

Carlos Reyero

Mujeres como hombres

Imágenes para una fantasía masculina moderna



MUJERES COMO HOMBRES

imágenes para una fantasía masculina moderna

Biblioteca de Arte, 38

Directora de la colección

Lucía Lahoz
(Universidad de Salamanca)

Secretario de la colección

Mariano Casas Hernández
(Universidad de Salamanca)

Consejo científico

Henrik Karge
(Technische Universität Dresden)

Josefina Planas
(Universitat de Lleida)

Carlos Reyero Hermosilla
(Universidad Autónoma de Madrid)

Francesca Manzari
(Sapienza Università di Roma)

Mark P. McDonald
(The Metropolitan Museum of Art, Nueva York)

María Cruz de Carlos Varona
(Universidad Autónoma de Madrid)

José Miguel Puerta Vilchez
(Universidad de Granada)

Iñaki Díaz Balerdi
(Universidad del País Vasco)

Fernando González Benito
(Universidad de Salamanca)

Consejo técnico

Iván Pérez Miranda
(Universidad de Salamanca)

Carlos Reyero

MUJERES COMO HOMBRES

imágenes para una fantasía masculina moderna



Ediciones Universidad
Salamanca

Biblioteca de Arte, 38

© Ediciones Universidad de Salamanca
y el autor

1.^a edición: junio, 2026

ISBN: 978-84-1091-223-6 / DL: S 148-2026
978-84-1091-224-3 (PDF)

Motivo de cubierta:
Nouma-Hawa entre sus fieras, 1883, París, Musée Carnavalet.

Ediciones Universidad de Salamanca
eusal.es
eusal@usal.es

Maquetación:
Intergraf

Impresión y encuadernación:
Nueva Graficesa

Hecho en Unión Europea-Made in EU

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*



Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego
Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es



CEP

REYERO, Carlos, 1957-, autor

Mujeres como hombres : imágenes para una fantasía masculina moderna / Carlos Reyero.—1.^a edición: junio, 2026.—

Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2026]

368 páginas : ilustraciones (blanco y negro y color).—(Biblioteca de arte ; 38)

DL S 148-2026.—ISBN 978-84-1091-223-6.—ISBN 978-84-1091-224-3 (PDF)

1. Mujeres en el arte. 2. Masculinidad.

7.041-055.2:159.922.1-055.1

Índice

13 INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE: ACCIONES

21 I. FUERTES

21 LAS MUJERES FUERTES DE LA BIBLIA Y LA ILUSTRACIÓN

24 MODELOS PARA LA GUERRA

25 MODELOS PARA LA PAZ

27 TRAGEDIA, ESPECTÁCULO Y RELIGIOSIDAD

28 FUERTES Y ROMÁNTICAS

32 LA DESVIRILIZACIÓN DE LA IMAGEN POPULAR

35 ESTETIZACIÓN Y FATALISMO

37 ABANDERADAS DE IDEALES CÍVICOS

43 II. GUERRERAS

44 ALEGORÍAS FEMENINAS BELICOSAS

45 LA PATRIOTA: ENTRE EL ARREBATO FEMENINO
Y EL COMPROMISO VIRIL

52 DEL MITO A LA CIUDADANA ARMADA

54 ARMADAS EN EL ESPECTÁCULO

56 HACIA UNA VISIÓN POSITIVA DE LA MUJER SOLDADO

SEGUNDA PARTE: FICCIONES

65 III. ACTRICES

66 SOÑAR CON EL PODER DE LOS HOMBRES

72 ALMAS TORTURADAS EN CUERPO DE MUJER

76 PREVENCIÓNES HACIA EL TRAVESTISMO FEMENINO
EN EL TEATRO

77 TIPOS POPULARES

83	IV. TIPLES
83	EL FEMINISMO FRIVOLIZADO
85	FASCINACIÓN MASCULINA HACIA LA TIPLE
85	DISFRAZADA DE HOMBRE
88	TIPLES COMO SOLDADOS
96	ZANGOLOTINOS, TRAVIESOS Y GRANUJAS
100	VIVIDORES URBANOS
100	PUEBLERINOS
113	V. BAILARINAS
113	DÚOS DE BAILARINAS EN EL TEATRO
114	PAREJAS DE FLAMENCO Y OTROS BAILES ESPAÑOLES
116	DUETOS COSMOPOLITAS Y SICALÍPTICOS
125	ESTRELLAS DEL BAILE
133	VI. CUPLETISTAS
133	DE PARÍS HAN VENIDO
135	ESTRELLAS DEL CUPLÉ
137	EL GIRO CÓMICO
147	VII. TRANSFORMISTAS
148	LA INVERSIÓN EN LOS ESPECTÁCULOS DEL DÍA DE LOS INOCENTES
149	IMITADORAS DE HOMBRES
157	VIII. DISFRAZADAS
158	POR DIVERSIÓN
160	POR CARNAVAL
164	POR AMOR
168	HIPÓTESIS INDESEABLES

TERCERA PARTE: TRAMPAS

175	IX. GESTERAS
175	FUMAR Y BEBER
176	LA FASCINACIÓN DEL CONTRASTE

177	LUGARES Y POSES MASCULINAS
179	EL FRAC Y LA FIJACIÓN DEL GESTO
183	TRAJES Y COMPLEMENTOS QUE FEMINIZAN EL GESTO
185	CHULERÍAS TAURINAS
197	X. EQUÍVOCAS
197	EQUÍVOCOS Y EQUIVOCACIONES
200	SEDUCCIONES
203	MARINERITOS
204	PRÍNCIPES ATRACTIVOS
210	PAJES Y DONCELES
214	REFINADOS Y SUTILES
218	INMADUROS

