

Laura Mercader Amigó

## Vivir y crear en comunidad: la *Medusa* bella y libre de Harriet Hosmer<sup>1</sup>

¿Cómo es el rostro de una mujer tras ser violada por un hombre (o un dios)? ¿Cómo se siente una mujer cuando es castigada por ser violada por un hombre (o un dios)? Estas preguntas se le podrían ocurrir a cualquier mujer (u hombre no patriarcal) que lea poniéndose en juego como mujer (u hombre no patriarcal) el pasaje canónico del mito grecorromano de Medusa.<sup>2</sup> La primera pregunta puede que les venga solo a quienes se preocupen por la representación, pero la segunda seguro que ha vivido y sigue viviendo en muchas mujeres, mujeres que lo han visto en otras o que ellas mismas se han sentido inculpadas e incluso responsables y avergonzadas del acoso, violación o maltrato de un hombre. Me pasó a mí.

A ambas preguntas responde involucrando su cuerpo y alma de mujer el busto de Medusa de una escultora de veintitrés años del siglo XIX, natural de Watertown (Massachusetts), de nombre Harriet Hosmer. No ha trascendido que Harriet sufriera violencia masculina alguna, aunque nunca puede descartarse que su obra diga lo que ni ella ni su mejor amiga y biógrafa Cornelia Crow pudieron decir en palabras, después de lo que hoy sabemos de Emily Dickinson. Gracias a la lectura que acoge el trabajo corpóreo de las palabras, algunos poemas han revelado a Ana Mañeru y María-Milagros Rivera Garretas lo que nadie antes había dicho: el horror del incesto del padre y del hermano.<sup>3</sup> En el caso de Harriet, *Medusa* (1854), si no fruto de la experiencia personal, sí lo fue de la ajena o de la cultural.

Su *Medusa* reacciona como una mujer afligida más que como una diosa furiosa cuya potencia femenina prepatriarcal (griega) acaba de ser absorbida por Atenea, la diosa virgen de la razón patriarcal, responsable de su castigo. Recordemos que en el relato mitológico cuando Perseo le ofrece a Atenea el *gorgoneion* –la cabeza degollada con serpientes por cabellos–, la diosa se lo pone en su égida para que proteja su virginidad.<sup>4</sup>

---

1 Este artículo no hubiera sido el mismo sin el estímulo de las largas conversaciones con María-Milagros Rivera Garretas. Algunas de sus partes proceden de la comunicación «Harriet Hosmer y la comunidad de escultoras norteamericanas en Roma (1852-1876): política artística y política sexual», que Tania Alba y yo misma presentamos en el Congreso Internacional Esculpiendo el Escultor de la Universidad de Barcelona el 10 de noviembre de 2016, actualmente en prensa.

2 Vid. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 1981, págs. 217-218.

3 Vid. Emily Dickinson, *Poemas 1-600. Fue – culpa – del Paraíso*, prólogo, traducción y lectura de los poemas en español de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, Madrid: Sabina editorial, 2012, 940 págs. + CD formato mp3; Emily Dickinson, *Poemas 601-1200. Soldar un Abismo con Aire* –, prólogo, traducción y lectura de los poemas en español de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, Madrid: Sabina editorial, 2013, 778 págs. + CD formato mp3; y Emily Dickinson, *Poemas 1201-1786. Nuestro Puerto un secreto*, traducción y lectura de los poemas en español de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, con epílogo de esta última, Madrid: Sabina editorial, 2015, 640 págs. + CD formato mp3.

4 La relación de la Medusa del mito griego con la Gran Diosa la plantea Arthur Lincoln Frothingham en el artículo «Medusa, Apollo, and the Great Mother» (*American Journal of Archaeology*, vol. 15, no. 3, 1911, págs. 349-377) y después James Frazer y Robert Graves en *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión* (1922) y *La diosa blanca. Una gramática histórica del mito poético* (1948), respectivamente.

