Entre la voz y el silencio: autoridad femenina en *La Sigea* de Carolina Coronado

María Aboal López¹

Published online: 17 March 2020
© The Author(s) 2020

Abstract

In the novel *La Sigea* (1854) Carolina Coronado portrays a 16th-century humanist, Luisa Sigea de Velasco, revindicating her criticism of the situation of the creative woman. In this work, Coronado illustrates both the Renaissance reality of the scholarly courtesan, and her own nineteenth-century author-identity, by sharing the disappointment and frustration they suffered as women of letters in contexts of male hegemony. In the following pages we investigate the vindication of female authorship as a creative authority.

Keywords Carolina Coronado · Luisa Sigea · Artist novel · Female authority

“Se ha dicho que la cualidad de artista excluye la cualidad de mujer, y se ha dicho una mentira”.

(*Luz*, Carolina Coronado)

A lo largo de la historia la mujer ha sido confinada a la periferia social, a una situación marginal que la apartaba del centro, del lugar del que parten las decisiones, las órdenes, el conocimiento. Por ello, la mujer ha tenido que construirse a sí misma luchando contra esa situación impuesta por una sociedad patriarcal. Dentro de esa incesante pugna siguen siendo necesarios los estudios e investigaciones sobre la historia de las mujeres, sobre tantas escritoras, artistas, creadoras, científicas, autoras..., que todavía hoy no tienen su hueco en los libros de texto, en la historia de la literatura, del arte, del pensamiento, de las ciencias. Es en este contexto en el que se presenta este artículo sobre dos escritoras de siglos lejanos que paradójicamente

El presente artículo se inscribe en el Proyecto de Investigación I+D+i “Poder, Espiritualidad y Género (Castilla: 1400–1550): la Emergencia de la Autoridad Femenina en la Corte y el Convento”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2015-63625-C2-1-P).

Dedication—A Ana Luísa Amaral

✉ María Aboal López
maria.lopezaboal@unir.net

¹ Universidad Internacional de La Rioja, Logroño, La Rioja, Spain

seguían estando muy cerca en muchos de estos aspectos de desigualdad dentro de sus aparentemente distantes sociedades.

Comparto con Beard (2018: 47) que “la cultura clásica es en parte responsable de nuestras arraigadas convicciones de género en lo relativo al discurso público, el *mythos* masculino y el silencio femenino”. Así, Beard (51) habla incluso de “voz de autoridad” entrecomillando el término y de la necesidad de sensibilización para averiguar cómo hemos llegado a creerla. Precisamente, si nuestra identidad la conforman el lenguaje y la cultura, Teresa de Lauretis (en *Alice Doesn't o Technologies of Gender*) ya nos advirtió sobre la necesidad de reformular constantemente el discurso sobre la mujer.¹ Recordando el ejemplo de Beard (2018: 15) sobre el primer ejemplo documentado en la literatura occidental de un hombre pidiendo silencio a una mujer,² vuelven a nuestra memoria las palabras de Cixous (1995: 55): “para la mujer, hablar en público—diría incluso que el mero hecho de abrir la boca—es una temeridad, una transgresión”. También insiste Spivak en “Can the Subaltern Speak?” (1988), en esa situación de la mujer en la historia como sujeto mudo, fuera de la élite, al que no se le permite representarse a sí mismo.

En la tan necesaria búsqueda de las mujeres y de sus aportaciones en el tiempo, tanto en la literatura como en el resto de artes y disciplinas, es fundamental mirar hacia atrás y analizar las distintas acciones en cada época así como las representaciones que las mujeres han hecho de sí mismas y las que hicieron sobre ellas, para poder borrar el olvido de tanta creación femenina y de tantas historias que todavía hoy esperan a ser contadas y reconocidas. La importancia de la memoria es absoluta: si no buscamos y desenterramos todas esas figuras, realidades, creaciones, cuerpos y pensamientos, la mujer permanecerá silenciada. Los testimonios literarios, en su condición de obras de memoria artísticas, hacen visible también la memoria de género. Como bien retrata Cixous (1995: 17), “De la historia que sigue aún no puede decirse: «solo es una historia»». Este cuento sigue siendo real hoy en día. La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, *haber sido dormidas*”.

Al haber sido la autoridad un territorio tradicionalmente masculino, Bear (2018: 47) afirma que “hemos de volver a algunos de los principios básicos de la naturaleza de la autoridad hablada”. Y es que el silencio también puede y debe verse contemplado como forma de violencia, como efecto del ejercicio del poder, tal y como se ha hecho desde la Antigüedad con las mujeres.

Así, desde su particular periferia, las mujeres de los siglos XVI y XIX comparten en común su búsqueda de un lugar en el mundo,³ de un patrón que las equipare en libertades al hombre y que las ayude a encontrar su centro y a acercarse así al foco social, político e intelectual. La literatura es y ha sido una manera más para las

¹ Asimismo, sobre el discurso, el cuerpo y el género resulta fundamental otra obra de De Lauretis: “Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica” (1993).

² Se trata de la *Odisea* de Homero, y los protagonistas de dicho pasaje son Telémaco y su madre Penélope.

³ Rivera (1994: 12) relaciona esta búsqueda con la separación palabra y cuerpo (palabra como obra del padre y cuerpo de la madre) inherente al orden patriarcal: “Esta separación hace que las mujeres vivamos en un desorden simbólico casi permanente, que nos empuja con especial urgencia a la búsqueda personal de sentido, del sentido de nuestro ser y de nuestro estar en el mundo”.

mujeres con la que intentar encontrar ese centro y desde él poder alcanzar la autoridad femenina –entendida esta también desde su raíz etimológica, *augere*, crecer, progresar, y no exclusivamente desde el habitual uso relacionado con el poder–. Claro ejemplo lo encontramos en una novela decimonónica, *La Sigea* (1854), en la que Carolina Coronado (1820–1911) escoge retratar a una humanista del siglo XVI: Luisa Sigea de Velasco (1522–1560).⁴ Así, en esta obra, Coronado refleja tanto la realidad renacentista de aquella cortesana erudita, como la suya de escritora decimonónica, al compartir ambas el desengaño y la frustración que sufrieron como mujeres de letras en unos contextos de hegemonía masculina. En este sentido, podemos afirmar que la escritora extremeña experimenta con la novela histórica pero también con la novela de artista (como anteriormente ya había hecho en *Luz*), y por ello son numerosas las ocasiones en las que Coronado parece identificarse con su protagonista.