CUARTA PARTE: CUERPOS

227	XI. TORERAS
228	EN EL RUEDO
229	EN LA LIDIA
232	LA CUADRILLA DE SEÑORITAS TORERAS
238	EL CASO DE LA REVERTE
242	TORERITAS
244	SOBRE EL ESCENARIO EN TRAJE DE LUCES
253	XII. AMAZONAS
253	DAMAS ECUESTRES
256	ESPECTÁCULOS DE MUJERES SOBRE EL CABALLO
262	EL EROTISMO DE LA AMAZONA CIRCENSE
265	VESTIRSE DE AMAZONA PARA SER ELEGANTE Y MODERNA
275	XIII. DOMADORAS
276	INTERACCIONES CON FELINOS
279	ENCANTADORAS DE FIERAS
280	EL EROTISMO DE LA DOMADORA
285	DOM[IN]ADORAS

295	XIV. ACRÓBATAS
295	BAILARINAS SOBRE LA CUERDA
297	EJERCICIOS CIRCENSES EN EL TERCER CUARTO DEL SIGLO XIX
297	MUSCULOSAS SOBRE EL TRAPECIO
302	ALAMBRISTAS
307	ENTRE LA ACROBACIA Y EL ESPECTÁCULO DE VARIEDADES
315	XV. FENÓMENOS
316	FORZUDAS, ENTRE EL PRODIGIO Y LA BESTIALIDAD
318	GIGANTAS EN EXHIBICIÓN
320	GIGANTAS CIRCENSES
322	LAS PASIONES DE LAS GIGANTAS
324	BARBUDAS EN LA FERIA
329	CONCLUSIÓN
333	BIBLIOGRAFÍA
345	ÍNDICE ONOMÁSTICO
357	ÍNDICE DE FIGURAS

Porque al fin son mujeres, y una mujer nunca es un hombre

Paco Media-Luna, «Semblanzas taurómacas. La torera»,
El Toreo [Madrid], 30 de diciembre de 1878: 3

Introducción

UNA DE LAS ANÉCDOTAS HISTÓRICAS que más llamaron la atención en el siglo XIX, en relación con el comportamiento que se esperaba de cada uno de los sexos, fue el coraje demostrado por la reina Artemisa durante el combate de Salamina, que llevó al persa Jerjes a exclamar: «¡En esta batalla los hombres se han comportado como mujeres y las mujeres como hombres!». Además de haber sido citada y comentada repetidas veces en revistas femeninas, como la *Gaceta del bello sexo*¹, el *Álbum de señoritas* y *Correo de la Moda*² o *La Guirnalda*³, se recoge en publicaciones de distinta índole, entre otras, el *Diccionario biográfico universal de mujeres célebres*, de Vicente Díez Canseco, que compendia «la vida de todas las mujeres que han adquirido celebridad en las naciones antiguas o modernas, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días». Aquel libro estaba dedicado a «las señoras españolas», con el propósito de que se sintieran orgullosas de su sexo al leer

las biografías de las santas y mártires más célebres [...]; de las reinas y princesas, ilustres por sus grandes hechos y sabiduría de su gobierno, o de fatal recordación por sus maldades; de las sabias y escritoras con indicación de sus opiniones y sistemas de sus obras [...]; de las artistas célebres; y en fin los de todas aquellas que merecen una mención en la historia política, social y artística de todas las naciones, por sus talentos, valor, desgracias, virtudes o vicios⁴.

El propósito de su autor no parece, en principio, muy alejado del que en la actualidad inspira tantas campañas que tratan de visibilizar el papel de las mujeres a lo largo de la historia. No puede negarse, pues, que la reivindicación del protagonismo femenino, al menos en un ámbito público, culto y de clase, es anterior a la concienciación feminista moderna. También fue cosa de hombres. Sin embargo, hoy calificaríamos la frase de Jerjes de machista sin paliativos. Está destinada a avergonzar a los varones, más que a enorgullecer a las mujeres. Solo se concebía un único comportamiento moral y social positivo.

A partir de esta realidad surgen las preguntas, a las que este libro trata de dar respuesta: quiénes fueron esas mujeres que despertaron tanta curiosidad por parecerse a los hombres y cómo, en qué circunstancias y por qué, en los orígenes de la modernidad, resultó tan fascinante el imaginario de la mujer virilizada, para una sociedad obsesionada paradójicamente con marcar radicalmente las diferencias entre los sexos. Son conocidos los argumentos biológicos utilizados en el siglo XIX para singularizar el comportamiento de hombres y mujeres⁵. El empeño por sostener la desigualdad intrínseca de la apariencia y del modo de ser de unos y otras, y por supuesto la consideración anómala de cualquier interferencia, se contradice con una cultura visual y literaria donde son numerosas las mujeres en las que se perciben y admiran rasgos masculinos.

Es cierto que esta atracción estuvo limitada al ámbito del mito, a los ideales político-sociales, a la fantasía, a la ficción, a la evasión o, a lo sumo, a situaciones que quedaban fuera del orden social y de la civilización. En definitiva, a todo aquello que no cuestionaba la sexualidad canónica de las mujeres ni comprometía la primacía de los hombres. Esas premisas han servido para acotar el objeto de estudio. Pero si «el género es performativo»⁶, hay que tener en cuenta como potencialmente transgresora toda forma de representación, aunque quede al margen de lo cotidiano. Cualquier imaginario no solo incide sobre la realidad, sino que acaba por formar parte de ella.

Con todo, se trata de un territorio heterogéneo cuyos límites son imprecisos. El propio concepto de «atracción» es ambiguo: atrae la excepcionalidad de aquellas mujeres que, por distintas razones, se comparan con los hombres, según un canon impuesto por estos. Pero atrae también el desconcierto que provocan. Este trabajo se mueve entre ambas posiciones. En cualquier caso, la expresión «mujeres como hombres» se ha utilizado con el sentido positivo que tuvo antes de que se convirtiera en un ataque contra el feminismo. La elección de los contenidos abordados en este libro se fundamenta en ese punto de vista.

El marco cronológico e ideológico arranca de la Ilustración, cuando se sentaron las bases del comportamiento y de la apariencia entre los sexos en época contemporánea. El afianzamiento de la burguesía a lo largo del siglo XIX coincidió con distintos esfuerzos por consolidar las diferencias entre hombres y mujeres, al tiempo que surgían grietas. El atractivo mental de la mujer viril tuvo que coexistir, a partir del fin de siglo y, sobre todo, durante el periodo de entreguerras, con el rechazo de una realidad incómoda, impulsado por las investigaciones sobre la naturaleza del sexo y el movimiento feminista. En ese sentido, los años veinte y treinta del siglo XX marcan un punto de inflexión tanto en el lenguaje como en las formas de explicar y visualizar la atracción.

