

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
PROGRAMA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
(SUBPROGRAMA DE LITERATURA)

**LA EPÍSTOLA PRIVADA
COMO GÉNERO:
ESTRATEGIAS DE CONSTRUCCIÓN**

por
Meri Torras Francès

TESIS DOCTORAL

dirigida por la
Dra. Carme Riera Guilera

B E L L A T E R R A

junio
1998

**CRUZANDO
OTRAS FRONTERAS**

**(LA RECEPCIÓN DEL MODELO EPISTOLAR
MÁS ALLÁ DE LOS PIRINEOS)**

**A LA USANZA DE PARÍS:
PETIMETRAS DEL SIGLO XVIII**

*«Aquí las mujeres nunca se ruborizan,
como no sea a efectos de la brocha»
E. y J. Goncourt*

Hoy no ha sido día en mi apartamento hasta medio día y medio. Tomé dos tazas de té. Púsemme un desabillé y bonete de noche. Hice un tour en mi jardín, y leí cerca de ocho versos del segundo acto de Zaira. Vino Mr. Lavanda; empecé mi toaleta. No estuvo el abate. Mandé pagar mi modista. Pasé a la sala de compañía. Me sequé toda sola. Entró un poco de mundo; jugué al piquete. El maitre d'hotel avisó. Mi nuevo jefe de cocina es divino; el viene de arribar de París. La crapaudina, mi plato favorito, estaba delicioso. Tomé café y licor. Otra partida de quince; perdí mi todo. Fui al espectáculo; la pieza que han dado es execrable; la pequeña pieza que han anunciado para el lunes que viene es muy galante, pero los actores son pitoyables; los vestidos, horribles; las decoraciones, tristes. La Mayorita cantó una cavatina pasablemente bien. El actor que hace los criados es un poquito extremoso; sin eso sería pasable. El que hace los amorosos no jugaría mal, pero no su figura no es previniente. Es menester tomar paciencia, porque es preciso matar el tiempo. Salí al tercer acto, y me volví de allí a casa. Tomé de la limonada. Entré en mi gabinete para escribirte ésta, porque soy tu veritable amiga. Mi hermano no abandona su humor de misántropo; él siente todavía furiosamente el siglo pasado; yo no lo pondré jamás en estado de brillar; ahora quiere irse a su provincia. Mi primo ha dejado a la joven persona que él entretenía. Mi tío ha dado en la devoción; ha sido en vano que yo he pretendido hacerle entender la razón. Adiós, mi querida amiga, hasta otra posta; y ceso, porque me traen un dominó nuevo a ensayar.¹

Probablemente, si atribuyo esta epístola a la colección de *Cartas marruecas* que José Cadalso escribió entre mayo de 1773 y agosto de 1774, provocaré el asombro en tanto que, en una primera tentativa memorística, difícilmente se atinará a descubrir si es Gazel, Ben-Beley o

¹ José Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, ed. de Joaquín Arce. Madrid: Cátedra, 1985, 171-172.

Nuño quien la escribe; puesto que a ninguno de los tres, en efecto, le puede ser imputada sin extremada dificultad o, como mínimo, notable recelo. Uno de los motivos más evidentes de esta imposibilidad de asignación nace del hecho de que la carta reclama, a través de sus concordancias genéricas, una autora-mujer y ninguno de los tres corresponsales de Cadalso cumple este primer requisito fundamental. Tal vez entonces, después de este desajuste inicial se conseguirá recordar, aguzando un poco más la memoria, la única muestra de correspondencia femenina que, como un polizone, se inmiscuye por entre el intercambio de los epistológrafos reconocidos.

Efectivamente, en la carta XXXV, Gazel le transmite a Ben-Beley la terrible inquietud padecida y confesada por el español Nuño, al hallar éste una carta de su hermana, dirigida a una amiga de Burgos, de la cual no ha interpretado a penas ni un solo renglón. Se trata, como se habrá podido adivinar, del fragmento epistolar con el que he iniciado el capítulo. Por la cuenta que le trae, Nuño copia cuidadosamente la misiva y, aunque avergonzado, termina por consultar a conocidos y amigos doctos los posibles significados de esta jerga particular, ininteligible a su entendimiento. Nadie sabe resolverle el enigma de forma satisfactoria; solamente «un sobrino que tengo, muchacho de veinte años, que trincha una liebre, baila un minuet y destapa una botella de Champaña con más aire que cuantos hombres han nacido de mujeres, me supo explicar algunas voces.» (170); y éste, a penas parcialmente, contribuye a desentrañar el sentido, no sin burlarse de su tío, quien, mal que le pese, no logra dilucidar qué significa ser un *misántropo*.

La epístola que la hermana de Nuño dirige a su amiga de Burgos está cosida de galicismos, como era de esperar en una petimetra que lee a Voltaire (aunque sea de ocho versos en ocho versos) y sigue los hábitos afrancesados a la usanza de la época. Se sirve de un lenguaje mestizo, en el que abundan las construcciones sintácticas y las palabras francesas, traducidas al castellano de forma prácticamente literal.² Todo

² *Hic non est locus* para desarrollar un análisis lingüístico exhaustivo, sobre todo porque éste ya ha sido realizado y simplemente me limitaría a transcribirlo. Remito, pues, a los vocablos y construcciones que el propio Nuño subraya en el párrafo siguiente, así como a las anotaciones de los/las posibles editores/as del texto de Cadalso, empezando por las de Joaquín Arce en la edición que manejo.

el episodio pretende ejemplificar cómo el cambio en las costumbres presupone una transformación del idioma; en este caso criticando una exagerada adopción superficial de la moda que inmediatamente tiene su reflejo en la lengua castellana, plagándola frívolamente de vocablos tan incomprensibles como impropios.

Esta referencia a las *Cartas marruecas*, pues, si bien me transfiere a un ámbito en el que me he resistido a entrar a lo largo de estas páginas —la escritura de ficción literaria, reconocida y autopresentada como tal—, creo que la incursión queda en parte justificada y en parte paliada por tratarse en este caso de un mundo ficticio que se esfuerza en reflejar (y valorar) la «realidad» histórica, social y política del presente en que se nos narra. A mi juicio, este es el objetivo fundamental que cruza el texto de Cadalso y no otra cosa pretende al adoptar el recurso de una mirada distinta —los ojos del moro Gazel— que desvelan mediante el extrañamiento las costumbres más arraigadas e irreflexivamente reproducidas.

Sin embargo, habría podido aducir un texto epistolar absolutamente destinado a discurrir sin sobrepasar los límites de la esfera privada, en el cual el escritor gaditano desarrollaba una broma parecida. Se trata de una carta dirigida al marqués de Peñafiel, en la que Cadalso consigue plasmar con gracia la célebre mutabilidad del lenguaje, a la par de los hábitos sociales:

Muy excelente sennor:

A un gentilhombre de vuestro talante y prez non vagará tiempo de escochar mis homildosos acatamientos: mas guay de mi, si por ende yo cometiera el desaguisado de non saludarle. Enderezo, pues, a vuestra grandeza mis letras cuibdosas de su salud, magüer que en el magín se me ha metido tendrá las mientes paradas en cosas de gran pro.

(...) Fabladme, sennor, con poridad, como a vuestro amigo, ca tengo en mucha valía tal nome, e fuera muy más placiente para mi ánima que quanto finca escripto en tamañas historias de aquende e de allende de los amigos que hubo marras en las alcurnias de griegos e de romanos.

Ansí lo pagáis, e yo os deseo que de la su diestra os bendiga el gran Plasmador del mundo muy muchas eras, en compañía del rapaz vuestro fijo, e de mi muy excelente sobrina e sennora.

(Pausa y se muda el estilo como todas las cosas del mundo.)

Esto es con el más gran placer que yo prendo la pluma para aprender de las nuevas de vuestra salud. Madama la Marquesa y el pequeño (que está al village con su nutriz y su gobernadora) se portan a maravilla. Yo he tenido hoy el honor de acompañarla la más grande partida de la jornada a la mesa, al paseo y al espectáculo.

A propósito del espectáculo, han dado hoy al teatro del Príncipe alguna cosa de bonito. Tienen un drolo de cuerpo que hace el maestro de música, y bate la medida superiormente. El teatro de aquí, ello es verdad, no está purificado; pero de tiempos en tiempos, nosotros allí vemos parecer de lo sencillo y natural que nos place de otro tanto más que esto nos sorprende. (...) ³

En este texto, Cadalso imita igualmente un estilo afrancesado, en contraste esta vez, además, con otro castellano arcaizante, de tintes medievales; consigue exponer así, por tanto, una divertida muestra de la extrema rapidez con que cambian las cosas... puesto que incluso se transforman, como indica el paréntesis, en una breve pausa guardada en el transcurso de la redacción de una carta.

Todo este tema preocupaba seriamente al autor de las *Cartas marruecas*. Sin embargo, frente a este texto que, por más artificio que contenga, siempre será asignado a un *hombre* llamado Cadalso, la carta de la hermana de Nuño tiene la ventaja de permitir situarme, nuevamente, en el binomio «género» epistolar—género femenino. ¿Qué parte de casualidad y qué parte de intención (consciente o inconsciente) intervienen para que el autor de las *Cartas marruecas* — obra que bebe muy directamente de las *Lettres persanes*, de Montesquieu y del esquema narrativo epistolar que éstas pusieron en boga— arremeta contra el excesivo afrancesamiento a través precisamente de una carta privada escrita por una mujer anónima? ¿No podía el lechuguino que baila el minuet y bebe champaña ser el autor de la misiva y la hermana de Nuño quien la descifrara? ¿Implica la elección un reconocimiento tácito de que en las mujeres el afrancesamiento calaba en mayor medida? ¿O bien señala que una carta así, de frase corta, de ilación discontinua y desconectada, que le permita

³ Francisco López Estrada, *Antología de epístolas*. Barcelona: Labor, 1961, 567-568.

estratégica y estructuralmente dar cabida a un máximo número de barbarismos, requiere una mano *necesariamente* femenina? Brevemente, y sobrepasando el caso concreto de esta carta: ¿cómo penetró, cómo se asumió el modelo epistolar francés al otro lado de los Pirineos?

NUEVAS COSTUMBRES

Lógicamente, la asimilación de los cánones epistolográficos franceses, que he analizado en el capítulo anterior, viene inserta de forma inseparable en la opinión que merecía Francia y su modelo de vida social en la España del siglo XVIII.

Eva M. Kahiluoto Rudat analiza esta asunción de los hábitos sociales franceses,⁴ esgrimiendo la carta de la hermana de Nuño como muestra de los cambios ocurridos en la sociedad española, especialmente en la segunda mitad del siglo.

In the preceding century, she [Nuño's sister] would have been confined to her home, literally locked up under the absolute domination of her spouse, whose acts were governed by a strict honor code. Now, on the contrary, it is an accepted fact that a married woman may have a *cortejo* — a young man, obviously her lover, who not only appears as her escort in public but also attends her at breakfast and helps her with her toilet. (397)

Rudat interpreta el texto epistolar de las *Cartas marruecas* a la luz de los datos recogidos y aportados por Carmen Martín Gaité en la que fue su tesis doctoral: *Usos amorosos del dieciocho en España*,⁵ donde la escritora analiza la costumbre española del cortejo, en el llamado Siglo de las Luces. La lectura, entonces, se enriquece notablemente; solamente voy a dar un ejemplo: la alusión a *Mr. Lavanda*, que Joaquín Arce anota como una «referencia al agua perfumada de la

⁴ «The View from Spain: Rococo Finesse and Esprit Versus Plebeian Manners», en Samia I. Spencer (ed.) *French Women and the Age of Enlightenment*. Bloomington: Indiana University Press, 1984: 395-406.

⁵ Primera edición en Siglo XXI, 1972. Cito a partir de la reedición en Barcelona: Lumen, 1981.

banda o lavanda, irónicamente personificada» (171, nota 5), Rudat la entiende, por el contrario, concerniente a una persona *real*: el cortejo, cuyo sobrenombre encubridor le viene seguramente —y esto ya lo añadido yo— de su papel como ayuda de cámara en la toilette de la admirada y honrada dama, labor que formaba parte de sus obligaciones diarias para con ella. El desventurado Nuño poco puede contribuir a esclarecer el caso, puesto que en este aspecto anda tan perdido como en todo el resto de la misiva: «Mr. de Lavanda dice que vino, bien venido sea Mr de Lavanda, pero no lo conozco.» (173). Acudamos preferentemente a Martín Gaité y a su documentadísimo estudio para descubrir en qué consistía el cuadro completo de los deberes de un aspirante a perfecto cortejo.

Debía presentarse todas las mañanas en casa de su dama a las nueve en punto, para servirle personalmente en la cama el chocolate o el café, cuidándose de abrirla las ventanas y de despertarla dulcemente. Si la dama le pedía, por ejemplo, un alfiler para prenderse en lo alto del camisón, con el fin de ocultar melindrosamente su garganta, había de buscar uno por todo el cuarto, y hacer como si no viese los muchos que tenía ella a mano y habría podido coger por sí misma. En caso de que las doncellas no estuviesen en la habitación, no por eso había de irse el *cicisbeo*, sino que ayudaría él personalmente a la dama a levantarse. Asistiría a su *toilette* manteniéndose en pie detrás de ella como un criado, a fin de estar en condiciones de poderle alargar todos sus afeites y de darle una opinión acerca del efecto que iban produciendo sobre su rostro. Terminada la *toilette*, le daría la mano para conducirla a su litera e iría a pie junto a los porteadores de ella hasta la iglesia, adelantándose a todos para llegar antes a la puerta y poder ofrecer personalmente agua bendita a la dama. Por la tarde la acompañaría al espectáculo y se sentaría junto a ella. (18-19)

Para fijar este programa, la autora se basa, entre otros, en un texto paradigmático de Constantino Roncaglia, *Le moderne conversazioni volgarmente dette dei cicisbei* (1753); voz ésta —el *cicisbeo*— que tuvo su fortuna en España durante la primera mitad del siglo XVIII, para luego ser sustituida por el vocablo *cortejo*; a pesar de que el significado de ambas era uno y el mismo. No es casual que Martín Gaité acuda a un texto en italiano: junto con Francia, Italia fue uno de los países

juzgados y condenados por los detractores de estas prácticas sociales como responsables de haber introducido la «inmoralidad» en nuestro país. Como precisa la escritora, curiosamente, el cortejo era sentido como una costumbre desvinculada del *carácter español*, algo relativo a una moda extranjera e impropia cuando, en realidad, el origen de todo ello era estrictamente nacional. En efecto, la figura del *bracero*, el hombre que ofrecía públicamente el brazo a la dama cuando el marido estaba ausente, se exportó a Italia, desde donde pasó a Francia —vía María de Médicis— y allí derivó en los *alcovistes*; evolución en la que contribuyó —como ya hemos visto—⁶ una italiana afincada en París, Mme. de Rambouillet, quien había de convertirse en la primera gran maestra *salonnière*.

Eso que parecía novedad revolucionaria de una moda que, aunque pudiera vivir latente en el alma nacional, había germinado hasta entonces apagadamente en la sombra y solamente al reaparecer mediante préstamo extranjero, al venir refrendada por su aceptación y prestigio en otros países más adelantados, era capaz de imprimir con aquella fuerza descarada que caracteriza a todas las "novedades" del siglo XVIII (...) y pocos españoles eran capaces de conocer que les estaban devolviendo, un poco adornado, algo que, en gran parte, era genuinamente suyo y habían propagado ellos al extranjero. (Martín Gaité 15-16)

Las clases populares reaccionaron en oposición furibunda a las maneras *importadas* de los «afeminados» petimetres, presumidos lechuguinos y afectados danzarines o currutacos, con su sarta incorporada de galicismos, afirmando, por contra, la *hombría* y *virilidad* personificadas en la figura del *majo* españolísimo, que gobernaba el área madrileña de los barrios de Lavapiés, el Rastro, Embajadores, Sol y Maravillas.

Otro de los personajes que tiene su representación en la carta ficticia de Cadalso es el abate que, en este caso, la mañana del día en que supuestamente la hermana de Nuño tomó la pluma, no había acudido a visitarla para compartir las funciones del adepto laico, Mr. Lavanda. Estos clérigos, que en principio se suponía que debían ser directores de

⁶ Véase el apartado «Los reinos de las *salonnières*», en el capítulo anterior.

la conciencia espiritual de estas mujeres, constituían una pieza fundamental a la hora de transmitirles, con profusión de detalles, chismes, nuevas, modas y demás informaciones, así como de acompañarlas en su agenda diaria de lucimientos públicos. Martín Gaité recoge un fragmento de *El Censor* dedicado a satirizar a golpe de hipérbole los quehaceres de estos frívolos abates mundanos, quienes parece que habían adquirido de su Dios el don de la omnipresencia:

Cada uno de ellos tiene quince visitas ordinarias que hace indefectiblemente cada mañana, sin contar otras ocho o diez extraordinarias que regularmente añade a las primeras. Además, corren todo Madrid tres veces a lo menos cada día. Si vm. va al Prado, allí los hallará; si de allí se viene a la Puerta del Sol, allí los tiene vm. ¿Pasa vm. a Palacio Nuevo? Allí los volverá a encontrar. ¿Da vm. la vuelta y entra en las cuarenta horas? Sin falta estarán allí. ¿Se va al Retiro? También allí. ¿A la Plaza de Toros? Allí también. ¿Viene luego a la comedia o se entra en algún café? Lo primerito que vm. verá serán ellos. (205)

Los paseos diarios a coche descubierto, para mayor lucimiento de vestido, talle y poderío, por los escenarios citados en este fragmento, constituían una de las modas implantadas en la pudiente sociedad madrileña. Una vez finalizada la excursión era costumbre —ésta todavía más insólita en España— que las mujeres recibieran en sus esplendorosas casas, donde solían tener una conversación o *tertulia* que, en caso de ir amenizada con aquellos complicados bailes extranjeros (la alemanda, el minué, la contradanza... que tan bien conoce el sobrino veinteañero de Nuño), se denominaba *sarao*.

Con todo, los avances en este terreno fueron lentos, por una razón fundamental: las señoras españolas, víctimas de su secular anquilosamiento, no sabían recibir ni hacer los honores de una casa, y tardaron mucho tiempo en adquirir soltura en semejantes lides. (37)

En estas reuniones solían ofrecerse refrescos, dulces y chocolate, así como también eran habituales en ellas los juegos de naipes o prendas; recordemos las referencias al *mediator* y al *piquete* que aparecen en la epístola femenina de las *Cartas marruecas*. Las damas

españolas desarrollaron, aparte de su argot de francesismos, un lenguaje cifrado —por supuesto amoroso— de los lunares y de los abanicos; arrinconaron el uso del «tontillo» para lucir sus diminutos pies; adornaron sus cabezas con un sinfín de peinados extravagantes en función de sus estados de ánimo (a la adorable, a la celosa, a la impaciente...); aprendieron a tañer un instrumento y a cantar algunas piezas agradables y, como la hermana de Nuño, asistían compulsivamente al teatro.

Una cuestión fundamental planea en relación a esta adopción de hábitos ajenos, afianzados especialmente entre las mujeres españolas a partir de la segunda mitad del siglo: ¿Hasta qué punto estas conversaciones semiprivadas y mixtas sirvieron en provecho de las mujeres que las gobernaban? En otras palabras, ¿adquirieron por ello una mayor o mejor formación intelectual? ¿Contribuyó esta costumbre, como hemos visto que lo hizo en Francia, a facilitar su acceso a la escritura (semi)pública? ¿Cuáles eran los temas que trataban?

Carmen Martín Gaité no se formula la cuestión explícitamente hasta el capítulo VII de su libro;⁷ sin embargo, anteriormente ya había aportado algunos datos que contribuían a responderla.

Hay muchos testimonios indicativos de que las conversaciones presididas por mujeres (que en la segunda mitad de siglo eran la mayoría) se caracterizaban, en general, por una total inconsistencia. Su asunto fundamental era el de las modas, cuyas dos primordiales derivaciones —la maledicencia y el sempiterno tema de las criadas— tampoco podían considerarse muy enriquecedores para el espíritu. (69-70)

Las tertulias españolas no supusieron ni mucho menos la consecución por parte de las mujeres de un poder social y cultural como el que ostentaban las *salonnières*; así como tampoco, por descontado, constituyó un reducto protector para generar o consolidar

⁷ «¿Es posible que aquellas relaciones, inauguradas bajo tan pobres auspicios, consiguieran enriquecer, ni siquiera en una ínfima medida, el espíritu de las mujeres, compensarlas de tanto encierro y hastío como habían venido padeciendo, sustituir con ventaja al perentorio deber matrimonial, proporcionarles, en suma, algún tipo de placer?». (225)

en él una escritura llevada a cabo por mujeres. Pero, ¿qué opinión merecían las *salonnières* parisinas en la España del XVIII? A mediados de siglo, en 1751, con sus *Memorias literarias de París*, Ignacio de Luzán intentaba redimir a las damas francesas de la imagen que de ellas se habían forjado los españoles. La obra de Luzán, pues, da fe tempranamente de una dicotomía que había de presentar el tratamiento del tema: por un lado, los que supieron ver en los salones parisinos un medio de educación y culturalización de la nobleza y de la alta burguesía del país, especialmente de las mujeres y por las mujeres; por otro lado, los que, ya fuese por reacción patriótica o religiosa, en nombre de la buena moral y de las buenas costumbres, presentaban estos espacios como «la universidad de los siete pecados capitales»; y utilizo adrede la fórmula que había de usar posteriormente el Padre Luis Coloma,⁸ porque al menos es reveladora de que allí se aprendía algo.

Bromas aparte, a mi entender esta visión de las *salonnières* como mujeres frívolas, coquetas y pecadoras contribuye a explicar el recato absoluto que —al menos aparentemente— guardaban las damas distinguidas por cortejo. Parece ser que una larga diatriba a propósito de si este amor era o no, puro y platónico, recorrió el siglo.

Si bien, por una parte, parece evidente que el cortejo enfriaba las relaciones conyugales de las mujeres con sus maridos, por otra, estas mismas mujeres adoptaban un continente de dignidades y hasta de seriedad en sus relaciones extramatrimoniales que cerraba la entrada a la discusión, sobre todo teniendo en cuenta que las normas emanaban de las clases poderosas y prestigiadas, cuyo nacimiento las amparaba de graves sopechas. (Martín Gaité 143-144)

Otra diferencia fundamental: así como las *salonnières* parisinas frecuentaban una la reunión de la otra, constituyendo estas visitas una forma de adquirir y aprender los requisitos necesarios para el buen gobierno de un salón, al basarse en la mutua competencia como motor principal de las relaciones entre las damas cortejadas españolas, éstas se resistían a asistir mutuamente a las tertulias. Definitivamente, si

⁸ *Retratos de antaño* (1914), citado por Rudat (400).

hemos de creer a Carmen Martín Gaité, las prioridades eran, en efecto, muy distintas:

En realidad, las tertulias dieciochescas presididas por mujeres no tenían contenido intelectual alguno. En contraste con las que habían dado tanta ocasión de bulto y auge a la cultura francesa en el siglo anterior, estos precarios y tardíos remedos de lo mismo se quedaban en mera forma sin contenido, puro signo exterior de prestigio, igual que los amigos que pudieran frecuentarla, pretexto para el propio lucimiento. (236)

La vacuidad de los temas de conversación, así como la ausencia de un debate intelectual en las tertulias españolas se debe, en buena parte, a que la formación educativa de las mujeres de clase social alta en España era todavía más precaria de lo que pudiera serlo en Italia o Francia. El reinado de Carlos III supuso, como inmediatamente veremos, un impulso en la enseñanza femenina; sin embargo, el modelo educativo español engarzó con el paradigma femenino *intramatrimonial* y doméstico que formulara Fénélon y afianzara Rousseau en la cultura francesa, y desatendió completamente el papel intelectual de las mujeres que, en relación a las *femmes savantes*, fue defendido más allá de los Pirineos por Badeau de Somaize o incluso el primer Poullain de la Barre.

LA DEFENSA ILUSTRADA

«Yo la quiero muy tonta
que en todo tema
mucho mejor es tonta
que bachillera.»
Antonio Muñoz (1739)
«Aventuras en verso y prosa»

A juzgar por el papel conservador que ha desempeñado siempre en España la Iglesia Católica, no deja de ser sorprendente que debamos a un clérigo, en este caso benedictino, la «Defensa de las mujeres» más temprana del siglo XVIII español. Me refiero al capítulo así titulado por Fray Benito Jerónimo Feijoo dentro de su *Teatro Crítico Universal*,

publicado entre 1726 y 1739.⁹ Como se propuso Poullain de la Barre hacia la mitad del siglo anterior,¹⁰ Feijoo pretende demostrar de forma plausible la igualdad potencial de los sexos, alegando la ausencia de una base racional que justifique fundadamente las opiniones sostenidas y difundidas, como si de verdades incuestionables se tratara, a propósito de las mujeres y de su catadura física, moral, social y cultural. La carencia de este fundamento racional le lleva a poder sostener que el conjunto de afirmaciones sobre las incapacidades y negaciones naturales —esto es, biológicamente determinadas— en la mujer, no obedecen sino a prejuicios difundidos ligeramente por quienes son parte interesada en el litigio: los hombres.

Estos discursos contra las mujeres son de hombres superficiales. Ven que por lo común no saben sino aquellos oficios caseros á que están destinadas y de aquí infieren (aún sin saber que lo infieren de aquí, pues no hacen sobre ello algún acto reflejo) que no son capaces de otra cosa. El más corto lógico sabe que de la carencia del acto a la carencia de la potencia no vale la ilación; y así, de que las mujeres no sepan más, no se infiere que no tengan talento para más. (57)

En la segunda mitad del siglo destaca la figura de una mujer, famosa por su dilatada labor como traductora pero, sobre todo, por su obra de creación. Se trata de la aragonesa Josefa Amar y Borbón (1749-1833), nacida en el seno de una familia privilegiada, de origen mallorquín, dedicada por ambas ramas al ejercicio de la medicina y con vinculación docente en la universidad. A juzgar por la extensa bibliografía que cita esta autora en el último capítulo del *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790),¹¹ Amar no conocía la «Defensa de las mujeres» del padre Feijoo —o al menos no la tuvo en cuenta al confeccionar el índice de títulos comentados que cierran el volumen— a pesar de que una voluntad muy parecida a la del

⁹ Texto recogido fragmentariamente en María-Ángeles Durán (coord.), *Mujeres y hombres. la formación del pensamiento igualitario*. Madrid: Castalia-Instituto de la mujer, 1993: 53-57 y también en AA. VV. *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Cátedra, 1994: 236-238; donde el texto es fechado en 1737.

¹⁰ Véase el subapartado titulado «El saber de las mujeres» en el capítulo anterior, donde comento el modelo de Poullain.

¹¹ Edición de M^a Victoria López-Cordón. Madrid: Cátedra, 1994. Publicada por primera vez en Madrid: Benito Cano, 1790.

benedictino mueve su pluma y, de hecho, en el título de una de sus obras precedentes resonaban ecos del de Feijoo. Así es; con fecha del 5 de junio de 1786, Josefa Amar y Borbón había publicado con éxito una *Memoria sobre la admisión de señoras en la Sociedad*, conocida posteriormente con el epígrafe bajo el que apareció en el *Memorial literario*:¹² *Discurso en defensa del talento de las mugeres, y de su aptitud para el gobierno, y otros cargos en que se emplean los hombres*.¹³

Este texto constituye la contribución particular de Josefa Amar a la polémica que este año, 1786, surgió en Madrid a propósito de la pertinencia o no de admitir a mujeres en calidad de miembros de la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País.¹⁴ La controversia se desató a raíz de la entrada de la Duquesa de Benavente —esposa del director de la Sociedad— así como, poco después, la de María Isidra Guzmán de la Cerda, la primera mujer que en España alcanzó, con diecisiete años, el grado de doctora.¹⁵ Gaspar Melchor de Jovellanos participó en la discusión con una «Memoria leída en la Sociedad Económica de Madrid, sobre si se debían ó no admitir en ella las Señoras»,¹⁶ en la que se mostraba partidario de la admisión de mujeres «con las mismas formalidades y derechos que los demás individuos» (Martín Gaité 259); mientras que en su «Discurso»,¹⁷ Francisco Cabarrús esgrimía su lengua en vetar de manera terminante su entrada:

¹² *Memorial literario*, tomo VIII, XXXII (agosto, 1786): 400-430.

¹³ AA. VV. *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Cátedra, 1994: 238-240.

¹⁴ Siguiendo el modelo de la Sociedad Vascongada, fundada en 1764, el conde de Campomanes recomendó en 1774 la creación de unas patrióticas Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, esparcidas por todo el reino. Para más información *vid.* Constance A. Sullivan, «Josefa Amar y Borbón and the Royal Aragonese Economic Society», *Dieciocho* 15, 1-2 (1992): 95-148.