Carolina Coronado

Carolina Coronado, nacida en 1820 en Almendralejo, Badajoz, fue una artista precoz que escribe su primer y conocido poema “A la palma” cuando todavía era una niña, despertando así la atención del romanticismo español cuando escritores como José de Espronceda o Juan Eugenio Hartzenbusch se fijaron en su escritura.⁵ Sin embargo, Coronado destaca especialmente por haber sido una de las primeras españolas en cuestionar el sexo de la escritura (Vega 2006: 19), así como por su defensa del papel de las mujeres en la sociedad, dentro de su talante eminentemente progresista.⁶ Así, para Mayoral (2007), el valor de las obras narrativas de Coronado radica especialmente en su reivindicación de la figura de la mujer y en la denuncia de la opresión sufrida por esta.⁷

En 1851 Carolina Coronado publica su novela *Luz*, también protagonizada por una mujer creadora, como lo era su pintora protagonista. Si bien la novela de artista o *Künstlerroman* tuvo una gran difusión en el romanticismo europeo,⁸ lo

⁴ En su “Advertencia” preliminar la escritora comenta que comenzó a escribir la primera parte de *La Sigea* en 1849 y que concluyó la segunda en 1853.

⁵ De manera similar a Luisa de Sigea, Carolina también fue autodidacta: en una de las cartas a Hartzenbusch afirma haber aprendido francés e italiano sola. En el Mss/28806/219 de la Biblioteca Nacional, donde se conservan 32 cartas de Carolina a Hartzenbusch, fechadas entre 1840 y 1849, en varias ocasiones se observa el desánimo de la autora por la dificultad de ingresar dentro de algunos ámbitos exclusivamente masculinos. En 1857 Coronado comienza a publicar en el periódico *La Discusión* su “Galería de poetisas españolas contemporáneas”, como repaso histórico-literario de las escritoras de su época.

⁶ Sobre la transición de la figura de Coronado entre ese progresismo (recordemos por ejemplo su posicionamiento contra la esclavitud en la Sociedad Abolicionista de Madrid junto a Concepción Arenal) y su papel más cercano al ideal femenino en torno a sus últimos años, véase el interesante estudio de Burguera (2018).

⁷ Son muchos los textos donde Coronado muestra sus preocupaciones sobre su condición de mujer y escritora (“La poetisa en un pueblo”) así como sobre la mujer como su propia y principal enemiga (lo que también denuncia en *La Sigea*).

⁸ Precisamente será a partir del Renacimiento cuando se revitaliza la figura del artista y este se convierte en objeto de muchas biografías (Kris y Kurz 1979: 45). Si bien es muy conocido el ensayo de estos

más habitual es que el artista que protagonizaba la obra fuera un hombre y no una mujer, a excepción de lo ocurrido en España, donde Vega (2013: 300) nos recuerda que entre 1849 y 1867 surgen varias novelas de este tipo escritas por mujeres, donde además de las ya citadas obras de Coronado, incluye también *La Gaviota* de Cecilia Böhl de Faber (1849), *El artista barquero* (1861) de Gertrudis Gómez de Avellaneda e incluso *El caballero de las botas azules* (1867) de Rosalía de Castro. De todas ellas son precisamente Coronado y Böhl de Faber (bajo el pseudónimo de Fernán Caballero) quienes introducen a una mujer en el papel de artista principal de la ficción novelesca. No obstante, es muy distinta la presentación de las protagonistas en ellas.⁹

Parece que escuchemos la propia voz de Carolina a través de su protagonista Luz, cuando en el tercer capítulo de la novela homónima leemos la siguiente reflexión sobre la autoría y las mujeres:

Nada hay que nos inspire mayor compasión que una mujer artista reducida al estrecho vínculo que le marca nuestra sociedad. Tiene el espíritu necesidades que el hombre puede satisfacer volando en alas de su entusiasmo a contemplar las artes por las ruinas de Grecia, por los templos de Roma, por los museos de Europa, por donde quiera que le impulse su deseo de ver y de admirar. No impone la pobreza; a Murillo le bastaban para viajar unas sandalias, un bastón y unos mendrugos. Porque los mendigos gozan de libertad. Pero una mujer, si tiene aspiraciones hacia la contemplación de lo grande o de lo bello que ofrecen las historias, debe ahogarlas entre las paredes de su gabinete, como hacía Luz. En vano su pensamiento pugnaba por romper la cadena que le imponía su condición. Ni aun le era dado estudiar las obras de los pintores andaluces, porque en España no van las damas, como en Francia, a pintar a los museos (Coronado 1999, II: 35–36).

Siguiendo las teorías de Marcuse (su tesis de 1922 publicada en 1978 es considerada el estudio fundador de este subgénero), la novela de artista o *künstlerroman* es una obra protagonizada por artistas, por personajes marginados que se mueven habitualmente entre el arte y la vida, entre el ideal y la realidad. Marcuse (1985) and mantiene que en estas novelas el creador vive su propia existencia como una limitación, lo que para nosotros encaja a la perfección con unos personajes femeninos que encarnan como nadie esa eterna lucha entre el ideal soñado y la cruda realidad, e incluso podríamos relacionar este punto con la idea de Seret (1992: 22) de que el artista tiene una necesidad de enraizamiento social que le hace crear una identidad tangible y que para evitar la ansiedad que le provoca el futuro, el artista romántico

Footnote 8 (continued)

autores, *Legend, Myth, and Magic in The Image of The Artist. A Historical Experiment* (1979), en sus páginas se incluyen exclusivamente ejemplos masculinos.

