el ovillo de la lectura para tejer toda una introhistoria. Su propia historia. La historia secreta de las mujeres de libro y de las mujeres con libro. De las mujeres sabias y poderosas que nunca fueron peligrosas. De las mujeres y de su conocimiento como (r)evolución.

BIBLIOGRAFÍA

A

- Adrados, F. R. (1986). Las fuentes de Hesíodo y la composición de sus poemas. *Emerita*, 54 (1), pp.1-36.
- Ainsworth, M. W. (1976). *Dante Gabriel Rossetti and the Double Work of Art*. New Haven: Yale University Press.
- Ainsworth, M. W. y Waterman, J. P. (2013). *German Paintings in the Metropolitan Museum of Art, 1350-1600*. Londres y New Haven: Yale University Press.
- Akerman, S. (1991). *Queen Christina of Sweden and her Circle*. Leiden: Brill.
- Amorós, C. (2008). Mujer, no-ser y mal. En J. Muguerza y Y. Ruano de la Fuente (Eds.). *Occidente: razón y mal* (pp.249-268). Bilbao: Fundación BBVA.
- Alic, M. (1981). Women and Technology in Ancient Alexandria: Maria and Hypatia. *Women's Studies International Quarterly*, 4(3), pp.305-312.
- (1986). *Hypatia's Heritage: A History of Women in Science from Antiquity Through Nineteenth Century*. Londres: Women's Press.
- (1991). *El legado de Hipatia*. México: Siglo XXI.
- Appleby, J. (1963). *The Chronicle of Richard of Devizes of the Time of King Richard the First*. Londres: Thomas Nelson & Sons.
- Archer, J. (1999). *Women and Alchemy in Early Modern England*. (Tesis doctoral). Universidad de Cambridge.
- Arias de Saavedra, I. y Franco Rubio, G. A. (2012). Lecturas de mujeres, lecturas de reinas. La biblioteca de Bárbara de Braganza. En I. Arias de Saavedra (Coord.). *Vida cotidiana en la España de la Ilustración* (pp.505-550). Granada: Universidad de Granada.
- Arola, R. (2008). *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*. Madrid: Siruela.
- Arribas Jimeno, S. (1991). *La fascinante historia de la alquimia descrita por un científico moderno*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Asch, R. G. (1991). Introduction: Court and Household from the Fifteenth to the Seventeenth Centuries. En R. G. Asch y A. M. Birke (Eds.). *Princes, Patronage and the Nobility: The Court at the Beginning of the Modern Age c.1450-1650* (pp.1-38). Londres: Oxford University Press.
- Aurell, M. (2005). Aux origines de la légende noire d' Aliénor d' Aquitaine. En A. H. Alliot (Ed.). *Royautés imaginaires (XIIe-XVIe siècles)*. Colloque de l'Université de Paris X (pp.89-102). Turnhout: Brepols.

B

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badía Vila, M. A. y García Miranda, E. (2014). *Perfumería y cosmética natural*. Madrid: Paraninfo.
- Bailey, M. (2008). *Salvatrrix Mundi: Representing Queen Elizabeth I as a Christ Type*. *Studies in Iconography*, 29, pp.176-215.
- Baldry, A. L. (1895). *J. W. Waterhouse and his Work*, Studio, 4, p.111.
- Barber, R. (2005). *Eleanor of Aquitania and the Media*. En M. Bull y C. Léglu (Eds.). *The World of Eleanor of Aquitaine: Literature and Society in Southern France Between the Eleventh and Thirteenth Centuries* (pp.13-28). Suffolk y Nueva York: The Boydell Press.
- Baring, A. y Cashford, J. (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Madrid: Siruela.
- Barolini, T. (2000). *Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Rimance, Gender*. *Speculum*, 75 (1), pp.1-28.
- Barstow, A. (1994). *A New History of the European Witch-Hunts*. Londres y San Francisco: Pandora.
- Battistini, M. (2005). *Astrología, Magia, Alquimia*. Barcelona: Electa.
- Beceiro Pita, I. (2003). *La relación de las mujeres castellanas con la cultura escrita (siglo XIII-inicios del siglo XVI)*. En A. Castillo Gómez (Ed.). *Libro y lectura en la península ibérica y América* (pp.15-52). Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Becker, U. (2008). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Swing.
- Beegel, S. (1982). *Rossetti's Sonnets and Paintings on Mary's Girlhood: A Case Study in Reciprocal Illustration*. *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 2(2), pp.1-6.
- Bell, S. G. (2008). *Christine de Pizan in Her Study*. *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*. Número especial. Disponible en <http://journals.openedition.org/crm/3212>
- Benson, L. y Gott, T. (2003). *19th Century Painting and Sculpture in the International Collections of the National Gallery of Victoria*. Melbourne: National Gallery of Victoria.
- Bermejo Barrera, J. C. (1994). *Mitología y mitos de la Hispania Prerromana*. Madrid: Akal.

BIBLIOGRAFÍA

- Bernárdez, A. (2005). Las mujeres lectoras en El Quijote. En F. Rubio (Ed.). *El Quijote en clave de mujer/es* (pp.283-304). Madrid: UCM.
- (2007). Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro. *Edad de Oro*, 26, pp.67-89.
- Bertolín, R. (2008). The Mast and the Loom: Signifiers of Separation and Authority. *Phoenix*, 62, pp.92-108.
- Bettini, M. y Guidorizzi, G. (2008). El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días. Madrid: Akal.
- Bialostocki, J. (1998). *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid: Istmo
- Biedermann, H. (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Espasa.
- Bingham, J. (2009). *The Costwolds: A Cultural History*. Oxford: Oxford University Press.
- Bollmann, S. (2006). *Las mujeres que leen son peligrosas*. Madrid: Maeva Ediciones.
- Bonollo, M. (1999). J. W. Waterhouse's Ulysses and the Sirens: Breaking Tradition and Revealing Fears. *Art Bulletin of Victoria*, 40, pp.19-30.
- Boos, F. S. (1976). *The Poetry of Dante G. Rossetti: A Critical Reading and Sources Study*. La Haya: Mouton.
- Borham Puyal, M. (2015). *Quijotes con enaguas. Encrucijada de géneros en el siglo XVIII británico*. Valencia: JPM Ediciones.
- Borin, F. (1993). Judging by Images. En N. Z. Davis y A. Farge (Eds.). *A History of Women un the West: III. Renaissance and Enlightenment Paradoxes* (pp.187-254). Londres y Cambridge: Harvard University Press.
- Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Borsari, E. (2012). Modelos e imágenes de la lectura femenina. De Santa Ana a las damas lectoras. En A. Martínez Pérez y A. L. Baquero Escudero (Eds.). *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (pp.205-217). Murcia: Universidad de Murcia.
- Bosch, E. y Ferrer, V. A. (2002). *La voz de las invisibles. Las víctimas de un mal amor que mata*. Madrid: Cátedra.
- Bourdieu, P. (2002). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bouza, F. (2005). Memorias de la lectura y la escritura de las mujeres en el Siglo de Oro. En I. Moran (Dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina II* (pp.169-191). Madrid: Cátedra.

