

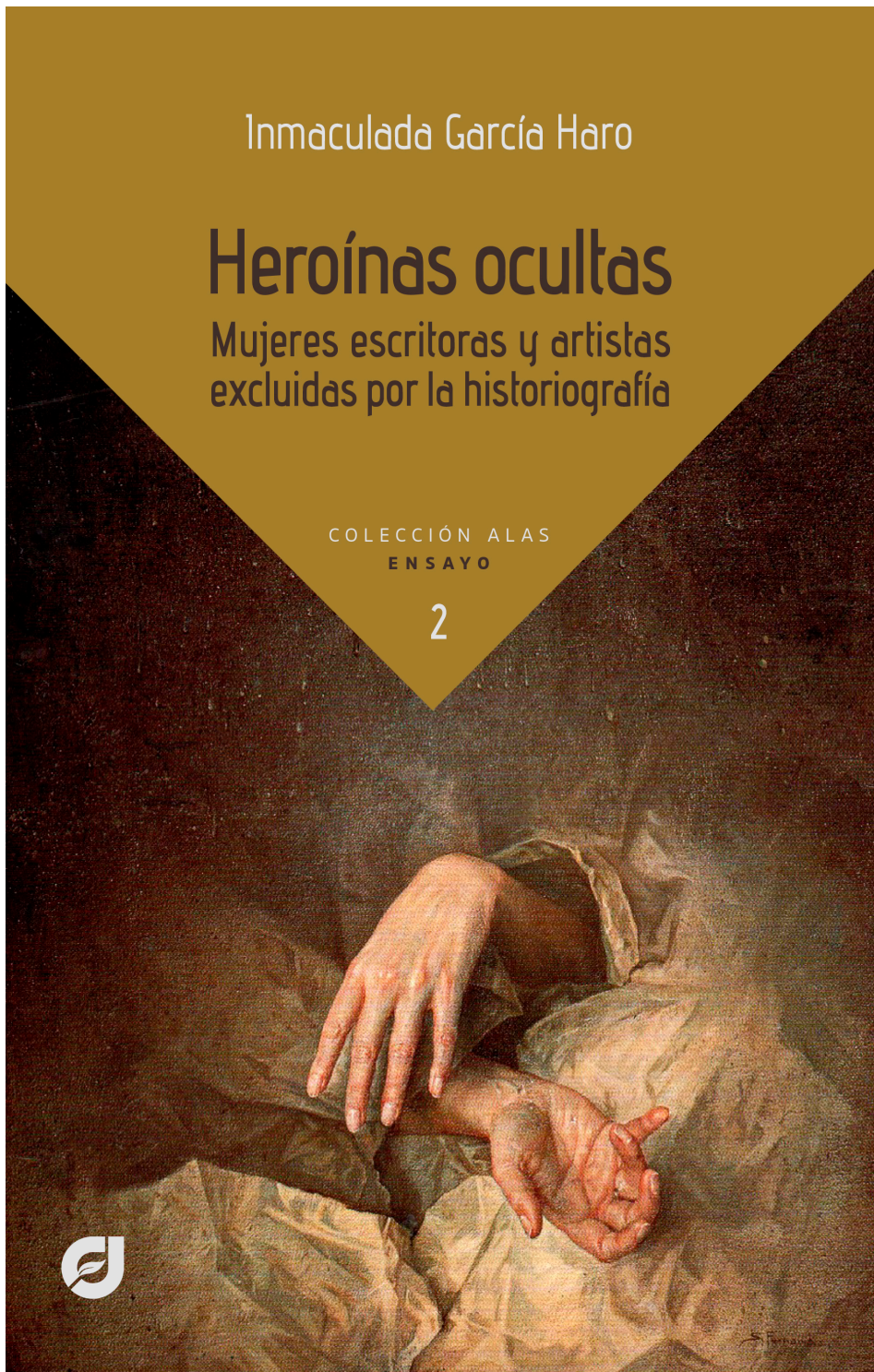
Inmaculada García Haro

# Heroínas ocultas

Mujeres escritoras y artistas  
excluidas por la historiografía

COLECCIÓN ALAS  
ENSAYO

2



Inmaculada García Haro

# Heroínas ocultas

Mujeres escritoras y artistas  
excluidas por la historiografía



Inmaculada García Haro

# Heroínas ocultas

Mujeres escritoras y artistas  
excluidas por la historiografía

COLECCIÓN ALAS  
ENSAYO

2



57

**ecoedición**

[www.ecoedicion.eu](http://www.ecoedicion.eu)

*Este libro se ha impreso utilizando papel  
procedente de una gestión forestal sostenible y  
fuentes controladas, todo ello aplicando buenas  
prácticas para la sostenibilidad editorial, dentro  
del Proyecto Life+ Ecoedición de la Consejería  
de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio  
de la Junta de Andalucía.*