El argumento que une a todo ese periodo, con materiales procedentes de ámbitos de estudio distintos —la historia, el arte, la cultura visual, la comunicación, el teatro, los espectáculos de masas o la antropología— se encuentra en la identificación de códigos de género que, en un pasado todavía cercano, fueron juzgados extraños a las mujeres. El adverbio *como* se utiliza con el sentido de modo o manera, es decir, alude a una forma de parecer o proceder que la sociedad consideró masculina, aunque, en general, valiosa o útil, si no divertida o sorprendente. En ningún caso indica usurpación, asimilación ni desprecio.

En ese sentido, la expresión «mujer viril», por ejemplo, se utilizó para elogiar la posesión de características atribuidas al varón que nada tienen que ver con la acepción actual de mujer masculina, ni, desde luego, sugiere una orientación sexual vinculada a esa apariencia. Del mismo modo que «no hay nada más erróneo que esta confusión entre la invertida y la virago»⁷, tampoco debe asociarse el reconocimiento de rasgos viriles con una inversión. Se trata de una apreciación excepcional, que, en el fondo, sirve para confirmar la regla. Por eso, sus actuaciones se califican, en ocasiones, como «impropias de su sexo».

Al margen queda, pues, la *peligrosa* masculinización de las mujeres, relacionada con la emancipación política y la toma de conciencia de su diversidad sexual, intensificada a partir del último tercio del siglo XIX. A diferencia de las mujeres consideradas aquí, esas no resultaron atractivas, sino desagradables. Acusarlas de hombrunas entraba dentro de la lógica del discurso hegemónico. Lo extraño fue que paralelamente se mantuviera un relato positivo de la mujer viril. Una parte se debe a una herencia histórica: la *femina virilis* constituye

un ejemplo virtuoso desde los orígenes del cristianismo, que ha llegado hasta nuestros días. El modelo se proyecta sobre iconos cívicos y patrióticos. Otra parte tiene que ver con inquietudes personales y nuevas formas de comportamiento colectivo que afectan tanto a la conciencia masculina como femenina.

Los materiales manejados proceden del ámbito español, tanto en lo que respecta a su producción como a su circulación, sin por eso descuidar conexiones con otros lugares. Esta acotación, indudablemente convencional, dado que el problema trasciende las fronteras nacionales, ha de entenderse como un estudio de caso, determinado por la operatividad. Incluso con esa limitación, las fuentes son virtualmente inabarcables, por lo que ha sido necesario seleccionar, jerarquizar y aprovechar coincidencias.

Por un lado, están las fuentes visuales: pinturas, esculturas y dibujos, como, sobre todo, fotografías e ilustraciones gráficas, desde las de carácter informativo a las humorísticas. También aquellas otras imágenes que se fijan en la mente a partir de la contemplación de espectáculos visuales, aunque no conservemos una huella física, especialmente importantes en la construcción de imaginarios. Se trata de un material privilegiado para analizar el alcance de la equiparación. En la imagen, cualquier *anomalía* es elocuente.

Por otro lado, están las fuentes escritas: además de la literatura (novela, teatro, cuento, relato corto) y de los libros de pensamiento, se ha recurrido a la prensa periódica, tanto diarios como revistas de cualquier índole, ya sean de información general, de amenidades, sicalípticas, humorísticas o científicas. Es en ellas donde principalmente se proyecta la dimensión social del argumento.

Esa dualidad condiciona el método, que obliga a poner en paralelo ambos recursos. Centrarse en el ámbito de la imagen no significa excluir los discursos que la rodean. Tampoco su valor intrínseco, según el contexto de producción y recepción: no es lo mismo una pintura exhibida en una exposición o, incluso, reproducida en una publicación, que una imagen evocativa o informativa de un espectáculo o de un suceso. El texto permite confrontar las cuestiones estéticas y del lenguaje visual, con aspectos morales, religiosos y filosóficos. En última instancia, trata de subrayarse la importancia de la visualidad como un instrumento básico de los códigos sociales y de los valores culturales que complementan otras investigaciones relacionadas con el pensamiento, la política o la identidad.

El trabajo está estructurado en cuatro partes. La primera, «Acciones», trata de aquellas mujeres que se comparan con hombres por su comportamiento heroico, es decir, de la pervivencia en el imaginario moderno de las mujeres fuertes y de las guerreras cuyo interés, desde la mitología, la religión y la historia, encontró nueva justificación visual. La segunda parte, «Ficciones», se ocupa de actrices, tiples, bailarinas, cupletistas, transformistas y disfrazadas, que hicieron papeles masculinos o vistieron ropas de hombre en el escenario o en la calle, de forma circunstancial. La tercera parte, «Trampas», se detiene en dos recursos que sirven para potenciar una feminidad incierta, el gesto y la ambigüedad. La cuarta parte, «Cuerpos», analiza aquellas mujeres que se exhibieron en espectáculos públicos, en virtud de habilidades consideradas impropias de su sexo, asociadas a características físicas masculinas.

El feminismo —o, al menos, una corriente dentro del movimiento— ha saludado la masculinización de las mujeres como una forma de empoderamiento. En todo caso, hoy nadie limita la masculinidad —signifique lo que signifique— al hombre: se trata de una cualidad independiente del sexo

biológico⁸. Tampoco responde a una categoría de valores cerrados e incompatibles. De hecho, suele hablarse de masculinidades, en plural, que tienen más que ver con códigos sociales que con un determinismo natural. En todo caso, lo que de masculino pueda haber en las mujeres aquí estudiadas tiene, desde luego, el alcance cultural exclusivo de una época. Hoy no lo consideraríamos así. En todo caso, nunca haríamos un juicio moral, ni positivo ni negativo. La disociación entre género y sexo nos ha *liberado* de calificar —y, por lo tanto, de juzgar de forma esencialista— comportamientos o aspectos propios de hombres y mujeres. La dominación es independiente de quien la ejerza y sobre quien, más allá del sesgo derivado del talante propio de cada individuo, al fin y al cabo, condicionado por una educación.