⁹ No obstante, y como destaca Vega (2013: 301), son habituales los elementos meta-poéticos en toda la obra de Carolina Coronado, es decir, como en su poesía, también en la novela hay una escritura que parece reflejar a la propia autora.

se abraza al pasado. Aquí, en la novela de Coronado ocurren las dos cosas,¹⁰ y de manera similar a lo que ocurre en su poesía, donde para Kirkpatrick (1991) lo que consigue la escritora extremeña es transformar el papel pasivo como objeto de la mujer en la poesía en un papel activo de sujeto, también en *La Sigea* la autora recrea esa identidad artística en la humanista en un abrazo especial al pasado donde encuentra la manera de autoafirmarse como mujer creadora, artista que por tanto ejerce la autoridad con su autoría.¹¹

Cuando Kirkpatrick analiza el poema “El girasol”, destaca precisamente que Coronado desarrolla en él la “tensión entre el deseo y la identidad femenina” (1991: 205), por lo que conviene aquí recuperarlo.¹² En este poema la ambición por la que es castigado el girasol sería comparable a la ambición de la autora o mujer artista porque “la gloria elude a la mujer; arraigada en su condición femenina, está condenada a morir en la oscuridad” (206). Nuevamente refleja Coronado en su obra la contradictoria situación de la mujer artista, que frente a la libertad que promulga el arte, solo debe moverse en los límites que le marca una sociedad castradora con la identidad femenina que le impone seguir dentro del discurso de la domesticidad.

Al reescribir versiones masculinas de este género, Coronado da a la relación lírica de la poeta y la flor un nuevo significado, descubriendo los medios de construir un yo femenino como una subjetividad que está en lucha consigo misma. A la vez que acepta las definiciones predominantes de la feminidad—y por esta razón rechaza determinados modelos autoexaltantes del poeta romántico—desarrolló un discurso poético basado en las tensiones y contradicciones que la posición de la mujer dentro de su cultura imponía al sujeto femenino. (Kirkpatrick 1991: 207)

Luisa Sigea

Mucho menos conocida y estudiada que Coronado ha sido hasta ahora Luisa Sigea. Paradójicamente, para investigadoras como Baranda Leturio (2014) se trata de “la erudita española del Renacimiento por excelencia. Estamos ante un caso prácticamente único, porque solo Teresa de Jesús, en gran medida por razones

¹⁰ Sobre la relación con las mujeres y la relación con la identidad personal y la expresión literaria, véase Rodríguez Fontanela (1996).

¹¹ “Así, aunque los poemas de flores de Coronado no contradicen el concepto de feminidad dominante—de hecho, utilizan los valores considerados femeninos como materiales positivos para la construcción del sujeto lírico—transforman el valor de lo femenino en la tradición poética en la que están insertos, presentando una imagen de la mujer como sujeto” (Kirkpatrick 1991: 205). No olvidemos que Emilio Castelar publica en 1857 tres artículos dedicados a Carolina Coronado y en uno de ellos al plantearse quién será la poetisa más perfecta afirma: “La que conserve y refleje mejor las cualidades de mujer en sus versos”. Como señala Burguera (2018: 1) el autor alude a la confrontación entre Gertrudis Gómez de Avellaneda (ejemplo de la masculinización del talento femenino) y Carolina Coronado (que sí seguía el canon femenino exigido en el Ochocientos).

¹² También resulta interesante el estudio de Rebeca Haidt (2001) sobre varias de las composiciones poéticas de Coronado.

extra-literarias, la supera”. Sorprendentemente, apenas se han difundido los escritos de esta brillante humanista, muchos de ellos perdidos y el resto con apenas traducciones al castellano.¹³ Nuevamente la condición de mujer aparta a la sabia o artista del reconocimiento histórico posterior, como reivindica la investigación feminista que nos ha enseñado que existen y han existido desde siempre graves problemas de transmisión y de visibilidad (Rivera 1994: 32). En el caso de esta escritora es incomprensible que a pesar de su gran capacidad intelectual y de su reconocimiento en la corte tuviera después tantos problemas para mantenerse en la misma.¹⁴ Así, como recoge Baranda (2006), todavía hoy no tenemos una traducción completa al castellano de la obra que se conserva de Luisa Sigea, entre la que destacan el poema latino *Syntra* (1546) y *Duarum Virginum Colloquium de vita áulica et privada* (1552), un diálogo dedicado a la infanta María de Portugal y protagonizado por la vida cortesana (encarnada en el personaje de Flaminia) y la vida retirada (personaje de Blesilla).¹⁵

Luisa Sigea de Velasco nació en Tarancón, Cuenca, en 1521, y años después permaneció en la corte portuguesa del rey Juan III, dentro del séquito de María de Portugal, hasta su casamiento.¹⁶ En 1558 se traslada a Valladolid para entrar al servicio de María de Habsburgo (reina consorte de Hungría), y es entonces cuando vuelve a tener cargo palaciego como dama latina, aunque por muy poco tiempo ya que a finales de ese mismo año la reina falleció repentinamente. Si bien entonces Luisa intenta sin éxito volver a la corte, esto le resultará imposible a pesar de su valiosa trayectoria, y la humanista fallecerá pocos años después en Burgos (1560). Sobre las dificultades de Sigea de permanecer en la corte se ha hablado incluso de una muerte algo prematura como posible desenlace de una profunda depresión o melancolía de la escritora que se deja entrever en algunos de sus poemas.¹⁷

¹³ Como nos recuerda Baranda (2008: 141), la mayor parte del actual legado que se conserva de Luisa Sigea (“dos obras literarias, un puñado de poemas en latín y en castellano, 20 cartas latinas y 6 castellanas”) está en latín clásico: “En un tiempo en que el latín clásico y elegante de los humanistas (lo que debe ser diferenciado del latín bárbaro más bien propio de la iglesia) era la lengua de la minoría, utilizarlo en sus escritos era el medio que tenía para señalar su condición de “letrada”, es decir, de mujer con estudios superiores”. El caso de esta escritora es uno más de los que comentaba Showalter (1977: 11): “De esta manera, cada generación de escritoras se ha encontrado, en cierto sentido, sin historia, obligada a redescubrir el pasado de nuevo, forjando una y otra vez la conciencia de su sexo”.