Boyd, D. (2004). *Eleanor, April Queen of Aquitaine*. Stroud: The History Press.

Bradshaw, J. y Jones, D. M. (1983). *Luxury, Love and Charity: Four Paintings from the School of Fontainebleau*. *Australian Journal of Art*, 3, pp.39-58.

Bredell, M. (2016). *Codex Magdalene: Towards a New Iconography and Re-Imaging the Mythology and Legends of Mary Magdalene*. The White River Gallery.

Brichall, H. (2010). *Prerrafaelitas*. Köln: Taschen.

Bridgwater, P. (2000). *Who's Afraid of Sidonia von Bork?* En S. Stark (Ed.). *The Novel in Anglo-German Context: Cultural Cross-Currents and Affinities* (pp.213-228). Amsterdam: Rodopi.

Bulfinch, T. (2002). *Historia de dioses y héroes*. Barcelona: Montesinos.

Burke, P. (1979). *Popular Culture in Early Modern Europe*. Londres: Temple Smith.

Burty, P. (1869). *Exposition de la Royal Academy*. *Gazette des Beaux Arts*, 2(12), pp.53-55.

C

Camille, M. (1998). *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*. Nueva York: Abrams.

Campbell, S. (2006). *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the *Studiolo* of Isabella d'Este*. New Haven y Londres: Yale University Press.

Canevaro, L. G. (2015). *Witches and Wicked Objects*. *New Voices in Classical Reception Studies*, 10, pp.27-41.

Carmona Muela, J. (2000). *Iconografía clásica*. Madrid: Istmo.

Carney, E. (1984). *Fact and Fiction in 'Queen Eleanor's Confession'*. *Folklore*, 95 (2), pp.167-170.

Casteras, S. P. (1988). *Edward Burne-Jones and the Legend of Fair Rosamund*. *Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies*, 1(1), pp.35-44.

—(1990). *Malleus Maleficarum, or the Witch's Hammer: Victorian Visions of Female Sages and Sorceress*. En T. E. Morgan (Ed.). *Victorian Sages and Cultural Discourse: Renegotiating Gender and Power* (pp.142-170). New Brunswick: Rutgers University Press.

— (1996). *The Unsettled Hearth: P.H.Calderon's Lord! Thy Will Be Done and the Problematics of Women in Victorian Interiors*. En E. Harding (Ed.). *Re-Framing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical Essays* (pp.149-171). Londres: Scholar Press.

BIBLIOGRAFÍA

- (2007). Reader, Beware: Images of Victorian Women and Books. *Nineteenth-Century Gender Studies*, 3 (1). Disponible en <https://www.ncgsjournal.com/issue31/issue31.htm>
- Cátedra, P. M. (2003). El lugar o el orden de los libros en las bibliotecas femeninas del siglo XVI. En B. Bennassar et al (Ed.). *Vivir el Siglo de Oro. Poder, cultura e historia en la época moderna* (pp.101-122). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cátedra, P. M. y Rojo, A. (2003). *Bibliotecas de mujeres (siglo XVI)*. Madrid: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura y Biblioteca Nueva.
- Cavallaro, D. (2017). *J. W. Waterhouse and the Magic of Color*. Jefferson: McFarland & Co.
- Cherry, D. (2000). *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850-1900*. Nueva York: Routledge.
- Chouiten, J. (2012). Irony and Gender Politics in Elizabeth Barrett Browning's *Aurora Leigh*. *Nordic Journal of English Studies*, 11 (3), pp.1-17. Disponible en <http://ojs.uib.no/ojs/index.php/njes/article/view/1602>
- Christian, J. (1973). Sources for Burne-Jones' Von Bork Design. *Burlington Magazine*, 115, pp.100-109.
- Cirlot, J. E. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Clark, L. R. (2005). *Libri e Donne: Learned Women and their Portraits* (Tesis doctoral). Universidad de Londres.
- Clay, J. S. (2003). *Hesiod's Cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, E. T. y Wedderburn, A. (1905). *The Works of John Ruskin*. Vol.17. Londres y Nueva York: George Allen.
- Coomaraswamy, A. (2009). The Iconography of Dürer's Knots and Leonardo's Concatenations [1944] *Eye of the Heart: A Journal of Traditional Wisdom*, 4, pp.11-40.
- Cooper, H. (1988). *Elizabeth Barrett Browning, Woman and Artist*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Craveri, B. (2003). *La cultura de la conversación*. Madrid: Siruela.
- Criado Vega, T. (2011). Las artes de la Paz. Técnicas de perfumería y cosmética en recetarios castellanos de los siglos XV y XVI. *Anuario de Estudios Medievales*, 41(2), pp.865-897.
- Crouch, D. (2002). *William Marshal: Knighthood, War and Chivalry, 1147-1219*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Cunningham, V. (2007). Why Ekphrasis? *Classical Philology*, 102(1), pp.57-71.

D

Derrida, J. (1985). *Des Tours de Babel*. En J. F. Graham (Ed.). *Difference in Translation* (pp.165-248). Nueva York: Cornell University Press.

Doran, S. (2003). *Virginity, Divinity and Power: The Portraits of Elizabeth I*. En S. Doran y T. S. Freeman (Eds.). *The Myth of Elizabeth* (pp.171-199). Nueva York: Palgrave Macmillan.

Douglas, M. (1970). *Witchcraft: Confessions and Accusations*. Londres: Tavistock.