La posición del narrador tiene, en nuestros días, una gran importancia en los estudios de carácter humanístico. Muy lejos quedan aquellos tiempos en los que el/la investigador/a esquivaba cualquier posible interés *personal* por un determinado asunto para no ser acusado/a de falta de ecuanimidad. Algunas mujeres llegaron a ocultar su sexo firmando sus trabajos solo con la inicial de su nombre. Hoy en día sucede todo lo contrario. Parece, incluso, que solo desde una determinada condición existe legitimidad para abordar ciertos asuntos. Hasta el momento no se ha cuestionado la capacidad para analizar el arte islámico a quien no es musulmán, ni la competencia para ocuparse de la iconografía cristiana a quien no esté bautizado, aun siendo como es la religión tan importante en la forma de situarse en el mundo. Su fascinación y su interés cultural y estético trasciende las creencias. Sin embargo, la condición de hombre o mujer ha resultado en muchas ocasiones determinante para justificar o deslegitimar los estudios de género.

La cuestión es que este libro trata un asunto que afectó tanto a hombres como a mujeres, aunque fuera de muy distinta manera. En una sociedad binaria, los imaginarios públicos afectaron a unos y a otras. Igualmente, en la configuración de una cultura visual intervinieron ambos y, desde luego, en su recepción y en su comprensión social. Inevitablemente, pues, hay que colocarse en la posición del otro (de la otra). Nadie es capaz de asumir del todo las consecuencias, sin dejar de ser quien es, y aun menos en un entorno que ya no es el nuestro. Todo el mundo trata de comprender a partir de sus propias hipótesis. Nos acercamos al pasado desde el presente, desde luego, donde se gesta nuestro interés hacia los asuntos, pero su análisis histórico exige dar prioridad a las fuentes y a sus contextos.

Por otra parte, los miembros de ningún colectivo son uniformes ni permanecen estables en sus ideas y gustos en el tiempo. Hablar de mujeres —de feminidades o de masculinidades— a lo largo de un periodo tan convulso como el aquí tratado, exige aceptar la mutabilidad de los códigos. No hablaríamos de género, si no hubiera comportamientos sociales cambiantes.

*

Quiero agradecer a Manuela Alonso Laza, Sandra Gómez Todó y, muy en especial, a María de los Santos García Felguera su ayuda por todo el material gráfico y bibliográfico que me han proporcionado. Sin ellas, este libro no hubiera sido lo que es.

A la Biblioteca del Institut del Teatre. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE), de Barcelona, y en particular a Teresa González,

por las facilidades para acceder a la rica documentación visual y bibliográfica que conserva.

Al Museo Nacional de Artes Escénicas de Almagro (Ciudad Real), donde se guardan los ricos álbumes formados por Álvaro de Retana sobre mujeres del espectáculo, que tan amablemente Alfred García Femenia puso a mi disposición para su consulta.

A la Biblioteca Nacional de España, de Madrid, cuyo personal ha sido siempre especialmente atento con todas mis solicitudes.

Por último, y como siempre que algo se deja para el final es porque se quiere fijar en la memoria, mi especial gratitud a Lucía Lahoz, cuya invitación para escribir en libertad me hizo perseverar en la decisión de terminar este libro. Mi vida universitaria empezó, como estudiante, allá por el otoño de 1974, en la Universidad de Salamanca. Es un honor para mí que este trabajo vea la luz entre sus prestigiosas publicaciones.

Notas

¹ 24 de mayo de 1853: 146.

² 16 de enero de 1858: 10.

³ 20 de abril de 1877: 57.

⁴ Madrid, Imprenta de José Félix Palacios, 1844, 2 vols. El texto aparece en la cabecera.

⁵ Mornat, 2016: 95; Onfray, 2025: 34.

⁶ Butler, 2002: 64.

⁷ De Beauvoir, 2023: 475.

⁸ Halberstam, 2008: 23-36.

Primera parte

Acciones

I. Fuertes

Al bello sexo le debemos llamar también el sexo débil,
pero a veces sale cada mujer más fuerte que un Hércules.
Equis, «Ecos varios», *El Atlántico* [Santander],
24 de noviembre de 1891: 2.

EL *Diccionario de la lengua española* explicita que el término «sexo débil», para aludir al conjunto de las mujeres, solo se utiliza hoy con intención despectiva o discriminatoria, mientras la expresión «sexo fuerte», referida al conjunto de varones, se aplica en sentido irónico¹. Los tiempos cambian los usos del lenguaje y el lenguaje cambia las conciencias. Pero cuando hablamos de otras épocas debemos tener muy presente el significado *literal* de esas palabras. Era algo que se tenía por *natural*. De hecho, así ha sucedido hasta hace bien poco. El guionista Antonio Amado Arias (1931-2021) publicaba en 1970 una historieta cómica sobre las distintas respuestas que darían los hombres, según su signo del zodiaco, tras «atropellar a una linda y joven representante del sexo débil, que se incorpora sacudiéndose el polvo de la minifalda»². Paradójicamente, el humorista, que busca la risa en las ocurrencias de los caballeros, se contradice con la puesta en escena: resulta que la reacción de la *señorita* —como se decía entonces— no era tan débil. De hecho, ella es tan fuerte que ni se lamenta. Ni un rasguño. Tan femenina, sin embargo. ¡A ver en qué quedamos!

Más allá de la frivolidad de la historieta —el humor saca a la luz todas las incoherencias humanas— la fortaleza de las mujeres, del *sexo débil*, ha resultado siempre una cuestión controvertida, en especial cuando trata de explicarse o visualizarse. Por un lado, se considera una impropiedad: la debilidad ha sido percibida una dimensión tan esencial de la feminidad que ha servido para definir a las mujeres; por otro, su fortaleza emerge constantemente, como una realidad que, según se desprende del ejemplo precedente, incluso los hombres desean. No podemos ni imaginar que la señorita del accidente se hubiese *estropeado*. La cosa no hubiera tenido ninguna gracia.