© Inmaculada García Haro, 2021

© Jakara Editores, 2021

Ilustración portada: ©Soledad Fernández

[www.jakaraeditores.es](http://www.jakaraeditores.es)

Primera edición octubre 2021

Depósito legal: MA-1079-2021

ISBN-978-84-123782-9-0

Impreso en España

*Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio, sin la previa autorización por escrito de los propietarios del copyright.*

*Os aseguro que alguien se acordará de nosotras en el futuro.*

SAFO DE LESBOS

*A todas las mujeres que han ejercido la actividad literaria y artística  
en condiciones hostiles, en especial a Camille Claudel (1864-1943).*

## INTRODUCCIÓN

---

¿Tienen que desnudarse las mujeres para entrar en el «Metropolitan Museum of Art»?<sup>1</sup> Esa era la provocadora pregunta que las *Guerrilla Girls* se hacían en 1989 basada en hechos contundentes: menos del 5 por ciento de los artistas del departamento de arte moderno son mujeres. Pero el 85 por ciento de los desnudos son femeninos. La imagen de la mujer ha sido sobreexplotada por el arte occidental y esa sobreexplotación está ligada a la pregunta clásica de Linda Nochlin: ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?<sup>2</sup>

Al abordarse el estudio de la Historia del Arte, tal y como ha venido ocurriendo hasta la actualidad, la óptica sociocultural patriarcal, hace que parezca que en la misma no hayan existido, salvo raras excepciones, mujeres creadoras al menos hasta el siglo XIX. Tal y como afirma la escritora e historiadora del arte, Ángeles Caso, *con todo aquel aprendizaje a cuesta, me licencié convencida de que en el mundo del arte apenas habían existido las mujeres*<sup>3</sup>.

La historia del arte, como disciplina, al igual que el resto de las especialidades historiográficas, tal y como la conocemos hoy, comenzó a construirse en el siglo XIX, una de las épocas más reaccionarias

---

1— *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*. Catálogo de la exposición HEROÍNAS. Museo Thyssen-Bornemisza. Fundación Caja Madrid, 2011.

2— Nochlin L, *Why Have There Been No Great Women Artists?*. Ensayo. *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* (eds. Vivian Gornick y Bárbara Morán; Nueva York: Basic, 1971).

3— Caso, A. *Las Olvidadas. Una Historia de mujeres creadoras* Edit. Planeta, 2005. pag. 13 .

para los derechos de la mujer fundamentada en la moral cristiano burguesa que basó su desarrollo en la esencial importancia del núcleo familiar y en la institución del matrimonio y, por lo tanto, en la “pureza” de la mujer. La implantación del Código Napoleónico traslada el democratismo rouseauniano, absolutamente excluyente para las mujeres, en el que *la igualdad entre los varones se cimenta en su preponderancia sobre las mujeres* <sup>4</sup>, consolida la semilla de la misoginia que la ilustración portaba, en paralelo a los que se consideran los textos iniciales del feminismo moderno: *Vindicación de los derechos de la mujer* de Mary Wollstonecraft <sup>5</sup> (1792) y la *Declaración de los derechos de la Mujer y de la Ciudadana* <sup>6</sup> (1791) de Olympe de Gouges. De este modo, desde sus inicios, la historia del arte y la literatura, renunció a incluir a las mujeres creando el canon exclusivamente masculino que ha perdurado hasta nuestros días. Silenciaron los nombres de las artistas y sus obras no aparecieron en los museos cuya creación, tal y como los conocemos ahora, data aproximadamente de esta época.

Esta historia androcéntrica gozó de un gran éxito que perdura hasta nuestros días y ha dado lugar, en el caso concreto de las escritoras, a hechos tan paradójicos, como la exclusión sistemática de las autoras del canon de literatura. La profesora Remedios Sánchez cita, entre otros, a Wessel Fokkema para la definición del canon literario: *un canon de literatura puede ser definido a grandes trazos como una selección de textos bien conocidos y prestigiosos, que son usados en la educación y que sirven de marco de referencia en el criticismo literario* <sup>7</sup>. La causa de esa exclusión sistemática es que *efectivamente, la literatura responde a las circunstancias conscientes/inconscientes en que se produce, al marco de una sociedad concreta que durante siglos ha estado dominada por postulados patriarcales que han ejercido como mecanismos*

---

4— Valcárcel, a. y otros. *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*. IAM, 2000

5— Wollstonecraft, M. *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects*. 1792

6— Gouges, O., *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (redactada en 1789 por Olympe de Gouges para ser decretada por la Asamblea nacional francesa).

7— Sánchez García, R., Gahete Jurado, M. *La palabra silenciada -Voces de mujer en la poesía española contemporánea-*. tirant humanidades, Valencia, 2017. Pag 17



*de obstrucción que evitaba la visibilización de la literatura escrita por mujeres*<sup>8</sup>. La exclusión de las mujeres del canon literario multiplica potencialmente esa invisibilización dado que, al no aparecer en los itinerarios curriculares de educación, desaparecen del universo de la posteridad que solo es reservado para los hombres.