La presencia punitiva de Atenea en el mito perturba; me perturba a mí, y seguro que a muchas, y hasta a algunos o a muchos. Parece ser obra literaria de un solo hombre: Ovidio en sus *Metamorfosis*, el cual podría recoger la tradición iconográfica que se venía representando desde el siglo IV a.C. en vasos, relieves, etc.<sup>5</sup> En el poema de Ovidio la batalla se dirime entre dos mujeres, la libre, Medusa, y la cómplice del patriarcado, Atenea.<sup>6</sup> Atenea castiga a la bella doncella Medusa después de que Poseidón la violara en el templo de la diosa al cual ella servía. ¿Por qué castiga a Medusa y no a Poseidón? ¿Qué es lo que castiga Atenea? Atenea es la diosa virgen sin madre, aliada de la ley del padre al no haber aprendido su orden simbólico. Y como cómplice del padre (nace, ni más ni menos, de la cabeza de Zeus), envidia a Medusa porque cree que los hombres violan a las más bellas, sin darse cuenta de que la sexualidad fálica masculina no entiende de belleza, ni de nada que no sea saciar su lujuria. Por eso Atenea condena a Medusa a la soledad de la existencia, no solo porque su transformación monstruosa ahuyenta sino porque nunca jamás podrá ser mirada de nuevo salvo amenaza de petrificación.

Las mujeres que nos gusta serlo no podemos soportar esta versión patriarcal del mito. Por eso muchas la han interpelado desde otros lugares. Escritoras cristianas libres como Cristina de Pizán preservando a la mujer cuya belleza era difícil de mirar; historiadoras feministas de la religión como Jean Ellen Harrison interpretándola como objeto de culto para ahuyentar el terror, no como máscara de terror; arqueólogas feministas como Marija Gimbutas indagando su origen en la diosa matriarcal de las culturas neolíticas del sureste europeo; filósofas como María Zambrano imaginándola como encarnación del «apeiron» griego; otras como Adriana Cavarero convirtiendo su historia en el modelo de la violencia masculina contemporánea; escritoras feministas como Hélène Cixous atribuyéndole la risa que ridiculiza al hombre fálico; poetas del XX como Louise Bogan lamentando su suerte y subrayando la energía femenina que equilibra la naturaleza; u otra como Sylvia Plath jugando con el doble significado del nombre, atribuido al ser invertebrado y al personaje mitológico, para exorcizar la potencia doble –negativa y positiva– de su madre.<sup>7</sup>

El busto de Medusa de Harriet Hosmer está más cerca de la compasión que muestra Louise Bogan o de la belleza de la doncella de Cristina de Pizán que de las otras. Su *Medusa* ni sonrío ni espanta, ni seduce ni horroriza, tampoco grita; no mira de frente, está ensimismada, petrificada antes que petrificar a quien la mire. Parece abrumada, torna la cabeza hacia un lado mientras su todavía bello rostro empieza a dar señales de la metamorfosis monstruosa: se abaten sus alas de divinidad voladora y sus rizos dorados serpenteados mutan en serpientes erizadas. Los rizos/sierpes que le nacen de la frente forman una especie de corona que recuerda la etimología de su nombre: en griego antiguo *Médousa* deriva del verbo *medein* que significa reinar o gobernar.<sup>8</sup> La reina de

5 Vid. Charlotte Currie, «Transforming Medusa», *Amaltea. Revista de mitocrítica*, vol. 3 (2011), págs. 169-181.

6 La psicoanalista [Beth J. Seelig](#) la interpreta como un efecto de la triangulación en el desarrollo de las niñas, vid. [Beth J. Seelig](#), «The rape of Medusa in the temple of Athena: aspects of triangulation in the girl», *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 83, no. 4 (agosto de 2002), págs. 895-911.