Drawmer, L.J. (2001). *The Impact of Science and Spiritualism on the Works of Evelyn De Morgan, 1870-1919*. (Tesis doctoral). Buckinghamshire New University.

Duby, G. (1995). *Dames du XII siècle. Aliénor, Héloïse, Iseut et quelques autres*. París: Gallimard.

—(1996). *Leonor de Aquitania y María Magdalena*. Madrid: Alianza.

—(1997). *Women of the Twelfth Century: Eleanor of Aquitaine and Six Others*. Chicago: Chicago University Press.

E

Earenfight, T. (2013). *Queenship in Medieval Europe*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Eliade, M. (1974). *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza.

Ellerbe, H. (1995). *The Dark Side of Christian History*. California: Morningstar Books.

Elsey, S.J. (2012). *Images of the Witch in Nineteenth-Century Culture*. (Tesis doctoral). University of Liverpool.

Elvira Barba, M. A. (2008). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.

Elzea, B. (2001). *Frederick Sandys, 1829-1904: A Catalogue Raisonné*. Suffolk: Antique Collector's Club.

Eniham, L. (2016). *The Writings of James Barry and the Genre of History Painting, 1775-1809*. Londres y Nueva York: Routledge.

Esopo (1978). *Fábulas de Esopo. Introducción, traducción y notas de P. Bádenas De la Peña y J. López Facal*. Madrid: Gredos.

Evans, M. R. (2014). *Inventing Eleanor: The Medieval and Post-Medieval Image of Eleanor of Aquitaine*. Londres y Nueva York: Bloomsbury.

BIBLIOGRAFÍA

F

- Faxneld, P. (2017). *Satanic Feminist: Lucifer as the Liberator of Women in Nineteenth-Century Culture*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Fenster, T. y Smail, D. L. (2003). *Fama: The Politics of Talk and Reputation in Medieval Europe*. Ithaca: Cornell University Press.
- Flint, K. (1994). *The Woman Reader 1837-1914*. Oxford: Clarendon Press.
- Flori, J. (1999). *Richard Coeur de Lion*. París: Payot.
- (2004). *Aliénor d'Aquitaine: la reine insoumise*. París: Payot.
- (2007). *Eleanor of Aquitaine: Queen and Rebel*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Freeman, M. B. (1983). *The Unicorn Tapestries*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.

G

- Galindo Esparza, A. (2015). *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Gannon, C. (2018). Evelyn De Morgan's Female Alchemist in *The Love Potion: A Figurehead for the Female Artist*. *University of Toronto Art Journal*, 6, pp. 56-79.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Garrido Ramos, B. (2014). La primera dama del Renacimiento. Isabella d'Este (1474-1539), promotora artística y mecenas. *Revista Historia del Orbis Terrarum*, 8, pp.24-68.
- Gaylard, S. (2015). *De Mulieribus Claris and the Disappearance of Women from Illustrated Print Biographies*. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18, pp. 287-318.
- Ginzburg, C. (1985). *The Night Battles: Witchcraft and Agrarian Cults in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Nueva York: Penguin.
- Green, M. H. (2001). *The Trotula: A Medieval Compendium of Women's Medicine*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Guiley, R. E. (2008). *Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca*. Nueva York: Facts on File.

H

Hadromi-Allouche, Z. (2013). Creating Eve: Feminine Fertility in Medieval Islamic Narratives of Eve and Adam. En J. T. Greene y M. M. Caspi (Eds.). In the Arms of Biblical Women (pp.27-64). Nueva Jersey: Gorgias Press.

Hall, E. (1994). The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait. Berkeley: University of California Press.

—(2008). The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey. Baltimore: John Hopkins.

Harrison, M. y Waters, W. (1973). Burne-Jones. Londres: Barrie and Jenkins.

Harvey, R. E. (1989). The Troubadour Marcabru and Love. Londres: Westfield College.

Heinsohn, G. y Steiger, O. (1998). The Elimination of Medieval Birth Control and the Witch Trials of Modern Times. International Journal of Women's Studies, 5(3), pp.193-214.

Henningstein, G. (1990). The Ladies from the Outside: An Archaic Pattern of the Witches' Sabbath. En B. Ankarloo y G. Henningstein (Eds.). Early Modern Europe Witchcraft: Centres and Peripheries (pp.191-215). Oxford: Oxford University Press.

Hernández González, M. C. (2010). La Muerte Fértil. Mitos, símbolos y arquetipos de una paradoja recuperada. Córdoba: Bibliofilia Montillana.

—(2018). Las mujeres sabias son peligrosas: de las brujas a las científicas en el arte de Evelyn De Morgan. En V. Hernández Álvarez, A. Flores García e I. Scampuddu (Coords.). Las mujeres y la construcción cultural. (pp.91-104). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Hesíodo (1978). Obras y fragmentos. Introducción, traducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez. Madrid: Gredos.

Hicks, C. (2011). Girl in a Green Gown: The History and Mystery of the Arnolfini Portrait. Londres: Chatto & Windus.

Hobson, T. (1989). J. W. Waterhouse. Londres: Phaidon.

Homero (1986). La Iliada. Edición de C. Rodríguez Alonso. Madrid: Akal.

Hough, D. (1949). The Last Romantics. Londres: Gerald Duckworth & Co.

Huneycutt, L. (1998). Female Succession and the Language of Power in the Writings of Twelfth-Century Churchmen. En J. C. Parsons (Ed.). Medieval Queenship (pp.189-191). Nueva York: Palgrave Macmillan.

BIBLIOGRAFÍA

— (2007). *Alianora Regina Anglorum: Eleanor of Aquitaine and her Anglo-Norman Predecessors as Queens of England*. En J. C. Parsons y B. Wheeler (Eds.). *Eleanor of Aquitaine: Lord and Lady*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Hurwit, J. M. (1995). *Beautiful Evil: Pandora and the Athena Parthenos*. *American Journal of Archeology*, 99, pp.171-186.

I

Infantes, V. (1997). *Las ausencias en los inventarios de libros y bibliotecas. Les livres des Espagnols a l'Époque Moderne*, *Bulletin Hispanique*, 9, pp.281-292.