LAS MUJERES FUERTES DE LA BIBLIA Y LA ILUSTRACIÓN

En la medida en que la sensibilidad moderna arranca de la Ilustración, la cultura visual y literaria del siglo XVIII nos proporciona algunas claves de esa dificultad por hacer compatible la fortaleza física —la virtud cardinal no tiene sexo, aunque su representación tenga cuerpo de mujer— con la *natural* debilidad femenina, siempre interpretada desde una perspectiva masculina, por supuesto.

Las mujeres fuertes de la Biblia suscitaron especial atención en el ocaso del Antiguo Régimen. Fueron invocadas como ejemplo de un comportamiento loable: aunque «el valor se tiene regularmente por prenda particular, y genérica de los hombres», se recuerda que también las mujeres «lo han ejercitado, cuando se han visto en precisión de ello [...]. Jael mató a Sisara, Judit atravesó sola por medio del ejército de los Asirios y mató a Holofernes»³. En todo caso, se explican como casos singulares ante situaciones límite.

En esa reivindicación convergen tres factores: en primer lugar, la religiosidad, que impregna los valores públicos. Aquellas mujeres del Antiguo Testamento prefiguran la fortaleza de la Virgen María, «más fuerte que Judit y que Jael»⁴. La Virgen representa la protección de la colectividad, encarnada en un modelo ideal de mujer comparable a aquellas heroínas, cuyas consecuencias en el imaginario político son bien conocidas⁵. La presencia de las mujeres fuertes de la Biblia en la decoración de las iglesias demuestra el importante papel que tenían en la conformación de modelos a imitar. Aunque se trata de representaciones subsidiarias, por lo general ubicadas en pechinas, algunos ejemplos resultan relevantes. Antonio González Velázquez (1723-1793), llegado en 1752 a Zaragoza, representó bajo la cúpula de la basílica de la Virgen del Pilar a Jael, Judit, Abigail y Rut, la primera con el mazo y la segunda con la cabeza de Holofernes⁶; Vicente López (1772-1850), a *Jael mostrando el cadáver de Sisara*, en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Grao (Valencia), hacia 1798-1800, y a *Judith con la cabeza de Holofernes*, hacia 1800, en la iglesia parroquial de Silla (Valencia)⁷; y Joaquín Oliet (1772-1845) a Judith, en una de las pechinas de la cúpula de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Villafamés (Castellón), en 1807, entre otras⁸.

En segundo lugar, derivado de ello, estas acciones alimentan los sentimientos populares de pertenencia a una patria, antes incluso de que se articule la idea de nación⁹. El predicador Joan Izquierdo i Capdevila (1752-1808), de la orden de los Agustinos Calzados, recordaba a los barceloneses que se disponían a combatir contra la Francia de la Convención el 9 de septiembre de 1793, con ocasión de la bendición de banderas del batallón, que «no le han faltado al Principado sus Estheres, Judithes, Déboras. Émulas las antiguas catalanas de aquellas célebres heroínas, las imitaron más de una vez en el valor y fortaleza»; y añadía: «Mujeres valerosas a millares las ha producido Cataluña»¹⁰. Por lo tanto, fuertes hoy como ayer.

En tercer lugar, el relato responde a una excepción: la retórica, la poesía, el teatro, la novela y las artes plásticas se apoyaban entonces en la rareza. Solo lo inusitado llama la atención. Es impropio porque es insólito. Si fuese *normal* que una mujer cortase la cabeza de un hombre o clavase una estaca en su sien —que matase, como acostumbran los hombres en las guerras— el argumento carecería de interés. Desde luego, «la dialéctica entre norma y excepción sirvió para argumentar la superioridad del varón frente a la mujer [...] pues hablar de excepciones no era sino un modo de validar las reglas»¹¹.

Por eso, la excepcionalidad no se traduce en una masculinización de la apariencia, huella visual que, en el fondo, revela la profunda feminidad de esas mujeres. A la vista, nada cambia. No vaya a pensarse que un *circunstancial* impulso viril modificase su naturaleza. Entre la *colección de Estampas, que representa los principales casos de el Viejo, y nuevo Testamento. Obra util para la ynstruccion de la Jubentud*, de Pedro Lozano (1745-c. 1780), impresas por Antonio de Sancha

entre 1774 y 1778, aparece la *Muerte de Sísara*, en la que Jael, que todavía sostiene la maza, se limita a señalar al general muerto con un clavo en la cabeza, mientras vuelve su mirada hacia los soldados, como si ella no cargara con una responsabilidad, impropia de una mujer. También, la *Muerte de Holofernes*, donde Judith, como una soberana matrona, se dispone a cortar la cabeza del general asirio, sin la más mínima cólera¹². Imágenes muy distintas de las escafofrantes —y mucho más sexualizadas— pinturas del Barroco¹³.

El hecho de que estos pasajes de la Biblia merecieran la atención en las academias prueba el interés de los ilustrados hacia ellos, en virtud, sin duda, de la dimensión moral y dramática que encerraban. Pero en su representación tampoco se percibe una reacción pasional ni airada, ni menos una gestualidad o un talante que pudiera interpretarse como masculino. En el cuadro de Antonio González Ruiz (1711-1788) *Judith con la cabeza de Holofernes*¹⁴, por ejemplo, la heroína, lujosamente vestida y con delicada actitud, aleja su mirada de la cabeza que todavía sostiene, como si no se creyese lo que acaba de hacer o esperase una bendición del cielo [Fig. 1]. En el relieve en barro cocido del escultor Francisco Alberola (c. 1755-1822), *Jael habiendo muerto al capitán Sísara*¹⁵, presentado a la Academia de Bellas Artes de Valencia para el nombramiento como académico de mérito en 1779, la atractiva joven gira su cuerpo con sensualidad, mientras advierte al soldado del cuerpo que yace en primer término [Fig. 2].