¹⁴ “Las dificultades de Luisa Sigea para situarse profesionalmente en la corte española resultan incomprensibles, teniendo en cuenta su extraordinaria capacidad intelectual, demostrada en el dominio del latín, griego, hebreo, caldeo y árabe” (Martínez 2006: 425).

¹⁵ Interesante cuestionamiento al respecto se plantea Sauvage (1970): ¿Flaminia y Blesilla pueden representar las contradicciones de la propia figura de Luisa de Sigea? Esta reflexión podría también ampliarse a la propia Coronado, quien cita también esta obra en *La Sigea*.

¹⁶ Amores (2008) fija su llegada a Portugal entre 1536 y 1538. Luisa Sigea se unió en matrimonio con Francisco de Cuevas y posteriormente fue madre de una hija.

¹⁷ Desde este punto de vista analiza las siguientes composiciones Martínez Góngora (2006): “Un fin, una esperanza, un como, un cuando” y “Pasados tengo hasta ahora”. Sobre sus datos biográficos, véanse Baranda (2008), quien además presenta el estudio de sus epistolarios, y Amores (2008). Sin embargo, para Baranda (2008: 140–141) es algo excesivo pensar que influyó en su muerte la depresión por el rechazo de la corte, aunque sí corrobora que las cartas de esa época expresan su desánimo por la situación económica.

Si anteriormente habíamos comentado cómo Coronado ya cuestionaba el sexo en la escritura, en este sentido, Luisa Sigea ya había hablado siglos antes de la educación femenina, como en su coloquio *Duarum virginum* donde la contempla como: “una reivindicación de la soledad e independencia de la mujer, única manera para que pueda alcanzar un nivel superior de desarrollo intelectual, así como de perfección moral y espiritual” (Martínez 2006: 439).¹⁸

La Sigea, novela de artista

Tres siglos después de la existencia de Luisa Sigea escoge Carolina Coronado rescatarla al escribir una novela protagonizada por ella, autora con la que tantos elementos comunes compartía: desde su precocidad intelectual, su poliglotismo y el dominio del lenguaje musical, así como su condición de mujeres y de unas biografías unidas a Portugal.¹⁹ *La Sigea* se publica por vez primera en el *Semanario Pintoresco Español* en entregas, y con una dedicatoria a su prima Natalia Falcón. La elección de Coronado de “resucitar” a una mujer que a pesar de su gran valor literario no tuvo el reconocimiento merecido, puede contemplarse también como una reivindicación del estudio de las mujeres. Su lectura de la obra de Sigea es clara al resaltar precisamente en su novela sobre la humanista la soledad a la que se enfrenta en tantas ocasiones la mujer artista por su superioridad intelectual. Y es que, como hemos señalado antes, la elección de Luisa Sigea como protagonista guarda estrechos lazos comunes con su propia realidad de escritora decimonónica que se veía relegada, a pesar de su talento, a un segundo plano fuera de la esfera literaria más prestigiosa.²⁰

Regresemos aquí al concepto de autoridad señalado al principio de este artículo, ya que es fundamental tener en cuenta lo que Baranda comenta a propósito de las obras escritas en latín clásico por Luisa Sigea:

Como las mujeres no podían acceder a la universidad, los hombres de letras las situaban como grupo junto a los idiotas, es decir, los no letrados, el vulgo ignorante. Las mujeres eran ignorantes por definición. Desde esta concepción básica es evidente que ninguna de ellas podía ser escritora, pues, carecen de

¹⁸ “No obstante, tal independencia se manifiesta bastante improbable para Sigea, obligada a perseguir la seguridad económica que sólo le puede brindar la monarquía española” (Martínez 2006: 439). Asimismo, y como destaca Baranda (2008: 144), fue novedoso el protagonismo de las dos mujeres en esta obra.

¹⁹ Rivera (1994: 134) precisamente señala a Luisa Sigea como unas de las *puellae doctae* del XVI que estaba en contra del adorno femenino, “considerándolo una frivolidad y una muestra de debilidad y de dependencia del orden patriarcal”, pero como advierte la propia Rivera, teniendo en cuenta el contexto de la época podría incluso verse como una postura progresista (“si no olvidamos al analizar sus textos la importancia de una institución clave del orden patriarcal que es la heterosexualidad obligatoria”).

²⁰ Así: “La obra poética en castellano de Luisa Sigea posee el valor de convertirse en un exponente de las posibilidades de la mujer para dar expresión literaria a sentimientos de frustración y de angustia en una época en la que los grandes melancólicos parecen ser únicamente hombres, según lo que nos muestran incluso los estudios contemporáneos” (Martínez 2006: 428).

la autoridad que descansa en el estudio. Sin embargo, esta desconfianza del lector, del receptor más ampliamente, tiene la posibilidad de ser superada si se le ofrecen garantías de que la ecuación básica mujer=ignorante no se da y el latín sirve para esta función. Un dominio excelente de la lengua latina solo se puede adquirir a través de un extenso aprendizaje, que es lo que da autoridad a la obra de Luisa Sigea. Su erudición y saber quedan garantizados avalados por la lengua de cultura selecta que emplea para sus obras (Baranda 2008: 141–142).

