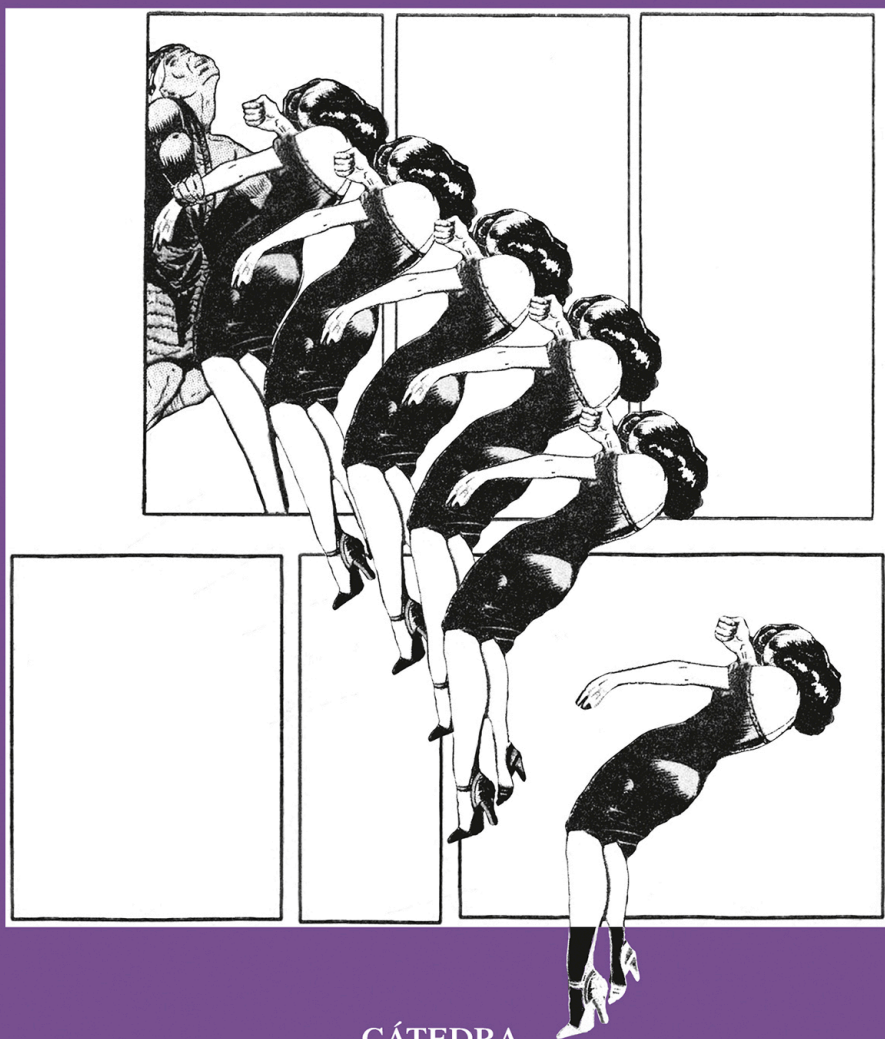


Elisa McCausland y Diego Salgado

VIÑETARIA

HISTORIA UNIVERSAL DE LAS AUTORAS DE CÓMIC



CÁTEDRA



Signo e Imagen

VIÑETARIA

Historia universal
de las autoras de cómic

ELISA McCAUSLAND Y DIEGO SALGADO

VIÑETARIA

Historia universal
de las autoras de cómic

CÁTEDRA

 Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Primera edición digital: 2024

Ilustración de cubierta: Viñeta de Lily Renée
para una aventura de la Señorita Río aparecida en el número 34
(octubre de 1944) de *Fight Comics*, intervenida
por Andrea Olaitz y Marina McCausland.

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Cultura y Deporte



Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Elisa McCausland y Diego Salgado
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.),
2024 Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Edición electrónica sobre la 1.^a edición impresa
I.S.B.N.: 978-84-376-4794-4

Introducción

Saber algo y comprobarlo son dos cosas muy diferentes.

SUZANNE COLLINS

Este libro constituye un ejercicio de genealogía en torno al cómic realizado por mujeres; un repaso a sus contribuciones durante los ciento treinta años en que el medio ha desarrollado sus facultades expresivas y a lo largo y ancho de los lugares del mundo en que han tenido sitio las viñetas. Sus páginas procuran una respuesta contundente a las preguntas reiteradas de si han existido autoras de cómic y de si sus contribuciones han sido relevantes. Sí, han existido, y la miríada de estudios ya realizados y ahora mismo en marcha —pues se trata de un campo fértil y en buena medida aún inexplorado al que *Viñetaria* aporta su granito de arena— nos descubrirá con seguridad otros nombres. Las aportaciones de las autoras, por otro lado, no solo han resultado y resultan atractivas: han sido decisivas para alterar en los últimos años —¿de modo irreversible?— la concepción tradicional del medio.

Ahora bien, esa respuesta positiva no debería bastar para dejar a nadie satisfecho y, desde luego, no es el objetivo de *Viñetaria*, sino su

punto de partida. A partir de la constatación de la existencia de autoras de cómic en las geografías más diversas y en épocas muy distintas, el libro se propone situarlas en contexto y relacionarlas para preguntarnos por la naturaleza y el alcance de sus trabajos y las condiciones laborales, sociales e históricas en que se han materializado. La condición misma de autora de cómic exige infinidad de matices según las circunstancias. Las autoras de cómic han sido anónimas, han sido profesionales reconocidas, han sido el *underground* del *underground* y han sido la punta de lanza de la novela gráfica y el *webcomic*. Sus trabajos han surgido en el seno del sistema, han jugado en su contra o se han desarrollado en un equilibrio inestable entre la aceptación y la marginalidad. Y todas esas facetas son interesantes y merecen una reivindicación.