¹⁵ Martín Gaité comenta el caso de esta mujer (267-271). *Vid.* para la fuente directa: [Juan Bautista Soldevila], «Noticia de los grados de Maestra y Doctora en Filosofía y Letras humanas, conferidos en los días 5 y 6 de este presente mes en la Real Universidad de Alcalá á la Excm. Sra. Doña María Isidra Quintina de Guzmán de la Cerda,...», *Memorial literario* (junio, 1785): 147-177.

¹⁶ En *Obras publicadas é inéditas*. Ed. Cándido Nocedal. BAE, 50. Madrid: Rivadeneyra, 1859. Citada por Sullivan, 139.

¹⁷ «Discurso [ante los socios de la Real Sociedad Económica matritense de los Amigos del País, en sesión particular y no pública]». *Memorial literario* XII, XXIX (mayo, 1786): 74-85. Citado por Sullivan, 137.

¿Cómo podemos disimularnos la petulancia, los caprichos, la frivolidad y las necesarias pequeñeces que son el elemento de este sexo? (citado por Martín Gaité, 258)

Y más adelante añade:

No ignoro, señores, la ridiculez que el vicio impone a las máximas que le condenan; no ignoro los nombres cultos y agradables con que procuran disfrazarse entre nosotros el adulterio, la corrupción, la grosería y el abandono de toda decencia; pero ¿acaso la moda y sus partidarios prevalecerán contra la voz de la naturaleza que sujetó a las mujeres a la modestia y al pudor o contra las relaciones inmutables de todas las sociedades que las impusieron, como una obligación civil, la fidelidad a sus maridos, el cuidado de sus hijos y una vida doméstica y retirada? ... No contaremos con estas señoras austeras y respetables, y sí con las que, siguiendo un método opuesto, se ven en todas partes, dan el tono, son el objeto de las conversaciones y vendrán a perder en la Sociedad una parte del tiempo que las sobra. (259)

Movida por el discurso injurioso del conde de Cabarrús, Josefa Amar y Borbón, que gozaba del privilegio de haber sido admitida, ya en 1764, como Socia de Mérito en la Sociedad Económica de Zaragoza, escribió en respuesta su «Discurso en defensa del talento de las mugeres...» con un tono declaradamente reivindicativo.

Disponiendo sus argumentos en treinta y cuatro puntos, Amar responsabiliza a los hombres de la ignorancia de las mujeres y se lamenta de que la opinión pública difundida establezca una escala de valoración de los atributos femeninos tan superficial, en tanto que privilegia en la mujer lo que es necesariamente pasajero (la hermosura) y descuida aquello que constituiría un bien imperecedero (el saber); además, como detallará más adelante (por ejemplo en el subapartado decimoquinto), no existen virtudes específicamente femeninas ni virtudes específicamente masculinas: éstas son compartidas por hombres y mujeres.¹⁸

¹⁸ Un repaso a la división genérico-sexual de las virtudes, con un fin muy parecido, realizaba Feijoo en su ya citada «Defensa de las mujeres»; una indicación más de la posible relación intertextual entre ambos escritos.

4° No contentos los hombres con haberse reservado, los empléos, las honras, las utilidades..., han despojado á las mugeres hasta de la complacencia que resulta de tener un entendimiento ilustrado. Nacen, y se crían en la ignorancia absoluta: aquellos las desprecian por esta causa, ellas llegan á persuadirse que no son capaces de otra cosa, y como si no tubieran el talento en las manos, no cultivan otras habilidades que las que pueden desempeñar con estas. ¡Tanto arrastra la opinión en estas materias! Si como ésta da el principal valor en todas las mugeres á la hermosura, y el donaire, le diese á la discreción, presto las veríamos tan solícitas por adquirirla, como ahora lo están por parecer hermosas, y amables. Rectifiquen los hombres primero (...). (239)

La prueba concluyente de la igualdad de ambos sexos debe buscarse, a juicio de esta ilustrada, no en la aplicación de la aplastante lógica cartesiana sino en las Escrituras Sagradas, concretamente en el momento de la creación de la mujer —el cual constituía uno de los argumentos más frecuentemente blandidos en su contra:

7° (...) La creación de unos y de otros, es la que puede dar alguna luz (...). Dios crió á Adam, y este hechó de menos luego una compañía semejante a él (...): se le concedió en la muger. ¿Puede desearse prueba mas concluyente de la igualdad y semejanza de ambos, en aquel primer estado? (239)

Inmediatamente, Amar rememora el episodio de la manzana para esgrimirlo como prueba de la inquietud intelectual femenina; la curiosidad —advierte— constituye un requisito indispensable para apre(he)nder.

8° Si pasamos después á considerar lo que sucedió en la caída de nuestros primeros Padres, no hallaremos degradada á la muger de sus facultades racionales. El abuso que de ellas hizo, fue su pecado (...) ¿Mas sin disculpar este atentado, quién negará que la muger precedió al hombre en el deseo de saber?... (239)

Gran parte de los argumentos aparecidos en los distintos puntos discutidos por Amar en este primer libro, reaparecen profusamente documentados por autoridades en materia educativa en el *Discurso*

sobre la educación física y moral de las mujeres. En efecto, de extensión mayor, este volumen se subdivide en los dos grandes apartados que conforman su título general —la educación física y la educación moral— y tanto en uno como en el otro, Josefa Amar y Borbón da muestras sobradas de manejar y conocer una vastísima bibliografía en materia pedagógica, desde los clásicos (Platón, Jenofonte, Aristóteles, Séneca, Cicerón, Quintiliano...) hasta las ilustradas francesas (la marquesa de Lambert o Mme. de Genlis), pasando por San Jerónimo, Eneas Silvo, Juan Luis Vives, Erasmo, Nipho, su compatriota zaragozano Juan Costa, el jesuíta Juan Bonifaz, Fénélon o John Locke, por citar algunos nombres.

Esta prodigalidad bibliográfica puede interpretarse en aras de legitimar la voz femenina en el terreno del saber y en la esfera pública; primero, colectivamente, al citar textos escritos por mujeres al lado de textos masculinos de sobrada autoridad, en una relación de *continuum* y equidad; en segundo lugar, a título personal, en tanto que valida sus afirmaciones mediante citas ajenas y en diálogo con otros textos reconocidamente canonizados. M^a Victoria López-Cordón así lo justifica:

Pretende ser un escrito de mujer que demuestre, sin palabras, con el testimonio de sus conocimientos y de su propia escritura, lo que no puede hacer explícito por otros medios a un público relativamente amplio y un tanto receloso. Este es, a mi entender, el sentido de sus citas constantes de escritos de obras de mujeres, su admiración por sus propias contemporáneas y la trampa de quien reconoce moverse siempre en el límite de lo prudente. (44-45)

El programa educativo de Amar pretende combatir el ya conocido enemigo femenino: el ocio,¹⁹ para encauzar de esta manera, provechosamente, cualquier esfuerzo en beneficio de la formación de la mujer, no de su deformación. Así, en el prólogo intenta convencer,

¹⁹ El ocio femenino se erige como el contendiente a erradicar en la inmensa mayoría de textos educativos destinados a las mujeres, en el siglo XVIII. Martín Gaité advierte: «Era una cuestión de ocio. Las mujeres de toda Europa se aburrían. No se aburrían más que en otras épocas de la historia, pero sí —y esto es lo típico del siglo XVIII— lo empezaban a saber, a sentirse incómodas y a rebelarse contra ello: necesitaban llenar su ocio como fuera.» (19).

al lector/a la lectora, del beneficio que reporta tal preocupación, y no sólo en la propia interesada sino en la sociedad en general; puesto que en tanto que constituida por un conjunto de familias —y aquí Amar se hace eco de uno de los principios argumentativos de Fénélon— necesita del óptimo funcionamiento de la célula familiar y ésta a su vez remite, en una última instancia, al matrimonio: la conjunción de un hombre y de una mujer, quien desempeña las funciones de esposa y madre.

(...) ¿qué provecho les resulta a aquéllos [los hombres] de la ignorancia de éstas [las mujeres]? Porque si se trata de casarse, mala armonía podrá haber entre un hombre instruido y una mujer necia. La institución del matrimonio supone el designio de dos personas que han de vivir perpetuamente en mutua sociedad y unión: para esto es necesario la comunicación de ideas, como la de intereses y de otro modo no serán nunca los matrimonios unidos y pacíficos. Si hablamos del trato indiferente y sociedad racional, ¿cuánto más apreciable es la instrucción de entendimiento para hacer útil y grato el trato de las gentes?
(62)

El tono que usa Amar en este segundo texto es, por lo general, mucho menos directamente vindicativo que el primero, el cual apareció ligado a una polémica de política sexual y, lógicamente, exigía una toma de postura clara. Aquí, sin embargo, Amar no rompe aparentemente con los moldes tradicionales y, en diversas ocasiones, más bien parece que se dirija a un público masculino que no a las mujeres; y tal vez en esto resida la maniobra textual de la escritora aragonesa. En efecto: más que convocar a la revolución, Josefa Amar intenta, a mi juicio, hallar las fisuras del discurso hegemónico para abrir en él las brechas suficientemente anchas para que entren las mujeres y descubrir así qué modificaciones son posible llevar a cabo y cómo. «No formemos, pues, un plan fantástico —escribe en el «Prólogo»—: tratemos sólo de rectificar en lo posible el que está ya establecido» (72) y, a pie de página, López-Cordón apunta el doble filo de este discurso:

Se trata de una idea clave para entender la obra.
¿Supone una aceptación explícita de que la sociedad funciona

razonablemente bien o, por el contrario, la expresión de una voluntad decidida a mantenerse en los límites de lo conveniente? ¿Conservadurismo o posibilismo? (72, nota 32)

Sin embargo, en diversas ocasiones, Amar usa de tácticas puntuales para ganar terreno. Por ejemplo: inmediatamente después de la extensa cita precedente (62), la autora da por sentada, sin entrar a discutirla, la igualdad entre los sexos.²⁰ Se trata efectivamente de colegir, en consonancia con esta estrategia, la asunción por defecto, así como romper de nuevo otra lanza a favor de una educación que respete esta igualdad. Una de cal y otra de arena, puesto que más adelante admite, sin embargo, una implicación directa entre la mujer y su permanencia en la casa, espacio que ocupa en tanto que ha de desempeñar sus funciones de esposa y madre, como competencias femeninas primordiales. Si bien la razón reclama una igualdad originaria entre el hombre y la mujer a todos los efectos, el reparto *natural* de la pater/maternidad implica, a juicio de Amar, una distribución de las ocupaciones en consecuencia. De todas formas, hay cierta reticencia en la forma en que lo transmite, perceptible en el uso de las fórmulas «parece que» y «en cierta manera», en el fragmento que sigue:²¹

La educación y cuidado de los hijos pertenece del mismo modo a los padres que a las madres, pero como la naturaleza los deposita por cierto tiempo en el seno de éstas y les suministra los medios de alimentarlos en los primeros meses, parece que en cierta manera están más obligadas a su conservación y manejo. Hay también otra razón, cual es la de que están más tiempo en casa; y teniendo casi siempre a la vista a sus hijos, pueden conocerlos mejor y corregirlos. (74-75)

²⁰ «Las mujeres están sujetas igualmente que los hombres a las obligaciones comunes a todo individuo, cuales son la práctica de la religión y la observancia de las leyes civiles del país en que viven. A más de esto tienen las particulares del estado que abrazan y de las circunstancias en que se hallan; es decir, que no hay en este punto diferencia alguna entre ambos sexos y que, por consiguiente, ambos necesitan de una instrucción competente para su entero desempeño.» (62-63)

²¹ López-Cordón también lo nota y anota debidamente en su edición del texto: *vid.* nota 38.

Los capítulos VI y VII del *Discurso para la educación física y moral de las mujeres* están destinados a dilucidar la representación que ha de tener el «estudio de las letras» dentro del modelo pedagógico establecido por la autora aragonesa. Después de subrayar que la *labor manual*, juntamente con *la economía y el gobierno doméstico*, constituyen los pilares fundamentales de la educación femenina, Amar recomienda a aquellas que presenten aptitudes,²² un programa de formación mediante los libros, para cuya viabilidad resulta un requisito indispensable —por supuesto— la alfabetización: «(...) tanto el escribir como el leer se ha de procurar hacer con perfección» (171), erradicando de una vez para siempre la absurda idea de que esta actividad letrada puede ser nociva para las mujeres. A pesar de esto, la única referencia a la escritura se circunscribe al «género» epistolar, en el siguiente fragmento (el subrayado es mío):

Procúrese, pues, que las niñas pongan la debida atención en hacer buena letra, en separar los vocablos, y en escribir cartas para adquirir el estilo familiar que corresponde. Por lo tocante a la lectura, será muy del caso que lean algunas veces delante de gentes, para que se acostumbren a poner cuidado y leer con sentido; pues sin este requisito pierde su mérito el mejor libro. (172)

La recomendación, que remite de forma evidente a los modelos franceses que maneja Amar (Maintenon, Lambert, Genlis...), no deja por ello de poner de manifiesto una mayor permisibilidad de acceso femenino a la escritura si ésta es epistolar; es decir, destinada a la privacidad y concerniente a cuestiones domésticas, cotidianas.

La selección de lecturas aleccionadoras que prescribe la autora se mueve dentro de un abanico de materias como la filosofía moral, la historia, la geografía, la aritmética y la gramática. Recomienda además el ejercicio de la traducción —siguiendo el consejo que Plinio diera a

²² Esta observación es importante porque restringe el número de mujeres que pueden o deben acceder a la formación letrada. Josefa Amar puntualiza: «No se pretende en esto que todas las mujeres indistintamente hayan de estudiar y aprender las materias que aquí se apuntarán: lo primero, porque no sería conveniente a todas el distraerse tanto de los negocios de la casa; y lo segundo y más principal, porque no hay en todas igual aptitud de ingenio y aplicación, cuya regla también es común a los hombres». (170-171)

Fusco y su propia labor profesional—²³ así como el conocimiento de lenguas vivas (francés, inglés, italiano) y muertas (griego), y, por supuesto, del latín, «pues aunque cuenta entre las lenguas muertas, nunca ha dejado de ser la más universal entre los sabios» (182). Uno de los problemas reside —como era previsible— en las novelas, especialmente las de temática amorosa:

La afición que muchas mujeres tienen a leer y la ignorancia de asuntos dignos hace que se entreguen con exceso a los romances, novelas y comedias, cuya lectura generalmente es mala por las intrigas y enredos que enseña. Varios franceses son de opinión que se puede enseñar la buena moral por medio de la lectura de romances; pero se les puede responder lo que dice Nicolás Heinsio censurando la sexta sátira de Juvenal, que sirve más para persuadir el mal ejemplo que para reprenderlo. Concuerta con esto lo que dice el docto y juicioso Fénelon: «Permítaseles (habla de las muchachas) la lectura de libros profanos, con tal que no contengan malas máximas, ni enciendan las pasiones. Éste será un medio indirecto de apartarlas de las novelas y comedias». En nuestra lengua tenemos algunas comedias en que hay poco o nada de amores, y éstas son las únicas que deben permitirse. (185)

A pesar de lo que nos puedan hacer creer las advertencias de Josefa Amar, el analfabetismo era muy elevado entre la población femenina de finales del siglo XVIII. La falta de escuelas públicas para niñas, obligaba a una formación educativa —en el caso que pudieran costársela— a base de preceptores o de colegios privados, como por ejemplo el de las Doncellas Nobles de Toledo. En este caso, sí parecía existir la posibilidad seria de que adquiriesen formación letrada, siempre en un término secundario respecto a la preparación para lo que habían de constituir sus tareas domésticas; al menos a juzgar por las ordenanzas del citado colegio toledano:

Que haya maestras... para que enseñen a las dichas doncellas a labrar y coser y otras labores que convengan saber,

²³ «Me preguntas cómo considero que debes estudiar en el retiro donde te encuentras hace mucho tiempo. En opinión de muchos, una de las maneras mejores es traducir (...)\", recomendaba Plinio a Fusco en una carta (López Estrada, 177). Por lo que se refiere a las traducciones que realizó la propia Josefa Amar cfr. Sullivan, 95.

las cuales las puedan corregir y castigar en lo tocante a sus labores y darlas las que hubieren de hacer, y si se excedieren en otra cosa fuera de lo tocante a las dichas labores, el castigo de ello pertenezca a la dicha Rectora; y que también se tenga en cuenta con enseñarlas a leer y a escribir, y que la Rectora señale algunas otras doncellas que lo sepan hacer para que ayuden a las maestras. (*Textos para la historia...* 244)

Si no pertenecían a la aristocracia o a la alta burguesía, entonces lo más habitual era que se formaran en el seno familiar, aprendiendo a desarrollar los que en un futuro habrían de constituir, por clase o posición, sus quehaceres, para los que mayoritariamente no era indispensable saber leer y escribir.

El reinado de Carlos III supuso un impulso en la educación femenina. Basta recordar al respecto que el primer texto de Josefa Amar nació en relación a una polémica suscitada por la propuesta (y después decisión mitigada)²⁴ del monarca de admitir mujeres en la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País. De nuevo, Carmen Martín Gaité pone en relieve el móvil oculto que conllevaba este interés por la formación de las mujeres:

(...) tanto o más que de instruir a las mujeres en cuestión teórica alguna, se trataba de "politizarlas", o sea, de ganarlas para la causa del despotismo ilustrado, cuya política estaba basada en la economía y la administración. Es decir, era una evidente llamada al sexo femenino para que colaborara con el gobierno en un asunto que preocupaba altamente a éste: el prestigio del matrimonio. (261)

La preocupación sobre la instrucción femenina obedecía, pues, a la voluntad de imposición de un modelo de mujer que desbancara la petimetra malgastadora, moldeándola a medida del ámbito familiar doméstico y no para el lucimiento público, así como para el matrimonio y no para el cortejo. Son muchas y diversas las medidas que adoptó el gobierno de este monarca, no en vano conocido como *El Político*, entre ellas la propulsión de una escuela pública para niñas. En efecto, después de la experiencia piloto del establecimiento de una

²⁴ *Mitigada* porque, aconsejado por Floridablanca, la solución salomónica de Carlos III consistió en crear una Junta de Damas, que se reunía aparte de la facción masculina de la Sociedad. *Vid.* Sullivan, 96-97.

escuela de estas características en el barrio madrileño de Mira el Río, Carlos III hizo pública una «Real Cédula», con fecha a 11 de mayo de 1783, en la que fijaba el reglamento que había de regir el funcionamiento de escuelas similares en otras partes de la capital y en todo el reino. En lo tocante a las materias de formación establecía las siguientes directrices:

Artículo V. 1. Lo primero que enseñarán las Maestras... serán las Oraciones..., la Doctrina Christiana por el método del Catecismo, las máximas del pudor y de las buenas costumbres; las obligará á que vayan limpias y aseadas..., y que se mantengan... con modestia y quietud. (...) 3. Las labores... han de ser las que acostumbra, empezando por las más fáciles, como Faja, Calceta, punto de Red, Dechado, Doblado, Costura, siguiendo después á coser más fino, bordar, hacer Encages, y en otros ratos que acomodará la Maestra según su inteligencia, hacer Cofias ó Redecillas, sus Borlas, Bolsillos, sus diferentes puntos, Cintas caseras de hilo, de hilaza de seda, Galon, Cinta de Cofias, y todo género de listonería, ó aquella parte de estas labores que sea posible, ó á que se inclinen respectivamente las Discípulas... (*Textos para la historia... 247*)

Solamente en caso excepcional, después de este acopio de labores domésticas, con todo lujo de detalles y especificaciones, lacónicamente se contemplaba (el subrayado es mío):

Artículo XI. El principal objeto de éstas Escuelas ha de ser la labor de manos; pero si alguna de las muchachas quisiera aprender á leer tendrá igualmente la Maestra obligación de enseñarlas, y por consiguientemente ha de ser examinada en este arte con la mayor prolixidad. (248)

Antes de cerrar este apartado, quiero referirme aunque brevemente, a la obra de Vicente de el Seixo publicara con el título de *Discurso filosófico y económico político sobre la capacidad ó incapacidad natural de las mugeres para las ciencias y las artes*, aparecida en Madrid recién inaugurado el siglo XIX, en 1801. El texto no puede tener un *incipit* más explícito:

Artículo I. Baxo ningun aspecto ha sido, ni es el hombre mas injusto, que baxo aquel que dice relacion con la hembra

de su especie. No se puede pasar la vista por el sistema que han adoptado los hombres para con las mugeres, sin verter lágrimas de sentimiento y de horror. (*Textos para la historia...* 240-241)

Lo que consterna mayormente a De el Seixo a propósito de esta discriminación es que se centra sobre una figura que desempeña una labor primordial dentro de la sociedad: la madre; cargo por el cual las mujeres contribuyen poderosamente a la formación educativa de sus hijos. Este motivo es suficiente —a juicio del autor— para poder afirmar tajantemente que en ningún caso debe desatenderse la preparación de quien está *naturalmente* destinada a educar.

Si de alguna mayor presencia pública o si de algún poder de influencia gozaron las petimetras cortejadas del XVIII, gobernadoras de tertulias y saraos, hay que decir que fueron en seguida perfectamente reconducidas a la esfera privada, en relación a su labor *natural* (u obligación) de madres y esposas. Personalmente, creo que el texto de De el Seixo constituye una muestra insuperable del cumplimiento exitoso de esta traslación. Por ejemplo, en sus artículos defiende una igualdad (muy ilustrada) entre los sexos (como Poullain, como Feijoo, como Amar...), reconoce la parcialidad e injusticia de las leyes promulgadas por los hombres, e incluso tiende a alabar a la mujer como maestra en la cortesía, haciéndose eco de aquellos países —sobre todo Francia— donde se les reconoció, como ya hemos visto, un papel fundamental:

(...) solo entre las naciones, cuya cultura ha llegado hasta el término de hacerles corteses, han obtenido aquella dignidad é igualdad de condición, tan natural y tan necesaria á la dulzura de la sociedad.

Pero veamos en qué términos entiende el autor esta «cortesía femenina», porque inmediatamente añade (los subrayados, simple y doble, son míos):

Diré mas, que esta misma cortesía y urbanidad de costumbres en los pueblos civilizados, se las debe á ellas; porque habiendo sabido oponer á la fuerza armas mas poderosas, nos han enseñado con su modestia á respetar el imperio de la hermosura; ventaja natural mayor que la de la fuerza, y que supone el arte de hacerlas estimar. (241)

Se trata pues, en definitiva, de un mérito que las mujeres ostentan sin esfuerzo. El modelo de *femmes savantes* que recoge De el Seixo se ve desposeído de cualquier cualidad adquirida y, como la superioridad femenina en la escritura epistolar que propugnaba La Bruyère, la alabanza que brinda a las mujeres se limita a que éstas se comporten como a lo que él cree que significa ser mujer; fenómeno que en todo caso implica necesariamente —para De el Seixo— el enclaustramiento en el hogar y el desempeño de su labor de esposa y, principalmente, madre:

A esta muger, á esta madre ¿quién podría dexar de admirarla y adorarla? ¡Qué dichosos serian sus hijos! ¡que dichoso el digno marido que poseyese su corazon! ¡Dichoso el Estado que llegase á tener un crecido número de madres tan virtuosas, que propagando la especie humana, la mejorasen é hiciesen la felicidad de sus familias! pues siendo las delicias de la sociedad, enriquecerían la patria de ciudadanos robustos, virtuosos, y útiles para la defensa, conservación y prosperidad... (241)

UNA MIRADA A FORMULARIOS Y MANUALES

También he borrado las cortesías del folio 191 en que enseña, como deben firmar sus Papeles mutuamente los Amantes, assi porque es escusado darles mas luz en esse particular, como porque essas voces, que son en realidad requiebros, pueden ofender los ojos, y los oídos, de quien sabe, quan peligrosa es la materia (noviembre 10-1756).

Con estas palabras finalizó Fr. Joseph Alonso Pinedo la notificación de los fragmentos censurados para la reedición que el impresor Joseph Garcia Lanza quería publicar, entrada la segunda mitad del siglo XVIII, de un manual epistolar impreso originariamente en Orihuela y, posteriormente, en Madrid (imprenta de Joseph Alonso Padilla), en 1748.

Poco después, la impresora catalana Maria Àngela Martí obtuvo, a su vez, el permiso requerido para que el volumen apareciera en Barcelona el año 1763, con el siguiente título: *Nuevo estilo, y formulario de escribir cartas missivas, y responder à ellas en todos generos, y especies de correspondencias, à lo moderno, conforme à el uso, que oy se practica; las cortesías en el principio, medio, y fin de las Cartas, y antes de la firma: Antes impresso en la ciudad de Orihuela, y añadido nuevamente en la Guia de caminos, para ir, y venir por todas las Provincias de España, y para ir à Roma: Con la noticia general para escribir desde Madrid à los lugares mas señalados de Comercio de España, por los días de la Semana: con Cartas, y Villetes de Pasquas, escritas por un Curioso; y otras Addiciones.*²⁵

Si cito el título al completo es porque, llegado a Barcelona, el volumen se constituye por la suma de tres libros, cuyo punto en común reside en su utilidad para la escritura y reparto de correspondencia: la *Guia de caminos...*, la *Noticia general para escribir desde Madrid...* y, por último, el *Nuevo estilo, y formulario...*, al que se le añadieron, sin embargo, «unas cartas, y Villetes de Pasquas, escritos por un Curioso, con otras Addiciones de otro Curioso». Si he iniciado este apartado reproduciendo las palabras del censor de turno para terminar refiriéndome, tras recorrer los itinerarios editoriales de la obra, a estas adiciones realizadas por un par de curiosos es porque existe una conexión entre ambos textos, en tanto que estos últimos —fuera cuando fuera que se incorporaron al libro—²⁶ añaden al libro lo que el censor espurgó. Así, por ejemplo, el primer curioso añade unos «Papeles amorosos» (158-167), mientras que el segundo agrega una amalgama de «Varias cartas a Diferentes Assumptos, que tambien pueden servir de Papeles», constituida principalmente por cartas de amor o de amistad.

A mi juicio, ambas maniobras —la del censor y la de los curiosos— obedecen a una prefiguración distinta del público lector a quien va dirigido el libro; conjetura que, por supuesto, no puede

²⁵ Barcelona: En la imprenta de Maria Angela Martí Viuda, 1763.

²⁶ En todo caso creo que podemos acotar las fechas entre 1756, año en el que el censor revisa el texto para la reedición de García Lanza, y 1763, año en el que se publica la primera edición barcelonesa.

desligarse de una disparidad de ideologías más o menos tácitas, pero presentes tanto en el gesto de Alonso Pinedo como en el de los dos coautores de las adiciones. En efecto, si el censor elogiaba la utilidad de la obra para uso de *tyrones*, esto es, profesionales de la escritura de cartas que hacen carrera en las oficinas, los curiosos apelaban, a su vez, a un público más familiar, que busca en la obra no un instrumento para su trabajo sino, más bien, para sus obligaciones y devociones cotidianas.

Más de treinta años después, en 1796, se reedita el volumen en Barcelona, con algunas modificaciones significativas. Las innovaciones de los correos postales convierten en obsoletos los dos libros que, junto con los modelos epistolares, conformaban el volumen en la primera edición catalana. Desaparecen, pues, la *Guia de caminos...* y la *Noticia, general para escribir desde Madrid...* y, en compensación, se añade una «Dirección de Cartas. Dias que entran y salen en las Caxas principales del Reyno» además de una «Correspondencia con la Nueva España», para aquellas misivas que iban a cruzar el océano, así como, por último, se adjunta la información sobre los «Dias necesarios para el giro de las correspondencias con las Cortes y Plazas principales de comercio de Europa», para ésas que tengan su destino final en el viejo continente.

Si bien la notificación de estos datos corrobora una voluntad profesional y comercial, una breve nota preliminar, tras evidenciar la necesidad humana y social (y subrayo esta dualidad) de comunicación a pesar de la distancia, muestra claramente que el público destinatario de la obra sobrepasa los secretarios de oficio. El manual se pone al servicio de una burguesía comerciante, que tanto requiere escribir cartas para su negocio como para su vida personal y privada.

Con este motivo, ó mediante esta necesidad [de comunicación social y humana a pesar de la distancia], se han impreso en todos tiempos distintos Formularios (para régimen de aquellas personas que no están prácticas en el ejercicio de la Secretaria, por razon de su ejercicio, ocupación, ò empleo) conforme el estilo del tiempo en que se han escrito. El que últimamente corria con mas aceptacion se escribió à últimos del siglo pasado; por cuyo motivo carecia del estilo moderno que en muchas de sus Cartas, las que se han corregido, y añadido otras muchas, que se han sacado de varias partes, y se han puesto diferentes cosas pertenecientes

al Estilo, ó Formularios de Cartas, como son Memoriales, Letras de Cambio y Protexas, Relaciones de Méritos, Membretes de éstos, Esquelas para todos asuntos comunes, como son avisos, enhorabuenas, pésames, despedidas, Entierros, Novenarios, &c.