7 Vid. Cristina de Pizán, *La Ciudad de las Damas* (1405), Madrid: Siruela, 2000; Jean Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge: University Press, 1908; Marija Gimbutas, *Le dee viventi* (2001), Milano: Medusa, 2005; María Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona: Seix Barral, 1977; Adriana Cavarero, *Orrorismo, ovvero, della violenza sull'inerte*. Milano: Feltrinelli, 2007. Sobre las otras interpretaciones de la figura de Medusa vid. Marjorie B. Garber y Nancy J. Vickers, *The Medusa Reader*, New York: Routledge, 2003.

8 Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris: Klincksieck, 1999, pág. 1.447.

Harriet aún conserva su cuerpo, la imagen es previa a la decapitación en manos de Perseo, un cuerpo fértil cuyo signo son sus pequeños senos sujetados por el nudo mágico de serpientes, atributo asociado a la sacralidad del cuerpo femenino.<sup>9</sup>

*Medusa*, cincelada en 1854 en su estudio romano de vía Fontanella, dos años después de haberse instalado en la ciudad, fue creada para hacer pareja con otro busto de mujer, el de la ninfa Dafne.<sup>10</sup> De modo que *Medusa* y *Dafne*, sus dos primeras obras romanas, deben leerse en relación.<sup>11</sup> Ambas forman parte del ciclo de las metamorfosis de Ovidio y ambas aluden al castigo que el patriarcado impone a las mujeres que deciden vivir libremente su sexualidad femenina. La ninfa Dafne, otra bellísima doncella, tuvo que suplicar a su padre que la convirtiera en laurel para evitar perder su virginidad, celosamente mantenida, en manos del insaciable Apolo. El busto de Hosmer, de rostro también melancólico y cabizbajo, está rematado por una rama de laurel debajo de los senos a modo de nudo mágico, igual que el de *Medusa*, para indicar la inviolabilidad de su cuerpo. Algunas de sus biógrafas han querido ver en ambas figuras la escenificación de su apuesta por el celibato.<sup>12</sup>

Volviendo a *Medusa*, iconográficamente hablando, Harriet sigue la tradición tipológica de la «bella Gorgona». Esta es una representación griega tardía, aunque anterior a la versión literaria de Ovidio. En los vasos de cerámica de finales del siglo V a.C., *Medusa* deja de ser una efigie horripilante, con melena de serpientes, ojos desorbitados y colmillos de jabalí, para devenir una joven y bella mujer. La transformación se da en el marco del mito de Perseo para reforzar la masculinidad del héroe.<sup>13</sup> En este contexto de resignificación patriarcal de divinidades de origen matriarcal, a finales del siglo IV a.C. es cuando se fija la imagen del *gorgoneion* que si hechiza es por su belleza y no por su fealdad. El ejemplo más célebre de este último caso es la conocida como *Medusa Rondanini*, cuyo nombre procede del Palazzo Rondanini de Roma que la albergaba en el momento en que Goethe, responsable de su difusión, quedó maravillado de su rostro de muerte.<sup>14</sup>

Harriet no pudo gozar de tal experiencia goethiana dado que al llegar a Roma en 1852 la *Medusa Rondanini* ya se exhibía en la Gliptoteca de Múnich. Sin embargo sí eran de acceso público dos obras modernas cuyo referente iconográfico era la *Rondanini*, la efigie exenta de Gian Lorenzo Bernini, que se podía visitar en el Museo Capitolino, y la cabeza sostenida por Perseo de Antonio Canova, que se mostraba en los Museos Vaticanos. Sean estos los modelos de la imagen de la Gorgona de Harriet o sean las graciosas figuras femeninas de su maestro romano, el escultor galés alumno de

9 Sobre esto vid. [Ana María Vázquez Hoys](#), [Javier del Hoyo Calleja](#), «La Gorgona y su triple poder mágico (aproximación a la magia, la brujería y la superstición II)», *Espacio, Tiempo y Forma, serie II, Historia Antigua*, no. 3 (1990), págs. 117-182.