Sin embargo, la presencia femenina en el mundo de la creación no fue tan escasa y eso es lo que intentaremos demostrar en este estudio dado que no es extraño el hecho de que realmente su presencia, tanto en el mundo del arte como de la literatura, su labor sea menor que la de los artistas-hombres, pero, además, su ocultamiento o ninguneo por parte de los estudiosos de la Historia del Arte y la Literatura ha aumentado esa invisibilidad.

En los *scriptorias* de los monasterios medievales, en los talleres de pintura del renacimiento, en sus propias habitaciones o desde las salas de los conventos, las mujeres crearon y, algunas, tuvieron fama y reconocimiento entre sus coetáneos. Un gran número de ellas tuvieron que hacerlo bajo pseudónimo o escondidas bajo los nombres de sus maridos, padres o hermanos, pero a pesar de sus dificultades crearon música, poesía, pintura, todo ello a pesar de los condicionamientos socioculturales en los que se desarrollaron como personas inferiores y malditas.

Este malditismo, fraguado en las religiones patriarcales (judaísmo, cristianismo e islamismo) unido a la idea de inferioridad de la mujer como Hija de Eva (sumisa, procreadora e inferior) frente las hijas de Lilith la primera mujer de Adán, que no se sometió, es la causa de ese ostracismo, no solo en el ámbito de la literatura y las artes sino en cualquier ámbito distinto a lo doméstico. Como antecedentes debemos mencionar la conocida misoginia de Aristóteles que afirmaba que *la mujer es, en virtud de una deficiencia, por tanto debe vivir encerrada en su casa*<sup>9</sup>. Frente a las ideas de Aristóteles, Platón consideraba que las mujeres debían recibir una educación e, incluso,

---

8— Idem ant. Pag 22.

9— Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Ensayos arte Cátedra. Edic. Cátedra. Madrid, 1990-2008.

propuso que se admitiera un consejo de matronas en la administración de la república, ante las chanzas de Aristófanes.

Pero para entender lo que podemos llamar como el malditismo de lo femenino debemos remontarnos a etapas anteriores a las actuales religiones patriarcales, la judaica, la cristiana y la musulmana. Para ello hay que analizar la evolución de las representaciones de las deidades femeninas hasta la advocación de la diosa Astarté. Así pues, antes del dios-padre se adora a las diosa-madre. Los primeros ritos religiosos de culto, anteriores a toda civilización, se dirigen a la fertilidad, al vientre-madre. Sus ídolos votivos son las llamadas venus, diosas femeninas con pechos y vientres abultados del periodo paleotítico. *La tesis según la cual nuestros antepasados rindieron culto a la Gran diosa o Diosa Madre... viene avalada por la abundancia de representaciones femeninas que se encontraron y se siguen encontrando en numerosas excavaciones arqueológicas*<sup>10</sup> Este universo matriarcal viene a entrar en crisis con la aparición de la figura del padre al ser descubierto su papel en la procreación. *En aquellos tiempos muy remotos, los hombres todavía desconocían su propio papel en la procreación y se quedaban tan maravillados como atemorizados ante el poder mágico de la mujer en cuyo interior se gestaban vidas nuevas. La madre que paría hijos y procreaba por sí sola, sin ninguna intervención exterior, se convirtió lógicamente en la madre del universo, la Diosa todopoderosa que estaba en el origen de todas las cosas*<sup>11</sup> y que era el útero divino del que nace todo y a la que todo regresa para proseguir el ciclo de la Naturaleza.<sup>12</sup>

El lento proceso del paleolítico al neolítico sin duda fue un gran paso para la humanidad. La agricultura y la ganadería fueron sustituyendo a las labores de caza y recolección hasta sustituirlas por completo, confiriendo a los hombres la exclusividad de un poder económico, político y social. A los ganaderos nómadas se les desveló la intervención del “macho” en la procreación cuando contemplaron

---

10— Posadas, Carmen y Courgeon, Sophie *A la sombra de Lilith: En busca de la igualdad perdida*. Edit. Planeta, 2004.-Spain.

11— Posadas, Carmen y Courgeon, Sophie *A la sombra de Lilith: En busca de la igualdad perdida*. Edit. Planeta, 2004.-Spain.

12— Rodríguez, P. *Dios nació Mujer – la invención del concepto de Dios y la sumisión de la mujer, dos historia paralelas*. Ediciones B., S.A, 2004 -Spain-

la cópula y posterior periodo de gestación de sus animales hembras y, al fin, se relacionó el acto sexual con el nacimiento de una nueva vida que también era suya, instaurando un nuevo sistema en el que la procreadora, desmitificada, perdió su poder y se convirtió en una valiosa posesión portadora de “sus herederos” a quien legarían sus bienes. Con posterioridad, en paralelo a las primeras civilizaciones y a la importancia del “guerrero”, la mujer fue perdiendo su poder hasta quedar reducida a su función reproductiva.