En ese aspecto, *Viñetaria* es un ensayo escrito desde una perspectiva feminista, pero trata de no subestimar en ningún momento los méritos argumentales y formales de lo asignado femenino, las viñetas producidas sin otro pro-

pósito que el de entretener a lectores y lectoras y las cabeceras imbricadas en una hegemonía periodística, editorial y económica de signo tan discutible como apasionante. El cómic, incluso cuando ha pretendido situarse al margen del sistema —o especialmente en esa ubicación, puesto que se ha definido por oposición al *mainstream*—, es indisoluble de las derivas del poder y sus ramificaciones mediáticas y culturales, que han influido en las viñetas de modo no siempre unívoco y no siempre coherente. A estas alturas parece obvio que la naturaleza proteica, inagotable, en perpetua reinvención, de la industria cultural es un escenario incomparable para las sorpresas, los (auto)sabotajes, lo extraño y lo decididamente subversivo, también en lo que se refiere a las historietas y sus creadores y creadoras.

Hemos intentado asimismo ser honestos y generosos al analizar las figuras de las autoras. Si durante mucho tiempo —por negligencia, invisibilización activa, ausencia de un pensamiento en clave feminista— se ha menospreciado la labor de las artistas en favor de un canon del cómic abrumadoramente masculino, en tiempos recientes asistimos a una consagración de la autora que obvia las circunstancias en que se ha gestado. Conviene prestar atención a las constelaciones de relaciones que, en periodos de mandatos y servidumbres marcadas, propiciaron el acceso relativo de las autoras al cómic merced a la condición de parejas, hermanas o hijas de sus pares masculinos, y, en sentido contrario, la presencia en la sombra de autores que han contribuido a las obras de ciertas autoras. Nos gustaría reivindicar en este aspecto las duplas sentimentales y creativas, cuyas obras conjuntas, se hayan publicado bajo esa fórmula o no, han sido enriquecedoras para la historieta. Por otro lado, más allá de los obstáculos con que se han topado ayer y hoy las autoras de có-

mic para poder desarrollar su vocación y vivir de ella, muchas han sucumbido a una asignación más sutil: la de la inconveniencia de dedicarse al cómic por motivos reputacionales, pues la historieta estuvo vinculada durante décadas a la baja cultura y unos ambientes profesionales de explotación y nulo reconocimiento.

Es uno de los motivos por los que *Viñetaria* se inicia con un capítulo dedicado a la ilustración. Las autoras de cómic se han movido en muchas ocasiones —y nuestro presente no es una excepción— en territorios colindantes a los del cómic, donde su presencia ha sido más bienvenida: las artes plásticas, el diseño gráfico, la ilustración. El engarce entre la última disciplina citada y el cómic ha sido siempre problemático pero no ha dejado de producirse, y es la segunda razón de que arranquemos con la ilustración, pues *Viñetaria* es también un gran interrogante: no dejamos de preguntarnos por la materia elusiva del cómic en virtud de sus formatos, sus lenguajes, sus sinergias, sus procesos de gentrificación. Lo que nos lleva, por supuesto, a nuestro planteamiento de una historia de las autoras de cómic indisoluble de una historia del propio medio. Las autoras no han creado solas, ni sus obras han funcionado ajenas a un ecosistema artístico lleno de ofertas, talentos y altibajos. Disociar a las autoras del conjunto del medio supone desdibujar las dificultades y hallazgos de las primeras y contribuir al menosprecio del segundo en cuanto mero escenario sobre el que poner o quitar el foco de atención a capricho.

Conocer el cómo y el porqué de las tiras de prensa, las revistas infantiles, el *comic book*, las publicaciones para adultos, la novela gráfica y los *webcomics* en el marco de complejas dinámicas socioeconómicas y de género es fundamental para entender la realidad de las autoras en cada contexto histórico y/o geográfico. Convie-

ne recordar en este sentido —lo abordamos en los capítulos pertinentes— que el cómic tal y como se entiende hoy en día no es un fenómeno *natural*, sin fronteras, sino el resultado de determinadas hegemonías coloniales, políticas, económicas y culturales. Esa implantación del medio, agente en no pocas ocasiones de una violencia sistémica, se está viendo ahora mismo sometida a procesos regionales de apropiación y reinterpretación muy estimulantes.

La descripción de realidades y autoras que no dejan de recibir y arrojar su influencia, en ocasiones de forma velada y en otras de manera evidente, sobre otras en apariencia distintas, incide en la idea de genealogía feminista que queremos depositar en las páginas de *Viñetaria*. Nuestros recorridos cronológicos y geográficos aspiran a tener una cualidad de presente continuo, de *todo a la vez en todas partes* capaz de propiciar la identificación primero y la sororidad después con nombres y fenómenos que, en un primer momento, podemos pensar que no tienen nada que ver con nosotras, aunque en última instancia se descubran expresiones de la identidad, la creatividad y la búsqueda de una habitación propia en el mundo asimilables como propias. Remontarnos a los orígenes no representa para nosotras viajar al pasado sino al tiempo sin tiempo de los anhelos, las frustraciones, la invisibilidad y la emancipación, cuya comprensión arroja una luz insospechada sobre nuestro propio horizonte de sucesos.