10 Es su amiga de la infancia y biógrafa, Cornelia Carr (Carr de casada), la que trata como pareja los dos bustos, vid. Cornelia Carr, *Harriet Hosmer: Letters and Memories*, New York: Moffat, Yard and Co., 1912, págs. 23-24. Melissa Dabakis subraya la novedad de la lectura conjunta del mito de Dafne y *Medusa*, vid. Melissa Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2014, pág. 46.

11 Anteriormente sólo había esculpido el busto de la ninfa Hesperia (1852), cuya foto le sirvió como carta de presentación ante Gibson.

12 Vid. Kate Culkin, *Harriet Hosmer: A Cultural Biography*, Amherst: University of Massachusetts Press, 2010, pág. 37; Melissa Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors... op. cit.*, pág. 49.

13 Vid. Kathryn Topper, «Perseus, the Maiden *Medusa*, and the Imagery of Abduction», *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, vol. 76, no. 1 (2007), págs. 73-105.

14 Hoy la fecha del siglo IV a.C. se ha puesto en duda, vid. Janer Danforth Belson, «The *Medusa Rondanini*: A New Look», *American Journal of Archaeology*, vol. 84, no. 3, 1980, págs. 373-378; en este mismo artículo se subraya el papel de Goethe en la difusión de esta obra.

Canova, John Gibson, o las de Hiram Power, el norteamericano que triunfaba en la época, o esculturas helenísticas del siglo IV a.C.,<sup>15</sup> lo que es indudable es que la interpretación del mito de Medusa que Hosmer propone en su obra no tiene sus fuentes directas en la cultura patriarcal.

Sus contemporáneos ya advirtieron su singularidad. Su amiga y biógrafa, Cornelia Crow, recoge la opinión de un autor desconocido que lo indica: «the glory of her studio is a head of Medusa. I have always thought that to fulfil the true idea of the old myth, Medusa should be wonderfully beautiful, but I never saw her so represented before».<sup>16</sup> Con *Medusa*, también con *Dafne*, Harriet parece seguir al pie de la letra las palabras que siglos antes pronunció Cristina de Pizán en *L'Epistre au Dieu d'Amours* (1399) a propósito de la cultura masculina: «Si las mujeres hubiesen escrito los libros, [dice] lo habrían hecho de otra forma, porque ellas saben que se las acusa en falso».<sup>17</sup>

Ya con sus primeras obras escultóricas Harriet es consciente de que la cultura visual es un espacio donde se libra la política sexual. Siguiendo a Deborah Cherry, en la época victoriana el mundo de la imagen –la pintura, la escultura, igual que los dioramas, los grabados, las imágenes publicitarias, las viñetas cómicas, la poesía o la novela– se convirtió en el campo de batalla de un intenso debate sobre el lugar y el papel de las mujeres en la sociedad.<sup>18</sup> Durante la década de 1850 y 1860, período en que la obra de Hosmer alcanza prestigio nacional e internacional, coinciden tres elementos clave para la práctica de la política sexual y la visual del mundo occidental: la organización del movimiento de mujeres, la profesionalización de muchas artistas y el desarrollo de la cultura visual de la modernidad.<sup>19</sup>

Sin embargo, a mi modo de ver, un contexto histórico propicio ayuda a orientar una mirada retrospectiva como la nuestra, pero no da la medida real del origen de la independencia simbólica de la joven autora de *Dafne* y *Medusa*. De María-Milagros Rivera Garretas y de mi práctica política en Duoda he aprendido que para una mujer la medida es otra mujer. El desplazamiento de la lectura canónica, tanto literaria como iconográfica, que Harriet hace de ambos pasajes mitológicos, recordemos que «kanon» en griego antiguo significa «regla» o «medida», solo puede entenderse en el marco de las relaciones con otras mujeres, en el seno de una comunidad femenina de mujeres libres y emancipadas como en la que vivió en Roma.