Desde esa autoridad que descansa, por tanto, en el conocimiento y en el estudio, regresemos al concepto en sí, tal y como lo estudió Arendt (1996: 101), para quien “La relación autoritaria entre el que manda y el que obedece no se apoya en una razón común ni en el poder del primero; lo que tienen en común es la jerarquía misma, cuya pertinencia y legitimidad reconocen ambos y en la que ambos ocupan un puesto predefinido y estable”. Es indiscutible que la jerarquía patriarcal ha sido también la que ha perpetuado a la mujer en ese papel secundario al que ha sido relegada en la historia, pero con el que ha luchado por sobrevivir, como en el caso de Sigea:

Luisa Sigea conoce el problema de incredulidad que el saber femenino provoca en su entorno y ni por su condición de seglar ni por su larga dedicación al estudio quiere renunciar a la autoría de sus escritos o conocimientos. Para autorizarse, además de lo evidente de su latín o su erudición—propia que no prestada—, solo le resta insistir una y otra vez en el largo proceso y el mucho esfuerzo realizado para obtenerlo. (Baranda 2008: 148)

Como si se contemplara en un espejo, en *La Sigea*, Carolina Coronado retrata esa imagen de sí misma siglos atrás en el tiempo: mujer, creadora, intelectual, autora literata que debe enfrentarse a un mundo que le niega la autoridad. En este punto conviene destacar entre sus escritos el ensayo *Los genios gemelos: Safo y Santa Teresa*²¹ (1850), donde escribe:

La superioridad intelectual de una mujer será eternamente una barrera que la separe del querer de los hombres. No aman los hombres sino lo que está al nivel de ellos. Lo que está más alto, o lo admiran o lo desprecian. (Coronado 2001: 290)

La novela de Carolina Coronado se basa en unos hechos que realmente ocurrieron más de un siglo después de la muerte de Luisa Sigea, cuando se le atribuyó una obra obscena, traducida al latín por un tal J. Meursius.²² Coronado traslada esa situación a la vida de Sigea en la corte, a la época en la que esta era dama de la infanta María de Portugal. El citado Juan Meurcio conoció a Luisa Sigea en Toledo y había intentado casarse con ella, pero ante su rechazo parece que él se

²¹ Este ensayo lo publica en 1850 en el *Semanario Pintoresco Español* y es en 1874 cuando se retira a Lisboa.

²² Para ampliar este conocido episodio, véase Da Costa (1982).

hizo fraile y se marchó a Lisboa. Diez años después tiene lugar la venganza ficcionada que cuenta aquí Carolina Coronado. En palabras de la narradora, no fue amor lo que él había sentido hacia ella:

Si analizamos el sentimiento que impulsaba á Juan Meurcio á tomar por esposa á la Sigea, no descubriremos tal vez el del amor, sino el de un empeño tiránico por esclavizar una inteligencia de muger que reconocia superior á la suya, y á la de muchos hombres estimados por poetas, y respetados por doctos.

Fuerza es confesarlo; la envidia es uno de los defectos que, entre otros muchos, han atribuido los hombres exclusivamente al bello sexo para aliviarse de los que abruman su condición, pero que les es tan peculiar como la soberbia, como la ambicion y como el egoismo. De la envidia procede esa guerra sorda que las medianías han hecho en todos tiempos á las escritoras, y de la envidia procede esa resistencia tenaz á concederles la palma que su talento conquista. Ya lo hemos dicho, hay una secta de hombres implacables, que con su odio colectivo á todas las mugeres ilustres, antiguas y modernas, se han armado de la sátira, del desprecio y de la calumnia.

A esta secta pertenecía Juan Meurcio. Para que Juan Meurcio perdonase á Luisa Sigea la osadía de haber nacido con mas talento que él, era preciso que aceptase por dueño y mentor. El hubiera detenido el vuelo de su inteligencia, hubiera destruido las flores de su poesía, hubiera llenado su conciencia de preocupaciones para hacerla tímida, humilde y medrosa, y garantizar su obediencia hasta que la convirtiera en una beata estúpida del siglo diez y seis. En uno de aquellos mónstruos que asistian á los *autos de fé*; que se recreaban con el espectáculo de las víctimas, y que despues de todo se llamaban *cristianos*. (Coronado 1854, I: 125–126)

Compartimos con Mayoral (2007) que con esta novela Coronado muestra cómo todo sigue igual a pesar del tiempo, que la situación de injusticia sufrida por la mujer intelectual o artista no ha cambiado. Además, es “la última obra en la que aún late el espíritu que convirtió a Carolina Coronado en pionera de una literatura femenina reivindicativa de una mayor libertad para la mujer. Es, en este sentido, su canto de cisne”. Así, duras palabras escribe en esta obra Carolina: “Cada ser tiene en la tierra su tirano. La muger tiene al hombre: el hombre al rey: el rey á su valido” (Coronado 1854, II: 159).

Destaca la autora en las palabras de Sigea esa soledad absoluta de la mujer docta, esa continua experiencia desde la periferia intelectual y social. En este sentido, se lamenta y muestra su rabia Luisa Sigea en la caracterización que de ella hace Carolina Coronado:

¡Una sentencia de muerte para el que mata con una calumnia la gloria de mi sexo que he querido hacer brillar á fuerza de penosas tareas, de fatigosos insomnios, destruyendo mis fuerzas, aniquilando mi vida! Porque, señor, he ido sola para disipar mi ignorancia, sola para esclarecer mi inteligencia, sola para elevar mi espíritu. (Coronado 1854: 169)

Coronado realiza en esta novela una descripción atroz de lo que puede ser la vida de una mujer: muerta en vida. Así se llama el capítulo donde se incluye el siguiente fragmento (“La muerte en vida”).²³ Cuando su amado Camoens se despidе de ella para siempre ella se queda sin palabras, petrificada. Este es además el final de la otra mujer protagonista de la historia, una muerte en vida representativa en diversas ocasiones de la no vida de las mujeres durante tantos siglos:

Estaba petrificada. Ni siquiera sufría. Hay una especie de muerte que no alarma al prójimo porque el difunto conserva los ojos abiertos, y sus miembros en acción, y anda y habla y come y se parece absolutamente á los vivos. A veces estos muertos viven mas que los vivos, porque, como han perdido la sensibilidad no se gastan y cuando llega la hora de caer en la tumba caen, como aquellas estátuas que la intemperie no puede destruir pero que hunde el terremoto. Esta especie de muertos son muy frecuentes en la vida pero no se conocen, porque los médicos no los han declarado difuntos. (Coronado 1854, II: 157)