El título de *Viñetaria* responde por tanto a una concepción menos utópica que especulativa del cómic y el papel que han desempeñado, desempeñan y llegarán a desempeñar las artistas en su evolución, ya sea desde la profesión, la vocación autoral y/o el compromiso feminista. *Viñetaria* gira en torno a lo que no ha podido suceder, los milagros, las oportunidades perdidas y las explosiones incontrolables de talento, a partir de un trabajo de investigación y escritura deudor de fuentes primarias y secundarias y de las invenciones maravillosas de Internet, las redes sociales, las aplicaciones de mensajería instantánea y las herramientas virtuales de traducción al castellano desde los idiomas más ignotos. Somos conscientes de que el libro albergará errores y, apenas publicado, será susceptible de enmiendas, añadidos y modificaciones. Pero, por otra parte, creemos que tiene el potencial de convertirse en un referente sobre el cual debatir y avanzar, y nada nos haría más felices.

En definitiva, hay que reivindicar también la genealogía en el ámbito del ensayismo; más aun, el feminismo implícito en el hecho de reconocer que otros y otras nos preceden, otros y otras comparten nuestros tiempos y otros y otras pueden avanzar en el futuro gracias a nuestro trabajo. Apostamos por el sumativo, por una lectura del medio y no del canon, por una conciencia de las dinámicas del cómic que derive en un espíritu verdaderamente inclusivo y feminista.

ELISA MCCausLAND
y DIEGO SALGADO, abril de 2024

Agradecimientos

A nuestro editor, Raúl García Bravo, y al equipo de la editorial Cátedra por su confianza y su paciencia. A nuestras familias porque nada surge de la nada, tampoco el amor por el cómic y por la diferencia. A los investigadores españoles cuyo trabajo ha precedido e informado el nuestro: Antonio Altarriba, Javier Coma, Luis Gasca, Antoni Guiral, Antonio Lara, Marika Vila y, en especial, Antonio Martín. A nuestros contemporáneos: Enrique Bordes, Ana Merino, Álvaro Pons, Kiko Sáez de Adana y demás compañeros de la Cátedra ECC-UAH de Investigación y Cultura del Cómic y, en especial, el equipo de la Asociación Cultural Tebeosfera. A los investigadores de la genealogía del cómic en Latinoamérica: Mariela Acevedo, Flor Coll, Lina Flórez, Estefanía Henao, Hugo

Hinojosa, Paloma Domínguez Jeria, Isabel Molina, Daniela Páez y los responsables y colaboradores de la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*. A los maestros sin fronteras del ensayismo y la divulgación sobre el cómic y la genealogía feminista del medio. Entre otros, José Alaniz, Christophe Cassiau-Haurie, Jeremy Dauber, Mira Falardeau, Paul Gravett, Ryan Holmberg, John A. Lent, Paul Lopes, Alice Sheppard, Nicola Streeten, Catherine Yronwode, los responsables y colaboradores de la *comiclopedia* Lambiek y, en especial, Trina Robbins. Y a Carla Berrocal, Raquel Gu, Zuz Martín, Emma Ríos, Alejandro Barzano Such y el Colectivo de Autoras de Cómic; el futuro es vuestro y nos emociona que deseéis compartirlo con nosotras.

1

La era de la ilustración (1750-1930)

BOTÁNICA Y CARICATURA

El origen del cómic hay que rastrearlo en la ilustración, y el origen de la ilustración puede focalizarse en una mujer: la inglesa Mary Darly (1756-1779). Grabadora, impresora, escritora y docente, Mary [1] pone de manifiesto junto a su esposo Matthew (1741-1778) el surgimiento durante la segunda mitad del siglo XVIII en toda Europa de una nueva clase socioeconómica y cultural. En ella confluyen saberes de los gremios renacentistas filtrados por las conquistas de la Revolución Industrial, el auge subsiguiente de tecnologías inéditas ligadas a la difusión de la lectura y la emancipación intelectual de un Tercer Estado que engloba a campesinos, artesanos, comerciantes y estratos humildes de pueblos y ciudades.

Las estructuras oligárquicas del Antiguo Régimen se ven cada vez más amenazadas por el tránsito del paradigma rural al urbano, la libertad creciente de pensamiento y mercado, la proliferación de medios de transporte y comunicación y una incipiente conciencia burguesa.



[1] Ilustración satírica de Mary Darly (1756-1779) fechada en 1772; posiblemente, también un autorretrato.



[2] Retrato pictórico de la escritora y política francesa Olympe de Gouges, realizado a finales del siglo XVIII por Alexander Kucharsky (1741-1819).

Por otro lado, las mujeres empiezan a reclamar su lugar en la organización social, como evidencian los escritos de Olympe de Gouges (1748-1793) [2] y Mary Wollstonecraft (1759-1797). Es en este hervidero de mutaciones socioculturales, económicas y de género cuando tiene sentido plantear el origen de la relación de las mujeres con la ilustración y, posteriormente, el cómic.

Antes habían existido, como es lógico, ilustradoras brillantes. Sin ir más lejos, en la Alta Edad Media nos encontramos con la misteriosa Ende (?-?), creadora de iluminaciones y miniaturas para el *Beato de Gerona* (975) y otros manuscritos [3]. En el Renacimiento de los siglos XIV y XV, la alemana Sibylla von Bondorf (1450-1524)



[3] Muestra del trabajo de Ende para el *Beato de Gerona*.