Desde que su padre la mandara a la reputada escuela de niñas de las hermanas Elizabeth y Catharine Sedgwick en Lenox, Massachusetts,<sup>20</sup> tras la muerte de su madre (de quien heredó el gusto por el arte) y hermanas, Harriet se rodeó de mujeres cultas y libres. La oportunidad de instalarse en Roma le vino de la actriz norteamericana Charlotte Cushman a la que conoció en una de sus giras por Boston. Cushman, una gran

15 Sobre la influencia iconográfica, vid. William H. Gerdts, «The Medusa of Harriet Hosmer», *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 56, 2 (1978), págs. 96-107 y Camille Coonrod, «Two Images of Medusa in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Undergraduate Journal of Humanistic Studies*, no. 1 (primavera de 2015), págs. 1-11.

16 Cornelia Carr, *Harriet Hosmer... op. cit.*, pág. 222.

17 Cito de María-José Lemarchand en la introducción a Cristina de Pizán, *La Ciudad de las Damas*, Madrid: Siruela, 2000, págs. 25-26.

18 Deborah Cherry, *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850-1900*, London: Routledge, 2000.

19 *Ibid.*, pág. 6.

20 En cuyo currículo se incluían clases de higiene, de griego y latín, de estudios franceses, de teatro, aparte de conferencias de los hombre y mujeres de letras más distinguidos de la época, reformistas y defensoras de las mujeres, como la británica Harriet Martineau y la sueca Fredrika Bremer, o actrices, como la británica Fanny Kemble, entre otras, vid. Kate Culkin, *Harriet Hosmer... op. cit.*, págs. 12-13.

amante del arte y la literatura, enseguida se dio cuenta del talento de la joven y la invitó a sumarse a su expedición romana. La casa que esta alquiló en vía del Corso número 28, Harriet y su padre la compartían con la pareja de la actriz, la escritora y traductora británica Matilda Hays, su sirvienta y amiga afroamericana Sallie Mercer, la periodista Grace Greenwood, reformista e involucrada en el movimiento de mujeres, Virginia Vaughan, amiga de Harriet de Lenox, como Cornelia Crow, y otra mujer, la señorita Smith. Junto a Cushman, sus parejas, amantes y huéspedes fijas o de paso, Harriet convivió durante trece años, de 1852 a 1865, la mayor parte de su vida romana. Primero en vía del Corso y a partir del mes de octubre de 1858 en vía Gregoriana 38-40, siempre en el perímetro geográfico de la colonia angloparlante en Roma, que se circunscribía alrededor de las escaleras de la plaza de Spagna.<sup>21</sup>

Harriet Hosmer fue la primera escultora de esta comunidad femenina, pero no la única. Siguiendo su modelo llegaron a Roma otras más: Margaret Foley, Louisa Lander, Florence Freeman, Emma Stebbins, Anne Whitney, Edmonia Lewis y Vinnie Ream. Se trata de las primeras artistas occidentales que se profesionalizaron como escultoras y las primeras norteamericanas en emprender el Grand Tour romano para formarse.