El final de la novela, si bien pudiera resultar poco esperanzador, representa la realidad de la época: Luisa acepta lo socialmente establecido y se casará sin desearlo, acatando las órdenes y aceptando su destino como mujer.²⁴ Con la infanta comparte la Sigea en la obra muchas confidencias y la imposibilidad de estar con el hombre al que aman. Al mismo tiempo, ninguna consigue quedarse sola, soltera, que era su siguiente aspiración, sino que asumen la autoridad jerárquica en sus distintas formas: el claustro la infanta y el matrimonio la poetisa, volviendo sobre la idea del comienzo de la novela²⁵:

Hay, princesa, una raza de mugeres fecundas de alma, estériles de cuerpo, cuya producción es un canto, una oración, una poesía, un perfume como el de aquellas flores que no dan semilla y que no se intente que tengan amor para un esposo. (Coronado 1854, I: 55–56)

Por todo ello podemos afirmar que a través de la vida y de la ficción de Luisa Sigea, Carolina Coronado expone su propia situación en el XIX, que coincide con la que destacaban Gilbert y Gubar (1978) al estudiar ese siglo y mostrar que “la ideología machista dominante presenta la creatividad artística como una cualidad específicamente masculina” (Moi 1998: 68). Así ocurre con el estudio de la melancolía: el hombre ha sido visto y estudiado como genio melancólico, y la mujer lo ha sido como loca e histérica. Precisamente esa relación de la loca como doble de la autora podríamos aplicarla aquí a la humanista del XVI como doble de Carolina.

²³ Precisamente en 1844 escribió Coronado *Dos muertes en una vida*, aunque no fue publicada hasta después de su muerte, en ella aparece la catalepsia que sufrió durante su existencia.

²⁴ Ella misma afirma que tendrá respeto hacia su esposo pero no sentirá amor ninguno (Coronado 1854, II: 467–468).

²⁵ A estas situaciones finales forzadas, habría que añadir la de otro de los personajes de *La Sigea*: Catalina de Ataíde, quien se casará también con un hombre por el que no siente ningún afecto.

Con la escritura de *La Sigea* Carolina escoge a una protagonista que le sirve para mostrar cómo tres siglos después las cosas no han cambiado tanto con la continuidad de una realidad social que le sigue negando a la mujer su autoridad (desde la acepción del prestigio y crédito que se le concede a una persona por su legitimidad o por su calidad y competencia en alguna materia), ya sea en las artes, en las ciencias, en su hogar y en su vida, que la sigue manteniendo en la periferia del conocimiento, del saber y de la vida social, al negarle esa autoridad. Al mismo tiempo, Carolina utiliza la imagen de Luisa Sigea para reivindicar a la mujer pensadora, intelectual, artista, creadora y genio, ya que precisamente la sociedad patriarcal castiga y olvida a la creatividad femenina al intentar posicionar y mantener a la mujer en la periferia, en el contorno de la circunferencia de una supremacía masculina que no quiere permitir la libertad de la mujer porque la misma significa alcanzar la autoridad (llegando así a igualarse con ellos), y en el camino poder desarrollar el acto de la creación por pura voluntad propia, sin subordinarse a nadie, siendo totalmente libre.

Conclusiones: Safo y Teresa, Luisa y Carolina

Por todo lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que la tesis fundamental de la novela *La Sigea* es el problema que ha supuesto la intelectualidad femenina para la autoridad masculina, tanto en el XVI como en XIX, es decir, la representación de un auténtico choque de autoridades, donde como decía la propia Coronado (2001: 289): “El consorcio de la inteligencia es más difícil”. En cierto modo, hemos repetido en estas páginas el modelo o patrón que en su día ya realizó la escritora extremeña al analizar a dos escritoras también distanciadas en el tiempo: Safo y Teresa de Jesús.²⁶ Las primeras líneas de su genial ensayo comienzan así²⁷:

Voy a buscar la analogía, la similitud, la identidad entre las dos mujeres que parecen en el mundo más diferentes; y antes de empezar me dirijo esta pregunta: ¿qué analogía, qué similitud, qué identidad puede haber entre dos seres que nacieron separados por veinte siglos, entre una griega de la república y una española del absolutismo, entre una poetisa de Atenas y una doctora de Ávila, entre la querida de Faón y la esposa del Redentor, entre una bacante y una virgen, entre una gentil y una santa, entre una suicida y una mártir, entre Safo y Santa Teresa de Jesús? (Coronado 2001: 287).

Si pensamos en lo que ser artista significa y conlleva, la libertad es algo que debe ir indiscutiblemente unido. No obstante, a lo largo de la historia son muchos los casos de autores y autoras que privados de una libertad física pudieron liberar los

²⁶ Son varios los poemas que Coronado dedicó a Safo (“Cantad hermosas” o “A Ángela”), e igualmente la poeta de Lesbos se convirtió en un personaje habitual para muchas de las escritoras del XIX. Para López (1997: 223–224) la poeta griega es la primera mujer escritora que consigue traspasar la barrera del silencio impuesta a las mujeres.

²⁷ Compartimos con Vega (2006: 29) que Coronado se anticipa con ellas (novelas de artista) a su tiempo, “atisbando la polémica que plantearán Shaw y Strindberg en su teatro finisecular sobre la pugna entre la mujer y el varón artista”.

entresijos de su imaginación y finalmente vieron sus ideas y obras publicadas (posiblemente el más conocido sea el de Miguel de Cervantes). Sin embargo, en el caso de las mujeres esta contradicción del artista y la libertad se ha visto mucho más dilatada en el tiempo. La gran paradoja es que el artista pretende ser gobernado por sí mismo, ser quien ejerce la autoridad sobre su obra en todo momento, sobre sus sentimientos y sus ideas y sobre la manera de expresarlos, y esto en el caso de las artistas femeninas ha supuesto siempre una auténtica sublevación a todos los niveles.²⁸ El problema radica en la incompatibilidad de la genialidad como autoridad con la identidad femenina, relegada siempre a un segundo plano en la escena. Nuevamente el género ha condicionado la realidad de las mujeres, primero con unas obligaciones para cumplir los deberes “propios de su sexo”, además de constituir el objeto de deseo para el hombre y, después, y según los casos, con una segunda ocupación casi nunca valorada por igual a la de sus compañeros masculinos, como la de artista: “La fama, que para los hombres es un león que los defiende, es para las mujeres un tigre que las devora. Es preciso que acompañen a la artista virtudes eminentes para que al alcanzar el título de genio no pierda el de dama” (Coronado 1999, II: 39). En el caso de las mujeres, la autoría de la creación artística ha chocado con una doble censura con la que ha tenido que lidiar en constantes ocasiones y que ha cambiado por tanto el rumbo de la historia, del arte, de la literatura...