Impelluso, L. (2003). *La Naturaleza y sus símbolos*. Barcelona: Electa.

Iriarte Goñi, A. (2002). *De Amazonas a Ciudadanos. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid: Akal.

J

Jardine, L. (1994). *Isotta Nogarola (1418-1466)*. En R. Russell (Ed.). *Italian Women Writers: A Bio-Bibliographical Sourcebook* (pp.313-323). Westport: Greenwood.

Jarrell, R. (2013). *Fallen Angels and Fallen Women: The Mother of the Son of Man*. Eugene, Oregon: Wipf & Stock.

Jenkyns, R. (1991). *Dignity and Decadence: Victorian Art and the Classical Inheritance*. Londres: Harper Collins.

Jimenez, J. B. (2001). *Dictionary of Artists' Models*. Nueva York: Fitzroy Dearborn.

Jolly, P. H. (2014). *Picturing the Pregnant Magdalene in Northern Art, 1430-1550*. Farnham and Burlington: Ashgate.

K

Kastan, D. S. (2006). *The Oxford Encyclopedia of British Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Kelly, A. (1956). *Eleanor of Aquitaine and the Four Kings [1950]*. Cambridge: Harvard University Press.

Kemp, M. (2011). *Leonardo da Vinci. Las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre*. Madrid: Akal.

King, M. L. y Robin, D. (2004). *Isotta Nogarola. Complete Writings: Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations*. Chicago: University of Chicago Press.

Kirk, G. S. (1973). *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Argos Vergara.

Klairs, J. (1985). *Servants of Satan: The Age of the Witch Hunts*. Bloomington: Indiana University Press.

Kors, A. C. y Peters, E. (2001). *Witchcraft in Europe, 1400-1700: A Documentary History*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Kossak, S. (1997). *Indian Court Painting, 16th-17th Century*. Nueva York: Metropolitan Museum of New York.

L

Laburthe-Tolra, P. y Warnier, J. P. (1998). *Etnología y Antropología*. Madrid: Akal.

Lambourne, L. (1999). *Victorian Painting*. Londres: Phaidon.

Lara Alberola, E. (2010). *Hechiceras y brujas en la Literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universidad de Valencia.

Larner, C. (1981). *Enemies of God: The Witch-Hunt in Scotland*. Londres: Blackwell.

Larrington, C. (2006). *King Arthur's Enchantress: Morgan and her Sisters in Arthurian Tradition*. Londres: I. B. Tauris.

Las Heras, A. (2006). *Alquimia. Historia, rituales y fórmulas*. Buenos Aires: Albatros.

Latham, S. L. (2010). *Lady Alcumus: Elizabethan Gentlewomen and the Practice of Chymistry*. (Tesis doctoral). Victoria University of Wellington.

Lee, J. J. (2006). *Venus Imaginaria: Reflections on Alexandro Wilding, her Life, and her Role as Muse in the Works of Dante Gabriel Rossetti*. (Tesis doctoral). University of Maryland.

Léglu, K. y Bull, M. (2005). (Eds.). *The World of Eleanor of Aquitaine: Literature and Society in Southern France Between the Eleventh and Thirteenth Centuries*. Woodbridge: The Boydell Press.

Levack, B. (2006). *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*. [1987] Londres y Nueva York: Routledge.

Libis, J. (2001). *El mito del Andrógino*. Madrid: Siruela.

Liebenwein, W. (1988). *Studiolo: Storia e tipologia di uno spazio culturale*. Módena: Panini.

BIBLIOGRAFÍA

Linton, D. (2012). Reading the Virgin Reader. En A. Classen (Ed.). *The Book and the Magic of Reading in the Middle Ages* (pp.253-276). Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis.

Loh, M. H. (2009). Renaissance Faciality. *Oxford Art Journal*, 32(3), pp.341-363.

López Poza, S. y Pena Sueiro, N. (2018). Divisas o empresas históricas de damas. Algunos testimonios (siglos XV y XVI). *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 10, pp.75-97.

Losano, A. (2005). Reading Women/Reading Pictures: Textual and Visual Reading in Charlotte Brontë's Fiction and Nineteenth-Century Painting. En J. Badia y J. Phegley (Eds.). *Reading Women: Literary Figures and Cultural Icons From the Victorian Age to the Present* (pp.27-52). Londres y Toronto: University of Toronto Press.

Luna, L. (1991). Santa Ana, modelo cultural del Siglo de Oro. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 498, pp.53-64.

M

Macías Villalobos, C. (2012). Algunas consideraciones sobre el simbolismo de la Esfinge. *Mirabilia. Revista Electrónica de Historia Antigua y Medieval*, 15. Recuperado de <https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-15-2012-2>

Madrid, M. (1999). *La misoginia en Grecia*. Madrid: Cátedra.

Malinowski, B. (2001). *Los Argonautas del Pacífico occidental [1922]*. Barcelona: Península.

Mariño Ferro, X. R. (1996). *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid: Encuentro.

Marmor, L. A. (2013). *Re-presenting Rossetti: The Art of Frank Cadogan Cowper*. (Tesis doctoral). University of Wisconsin.

Marrow, J. y Shestack, A. (1981). *Hand Baldung Grien: Prints and Drawings*. New Haven: Yale University Press.

Marsh, J. (1987). *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.

— y Nunn, P. G. (1989). *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*. Londres: Virago.

Martindale, J. (1992). Eleanor of Aquitaine. En J. Nelson (Ed.). *Richard Coeur de Lion in History and Myth* (pp.17-50). Londres: Kings College London Centre.

— (1997). *Status, Authority and Regional Power: Aquitaine and France, 9th to 12th Centuries*. Londres: Variorum.

Martos García, A. y Martos García, A. (2017). Las dimensiones de la inteligencia astuta y el engaño en la herencia cultural: trickster y Metis como figuras dialógicas. *Co-herencia*, 14 (27), pp.129-155.

Mauder, A. (2004). *Varieties of Women's Sensation Fiction: 1855-1890*. Vol.1. Londres: Pickering & Chatto.

Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas [1924]*. Madrid: Katz Editores.

McMahan, A. (2006). *The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. Londres y Nueva York: Continuum.

Meade, M. (1977). *Eleanor of Aquitaine: A Biography*. Nueva York: Hawthorn Books.