Este texto inaugural que con el epígrafe «Advertencia al lector» incorpora la edición de 1796, probablemente se deba a Don J. Antonio D. y Begas, quien aparece en el título como responsable de la readaptación. Esta vez, pues, el curioso tiene nombre propio: *Nuevo estilo y formulario de escribir cartas misivas y responder a ellas en todos los géneros de especies de correspondencia: reformado según el estilo moderno, y añadido en esta última edición por Don J. Antonio D. y Begas.*²⁷

A lo largo del libro, los diferentes apartados se van configurando de forma muy similar: el autor da una fórmulas generales y luego las ilustra mediante una serie de cartas *exemplares* que proceden, sean *reales* o redactadas para la ocasión, de un ámbito privado y no (en ningún caso) de textos impresos como literatura —creo que es importante señalarlo porque en recopilaciones posteriores la procedencia de los textos cambiará. En este afán manifiesto de modernizar los textos, D. y Begas se cuida de anotar con detalle las prácticas epistolares más usuales en la época. Por ejemplo; entre estas «esquelas para todos asuntos comunes», notifica la distinta disposición que toman los textos de las participaciones matrimoniales en función de si quien los escribe es hombre o mujer:

Para Señores

Nota. Estas esquelas (por lo general) son impresas y dispuestas à lo largo de la quartilla del papel, en distinto modo que las Señoras. (92)

Para Señoras

Nota. Las esquelas ò avisos que dan las Señoras de los Casamientos de sus hijos, hijas, hermanas, primas, &c. son (por lo regular) en medio pliego, impresas en quartilla dexando la mitad á la espalda dobladas por la cabeza al

²⁷ Barcelona: Por los consortes Sierra y Martí, Plaza S. Jayme, 1796. Con el mismo título y sin cambios, la obra se reeditó en 1808.

contrario de las Esquelas regulares, por ser este último estilo, usado aun entre las Señoras de primera clase. (95)

El texto contiene, asimismo, su apartado destinado a la elaboración de cartas de temática amorosa por parte de «Damas y Galanes» (*sic*), titulada «Varios papeles amorosos» (328 y ss.).

Las palabras preliminares a las que anteriormente me he referido incurren sumariamente en una posible definición de *carta* al equipararla a un diálogo entre ausentes; recogiendo así, de forma tácita, la formulación que Cicerón ya diera en las *Filípicas* (II, 7) o/y Séneca, en su *Epistola a Lucilio* (LXVII), y que, posteriormente, Erasmo contribuyó a afianzar en *De ratione conscribendis epistolas* (VII).

Una de las cosas con que proveyó el ingenio del Hombre à la Sociedad humana, fue con las Cartas Misivas: en ellas se representan al vivo los objetos de las Personas que las escriben y las leen, pues les parece que mutuamente se hablan. Por ellas se explican los conceptos del ánimo, mediante la distancia en que se hallan el uno del otro, y por cuyo medio oportuno les franquea la comunicacion en todos los asuntos. («Advertencia al lector»)

Contra esta aproximación clásica al «género» se manifiesta Melchor de Sas en su *Arte epistolar*, publicado en 1819; extenso manual donde, curiosamente, sí se alude a los antiguos y se analizan sus aportaciones a la determinación de esta forma de escritura, tan proteica y difícil de encauzar en una definición general.

Y aunque hay autor respetable que dice, no poderse dar por esta razon reglas para el género epistolar, y porque las cartas se escriben asi como se habla: pero en esto de hablar, tambien hay sus diferencias, porque unos hablan bien, otros medianamente, y otros mal, y aun cuando todo el que escribe cartas hable bien, (caso imposible) debe escribirse aun mejor que se habla; pues que se tiene mas tiempo para observar en lo que se escribe un órden, y una eleccion de frases y palabras, á que no dá lugar lo rápido de una conversación; los pensamientos pueden ser mas brillantes, y en una palabra; no son disculpables las negligencias de los escritos como los de la palabra. (45-46)

El volumen lo conforman dos tratados; el primero constituye un manual de retórica epistolar y, el segundo, se configura a modo de formulario o compendio de correspondencia, puesto que sigue una clasificación de las posibles cartas-modelo y las ilustra mediante *egemplos*, algunos de los cuales —ahora ya sí— son producto de la pluma de escritores (y escritora) célebres o bien provienen de fuentes literarias. Por lo que a las *epistolières* se refiere, De Sas recomienda la lectura de Mme. de Sévigné y de Santa Teresa de Jesús, a quien además cita ejemplarmente en tres ocasiones: dentro de las *cartas à soberanos, y altos personages* (II, 2), las *cartas consolatorias* o de pésame (II, 4) y las *cartas consiliarias* o de consejo (II, 7). Ninguna otra carta debida a una pluma femenina aparece en el libro. Eso sí, el autor arremete furibundamente contra la traducción castellana del libro de Samuel Richardson *Historia de Clarissa Harlowe*, pero no por aspectos relacionados con la *liason dangereuse* existente entre el género femenino y el «género» epistolar, sino por tratarse a su juicio de un texto nada modélico en la redacción de cartas, a causa del hábito de recurrir a largos y excesivos paréntesis.

En el décimo capítulo de la segunda parte, dedicado a las cartas amorosas (159 y ss.), De Sas cita únicamente dos textos, ninguno de los cuales está escrito por una mujer, y aconseja además practicar un amor «con buenos fines», esto es, de cara al matrimonio. Los modelos, pues, obedecen únicamente a las formas adecuadas para encauzar los *negocios* del amor, para que terminen satisfactoriamente en un contrato social. La pasión, la seducción, el deseo, el galanteo en general queda al margen. Sobre ello apunta tan sólo el autor:

La principal dificultad en esta especie de cartas solo suele encontrarse en los jóvenes de ambos sexos para las primeras; que en las demás contestaciones harto aguzado es el amor, para que no suministre vivas espresiones à los que quieren manifestar sus sentimientos, despues de rota la valla de la primera carta, que es la única que suele ser embarazosa. (170-171)

Una reducción parecida del terreno amoroso a objetivos exclusivamente matrimoniales se lleva a cabo en *El secretario de sí mismo. Nuevo modelo para escribir cartas sin ayuda de maestros*.

*Manual dedicado a los niños.*²⁸ Antes de entrar en los textos aducidos a título de muestra por el autor en este asunto, quiero señalar, sin embargo, que en el prólogo se especificaba que, contrariamente a muchos manuales epistolares anteriores que requerían conocimientos preliminares, «la presente colección» era útil para todos los públicos (el subrayado es mío):

Encuétrase en ella [la presente colección] cartas sobre los mas ordinarios sucesos de la vida, de las personas que en todos estados, sexos y condiciones pueden fácilmente tomar sus modelos á propósito para escribir sobre cualquier asunto, sin mas trabajo que copiarlos al pie de la letra, con solas las variaciones que puedan exigir la diferencia de sexos, tratamientos y otras pequeñas circunstancias que no pueden escaparse á la penetración del que escribe. (5-6)

Precisado esto, acudamos ahora a lo más cercano a las cartas de amor que aparecen *ejemplarmente* en el libro. Dejando a un lado la «Carta de un amante à otro quejándose de su inconstancia» (77), donde el *otro* es, por supuesto, una mujer que hace gala de una de sus presuntas debilidades connaturales; así como aludiendo tan sólo a una «Carta para pedir a un padre la mano de su hija» (28), en la que de hombre a hombre se resuelve el asunto matrimonial, quiero detenerme en una curiosa «Carta para pedir la mano de una muger independiente» (28-29). No hay más cartas de (pseudo)amor que esas tres. Lo que me sorprende es que en un abanico tan parco de posibilidades se ofrezca como modelo *a copiar* y reproducir automáticamente para todos los públicos una carta como esta, puesto que me invita a colegir que, a mediados de siglo XIX, resultaba bastante usual la reticencia femenina al matrimonio. Este pensamiento se ve corroborado por un fragmento de la epístola en cuestión, donde, a modo de generalización, se afirma (los subrayados son míos):

No ignoro que algunas que pertenecen al sexo de V. tienen una cierta aversion al matrimonio, por considerarle como la pérdida de su libertad y una insufrible servidumbre: pero, señora, debe V. desechar toda inquietud, si alguna tiene sobre esto. (28-29)

²⁸ Barcelona: Manuel Saurí, 1848.

Sin extenderme más en la cuestión, quiero recordar antes de concluir este apartado, cuál ha sido la evolución de la epistolografía que traza la lectura cotejada de estos manuales. Creo que el movimiento principal consiste en un incremento del público destinatario, en parte debido a un crecimiento del porcentaje de la población alfabetizada, pero existen también otros motivos con toda seguridad más relevantes. Los compendios y formularios epistolares dejan de ir dirigidos a unos profesionales de la escritura de cartas para consagrarse a un uso más general, sin que ello implique un marco exclusivamente doméstico. En efecto, a mi juicio no se puede desligar el desarrollo de los manuales epistolográficos de las transformaciones económico-sociales que lleva a cabo, una vez instalada en el poder, la burguesía, así como a la re/creación de la privacidad moldeada por esta nueva clase social. Voy a citar solamente un ejemplo: la proliferación de una pequeña y mediana industria, a veces de tipo familiar, crea unas necesidades *corresponsales* ligadas al negocio pero también a una entidad individual-familiar, lo cual permite una ampliación de los *asuntos* epistolares que recogen los manuales; libros que, al fin y al cabo, están al servicio de la población.

Pero, y volviendo a la conjunción que me ocupa, ¿dónde están las *epistolières* españolas? ¿Cuándo y cómo aparecerán representadas en los manuales y antologías de cartas? ¿Poseerán también ellas esta facilidad connatural para la escritura epistolar? A estas preguntas me dispongo a responder en la segunda parte de este tercer y último capítulo.

**TESTIMONIOS DE UN SIGLO
(1850-1961)**

*«Estoy sofocadísima; aquí rompería
la carta si mi vanidad no la juzgase digna
de figurar en antologías y epistolarios para
gloria de esta madame de Sévigné española»*

Paréntesis de una anónima
en las *Cartas de mujeres*, de Benavente

Cuando, a mediados de siglo pasado, don Eugenio de Ochoa se comprometió a recopilar un *Epistolario* para la Biblioteca de Autores Españoles, partió en su empeño prácticamente de cero.¹ En lengua castellana, había que remontarse a la antología de Gregorio Mayans: *Cartas morales, militares, civiles y literarias*, publicada en Valencia en 1773, para hallar el precedente de una labor similar; sin embargo, los cambios sucedidos en este casi un siglo necesariamente tenían que reflejarse en los presupuestos, tácitos o explícitos, de ambos antólogos.

A diferencia de su predecesor, que había recogido principalmente epístolas de carácter erudito, gran parte de las cuales habían sido escritas por autores ilustres para funcionar a modo de prólogo a diversos libros, Eugenio de Ochoa —a mi juicio como heredero de la revolución romántica—, se cuidó en la «Introducción» al primer volumen de dejar muy claro que él quería trabajar con un concepto distinto de *carta* (el subrayado es mío):

Las hay [de cartas] *suasorias* y *disuasorias*, de *pésame* y de *enhorabuena*, *consolatorias*, y *eucarísticas*, y de *recomendación*, etc, etc.: división tan prolija como impertinente, y que á nuestro juicio debiera sustituirse con esta otra, que es la única racional y legítima: cartas *confidenciales* y cartas *eruditas* ó escritas para publicarse, es decir, obras de cualquier género, artificialmente ordenadas bajo la forma epistolar. Solo las primeras son verdaderas cartas; las segundas no son mas que sus imitaciones. (V)

A pesar de que el propio autor señala la dificultad de separar a veces entre unas y otras, sostiene esta distinción a lo largo de todo su análisis teórico de la escritura epistolar, insistiendo repetidamente en la necesidad y obligación rigurosa de discriminar la correspondencia

¹ Eugenio de Ochoa, *Epistolario español*. Colección de cartas de españoles ilustres antiguos y modernos, I y II. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 13 y 62, 1850 y 1870.

privada de aquellas publicaciones, generalmente de tema religioso filosófico o político, que con afán pedagógico, han tomado una forma epistolar.

Muchas y muy conocidas son las obras didácticas que han adoptado la misma forma [epistolar], muy conveniente también para su objeto. Méenos lo es sin duda para el género novelesco, por la dificultad tan grande de simular bien en las diferentes cartas el lenguaje y las ideas de cada personaje; pero el éxito inmenso que alcanzaron en sus tiempos *Clarissa Harlowe*, de Richardson, y la *Nueva Heloísa*, de Rousseau, prueban que ese inconveniente no es decisivo; y, efectivamente, son muchas las obras de imaginación que posteriormente se han escrito en esa forma con singular acierto. No son esas empero verdaderas muestras, sino, como antes dijimos, simples imitaciones del lenguaje epistolar. (VI-VII)

Una de estas *imitaciones*, sin embargo, ha sido incluida en el primer tomo tal y como admite (y se excusa por ello) el propio De Ochoa: se trata de unos textos procedentes de las *Cartas marruecas*, de José Cadalso. Por lo demás, el resto de epístolas recopiladas en el volumen de 1850 son plenamente *auténticas* (usando la terminología del antólogo) porque no fueron creadas para la imprenta ni la difusión en medios públicos, sino que las ha extraído de cauces absolutamente privados. Existen, además, dos nuevos elementos que han contribuido a limitar y concretar el *corpus* epistolar que conforma la antología. En efecto; por un lado, De Ochoa ha excluido aquellos autores (y autora) cuya correspondencia hubiera sido publicada en otros volúmenes de la BAE, como es el caso de Santa Teresa, Quevedo, Isla y Jovellanos. Por otro lado, el antólogo advierte que tiene el propósito de ceñirse, tanto en este volumen como en el segundo, a textos de siglos anteriores: «Tratándose de correspondencias epistolares —advierte—, no es lícito poner en contribución a los contemporáneos» (IX). Cabe recordar estas precisiones de De Ochoa puesto que, en el siguiente volumen sufrirán —como veremos— cambios muy significativos.

Dos cuestiones más, fundamentales, se asoman en el prólogo de 1850, en las que creo merece la pena detenerse, pues resultan, a mi parecer, altamente reveladoras de la opinión que el autor tenía sobre la

escritura epistolar. La primera reflexión gira en torno a la legitimidad de dar a la luz pública unos textos que originariamente jamás fueron pensados para trascender la esfera confidencial. Este problema, que en principio parece moverse estrictamente en un terreno ético respecto de las personas que escribieron (o recibieron) las cartas, es hábilmente reconducido por De Ochoa, en aras de resolverlo, sin abandonar esta casuística *ética*, para con un deber nacional. En última instancia cabe apelar al criterio de quien se responsabiliza de la edición, porque de lo que no duda nuestro antólogo es del valor de estos textos epistolares como documento *histórico* (y subrayo adrede el adjetivo):

Parece que un sentimiento de respeto natural debiera preservar perpetuamente de la publicidad los escritos confidenciales sobre asuntos privados; pero el interés común ha prevalecido sobre este principio de moral universal, y nunca se ha escrupulizado dar á la estampa, cuando han parecido interesantes, las cartas de los hombres que han figurado de un modo notable en el teatro del mundo. De ahí se ha descendido aun á las personas oscuras, y es indudable que en estas indiscreciones ya sancionadas por el uso, han derramado mucha luz sobre algunos importantes sucesos históricos, y nos han allanado en extremo el conocimiento de las costumbres y de las ideas de otros tiempos. (VI)

De Ochoa reclama, pues, el estatuto de documento (intra)histórico para la carta privada y, a partir de ahí, estatuye su publicación, necesaria para un buen (auto)conocimiento nacional. A juicio del antólogo, el componente autobiográfico de la escritura epistolar privada nos transmite de forma auténtica y verídica la historia personal y cotidiana de las personas que vivieron en tiempos pretéritos y constituyen una de las pocas vías de acceso a este pasado.² Solamente en un término secundario, en tanto que están conformadas de lengua, así como reguladas mediante unos códigos más o menos específicos, las *verdaderas* cartas constituirán, para Eugenio de Ochoa, un documento literario. Se lamenta de la actitud de los editores que han desatendido irresponsablemente este género de escritura a su juicio fundamental:

² En este sentido, la visión que propugna Eugenio de Ochoa en el prólogo de este primer volumen entronca con la sostenida en una primera etapa de los estudios teóricos sobre la autobiografía, tal y como ya me he referido a ello en el primer capítulo de este trabajo, en la sección «Biografía de la autobiografía».

(...) no es posible desconocer que nuestra literatura, rica en todos los géneros, no lo es en el epistolar tanto como pudiera y debiera serlo, por incuria de nuestros presentes y pasados editores, que han dejado y estan dejando perderse ó yacer inéditas innumerables colecciones de cartas, cuya publicación reclaman consideraciones de mucha monta. Ni las costumbres ni la historia de otros tiempos pueden ser bien conocidas, miéntras no se acuda, como á la fuente de verdad mas limpia de todas, al testimonio de las correspondencias privadas, las cuales, por su misma calidad de familiares, ofrecen una garantía de imparcialidad que rara vez se encuentra en los escritos destinados á ver la luz pública, armas casi siempre de partido, cuando no desahogos del amor propio ó expresion apasionada de pretensiones personales. Lástima grande es que no se haya cuidado mas entre nosotros de recoger y publicar las cartas de nuestros hombres ilustres, siguiendo en esto el ejemplo de otras naciones, que, merced á su afan de publicidad en este punto, han logrado disipar de su historia las dudas y sombras que todavía oscurecen la del nuestro, aun en lo relativo a épocas muy recientes. (VIII)

El segundo aspecto que merece una recapitación mayor por parte del autor gira alrededor de la pertenencia o no de las cartas a la literatura. Citaré un fragmento del prólogo porque en él me parece percibir la ambivalencia del antólogo, a caballo entre lo que podríamos denominar sus posiciones personales y lo que la tradición exige (o tal vez requiere el *medio* por el que edita):

Es dudoso si las cartas, propiamente hablando, es decir, las cartas familiares ó confidenciales, constituyen por sí solas un género de literatura, y si en este concepto pueden y deben sujetarse á reglas determinadas: nosotros creemos que no, por la razon sencilla de que unas composiciones que por su naturaleza no estan destinadas á la publicidad, no entran en la jurisdicción de la crítica; mas como quiera, los retóricos han dictado reglas y preceptos para ellas, y lo que es mas, las han dividido y subdividido en clases y especies. Las cartas, en suma, son un ramo de la literatura: requieren condiciones especiales de lenguaje y estilo; la *naturalidad*; por ejemplo, se ha erigido para ellas en precepto, la *sencillez* es cualidad de que no pueden prescindir. (V)

En tanto que forma de escritura fijada, codificada y condicionada estilísticamente desde la retórica, sean confidenciales y privadas o bien eruditas y públicas, las cartas pertenecen a la literatura. Esta es la determinación que acaba aceptando De Ochoa. A mi juicio, sin embargo, este tono dubitativo acerca de la asignación de la escritura epistolar *auténtica* al mundo literario es muy revelador de una situación de reajustes *territoriales* —tal y como he tratado en el primer capítulo— entre (al menos) la autobiografía, la historia y la literatura, desatados en el ámbito discursivo fronterizo de la escritura epistolar.

Retomaré este aspecto cuando trate del segundo prólogo que redactó De Ochoa; antes, sin embargo, quiero por fin referirme al momento en que el antólogo reproduce el emparejamiento del género femenino con el epistolar. Por las referencias que da a la literatura francesa momentos antes de tocar el punto que nos interesa, es muy fácil adivinar a partir de qué modelo literario nacional infiere De Ochoa, a modo de ley general, su observación:

Los franceses tienen en las cartas de Mad. de Sevigné un dechado del género epistolar, á que no alcanza ningun escritor moderno, incluso Voltaire, cuya *Correspondencia* goza de tan buena fama, y con razon. Es observacion notable que en este punto las mujeres lleven una gran ventaja a los hombres, ventaja que deben seguramente a la vivacidad de su ingenio, a la movilidad de sus impresiones, y á su sensibilidad, generalmente más exquisita que la nuestra: dotes todas que se avienen muy bien con las condiciones esenciales en esta clase de escritos. En Francia, que es donde más cartas se han publicado, se observa esto perfectamente: las de escritores eminentes, Racine, Fenelon, Lafontaine, no pueden sostener la comparación con las de algunas mujeres ajenas á todo estudio literario. La misma marquesa de Sévigné debía poquísimo al estudio y al arte, y sin embargo, la colección de sus *Cartas á su hija* es una de las mas sabrosas lecturas que conocemos en lengua alguna. (VI)

Esta anotación del autor, ¿obedece a una apreciación suya directa sobre los textos epistolares de las mujeres (francesas) o reproduce un conocimiento general común a propósito de la superioridad femenina en la escritura epistolar? Si es el primer caso, ¿por qué generaliza De Ochoa en vez de limitarse a mencionar las *epistolières* francesas? Si es

el segundo, ¿puede haber hallado el antólogo alguna referencia que asociara las cartas a la escritura femenina dentro del mundo teórico o literario hispánico? ¿Las palabras de quién(es) reproduce De Ochoa? ¿Qué ejemplos de escritura epistolar femenina podíamos encontrar en 1850 pertenecientes a *nuestra* tradición literaria?

A juzgar por la propia selección de textos y autores que hace Eugenio de Ochoa en este primer volumen, bien pocas muestras de ello pudo hallar, a pesar de constatar esta superioridad femenina universal. No recoge ni un solo texto escrito por una mujer; las *epistolieres* españolas brillan por su ausencia.

Este vacío femenino constituye uno de los aspectos que *corrige* en el segundo volumen del *Epistolario*, publicado en 1870. Pero este no es, ni mucho menos, el único cambio. Vayamos, pues, por partes. En efecto, la lista de nombres y textos antologados en el segundo tomo crece muchísimo respecto al primero; hecho que puede contribuir a hacer posible la aparición de voces femeninas, concretamente de tres mujeres: dos cartas de la reina doña Isabel la Católica a su confesor, fray Hernando de Talavera (14); una de *la venerable madre* Sor María de Ágreda al rey don Felipe IV (78); y una más de doña María Teresa Vallabriga al cardenal Arzobispo de Toledo, en contestación a la anterior, que le precede en el epistolario (213).

Ninguna carta entre mujeres, ni siquiera de madre a hija siguiendo el modelo de la Sévigné; ninguna carta de amor, ni siquiera explotando el tópico de la mujer seducida y posteriormente abandonada, siguiendo esta vez el ejemplo de las *Heroidas* o bien de la monja portuguesa, que tanto éxito había alcanzado en la imprenta francesa de *ce chien de Barbin*. Las cartas de mujeres españolas recogidas por De Ochoa o proceden de o se dirigen a personas perteneciente a la realeza y a la comunidad religiosa. En el caso de estar pensando en el patrón epistolar femenino francés, como parecía que lo hacía en el prólogo anterior por sus referencias a Mme. de Sévigné, ¿qué tipo de selección está ejerciendo sobre él?, ¿qué elementos del modelo persisten significativamente ausentes en la precaria muestra de textos epistolares femeninos recogidos por De Ochoa? ¿Cuáles son los filtros que *purifican* la asunción? ¿Qué discursos ideológicos los sostienen?

Curiosamente, además, la inclusión de estas tres mujeres escritoras de cartas en el *Epistolario* aparece al mismo tiempo que De Ochoa abandona escandalosamente los criterios de selección que defendía y ejercía en el primer volumen, donde apostaba una y otra vez por las *verdaderas* cartas, esto es, aquellas que habían sido escritas para permanecer en la esfera privada y no pública. Ahora, sin embargo, afirma contrariamente, en una especie de acto de contrición (las mayúsculas son suyas):

Tampoco hubiera estado bien, en una colección de esta naturaleza, reunir exclusivamente cartas inéditas, ó muy raras, siquiera su mérito literario fuera escaso: esta clase de publicaciones, más curiosas y á veces útiles que agradables, incumbe á las sociedades de bibliógrafos, que dirigiéndose en sus tareas nada más que á los bibliófilos, es decir, a un cortísimo número de personas, se limitan, naturalmente, á hacer tiradas muy cortas de sus exhumaciones literarias, y de ningun modo se proponen dar gusto al común de los lectores. Todo lo contrario sucede en esta gran BIBLIOTECA, verdaderamente nacional, que se publica para todos. (V)

En el volumen solamente se recoge una colección de cartas *verdaderamente* familiares, escritas por un jesuita, el Cardenal Jiménez de Cisneros; pero, además, contraviniendo de nuevo sus promesas de veinte años atrás, De Ochoa añade muestras contemporáneas, como las cartas procedentes de los *Lamentos políticos*, de Sebastián de Miñano, publicada en 1820 y con una rauda capacidad *natural* de envejecimiento.

JACINTO BENAVENTE
«EN TÉRMINO DE RETRATISTA»

Mujeres: Todo es vuestro en este libro dedicado a vosotras; y si de corazón os lo dedico, no menos satisfago mi conciencia. Restitución, no dádiva es la dedicatoria. Un poeta admirable de la Ciencia, un gran apasionado vuestro, Mantengazza, afirma la superioridad del talento epistolar en las mujeres. Con opinión tan respetable autorizo la que yo

siempre tuve, y en prueba de lo cual ofrezco la presente colección de cartas de mujeres.³

Con estas palabras inicia Jacinto Benavente el prólogo a la primera edición de sus *Cartas de mujeres*, fechado el mes de mayo de 1893. El libro reúne diecinueve cartas anónimas pretendidamente auténticas, cuyo nexos común reside —como indica el título— en proceder de una mano femenina. A la recopilación epistolar le siguen una «Historia de un día en tres esquelas» y, por último, una sección denominada «Mariposas blancas», configurada por fragmentos de cartas, siempre de mujeres. El autor confiesa que no se proponía elaborar, con su peculiar antología, «uno de esos estudios a la moda», ni sociológico, ni psicológico ni literario, sino componer «un libro de entretenimiento» (11). Por ello:

Tal vez las [cartas] elegidas no sean las mejores, ni las de mayor interés para el analista, compilador de documentos humanos; sí las de más amena lectura y (...) las que bajo más agradable aspecto os presentan [a vosotras las mujeres]; más favorecidas, en término de retratista. (12-13)

El motor que mueve la aproximación de este autor a las epístolas femeninas privadas es, pues, sumamente distinto del que abanderaba, en 1850, Eugenio de Ochoa en su acercamiento entusiasta a las que tachaba de *verdaderas* cartas. No hay en nuestro *retratista* ningún afán documentalista, ni histórico, ni literario; en todo caso, no admite más que la voluntad de rescatar *algunas* cartas —no todas las que en principio quisiera— del olvido al que están destinadas; e incluso en esta acción, no le anima otro motivo —dice— salvo el considerarlas poseedoras de una gracia especial, connatural a sus autoras.

Benavente parece reproducir, pues, el legado del XVII francés, que tan bien sintetizara La Bruyère. Sin embargo, el fin de siglo realizó sus ajustes al modelo: si bien este don epistolar femenino no tiene en las mujeres más mérito que el de pertenecer a su sexo y, además, los productos resultantes —las cartas privadas— no poseen tampoco, a juicio del *retratista*, ningún valor literario; sí llega a reconocer en todo ello cierto artificio. Veamos de qué índole:

³ Jacinto Benavente, *Cartas de mujeres*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979 [1940], 11.

No digo yo que las mujeres cuando escriben cartas se desatienden de agradar y no miran a público presente y venidero. El papel y el espejo, uno en lo material, en lo espiritual el otro, son las dos superficies planas donde mejor se refleja el instinto... de prolongación, digámoslo así, del individuo hacia la humanidad. Quizá porque el instinto de agradar es más imperioso en las mujeres, hasta convertirse en arte que lo disimula, y porque adiestradas en este arte al espejo trasladan al papel su habilidad, sean las cartas de las mujeres superiores a las de los hombres. (14).

En conclusión, las mujeres escriben cartas mejor, porque son más... coquetas (y, como dice Benavente, *digámoslo así*). Pospongo a un apartado venidero, «El Defensor y los dulces mariposeos», cualquier posible análisis de esta asimilación que, con toda probabilidad, no proviene de Benavente, sino —como veremos— del francés Gustave Lanson.