El grupo, que compartió ocasionalmente casa aunque no taller, y se forjó alrededor del mecenazgo de Cushman y del modelo artístico de Hosmer, cultivó todas las modalidades de las amistades entre mujeres.<sup>22</sup> Crearon matrimonios femeninos: Stebbins con Cushman, Whitney con Adeline Manning, Foley con Lizzie Hadwen y Hosmer con Lady Louisa Ashburton. Hilaron firmes lazos de amistad que comportaban apoyo afectivo, moral y profesional. Entre ellas se trataban como «sister», como las beguinas, que se llamaban «sor» (de «soror») unas a otras. Por ejemplo, fue Hosmer quien animó a Whitney –ambas de Watertown– a que viajara a Roma, después Whitney hizo lo mismo con Lewis, cuando la conoció en Boston. Hosmer ayudó a Ream ante la polémica desatada por el monumento a Lincoln en un artículo titulado «Vinnie Vindicated» que se publicó en abril de 1871 en varios periódicos norteamericanos.<sup>23</sup> Hosmer, Stebbins y Cushman intercedieron a favor de Lander cuando fue acusada de libertina. En una carta que Harriet dirige a su amiga Emma Crow –hermana de Cornelia y futura amante y nuera de Cushman–, se muestra que la relación entre Hosmer, Stebbins y Cushman, «las tres solteras», era de una gran complicidad antes de que aparecieran las escenas de celos entre Hosmer y Stebbins. Harriet escribe: «We have all decided, that is, “the three old maids” of the Gregoriana, that when everything else fails [se refiere a las actuaciones de Cushman], we’ll go in for lecturing. Miss Cushman will hold forth upon Dramatic Art, Miss Stebbins upon Pictorial Art and I upon the Art of Sculpture. Then the division of the proceeds is to be, that each shall take all, and the others have what is left».<sup>24</sup>

21 Sobre su estancia en Roma vid. Dolly Sherwood, *Harriet Hosmer, American Sculptor, 1830-1908*, Columbia: University of Missouri Press, 1991, págs. 50-320; Melissa Dabakis, «“The Eccentric Life of a Perfectly ‘Emancipated Female’”: Harriet Hosmer’s Early Years in Rome», en Thayer Tolles, *Perspectives on American Sculpture Before 1925*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2003, págs. 24-43; Kate Culin, *Harriet Hosmer... op. cit.*, págs. 28-136.

22 Sobre esto vid. Martha Vicinus, «Laocoöning in Rome: Harriet Hosmer and romantic friendship», *Women’s Writing*, vol. 10, no. 2 (2003), págs. 353-366; Martha Vicinus, *Intimate Friends: Women Who Loved Women, 1778-1928*, Chicago, University of Chicago Press, 2004; Julia Markus, *Across an Untried Sea: Discovering Lives Hidden in the Shadow of Convention and Time*, New York: Knopf, 2000; Lisa Merrill, *When Romeo Was a Woman: Charlotte Cushman and her Circle of Female Spectators*, Ann Arbor, Mich.; University of Michigan Press, 2003; Melissa Dabakis, *A Sisterhood of Sculptors... op. cit.*

23 Vid. Joan A. Lemp, «Vinnie Ream and “Abraham Lincoln”», *Woman’s Art Journal*, vol. 6, no. 2 (otoño-invierno de 1985), págs. 24-29.

24 Cornelia Carr, *Harriet Hosmer... op. cit.*, pág. 144.

Vivieron en un mundo real y simbólico de libertad femenina, en una red de mujeres muy cultas con las que compartían vida, amor, experiencias, lecturas y, en ocasiones, pasiones desenfrenadas. Pusieron en jaque mate las relaciones patriarcales entre hombres y mujeres de su época, practicaron con libertad pero prudencia las relaciones de amistad femenina, eróticas, sexuales o espirituales y pusieron en juego su sexualidad femenina libre. Sus invenciones relacionales muestran la dimensión política de las amistades femeninas –eróticas, sexuales, afectivas, espirituales...– en la época victoriana. Indican que algunas mujeres vivían más allá, no en contra, de los hombres, formando vínculos públicos y políticos entre sí.<sup>25</sup> En la mayor parte de los casos (Hosmer, Stebbins, Whitney, Foley, Lewis) sus relaciones con los varones se limitaron al terreno profesional, con sus maestros, asistentes y algún que otro patrón, al margen de padres, hermanos, sobrinos o las parejas de sus amigas, como Robert Browning, marido de la poeta Elizabeth Barrett Browning, y Nathaniel Hawthorne, marido de la pintora Sophia Peabody Hawthorne.