Margherita, J. (2009). *Food and Drink in European Painting, 1400-1800*. Heilbrunn Timeline of Art History. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. Recuperado de https://www.metmuseum.org/toah/hd/food/hd_food.htm

Mellinkoff, R. (1973). *Riding Backwards: Theme of Humiliation and Symbol of Evil*. *Viator*, 4, pp.153-156.

Michelet, J. (2004). *La bruja*. Valladolid: Maxtor.

Mitchell, S. (1995). *The New Girl: Girl's Culture in England, 1880-1915*. Nueva York: Columbia University Press.

Moliné, E. (2008). *Los Padres De la Iglesia*. [1982] Madrid: Pelicano.

Montaner Frutos, A. (2010). Sentido y contenido de los emblemas. *Emblemata*. *Revista aragonesa de emblemática*, 16, pp.45-79.

Monter, E. W. (1977). *The Pedestal and the Stake: Coutley Love and Witchcraft*. En R. Bridenthal y C. Koonz (Eds.). *Becoming Visible: Women in European History* (pp.121-136). Boston: Houghton Mifflin.

Moody, J. (1998). *The Private Life of Elizabethan Lady: The Diary of Lady Margaret Hoby*. Thrupp: Sutton.

Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity*. Bloomington y Londres: Indiana University Press y British Film Institute.

Muñoz Páez, A. y Garritz, A. (2013). *Mujeres y química. Parte I. De la Antigüedad al siglo XVII*. *Educación química*, 24(1), pp.2-7.

BIBLIOGRAFÍA

N

Nathan, E. (1995). *Cartas de navegación del mal. Un estudio sobre la persecución europea de las brujas.* (Tesis doctoral). UNAM.

Neils, J. (2005). *The Girl in the Pithos: Hesiod's Elpis.* En J. M. Barringer y J. M. Hurwit (Eds.). *Perikleian Athens and its Legacy: Problems and Perspectives* (pp.37-45). Austin: University of Texas Press.

Neumann, E. (1963). *The Great Mother: An Analysis of the Archetype.* New Jersey: Princeton University Press.

Nilsson, P. y Hartman, S. (1996). *Winged Man and Flying Ships: Of Medieval Flying Journays and Eternal Dreams of Flight.* *The Georgia Review*, 50(2), pp.267-296.

Norton, E. (2008). *She-Wolves: The Notorius Queens of England.* Gloucester: The History Press.

O

Olivares Merino, E. M. (2012). *The Queen of Troubadours Goes to England: Eleanor of Aquitaine and the 12th Centuries Anglo-Norman Literary Milieu.* En M. D. Aguilera Linde, M. J. De la Torre Moreno y J. Torres Zúñiga (Eds.). *Into Author's Skin: Selected Essays in Honour of María Luisa Dañobeitia* (pp.19-34). Granada: Editorial Universidad de Granada.

Olverson, T. D. (2010). *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

O'Mahoney, E. (2005). *Representations of Gender in Seventeenth-Century Netherlandish Alchemical Genre Painting.* (Tesis doctoral). Universidad de York.

O'Neill, M. (2007). *Pandora's Box: Walter Crane, 'Our Sphinx-Riddle' and the Politics of Decoration.* *Victorian Literature and Culture*, 35 (1), pp.309-326.

Ono, A. (2003). *Japanism in Britain.* Londres y Nueva York: Routledge.

Owen, D. D. R. (1993). *Eleanor of Aquitaine: Queen and Legend.* Oxford: Blackwell.

P

Pal-Lapinski, P. (2005). *The Exotic Woman in Nineteenth-Century British Fiction and Culture: A Reconsideration*. Durham: University of New Hampshire Press.

Panofsky, D. y Panofsky, E. (1962). *Pandora's Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol*. Nueva York: Bollingen Foundation.

Parker, H. N. (2002). Angela Nogarola (c.1400) and Isotta Nogarola (1418-1466): Thieves of Language. En L. J. Churchill, P. R. Brown y J. E. Jeffrey (Eds.). *Women Writing Latin: From Roman Antique to Early Modern Europe* (pp.11-30). Nueva York: Routledge.

Parris, L. (1984). (Ed.). *The Pre-Raphaelites*. Londres: Tate Gallery.

Parsons, J. C. (2003). Damned If She Didn't and Damned When She Did: Bodies, Babies and Bastards in the Lives of Two Queens of France. En J. C. Parsons y B. Wheeler (Eds.). *Eleanor of Aquitaine: Lord and Lady* (pp.265-299). Nueva York: Palgrave Macmillan.

Patai, R. (1982). Maria the Jewess: Founding Mother of Alchemy. *Ambix*, 29, pp.177-197.

Pedraza, J. M. (2009). Juana Millán, señora de la imprenta: aportación al conocimiento de una imprenta dirigida por una mujer en la primera mitad del siglo XVI. *Bulletin Hispanique*, 111 (1), pp.51-73.

Pedraza, P. (1985). Algunos aspectos de la Esfinge en la cultura moderna. En M. C. Iglesias, C. Moya y L. Rodríguez Zúñiga (Coords.). *Homenaje a José Antonio Maravall*. Vol. III (pp.173-190). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Pérez Pariente, J. y Pascual Valderrama, I. M. (2010). Sobre la relación entre la mujer y la alquimia: del laboratorio al símbolo. *Dossiers Feministes*, 14, pp.34-54.

Petit, T. (2006). Oedipe et le chérubin. *Kernos*, 19, pp.319-342.

Piñero, A. (2009). *Todos los Evangelios*. Traducción íntegra de las lenguas originales de todos los textos evangélicos conocidos. Madrid: Edaf.

Q

Qualfe, G. R. (1988). *Godly Zeal and Furious Rage: The Witch in Early Modern Europe*. Londres: Groom Helm.

Quintillá Zanuy, T. (1996). Voces femeninas en el mito antiguo: el maleficio de un enigma. *Scriptura*, 12, pp.13-26.

BIBLIOGRAFÍA

R

Ray, M. K. (2015). *Daughters of Alchemy: Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.

Rayner-Canham, M. y Rayner-Canham, G. (2001). *Women in Chemistry: Their Changing Roles from Alchemical Times to the Mid-Twentieth Century*. Philadelphia: Chemical Heritage Foundation.