En la zona del creciente fértil, origen de la civilización, se observa claramente esta transformación en las figuras votivas y las diferentes diosas que fueron transformándose hasta tomar atributos totalmente masculinos. La diosa sumeria Inanna tenía rasgos más estilizados que la venus paleolíticas aunque conservaba pechos abultados y rasgo femeninos; sin embargo Ishtar, la deidad babilónica, ya poseía rasgos masculinizantes y, por último, la diosa asiria y cananea, Astarté, es una deidad guerrera con más caracteres masculinos que femeninos. Esa evolución culminó con el dios semítico, una deidad única y masculina, que las llamadas “religiones del libro” o religiones del patriarcado, han perpetuado hasta la actualidad y en sus extremos más fundamentalistas tapa el rostro de la mujer o, simplemente, las considera impuras.

Pero ¿por qué ese afán de ocultar lo femenino, de condenarlo? Quizás la respuesta la encontremos en el libro de la creación, el Génesis, donde aparece el mito de la expulsión del paraíso que encierra la base de ese malditismo: Un acto de Eva, la primera mujer, que afecta a toda la humanidad y la condena. Es lo que se conoce en el ámbito judeocristiano como pecado original. Pero ¿cuál fue realmente ese pecado? ¿cuál fue la fechoría de Eva que hace que se nos continúe tachando de inferiores, impuras, insuficientes, inútiles? ¿Qué es lo que rechazan, en definitiva, esas religiones? La respuesta es muy sencilla: Eva realizó el primer acto de libertad humana. En el mito se encierra la incógnita y el significado de la vida, representada por la figura femenina de Eva, que no es otra cosa que ejercer la voluntad y la autorrealización de cada ser humano.

Sin duda la moral cristiano-burguesa fraguada tras la revolución francesa perpetuó esta herencia ideológica exacerbándola en la órbita occidental y determinó movimientos de costumbres como el victo-

rianismo que revitalizó el sentimiento cristiano en paralelo al desarrollo de la historiografía como ciencia e investigación. En la Europa de la Restauración y de los acuerdos de la Santa Alianza se imprimió una nueva severidad a los códigos sexuales. Podemos hablar de una verdadera sexofobia que hunde sus raíces en un pasado histórico que condena la experiencia sexual donde la mujer es el elemento indiscutible de esta incitación de lo que sería el Pecado por excelencia.

Sobre los orígenes de la represión sexual hay varias hipótesis, pero arrojan poca comprensión sobre el fenómeno sexofóbico que aparece y se desarrolla con el cristianismo en contraste con la ausencia de hostilidad hacia lo sexual manifestada en el mundo grecorromano. Desde el principio en el seno de la Iglesia Cristiana y bajo la enseñanza patristica se consideró que el sexo era pecado por antonomasia. En la Edad Media se condenaba el acto sexual entre hombre y mujer no unidos en matrimonio algo mas grave que el asesinato. Ese pecado necesitó un culpable que no podía ser aquel creado a “semejanza de Dios”. Se necesitó a “otro”, en este caso, tal y como estableció Simón de Beauvoire, a “otra”: la mujer. Podemos concluir que éste es el origen del malditismo femenino que hunde sus raíces en la tradición judaica. Tal y como nos muestra Erika de Bornay *Si entre los Padres de la iglesia, las sentencias, acusaciones y anatemas contra la mujer son abundantes, aún más sorprendente resulta el concepto que se tiene de ella en la tradición religiosa judaica, cuya misoginia, en particular la de los rabinos, es bien conocida*<sup>13</sup> y cita textualmente la alabanza que el hombre religioso judío recita cada mañana: “loado sea el Señor, rey del Universo, por no haberme hecho mujer”. San Pablo, judío de nacimiento y formación, se encargaría de transmitir ese pensamiento al cristianismo, siendo él quien introduce juicios de valor ausentes en el Génesis cuando afirma que *Adán fue formado primero, y después Eva como inferior*<sup>14</sup> e, igualmente señala que *fue la causa de la prevaricación del hombre*<sup>15</sup>.

Pero no hay que trasladarse a etapas tan pretéritas pues las afir-

---

13— Erika de Bornay *Las hijas de Lilith* Ensayos de Arte Cátedra. Edit Cátedra. Pag 34, 2008.

14— Idem ant., pg 35.

15— Idem ant., pg. 42.

maciones de pensadores modernos como Nietzsche o Schopenhauer convirtieron en principios filosófico-científicos el discurso de los Padres de la Iglesia. Así afirmaba este último que *por la fuerza ha tenido que oscurecerse el entendimiento del hombre para llamar bello a ese sexo de corta estatura, estrechos hombros, anchas caderas y piernas cortas. En vez de llamarlo bello, sería mas justo llamarle “inestético”*<sup>16</sup> *Las invectivas de Nietzsche contra el sexo femenino son constantes en su obra, peculiaridad que no pasa desapercibida a ningún lector. Además de los insultos habituales*<sup>17</sup>.