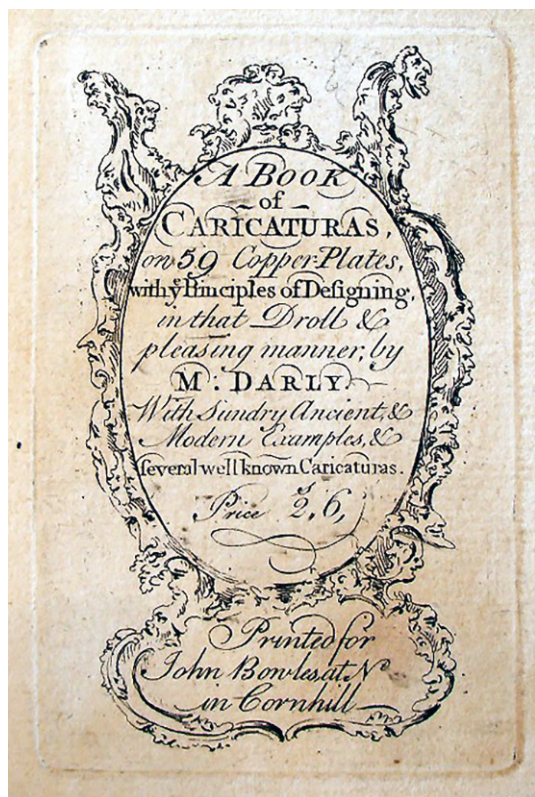
[4] Varios trabajos atribuidos a la ilustradora francesa Jeanne de Montbaston.

testimonia cómo los movimientos reformistas en el seno de la fe cristiana traen consigo una explosión de religiosas dedicadas en los conventos del norte de Europa a la escritura e ilustración de libros¹. En paralelo, la francesa Jeanne de Montbaston, activa entre 1320 y 1355, ejemplifica el florecimiento en las cortes continentales de autoras no solo de tratados varios, misceláneas, libros de horas y textos devocionales [4], sino también de manuscritos heterodoxos para regalo².

En el Barroco brillan a su vez con luz propia las artistas botánicas alemanas Maria Sibylla Merian (1647-1717) y Johanna Helena Herolt (1668-1721) y la escocesa Elizabeth Blackwell (1707-1758), así como la pintora e ilustradora suiza Anna Wasser (1678-1714) y Françoise Basseporte (1701-1780) [5], primera mujer que

[5] Ilustración botánica realizada hacia 1750 y atribuida a Françoise Basseporte.





[6] Portada del que se considera primer manual para la realización de caricaturas, obra de Mary Darly.

ocupó el puesto de «pintor del rey de Francia, su gabinete y su jardín»³. Pero todas estas creadoras constituyen excepciones, en ámbitos además especializados y de clase, ajenos por completo a las sinergias posteriores con la esfera pública y la cultura popular. Apenas medio siglo después, Mary Darly tiene ya la oportunidad de obtener un gran éxito a pie de calle con el que se considera primer manual para la realización de caricaturas: *A Book of Caricaturas, on 59 Copper Plates, with Ye Principles of Designing in that Droll & Pleasing Manner* (1762), un libro centrado en temas políticos, sociales y mundanos [6] y dirigido a «jóvenes damas y caballeros»⁴.

Mary lleva además en solitario uno de los dos locales de impresión y venta de panfletos, prensa e ilustraciones propias y ajenas con los que el matrimonio Darly satisface la fiebre por la caricatura desatada entre los londinenses de toda clase y condición, con frecuencia iletrados pero sensibles a la expresión gráfica. La caricatura trasciende así su carácter de actividad llevada a cabo de forma *amateur* por la condesa de Burlington, Dorothy Boyle (1699-1758) [7], y otros nobles desesperados por combatir el tedio reinante en sus salones, y de las pinturas y grabados satíricos de William Hogarth (1697-1764).

Las mujeres desempeñan un rol fundamental en la democratización de la caricatura y su



[7] Retrato de la condesa de Burlington, Dorothy Boyle, obra del pintor George Knapp (1698-1778).

Boyle fue conocida entre la nobleza inglesa de la época por su talento para la ilustración piadosa y humorística.



[8] Ilustración satírica surgida en 1772 del taller de Mary y Matthew Darly. El local en que se hallan los protagonistas muestra trabajos de los propios autores.

consiguiente potencial para subvertir lo establecido, ya sea a través de matrimonios igualitarios a efectos personales y profesionales como el de Matthew y Mary Darly, o, más tarde, como viudas que se ganan la vida de modo legítimo y desahogado con la creación, producción y venta de ilustraciones [8].

TÉCNICA Y ASIGNACIONES

La guerra de Independencia de los Estados Unidos (1775-1783) y la toma de la Bastilla en 1789 suponen el pistoletazo de salida para un aluvión de procesos revolucionarios y con-

trarrevolucionarios a lo largo del siglo XIX que definen el Occidente moderno y convierten la ilustración en un útil expresivo y político sin parangón, sobre todo en Inglaterra y Francia [9]. Aquel periodo de entresiglos alumbró más producciones impresas que todos los periodos históricos previos combinados, y es tan solo el prólogo a una explosión que hará del siglo XIX la era de la cultura gráfica⁵, como el XX lo será de la imagen fotorrealista y el XXI de la digital.

Hablamos de la caricatura —recordemos que uno de los mejores ilustradores de todos los tiempos, Gustave Doré (1832-1883), debuta en ese registro—, pero también de la litografía en su conjunto, la prensa y los libros ilustrados



[9] Ilustración de autor desconocido que alienta en 1803 a los ciudadanos ingleses a defender la monarquía frente a los desmanes que ha causado al otro lado del canal de la Mancha la Revolución Francesa.



[10] Ejemplo temprano de *popular print* o edición popular de literatura ilustrada: xilografía coloreada a mano hacia 1766 que critica reformas del emperador Pedro I de Rusia (1672-1725).