Richards, J. (1991). *Sex, Dissidence and Damnmations: Minority Groups in the Middle Ages*. Londres y Nueva York: Routledge.

Richardson, B. (2012). Isabella d'Este and the Social Uses of Books. *La Bibliofilía*, 114(3), pp.293-326.

Roberts, L. (1997). *Arthur Hughes: His Life and Works, A Catalogue Raisonné*. Woodbridge, Suffolk: Antique Collector's Club.

Rodgers, D. (1996). *Rossetti*. Londres: Phaidon.

Roper, L. (1994). *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*. Londres: Routledge.

—(2004). *Witch Craze: Terror and Fantasy in Baroque Germany*. New Haven y Londres: Yale University Press.

Rosenblun, D. (1983). Face to Face: Elizabeth Barrett Browning's *Aurora Leigh* and Nineteenth-Century Poetry. *Victorian Studies*, 26, pp.321-338.

Rossetti, D. G. (1870). *Poems*. Londres: F. S. Ellis.

S

San Juan, R. M. (1991). The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance. *Oxford Art Journal*, 14(1), pp.67-78.

Sanahuja Yll, M. E. (2007). *La cotidianidad en la Prehistoria. La vida y su sostenimiento*. Barcelona: Icaria.

Sánchez, V. (2015). Dante en la música española: la *Divina Comedia* de Conrado del Campo, del poema sinfónico a la ópera. *Dante e l'arte*, 2, pp.161-186.

Sánchez Ortiz de Landaluce, M. (1998). El mito de Pandora en Hesíodo: un nuevo análisis interpretativo de un relato esperanzador. *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 12, pp.41-52.

Santarcangeli, P. (1997). *El libro de los laberintos*. Madrid: Siruela.

Schiller, G. (1971). *Iconography of Christian Art*. Londres: Lund Humphries.

Schorske, C. E. (1981). *Viena Fin-de-Siècle*. Barcelona: Gili Gaya.

Sebastián, S. (1993). *Alciato. Emblemas*. Madrid: Akal.

Segura Graiño, C. (1994). Las mujeres sabias de la corte de Isabel la Católica. En M. M. Graña (Coord.). *Las sabias mujeres. Educación, saber y autoría (siglos III-XVII)* (pp. 175-188). Madrid: Asociación Al-Mudayna.

Senés Rodríguez, G. (2011). La imagen de la Prudencia en los Hieroglyphica de Pierio Valeriano: loci communes en la tradición simbólica. En R. Zafra y J. Azanza (Coords.). *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto* (pp.759-772). Navarra: Universidad de Navarra.

Shannon, E. F. (1981). Poetry as Vision: Sight and Insight in 'The Lady of Shalott'. *Victorian Poetry*, 19 (3), pp.207-223.

Sheingorn, P. (1993). The Wise Mother: The Image of Saint Anne Teaching the Virgin Mary. *Gesta*, 32 (1), pp.69-80.

Singer, I. (1992). La naturaleza del amor. Cortesano y romántico. Vol.2. Madrid: Siglo XXI.

Smith, E. L. (1997/1998). The Art of Evelyn De Morgan. *Woman's Art Journal*, 18 (2), pp.3-10.

—(2002). *Evelyn Pickering De Morgan and the Allegorical Body*. Madison y Londres: Fairleigh Dickinson University Press.

Smith, J. (2014). *The Fly in the Ointment: The Mysteries of Mary Magdalene*. Morrisville: Lulu.

Smith, J. I. y Haddad, Y. (1982). Eve: Islamic Image of Woman. *Women's Studies International Forum*, 5(2), pp.135-144.

Solsona, N. (2003). *El saber científico de las mujeres*. Madrid: Talasa.

Sonstroem, D. (2001). Teeth in Victorian Art. *Victorian Literature and Culture*, 29(2), pp.351-382.

Spooner, C. (2013). Costuming the Outsider in Tim Burton's Cinema, or Why a Corset is Like a Codfish? En J. A. Weinstock (Ed.). *The Works of Tim Burton: Margins and Mainstream*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

St Clare, L. D. (2016). *As the Crone Flies: The Imagery of Women as Flying in Early Modern Europe*. (Tesis doctoral). University of Oklahoma.

Stanley, A. (1993). *Mothers and Daughters of Inventions: Notes for a Revised History of Technology*. New Jersey: Rutgers University Press.

Stewart, G. (2004). The Mind's Sight: Pictured Reading in Nineteenth-Century Painting. *Victorian Studies*, 46 (2), pp.217-230.

Stewart, P.J. y Strathern, A. (2004). *Witchcraft, Sorcery, Rumors and Gossips*. Cambridge: Cambridge University Press.

BIBLIOGRAFÍA

- (2008). *Brujería, hechicería, rumores y habladurías*. Madrid: Akal.
- Stirling, A. M. D. W. (1920). *Pictures and Statuary: Mrs Evelyn De Morgan*. Londres: autoeditado.
- (1922). *William De Morgan and his Wife*. Nueva York: Henry Holt & Co.
- Stone, M. (1987). Genre Subversion and Gender Inversion: 'The Princess' and 'Aurora Leigh'. *Victorian Poetry*, 25 (4), pp.101-127.
- (1995). *Elizabeth Barrett Browning*. Nueva York: St Martin's.
- Stowasser, B. F. (1994). *Women in the Quran, Traditions, and Interpretation*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Surtess, V. (1972). *Sublime and Instructive: Letters From John Ruskin to Louisa, Marchioness of Waterford, Anna Blunden and Ellen Heaton*. Londres: Michael Joseph.