Las *epistolières* castizas que antologa el *retratista* en sus *Cartas...* asumen papeles más diversos que el de la mujer seducida y abandonada. Se muestran, por ejemplo, más materialistas en el amor: «¡Esto es lo que me quieres! Sabías que iban a subir las acciones y no me avisas» (134), y más irónicas: «¡Tu primer amor!... ¡No lo creo! A tu edad sería ridículo que yo fuese tu primer amor!» (130). O incluso —y con esta cita acabaré— Benavente difunde el caso de una mujer injustamente maltratada por haber decidido publicar un libro de poemas:

Mi padre no disimula su disgusto; mis hermanos o se burlan o me reprenden; amigos y conocidos, unos abiertamente, otros con falsedades de cumplimiento, me muestran su sentir bien a las claras. No hay duda; soy para todos un bicho raro, una calamidad que aflige a mi familia. Y me pregunto: (...) ¿Por qué se burlan, por qué me atormentan? (...) Y fundaran siquiera su menosprecio en la calidad de mi poesía! ¡Pero hasta ahora nadie pudo juzgarla! Por mi condición de mujer se ensañan conmigo. (89-90)

Y, como si glosara la cita de *Corinne*, de madame de Stäel, que he citado en el capítulo anterior, añade:

Para nosotras, la gloria no es amor, gracias que sea odio; que al fin, si es contrapeso, es también la medida de nuestra gloria. Pero renombre y gloria amargadísimos, para preferirlos a la calma de una existencia ignorada. (90)

FORMULARIOS Y MANUALES: LA MANIFESTACIÓN DE UN PÚBLICO FEMENINO

En 1896 apareció en Madrid una antología epistolar con el siguiente rubro: *Estilo general de cartas. Amorosas, familiares, mercantiles, solicitudes, recibos, pagarés. etc., etc., o sea El Secretario Universal. Aumentado con el lenguaje de las flores, el abanico, reloj de Flora, abecedario mudo y otras curiosidades por UN DOCTOR.*⁴

El título no tiene, en principio, nada en particular; a juzgar por él, nos hallamos ante un muestrario de correspondencia diversa, donde se pretendía ilustrar, mediante el ejemplo, un abanico plural de situaciones que exigen o pueden exigir la comunicación epistolar. Dos notas impresas en la página seis insistían en este carácter global del volumen: la primera subrayaba la necesidad de introducir los aspectos particulares al transcribir los modelos de cartas adjudicados, «puesto que en este libro sólo va el *estilo general*, o sea, la forma corriente (...)»; la segunda daba incluso constancia de un afán universalizador: «(...) así pues, en este tomo se encuentran los distintos estilos epistolares y fórmulas que se acostumbra á usar en las diferentes situaciones de la vida entre todas las clases sociales». Sin embargo, una simple ojeada a la portada del librito desmiente en gran parte este mensaje. Así es, en ella dominan claramente lo que podríamos denominar motivos románticos, puesto que, a pesar de su reducidísimo tamaño, en la parte frontal aparecen Hermes y Cupido junto con un cartero que llama a la puerta, mientras que toda la escena se ve envuelta de etéreas nebulosas y el suelo lo conforma una alfombra de cartas. La contraportada no es más parca en imágenes: una carta lacrada por sus cinco pliegos ocupa el centro, sobre ella, una pluma de ave y un abrecartas se entrecruzan formando una equis; en la parte superior de la composición se observa

⁴ Madrid: Saturnino Calleja, 1896.

un tintero y unos pájaros alejándose por el ángulo derecho, mientras que en la parte inferior luce un libro abierto por el que asoma el inicio de una flor; finalmente, más abajo, como flotando, de nuevo una infinidad de cartas esparcidas.

La obrita se estructura en cuatro partes, precedidas de una «Introducción» (9), así como de unas «Reglas generales para escribir una carta» (21). Los bloques centrales giran alrededor de un tema epistolar: cartas de amor (23-170), cartas familiares (171-212), cartas de etiqueta (213-282) y, por último, cartas de comercio y exposiciones (283 y ss.). Si describo pormenorizadamente la disposición del material en la obra es porque su autor estimará la conveniencia de justificarlo —ya precisaré en qué sentido— a lo largo de estas páginas preliminares. Pero veamos, por ahora, cuáles son los puntos fundamentales que aduce este doctor anónimo en la introducción.

En primer lugar cabe destacar que, a diferencia de Eugenio de Ochoa, el autor de este volumen no duda de la pertenencia de las epístolas al conjunto de la literatura, sobre todo, quizá, porque no cree necesaria la distinción entre las cartas privadas y las que han sido escritas con fines públicos. A su parecer, lo que caracteriza la escritura epistolar es, precisamente, esta polivalencia:

Las cartas forman un género de literatura en que caben, desde los pensamientos más profundos del filósofo, hasta los más ligeros caprichos del espíritu coquetil de una doncella.
(9)

Evidentemente, el uso del masculino y del femenino no es aquí —como no suele ser en ningún lado— gratuito, como más adelante mostraré. En relación con esta multiplicidad que convive bajo el epígrafe «epístola», se infiere necesariamente una pluralidad de estilos, en consonancia con los temas que traten y a quién vayan dirigidas las cartas.

Nosotros creemos que las cartas están comprendidas en las reglas generales de composición, esto es, que su entonación debe ser siempre acomodada á su objeto; y como el objeto de las cartas es universal y variado, diferente entonación, ó sea diferentes clases de estilo, deben campar en las composiciones epistolares. (11)

Y tras ensalzar —como es de rigor— la *modernidad* de su catálogo frente a las recopilaciones anteriores, el autor anónimo de este *Estilo general de cartas* cree verse en la obligación moral (?) de justificar, ante el público lector crítico, el orden adoptado en su secretario. ¿Por qué ha ubicado las cartas de amor antes que las cartas familiares?

Por una razón tan natural como fácil de comprenderse (...): porque siendo la pasión más voraz que domina el corazón humano, es la primera que se presenta en el orden de importancia al examinar la historia íntima del hombre, y por ello es la primera que debe aparecer en un libro que trata de facilitar los medios de expresar á nuestros semejantes sus sentimientos y sus ideas. (15)

Pero todavía hay más, dado que lo que en realidad confiesa temer el autor es ser acusado de inducir a la promiscuidad, de atacar la virtud y la buena moral, al incluir esas cartas amorosas. De esta posible acusación se defiende esgrimiendo el argumento siguiente:

Esto hemos pretendido nosotros con las cartas de amor; no matar la pasión, que es imposible; encauzar la pasión, que es posible y provechoso; y porque con ellas nos hemos propuesto el doble objeto de dar forma y blandura á la pasión, por lo cual las hemos insertado en primer lugar. (16)

Esta inversión de tinta y espacio para disipar cualquier posible duda acerca de la buena disposición moral del libro — a pesar de incorporar en él cartas de amor— es altamente reveladora, claro está, del peso que la ética ejercía todavía en el juicio valorativo de las obras de divulgación impresa; lastre del que se intenta defender el autor a golpe de dar la vuelta al razonamiento y configurar una aplicación positiva de la inclusión de epístolas de temática tan peligrosa.

Sin embargo, más adelante de la «Introducción» —sospecho que una vez ya ha bajado la guardia frente a los posibles ataques en nombre de las buenas costumbres—, el doctor responsable de la obra desata su lengua en lo que viene a ser todo menos un alegato del retraimiento:

Hermosas niñas, por si acaso entre vosotras existe alguna suerte tan aviesa, que, inflamado su pecho por el fuego de la pasión, ridículas preocupaciones de la sociedad le

roban hasta los medios naturales, como son tinta, papel y pluma, de comunicar sus emociones con el ídolo de sus pensamientos, insertamos en el lugar conveniente de nuestro libro, ansiosos de aliviar vuestras penas, el *emblemático lenguaje de las flores*, que estas seductoras creaciones de la naturaleza, más vivas que la escritura cuando las anima el amor, también hablan; y sus frases, de bellos matices, llevan entre la mágica esencia de sus perfumes al ser enamorado que las recibe, hasta el dulce aliento, hasta el ardiente beso del enamorado ser que las envía.

En el jardín donde paseáis á la luz de la luna, en las macetas que desde niña cuidáis con anhelo, encontraréis flores para formar ramos, y estos ramos y las cintas de diversos colores con que los sujetáis, cartas expresivas son con que burlar podréis la indigesta pesadez de una tía anciana ó las molestas exigencias de un tutor, como en Stambul burlan las heroínas orientales la opresión de las celosías con que las comprimen sus tiranos. (18-19)

El fragmento es extenso pero merece la pena. A mi juicio, dos aspectos cabe subrayar en él y a partir de él: en primer lugar, la anexión de aquellos códigos cifrados, que tanto proliferaron en el XVIII por la Europa de las *salonnières*, petimetras y demás imitadoras, obedece aquí a la voluntad de comunicar mensajes amorosos burlando la vigilancia de esta moral femenina establecida, personificada en la figura de la pesada tía anciana de turno o del exigente tutor al uso. En segundo lugar, creo que este fragmento explicita lo que en muchas partes del manual se infiere tácitamente y es que el destinatario por excelencia del mismo es un público mayormente constituido por mujeres. Esta apreciación nos lleva a poder formularnos una nueva pregunta: ¿Revela este dato que las mujeres empezaban a ser, hacia el fin de siglo, mayores consumidoras y (tal vez) productoras de cartas, como inducía a creer Benavente?

Lógicamente, la función que podía cumplir un formulario o secretario epistolar a finales del XVIII no era la misma que desarrollara un siglo después. El porcentaje de población capaz de leer y escribir y en disposición de hacerlo se había incrementado notablemente, así como también había proliferado las situaciones cotidianas que, o bien a título familiar o bien por negocios exigían —especialmente de los hombres,

que eran quienes accedían a la esfera profesional— el conocimiento teórico y práctico de las leyes de la correspondencia. Pilar Pascual de Sanjuán, autora de un *Manual epistolar para señoritas*,⁵ así lo argumentaba en el prólogo «A las lectoras»:

Sin duda es difícil publicar una colección de cartas, para servir de guía o formulario al que necesite este auxilio para despachar su correspondencia. (...) poco nuevo puede decirse de las cartas modelos que con tal objeto se impriman: mas en esto como en todo se trata exclusivamente de hombres; así es que para cada carta que se encuentra figurando ser de una señora que escribe a otra o a un caballero, una niña que se dirige a sus padres, maestros o amigas, se hallarían centenares de modelos para cartas de hombres. Es verdad que estos escriben más, pero, por lo mismo necesitan menos de la guía o epistolario, porque (prescindiendo de que en general poseen mayor grado de instrucción) la misma práctica les enseña. (5-6)

Pascual de Sanjuán pretendió, pues, en el transcurso de la primera década de nuestro siglo, publicar un compendio epistolar modélico para uso exclusivo de señoritas (aunque en él aparecen mujeres casadas y con hijos), con el fin de paliar la deficitaria representación femenina en los manuales escritos por y para hombres. La autora se preocupa de aclarar que no pretende con ello fomentar la escritura por parte de mujeres; y cita como autoridad que reafirme sus palabras un fragmento del libro *La mujer*, de Severo Catalina: «Las mujeres deben escribir poco, pero de tarde en tarde» (6). Abramos un breve paréntesis para recordar cómo se quejaba aquella coprotagonista epistolar de Benavente, por causa de su *desliz* literario.

A principio de siglo, en España, parece que cualquier mujer que se preciara no debía ni escribir mucho ni leer excesivamente (sobre todo novelas) y en absoluto exhibir estar en posesión de una sólida formación cultural. Ya lo advertía un educador, en 1915:⁶

⁵ Barcelona: Imprenta Elzeviriana, 1913.

⁶ Juan B. Enseñat, *El libro de la familia. Modo de formar el alma, el corazón, la voluntad, la inteligencia y el carácter de los niños y de la juventud*. Barcelona: Montaner y Simón, 1915.

La cultura, empero, es peligrosa para la felicidad conyugal, cuando recae en personas de escasa inteligencia, porque entonces se convierte en pedantería insoportable en una mujer. El hombre encuentra un atractivo mil veces mayor en una mujer dotada de espontaneidad, sencillez y buen sentido que en una mujer de igual o menor inteligencia, pero que, por ser más culta, tiene la preocupación constante y fatal de hacer alarde de su cultura. (119-120)

Así, pues, el *Manual epistolar para señoritas* está pensado para tener su uso, como decía Catalina: «de tarde en tarde». Este es el propósito del libro:

Llega, sin embargo, una ocasión en que una persona de nuestro género tiene imprescindible necesidad de escribir; entonces la falta de práctica la embaraza, y acaso lo que verbalmente se habría producido con claridad, gracejo y hasta con cierta elegancia, hace una carta desaliñada, en la cual falta a veces las reglas que el uso ha establecido, y otra se expresa con tanta confusión que es menester adivinar lo que quiere decir. Para todos esos casos, que por desgracia abundan, y para las mujeres que por desconfianza en sí mismas piden a su padre, hermano o esposo que les haga un borrador, ponemos a continuación algunas advertencias, seguidas de unos cuantos modelos para los casos más frecuentes en que hay necesidad de corresponderse por escrito. (6)

Huelga decir, tras estos precedentes, que no vendrá antologada ni una sola epístola que miente siquiera cualquier aspecto de la pasión amorosa, ni tan sólo a título confidencial, entre amigas. En su conjunto, el volumen transmite sólidamente los presupuestos de una moral reaccionaria que perpetúa en el siglo XX el enclaustramiento de la mujer en la esfera doméstica, con un papel trazado muy específico, tanto en el seno familiar como en el mundo entero (si es que desde este planteamiento se augura para la mujer más mundo que su hogar o, en su defecto, el convento). La evidencia más clara del paradigma ideológico conservador que propugna este *Manual* se encuentra en la segunda parte del mismo, en una sección encabezada por el marbete, suficientemente explícito, de «Epistolario moral-literario», donde se transcriben epístolas debidas a la pluma de escritoras tan *afamadas*

como: Joaquina Balmaseda, Angela Grassi, María de la Peña, Faustina Sáez de Melgar, María del Pilar Sinués, María Mendoza de Vives, Dolores Monserdá de Maciá y Antonia Estivill. Basta asomarse a la primera de ellas, titulada «Lo que toda mujer debe saber», para percatarse inmediatamente del tono:⁷

¿No te seduce la idea de encontrar en ella [esta carta] apreciaciones filosóficas sobre los derechos que muchas reclaman, sobre los deberes que tantas olvidan? Sal pronto de ese error, mi querida amiga; yo no te hablaré de pretensiones ilusorias que nos roban las ventajas positivas, ni te recordaré deberes que habrán gravado en tu corazón la educación y el ejemplo: los derechos de la mujer los aseguran sus propias cualidades, y sus deberes son tan lisonjeros de cumplir, que es el primero de los extravíos quejarse de ellos. Mi carta, hija mía, resbalará sobre más humilde asunto, será sencilla como la flor de los campos, vulgar como la materialidad de la vida. De su más trivial empleo voy a tratar, de los deberes del ama de casa, de lo que toda mujer debe saber. (130)

Dejemos por el momento aparcadas a «esas muchas que reclaman derechos»; los tesoros del ama de casa, a juicio de Balmaseda, son tres: inteligencia, cariño y

¡La abnegación! ¡Qué bella palabra! ¡Cómo realza la corona de la mujer! ¡Cómo embellece su misión sobre la tierra! Sin la abnegación de la mujer, no existiría la felicidad doméstica (...). (134)

No quiero extenderme (ni enconarme) demasiado en este texto; mi intención no es otra que mostrar cómo el hecho de dirigirse únicamente a un público femenino y, a la vez, convertirse en depositarios de una preceptiva moral, más que epistolar, los manuales de correspondencia podían convertirse —como este de Pascual de Sanjuán— en libros transmisores y perpetuadores de una ideología periclitada, cuando la palabra *feminismo*, cuyo uso rehúye ostentadamente la carta de Balmaseda (y ahora rescato a aquellas que

⁷ Su autora, la escritora y traductora del siglo XIX: Joaquina Balmaseda, firmaba algunas de sus obras con los pseudónimos de "La baronesa de Olivares" y/o "Adela Samb"; fue directora —lo mismo que Ángela Grassi, la siguiente en la lista— del madrileño *Correo de la moda*.

reclaman sus derechos), cada vez aparecía con más frecuencia en el vocabulario habitual de libros y periódicos.

Si no, recapacítense sobre las siguientes observaciones con que Ramón Ruiz Amado se dirigía al público lector en la introducción de su libro *La educación femenina*, publicado un año antes del *Manual* de Pascual de Sanjuán.⁸

Si la sociedad en que vivimos satisficiera *tolerablemente* las justas aspiraciones de la mujer, el *problema feminista* quedaría excluido, y seguramente no se hubiera suscitado, ó no hubiera conseguido perceptible resonancia. (7)

La cursiva es suya, y muy elocuente. Según este autor, se debe otorgar de forma tolerable, esto es, comedida, aquellas demandas de las mujeres que sean justas (con lo cual se presupone que a juicio de Ruiz Amado, las hay injustas... ¿quién juzgará al juez de tal distinción?). De ser así, las reivindicaciones feministas (que por curiosa traslación calificativa pasan de ser el problema de las mujeres a constituir un problema por sí mismas), desaparecerían radicalmente y, sobre todo — y ahí creo que es donde más perceptible se hace la incomodidad del autor— ni siquiera se hubieran originado jamás y, ni mucho menos, logrado alcanzar *perceptible resonancia*. Examinemos cuáles son, para Ruiz Amado, esas *justas* aspiraciones femeninas (la cursiva es suya y el subrayado, mío):

Dadme una sociedad donde *todas* las jóvenes, á quienes cuadra el estado de matrimonio, encuentren un consorte digno de ellas; y todas las que no se inclinen á ese estado, sean dulcemente conducidas, por su piedad natural y cultivada, al estado religioso; ó dadme una organización económica, donde las llamadas *labores* femeninas puedan ser competente empleo y sustento de todas las mujeres, conforme á la clase social en que se han criado; y pongo punto final á este principio de libro. (7-8)

La utopía de Ruiz Amado consiste pues en que las mujeres sean o monjas o esposas-madres y que en éste último caso su trabajo en el

⁸ Ramón Ruiz Amado, *La educación femenina*. Barcelona: Librería religiosa, 1912.

hogar —evidentemente la imaginación de Ruiz Amado no albergaba la posibilidad de que desempeñaran profesionalmente alguna actividad extradoméstica— le sea remunerado en función del estatus social (?!). El sacerdote jesuita Julio Alarcón y Meléndez fue más sintético al definir *Un feminismo aceptable* como «...genuinamente español e íntegramente católico. ¡Y si no, no!».⁹

Señoras y paisanas mías: ¿Saben ustedes que antes de estallar en Europa la inaudita catástrofe de la guerra actual, que no deja lugar a los que piensan más que para pensar en el horror de la matanza y destrucción diarias, eran ustedes, las mujeres, uno de los problemas más apasionantes del mundo moderno?¹⁰

De esta manera, y por persona interpuesta, inicia María de la O Lejárraga su exhortación a un público femenino en la primera de sus *Cartas a las mujeres de España*, publicadas en 1916.

Sin duda, España es un rincón de tierra un tanto apartado de las corrientes universales de la vida, y fuera de las modas y del tango, para los cuales no hay fronteras que valgan, las ideas, costumbres y preocupaciones del mundo moderno, en general, nos llegan con bastante retraso y nos traen bastante sin cuidado. (...) pero, a pesar de nuestro formidable espíritu «conservador», por no llamarle con peor nombre, estoy seguro de que han oído ustedes algún día hablar de feminismo..., aunque sea para burlarse de él. (7)

La Primera Guerra Mundial ha sido, según Lejárraga, *una solución accidental e inesperada* para los problemas de las mujeres, sencillamente porque ha creado la necesidad a partir de la cual se ha justificado el acceso femenino a múltiples ámbitos que tradicionalmente le estaban vedados.

¿Sirven las mujeres para tan importantes cosas como los hombres? Señoras mías, el movimiento se demuestra andando. Las mujeres de Francia y Alemania, donde el

⁹ Julio Alarcón y Meléndez, *Un feminismo aceptable*. Madrid: Razón y Fe, 1908, 319. Citado por Antonina Rodrigo, *María Lejárraga: una mujer en la sombra*. Madrid: Vosa, 1994, 113.

¹⁰ Gregorio Martínez Sierra, *Cartas a las mujeres de España*. Madrid-Barcelona: Renacimiento, 1930, 7 [1916].

servicio obligatorio se ha llevado al campo de batalla a la mayoría de los hombres válidos, se han encargado de desempeñar los empleos que sus maridos desempeñaban, por dar pan a sus hijos, y mujeres guían los coches, y mujeres cobran en los tranvías, y mujeres reparten el correo, y mujeres están al frente de tiendas y almacenes, y las mujeres, con los hombres viejos, han recogido las cosechas y han hecho la vendimia, y las mujeres labrarán los campos y van a echar al surco la semilla para la mies futura. (...) Esto ha hecho la mujer moderna, en vez de limitarse a rezar y a llorar, como parecía pedirlo su condición de «eterna irresponsable». (8)

Cartas a las mujeres de España es un texto que merece, por supuesto, un análisis más extenso que me reservo para otra ocasión, sobre todo porque implicaría trasladarme a otro ámbito de la escritura epistolar, aquél que usa el molde de la carta para transmitir públicamente un ideario, de forma más amena y —como es el caso de Lejárraga— a un destinatario plural muy concreto. He citado el texto porque da cuenta de lo que supuso la Primera Guerra Mundial y, en este aspecto, me permite aludir a un nuevo manual epistolar dirigido exclusivamente a las mujeres, con el que cerraré este apartado.

Cómo debe escribir sus cartas la mujer, de Harmency, apareció en Barcelona, por la editorial Bauzá, el año 1928. La portada venía adornada por dos rectángulos en cuyo interior se podía leer: «Las palabras se olvidan, lo escrito queda», Horacio vulgarizado en el recuadro superior, mientras que la leyenda del marco central rezaba: «En nuestro país la mujer habla mucho y escribe poco; y, este poco, no siempre bien».

Con estas mismas palabras inicia el autor el «Prólogo» del volumen y alude a dos motivos fundamentales por los que sucede este precario dominio femenino de la escritura: primero, una educación deficiente y, segundo, en relación con lo anterior, una notable falta de práctica, en gran parte generada por el temor a la incompetencia. El propósito del manual consiste, pues, en facilitar a la mujer la tarea de escribir, en un momento histórico en que los acontecimientos sociales han motivado un cambio significativo.

La mujer, en nuestro país, ha entrado de lleno inopinadamente, en una vida agitada, que la ha sacado de la intimidad del hogar, imponiéndole nuevos deberes, a los que se ha adaptado con esta facilidad que el bello sexo muestra para todo. La guerra europea abrió a la mujer el horizonte de todas las posibilidades, y lo mismo conducía una locomotora, que arrancaba de las entrañas de la tierra, el carbón y labraba los campos; y con la pala o el pico, con el arado o el timón, con el volante o con la pluma, sustituyó al hombre en casi todos los cargos que el bélico conflicto le obligó a abandonar.

Si esto ocurrió en las naciones beligerantes, en las neutrales el aumento de volumen de los negocios, y el ejemplo que de afuera llegaba, hizo que la mujer dejara las labores domésticas y la máquina de coser, por la taquígrafia y la máquina de escribir, el taller por el mostrador, la fábrica por la oficina. (V-VI)

Harmency constata —como lo hacía Lejárraga por boca de Martínez Sierra— el atraso de la sociedad española respecto a otros países y la nefasta consecuencia que ello conlleva para la situación de la mujer.

Pero si en otras naciones, por hallarse en un período más adelantado de su evolución hacia una igualdad de derechos con el hombre, la necesidad no hizo más que precipitar su avance, y la mujer poseía ya una preparación más o menos sólida para sus nuevas actividades, entre nosotros el salto fué más brusco, y aunque salvado el abismo, gracias a la prodigiosa intuición de nuestras mujeres, no pudo, tan rápidamente, ponerse a la altura de sus ideales. (VI)

El cuerpo de la obra se estructura en tres partes y un apéndice. La primera sección trata de los conocimientos básicos mínimos necesarios para ponerse a escribir una carta: los encabezamientos y los finales, el franqueo, la forma adecuada de anotar la dirección en el sobre, los cuidados ortográficos imprescindibles, así como la contención tan necesaria para evitar tener que arrepentirse de lo que ya no se puede remediar. La parte central lo constituyen los «Modelos de cartas» y a ellos quería referirme puesto que, a pesar de los cambios sociales en relación con la mujer que Harmency anota en el prólogo, en el

momento de fijar unas pautas epistolares optará por los mismos apartados de siempre: cartas de amistad, de amor, de la familia, de felicitación, de pésame y de recomendación. Únicamente, en el tercer y último apartado «Modelos varios» aparecen algunos ejemplos novedosos: Contestando a un anuncio en que se ofrece trabajo (181), Certificado de trabajo (183), Pidiendo el pago de una deuda (185) y Pidiendo informes (185). Una ayuda bien parca para esa mujer moderna a la que se refería Harmency en el «Prólogo». En fin...

LA CARTA PRIVADA INGRESA EN LA ACADEMIA

Cuando don Félix Llanos y Torriglia, titular y colaborador de secretarías particulares, tuvo que escoger un tema sobre el que versar su discurso de ingreso a la Real Academia Española, optó por uno que le atañía profesionalmente de cerca: la carta privada; sujeto hasta cierto punto original y, sin duda, atrevido, puesto que había sido mayormente desatendido por el discurso institucional. Matizo *hasta cierto punto* porque existía un precedente que impedía que el esfuerzo de Llanos no fuera un clamor solitario en el desierto. Así es: medio siglo antes, el escritor y periodista Santiago de Liniers leía en un similar acto de recepción académica, un discurso titulado *Florecimiento del estilo epistolar en España* (2-2-1894),¹¹ al que se encargó de responder don Francisco Silvela, quien mantenía una reconocida vinculación con los textos epistolares (él es el responsable, por ejemplo, de la edición de las cartas de Sor María de Ágreda,¹² y principalmente, por este motivo, éstas aparecen citadas numerosas veces).

Revela López Estrada, en una antología a la que poco más adelante me referiré,¹³ que la fuente principal para confeccionar su intervención la eligió Liniers en el *Epistolario* de Eugenio de Ochoa, y

¹¹ Pude conseguir el discurso de Santiago de Liniers gracias a la amabilidad de la Real Academia Española. Recogido en la recopilación de los *Discursos...*: 221-275. La respuesta de Francisco Silvela comprende las pp. 277-292.

¹² *Bosquejo histórico o prólogo a las cartas de la Venerable Madre Sor María de Ágreda*. Madrid, 1885.

¹³ Francisco López Estrada, *Antología de epístolas*. Barcelona: Labor, 1961.

añade que, a su juicio, resultan más provechosos los comentarios de Silvela que el propio *speech* del recién llegado. La lectura del discurso de Liniers muestra la deuda que indudablemente guarda el nuevo académico con el autor del *Epistolario español*; sin embargo, un débito equivalente observa la respuesta posterior del padrino. La diferencia estriba en que, si bien Liniers ha incorporado las afirmaciones de Eugenio de Ochoa —entiéndaseme bien: no en el sentido de que las haya plagiado, sino más bien asumido—, Silvela establece un diálogo tácito con ellas y reflexiona *partiendo* de ellas. Además, por la estructura que confirió a su discurso —un repaso a la producción epistolar de factura española—, resulta lógico que Liniers se apoyara en la labor de recopilación y edición que conformaba los dos volúmenes elaborados por De Ochoa para la Biblioteca de Autores Españoles.

Tras elogiar a su predecesor en la silla académica, Manuel Cañete, Liniers inicia propiamente su *Florecimiento del estilo epistolar en España*, aludiendo al usual emparejamiento de la carta con la conversación, ya sea por el mismo gusto de pegar la hebra como por el hecho de que la distancia haga imposible la comunicación de los interlocutores epistolares. Por eso,

no diremos que hoy se hayan aplanado estos inconvenientes ni se hayan suprimido las distancias, pero sí que los hilos eléctricos y telefónicos hacen rabiosa competencia al correo (...) (233)

Frente a compartimentaciones más extensas, en función del motivo o asunto de la epístola, siguiendo al autor del *Epistolario español*, apuesta por la división binaria entre cartas públicas y cartas privadas. Pero, como testimonio de la difusa frontera que las separa e, incluso, no permite trazar una nítida delimitación entre lo que es y no es literatura, Liniers no duda en acudir al caso de madame de Sevigné:

Tengo para mí, por ejemplo, que aun el llano y delicado estilo de madame de Sevigné se hincha alguna vez y se empavona cuando comprende que madame de Grignan o madame de Coulanges van a ceder a las instancias del círculo íntimo de madame de Lafayette o de madame de Thianges, entregando a la circulación semi-pública alguna o algunas de las preciosas cartas que, como las famosas del *caballo* y de la

pradera, se conocían por el episodio o suceso que relataban o adquirirían celebridad por la intriga de corte o rumor público que en aquellos momentos caía bajo la jurisdicción epistolar de la discretísima marquesa. (234-235)¹⁴

Resulta, al menos, curioso que después de esta referencia a la epistológrafa francesa, Liniers infiera —introducido por un *por eso*—, el conjunto de características que ha de poseer *el* óptimo escritor de cartas:

Por eso tal vez no son siempre los mejores escritores de cartas, o no son al menos los que más nos cautivan escribiéndolas, los grandes maestros literarios, poetas y oradores, historiadores y tratadistas. La costumbre de la publicidad en unos, de la demostración excátedra en los otros, llévalos comúnmente al énfasis declamatorio, al didactismo personal, o a la provocación a la polémica, a todo aquello, en fin, que es por su naturaleza más ajeno y contrario a la sencillez, al abandono y a la necesaria brevedad de una carta. (235)

En ningún momento, a lo largo de todo su discurso, reconoce la supremacía de las mujeres ni mediante el consabido recurso a los tópicos de la *naturaleza femenina*. Tal vez esta ausencia venga provocada por el intento de no caer en la paradoja que acompañaba irremediablemente la obra de Eugenio de Ochoa cuando admitía esa maestría femenina *natural* y luego no daba ejemplo de ella al no encontrar epistológrafas insignes en el panorama español. En el discurso de Liniers aparece el triunvirato epistolar femenino de siempre: Santa Teresa, Sor María de Ágreda e Isabel la Católica; eso sí, calificándolas con los adjetivos de rigor: «Modelos de naturalidad y sencillez son también, aparte de otras gracias y méritos que las valoran y subliman, las cartas de Santa Teresa (...)». Es el proceder habitual: las *gracias* y los *méritos* siguen quedando "aparte".