La libertad puede restringirse de dos maneras: el artista puede verse obligado a modificar su obra, de modo que el carácter de la comunidad sea diferente al que tendría si se le hubiera permitido hacerla, o se puede impedir que la gente se familiarice con su trabajo, de modo que la comunidad sea más pequeña de lo que podría haber sido. (Auden 2018).

Si pensamos en los artistas masculinos, la genialidad de su fuerza creativa se ha relacionado en numerosas ocasiones con la melancolía. Así, en el tratado más conocido sobre esta dolencia, Robert Burton analiza y comenta multitud de casos de hombres a lo largo de toda la historia hasta el año de su célebre *Anatomía de la melancolía*, 1621; sin embargo, echamos en falta los nombres de mujeres en su análisis.²⁹ Y es que la melancolía con la que habitualmente se ha relacionado a los hombres, y como podemos ver en tantas representaciones pictóricas y literarias desde la Antigüedad, es la melancolía atribuida a la inteligencia y al estudio excesivo, desde cuyo estudio Burton incluso se pregunta por qué las musas son melancólicas (2015: 147). Creo que cabría añadir otra cuestión: ¿y por qué las musas solo inspiraban a los hombres? Como ocurría en el siglo XVII, y en el XVI y XIX que hemos estudiado aquí, la mujer no aparecía todavía identificada con el arte, el pensamiento o el

²⁸ La propia Coronado insistía también en esta idea en *Luz*: “Nada hay que nos inspire mayor compasión que una mujer artista reducida al estrecho círculo que le marca nuestra sociedad” (Coronado 1999a, b, II: 35).

²⁹ Resulta paradójico que si bien Burton llega a utilizar la palabra melancolía como sinónimo de locura, solo estudie casos de varones, quizás por contemplarla como una cualidad del carácter del hombre: “una enfermedad crónica o continua, un humor establecido” (2015: 73). Aun así, en su tipología sobre los tipos de melancolía la de la mujer podría entrar en la melancolía amorosa y en la religiosa.

estudio con la misma intensidad o normalidad con la que sí se representaba al hombre, por lo que su ausencia en este tratado es el mero reflejo de una realidad.

He querido vincular la melancolía con *La Sigea*, porque en su representación de una humanista Coronado está también escribiendo una novela de artista, como ya hizo en otras ocasiones. Asimismo, el concepto de melancolía se estudia habitualmente dentro de sus siglos de mayor interés o estudio de la misma, como son precisamente el Renacimiento y el Ochocientos de nuestras respectivas escritoras (Sigea y Coronado) y como nacimiento u origen de la histeria, enfermedad con la cual sí se ha retratado a las mujeres decimonónicas, y cuyo origen siempre se ha estudiado en la melancolía amorosa, con la que sí se relacionaba a las féminas.³⁰ Sin embargo, Burton hace una afirmación con la que sí podemos y debemos estudiar la relación melancolía/mujer porque señala que “La melancolía es en su mayor parte silenciosa”. Y es que la de la mujer genio ha sido silenciada, y solo se le ha representado desde la melancolía amorosa e incluso la diabólica, sobre la que después psiquiatras, neurólogos y artistas tanto experimentaron en el Ochocientos bajo el hombre de histeria.

Precisamente, la clarividente definición final que da la escritora extremeña de Santa Teresa podemos aplicarla a la historia de las mujeres, a las genios tantas veces obviadas y relegadas al olvido:

Teresa es un genio medio desarrollado, y vale todavía más por lo que no ha hecho y por lo que no ha escrito que por su vida y sus obras. ¿Pero cómo explicamos un mérito negativo? ¿Cómo en una pintura comenzada podéis elogiar la perfección de los rasgos que faltan al lienzo? Yo os lo diré. Si la pintura es de Murillo debéis adivinar cuando los ojos de la imagen estén dibujados cómo debe ser la boca que armonice con ellos. Por esos acentos que se escaparon de los labios de Teresa, podéis adivinar cómo hubieran sido sus cantos si los frailes no los ahogaran en su garganta. Por esos libros que se escaparon de las llamas de la censura podéis adivinar cómo fueron los que redujeron a cenizas sus directores espirituales. Sobre aquél cráneo pesaba una mano de plomo que no la permitía levantar sus ideas sino a la altura de las preocupaciones. Adivinad cuál habría sido su vuelo con aire y libertad. Adivinad cómo hubiera cantado Teresa fuera de aquellas cuatro mezquinas tapias que reducían a tan pequeñas dimensiones todas las ideas poéticas. (Coronado 2001: 301)

Tras estas páginas considero que podemos afirmar que las siguientes palabras de Kirkpatrick (1991: 207) sobre la poesía de Carolina Coronado pueden y deben aplicarse a toda su obra literaria, ya que en su prosa la cuestión permanece igualmente candente: “su poesía exponía el drama de un conflicto entre la voz y el silencio, entre la autoridad de la experiencia de las mujeres y la subordinación social y la consecuente devaluación de lo femenino”.

Para finalizar, tomemos de nuevo prestadas las palabras de Coronado sobre Safo y Teresa, porque de igual modo nos sirven aquí para representar a estas dos mujeres,

³⁰ La melancolía, tan retratada en el XIX, surge con especial fuerza en el XVI (Foucault 2015: 194–204).