T

- Taylor, B. (1997). Female Savants and the Erotics of Knowledge in Pre-Raphaelite Art. En M. F. Watson (Ed.). *Collecting the Pre-Raphaelites: The Anglo-American Enchantment* (pp.121-137). Aldershot: Ashgate.
- (1998). Re-Vamping Vivien: Reinventing the Myth as Victorian Icon. En D. N. Mancoff (Ed.). *King Arthur's Modern Return* (pp.65-81). Nueva York: Taylor & Francis.
- Tepa Lupack, B. (2008). *Illustrating Camelot*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Thornton, D. (1997). *The Scholar in his Study and Experience in Renaissance Italy*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Tinagli, P. (1997). *Women in Italian Renaissance Art: Gender, Representation, Identity*. Nueva York: Manchester University Press.
- Trippi, P. (2002). *J. W. Waterhouse*. Londres: Phaidon.
- Turner, R. V. (2003). Eleanor of Aquitaine in the Governments of her Sons Richard and John. En J. C. Parsons y B. Wheeler (Eds.). *Eleanor of Aquitaine: Lord and Lady*. (pp.77-94). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- (2009). *Eleanor of Aquitaine: Queen of France, Queen of England*. Londres: Yale University Press.
- (2010). A Queen's Power in the Twelfth Century: The Example of Eleanor of Aquitaine as Henry II's Queen. *Sewanee Medieval Studies*, 14, pp.41-63.
- (2013). Eleanor of Aquitaine. *Groniek. Historisch Tijdschrift*, 198, pp.23-33.

U

Udall, R. L. (1990). *Between Dream and Shadow: William Holman Hunt's Lady of Shalott*. *Woman's Art Journal*, 11 (1), pp.34-38.

Umland, S. J. (2015). *The Tim Burton Encyclopedia*. Londres: Rowman & Littlefield.

V

Vargas, A. (2016). *La querrela de las mujeres. Tratados hispánicos en defensa de las mujeres (siglo XV)*. Madrid: Fundamentos.

Velasco Maíllo, H. (2012). *Los dones, las ofrendas, los regalos*. En H. Velasco Maíllo, J. López García y M. García Alonso (Eds.). *Equipaje para aventurarse en Antropología. Temas clásicos y actuales de la Antropología Social y Cultural* (pp.129-140). Madrid: UNED.

Vermeule, E. (1984). *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Vernant, J.-P. (2008). *Pandora, la première femme*. París: Bayard.

Vernoy, L. B. (2012). *The Value of a Body: Anatomy Lessons in Nineteenth-Century British Literature and Visual Culture*. (Tesis doctoral). University of California.

Vincent, N. (2006). *Patronage, Politics and Piety in the Charters of Eleanor of Aquitaine* (pp.17-60). En M. Aurell y N. Y. Tonnerre (Eds.). *Plantagenets et Capetiens: confrontations et heritages*. Turnhout: Brepols.

W

Wagner, P. (1996). (Ed.). *Icons-Texts-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín y Nueva York: Gruyter.

Walker-Meikle, K. (2012). *Medieval Pets*. Suffolk: The Boydell Press.

Warlick, M. E. (1998). *The Domestic Alchemist: Women as Housewives in Alchemical Emblems*. En A. Adams y S. J. Linden (Eds.). *Emblems and Alchemy* (pp.25-47). Glasgow: Universidad de Glasgow.

—(2002). *Moon Sisters: Women and Alchemy Imagery*. En A. Lemberg and E. Schenkel (Eds.). *The Golden Egg: Alchemy in Art and Literature* (pp.183-197). Glienicke: Galda und Wilch Verlag.

Warner, M. (1985). *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*. Londres: Picador.

Watanabe, T. (1991). *High Victorian Japonism*. Nueva York: Peter Lang.

BIBLIOGRAFÍA

Weeb, R. (1999). Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of Genre. *World & Image*, 15(1), pp.7-18.

Weir, A. (2000). *Eleanor of Aquitaine, By the Wrath of God, Queen of England*. Londres: Random Home.

Wheeler, B. y Parsons, J. C. (2002). *Eleanor of Aquitaine: Lord and Lady*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Whitaker, L. y Clayton, M. (2007). *The Art of Italy in the Royal Collections: Renaissance and Baroque*. Londres: Royal Collection.

Wildman, S. y Christian, J. (1999). *Edward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.

Wilson, C. (2016). Beyond the Mask: Strategic Symbolism in the Rainbow Portrait. *CLA Journal*, 4, pp.219-232.

Wilton, A. y Upston, R. (1997). *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts*. Londres: Tate Gallery.

Wood, C. (1981). *The Pre-Raphaelites*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.

Wolkow, B. J. (2007). The Mind of a Bitch: Pandora's Motive and Intent in the Erga. *Hermes*, 135 (3), pp.247-262.

Y

Yarnall, J. (1994). *Transformations of Circe: The History of an Enchantress*. Chicago: University of Illinois Press.

Yearwood, C. E. (2014). *The Looking-Glass World: Mirrors in Pre-Raphaelite Painting, 1850-1915*. (Tesis doctoral). University of York.

Yeates, A. (2012). Women's Reading and Space in Rober Braithwaite Martineau's *The Last Chapter*. *Nineteenth-Century Contexts*, 34 (2), pp.117-133.

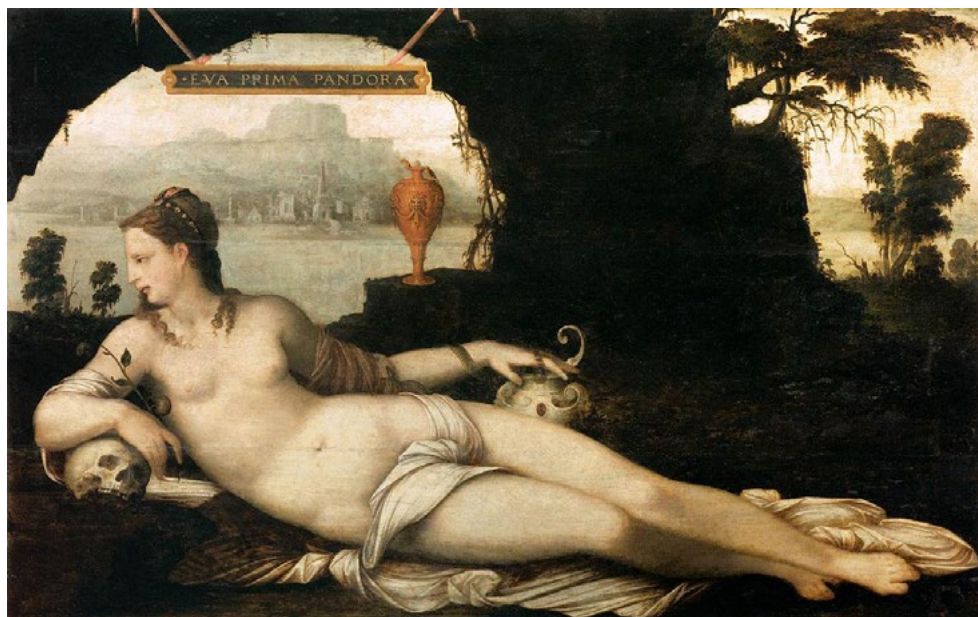
Z

Zika, C. (1989/1990). Fears of Flying: Representations and Sexuality in Early Sixteenth Century Germany. *Australian Journal of Art*, 8, pp.19-48.