A pesar de no nombrar jamás el vínculo género femenino—género epistolar y evitar así dejar en *ridículo* la producción epistolar

¹⁴ Estas dos citas de Santiago de Liniers coinciden con dos de las observaciones que encontraremos en el capítulo dedicado a la epístola, en el volumen *El defensor*, de Pedro Salinas, lo que induce a pensar que el discurso de Liniers estaba entre las fuentes que manejaba el poeta madrileño.

española, resulta divertido percatarse de como Santiago de Liniers, sin decirlo y manteniendo el orgullo nacional intacto, se esfuerza en hallar las explicaciones que justifiquen el vacío de cartas femeninas —¡y menos todavía de tema amoroso!— entre las mujeres españolas. La cita es larga pero no tiene desperdicio:

La vida social, antes de relajarse con la moda francesa los sólidos cimientos sobre que se asentaba la familia española, favorecía poco entre nosotros la comunicación entre hombres y mujeres, y sin decir por eso que unos y otros estuvieran exentos de esas pasiones que han sido en todo tiempo llaga más o menos corrosiva de los corazones humanos, no existía, o por lo menos no tenía como la tuvo en Francia, cátedra abierta la peligrosa y fascinadora ciencia de la galantería.

En palacios cerrados y servidos como una fortaleza o un alcázar, en casas en que la clausura era tan de precepto como en los monasterios, no diré yo que no entrasen, agrandados por la privación del vedado apetito, los deseos y los suspiros de los galanes, pero era muy difícil que penetrasen sus cartas.

Constituían éstas, cuando un padre severo o una dueña celosa tropezaba con ellas, aun sin romper el sobrescrito, como una prueba material de la culpa o por lo menos *una apariencia de delito*, que sin invocar género alguno de inmunidad tenía su sanción especial en el retiro del convento o en la apelación a las armas para lograr una satisfacción anticipada o póstuma al honor de la familia.
(272)

Es pues la celosa protección del honor familiar y de la virtud femenina —dos preciados bienes que en Francia parece que se han perdido— lo que desencadena esta ausencia de epístolas femeninas. Por todo ello no es de extrañar que en la réplica, justo después de la *captatio* de rigor, Francisco Silvela aborde la cuestión desde este punto:

Nuestra inferioridad relativa en el caudal epistolar es, sin duda, ocasionada por la menor diligencia de autores y editores, pero tiene también no poca parte en ella, la natural inclinación de nuestro sentido literario, más dado a la pompa y brillantez del verso, del teatro, del escrito dogmático o de la elocuencia de la historia, que a los recreos de la prosa familiar y de la comunicación íntima, o con formas y apariencias de tal. (284)

Y —él sí— se refiera a la pregonada adscripción de la escritura epistolar al género femenino (el subrayado es mío):

Las cartas son conversaciones escritas, y la conversación no ha tenido nunca entre nosotros sentido e importancia literaria como los tuvo en Francia y en Italia, y también se debe alguna parte de esa escasez a la menor acción e influencia que, en todos los órdenes de la vida social, ha tenido la mujer entre nosotros, especialmente en los siglos XVII y XVIII, pues no cabe negar que las cartas han sido en todas las literaturas, género cultivado e influido de modo singular por las mujeres. (284)

Ya no se trata únicamente de un virtuoso apartamiento moral, sino que afecta a *todos los órdenes de la vida social*, de los que se ha mantenido a la mujer al margen. Algunos párrafos más adelante Silvela consolidará la *liaison* al advertir, de acuerdo con la prescriptiva epistolar, que la carta exige *naturalidad y verdad de los afectos, ideas o preocupaciones que revele*; lo que le llevará —al igual que su apadrinado— a establecer el retrato robot del *epistológrafo* ideal, alguien capaz de mostrar:

inclinación a recibir sin preconcebida hostilidad las impresiones ajenas, la flexibilidad para seguir el hilo del pensamiento y de los actos de los demás y recoger con exactitud las imágenes de cuanto nos rodea: (285)

sólo que en este caso estos atributos se corporizarán en *ella*: la mujer, no por mérito propio, claro está, sino innato y congénito a su sexo.

porque esas condiciones y cualidades tienen mejor asiento en los espíritus femeninos, más inclinados a la abnegación, menos poseídos, por lo común, de sí mismos; y que las mejores cartas sean las de aquellos que más han amado, y sobre aquello en que su amor ha sido más espiritual y más vivo. (285)

El camino se ha recorrido por entero: la carta por excelencia, si entendemos el género epistolar como esta explosión de espontaneidad

—especialmente de cariz sentimental—,¹⁵ es la carta de amor en pluma femenina.

Reprende a Liniers, no por haber omitido la excelencia natural femenina, sino la del tema —aunque uno y otro van estrechamente ligados: «Por eso no comparto con mi apadrinado el desvío que muestra, en el género epistolar, a las cartas de amor.» (286). De ahí que los casos que desarrolle en adelante Francisco Silvela sean los de dos archifamosas epistológrafas que escribieron en sus cartas justamente de amor: Mariana Alcoforado y Heloísa.¹⁶

Para terminar, añadir que en consonancia con Eugenio de Ochoa, Silvela insiste en el alto valor documental de la carta privada, tanto para el estudio literario (por su mestizaje con la literatura) como para el histórico (por su carácter autobiográfico y testimonial).¹⁷

Félix Llanos y Torriglia ingresó el 13 de diciembre de 1945, más de cincuenta años después. Tal vez siguiendo las recomendaciones de Silvela, este jurista e historiador tituló su discurso de ingreso: *Apología de la carta privada como elemento literario*, siendo encargado de la contestación Agustín González de Amezúa.¹⁸

Dialogando tácitamente con De Ochoa (y tal vez con Liniers), Llanos advierte de la imposibilidad de clasificar el proteico conjunto epistolar, ni siquiera alberga la esperanza de conseguir trazar nítidamente la frontera que ha de diferenciar la carta privada de la pública o erudita. En principio, entiende por *carta privada*

aquella que se escribe sin propósito, por parte de su autor, de darle publicidad ni de que se la dé el destinatario.
(31)

A pesar de todo, esta definición no supone un grupo homogéneo y perfectamente delimitado; hay múltiples híbridos y variedades, «desde la carta que pudiéramos llamar entreabierta (...) hasta la

¹⁵ Nótese que en la cita, a pesar de que el adjetivo *espiritual* matiza y contiene el posible arrebato pasional de ese amor, es contrapuntado, como eficaz antídoto, por un ambiguo *vivo*.

¹⁶ «Ambas mujeres eran naturalezas apasionadas, influídas por las ideas de su tiempo: (...)» (288). Ambas, además, están bajo sospecha de ser invenciones masculinas.

¹⁷ Remito a la nota 2, en este mismo capítulo.

¹⁸ Madrid: Imprenta de la viuda de Estanislao Maestre, 1945.

estrictamente reservada, confidencial, casi tan auricular como la confesión» (31).

En al menos dos puntos más muestra el autor de la *Apología...* nexos de intereses comunes con De Ochoa; primero, en el perceptible desdén que manifiesta hacia aquellas obras que con pretendidos fines didáctico-morales o literarios, ya sea en prosa o en verso, adoptan apariencia epistolar, dirigiéndose a falsos interlocutores; en segundo lugar, en el reconocimiento del valor de la carta como documento histórico-literario, donde los eruditos investigadores pueden hallar inestimable información, por ejemplo los lingüistas pueden analizar a partir de este testimonio la evolución del idioma.

Por último, solamente quiero añadir, en referencia al discurso de Llanos, que éste asume y reproduce la asimilación tradicional entre carta y conversación:

En definitiva, las cartas, si bien se mira, no son sino pláticas bajo sobre, y la corrección exige, como en las orales, que sean corteses y limpias. Les son, pues, aplicables las normas que dio Luisa Sigea cuando le preguntaron las partes que debería tener toda buena conversación: «Para mí — sentenció— la quería graciosa, galante, llena de novedades, sesuda y honesta; que se comenzara con deseo y se acabase sin pesadumbre. (48)

La respuesta de González de Amezúa condensa nuevas apreciaciones sobre el género epistolar (privado) que apelan a diversos aspectos de los que he ido desgranando en mi análisis del modelo epistolar como una encrucijada de pluralidad de discursos, de procedencia diversa. Un ejemplo, la idea de la transmisión sincera y sin máscaras de nuestro ser más recóndito y verdadero, por medio de la carta. La epístola deviene, pues, a juicio del académico, la reina de los «subgéneros» autobiográficos porque «(...) a un tiempo mismo [es] confesión singular de nuestra vida y documento histórico para el porvenir» (65).

Un poco más arriba ya había apuntado:

(...)la carta privada es como una necesaria expansión, un imperioso desahogo que hacemos a solas, encomendándolo a un plieguecillo, con el cual desatamos

también de sus prisiones aquel prurito de comunicación anímica, anhelo natural en toda alma sana y bien construida. Por eso no creo que haya —yo al menos no lo conozco— otro género literario que nos descubra tan al vivo como la carta, que ponga al desnudo cómodamente nuestro espíritu, sin ficciones ni engaños. (65)

Si me entretengo en citar este fragmento de González de Amezúa es porque a colación con la consideración de la carta como un ámbito confesional donde se refleja nuestro *verdadero* yo, ha de llegar otra asunción que es la que he ido documentando y analizando a lo largo de estas páginas; puesto que este «viaje del alma al papel» no lo realiza cualquier persona del mismo modo; y aquí —como otras veces— entra en acción, inmediatamente, la división genérico-sexual:

La carta requiere un talento singular; una predisposición ingénita; es un don connatural intraducible, algo que no se halla en las retóricas, ni cabe someter a normas y consejos: hija de la espontaneidad y de la improvisación, huelgan para ella la reflexión y el estudio; presupone además una imaginación vivaz y sensible, y así es hartamente sabido que las mujeres suelen llevar una notable ventaja los hombres en el arte de escribirlas. (68-69)

En 1945, en un marco tan emblemático como la propia Real Academia Española, la conjugación entre las mujeres y la escritura epistolar seguía constituyendo un argumento válido y defendible. Al lado del nombre de Mme. de Sévigné y las ya citadas Isabel la Católica, Santa Teresa de Jesús y Sor María de Ágreda, habían surgido los de Gertrudis Gómez de Avellaneda o Cecilia Böhl de Faber. Sin embargo, todavía no estaba claro si la defensa de la pluma femenina como poseedora de mayor destreza epistolar provenía de una constatación a partir de unos datos *empíricos* o, simplemente, a estas alturas y en nuestras latitudes, no es más que la reiteración de un tópico ajeno que, a medida de repetirlo, se nos había hecho hispánico. Pero, ¿existían en la literatura española —entiéndase el concepto en sentido amplio— las suficientes muestras epistolares de mano femenina, que permitieran afirmar tal superioridad?

EL DEFENSOR Y LOS DULCES MARIPOSEOS

Suelen tener las mujeres fama de ser poco escrupulosas en materia de ortografía (...), son (...) expeditivas y realistas. Tienden a la ortografía fonética (...). Eliminan embarazos y residuos etimológicos como apartan las sillas que estorban, en sus correrías por la casa, poniendo orden y limpieza. Suprimen las *haches* como suprimirían, por su gusto, las guerras (...). La sintaxis, lo mismo; toda ella revela sus urgencias realistas y sus centelleos distintivos. Santa Teresa se va del tema central por cada inciso que le sale al encuentro, como una buena ama de casa que va a la cocina, se demora al paso, para enderezar un cuadro torcido. Por eso suelen ser las mujeres tan excelentes en el abandonado y libre estilo epistolar: porque los hombres expresan mejor las ideas, pero las mujeres dicen mejor las cosas.¹⁹

A mi juicio, la diferencia primordial entre la cita de González de Amezúa y ésta de José M^a Pemán reside en que, si bien ambos consideran la existencia de esta gracia epistolar connatural a las mujeres, el primero la estima positivamente, mientras que el segundo da muestras del menosprecio más absoluto para con ambos *géneros*, el femenino y el epistolar.

No es a Pemán, pues, a quien alude el epígrafe que encabeza esta sección del apéndice, sino a Pedro Salinas que publicó, desde el exilio, en 1948, un volumen de ensayos titulado de este modo: *El Defensor*. La obra se subdividía en cinco capítulos donde el escritor madrileño tomaba en cada uno de ellos un asunto u objeto de defensa: el lenguaje, los viejos analfabetos, la minoría literaria, la lectura y la correspondencia epistolar, siendo esta última la que supone una inversión mayor de espacio en el libro.

El análisis que realiza Pedro Salinas en su «Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar» merecería, indudablemente, una mayor atención de la que por mi parte puedo dedicarle; pero como ya he indicado en páginas anteriores, la finalidad de este capítulo es la de rastrear en el mundo crítico-literario hispánico posterior al XVIII,

¹⁹ José María Pemán, *De doce cualidades de la mujer* [1947]. Citado por Geraldine Nichols, *Des/cifrar la diferencia*. Madrid: Siglo XXI, 1991, 13.

liaisons más o menos *dangereuses* entre el género femenino y el «género» epistolar y esto me lleva a excusar, tal vez en demasiadas ocasiones, mi lectura selectiva.

En el caso de este texto del Defensor, pues, por espacio y motivos de coherencia interna, he preferido centrarme en aquellos aspectos que entran plenamente en el debate re/creado a lo largo de este trabajo de investigación: la ya citada doble implicación de *géneros* y, en relación con ella, la tradicional equiparación de la escritura epistolar con la conversación; dado que —como demostraré— resulta extraordinariamente significativo y revelador releer el texto de Salinas a la luz de la contraposición de estos dos puntos. ¿Qué opina de ambas correlaciones, el Defensor? ¿Cómo las presenta? ¿Sobre qué discursos sostiene —con mayor o menor consciencia— su consideración personal?

Empecemos con la segunda de las interrelaciones aludidas. La equiparación de la escritura de cartas con el mantenimiento de una conversación ha estado siempre presente en la reflexión teórica sobre el fenómeno epistolar, ya sea para suscribirla devotamente o para abjurar de ella. En nuestro caso, el Defensor se suma, claramente, a esta segunda actitud:

Asimilar escritura epistolar a conversación es desentenderse de la originalidad pasmosa, de la novedad absoluta, con que aumenta la carta este negocio de las relaciones entre persona y persona. (30)

Poco más arriba daba cuenta de los términos de esta particular correspondencia interpersonal:

Pero he aquí la carta, que aporta otra suerte de relación: un entenderse sin oírse, un quererse sin tactos, un mirarse sin presencia, en los trasuntos de la persona que llamamos, recuerdo, imagen, alma. Por eso me resisto a ese concepto de la carta que la tiene por una conversación a distancia, a falta de la verdadera, como una lugartenencia del diálogo imposible. (30)

Conversación y escritura epistolar parten de una situación absolutamente distinta, generada por lo que podríamos condensar en el

binomio *presencia versus ausencia* que, a juicio de Salinas, resulta imposible obviar como pretenden los que asemejan ambos intercambios humanos: la *ausencia* implica *distancia* y, sometida a ella, la apreciación mutua entre individuos muda ostensiblemente.

Distancia es algo más que una realidad espacial y geográfica, que se interpone entre dos personas: es una situación psicológica nueva entre ellas dos y que demanda nuevo tratamiento. (50)

Anteriormente, Salinas ya se había ocupado de poner de manifiesto lo que es capaz de generar la experiencia de la distancia. A mi juicio, la distancia, más que cualquier otra cosa, hizo posible un hermosísimo texto poético que el mayor del llamado grupo del 27 bautizó con un verso de la *Égloga III*, de Garcilaso: *La voz a ti debida* (1933),²⁰ monumento lírico a un amor lejano.

Ya no puedo encontrarte
allí en esa distancia, precisa con su nombre,
donde estabas ausente.
Por venir a buscarme
la abandonaste ya. Saliste de tu ausencia,
y aún no te veo y no sé dónde estás.
(vv. 1172-1177)

Antes de entrar de lleno en el análisis del segundo aspecto que he anunciado, voy a detenerme brevemente en la distinción entre carta privada y carta didáctico-fingida que establece el Defensor, para la que propone, incluso, una diferenciación terminológica:

Pero todo esto, o carta didáctica o carta fingida, es *arte epistolar*, género literario, artificio retórico. No nos incumbe, y se toca por razón de distinguir mejor nuestro tema. Llamémoslo, en conjunto, *epístolas*, y dejémoslas bien aparte de la carta privada. Lo que las diferencia radicalmente es la intención del autor: intento en ésta de ser para uno, o para unos escogidos pocos, si así lo quiere el que la recibe. En aquélla, intento de hacerse pública, de alcanzar a todos, sin distinguos. (39)

²⁰ Pedro Salinas, *La voz a ti debida. Razón de amor*. Madrid: Castalia, 1989.

La carta privada no pertenece, a juicio del Defensor, a la literatura; primero, porque es antirretórica y está relevada de artificio; pero sobre todo, porque no ha sido creada con fines de alcanzar una difusión indiscriminada, sino que va dirigida a un/a destinatario/a concreto/a, cuyo círculo de intimidad no pretende trascender. Sin embargo, esta distinción que teóricamente puede parecer tan sólida, en la práctica no lo es tanto; las esferas epistolares pública y privada no han permanecido desconectadas sino en interacción constante, como creo que he demostrado sobradamente en el caso específico de los siglos XVII y XVIII, en Francia. La intención de quien las escribe constituye, además, un parámetro clasificador muy poco fiable.

El propio Defensor acaba admitiendo, poco más adelante:

(...) la carta es terreno tan resbaladizo, que la intención estrictamente humana, de comunicarse con otra persona por escrito, al tener que servirse inevitablemente del lenguaje, puede deslizarse al otro lado de las fronteras de lo privativo, sin que el autor se dé cuenta apenas, y convertirse en intención literaria. Porque el lenguaje tiene sus misteriosas leyes de hermosura, sus secretas exigencias, también, que tiran del que escribe. (43-44)

Sólo añadiré que esta *sospecha* de publicidad en la carta privada, Salinas la advierte (y la ejemplifica) en su lectura de los textos de una *salonnière*: la marquesa de Sévigné; *coincidencia*, a mi juicio, muy reveladora. Y que al mismo tiempo muestra *otra* coincidencia con los recelos de Santiago de Liniers:

No, no es suspicacia el pensar que la marquesa, escribiendo a su hija, tuvo más de una vez el vislumbre de que aquellas cartas descollaban del recinto privado de las dos, de su mundo subjetivo, para cobrar la estatura de objetivaciones perfectas, de obras de arte valederas para todos. Y en cuanto fue así, ¿será también malicia de la imaginación el atribuir los cuidados que prestaba a sus cartas, sus celos por el estilo, a una doble querencia, la de una madre incansable en el amor activo a su hija y la de una escritora, urgida por su afán de perfección? (42)

He aquí el caracter fronterizo de la carta privada que tan activamente entró en funcionamiento en el XVII francés: una fisura

por la que traspasar el reducto de la esfera privada. El Defensor evita, sin embargo, cualquier profunda reflexión a propósito del sistema social que permitía y, a la vez, legitimaba la recepción semipública de las cartas de Sévigné... De todas ellas y no solamente de las que envió a su hija, Mme. de Grignan, cuando ésta se trasladó a provincias. Hago esta precisión porque el autor de la «Defensa de la carta misiva...» cita únicamente esta parte del *corpus* epistolar de la *epistolière*, reproduciendo el cliché que en gran parte —me atrevería a afirmar que tanto o más que su calidad literaria, y con eso no quiero decir que no la posea—, contribuyó a que las epístolas de Sévigné vieran la luz. En efecto, los textos de la marquesa se publicaron, sobre todo, como paradigma emblemático del sentimiento de una madre que se ve alejada de su hija, y es así como la presenta, consciente o inconscientemente, Pedro Salinas:

DE MADRE A HIJA

Archisabida es la historia. Madame de Sevigné adora en su hija. (...) La intención de la marquesa es la más maternal de las intenciones de madre: dar a su hija todo el amor que se puede transmitir a distancia y por escritura; amor igual revelado en frases encendidas de pasión, que en relatos de grandezas y minucias de la Corte, con tanta gracia y veracidad transcritos que se siente el deseo de agradar, de encantar a su hija, y son tan prueba de amor como las directas declaraciones de afecto. Todo ajeno a pretensión ambiciosa de notoriedad, de galardón famoso; la colección impone, por la especie de monumentalidad de la sencillez que en ella cobra el amor de madre a hija. Monumento, por eso, no académico, humano. (40-41)

Me serviré de la insigne *epistolière* para introducirme en el último aspecto de la «Defensa de la carta misiva...» que me propongo tratar: la pretendida facilidad femenina para la escritura epistolar. Salinas parte de una constatación empírica, fruto de la observación de los datos de la realidad (el subrayado es mío):

Mientras que en la historia de la literatura el número de varones eminentes es abrumadoramente superior al de mujeres, en cambio si se mira a la epistolografía pura, a la carta sin más propósito que la comunicación humana, el trato de almas, veremos resplandecer los nombres

femeninos, más numerosos y con más fulgor que los de los hombres. (71)

Aunque este *fulgor* final parece evidenciar que se trata también de una preeminencia cualitativa —tanto por un lado como por otro—, el Defensor no lo pone del todo en claro. Además, como ya había señalado anteriormente, este reino epistolográfico femenino es, a juicio de Salinas, extraliterario; y en esto parece recoger el autor madrileño las observaciones de La Bruyère, a quien, si bien no cita en esta ocasión, lo hace en otro momento del texto (61) y, por lo tanto, podemos conocer que lo ha leído.

En busca de una ley razonable y objetiva que justifique la mayor aptitud de las mujeres para el género epistolar (privado), acude a una autoridad francesa en la materia: Gustave Lanson, con quien resuelve que existe una unión entre esta facilidad femenina y su «natural deseo de agradar», a saber: la coquetería. Prosigue, *close to* Lanson, aduciendo otras posibles razones:

Señala asimismo Lanson que las mujeres, por menos dotadas o inclinadas al ejercicio del pensar abstracto y de la facultad analítica, y por más propensas al abandono y la espontaneidad en sus modos de expresarse, encuentran en la carta desembarazado campo para explayar esas cualidades. (72)

Inmediatamente después viene, a mi entender, la inferencia más declarativa de Salinas, dado que, si bien en un principio había renegado de la asimilación de la conversación y la escritura epistolar, puesto en la tesitura de esclarecer la pretendida comunión de ésta con el género femenino, complementa las disquisiciones de Lanson con la siguiente afirmación:

Me parece que podría añadirse que en su conversar son las mujeres amicísimas de variar de tema, y prefieren una cierta volubilidad en sus pláticas, que las lleva a deliciosos mariposeos, de idea en idea, en lugar de insistir sobre una, hasta el fondo, como suele suceder en los coloquios entre hombres. La carta sirve con docilidad a ese tipo de discurso. (72)

Sorprendentemente, lo que antes se tachaba de absolutamente ilícito se convierte en pertinente cuando se trata de las mujeres, ya que parece ser que los hábitos conversacionales femeninos resultan de primer orden en el momento de asociar este género con la escritura epistolar. Si he iniciado este apartado citando a Pemán es porque, a mi parecer, las tesis del autor de *De doce cualidades de la mujer* subyacen en esta observación del Defensor, como también creo que, probablemente, detrás de estos *deliciosos mariposeos* revolotean otras mariposas, las de Hugo (el subrayado es mío):

On croit voir s'envoler au gré du vent joyeux,
dans les près, dans les bois, sur les eaux, dans les cieux,
et roder en toux lieux, cherchant partout une âme
et courir à la fleur en sortant de la femme,
les petits morceaux blancs, chassés en tourbillons
de tous les billets doux, dévenus papillons.²¹

La segunda autoridad de la que se sirve Salinas para avanzar en su justificación científica de las dotes femeninas epistolares, la constituye el psicólogo alemán Georg Simmel.²² Con él, el Defensor aboga por un hermetismo íntimo de la mujer, connatural a su sexo; «cerrazón orgánica» que tiene mucho que ver con el *pudor femenino*, y que verifica el hecho de que cuando se ponga a escribir, la mujer prefiera un género extraliterario, menos rígido y más volátil, como es la carta.

(...) la distinción entre literatura y correspondencia epistolar. Literatura, los sentimientos exhibidos, indiferentemente, delante de todos. Correspondencia, un sentir íntimo, participado por uno o unos pocos, los que quiera el autor. Aquélla, lo impúdico; ésta, lo pudoroso. Y, en

²¹ Este fragmento, además, lo cita Jacinto Benavente en las *Cartas de mujeres*, 129, con lo que es posible también que la asociación le viniera a Salinas indirectamente, a través de la lectura de su compatriota español. Además, remite al conocido fragmento de la zarzuela *Los claveles* (A. Carreño, L. Fernández de Sevilla y J. Serrano): «Mujeres, mariposillas locas que jugáis por los quereres y vais de flor en flor».

²² Salinas no cita prácticamente nunca las fuentes bibliográficas, tan sólo los autores de las mismas. Con toda probabilidad, el texto de Lanson era *Choix de lettres...*, el acceso al cual —como ya advertí— me ha sido imposible por ahora. Lo que he podido comprobar es que en el caso de Simmel, Salinas se refiere aquí a un libro traducido en Espasa-Calpe: Georg Simmel, *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1938.

efecto, aunque desde hace no mucho tiempo haya quien publique cartas muy privadas, poniendo sus intimidades al alcance de todos, siempre alienta en ese género —y ése es su encanto específico y su razón de lectura— la voluntad de estar dirigiéndose a una persona, o a unos cuantos espíritus hermandados, a lo sumo. (76)

Es relevante el esfuerzo de Salinas por mantener el reducto literario incontaminado de estos textos femeninos privados. Una vez sentadas estas bases, a través de Lanson y Simmel, las aúna para dar así con la fórmula maestra final que, además de aclarar el fundamento de la *liaison* mujer—carta, tiene dos virtudes añadidas: primero, fijar cuál ha de ser el tema por excelencia de las cartas femeninas; segundo, hacer más casta la coquetería del argumento esgrimido por el francés:

Aquí es donde cuadra la carta con varias particularidades de lo femenino. Aquí se hallaría justificante para lo de la coquetería, que ya se alegó. Es la coquetería un simulacro del amor; y según Platón el amor es un estado intermedio entre poseer y no poseer. La carta se halla también en intermedio: hace exterior, manifiesta, una intimidad, pero no llega a publicarla para todos; lo íntimo ya no lo es puramente, porque salió de sí, se dio afuera, pero la carta sigue viviendo en la intimidad de dos personas, crea una intimidad bipersonal, nueva. La coquetería, según Simmel, expresa un dualismo, combina abandono y reserva, da y niega. No sería, pues, la carta expresión de coquetería, por lo que decía Lanson, ganas de agradar, sino por esta nueva explicación de Simmel: por dar algo y negarlo, por ofrecer y reservar, en un solo acto. (77)

DECISIONES APARENTEMENTE SALOMÓNICAS

Quiero cerrar este capítulo transcribiendo la opinión que, respecto a la asimilación de la escritura epistolar como un género de género femenino, manifiesta Francisco López Estrada en la «Introducción general» de su documentadísima *Antología de epístolas*, publicada en 1961 (el subrayado es mío).²³

La expresión «vital» de la existencia es distinta en el hombre y en la mujer, en el sentido de que también es diverso su quehacer. Y partiendo de tal diversidad puede volverse a la cuestión de las cartas. «Mejor» y «peor» no son nada en sí, pues ni el hombre escribe mejor que la mujer ni ésta mejor que aquél. La cuestión está en los temas, o aún mejor, en su orientación general. Si el tema está entre los quehaceres del hombre, él tiene más probabilidades de acertar; si entre los de la mujer, ella. Cartas que refieran los menudos acontecimientos de la vida hogareña y de la Corte, impresiones recogidas por vía de la gracia femenina, consejos sobre la vida familiar, serán propias para que la mujer acierte en su expresión. Cartas de amistad, aquellas en las que se cuenten viajes, hechos públicos, se trate de política, filosofía, literatura, ciencia y de parecida orientación serán adecuadas para que las escriba el hombre. Con todo, esto vale sólo en términos generales, pues el trance epistolar a que me referí, puede iluminar por igual a hombres y mujeres, y la gran variedad del tema de las cartas vuelve imposible cualquier clasificación inflexible. (15)

La mayor capacidad femenina/masculina para escribir una carta irá ligada, según López Estrada, al tema que trate la misma y ya no — esto es importante— a criterios de *lenguaje* como la simplicidad o la sencillez, bien consideremos que éstas merezcan un esfuerzo (*effort*) retórico o bien que emanen sin artificio ninguno de la naturaleza. Así pues, el problema se transfiere a otro ámbito y, aunque López Estrada acepta el contraejemplo como salvedad, la división de temas por sexos es lo suficientemente gráfica de los principios que subyacen en ella. La mujer permanece relacionada con el marco cotidiano, familiar,

²³ Esta obra ha aparecido citada anteriormente; su título completo es: *Antología de epístolas. Cartas selectas de los más famosos autores de la Historia Universal*. Barcelona: Labor, 1961.

doméstico y de la Corte (ámbito que debe añadir para incluir en el reparto de papeles a reinas, princesas o demás damas nobles, como por ejemplo las *salonnières*) y, cualquier mujer que trate de un asunto perteneciente a la esfera pública, si bien es posible, constituirá siempre una excepción.