Conforme nos acercamos hacia el fin de siglo, se observa una mayor fortaleza —¿masculina?— en la actitud de esas mujeres haciendo honor a su calificativo. La *Judith con la cabeza de Holofernes*, de José Aparicio (1770-1838)¹⁶ se muestra orgullosa de su hazaña, sujetando la cabeza de su enemigo con una mano y, en la otra, la espada que acaba de separarla del cuerpo degollado, en primer término. Esa opción contrasta con la representación, malévolamente femenina, que el propio Aparicio hace de la despiadada reina Atalía, que ordenó matar a todos los miembros de su familia para reinar¹⁷. Ejemplaridad y desprecio exigen actitudes distintas.

La opción para representar a Jael que tomó Antonio Menezo, ganador del premio de segunda clase convocado por la Academia de San Fernando en 1805, se aleja de las amables fórmulas anteriores. Quizá influyera el texto que propuso el tribunal que había de juzgarlo: «Durmiendo el General Sísara, Jael le da muerte atravesándole las sienes con un clavo. La escena sucede en la cabaña de Jael»¹⁸. Su dibujo recoge efectivamente el momento en el que una enérgica y decidida Jael se dispone a golpear la estaca¹⁹ [Fig. 3]. Del mismo modo, el dibujo de Pedro de la Cruz, que participó en el concurso, aunque no eligiera el mismo instante, presenta una Jael sola y altiva, sin soldado que la acompañe, que exhibe su hazaña como para sí, enarbolando la maza, mientras señala el cadáver de Sísara, que yace en el suelo²⁰.

En este giro que, cuando menos, demuestra una actitud impropia o inusual, tal vez tuviera que ver la traducción al castellano en 1794 de la *Galería de Mujeres Fuertes*, de Pierre Lemoyne (1602-1671)²¹, que incluye una relación no solo de las heroínas bíblicas, sino de muchas mujeres que han tenido un papel significativo en la historia, por su valentía, su papel en el gobierno o, incluso, su condición de víctimas. Se trata, sin duda, de un testimonio reivindicativo, que se acompaña de un distanciamiento de la feminidad canónica:

◀ Fig. 1. Antonio González Ruiz, *Judith con la cabeza de Holofernes*, 1771, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

▶ Fig. 2. Francisco Alberola, *Jael habiendo muerto al capitán Sísara*, 1779, Valencia, Museo de Bellas Artes.



Son de la Mujer fuerte
Las armas y la fuerza.
[...]

El exterior adorno
De galas femeniles
Son para ella un follaje de desprecio.
De aquellas pompas bien conoce el precio.
[...]

Judith conquistadora
De bárbara fiereza,
Llevaba sus cenizas
Cubiertas de oro y perlas.
Sus manillas, collares,
Y apretador de seda
Eran para ella un traje ignominioso
[...]

La mujer fuerte en verdad
Es una dama preciosa,
Que no hace gala de hermosa,
Y lo es en la realidad²².

MODELOS PARA LA GUERRA

La invasión francesa intensificó el papel edificante de las mujeres fuertes de la Biblia, sobre todo Judith y Jael, puestas como ejemplo de patriotismo y comportamiento cívico. Se alude a ellas en sermones y proclamas, como la publicada en La Habana en 1808, que anima a las mujeres a levantarse contra Napoleón: «¿Dónde están las Judithes que no cortan cabeza a este Holofernes? ¿Dónde las Jaelles que no traspasan las sienes de este Sísara? ¿Dónde las Esteres que no oprimen a este soberbio Amán? [...] ¿Se habrá acabado ya, cuando existís, la raza de las mujeres fuertes?»²³.

Prueba del sentido patriótico que encarnaron durante la guerra de la Independencia es el hecho de que los «cristales dorados y grabados que representaban las mujeres fuertes de la Biblia», que decoraban el gabinete llamado de estucos, en el palacete de la Moncloa, en Madrid, cuando era propiedad de Mariana de Silva-Bazán y Sarmiento (1739-1784), duquesa viuda de Arcos, fueran sustituidos, en tiempos del rey José I (1768-1844), por «las nueve musas», realizadas por el adornista Jean-Démosthène Dugoure (1749-1825), ya que aquellas mujeres eran «inadmisibles en el Código de Napoleón»²⁴.

Las acciones *visibles* de tales mujeres sirvieron de identificación para los sublevados. En el Cádiz de las Cortes se representó *El triunfo de Judit y muerte de Holofernes*, del dramaturgo del Siglo de Oro, Diego Juan de Vera Tassis y Villarroel²⁵; y el pintor valenciano Francisco Llácer (1781-1857) fue nombrado Académico de Mérito de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el 14 de noviembre de 1813 por el cuadro *Judith entrando en Betulia con la cabeza de Holofernes*, que representa el momento en el que Aquior, el jefe de los amonitas, cae a los pies de Judith, que exhibe la cabeza del general degollado²⁶. El hecho de que Judith, en pie y con gesto, muestre la cabeza del asirio y un hombre se rinda ante la hazaña supone un modo de potenciar su fortaleza, a diferencia del boceto [Fig. 4], donde la figura femenina es mucho más delicada.



▲ Fig. 3. Antonio Menezo, *Muerte de Sísara*, 1805, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

MODELOS PARA LA PAZ

Se ha supuesto fechado en 1808 un panfleto valenciano titulado *Respuesta a la proclama del bello sexo*, dirigido a las damas, en el que, además de reivindicar los valores de la feminidad tradicional —labores del hogar, recato, sumisión al guerrero— las mujeres fuertes dejan de ponerse como ejemplo: «No presumáis ser Déboras, Jaeles y Judits; ni emuléis la república de las Amazonas. Estas son bellas ideas de los poetas; y aquellas rasgos extraordinarios del Poder de Dios». Sin embargo, el folleto no incluye ningún alegato ni contra Napoleón ni contra ningún otro enemigo explícito que pueda asegurar esa datación. Si, con todo,



▲ Fig. 4. Francisco Llácer, *Judith entrando en Betulia con la cabeza de Holofernes*, c. 1813, Valencia, Museo de Bellas Artes.

corresponde a los años de la guerra de la Independencia, podría tratarse de un momento posterior, cuando ya estaba organizada la resistencia. De hecho, el texto se refiere a la vuelta de «nuestros valientes coronados de laureles [...]». A la presencia de nuestros hermanos vencedores, cantaremos sus proezas; y formaremos dancetas alegres para celebrar sus triunfos»²⁷. Sea como fuere, para la paz no se necesitaban ejemplos como el de Judith o el de Jael. Al menos, no para todos.