En este panorama de cosas no sería hasta Virginia Woolf cuando se iniciara el debate sobre la literatura femenina, dándole en sí, consistencia propia, al defender cosas tan simples como el derecho a una “habitación propia” y a destacar la pobreza o ausencia de independencia económica que regía la vida de las mujeres, dificultades claras para el ejercicio de su creatividad. No obstante el desarrollo de estas actividades en los siglos XIX, XX y XXI no ha estado exento de dificultades. En este estudio nos centraremos en algunos ejemplos de mujeres artistas de la Edad Antigua, el medioevo, el renacimiento, el barroco y la ilustración, haciendo, a modo de epílogo, un recorrido sobre la transformación de ese malditismo inactivo al malditismo activo de la historia contemporánea: *La femme fatale*.

## I.1. LAS MUJERES Y SU INTERVENCIÓN EN LAS PINTURAS RUPES-

---

16— Idem ant., pg 85.

17— Idem ant., pg 85.





## CAPÍTULO I

---

### LAS PRIMERAS APROXIMACIONES A LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LITERARIA REALIZADAS POR MUJERES EN LA PREHISTORIA Y LA ANTIGÜEDAD.

TRES, ¿SUJETOS PASIVOS O LAS PRIMERAS ARTISTAS DE LA HISTORIA?

Una de las noticias más interesantes que ha revolucionado la historiografía prehistórica es que Dean Snow, arqueólogo de la Universidad de Pennsylvania, tras un pormenorizado estudio en las cuevas con pinturas rupestres de España y Francia, arrojó una sorprendente conclusión: la mayoría de las impresiones fueron realizadas por mujeres. Recordemos este trabajo, que se dio a conocer en 2013, que inició un debate cuanto menos, interesante, dado que, aunque el estudio aún no ha salido en revistas científicas de pares, National Geographic publicó un adelanto.

*El análisis comparativo hecho por Snow del tamaño de las impresiones de los dedos en los muros de las cuevas, reflejaba según este investigador, que fueron las mujeres las mayoritarias en la realización del arte prehistórico. Snow comparó la longitud de los dedos, sobre todo la proporción entre el índice y el anular, y también frente al meñique, y el volumen de la mano. Con un sencillo algoritmo, esos datos arrojaron conclusiones sobre si la mano perteneció a un hombre o a una mujer, con una exactitud del 60%.<sup>18</sup>*

El estudio indica que las pinturas hechas desde hace unos 40.000 a 12.000 años de antigüedad, presentaban un 75% de manos de mujeres. La temática de las cuevas hacía pensar que quienes representaron escenas de caza y de animales fueron hombres, llevando a

---

18— <https://www.pangea-magazine.com/artes-rupestre-las-mujeres-pintaron-la-mayoria-de-cuevas-de-espana-y-francia/>

la humanidad a creer que los primeros artistas fueron masculinos. Pero lo cierto es que las mujeres también se involucraban en esta actividad que les daba sustento, y ellas eran testigos de esas escenas directa o indirectamente. Con toda probabilidad, se involucraban en el traslado, despiece y cocinado de los animales, por lo que conocían muy bien sus rasgos anatómicos. Presuponiendo que no cazaban, es evidente que sí eran capaces de presenciar esas escenas y entender perfectamente el valor que tenían para su grupo. El estudio de Snow indica un nuevo replanteamiento de esas sociedades.

## I.II. ENEHUDANA: LA PRIMERA MUJER ESCRITORA DE LA HISTORIA

El arqueólogo Leonard Woolley, el mismo que excavó en 1911 con la ayuda de Lawrence de Arabia, antes de que éste alcanzara protagonismo en la Primera Guerra Mundial al unir en armas las naciones árabes, la antigua ciudad de Carquemís descubierta por George Smith en 1876, descubrió en 1927 en la ciudad sumeria de Ur una singular pieza: un disco de piedra cuyo principal interés es que contiene una alusión a Enheduanna; uno de los primeros nombres de mujer que aparecen documentados en toda la historia.

*A Woolley se le considera el primer arqueólogo moderno porque durante sus excavaciones en la ciudad sumeria Ur, desarrollados entre 1922 y 1934 halló evidencias geológicas de una gran inundación que aparecía en el Poema de Gilgamesh (una narración épica de hace más de cuatro milenios sobre el personaje homónimo) y que inspiró el relato bíblico del Diluvio Universal. Fue él también quien sacó a la luz la necrópolis real sumeria y el famoso estandarte real, una especie de caja de madera cuyos paneles están decorados con frisos bélicos y costumbristas. Pero, además, entre los objetos recuperados para el Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad de Pensilvania, figuraba la pieza circular que decíamos antes y que hoy es conocida como Disco de Enheduanna.*<sup>19</sup>

Enheduanna, princesa, sacerdotisa y poeta, ejerció un papel destacable en su tiempo: como suma sacerdotisa no sólo dirigía el culto

---

19– <https://www.labrujulaverde.com/2017/11/enheduanna-la-sacerdotisa-acadia-considerada-la-primera-escritora-conocida>.

y gestionaba el *giparu* sino que además supervisaba las cosechas y llevaba la administración de los silos de cereal, de las fincas y hasta de las tabernas, así como servía de crisol cultural y político entre las tradiciones sumerias y acacias.