—(2007). *The Appearance of Witchcraft: Print and Visual Culture in Sixteenth Century Europe*. Londres y Nueva York: Routledge.

Zolla, E. (2003). *Una introducción a la alquimia: las maravillas de la naturaleza*. México: Paidós.

Zozana, J. (1989). Embodied Muse: Elizabeth Barrett Browning's *Aurora Leigh* and Feminist Poetics. *Tulsa Studies in Women's Literature*, 8 (2), pp.240-262.



1. Eva Prima Pandora (c.1549-1550), de Jeannette Cousin.



2. Pandora (1885), de Walter Crane.



3. The Creation of Pandora (1791), de James Barry.



4. Pandora (1871), de Dante Gabriel Rossetti.



5. Pandora (1896), de John William Waterhouse.



6. Witches' Sabbath (1510), de Hans Baldung Grien.



7. Dama Alquimia. Quinta Essentia (1574), de Leonhard Thurneysser.



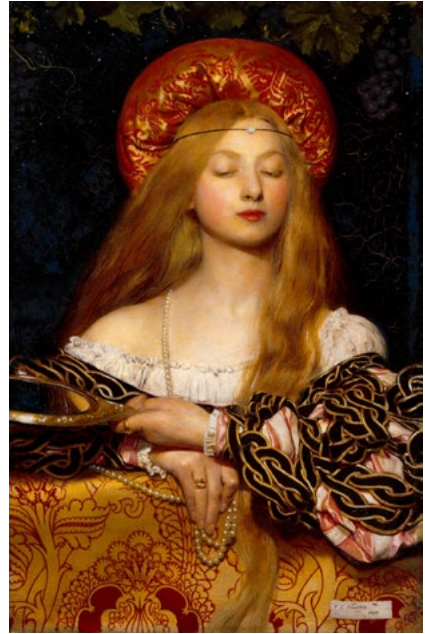
8. Caterina Sforza (c.1483), de Lorenzo di Credi.



9. Rainbow Portrait (1602), atribuido a Isaac Oliver.



10. Sidonia von Bork (1860), de Edward Burne-Jones.



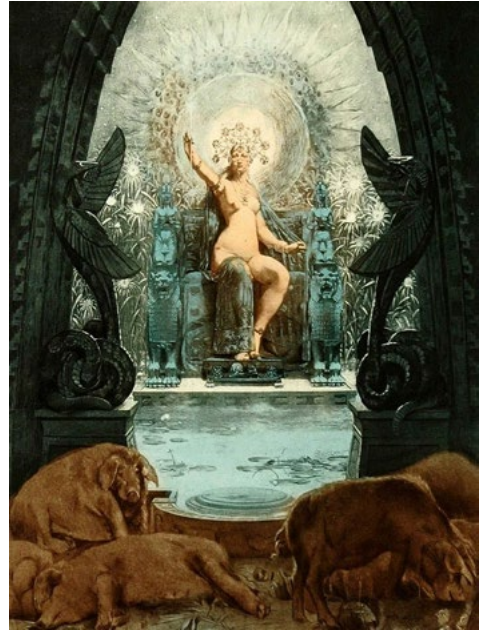
11. Vanity (1907), de Frank Cadogan Cowper.



12. The Wine of Circe (1863-1869), de Edward Burne-Jones.



13. Circe Offering the Cup (1891),
John William Waterhouse.



14. Circe (1888), de Louis Chalon.



15. The Sorceress (1911-1914), de John William Waterhouse.



16. Medea (1868), de Frederick Sandys.



17. Merlin y Nimue (1861), de Edward Burne-Jones.



18. Vivien (1863), de Frederick Sandys.



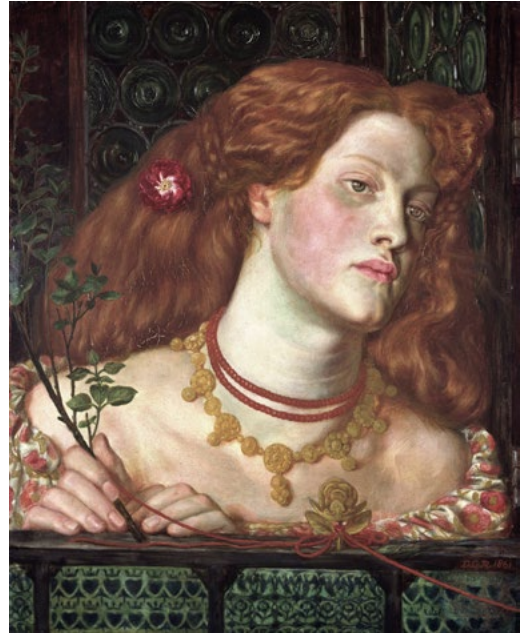
19. Merlin and Vivien (1911), de Eleonor Fortescue Brickdale.



20. The Love Potion (1903), de Evelyn Pickering De Morgan.



21. Regina Cordium (1861), de Dante Gabriel Rossetti.



22. Fair Rosamund (1861), de Dante Gabriel Rossetti.



23. Fair Rosamund and Queen Eleanor (1861), de Edward Burne-Jones.



24. Fair Rosamund and Queen Eleanor (1920), de Frank Cadogan Cowper.



25. Queen Eleanor and Fair Rosamund (c.1903), de Evelyn De Morgan.



26. Wonderland (1870), de Adelaide Claxton.



27. Aurora Leigh's Dismissal of Romney (1860), de Arthur Hughes.



28. Inseparables (c.1900), de Florence Fuller.



29. The Last Chapter (1863), de Robert Martineau.



30. Santa Ana con la Virgen María y el Niño (c.1430), de Hans Memling.