Como se sabe, fue «el patriotismo más conservador» el que vio a estas mujeres «como brazo justiciero de la divinidad capaz de castigar el atrevimiento, la soberbia y la impiedad de Napoleón»²⁸. Por más que esta retórica resultara útil tanto a los defensores de la tradición como a los partidarios de la nación soberana²⁹, fueron los absolutistas quienes más empeño pusieron en mantener esa retórica tras el fin de la guerra.

El recuerdo de las mujeres fuertes siguió muy presente en las celebraciones por el retorno de Fernando VII. Durante la oración fúnebre que se celebró en la catedral de Barcelona en 1815, en honor de los caídos en la guerra, fueron recordadas «las mujeres émulas de las Déboras, Judithes,

Estheres» que, «a pesar de la debilidad de su sexo, desprecian las balas, bombas, granadas y metralla»³⁰.

Sus imágenes se difundieron públicamente. Una decoración efímera levantada en Reus en 1814 incluyó esculturas de «Judith, ricamente engalanada, con la cuchilla en su diestra, y en la izquierda la cabeza de Holofernes», en referencia a la «fortaleza, arrojo y patriotismo» imitado por los barceloneses; Esther, «significando el aliento, fervor y osadía»; Jael, calificada de valiente «por haber procurado los barceloneses, con tanta sagacidad y ardor, el exterminio de los Satélites del infame y malvado Corso»; y la madre de los Macabeos, que prefirió «el sacrificio de los inocentes hijos [...], antes que violar su acendrada fidelidad a la Religión, Patria y Monarca»³¹.

Durante el periodo absolutista que siguió a la abolición de la Constitución de Cádiz, se pusieron a la venta en Madrid distintas estampas con la imagen de Judith. A principios de 1817 se anunciaba la venta en el almacén de la calle del Candil de «la famosa estampa de Judit enseñando al pueblo de Betulia la cabeza de Holofernes, obra del célebre Benvenuti»³². Se trataba de una reproducción del cuadro homónimo de Pietro Benvenuti (1769-1844)³³. En 1818, «en la calle

de la Cruz, librería de Ranz, se continua la venta de estampas de los mejores autores y buenos argumentos, hallándose entre ellos la famosa estampa del Triunfo de Judit³⁴. En 1819, «en la calle de los Negros [hoy el tramo de la calle Tetuán entre la plaza del Carmen y la calle del mismo nombre], entrando por la del Carmen [...] se ven la estampa grande de la Judit con su cristal y marco de caoba»³⁵.

Muy difundidos en España estuvieron entonces los grabados del italiano Bartolomeo Pinelli (1781-1835). Entre ellos se encuentra el que representa a Judith, dibujado por Geremia Abbiati (1781-1838)³⁶: Judith, lujosamente vestida y con la espada en la mano derecha, sostiene la cabeza de Holofernes con gesto resignado, como si la mostrase.

En todas estas imágenes la figura de Judith se feminiza, en particular a través del cuidado en el vestir y el gesto, alejado de toda virilización. Se diría que la postguerra ya no necesita de aquellas mujeres fuertes.

TRAGEDIA, ESPECTÁCULO Y RELIGIOSIDAD

Durante los años veinte del siglo XIX, la figura de Judith, en concreto, siguió muy presente en el imaginario visual. Aunque la obra *Judit y Holofernes*³⁷ de Goya (1746-1828), que forma parte de las Pinturas Negras, tiene un carácter privado, ha de entenderse en el contexto ideológico de su tiempo. De hecho, se ha relacionado tanto con el teatro como con virtudes políticas³⁸. Sin embargo, Goya hace una interpretación vulgar y siniestra de la heroína, muy alejada de la iconografía habitual en la época. Para un liberal no resultaba edificante.

Por otra parte, en el Madrid de aquel momento hubo espectáculos visuales protagonizados por Judith. Se explica, sin duda, por su interés emocional, alejado del sentido edificante que había tenido pocos años antes. Ya en 1817

en la calle de Barrionuevo [hoy Concepción Jerónima], frente al convento de la Merced [hoy plaza de Tirso de Molina], cuarto bajo, se manifiesta al público una primorosa máquina de figuras movibles de tres cuartos de alto, ricamente adornadas, en que se egecutará la comedia en tres actos titulada el Triunfo de Judit y muerte de Holofernes con todo su aparato teatral³⁹.

El atractivo reside en la complejidad de la puesta en escena. En otra representación que tuvo lugar en 1822, se subrayan los aspectos misteriosos, centrados exclusivamente en la figura bíblica, con atención en sus gestos, un aspecto capital de su feminidad:

El ciudadano Mantilla [...] ha dispuesto [...] en su casa calle del Caballero de Gracia, [...] una primorosa función, y entre las varias suertes hará la del Cuadro Mágico y las ilusiones de fantasmagoría el busto de la hermosa Judit, que hará cuantas gesticulaciones pueda hacer un viviente⁴⁰.

La frivolidad del argumento prosigue:

En el teatro de figuras corpóreas de la calle de la Paz se egecutará la función siguiente: [...] la gran comedia de espectáculo, sacada de la sagrada escritura, titulada el Triunfo de Judit y Muerte de Olofernes, adornada de todo su correspondiente aparato, una buena tonadilla y el bolero⁴¹.