POSDATA

La editorial América S.A. (EASA), sita en Panamá, publicó en 1988 un manual epistolar titulado *Cómo escribir cartas de AMOR*. Juzgo imprescindible detallar el diseño de la portada. La primera parte del título simula la caligrafía de la escritura manual, en contraste, «AMOR», en letras rosas, mayúsculas e inmensas, ocupa todo el ancho de la tapa. En el centro, un corazón rojo con doble ribete muestra dos cabezas que se tocan por la frente —la de un hombre y la de una mujer—. Se miran a los ojos con expresión edulcorada. Él es moreno y va peinado hacia atrás. Ella, en cambio, es rubia y lleva pelo largo. En el lóbulo de la oreja luce un pendiente en forma de corazón.²⁴ En la parte inferior de la portada, y en rojo, tres contundentes exclamaciones:

¡El arte de enamorar por cartas!
¡El libro más completo sobre cartas de amor!
¡Aprenda a expresar todo su amor en cartas!

De todas formas, lo que me induce a citar este libro aquí no es la pericia ni el buen gusto de los diseñadores de la cubierta, sino otras razones. En la introducción aparece un apartado íntegramente dedicado a «La mujer y las cartas de amor», donde se puede leer lo siguiente:

Han sido principalmente, las mujeres quienes, con su especial sensibilidad y sentimiento delicado, han dejado escritas las más bellas páginas de amor en forma de cartas. No se esconden las razones. La carta, como ha dicho un escritor español, es un autorretrato por pequeñas entregas; su

²⁴No son estos los dos únicos corazones del libro: las páginas están repletas de ellos y, junto con huestes de flores y pajarillos (mucho menores en número), sirven para separar capítulos, citas, epígrafes... incluso aparecen a modo de timbre, difuminados, por debajo del texto que cubre las páginas. Una plaga, una invasión, un empacho.

nota característica es la observación, el instinto noticioso y la curiosidad, lo cual explica, en parte, la disposición natural de la mujer para la correspondencia. Pero hay un factor mucho más importante. Existe en la mujer un sentido especial de la comunicación humana, una capacidad innata para la transmisión de los sentimientos, una fibra única de ternura, delicadeza y sensibilidad, que le confiere un talento excepcional para la correspondencia amorosa. En definitiva, como ha dicho Balzac, "sentir, amar, sufrir y sacrificarse será siempre el texto de la vida de las mujeres". (9)

¡1988! Una verdadera joya de atavismo... supongo. De hecho, el manual adopta la forma de los antiguos tratados al uso. Tras la introducción, clasifica las cartas por temas amorosos, da consejos a propósito de las cualidades que debe poseer cualquier misiva amorosa que se precie —sinceridad, sencillez, espontaneidad, etc.—, ofrece modelos de cartas y citas literarias (que siempre visten) para uso y abuso de epistológrafos/as neófitos/as y, tras un compendio de «Cartas de amor famosas», donde aparecen (en lo que se refiere a la nómina femenina) epístolas de Eloísa, Delmira Agustini, Mariana Alcoforado, Josefina Bonaparte, Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Isabelita Garmendía, concluye como lo hacía Harmency sesenta años antes: con un apéndice que incluye consejos ortográficos.

Para concluir, a mi vez, la posdata, permítaseme añadir un detalle. El libro de Harmency venía flanqueado en la portada y la contraportada por el anuncio de dos títulos de la misma colección que resultaban muy significativos del tipo de lector que los editores preveían que pudiera interesarse por la obra: por un lado, un texto anónimo titulado *1500 Secretos del hogar*, con trucos y recetas varios; por otro, la obra del químico Juan de Sandé: *El perfumista moderno (Verdadero arsenal de recetas para hacer por sí mismo toda clase de perfumes)* y aclaraba: «Sólo con una fórmula que aproveche usted (...) ya habrá reembolsado lo que le han hecho pagar por el libro».

La misma experiencia aplicada al libro de 1988, nos lo descubre igualmente enmarcado por libros afines de la colección, esta vez se trata de *Conozca sus sueños. 15000 interpretaciones* y *Los secretos de sus manos. ¡La clave del éxito y la felicidad!* Aparte de permitirnos constatar que hay diez veces más maneras de leer los sueños en 1988

que en 1928 había secretos del hogar, la confrontación nos permite guardar la esperanza de que tal vez no seamos las mujeres (al completo) las destinatarias por excelencia de este compendio destinado a revelar los secretos de *Cómo escribir cartas de AMOR...* Un alivio.

No he pretendido con este capítulo dilucidar si, en efecto, se puede constatar una supremacía femenina de la escritura epistolar. A mi juicio, como creo que he demostrado una y otra vez a lo largo de estas páginas, el fundamento de tal asimilación de géneros es mucho más sutil que una posible (?) constatación empírica del valor que poseen una serie (que por otro lado siempre será limitada) de textos epistolográficos.

Analizando la recepción que suscitaron, a través del tiempo, las cartas de la marquesa de Sévigné, Elizabeth C. Goldsmith detecta:²⁵

By the beginning of the twentieth century commentators on Sévigné's letters were more interested in situating her in a literary tradition, while still subscribing to the standard view of her natural, feminine affinity to the letter genre. They no longer used the argument that women have a natural epistolary talent to explain their own aversion for "literary ladies" who write in other genres. Instead, they gave much attention to the literary *influence* of women like Sévigné, who never thought of themselves as authors. (53-54)

Sin embargo, en la tradición hispánica, tal y como muestran los testimonios aducidos, este razonamiento, en sus diferentes manifestaciones y ramificaciones, se había de prolongar a lo largo de la primera mitad de siglo.

Alberto López Argüello fue uno de esos críticos que, durante ese tiempo, se dedicó a trabajar con cartas escritas por mujeres; en concreto, él fue responsable de la edición del *Epistolario de Fernán Caballero*, el

²⁵ «Authority, Authenticity, and the Publication of Letters by Women», *Writing the Female Voice. Essays on Epistolarity Literature*. Boston: Northeastern University Press, 1989.

año 1922. Trabajó con un legajo procedente del archivo particular de Manuel Cañete, que luego se traspasó a la Biblioteca Menéndez y Pelayo. Entre los papeles de Cañete, cuenta Argüello que encontró tres breves citas copiadas de puño y letra por la propia Cecilia Böhl de Faber. Una de ellas se debía a Dumas y rezaba así: «Los adelantos humanos caminan de lo compuesto a lo sencillo, porque en lo sencillo está la perfección»; otra procedía de Magnier y decía: «Les idéés les plus fécondes sont en même temps les plus simples, mais elles ne viennent qu'au génie»; la tercera y última —creo que puedo confesar que es mi preferida— es mucho más escueta y está extraída de un folletín anónimo de la *Presse*. Tan sólo una exclamación:

«¡Qué de arte se necesita para ser natural!».

**LA PINTURA DE GÉNERO
EN FEMENINO EPISTOLAR:**

**UNA APROXIMACIÓN AL MOTIVO DE LA CARTA
EN LA PINTURA HOLANDESA DEL XVII**

(apéndice lúdico)

*«La Hollande n'inventait de poser
un poisson sur un plat, mais de n'en
plus faire la nourriture des apôtres».*

André Malraux

I

Bajo el epígrafe *pintura de género* se engloba un abanico de manifestaciones pictóricas que, a pesar de ser muy distintas entre sí —naturalezas muertas, retratos, paisajes, interiores domésticos, fiestas galantes...—, tienen como denominador común la alusión a la vida cotidiana, la plasmación de escenas diversas de la existencia diaria.

Obviamente, no es necesario esperar al siglo XVII para hallar representaciones de la realidad cotidiana en el arte. Basta recordar los Libros de Horas medievales o los calendarios que dedicaban a cada uno de los doce meses del año una ilustración de las actividades más usuales que en él se desarrollaban. Un tratamiento similar merecían los cinco sentidos o los cuatro elementos, así como otros motivos estrechamente vinculados a la religión: estoy pensando en los siete pecados capitales, que solían ser objetos de imágenes muy gráficas —valga la redundancia, que no lo es—, a fin de que surtieran su efecto en la conciencia de un público en su inmensa mayoría analfabeto. Esta práctica se extendió hasta el siglo XVIII y, como más adelante mostraré, contribuyó a potenciar este fenómeno exclusivo de la Holanda del XVII llamado *pintura de género*, fruto de una conjunción de factores que dotaron a este país de una particularidad distinta de la del resto de naciones europeas.

Más adelante tendré que analizar, también, qué constituye este compendio de elementos beneficiosos para el surgimiento y desarrollo de una manifestación pictórica semejante; baste por ahora subrayar cómo la innovación de la *pintura de género* no radicaba tanto en hacer presente esta cotidianidad sino en convertirla en tema principal del cuadro. Anteriormente, si era el caso que aparecían, estas escenas de la vida diaria ocupaban un segundo término, actuaban como telón de fondo, a menudo como ilustración complementaria del motivo fundamental del lienzo, la mayoría de las veces de asunto religioso. El protagonismo absoluto de la cotidianidad así como la desvinculación de la religión propulsó el desarrollo de la *pintura de género* y a ello se

refería André Malraux en la cita con la que he abierto la primera parte de este capítulo.

Sin embargo, aunque la sola referencia a la pintura de género nos traslade a la Holanda del siglo XVII, es necesario subrayar que en aquel momento el concepto no existía como tal y las distintas obras que ahora sin dificultad agruparíamos bajo este epígrafe ni siquiera formaban una unidad. De hecho el término, cuya forma ya delata que procede del francés *genre* (tipo), surge en esta acepción, colectiva, en oposición jerárquica con la denominada *peinture d'histoire*, a la que se adscribía cualquier obra de temática histórica, pero también religiosa o mitológica, y que era estimada con mayor valor por los tratadistas de arte del XVII.¹ Frente a las vidas extraordinarias de los/las protagonistas de los acontecimientos únicos, irrepetibles, de la *peinture d'histoire*, la *peinture de genre* se muestra dispuesta a recoger escenas de la vida aparentemente gris de unos seres anónimos, cuyos actos se repiten una y otra vez, desprovistos de cualquier reconocimiento o heroicidad. Los sujetos que aparecen en los cuadros beben vino, pelan manzanas, juegan a cartas, miran por la ventana o, incluso a veces, simplemente, se han quedado dormidos.

II

Según anota Christopher Brown, en la introducción a *Images of a Golden Past. Dutch Genre Painting of the 17th. Century*,² Denis Diderot fue uno de los primeros en usar esta etiqueta el año 1766, en sus conocidos *Essais sur la Peinture*, que no se publicaron hasta 1795. En 1791, Quatremère de Quincy se mostraba más restrictivo que su compatriota al circunscribir el alcance de *peinture de genre* únicamente a la representación de escenas burguesas; sin embargo, la acepción más amplia acabó dominando. En efecto; el término no se

¹ La jerarquía medieval que situaba a Dios por encima de todas las cosas y, en riguroso orden descendente, a los ángeles, al ser humano, los animales, las plantas y los minerales, era la misma que regía la valoración de la pintura por el asunto que en ella se trataba. Así pues, la *peinture d'histoire* era la que el sistema de valores vigentes apreciaba.

² New York: Abbeville Press, 1984: 9-83. La referencia a Diderot está en la página 10.

acuñó hasta entrada la segunda mitad del XVIII y no logró consolidar su uso sino a lo largo del siglo XIX, mediante obras como la *Geschichte der Malerei*, del alemán Franz Kugler, aparecida en 1837, donde el marbete adquiriría ya su definición moderna:³

Genre paintings (in the sense which it is normal to attach to these words) are representations of everyday life.
(En Brown 10)

Siguiendo los planteamientos de la tradición renacentista italiana, que a su vez se basaba en ideas de la antigüedad clásica (Plinio), así como la práctica común en la Academia francesa —fundada en 1648— de establecer el rango de una pintura en función del asunto en ella representado, los teóricos de arte aceptaron sin cuestionarlo el principio de que hay temas que deben valorarse más que otros. Afirma André Félibien, en 1669:

Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres.⁴

Una ojeada a los tratados de arte holandeses aparecidos en el XVII evidencia la ausencia absoluta de la fórmula *pintura de género*, pero en ningún caso el alejamiento de esta asunción jerárquica de la pintura, partiendo de los asuntos que en ella se tocan. Para Karel van Mander, cuyo texto *Het Schilder-bæck* apareció en 1604, a penas inaugurado el siglo, todo parece quedar integrado en las *historien* (historias) y no hace ninguna mención especial a las ya por entonces habituales escenas de la vida campesina, a pesar de elogiar a pintores como Pieter Bruegel, el Viejo —gran cultivador de este género—, o a pesar de sí mismo, puesto que Van Mander había pintado ocasionalmente en 1600 una *Village Feast* que se exhibe en la actualidad en el Ermitage de Leningrado.

³ *Handbuch der Geschichte der Malerei*, 2 vol., Berlin, 1837. Cito por Brown.

⁴ Citado por Tzvetan Todorov en *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*. Paris: Seuil, 1997 [1993]: 12.

Cuando entrado el último cuarto de siglo, Samuel van Hoogstraten (1627-1678) publicó en Rotterdam su *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (1678), la pintura de género estaba en plena expansión y gozaba de una aceptación de público más que considerable. Aún así, y a pesar de que él mismo pintaba asuntos plenamente asociados al género, Van Hoogstraten reprodujo la supremacía absoluta de las *historien*, aunque al menos reconoció la existencia de *algo más* al establecer tres grados distintos dentro de la pintura.

En un primer nivel estaban las *grotissen* (cuevas y grutas), los motivos florales, escenas de cocina y otras naturalezas muertas. La franja intermedia —sospechosamente extensa— agruparía un conjunto dispar de asuntos: sátiros (*satyrs*), los animales en el paraíso, escenas nocturnas, fuegos, escenas de la calle al estilo bambocciano (*bambootserytjes*), pinturas de voluntad humorística (*kluchten*), así como escenas de barberos y zapateros remendones (*Barbiers— en Schoenmakerswinkels*). Algunos de ellos podían integrarse sin dificultad bajo la denominación posterior de pintura de género; es más, constituyen motivos de la pintura de género. Como indica Tzvetan Todorov en su deliciosa obra *Éloge du quotidien*, a diferencia del mutismo de su predecesor, Van Hoogstraten da entrada en esta especie de cajón de sastre a la vida profana y cotidiana. El grado superior, como era de prever, lo ocupa la temática histórica, mitológica y religiosa. Pero todavía hay más, como sagazmente observa Brown, cuando el teórico profiere afirmaciones de orden general sobre la pintura se sitúa cercano a las bases que él mismo practicaba en cuadros como *El primer nacimiento* o *La visita del médico*.

Want een volmaekte Schildery is alseen spiegel van der Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt.

[Porque un cuadro perfecto es como un espejo de la naturaleza, que hace que las cosas que no existen parezca que existen, y que engañan de una manera honrosa y divertida pero lícita.]

Con ello quiero apuntar que, a diferencia de Van Mander, cuya obra surgió en un momento incipiente y precario de la pintura de género, el texto de Van Hoogstraten no puede dejar de incorporar algunos de sus presupuestos desde el punto que el propio autor ha sucumbido pictóricamente a ellos, en un momento en que la pintura de género —se la llame como se la quiera llamar— goza de una espléndida salud.

Si además hacemos una pequeña incursión en el siglo XVIII para detenernos brevemente en Gerard de Lairesse y su *Het Groot Schilderbæk*, aparecido en Amsterdam en 1707, advertiremos hasta qué punto la pintura de género había ganado adeptos y de qué modo podía percibirse como una amenaza (para un espíritu un tanto purista como me temo que era el de Lairesse). Aun admitiendo que la pintura debe imitar la naturaleza, el tratadista advierte que no toda naturaleza merece ser imitada. Arremete así contra los que llama *pintores modernos* que escogen modelos vergonzosos y vergonzantes y se obcecaban en malbaratar su arte en plasmar sujetos que, a juicio del teórico holandés, los hacen muy poco merecedores de reconocimiento artístico.

We even see them make life more deformed than nature ever produces; for the mis-shapen faces Bamboccio, Ostade, Brouwer, Mollander [Molenaer], and many others made, the more they were esteemed by the ignorants: By which low choices we can easily judge, that they were strangers to beauty, and admirers of deformity.⁵

La lectura de Lairesse pone de manifiesto, a mi juicio, la imposibilidad de sostener por más tiempo el silenciamiento de un tipo de pintura (de género) y anuncia a voces la necesidad de que surja un término que agolpe a un conjunto heterogéneo de motivos pictóricos y los contraponga a lo que hasta entonces había sido el único modo merecedor de atención teórica: la *peinture d'histoire*, como así, en efecto, sucederá en la segunda mitad del siglo. Se puede preferir una u otra pero ya no se puede ignorar por más tiempo la pintura de género. Lo curioso del caso es que todo esto sucedía una vez la manifestación

⁵ Citado por Brown (62) a partir de la primera traducción inglesa del texto de Lairesse, aparecida en 1778.

artística que acabará denominándose así, ya había desarrollado por completo su ciclo en medio de una desatención académica sorprendente y de un vacío teórico absoluto.

III

Como todos los binomios excluyentes el que opone *peinture d'histoire versus peinture de genre* se erige sobre la ilusión de la pureza y la incomunicación. La contemplación de telas como *Zieke Kind* (Amsterdam, Rijksmuseum), que Gabriel Metsu (1629-1667) pintara alrededor de 1660, permiten percatarse del modo en que estos dos ámbitos, en principio diferentes, estaban estrechamente comunicados. El espacio central del cuadro lo ocupa una madre que examina solícita a una criatura que yace en su regazo, desplomada, pálida y ojerosa. Le dedica plena atención no sólo con la mirada sino con el cuerpo entero. Al lado derecho del lienzo se asoma la silla en la que probablemente esta niña no lograba sostenerse por sí misma a juzgar por la debilidad que muestra su cuerpo y por la resuelta disposición con que la aguanta su madre, sin dejar de mirarla. La niña, por el contrario clava sus ojos, húmedos y brillantes por la fiebre, en los del/de la espectador/a. En sus piernas desnudas y flacas se concentra toda la luz del cuadro.

En el extremo de una mesilla, cerca del alcance de la madre, un tazón puede que contenga la esperanza de salvación en forma de medicina. En la pared del fondo se admira un mapa geográfico, en la parte superior del cual el artista ubica su firma, y un lienzo de tamaño reducido, donde está representada la crucifixión. La elección de estos dos motivos no es aleatoria ni casual. La composición de las figuras se dispone en forma triangular aludiendo muy visiblemente a dos motivos usuales de la pintura religiosa: por un lado una *madonna* y, a la vez, especialmente por la pose física de la criatura, una *pietà*; de ahí que haya elegido esta tela de Metsu. Además, como seguidamente mostraré, este mestizaje va más allá simplemente que el recordatorio, puesto que el componente religioso se integra activamente en la elaboración del significado del cuadro.



1. Gabriel Metsu. *Zieke Kind* (Amsterdam, Rijksmuseum)

Leonard J. Slatkes observa que la presencia de una *pietà* en las representaciones de la Virgen con el niño es frecuente en la tradición italiana a modo de prefiguración de la muerte de Cristo e, inmediatamente, entiende el cuadro de Metsu como una prefiguración de la muerte de la criatura que esa madre sostiene en su regazo.⁶ El mapa y el lienzo en segundo término, por la contraposición que establecen entre el carácter profano del primero y el religioso del segundo, constituirían claras alusiones a la vida terrenal y a la vida eterna respectivamente, de modo que Metsu hubiera colocado a la madre sosteniendo a su hijo/a entre un mundo y el otro.

Wayne E. Franits sugiere una lectura distinta. En el capítulo titulado "Møeder" (Madre) de su libro *Paragons of Virtue*,⁷ recuerda cómo los tratados pedagógicos de la época —como el de Jacobus Koelman—, de acuerdo con los manuales de instrucción para formar madres modelo, recomendaban aprovechar la quietud e inmovilidad que suele acompañar a niños y a niñas cuando están enfermos para contribuir poderosamente a su educación, particularmente la de orientación religiosa. Así pues:

The presence of religious symbolism in Metsu's painting is more comprehensible if tied to the contemporary belief that children's sicknesses afforded their parents suitable occasions to proselytize them. The little picture of the Crucifixion as well as the *Pietà*-like pose of the figures are probably intended to underscore the mother's opportunity to instruct her child in spiritual precepts. (121)

Ambas interpretaciones pueden convivir, puesto que la lectura más simbólica e iconográfica de Slatkes, de hecho, potencia y completa la de cariz más sociológico que propone Franits. El modo en que el público contemporáneo vea el cuadro o, incluso, la intención que el propio Metsu mezclaba en la paleta es algo que no podremos saber. Pero poco importa, ya que un cuadro, especialmente si invita a la recreación narrativa —como suele ocurrir con la pintura de género— sostiene más de una lectura. Ahí radica la grandeza del arte que no es

⁶ *Vermeer and His Contemporaries*. New York, 1981.

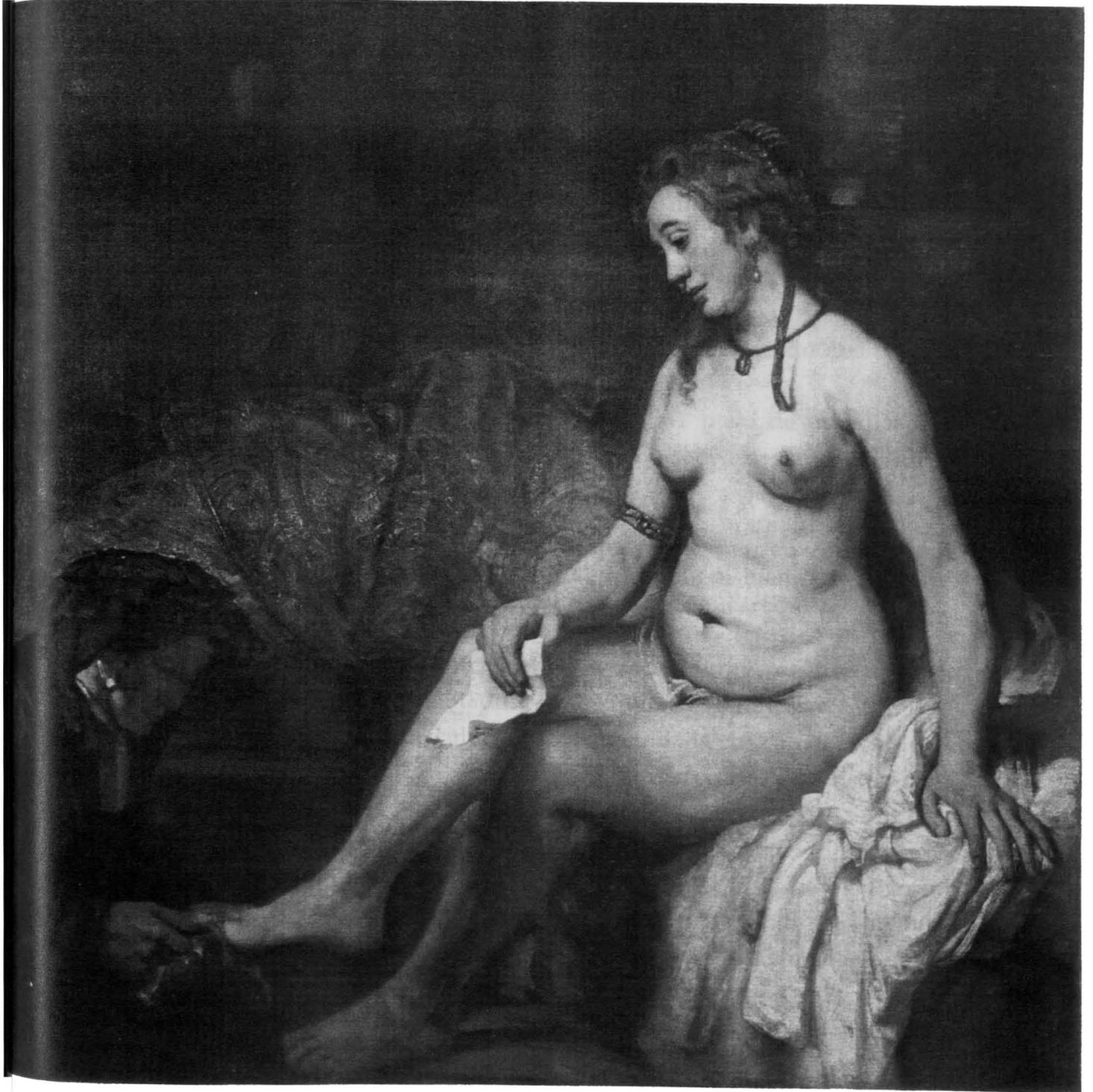
⁷ *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993

otra que la de existir a través de innumerables intertextos que, a su vez, se interrelacionan, se mezclan, interactúan... como las pinceladas en un lienzo. En cualquier caso, sirva esta pequeña obra maestra de Metsu —pues este era su fin— para mostrar la inexistencia de una frontera nítida e infranqueable entre la *peinture du genre* y la *peinture d'histoire*, sino un fructífero trasvase mutuo de elementos.

IV

Permítaseme situarme de nuevo en esta frontera difuminada e ilustrar esta misma interrelación mediante otro ejemplo, esta vez doble y más afín al motivo del que me ocupo. Partiremos en esta ocasión de la leyenda bíblica de la relación del rey David con Betsabé (2Samuel 11: 2-4). Una tarde, cuando el rey de Israel se paseaba por las terrazas de su palacio, vio a una mujer bellísima que se estaba bañando. Preguntó en seguida de quién se trataba y le dijeron que era Betsabé, hija de Eliam y mujer del hitita Urías. El texto bíblico reza: «David mandó mensajeros a buscarla» (que es el momento en que entra el motivo de la carta), ella —«que se acababa de purificar de la regla»— se le presentó y mantuvieron relaciones sexuales. Después regresó a su casa.