Por lo que se refiere a Harriet, su padre Hiram Hosmer, su protector Wayman Crow, su maestro John Gibson y su amigo pintor Frederic Leighton fueron los únicos hombres con los que mantuvo una relación estrecha. La pérdida de las hermanas y la madre de muy joven la empujó a buscar la hermandad en sus amigas –sexuales o no– y la figura materna en la actriz norteamericana Charlotte Cushman y en la aristócrata británica Lady Louisa Ashburton. Confieso que me faltan palabras para nombrar las relaciones que mantenían estas mujeres entre ellas. Con Cushman Harriet convivió muchos años. Fue su madre simbólica –en sus cartas Cushman se dirigía a ella como «My daughter»–, mentora y protectora en Roma. Con Lady Ashburton compartió cama pero fracasó cualquier intento de convivencia. Fue su esposa, amante, mecenas, amiga y compañera de vida. Muchas otras, como la británica Lady Marion Alford, cuya copia de *Medusa* se mostró en la Exposición Universal de Londres de 1862, o la reina destronada de Nápoles y Sicilia, Maria Sophia de Baviera, fueron mecenas, amigas y amantes al mismo tiempo.

En su conjunto estas mujeres se ingeniaron nuevas formas de relación para vivir según sus deseos, formas que generaron una auténtica revolución simbólica en ellas y, por lo tanto, en su mundo. Por eso fueron temidas por tantos hombres; como el escritor Henry James, con cuya denominación burlesca, «the White Marmorean flock», se ha conocido el grupo hasta que las feministas lo han desenmascarado.<sup>26</sup> Con sus blancas figuras estas artistas supieron mantenerse fieles al orden simbólico de la madre. Esto es, no olvidaron, como nos ha recordado Luisa Muraro junto a las filósofas de Diótima, que la obra de civilización y cultura es de la madre o de quien esté en su lugar.<sup>27</sup> Sus cinceles moldearon a mujeres históricas independientes, sus lecturas desplazaron la versión patriarcal de la mitología grecorromana o germánica y alteraron las imágenes de pasividad y cautividad de las indias americanas; la mayoría de sus esculturas masculinas fueron encargos públicos o de héroes libertadores. Retrataron a ninfas (*Hesperia*, *Dafne*, *Enone* de Hosmer, *Ondina* de Lander), diosas, semidiosas o mujeres bíblicas (*Medusa* de Hosmer, *El luto de Ceres por Proserpina* de Lander, *Miriam* de Ream, *Agar en el desierto* de Lewis, *Primavera* de Stebbins), soberanas (*Zenobia encadenada*, *Maria*

25 Sharon Marcus, *Entre mujeres: amistad, deseo y matrimonio en la Inglaterra victoriana* (2007), Valencia: Universitat de València, 2009, pág. 48.

26 Jane May Roos, «Another Look at Henry James and the White Marmorean Flock», *Woman's Art Journal*, no. 34 (primavera-verano de 1983), págs. 29-34.

27 Vid. Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre* (1991), Madrid: horas y Horas, 1995 y Diótima, *Il cielo stellato dentro di noi: l'ordine simbolico della madre*, Milano: La Tartaruga, 1992.



*Sophia de Baviera e Isabel la Católica* de Hosmer, *Cleopatra* de Foley, *La Muerte de Cleopatra* de Lewis), pequeñas o grandes heroínas (*Beatrice Cenci* de Hosmer, *Virginia Dare* de Lander, *Lady Godiva* de Whitney, *Hiawatha* de Lewis), mujeres de pluma (*Sapho* de Ream), sufragistas y reformistas de su época (*Harriet Martineau*, *Frances Willard*, *Harriet Beecher Stowe*, *Alice Freeman Palmer*, *Lucy Stone* de Whitney), mujeres corrientes (las indias americanas de Lewis, *Judith Falconet* de Hosmer) o a sus amigas, matronas y/o amantes (*Harriet Hosmer* de Lander, *Charlotte Cushman* de Stebbins o *Abby Adeline Manning* de Whitney).