Carolina Coronado y Luisa Sigea, ambas escritoras, artistas, genios que tuvieron que lidiar contra unas realidades encorsetadoras que no querían reconocer su genialidad porque el hacerlo supondría el reconocimiento de su identidad y con él de su autoridad: “¿Cuánta diferencia parece que existe entre estas dos mujeres, y a pesar de eso, qué analogía, qué similitud, qué identidad hay en las dos!” (Coronado 2001: 303). Siguiendo el paralelismo defendido en su ensayo, se ha emulado aquí un enfoque similar con otras dos mujeres artistas, Coronado y Sigea, utilizando el especial vínculo entre ambas literatas desde la novela de artista o *künstlerroman* *La Sigea*. En estas páginas he pretendido hacer resonar a través de los siglos sus reivindicaciones sobre la independencia de la mujer intelectual, la autoría femenina y la autoridad creativa para seguir así reclamando la atención que todavía merecen ellas y tantas mujeres creadoras.

Open Access This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License, which permits use, sharing, adaptation, distribution and reproduction in any medium or format, as long as you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons licence, and indicate if changes were made. The images or other third party material in this article are included in the article's Creative Commons licence, unless indicated otherwise in a credit line to the material. If material is not included in the article's Creative Commons licence and your intended use is not permitted by statutory regulation or exceeds the permitted use, you will need to obtain permission directly from the copyright holder. To view a copy of this licence, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Referencias

- Amores, R. (2008). Biografía de Luisa Sigea Toledana. Una taranconera del siglo XVI en la corte portuguesa y española. En M. A. Pérez (Coord.), *Melchor Cano y Luisa Sigea. Dos figuras del renacimiento español* (pp. 167–265). Cuenca: UNED y Ayuntamiento de Tarancón.
- Arendt, H. (1996). ¿Qué es la autoridad?. En *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política* (pp. 101–153). Barcelona: Península.
- Auden, W. H. (2018). Reflexiones sobre arte y libertad. *El Correo de la Unesco*. <https://es.unesco.org/courier/2019-1/reflexiones-arte-y-libertad>. Recuperado el 04 de Septiembre de 2019.
- Baranda Leturio, N. (2008). Luisa Sigea, la brillante excepción femenina. En M. A. Pérez, (Coord.), *Melchor Cano y Luisa Sigea. Dos figuras del renacimiento español* (pp. 129–151). Cuenca: UNED y Ayuntamiento de Tarancón.
- Baranda Leturio, N. (2014). De investigación y bibliografía. Con unas notas documentales sobre Luisa Sigea. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Lemir*, 10, 2006.
- Beard, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Crítica.
- Burguera, M. (2018). ¿Cuál será la poetisa más perfecta? La reinención política de Carolina Coronado en la *Galería de poetisas españolas contemporáneas (La Discusión, 1857)*. *Journal of Spanish Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1495011>.
- Burton, R. (2015). *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y traducción de Moix. A. M. Barcelona: Anthropos.
- Coronado, C. (1854). *La Sigea*. Tomo I: Madrid: Imprenta de Sordo-Mudos; Tomo II: Anselmo Santa Coloma Editor.
- Coronado, C. (1999a). Luz. En G. Torres (Ed.), *Obra en prosa. Tomo II (Novelas II)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Coronado, C. (1999b). Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch. En G. Torres (Ed.), *Obra en Prosa, III* (pp. 415–454). Mérida: Editora Regional de Extremadura.

- Coronado, C. (2001). Safo y Santa Teresa de Jesús. *Jarilla* (pp. 287–320). Badajoz: Colección Clásicos Extremeños.
- Da Costa, A. (1982). A propósito de Luísa Sigeia. *Estudios sobre o século XVI* (pp. 403–414). Lisboa: INCM.
- De Lauretis, T. (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. En M. C. Canguiano, L. y Dubois (Comps.), *De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Foucault, M. (2015). *Historia de la locura en la época clásica, I*. México: Fondo de Cultura Económica. <https://ebookcentral.proquest.com>. Recuperado el 15 de junio de 2019.
- Gilbert, S., y Gubar, S. (1979). *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Haidt, R. (2001). Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: Contemplación y praxis fenomenológica. *Anales*, 23, 233–257.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España* (pp. 1835–1850). Madrid: Cátedra.
- Kris, E., y Kurz, O. (1979). *Legend, myth, and magic in the image of the artist: A historical experiment*. New Haven: Yale University Press.
- López, A. (1997). Safo como referente en las poetisas hispanas de los siglos XIX y XX. *Flor*, II, 8, 221–241.
- Marcuse, H. (1985). *Il “romanzo dell’artista” nella letteratura tedesca*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Martínez, M. (2006). Poesía, melancolía y subjetividad femenina. La humanista Luísa Sigeia. *Neophilologus*, 90(3), 423–443.
- Mayoral, M. (2007). Autobiografía y sociedad en “La Sigea”. En V. Trueba, E. Rubio, P. Miret, L. F. Díaz, J. F. Botrel, L. y Bonet (Eds.), *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Moi, T. (1998). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Rivera, M. M. (1994). *Nombrar el mundo en femenino*. Barcelona: Icaria.
- Rodríguez, M. A. (1996). *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa española*. Universidad de Oviedo.
- Sauvage, O. (1970). Introduction. En *Louise Sigée. Dialogue de Deux Jeunes Filles sur la Vie de Cour et la Vie de Retraite* (1552). Paris: Presses Universitaires de France.
- Serret, R. (1992). *Voyage into creativity: The modern künstlerroman*. Nueva York: Peter Lang.
- Showalter, E. (1977). *A literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? En C. Nelson y L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271–313). Champaign: University of Illinois Press.
- Vega, P. (2006). *Carolina Coronado (1820–1911)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Vega, P. (2013). Carolina Coronado y la Künstlerroman. En A. Ubach (Ed.), *Tejedora de palabras. La lengua y la literatura en relación con los medios de comunicación social* (pp. 299–312). Madrid: Fragua.

Publisher's Note Springer Nature remains neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.