Rembrandt (1606-1669), que no practicó la pintura de género, plasmó al menos en dos ocasiones a la hebrea Betsabé con la carta de rey David en la mano. El cuadro más conocido es sin duda el que en la actualidad alberga el Musée du Louvre, *Betsabé*, que data de 1654. Recogiendo la luz en su cuerpo desnudo, sentada, con la mirada perdida y sosteniendo todavía la carta del rey de Israel en la mano, Betsabé deja que una criada le seque los pies mientras su pensamiento vaga por otros muy distintos derroteros. Es completamente ajena a la presencia del espectador: la futura reina es sorprendida por nuestra mirada en un momento íntimo de *toilette*, como la contempló David, enamorándose inmediatamente de ella. La belleza de su cuerpo, intensamente iluminado, contrasta con la oscuridad circundante. La carta todavía está desplegada tras la lectura y en ella el requerimiento urgente del enamorado rey de Israel. Jean Cailleux situa la escena en



2. Rembrandt. *Bathsabé* (Paris, Musée du Louvre)

otro momento de la historia (2 Samuel 11: 26), justo cuando Betsabé conoce la pérdida de su esposo, enviado a la muerte por el rey David, compinchado con Joab. Pero tampoco en esta ocasión aparece explícita ninguna carta: las únicas misivas que se reseñan en esta historia bíblica son las que el rey David dirigió a Joab antes y después de la muerte de su *competidor sentimental* masculino, y que sí pintó un contemporáneo de Rembrandt, Govert Flinck (1615-1660), recogiendo el momento en que el rey de Israel le entrega al conñado hitita la carta para Joab en la que se anuncia la propia muerte de Urías (Dresde, Gemäldegalerie). La interpretación de Cailleux, de consecuencias moralizadoras sobre la protagonista del cuadro, puesto que reconvierte su mirada de adúltera (en potencia) en la de una viuda desconsolada, me parece más forzada, sobre todo por la doble elección de Rembrandt al mostrarnos una escena de baño y, además, un desnudo casi integral de Betsabé, nada frecuente en las escenas bíblicas.⁸

El estudio radiográfico realizado en 1961 puso de manifiesto la rectificación de la postura de la cabeza de Betsabé que, en una primera versión, se dirigía al frente,

(...) ce qui était infiniment moins heureux que le parti définitivement adopté où s'expriment si bien la culpabilité, le regret et le remords de Bethsabée. (Foucart 59)

Sin embargo, a mi juicio, en la mirada extraviada de la futura reina de Israel —representada por la modelo Hendrickje Stoffels—, convive esta amenaza de culpabilidad, que toda la crítica tan fácilmente ha sabido ver, con el poderoso arrebató de la ensoñación, probablemente mezclado con el del deseo: dos sentimientos —culpabilidad y deseo— probablemente irreconciliables o, al menos, de difícil conjugación. En cualquier caso, Rembrandt parece plasmar los efectos de la misiva real en la bella Betsabé, retenéndola para siempre ante nuestros ojos en el momento inmediatamente posterior a la lectura de la carta, todavía desplegada entre sus dedos.⁹

⁸ Cfr. Jacques Foucart. *Les peintures de Rembrandt au Louvre*. Paris, 1982: 54 y ss.

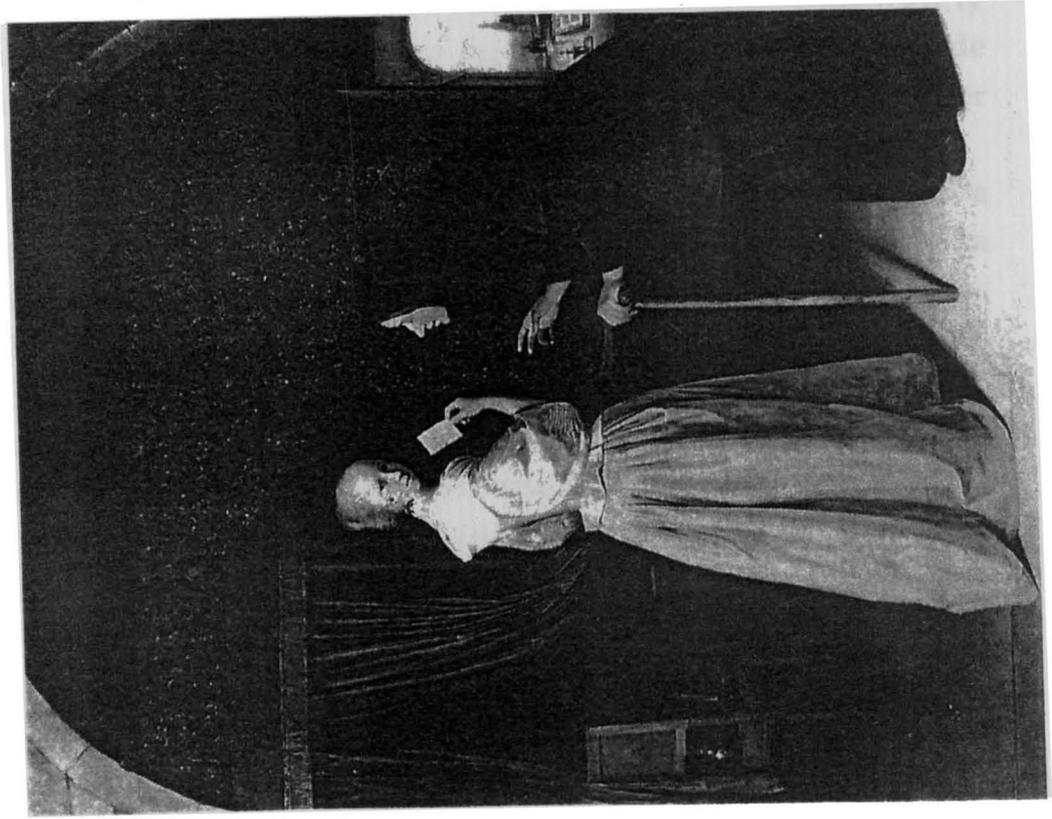
⁹ El cuadro del Louvre fue copiado, entre otros, por Ricard, Cézanne, Le Moal y, probablemente Rodin. Rembrandt había pintado antes, hacia 1634, otra representación de Betsabé con la carta de David, actualmente en el museo de La Haya, en la que ya

Un simple vistazo a la *Betsabé* (Gran Bretaña, colección particular) de Jan Steen (1625-1679), sorprende por el tratamiento tan distinto que recibe el motivo bíblico. La mujer hebrea que vivió aproximadamente un milenio antes del nacimiento de Cristo se ha convertido en una joven holandesa, ataviada a la moda del XVII que, en el centro del cuadro, totalmente iluminada y casi de espaldas, gira visiblemente su cabecita hacia el/la espectador/a con una mirada cómplice y comprometedora, mientras le muestra la carta todavía por abrir que sostiene delicadamente con dos dedos de su mano derecha y en la que se puede leer el nombre de la destinataria: "Bathsheba". Solamente esta inscripción —que remite a la Biblia y, por tanto, a las *historien*— supone un desajuste con la pintura de género: el resto del cuadro se inscribe perfectamente en ella. Cabe añadir que la *Betsabé* de Steen no parece albergar la más mínima duda sobre el contenido de la misiva, como tampoco está excesivamente pendiente de las palabras que le susurra la figura de una mujer mayor, con bastón, ataviada de prendas muy oscuras que provocan un fuerte contraste con la claridad que inunda a la protagonista. El tratamiento del espacio sigue con igual fidelidad los parámetros del género: el manejo inteligente de la perspectiva, las *doorkijkje* o vistas a través de la ventana; aspectos a los que necesariamente tendré que volver a lo largo de estas páginas. Lo que pretendía recoger aquí era la distinta plasmación de un mismo episodio bíblico por parte de dos pintores coetáneos —uno adscrito a la pintura de género y el otro no— y para dar testimonio de ello quedan las miradas de estas dos *Betsabés*: la perdida y ensoñada de la de Rembrandt y la misteriosa y segura de la de Steen que, tal vez por el reconocido talento del pintor en plasmar escenas de comediógrafos ambulantes, da toda la impresión de actuar para nosotros sobre un escenario. En su ya citado *Éloge du quotidien*, Todorov se encara con estas dos representaciones de la reina hebrea para concluir:

La différence n'est plus ici dans le thème proprement dit mais dans le contrat implicite qui, à travers le tableau, relie peintre et spectateur. Le peintre ne nous donne pas

ensaya la mirada (si se quiere ambiguamente) perdida de la futura madre de Salomón. Volveré a él más adelante.

3. Jan Steen *Betsabé*
4. Gerard ter Borch *Instruction paternelle*



seulement a voir; il nous incite à regarder, et à interpréter, de telle façon plutôt que de telle autre (...) (16)

La pintura de género suscita, incluso me atrevería a escribir que provoca, la invitación a interpretar, a inventarse una narrativa: el intento vano de introducir el tiempo franqueando el marco que sostiene ese instante para siempre fuera del devenir. Por eso tan sólo podemos convertirnos en cómplices.

V

Sumada al vacío teórico existente, esta apertura a la interpretación promovida por el aparente enclave de la pintura de género en un encadenamiento narrativo, presentando estos individuos anónimos engarzados en el devenir de la existencia cotidiana, ha suscitado una proliferación de aproximaciones teóricas a la hora de determinar el significado último de los cuadros y, en definitiva, fijar las bases estéticas constitutivas de la *peinture de genre*, especialmente en lo que se refiere a su relación con la realidad. No en vano cabe recordar que el término *réalisme* se usó por primera vez en Francia, en el año 1835, para referirse a la pintura holandesa del XVII (y no a la novela francesa del XIX), en oposición a la *idéalite poétique* de la pintura italiana, siguiendo la contraposición desarrollada por Michelangelo, pero tratando de invertir la jerarquía.¹⁰

En efecto, la revalorización de la pintura de género que llevaron a cabo los autores franceses del XIX pasa por la convicción de que ella refleja fielmente la realidad de la Holanda del siglo XVII o, en palabras de Théophile Thoré (William Bürger) que se trata de «une sorte de photographie de leur grand XVIIe siècle.» (Todorov 43). En el tono que resuena en afirmaciones semejantes no deja de adivinarse el auge de los discursos nacionalistas, como en esta otra cita perteneciente a la conocidísima obra de Eugène de Fromentin *Les Maîtres d'autrefois* (1876):

¹⁰ Cfr. Todorov 24-25 y 44

[La peinture hollandaise] ne fut et ne pouvait être que le portrait de la Hollande, son image extérieure, fidèle, complète, ressemblante, sans nul embellissement (...). Le but est d'imiter ce qui est, de faire aimer ce qu'on imite, d'exprimer nettement des sensations simples, vrais et justes. (Citado por Todorov 44)

Anteriormente tampoco había pasado inadvertida. Me gustaría detenerme, aunque fuera brevemente, en una anécdota que, por conocida, no deja de condensar de forma muy significativa las polémicas que ha ido suscitando la cuestión de la interpretación de la pintura de género.

Gerard ter Borch (1617-1681), cuyas obras tienen la fama de resistirse aún más que las otras a admitir un significado único, pintó hacia 1654/55 un cuadro en el que aparecía, casi de espaldas, en actitud recogida, condensando la luz en los pliegues de su elegante vestido de satén, una joven cuyo rostro —invisible para el/la espectador/a— se dirige hacia el suelo, a penas inclinado en dirección a un hombre, vestido de militar, que, todavía provisto de su arnés, ha tomado una postura cómoda, sentado en una silla, la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, la punta de la vaina de la espada apoyada contra el suelo, desprovisto de sombrero. Lo acompaña, sentada a su lado en actitud menos relajada, una mujer que se limita a beber, sosteniendo por la base una copa de la que, inclinándola levemente, se lleva el líquido a los labios sin reparar en nada más. Solamente el hombre habla, se dirige a la joven de pie y gesticula con la mano derecha. El cuadro lo detiene justo en el momento preciso en que, a la altura de la mejilla, junta los dedos índice y pulgar en un ademán delicado, pero no por ello desprovisto de premeditación.

En 1765 el alemán J. G. Wille (1715-1808) le puso el título de *Instruction paternelle* cuando, entre los numerosísimos grabados que realizó para la monarquía francesa, copió este cuadro a partir de la versión berlinesa (Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz 70 x 60). En su novela *Die Wahlverwantschaften*, de 1809, Goethe aceptó la interpretación de Wille al referirse a la escena como «die sogenannte väterliche

Ermahnung vor Terburg (*sic.*)». A propósito del matiz añadido por la traducción, Alison McNeil Kettering observa:¹¹

Since the French Word "Instruction" originally signified a lesson, rarely an "avertissement" (notice, reprimand), the use of Ermahnung indicates a deliberate choice by Germans of Gøethe's time to interpret the scene more negatively.

En el siglo XX, el lienzo de Ter Borch ha suscitado lecturas muy distintas; el cuadro familiar descrito por Gøethe se ha convertido en una *bordeeltje* o escena de prostitución, de clase alta. Para los iconologistas, así lo evidencian la cama que yace al fondo de la estancia, el espejo y la vela, aludiendo a las pasiones inflamadas pero de rápida extinción. Asimismo, si hemos de creer a S. J. Gudlaugsson, los dedos de aquel *expadre* y ahora cliente hubieran sostenido una moneda que algún coleccionista escrupuloso hizo borrar. La versión de Amsterdam (Rijksmuseum, 71 x 73) del cuadro no muestra signo alguno de semejante corrección, sí en cambio la berlinesa donde, según Jan Kelch, es posible notar el trazo amarillo de algo que fue oro en los dedos del militar.¹² En definitiva; la moneda ha aparecido y desaparecido y, aún en la actualidad, goza de defensores y detractores. Al margen de si existió o no la que parece ser muestra patente del pago de unos servicios sexuales, en una fecha tan temprana como 1926, W. Drost ya se atrevía a manifestar sus dudas frente a amonestaciones paternas y apuntaba que se trataba de una escena de burdel.¹³

De hecho, es difícil identificar las dos figuras sentadas con el padre y la madre de la joven —valga en su descargo que Gøethe conoció la tela a través de un grabado—, aunque tratándose de Ter Borch

¹¹ Mi comentario sobre la interpretación del cuadro de Terborch se basa en la información detallada por Alison McNeil Kettering "Ter Borch's Ladies in Satin", en Wayne Franits (ed.). *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997: 98-115 (esp. 98-102).

¹² Con toda probabilidad, el lienzo *El oficial galante* (Paris, Musée du Louvre), que Terborch realizara en 1654 funciona como intertexto. En él aparece un militar que muestra la mano abierta con algunas monedas a una joven, sentada al lado de grandes bandejas de sabrosas frutas, que sostiene una jarra y una copa mientras mira el dinero que le ofrece el hombre.

¹³ S. J. Gudlaugsson. *Gerard ter Borch*. 2 vols. La Haya, 1959-1960. W. Drost. *Barockmalerei in den germanischen Ländern*. Postdam, 1926. Sigo la polémica a partir de McNeil Kettering.

cualquier intento de discernir lo que está sucediendo exactamente ha de enfrentarse con su deliberada ambigüedad en la representación de las escenas, que ha provocado que cada uno de sus cuadros vaya acompañado de una pluralidad de interpretaciones y le ha valido la fama de pintor oscuro. Tzvetan Todorov se refiere a él como el pintor "des êtres impénétrables":

Le refus de présenter les choses de façon trop simple se maintendra jusqu'à fin de sa carrière (...) même dans les tableaux où les personnages ne sont pas vus de dos, l'interprétation n'en est pas moins difficile —alors que leur expression énigmatique nous pousse à chercher cette interprétation. (95-96)

Dejando a un lado a la joven cuyo rostro no podemos ver, en el caso de esta (parece que) falsa *Amonestación paternal* sorprende la actitud de la mujer entregada completamente a beber el contenido de la copa y, en la versión amsterdamesa, ese perro en dirección opuesta a la escena, cabizbajo, cuyos tristísimos ojos se clavan en los del/de la espectador/a: es el único que nos mira. Habremos de volver a Ter Borch y a sus seres impenetrables, de expresión enigmática, más adelante.

Lejos de la dimensión moral que le atribuían Wille o Goethe, el XIX francés —ya lo he apuntado— convierte la *peinture de genre* en una transcripción de la realidad existente, de la que acontecía por las casas, las calles, de pueblos y ciudades de la Holanda del XVII. Sin embargo, basta una mirada medianamente atenta para percatarse de la imposibilidad de un planteamiento semejante, tan pronto se reconoce a una misma modelo encarnando varios personajes distintos (una criada, una madre, una prostituta...) o se contempla un mismo vestido de brillante satén en dos mujeres distintas, o se distingue una misma alfombra persa ahora con un fondo granate, ahora de tono azulado, en diferentes estancias...

Los pintores holandeses del XVII trabajaban en sus talleres y allí recomponían *realidades* a su gusto —o al gusto de quien en definitiva había encargado el cuadro—, pero en cualquier caso la realidad que acababa plasmada en el lienzo era producto de una re/construcción premeditada. Premeditada ¿cómo?, ¿de qué forma?, ¿en función de

qué?, ¿para qué?, ¿con qué objeto, fin o propósito? Ahí radica el *quid* de la cuestión y el origen de las discrepancias en los teóricos del siglo XX.

VI

Consciente de esta *desviación* de la realidad y en aras de lograr responder a las preguntas con que cerraba el apartado anterior, Eddy de Jongh publicó en 1971 el artículo titulado "Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw", aparecido a modo de capítulo en un catálogo sobre la obra de Rembrandt.¹⁴ En él acuñaba el concepto de *realismo aparente* (schijnrealisme) para recoger de este modo el carácter de realidad reconstruida presente en la pintura de género, considerando los cuadros, en consecuencia, como

representations which, although they imitate reality in terms of form, simultaneously convey a realized abstraction.
(21)

De Jongh demuestra que los paisajes eran imaginados o elaborados a partir de distintas fuentes, de modo que podían colocar uno al lado de otro, un monte, un río y un campanario originarios de puntos geográficos distintos. Qué decir de los retratos, cuyo componente de idealización resulta prácticamente necesario, a fin de tener contenta a la persona que allí debe verse representada y, en definitiva, va a pagar el cuadro. De Jongh recurre a una anécdota que relata en el siglo XVIII Arnold Houbraken, a propósito de un retrato que elaboró Nicolaes Maes. La historia es divertida y creo que merece la pena transcribirla tal y como la contó Houbraken:

A certain Madam (whose name I prefer not to mention), who was by far not the most beautiful [creature] had her portrait painted by him, which he did, faithfully

¹⁴ *Rembrandt en zijn tijd*. Paleis voor Schone Kunsten, 1971: 143-194. Cito según la traducción inglesa de Kist Kilian Communications "Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting" para Wayne Franits (ed.). *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997: 21-56.

rendering all those pockmarks and wrinkles. Standing up and looking as offended as she might, she said to him: "The Devil, Maes, what for a monstrous *tronie* [face] of me have you painted! I do not wish it to be make like this, the dogs will bark at it if it is carried through the street." Maes, who immediately realized what he had to do said: "Madam, it is not yet finished," and asked her to sit again: he took a fine fur paintbrush and removed all the pockmarks, painted her cheeks rosy and said, "Madam, it is finished, please have a look at it now." After having looked at it, she said: "Yes, this is the way it should be." She was satisfied that it did not resemble her. (31)

Pero ni siquiera el *subgénero* de las naturalezas muertas era fruto de la observación de la realidad; los artistas frecuentemente recurrían a libros de modelos de flores, editados para uso y abuso de pintores y escultores, y así lograban elaborar preciosos ramos donde, milagrosamente, se agrupaban coloridas flores, cuyos periodos de floración distaban en varios meses.

En aras de comprender este fenómeno y determinar 'the original intentions of the artists', y ante el vacío teórico existente, De Jongh dirige su atención hacia aquellas fuentes extrapictóricas que puedan contribuir a formar una idea cercana de *la mentalidad del XVII holandés*. Este intento, que a mi juicio parte de un planteamiento peligroso al suponer la existencia de una sola y única mentalidad propia del XVII holandés identificada con la *verdad*, lo llevará a la literatura y a los grabados —un terreno artístico que gozaba de mayor libertad que la pintura al estar menos rigurosamente codificado— y, especialmente, a la peculiar mezcla de ambos que constituyen los *libros de emblemas*, de clara finalidad moralizadora.

La Holanda del XVII fue una gran productora de libros de emblemas, género consistente en colecciones de proverbios o dichos populares, acompañados de una ilustración y de una explicación moral. Según anota Christopher Brown (42), en comparación con los italianos, los *emblemata* de confección holandesa solían buscar el ejemplo ilustrativo en la cotidianidad, más que en la abstracción. Se exigía que el/la lector/a realizara un proceso de descubrimiento, en el transcurso del cual se desencadenara una reflexión a propósito de la *verdad moral* condensada en el *motto* o divisa. Roemer Visscher, autor

de libros de emblemas, escribió en 1614 en su obra *Sinnepoppen*: «Daer is niets ledighs of ydels in de dingen» [Nada hay vacío ni carente de significado entre las cosas] y Jacob Cats apostillaba:

De bevindinge leert ons dat veel dingen beter aert hebben alse niet ten volle gesien, maar eenige maten bewimpelt en overschaduwet ons voor-komen.

[La experiencia nos enseña que muchas cosas ganan al no verse completamente, sino de forma velada y oculta.]

Sin lugar a dudas los suyos fueron los emblemas más conocidos y leídos. Ilustrados por Adriaen van de Venne, libros como *Sinne-en Minne-Beelden* (1618) o *Spiegel vanden Ouden ende Nieuwen Tijdt* (1632) se encontraban en todos los hogares, y qué decir del auténtico *bestseller* que constituyó su manual matrimonial *Houwelyck* (1625) —al que tendré que volver más adelante—, que llegó a alcanzar la friolera de veintiuna ediciones a lo largo del siglo XVII.

A los libros de emblemas de difusión más popular hay que añadir aquellos textos pensados para uso de los artistas, como la *Iconologia*, de Cesare Ripa, traducida al holandés en 1644. Unas y otras, a juicio de De Jongh, comparten con la pintura de género el empleo de símbolos, asociados a un fin moralizador, en consonancia con unos parámetros ideológicos —religiosos— determinados. Todo ello juega un papel insoslayable en la reconstrucción del posible significado de los cuadros. Se dibuja, pues, un proceso de transferencia semántica desde la alegoría del emblema hasta una representación más realista de la escena de género. Veamos un ejemplo de la mano de Brown (48).

Partiendo, por un lado de un grabado de Philips Galle (1537-1612) ilustrando uno de los siete pecados capitales: la *acedia* o la pereza; y, por otro lado, remitiendo a uno de los *motto* de Johan de Brune, autor del volumen *Emblemata*, que reza así: «Een keucken-meyt moet d'eene ooghe naer de panne en d'ander naer de katte hebben» [Una sirvienta de la cocina debe mantener un ojo sobre el pan y otro sobre el gato], Brown muestra cómo los cuadros *La criada holgazana* (National Gallery, London), que Nicolaes Maes pintó en 1655, así como la *Joven durmiendo* (Metropolitan Museum, New York), que Johannes Vermeer realizara aproximadamente dos años después, hacen eco de

ambas alusiones morales a la ociosidad, aunque —a mi juicio— sin privarse de provocar cierta sonrisa irónica.

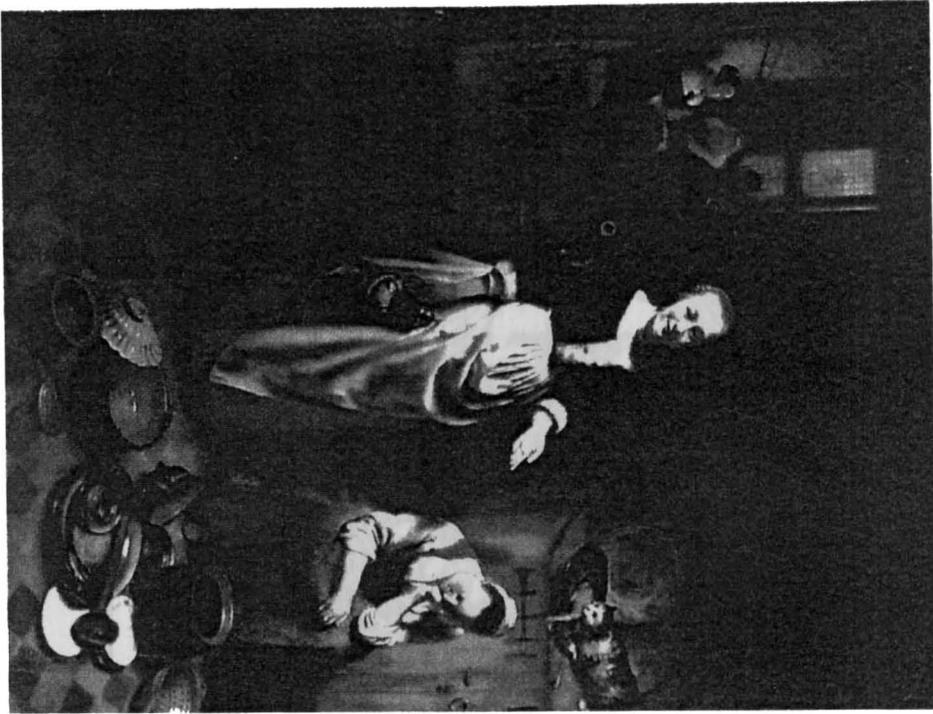
En primer lugar, el gesto que ambas mujeres —criada y señora— reproducen al apoyar la cabeza en la mano mientras duermen, es idéntico al que tradicionalmente se recurría en las representaciones de la *acedia*, como muestra el grabado de Galle. Además, en el caso del cuadro de Maes que a diferencia del de Vermeer sí se ubica en la cocina, aparece incluso un gato en el momento justo que aprovecha el sueño de la criada para robar una gallina desplumada, lo que supone casi la representación literal del emblema de De Brune. Otro de los elementos que caracteriza este cuadro a diferencia de la *Joven durmiendo* del maestro de Delft, es la presencia de una segunda figura que, mirando al/a la espectador/a, señala a la criada con la mano izquierda mientras que en la derecha sostiene una jarra de vino, esbozando media sonrisa cómplice.¹⁵

Norbert Schneider ha comparado ambos cuadros y,¹⁶ en consonancia con el vendedor holandés que en 1696 tituló la tela de Vermeer *Una muchacha borracha durmiendo apoyada en una mesa*, considera que ambas mujeres pueden caer en la holgazanería víctimas de la embriaguez; así lo atestiguan las jarras de vino que aparecen en cada uno de ellos. La criada de Maes parece haberse bebido el vino que debía servir a los señores que están comiendo en la habitación contigua; sin embargo, en el caso de la joven de Vermeer una radiografía del lienzo nos permite aventurar el motivo último de esta embriaguez al hacer (re)aparecer dos nuevas presencias: un hombre en la habitación posterior y un perro en la puerta.

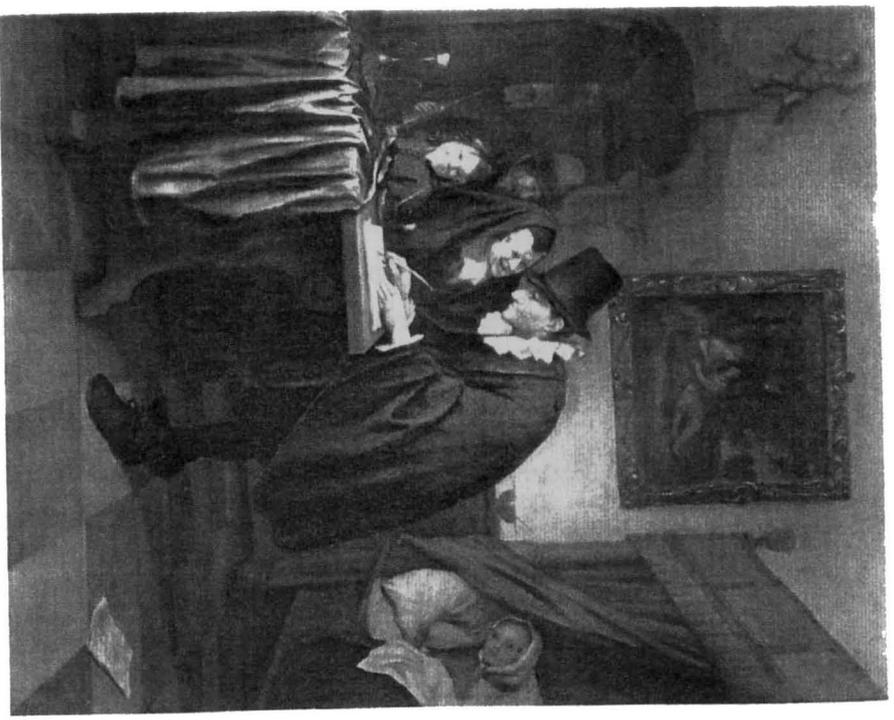
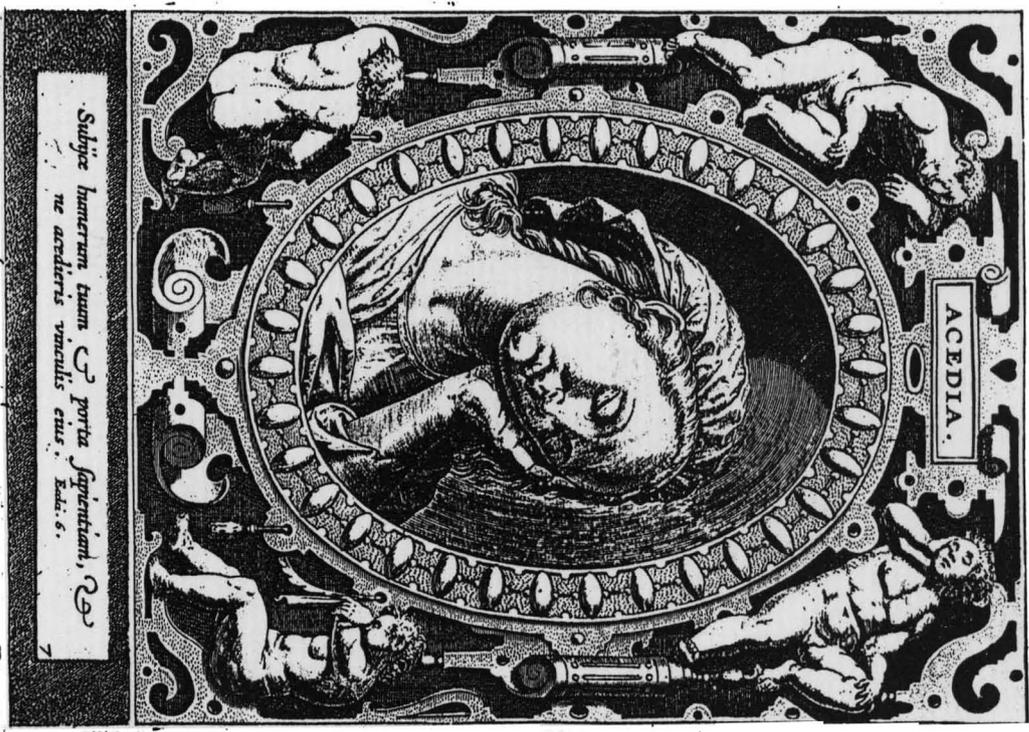
El placer por el vino representado por la joven mujer durmiente de Vermeer tiene que ver, obviamente, con un asunto amoroso extramatrimonial. Y no solamente el hombre en la habitación contigua sobrepintado a posteriori

¹⁵ Las apelaciones directas al/a la espectador/a son recurrentes en Maes y la crítica las ha relacionado con una voluntad didáctica y moralizadora. Basta asomarse a sus maravillosos lienzos titulados *La cotilla* [*The Eavesdropper*], ambos de 1657: uno en Londres perteneciente a The Wallace collection, de dimensiones más reducidas (83'9 x 69'9) y, sobre todo, el segundo de ellos, actualmente en La Haya (Rijksdienst Beeldende Kunst, Dordrechts Museum, 92'5 x 122).