[11] Grabado obra de George Baxter, fechado en la segunda década del siglo XIX, que muestra a un trabajador cortando papel para su impresión.

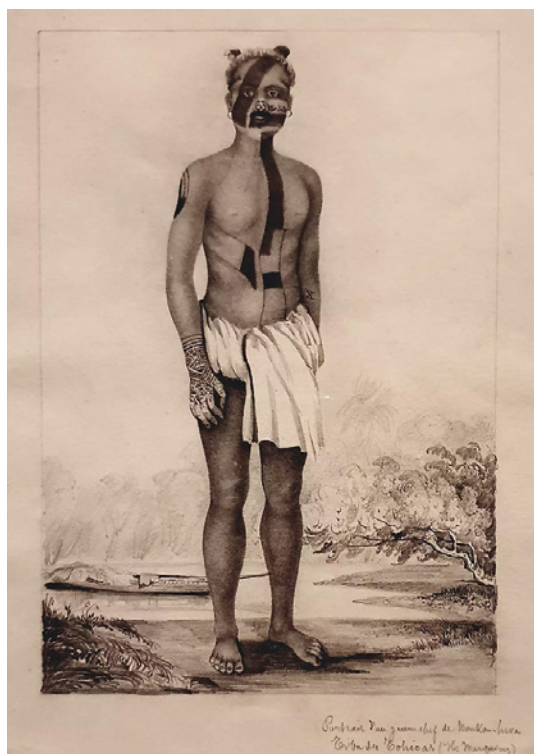
y las *popular prints* o ediciones populares y efímeras. De calidad técnica y artística escasa, las *popular prints* [10] preludian con su distribución incontrolable a los *mass media*, y, con los amagos narrativos que se vislumbran en sus estampas, el humor gráfico, la tira cómica y la historieta⁶.

El atractivo de la ilustración, que también toma por asalto la publicidad, se refuerza con el añadido del color. Aunque el británico George Baxter (1804-1867) [11] patenta un proceso de impresión en color a escala comercial en 1835, durante un periodo considerable de tiempo la impresión monocroma —vía grabado en madera o acero— de postales, anuncios, invitaciones y recordatorios se colorea manualmente. Y dicho coloreado, como tantos otros desempeños de precisión durante el siglo XIX, es llevado a cabo por equipos de jóvenes operarias lideradas por una especialista en el acabado y retocado de su trabajo⁷.

Con todo, las mujeres siguen accediendo a estratos superiores en el mercado de la ilustración. Véase el caso de Margaret Dalziel (1819-1894), que lleva a partir de 1839 las riendas junto a sus cuatro hermanos de la manufactura de grabados más prolífica de Inglaterra [12], que sirve entre muchas otras necesidades las del periodismo gráfico⁸. En cuanto a las artistas, o escapan al sistema, como la aventurera, etnógrafa e ilustradora francesa Adèle de Dombasle (1819-1901) [13], o han de adaptarse desde muy temprano a una asignación en los temas y las técnicas que refleja la celeridad con que se instaura el binarismo de género en la cultura de masas:



[12] Retrato fotográfico de Margaret Dalziel, a cargo en su momento de la manufactura de grabados más prolífica de Inglaterra.



[13] Retrato de un habitante de la Polinesia, Nuku-Hiva, dibujado hacia 1850 por Adèle de Dombasle.

Las mujeres desempeñaron un papel sin precedentes en el auge de las formas literarias y gráficas populares. Al tiempo, esas prácticas textuales las encajaban en un corpus representativo cada vez más opresivo. Las mujeres fueron autoras, colaboradoras, suscriptoras y lectoras, pero en el marco ideológico de la feminidad doméstica⁹.

Dicha asignación, sin duda alienante, da lugar sin embargo a situaciones paradójicas. La pintura y vertientes de la ilustración como la científica, la periodística y la satírica gozan de prestigio en determinados cenáculos y recaen en manos de autores como George Cruikshank

(1792-1878) y Honoré Daumier (1808-1879). La moda, los cuentos infantiles, los tratados de costumbres, los anuarios y las tarjetas de felicitación corren a cargo de mujeres... y deparan en la práctica mayores beneficios económicos y, cuando la artista está acreditada, más visibilidad. Además, sus obras dignifican la labor del ama de casa y proporcionan perspectivas sociales avanzadas sobre la niñez, aún condenada al trabajo entre las capas más desfavorecidas de la población [14].

Esta preeminencia de las autoras, junto al menoscabo que supone para el aura de originalidad de la pintura la reproducibilidad técnica propia de la ilustración, es el motivo de que intelectuales, críticos y pintores arremetan contra esta última. La combinación de literatura con estampas es tachada de «contrasentido», y el triun-



[14] Autorretrato realizado en 1815 por la ilustradora irlandesa Maria Spilsbury (1776-1820), en el que sostiene un dibujo.



[15] Retrato en miniatura de una joven, obra de Ann Hall.
Su tamaño real, 13 × 10 cm.



[16] Cianotipo (copia negativa de un original) realizado en 1843 por Anne Atkins para ser incluido en uno de sus álbumes botánicos.

fo de la ilustración mundana, de «frivolidad y adocenamiento»¹⁰. La agresividad contra las ilustradoras y la deslegitimación del medio provocan que en Gran Bretaña, uno de los países más significativos por lo que toca al desarrollo de la ilustración, estén en activo entre 1800 y 1914 unos dos mil quinientos artistas, de los cuales solo un nueve por ciento son mujeres. Por añadidura, muchas de ellas practican la ilustración desde el amateurismo y no entran en escena hasta la segunda mitad del siglo XIX¹¹.