Por otra parte, es muy significativo el renovado interés hacia las mujeres fuertes de la Biblia en la decoración de las iglesias valencianas en la década de los veinte, que siguen modelos anteriores al conflicto bélico. Así, en las pechinas de la cúpula de la iglesia del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Ruzafa, en Valencia, Francisco Llácer representó a *Judith con la cabeza de Holofernes* y a *Jael matando a Sisara*⁴². Estos temas también siguieron presentes en la academia valenciana. Agustín Gimeno (1798-1853) fue nombrado académico de mérito en 1825 por el cuadro *Jael y Sisara*⁴³. Concibe a una frágil y delicada heroína, representada en el momento de mostrar el cadáver del general a Barac, como si de algún modo quedase subordinada a este [Fig. 5].

Esta fijación por tales mujeres está relacionada, sin duda, con la ideología absolutista de artífices y comitentes. Se sabe, por ejemplo, que Joaquín Oliet (1772-1845), autor de *Jael y Sisara*, en la iglesia de San Jaime Apóstol de Petrés (Castellón), hacia 1818-1830, así como de varias representaciones de Judith⁴⁴, fue «fiel partidario de la monarquía legítima española» y revisor de pintura de la Inquisición⁴⁵.

El carlismo recogió esa herencia. Juan Francisco Cruella (1800-1886), que pintó al fresco en la ermita de la Virgen del Sargar de Herbés (Castellón) en 1836, a Débora, Rebeca, Jael y Sisara y Judith y Holofernes, además de otras mujeres bíblicas, simpatizó con el pretendiente, que gozaba de muchos partidarios en la comarca, como se sabe. La ermita que decoró pertenecía a la familia de Rafael Ram de Viu (1777-1834), barón de Herbés y conde de Samitier, carlista que dirigió alzamiento de Morella en 1833⁴⁶.

FUERTES Y ROMÁNTICAS

Toda mujer arrebatada y decidida a empuñar un arma llamó especialmente la atención de los románticos. La actriz Rita Luna (1770-1832), por ejemplo, representada en el papel de sultana en la obra de Luciano Comella (1751-1812) *La esclava del Negroponto*, con que él alcanzó extraordinario éxito, esgrime un puñal con energía varonil⁴⁷ [Fig. 6].

Tanto por razones políticas —la presencia de una mujer en el trono—, religiosas —heredadas de la tradición anterior—, emocionales —la truculencia del asunto y la interpretación enigmática de la feminidad— o sociales —la contraposición radical de los sexos— las mujeres fuertes o con comportamientos públicos excepcionales suscitaron especial curiosidad.

La figura de Judith, en concreto, aparece en espectáculos públicos que experimentan distintas formas de visualidad con la pretensión de competir con la realidad, como el cosmorama instalado en la calle del Lobo de Madrid, hoy calle de Echegaray, donde, en 1840, se podía contemplar a *La hermosa Judith*⁴⁸.

En 1848, el pintor Antonio María Esquivel (1806-1857) representó a Judith «en el momento de arrojar en un saco que le presenta su esclava la cabeza que acaba de cortar de Holofernes». La prensa destacó del cuadro «la figura principal [que] se distingue por la posición propia y elegante, por formas bellas y varoniles, y por la expresión del rostro, que revela la terrible situación del momento»⁴⁹. El gesto, en realidad, está lejos del orgullo de sus predecesoras; más bien adivinamos un reparo que podríamos calificar de femenino [Fig. 7]. Sin embargo, sus formas, a decir del crítico, resultan «varoniles», lo que no hay que interpretar como una masculinización física, sino como un adjetivo de carácter genérico



◀ Fig. 5. Agustín Gimeno, *Jael y Sísara*, 1825, Valencia, Museo de Bellas Artes.

que encierra positividad. Ese uso contaba con una larga tradición. En el teatro español del Siglo de Oro, la expresión «mujer varonil» ya se utilizaba para aludir a una mujer excepcional, una mujer que escapaba a las normas sociales, que actuaba como líder o guerrera, con frecuencia disfrazada de hombre⁵⁰.

Cuando la pintura de Esquivel se expuso en el Liceo Artístico y Literario de Madrid, Manuel Cañete (1822-1891), además de aludir al carácter patriótico de su acción —se refiere a Judith como «heroína que antepone a su existencia la salvación de su patria»—, subraya el carácter teatral de la escena —«ha logrado hermanar el fuego de Shakespeare con la sencillez monumental de Esquilo, y con la elegante brillantez de Eurípides», lo que es un modo de insinuar que no se trata de un comportamiento natural, propio de una mujer, sino forzado, con la intención de crear dramatismo; y, sobre todo, se muestra



◀ Fig. 6. La actriz Rita Luna, c. 1795, Madrid, Museo de Historia.



▶ Fig. 7. Antonio María Esquivel, *Judith y Holofernes*, 1848, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo.

preocupado por destacar, para que nadie pueda intuir desviación alguna, la feminidad intrínseca de su carácter:

su heroico atrevimiento no le quita su condición de mujer; y en el momento en que acaba de verificar la muerte del tirano, tiembla al ser descubierta, teme no poder dar cima a su plan, y mirando a su alrededor recelosa arroja en el saco que le presenta su criada (con la repugnancia de que no ve en la cabeza que recibe la libertad de una nación, sino el despojo de un muerto)⁵¹.

Tiembla, teme, recela, le repugna un cadáver. Como corresponde a una mujer.

Entre las grandes señoras procedentes de la historia de España cuya heroicidad ha sido calificada como masculina, destacan Isabel la Católica (1451-1504)⁵² y, para el caso que aquí nos ocupa, María de Molina (1264-1321), firme defensora de los derechos de su hijo para ocupar el trono de Castilla. Diego Saavedra Fajardo (1584-1648) la señaló «como poseedora de las capacidades que todo buen hombre tendría que desarrollar como monarca, tales como la constancia varonil, la elocuencia, la represión de los afectos y el disimulo cauteloso»⁵³. Su personalidad atrajo a los dramaturgos del Siglo de Oro⁵⁴. En *La prudencia en la mujer*, de Tirso de Molina (1579-1648), el infante don Enrique dice:

La reina Doña María
no es mujer, pues vencer sabe
los rebeldes de su reino
sin que los peligros la espanten⁵⁵.