Los casos de Anne Whitney y Harriet Hosmer son especialmente significativos porque casi todas sus criaturas marmóreas fueron figuras femeninas.<sup>28</sup> Las de Harriet procedían de pasajes mitológicos grecorromanos: *Hesperia* (1852), *Dafne* (1854), *Medusa* (1854) y *Enone* (1854-1855), o de episodios de la historia occidental: *Beatrice Cenci* (1857), *Zenobia encadenada* (c. 1859), *Maria Sophia de Baviera* (c. 1870) e *Isabel la Católica* (1891-1894). Antes de participar activamente en campañas y exposiciones del movimiento de mujeres de Estados Unidos de América y de Gran Bretaña, sus mujeres de cincel respondían ya con contundencia al asedio sexual de los hombres, aun conociendo las consecuencias que les deparaba su destino: *Dafne*, *Medusa*, *Enone* y *Beatrice Cenci* son un ejemplo de ello.

Estas obras de Harriet Hosmer muestran cómo el sentido de la sexualidad femenina libre no se aprende luchando contra el patriarcado sino poniéndose en juego como mujer, con sus deseos y sus miedos, en relación con otras, en vínculos de sororidad espiritual o sexual. Gracias a Lia Cigarini sé que la libertad, como los cuerpos que esta habita, es sexuada y que la femenina se caracteriza por ser relacional. La cultura premoderna sabía valorar esta forma de libertad en relación, históricamente más de mujeres que de hombres.<sup>29</sup> Esta comunidad de mujeres guardó su memoria tanto en las formas de vida relacional, en la creación de sociedad femenina, como en sus obras de genealogía femenina, esquivando el daño que ha traído a las mujeres el individualismo patriarcal moderno justo en los años de su afianzamiento. A las mujeres que vivimos en la solidez del final del patriarcado nos enseñan que vivir y crear en comunidad femenina genera obras muy grandes, aunque puede que grandes conflictos también. Cabe no olvidarlo para no caer en la idealización, como advierte siempre María-Milagros Rivera Garretas en Duoda.

Los celos, y seguramente alguna que otra envidia, alejaron a Hosmer de Cushman y Stebbins o a la joven Ream de casi todas. Sabemos que el negativo de una sola puede destruir la comunidad entera, pero nunca su entera obra. Por eso la historia de las mujeres está hecha de «momentos radiantes», según la feliz expresión de Chiara Zamboni.<sup>30</sup> Esta comunidad femenina abrió un «momento radiante» en la historia creativa de Occidente y señala una vida radiante de relaciones femeninas en la conocida como época victoriana. Cuanto más las leo y miro sus obras más me convenzo de que en ese período la libertad femenina circulaba por doquier. No es lo que dicen los libros académicos. Lo dicen ellas en sus cartas, diarios, poemas, novelas, ensayos, pinturas y

28 Sobre las mujeres en la obra de Hosmer, vid. Alicia Faxon, «Images of Women in the Sculpture of Harriet Hosmer», *Woman's Art Journal*, vol. 2, no. 1 (primavera-verano de 1981), págs. 25-29; Gabrielle Gopinath, «Harriet Hosmer and the Feminine Sublime», *Oxford Art Journal*, vol. 28, no. 1 (2005), págs. 63-81.

29 Vid. María-Milagros Rivera Garretas, *Signos de libertad femenina (en diálogo con la historia y la política masculinas)*, en Biblioteca Virtual de Investigación Duoda, <http://www.ub.edu/duoda/bvid/obras/Duoda.text.2012.02.0001.html> (consulta 26-IX-2016).

30 Vid. Chiara Zamboni, «Momenti radianti», en Diotima, *Approfittare dell'assenza: punti di avvistamento sulla tradizione*, Napoli: Liguori, 2002, págs. 171-185.

esculturas. Lo dice la *Medusa* de Harriet Hosmer antes que las Medusas de las feministas contemporáneas.



Harriet Hosmer, *Medusa*, 1854