Entre las autoras que aciertan a capear esta coyuntura figuran Harriet Morgan (1830-1907), una de las primeras ilustradoras profesionales de Australia; Ann Hall (1792-1863), cuya destreza a la hora de dibujar retratos en miniatura para colgantes y otros accesorios le procura encargos

pagados a precio de oro y el ingreso, excepcional para las artistas de la época, en la Academia Nacional de Diseño estadounidense [15], y la británica Anne Atkins (1799-1871) [16], que imbrica de forma pionera en sus álbumes botánicos un medio recién nacido, la fotografía¹².

LA LUCHA POR LA VIDA

La segunda mitad del siglo XIX trae aparejado un juicio más benigno sobre la ilustración. Los creadores y la crítica desarrollan una perspectiva historicista del arte, en el marco de los sentimientos románticos y nacionalistas que florecen en Occidente. Colectivos como el preraphaelita y el Arts and Crafts defienden los por-



[17] Ilustración de autor escandinavo anónimo, fechada en 1885, que muestra a dos jóvenes disfrutando con vestidos y complementos a la moda de un rato de esparcimiento y curiosidad.

tenciales del libro como objeto artístico tomando como referencia los manuscritos medievales y los libros japoneses de bocetos y estampas¹³. La legitimación consiguiente de la ilustración, siquiera como arte aplicada o menor, corre en paralelo al afianzamiento de la cultura de masas y de una clase media con mayores oportunidades educativas y tiempo libre [17].

La industria periodística y editorial pasa a precisar de las mujeres que cuidan del hogar, y se afianza una asignación estética e ideológica de contenidos no exenta de tensiones:

Antes que sujeto político, la mujer era en las revistas y los libros una musa ejemplarizante de los mejores y a veces los peores valores [...]. Belleza, refinamiento, sutileza y cuidados articulaban la representación de un ideal femenino de la mujer, pero también de la familia y la nación [...]. Por otra parte, y más si la publicación era dirigida y escrita por mujeres, se apreciaba un deseo de encontrar a partir de sus contenidos una voz femenina propia, una identidad en colectivo, lo que contribuyó decisivamente a despertar la conciencia sobre la condición de las mujeres¹⁴.

Una muestra de esas tensiones son los dibujos que realiza en 1878 la estadounidense Mary Hallock Foote (1847-1938) para una de las pri-



[18] Hester Prynne, protagonista de *La letra escarlata*, según Mary Hallock Foote (1847-1938).

meras ediciones ilustradas de *La letra escarlata* (1850), conocida novela sobre una mujer acusada de adulterio en la Nueva Inglaterra puritana [18]. Los trazos de Foote aportan al texto del novelista Nathaniel Hawthorne (1804-1864), centrado en el pecado y la culpa,

una aproximación enriquecedora al modo en que se ven mutuamente y son vistos hombres y mujeres [y] composiciones que ocultan al lector facetas de la protagonista, Hester Prynne, que pertenecen a su intimidad y dignidad¹⁵.

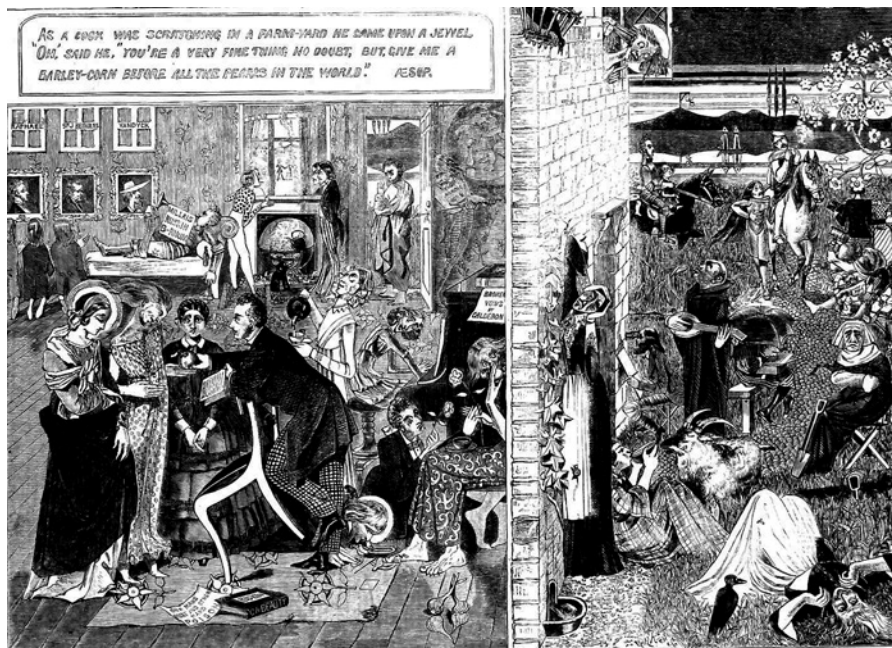
Por su parte, la ilustradora británica Florence Claxton (1838-1920) tiene sus más y sus menos con Charlotte Mary Yonge (1823-1901), autora de una novela tan popular como moralizante, *The Clever Woman of the Family* (1865). Claxton subvierte el texto de Yonge al destacar con sus estampas los momentos más problemáticos y pesimistas de la ficción¹⁶, acerca de una joven envuelta en todo tipo de enredos tragicómicos cuando trata de emanciparse de su familia, hasta que se rinde y abraza el matrimonio [19].