Ha pasado a la posteridad por varias razones. La primera, ser una de las primeras mujeres identificadas documentalmente, la segunda por el importante papel que tenían las princesas al encarnar la cúspide de la casta sacerdotal. Por ello es fácil deducir que no se trataba de una mujer cualquiera sino de la hija del gran Sargón I, el creador del Imperio Acadio, que a mediados del siglo XXIV a.C. abarcaba buena parte de Mesopotamia, no sólo en las cuencas de los ríos Tigris y Éufrates sino incluso hasta Líbano y el litoral mediterráneo. La tercera, y más importante, es que su creación literaria es anterior al *Poema de Gilgamest*, que, hasta hace poco, se entendía como la primera narración literaria, lugar que la coloca como la primera persona escritora de la historia.”<sup>20</sup>

*Exaltación de Inanna* es una composición religiosa en ciento cincuenta y tres versos que, como dice su propio título, firmó en honor de la diosa sumeria Inanna, señora del amor y la guerra, protectora de la ciudad de Uruk y posteriormente fundida sincréticamente con la babilónica y acadia Ishtar (más tarde se la identificó también con la Astarté fenicia y la Afrodita griega). Escrita en caracteres cuneiformes sobre tablillas de barro (si bien siglos más tarde se harían numerosas copias, no sólo en Ur sino también en Nippur y Lagash), forma parte de un corpus literario en el que también están *In-nin sa-gur-ra* (doscientos setenta y cuatro versos), *In-nin me-hus-a* y los cuarenta y dos himnos que se han podido reunir a partir de la recopilación de treinta y siete tablillas de varios períodos y que al estar dirigidos a los templos de Sumeria y Acad se la conoce como *Himnos de los templos sumerios*. Es posible que otras obras consideradas anónimas pudiesen atribuirse a Enheduanna; en cualquier caso, revela datos interesantes sobre el considerable papel de esta mujer, tan distinto al sometido de las otras féminas de la antigua Mesopotamia.

---

20— Janet Roberts. Enheduanna, daughter of king Sargon, princess, poet, priestess (2300 B.C.) (Transoxiana)

### I.III. SAFO: EL REFERENTE DE LA POESÍA FEMENINA

La poeta griega Safo nació en la isla de Lesbos, seguramente en Mitilene, a finales del siglo VII antes de Cristo. Los fragmentos conservados de su obra constituyen una muestra de la primera poesía lírica que se hizo en Europa. Fue considerada por Platón como la décima musa griega y por Dionisio de Halicarnaso como la principal exponente de la poesía lírica en Grecia. Renovó el arte poético y musical de su tiempo, dulcificándolo y adaptándolo a su estilo para poder expresar sus ideas y sentimientos.

Era la hija de una familia aristocrática de Eressos, cuyo padre, Escamandrónimo (natural de Lesbos) y su madre, Cleis (natural del Ática) tuvieron a ella y otros tres hijos varones: Erigio, Lárico y Caraxo. Allí pasó su infancia y parte de su juventud hasta que en 603 a.C. por asuntos políticos que afectaron a su familia, se vio obligada a exiliarse en Siracusa.

Volvería a su tierra natal en el año 595 a.C. donde viviría hasta el 560 a.C. dedicándose a la composición y la educación de las jóvenes aristócratas de la isla de Lesbos, creando la llamada *Casa de las Musas*. Esta escuela estaba dedicada a la educación de las jóvenes vírgenes lesbianas. A diferencia de otras educaciones destinadas a futuras mujeres casaderas, ellas celebraban el canto al placer del amor de una pareja y no tanto a la procreación. Este ideal de búsqueda de belleza nos remite a la poesía, la danza y la música.

Aparte de tutora en la Casa de las Musas, Safo fue una reconocida poeta de su época, más bien de la poesía lírica, la cual, cantaba con una lira, consiguiendo innovarla desde un punto de vista técnico y estilístico. Técnicamente, desarrolló lo que se llama la *estrofa sáfica*, que era una modificación del verso eólico. Su obra estaba escrita en dialecto eólico y estilísticamente se caracterizaba por ser la primera vez que se hablaba en primera persona y trataban sentimientos personales puesto que situaba el amor como su tema poético, se le cantaba a lo cotidiano, a la vida mezquina llena de contradicciones, pasiones y ternuras. La sutileza de su discurso sobre Eros, la inmediatez de su lenguaje y su inventiva métrica y formal han fascinado a lectores y escritores de todos los tiempos, desde Platón y Catulo hasta Virginia Woolf.