¹⁶ *Vermeer 1632-1675. Sentimientos furtivos*. Traducción de María Ordóñez-Rey. Colonia: Benedikt Taschen, 1994.



- 5. Philips Galle *Acedia*
- 8. Jan Steen *La visita del doctor*



es indicio de ello; también el cuadro que cuelga en la pared, a modo de «clavis interpretandi» y —no por casualidad— sobre la mujer nos da un indicio del contexto erótico. El cuadro es difícilmente reconocible, pues está oscurecido por la sombra. Se ha podido constatar que Vermeer cita aquí un cuadro de Cesar van Everdingen que representa un angelote o un pequeño eros con una máscara, el símbolo de la simulación. El cuadro Everdingen se remonta a un emblema de Otto van Veen (*Amorum Emblemata*, Amberes 1608), cuya divisa es «El amor requiere rectitud». (27-28)

Hay todavía un par de detalles más reforzando este sentido: las frutas en la bandeja y, junto a la jarra, en un primer plano, un huevo envuelto, «símbolo de que hay que evitar el desenfreno de la libido» (28).

VII

En contraste con el enfoque realista de Fromentin, el concepto de *realismo aparente* y la asociación que traza el método interpretativo de De Jongh con la literatura popular, con finalidad didáctica, de la época supone que, en palabras de Tzvetan Todorov

(...) nombreux éléments de l'image, loin d'être la simple figuration d'objets de la vie quotidienne, évoquaient pour le peintre et pour son public des significations précises, les accessoires étant presque toujours associés à un sens particulier. (45)

Así pues, el cuadro hace eco de un sistema simbólico colectivo, compartido y reconocible, que permite a un/a hipotético/a espectador/a del XVII poder descodificar el sentido velado. De Jongh advierte que no se trata de un proceso unidireccional de correspondencias, sino que algunas pinturas gustan de una ambigüedad deliberada que sugiere dos (o más) interpretaciones, a menudo contrapuestas o, al menos, de difícil conjugación (*polyinterpretability phenomenon*).

Los temas dominantes, siempre bajo este precepto didáctico-moralizador, son el *amor* y la *muerte*. Con el primero se relacionan

actividades como cantar o tocar instrumentos musicales;¹⁷ escribir, recibir o leer cartas (que siempre, como veremos, son de amor); comer ostras u otros manjares considerados afrodisiacos; así también otras imágenes como la fruta, las medias o *kous* (término común para referirse a los genitales femeninos) o una jaula vacía, que puede encerrar alusiones a la pérdida de la virginidad. Con la muerte se asocian la calavera o el motivo del *homo bulla*, rememorando en ambos casos la transitoriedad y la precariedad de la vida humana, de toda ella.

Love and death —sometimes only vague allusions to love and death— could, moreover, be combined in one image. Given the underlying moralism (both in literature and in art), it is probably more accurate to say that love, eroticism, and ultimately life in general fell under death's shadow. (De Jongh 41)

El motivo de la enfermedad de amor, que a menudo puede desembocar en la muerte, combina ambos temas. De la mano de Eddy de Jongh, asomémonos al caso —nada trágico— de *La visita del doctor* (Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen), de Jan Steen. El lienzo muestra a un doctor, ataviado de forma anticuada, extendiendo una receta, mientras esboza media sonrisa. Lo acompañan una mujer, un niño y un hombre —éste en un segundo plano— que, contrariamente a las otras dos figuras, dirige la mirada hacia la joven que yace en cama y no hacia el enigmático doctor.

Al menos tres elementos permiten adivinar el motivo de la enfermedad de esta joven: en primer lugar, la estatuilla de un amorcillo armado de arco y flechas corona el arco de la puerta; además, el cuadro colgado en la pared muestra una pareja de amantes estrechamente abrazados (como un aviso del estado previo, mucho más lisonjero, en el que parece haberse encontrado esta joven hoy yacente en cama); y, en tercer y último lugar, hay un papel en el suelo en el que puede leerse *Hyr baet geen medisijn, waar het is soete pijn* [No hay medicina que pueda curarla, ya que es una pena dulce]. Lo que

¹⁷ Cada instrumento tiene, a su vez, una simbología particular: la *flute* (flauta) funciona como símbolo fálico, mientras que el *luit* (laüd) representa a la mujer. Cfr. De Jongh (46)

no hay es duda: la joven padece mal de amores y —si hemos de creer a De Jongh— está embarazada.¹⁸

Quisiera detenerme en dos cuadros del ya citado Gerard ter Borch que representan una misma escena: muestran a un oficial escribiendo una carta, absorto, mientras que el mensajero que ha de llevarla a su destino aguarda de pie a que el ensimismado corresponsal finalice. Las similitudes van más allá de la anécdota puesto que, en ambos casos, en contraste con el autismo del escribiente, el mensajero dirige la mirada hacia el/la espectador/a del cuadro, aunque la contemplación directa de *Un oficial escribiendo* (Dresde, Gemäldegalerie), se convierta en *La Dépêche* (Philadelphia, Museum of Art) en una todavía más inquietante mirada de soslayo. De nuevo nos enfrentamos a esos *seres impenetrables* de Ter Borch, cuyo rostro no nos ofrece información alguna sino, más bien, siembran el desasosiego en los actos más banales y cotidianos. Si algo podemos esclarecer es gracias a los objetos diseminados por el suelo, especialmente en uno: en ambos casos hay otra carta —esta vez de la baraja de naipes—, un revelador as de corazones que invita a suponer que el asunto epistolar es de amor. En el caso del cuadro de Filadelfia, este sentido se ve reforzado por la presencia de un perro, símbolo de la sensualidad o del amor, que además en este caso apunta ostensiblemente con el hocico los genitales del mensajero.

VIII

Esta aproximación iconologista postulada por Eddy de Jongh, que asimila la pintura de género al principio horaciano de *docere et delectare*, es la que ha gozado de mayor éxito académico, desde finales de la década de los sesenta. Sin embargo, y a menudo a pesar de las advertencias del propio De Jongh, la aplicación sistemática y compulsiva de esta fórmula interpretativa sobre cualquier obra pictórica del XVII holandés corre el peligro de reducir los cuadros a

¹⁸ Jan Steen ha representado esta misma anécdota, con pequeñas variantes, en otras ocasiones: la todavía más prolifera en iconos *The Physician's Visit* (London, Wellington Museum), de aproximadamente 1665, es una de ellas.

ilustraciones didácticas que a través de enrevesados códigos simbólicos, profieren su lección moral particular.

«Painters make paintings, not meanings»,¹⁹ con esta contundente frase Svetlana Alpers denunciaba cómo, a su juicio, De Jongh y sus seguidores habían llevado el lema horaciano *ut pictura poesis* un *mucho* demasiado lejos.

Art historians have argued that things are not what they seem to the eye —they are devised with meanings in or (if hidden) out of view. But the notion that therefore Dutch pictures are only apparently real (because they have hidden meanings) or selectively or subjectively real (because the painted world is creatively chosen and one person's view) is misleading. (57)

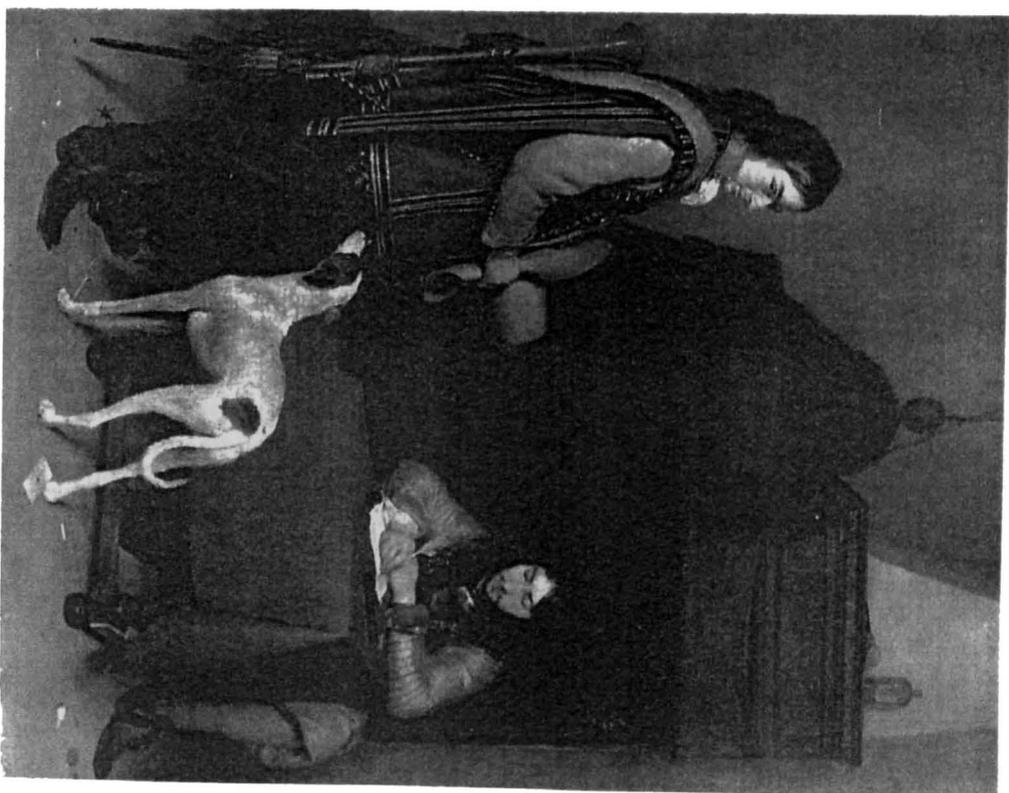
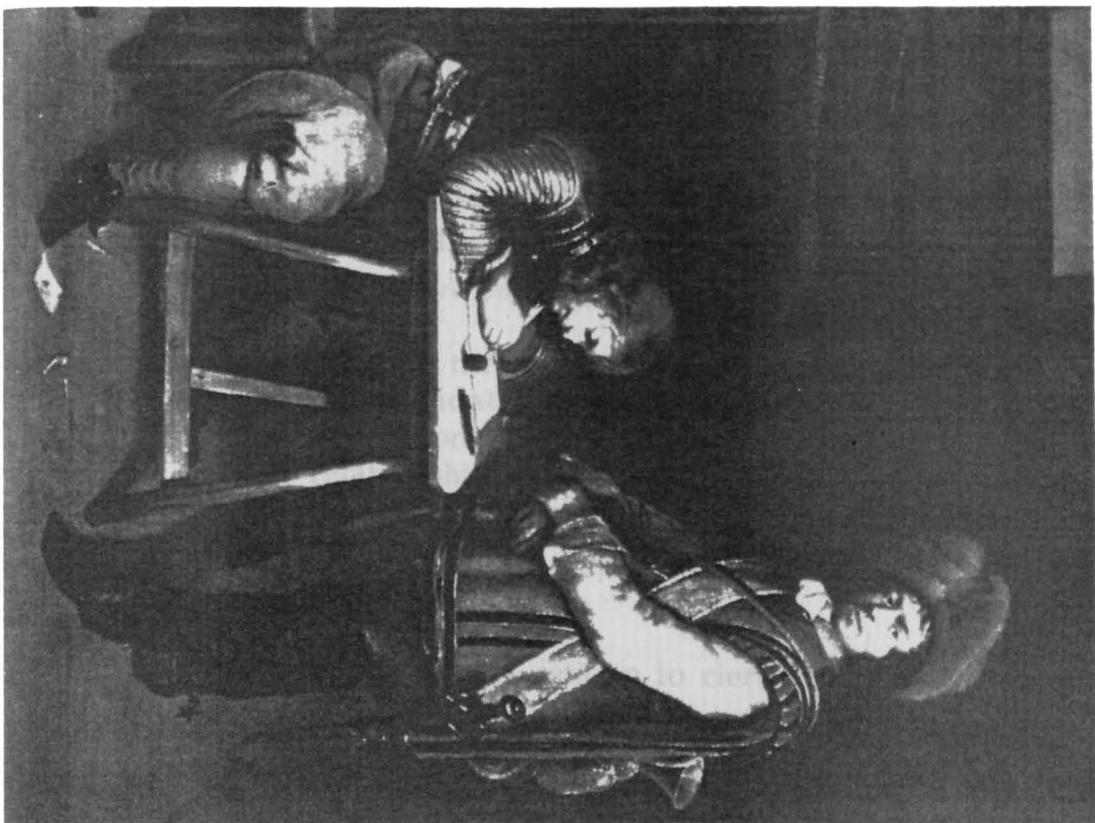
Ya anteriormente, en su libro *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*,²⁰ evaluaba la adscripción de la pintura de género dentro del marco teórico del Renacimiento italiano —un arte predominantemente narrativo y literario— como un grave error de planteamiento. A su juicio, hay un componente *descriptivo* fundamental en el arte holandés del XVII; Alpers propone, en consecuencia, revisar este *efecto de realidad* (o *realismo aparente*) característico de la pintura de género para, tomándolo como referencia, buscar los fundamentos de esta particular manifestación pictórica, sin perder de vista su estrecho vínculo con el contexto histórico que la generó —la Holanda del XVII—, responsable de la máxima expansión del conocimiento empírico y de los grandes descubrimientos científicos.

If we take the pictorial mode —the reality effect— not as a hiding moral instruction, but as offering a perceptual model of knowledge of the world, then pictures are related to the empirical interests of this age of observation. The picture takes place beside the many other devices —the eye, the microscopic lens— which squeeze and press nature so that

¹⁹ Svetlana Alpers. "Picturing Dutch Culture", en Wayne Franits (ed.). *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997: 57-67. Versión revisada y aumentada de la que apareció originalmente en *The Low Countries. Arts and Society in Flanders and The Netherlands. A Yearbook 1* (1993-1994): 158-165.

²⁰ Chicago, 1983.

9. Gerard ter Borch *Un oficial escribiendo*
10. Gerard ter Borch *La Dépêche*



we can experience (or experiment, in the seventeenth-century use of the world) her. The attentive eye and crafty hand of the painter are here related to the eye and hand of the experimenter. Painting itself is like an experiment. (59)

En este mismo aspecto insistía Jane Iandola Watkins cuando, en el capítulo introductorio de la antología *masters of seventeenth-century Dutch genre painting*,²¹ afirmaba que

(...) the faithful representation of the visible world was the mandate of every Dutch artist. One of the clearest expressions of the Dutchman's goal of naturalism and its relationship to the practical spirit of seventeenth-century scientific inquiry was the artist's willingness to consult optical aids and instruments —mirrors, lenses, and camera obscura. (XIX)

Si Svetlana Alpers está en lo cierto, el realismo aparente de la pintura de género guardaría más relación con el conocimiento —científico— de la realidad que con ninguna finalidad moralizadora cifrada. Su planteamiento teórico rompe la hegemonía iconológica en la interpretación de la pintura holandesa del XVII y abre nuevas vías de aproximación que, paradójicamente, discurren más cercanas al polo realista-naturalista que habían potenciado los autores franceses del XIX, aunque de un modo distinto puesto que sigue sin tratarse de *recoger* la realidad visible sino, en este caso, más bien de *analizarla y explicarla*.

En su artículo "Didactic and Disguised Meanings?",²² Eric J. Sluijter se incorpora a la polémica releendo los tratados de arte contemporáneos a la pintura de género en busca de claves interpretativas que puedan iluminarnos respecto al modo en que debemos acomodar nuestra mirada a la que, a su vez, preserva

²¹ Great Britain: Weidenfeld & Nicolson, 1984.

²² Con el título original de "Belering en Verhulling? Enkele 17de-eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode", apareció por primera vez en la revista *Zeventiende Eeuw* 4 (1988): 3-28. Cito según la traducción de Kinst Kilian Communications "Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-century Texts on paintings and the Iconological Approach to Dutch Paintings of this Period" en Wayne Franits (ed.). *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997: 78-87.

—intacta y eterna— el marco de un cuadro de género del XVII holandés.

In fact, it is difficult to find anything in texts on the art of painting from this period that would indicate that didacticism was an important aim.

Y, avanzándose a posibles detracciones, añade:

We cannot assume that the lack of writing on this subject resulted from the fact that it was considered self-evident. This is highly implausible if only because literary-theoretical discourses and innumerable prefaces to literary works reiterated time and time again the Horatian ideology *utile dulci* (writing the useful with the pleasant), the edifying function, the deeper wisdom packaged in an amusing form. (83)

Este amor a la descodificación tan (explícitamente) presente en los libros de emblemas parece no haber contagiado los propósitos del arte pictórico hasta convertirse en su elemento estructurador fundamental. Con ello, Sluijter no pretende afirmar que la pintura del XVII holandés esté absolutamente desprovista de una intención moral sino, simplemente, que es peligroso erigir un plantemiento semejante como base única y preeminente de interpretación. Su propuesta es más bien conciliadora: hay que tomar conciencia de las limitaciones que conlleva una aproximación semejante. Concluye:

A certain "moral" is definitely present, and moralizations are often readily accessible for application within specific contexts. However, this does not mean that such paintings were generally intended as warnings or didactic-moralizing messages disguised by a realistic *mo m-aensicht* (mask). It seems more likely that thoughts and attitudes about nature and human endeavors were visualized and represented in paintings in a immediately recognizable way. (86)

En aras de paliar los efectos de este vacío teórico sobre la pintura de género, Peter Hecht prosigue la búsqueda iniciada por Sluijter, fijándose a su vez en las interpretaciones contemporáneas de los cuadros, en busca de testimonios que reconozcan el carácter cifrado o

simbólico de la pintura holandesa del XVII.²³ La falta de éxito en sus pesquisas lo llevan a aconsejar una actitud revisionista, al confesar:

(...) I feel one cannot help but wonder *why* the true nature of Dutch art should never have been mentioned in the appropriate literature of the time, and I am honestly at a loss to understand how all the relevant lore of that impressive pictorial culture could have been collectively forgotten before the seventeenth century was over. Personally I think that a lot of the work that has been based on these assumptions should therefore be most critically reviewed, the earliest documentation and the pictures themselves being brought back into the witness stand as soon as possible. (97)

Aún admitiendo el peso de la precariedad de referencias contemporáneas a la pintura de género, que sin duda contribuirían a nuestro conocimiento de la consideración que esta peculiar manifestación pictórica merecía en la época, así como también a darnos a saber de qué modo era *vista* por (al menos parte de) el público coetáneo; la pretensión de acceder a la pintura de género desde la *mentalidad del XVII holandés* me parece un planteamiento teórico extremadamente peligroso, sobre todo si obvia el hecho de que su aproximación es fruto de una re/construcción desde el presente, es decir: el futuro de este pasado. Es imposible restituir un cuadro a su contexto de producción y a un pretendido *modo de lectura originario*, en primer lugar porque, con toda probabilidad, no es ni uno ni simple, sino complejo y múltiple: nunca una misma manifestación artística ha sido leída de una única manera ni en la propia época que la generó (nunca ha sido, pues estrictamente la *misma*), qué decir de un cuadro individualmente. Por otro lado, proponerse este pretendido acceso a un estadio originario de *pureza* desde donde contemplar el cuadro *tal como es*, a las puertas del siglo XXI es una operación destinada al fracaso... afortunadamente, o, dicho de otro modo, al triunfo de la impureza y la contaminación (que no es un fracaso), puesto que nada, ni siquiera nuestro propio discurso sobre el arte, existe sin dejar de

²³ "Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. A Reassessment of some current Hypotheses", en Wayne Franits (ed.). *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997: 88-97. Fue originalmente publicado en la revista *Simiolus* 21 (1992): 85-95.

contener y, por lo tanto, de reproducir y modificar en cada repetición, una vorágine de intertextos completamente indisociable de los textos. En breve; los textos significan *en* y *por* intertextos: no hay otra manera posible.

No podemos enfrentarnos a un lienzo de Vermeer, Ter Borch, Leyster, Maes, De Hooch... sin incorporar en nuestra mirada un sinfín de otras miradas, todo un mundo intertextual del que ni nosotros/as mismos/as podemos llegar a conocer el alcance completo y, sin embargo, configura nuestra contemplación y nuestro entendimiento de las cosas. A mi juicio, este fracaso/triunfo de la intertextualidad irremisible constituye una riqueza y una promesa, la oportunidad para experimentar nuestra ignorancia —en el sentido de Johnson— y aprender, llegar a descubrir las narrativas que constituyen nuestro pensamiento, lo que dice o no dice el lenguaje, lo que podemos lograr que diga y no diga. Así pues, mirar un cuadro —en tanto que leer un texto— supone constituir la narración de lo que sucede *en* el cuadro pero también *con* el cuadro; es decir, incorporar la reflexión sobre estos intertextos que acompañan al cuadro (incluido el nuestro) y sin los cuales el cuadro no es. La legitimidad o ilegitimidad de nuestra narración habrá de determinarse a través de otra narración: he aquí la vorágine de intertextos a la que me refería.

Con todo ello no quiero afirmar que cualquier lectura sea posible ni que todas ellas sean intercambiables y posean un mismo valor, sino que éste será discursivo y consensuado, como la misma noción de *verdad* o de *pasado*. No abogo por ignorar la reconstrucción del contexto histórico de la Holanda del siglo XVII, sino justamente al contrario, creo que éste constituye un intertexto fundamental a la hora de elaborar un discurso —autorreflexivo— a propósito de cualquier manifestación pictórica adscrita a lo que posteriormente se denominó pintura de género.

IX

Corría el mes de mayo del año 1613 cuando René Descartes, pluma en ristre desde Amsterdam, se dirigía a Guez de Balzac, por entonces en Italia, para confesarle:

What other place in the world could one choose, where all the commodities of life and all the curiosities to be derired are so easy to come by as here? What other land, where one could enjoy such complete freedom? (Citado en Watkins LXXI)

Por supuesto, se trataba de preguntas retóricas que el filósofo francés no esperaba que su amigo respondiera sino, tal vez, simplemente pretendía generarle una envidia sana y unas ganas terribles de ir a visitarlo. Descartes se benefició del alto grado de tolerancia que, respecto a los otros países europeos, reinaba en la por el siglo XVII políglota, múltiple y plural Holanda. Ese paraíso de libertad al que se refería Descartes era el producto de la convergencia de distintos factores que habían de transformar la sociedad holandesa hasta el punto de convertirla en única en el panorama europeo.

Como señala Christopher Brown,²⁴ la larga guerra con España (1567-1648) provocó un importante flujo de emigración desde Flandes y el sur del país hacia el norte, con el consiguiente desplazamiento de la industria, los núcleos comerciales y las ideas hacia las ciudades norteañas. Creció ostensiblemente la población urbana, en detrimento de la rural: Amsterdam, Leiden, Haarlem gozaron, en consecuencia, de una prosperidad galopante que benefició tanto a las clases altas como a las bajas y se convirtieron en lugar de acogida para el resto de Europa:

Holland's wealth and tolerance drew the disenfranchised and oppressed —refuges from the Thirty Year's War in Germany, Huguenots from France, Jews from Spain, Portugal, and eastern Europe, as well as waves of slilled and not-so-skilled workers from the Spanish-Netherlands, Scandinavia, England, Scotland, even Armenia and Turkey. (Watkins LXXI)

²⁴ Cfr. esp. el capítulo "The transformation of Dutch society": 51-56.

El norte del país era un ejemplo de cosmopolitismo. No solamente la población extranjera era numerosa y diversa, sino que Holanda había tenido que aprender a dar cabida a esta pluralidad: allí convivían calvinistas, protestantes, luteranos, bautistas, católicos... Todorov apunta al respecto:

Une autre contrepartie spirituelle de la fréquentation forcée des autres est l'apprentissage de la tolérance, c'est-à-dire la reconnaissance de différences culturelles entre les peuples et entre les êtres, qui n'empêchent pourtant pas leur appartenance à une même humanité. la tolérance des Néerlandais n'est pas étrangère à leur intérêt; au contraire, elle sert leurs buts politiques ou économiques. Mais, en même temps, elle influence leur conduite quotidienne. (28)

Y así debió suceder puesto que, con gran estupefacción, James Howell escribía:

(...) in this street, where I lodge, there be well near as many Religions as there be Houses, for one Neighbour knows not nor cares not much what Religion the other is of. (Citado en Brown 55)

Aunque este principio de tolerancia sobre el ejercicio privado de la religión debería matizarse si damos crédito a la observación de Watkins:

There was, of course, discrimination: Catholics could hold services only in clandestine churches (*schuilkerken*), Socinians were persecuted as atheists, jews lived under an apartheid system that forbade mixing with the "daughters and wives of this land", and foreigners were the target of guild restrictions. Yet, by and large, the city fathers looked upon the new arrivals as a source of strenght. (LXXI)

El triunfo del calvinismo, al convertirse en Iglesia estatal en 1651, fue paulatino y, en ningún caso completo: no desembocó jamás en teocracia. Las clases regentes locales y la burguesía urbana simpatizaba con el protestantismo, mientras que el calvinismo contaba con mayores adeptos entre las clases trabajadoras, los artesanos y, por supuesto, por la casa de Orange. Como el ejercicio del gobierno se

llevaba a cabo de forma consensuada entre la monarquía y los regentes locales, las disputas religiosas se prolongaron a lo largo del siglo.

En este contexto, el arte pictórico no se veía respaldado o avalado por una institución religiosa que lo sostuviera económicamente. El protestantismo conllevaba una revalorización de la vida mundana así como un carácter iconoclasta que contribuyó a desmontar la operatividad del binomio arte—religión y la inexistencia de una aristocracia impedía el establecimiento de un sistema de mecenazgos. Los pintores, muchos de los cuales heredaban el oficio familiar, trabajaban en los talleres, a menudo ubicados en una parte de la propia casa. Gesina Ter Borch, autora a su vez de un interesantísimo *Family Scrapbook* donde combina texto e ilustraciones, posó repetidamente como modelo en los cuadros de su hermano Gerard. Tenían que vender sus obras para subsistir profesionalmente, por lo que intentaban plasmar escenas al gusto de los posibles compradores y las posibles compradoras, parece ser que sobre todo de ellas. La pintura de género fue un arte popular, que no sólo adquirieron las clases burguesas. Era asequible a un precio relativamente barato, lo suficiente como para que —según atestiguan los viajeros, atónitos— la gente pudiera llenar sus hogares de cuadros.

El mercado libre propició la especialización entre los pintores que, a pesar de la competencia, se mantenían en contacto constante —la maravillosa red de comunicaciones ya existente por entonces en Holanda se lo permitía— y solían tomar temas, motivos pictóricos unos de otros; de modo que entre sus lienzos resulta fácil —y tentador— descubrir correspondencias manifiestas, en un diálogo silencioso de pinceles, paleta y luz. Así ocurre con las representaciones de las mujeres que reciben, leen y/o escriben cartas. Eso sí, todas serán de amor.