La trayectoria de Florence Claxton simboliza el perfil vital y profesional de una nueva estirpe de ilustradoras más conscientes de su potencial creador y de su condición de mujeres en una cadena de producción cultural llena de contradicciones e injusticias. Ilustradora de vena satírica educada en el seno de una familia de artistas de clase media [20], Florence hará lo posible y lo imposible por abrirse camino en la ilustración, hasta el punto de emular, tras un aprendizaje autodidacta, técnicas de grabado en madera asociadas a sus colegas masculinos, para ampliar sus encargos¹⁷. Los prejuicios hacen muy difícil para las ilustradoras acceder a reales academias, exposiciones colectivas e instituciones educativas, donde las clases se imparten además

segregadas y de acuerdo con planes de estudio diferentes: las alumnas no pueden estudiar el cuerpo humano, mucho menos dibujar a partir de modelos desnudos, y lo que aprenden está lejos de servir para desenvolverse en el ámbito profesional [21]. Por esa razón las jóvenes que, como Claxton, quieren iniciarse en la ilustración se ven obligadas a pagar clases particulares a un coste elevado¹⁸, salvo que hayan nacido en una familia ya curtida en esa actividad, como le sucede también a la francesa Adèle-Anaïs Colin Toudouze (1822-1899), hija de pintores que hace fortuna como ilustradora de alta costura entre 1830 y 1870, periodo durante el cual la



[19] Ilustración de Florence Claxton (1838-1920) para la novela *The Clever Woman of the Family* (1865), de Charlotte Mary Yonge.



[20] *The Choice of Paris: An Idyll*, ilustración satírica a partir de la mitología clásica dibujada por Florence Claxton para *The Illustrated London News* en 1860.



[21] *En el estudio* (1881), pintura de Marie Bashkirtseff (1858-1884) que muestra el ambiente en una academia solo para mujeres artistas.

moda despierta un frenesí colectivo en Europa y, en especial, en Francia [22].

Los impedimentos ideológicos y materiales que coartan a las artistas refuerzan una asignación tanto de los argumentos como de los trazos que llega en buena medida hasta nuestros días y que no siempre debe interpretarse en un sentido negativo: los estereotipos de la *mujer ideal* —la ingenua, el ángel del hogar, la madre— y la *mujer caída* —la prostituta, la adúltera, la *femme fatale*— se recrudecen en las obras de ilustradores e ilustradoras¹⁹, pero sirven al efecto de oponer a la hegemonía representativa masculina, de tintes expansivos y pretenciosos, otros modos de ser y de estar en el mundo vinculados a la esfera de los sentimientos, la intimidad y lo feérico [23].



[22] Figurines de moda elaborados en 1855 por Adèle-Anaïs Colin Toudouze.

En cualquier caso, la Convención de Seneca Falls celebrada por cuáqueras del estado de Nueva York en 1848 y la fundación entre 1850 y 1865 de alianzas de mujeres en defensa de sus intereses legítimos, como el Langham Place Circle (Gran Bretaña), la Svenska lärarinnors pensionsförening (Suecia) y la Allgemeiner Deutscher Frauenverein (Alemania) [24], anuncian en Europa y Estados Unidos el nacimiento del feminismo de primera ola. Y entre las aspiraciones del movimiento se encuentra justamente la igualdad de oportunidades en todos los sectores educativos y artísticos, lo que genera polémicas en varios países y la consecución lenta pero segura de derechos que también atañen a las ilustradoras.



[23] Ilustración de la artista alemana Fanny Bernstorff (1840-1930) para uno de sus propios cuentos centrados en Miki, un niño que huye de su padre adoptivo, *El Hombre de la Luna*.



[24] 1892: Tarjeta acreditativa de la pertenencia a la Allgemeiner Deutscher Frauenverein (Asociación General de Mujeres Alemanas).

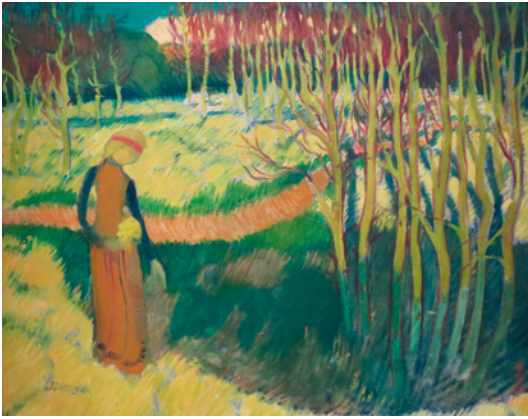


[25] Florence Scovel Shinn, una de las primeras mujeres aceptadas en la prestigiosa Sociedad de Ilustradores de Estados Unidos.

Así, cuando se crea en 1901 en Nueva York The Society of Illustrators, la asociación de ilustradores quizá más prestigiosa del mundo, ya se acepta que tengan cabida en ella nombres puntuales como los de Elizabeth Shippen Green (1871-1954) y Florence Scovel Shinn (1871-1940) [25], y en 1922 sus directivos acuerdan que las mujeres pasen a integrar sus filas sin restricciones de ningún tipo.

LA EDAD DE ORO

El medio se aboca a la denominada «edad de oro de la ilustración», comprendida entre 1880 y 1930. Un periodo que tiene eco incluso en Japón —con Kiyohara Tama (1861-1939) como mejor ejemplo— y en el que convergen dos aspectos: una madurez expresiva que participa de los movimientos artísticos del prerrafaelismo, Arts and Crafts, Art Nouveau, Les Nabis [26] y,



[26] *Motif Romanesque* (1890), de Maurice Denis (1870-1943), uno de los primeros cuadros del movimiento Nabis, muy influyente en la estética de la ilustración posterior.