El trabajo de la décima musa es el producto de la derivación de la lírica tradicional, popular o preliteraria griega de los siglos VII y VI a. C. que se convertiría en la lírica literaria. Esta distinción se debe a las diferencias del carácter oral y tradicional de la primera y el carácter escrito de la segunda que surgió, a propósito, a la par con la difusión de la escritura en el siglo VII a. C. Por otra parte, las características y temas a tratar que adopta la lírica literaria de la tradicional son esencialmente las mismas solo que esta vez se hallan más concentradas en los motivos de un yo individual. El éxito, en gran parte, de la poesía de Safo radica en la adopción del amor como tema personal. Por lo tanto, las situaciones creadas serían temporalmente cercanas a sí y a la audiencia. De ahí que fue necesario crear una forma de expresión adecuada para expresar sus sentimientos más íntimos, de manera que sus composiciones podían distinguirse por una fuerte presencia del yo que canta y ese yo autorreferencial que está frecuentemente situado en el tiempo y en el espacio. Ejemplo de esto se encuentra en el *Himno en honor a Afrodita*, el único poema que nos ha llegado completo de toda su obra. Podría considerarse como una oración, una súplica dirigida a la diosa del amor para conseguir su ayuda y lograr así el amor de su enamorada.

Su muerte es un misterio. La que se conoce surge de un fragmento de la propia poetisa, por tanto, no puede considerarse como un hecho fidedigno. Se cree que Faón, un hombre bello, la rechazó y ella terminó con su vida suicidándose, se lanzó sobre el año 580 a.C. desde una roca de un acantilado de la isla de Leúcade al mar por culpa de ese amor no correspondido. Otras versiones dicen que este escrito no representa ese amor no correspondido por Faón sino que era una metáfora de una decepción amorosa que sufrió con una de sus amadas.

Su obra poética estaba compilada en nueve libros y guardada en la conocida Biblioteca de Alejandría. Sus poemas eran copiados, traducidos y utilizados para la enseñanza en la Grecia Antigua hasta que llegaron los cambios curriculares a éstas desde las escuelas bizantinas. De un total de 10.000 versos que se le atribuyen, sólo nos han llegado 600 y a través de materiales desechados.

Aunque su persona tuviera una gran relevancia en su tiempo, el

simple hecho de ser mujer la persiguió a lo largo de la Historia. Por expresar abiertamente la atracción que sentía hacia sus discípulas, la relación erótica que puede haber entre dos mujeres, suceso que también pasada en las escuelas griegas masculinas pero en las que no tenía relevancia ninguna, le confirieron la falsa imagen de prostituta y lasciva. De ahí nace la idea de que el amor erótico entre dos mujeres se denomine *lésbico*.

La trascendencia de su obra ha superado todas las épocas: sus poemas se recitaban y conocían en la Atenas del s. V a. de C. En Roma los poetas latinos alababan sus poemas y su poesía sirvió de fuente de inspiración a Catulo y Horacio. Ya en la ilustración a la poeta y dramaturga española, María Rosa de Gálvez Cabrera, le inspiró una pieza teatral titulada *Safo: drama trágico en un acto* <sup>21</sup> que ha sido recientemente analizado y actualizado por la poeta y filóloga Aurora Luque <sup>22</sup> que, a su vez, analiza su vida y obra en *Safo: Poemas y testimonios* <sup>23</sup>. Posteriormente, en 1840, se estrenó en Madrid la ópera *Saffo* de Giovanni Pacini, siendo una auténtica referencia para las escritoras románticas que recuperaron su figura para validar la autoría femenina. Ya en la pasada centuria, con las aportaciones de los papiros hallados a finales del siglo XIX y principios del XX, Safo vuelve a ser leída, siendo fuente de inspiración de autores como Hilda Doolittle y Ezra Pound. La edición canónica de los poetas lesbianos fue publicada en 1955 por Edgar Lobel y Denys Page: *Poetarum lesbiorum fragmenta* <sup>24</sup> y, aunque con posterioridad se han realizado numerosos estudios y traducciones, en esta edición se dio una visión diferente de la poeta que dejó de ser leyenda para convertirse en una autora incluida en el canon literario.

---

21— Gálvez, María Rosa. *Safo: drama trágico en un acto*. Madrid, Imprenta Real, 1804.

22— Luque, A. y Cabrera, J.L. *El valor de una ilustrada: María Rosa de Gálvez*. Instituto Municipal del Libro. Málaga, 2005.

23— Luque A. *Safo: Poemas y testimonios*. Edit. Acantilado, Barcelona, 2004.

24— Lobel, E. y Page, D. *Poetarum lesbiorum fragmenta*, Oxford, 1955.

## ÍNDICE

---

|                                                                                                                                                              | <i>Página</i> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| <b>Introducción</b> . . . . .                                                                                                                                | 11            |
| <b>CAPÍTULO I</b> Las primeras aproximaciones a la producción artística<br>y literaria realizadas por mujeres en la prehistoria y<br>la antigüedad . . . . . | 18            |
| I.I. Las mujeres y su intervención pinturas rupestres, ¿sujetos<br>pasivos o las primeras artistas de la historia? . . . . .                                 | 18            |
| I.II. Eneidiana: la primera mujer escritora de la historia . . . . .                                                                                         | 20            |
| I.III. Safo: el referente de la poesía femenina . . . . .                                                                                                    | 22            |
| <b>CAPÍTULO II</b> La Edad Media: Las primeras heroínas del pincel y la pluma                                                                                | 25            |
| II.I. Ende: la primera pintora de España. . . . .                                                                                                            | 25            |
| II.II. Hildegarda de Bingen: una mujer excepcional y poderosa . .                                                                                            | 27            |
| II.III. Eloisa de Paracletto: la monja sabia que conoció el amor . .                                                                                         | 29            |
| II.IV. Christine de Pizan y la querella de las damas . . . . .                                                                                               | 31            |
| II.V. Las primeras escritoras españolas y el inicio del mecenazgo<br>femenino en España . . . . .                                                            | 34            |
| II.VI. Las audaces poetisas de Al-Ándalus . . . . .                                                                                                          | 36            |
| <b>CAPÍTULO III</b> El humanismo y el inicio de la controversia: las mujeres crean                                                                           | 37            |
| III.I la irrupción del humanismo en Europa y la incipiente<br>participación de las mujeres . . . . .                                                         | 37            |
| III.II. La repercusión del humanismo en el tránsito a la historia<br>moderna en España y los nuevos arquetipos femeninos . . . .                             | 39            |
| III.III. Sofonisba de Anguissola: claro ejemplo de artista activa y<br>ocultada por la historiografía. . . . .                                               | 41            |



|                                                                                                                                                                                               | <i>Página</i> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| <b>CAPÍTULO IV</b> El Siglo de Oro español y el Barroco: la repercusión de la de la contrarreforma en la obra de las mujeres y la disparidad entre el ámbito latino y el anglosajón . . . . . | 44            |
| IV.I. La Contrarreforma: proceso de reacción y retroceso . . . . .                                                                                                                            | 44            |
| IV.II las excepcionales figuras de María de Zayas y Ana Caro frente a la literatura conventual . . . . .                                                                                      | 47            |
| IV.III. Las primeras escritoras profesionales europeas en el ámbito anglosajón . . . . .                                                                                                      | 55            |
| IV.IV. Las artistas del Barroco: entre la rebeldía y el éxito . . . . .                                                                                                                       | 60            |
| <b>CAPÍTULO V</b> El siglo XVIII o la eclosión de mujeres creadoras . . . . .                                                                                                                 | 70            |
| V.I. El panorama de las pintoras en los centros neurálgicos del arte en la ilustración . . . . .                                                                                              | 70            |
| V.II Las escritoras y filósofas francesas y su papel en la revolución . . . . .                                                                                                               | 78            |
| V.III. La España ilustrada: escritoras y pintoras del S. XVIII . . . . .                                                                                                                      | 83            |
| <b>CAPÍTULO VI</b> El siglo XIX: “El malditismo activo” de la historia contemporánea y la formulación del concepto de la <i>femme fatale</i> . . . . .                                        | 90            |
| VI.I. Románticas y prerrafaelistas: las primeras heroínas de la modernidad . . . . .                                                                                                          | 91            |
| VI.II. La figura de la mujer en el siglo XIX en España: entre el rancio conservadurismo y regeneranismo decimonónico . . . . .                                                                | 96            |
| VI.III. Pintoras siglo XIX España: escasos ejemplos de una gran maestría . . . . .                                                                                                            | 99            |
| VI.IV. El caso especial de Camille Claudel: la negación de una excepcional escultora . . . . .                                                                                                | 100           |
| <b>CAPÍTULO VII</b> Los albores del siglo XX: hacia el influjo de las vanguardias y la nueva perspectiva historiográfica . . . . .                                                            | 105           |
| VII.I. Las poetas sudamericanas: una eclosión de autoras únicas . . . . .                                                                                                                     | 106           |
| VII.II. El mito de la “Eva moderna” a principios del siglo XX en España: las autoras de la generación del 27 . . . . .                                                                        | 114           |
| VII.III. Las mujeres en las vanguardias históricas europeas ante la ausencia de lideresas y la creación en soledad: Dora Maar como prototipo de disipación . . . . .                          | 125           |
| <b>Epílogo</b> . . . . .                                                                                                                                                                      | 129           |
| <b>Bibliografía</b> . . . . .                                                                                                                                                                 | 131           |