[27] La primera fotografía que ilustró una noticia periodística. Fue tomada el 25 de junio de 1848 por un aficionado, M. Thibault (?-?), y muestra barricadas levantadas en París en el marco de revueltas obreras y ciudadanas contra la decisión de las autoridades de eliminar programas contra el desempleo.

en Estados Unidos, la Escuela de Brandywine²⁰, y un apogeo de la industria editorial y de las artes gráficas: libros y revistas pero también publicidad, cartelismo y un largo etcétera de manifestaciones propias de la cultura impresa. Una cultura que acoge con los brazos abiertos el abaratamiento en la producción de papel, la impresión reprográfica y litográfica en semitonos y el avance en logística de transporte y procesos de traducción, que permite aumentar exponencialmente la producción y distribución de publicaciones. Entre 1846 y 1916 la edición de libros se incrementa en un 400% y el precio de los libros se reduce a la mitad²¹.

Llegados a este punto, la ilustración adquiere además el potencial de establecer un diálogo fructífero —en ocasiones un debate acalorado— con el cómic y la fotografía [27]. Estos medios ganarán a partir de los años cuarenta la batalla por la supremacía gráfica en el corazón de los lectores, pero deberán muchas de sus declinaciones a la ilustración. Sin ir más lejos, el

comic book, paradigma más relevante de la historieta en Estados Unidos, «deduce sus motivos y su estilo de la ilustración *pulp* de los años veinte y treinta del siglo xx»²². En cuanto a la fotografía, aunque adquiere tal importancia a lo largo del siglo pasado que «la ilustración queda reducida a la condición de último vestigio de la pintura en cuanto artesanía representativa»²³, lo cierto es que su relación con los textos en prensa, ensayos y publicidad imita durante mucho tiempo la que había establecido la ilustración.

Esta edad dorada para la ilustración tiene como protagonistas a autores como el británico John Tenniel (1820-1914), famoso por sus caricaturas para la revista *Punch* y sus icónicos diseños de personajes para la primera edición de *Alicia en el País de las Maravillas* (1865); sus compatriotas Aubrey Beardsley (1872-1898), modernista y decadente, y Arthur Rackham (1867-1939), virtuoso a la hora de combinar lápiz, tinta y acuarela y cómplice de la transfor-



[28] Ilustración de Howard Pyle para el ciclo *Travels of the Soul* (1902). Pyle fue uno de los ilustradores más destacados de la edad de oro del medio y ejerció como mentor de las Red Rose Girls.



[29] Peter Rabbit (Perico el travieso), protagonista de los cuentos escritos e ilustrados por Beatrix Potter.

mación del libro ilustrado en objeto de regalo; el francés Edmund Dulac (1882-1953), ilustrador preciosista de clásicos literarios y diseñador de sellos; y el danés Kay Nielsen (1886-1957), que fallece en la pobreza aunque Disney le deba los imaginarios medievales de su cine animado, y el estadounidense Howard Pyle (1853-1911) y sus muchos discípulos, de cuyos estilos beberán una y otra vez el cine y el cómic *mainstream* de la primera mitad del siglo xx [28].

Pero, con respecto a lo que nos interesa, estamos también ante un *boom* de autoras con repercusión popular que ejemplifica la creadora de Perico, el conejo travieso [29], Beatrix Potter (1866-1943). Criada en una familia de impresores, juristas y comerciantes, Potter vivió toda su vida en el campo, que le inspiró primero una pasión frustrada por ramas de la ciencia como la arqueología y la micología y, después, cuentos infantiles de estilo y trazo delicados basados

en su capacidad de observación de la naturaleza y los animales de granja. Fruto de ello es la saga del conejo Perico —Peter en la versión original— y sus numerosos amigos, compuesta por veintitrés aventuras que siguen publicándose a fecha de hoy y que han vendido globalmente más de doscientos cincuenta millones de ejemplares²⁴.

A fin de garantizarse la independencia social y económica, la autora supo explotar además a Peter en forma de peluche y otros objetos de *merchandising*. Su personaje devino así el primero de la historia en comercializarse bajo licencia en los entornos más diversos²⁵. Ninguna ilustradora europea de la edad de oro de la ilustración llega a ser tan popular como Potter [30], aunque resulte obligado citar también a su compatriota Kate Greenaway (1846-1901), que aprovecha su exhaustiva formación académica y su aprendizaje profesional como dibu-



[30] Retrato de juventud de Beatrix Potter.

jante de calendarios y tarjetas para forjar un universo ilustrado único, caracterizado por el color y el detallismo en su retrato de la infancia en una Inglaterra del siglo XVIII más imaginada que real [31]. Greenaway fue una ilustradora superventas en la Inglaterra victoriana y su trabajo fue objeto asimismo del *merchandising*.

En el continente se reproducen perfiles similares a los de Beatrix Potter, Kate Greenaway o Florence Harrison (1877-1955), una de las máximas exponentes de la ilustración decorativista ligada al prerrafaelismo y el Art Nouveau. Jane Atché (1872-1937) es la única mujer que tiene oportunidad de ilustrar pósteres en Francia durante décadas. La misteriosa Madame Gironella (1860-?) nace también en Francia pero se instala en nuestro país [32], donde colabora



[31] Ilustración de Kate Greenaway (1846-1901) para el poema infantil «Polly's, Peg's, and Poppety's Mamma was kind and good» (1878), escrito por ella misma.



[32] *Recadista en bicicleta* (1900), de Madame Gironella.



[33] Ilustración de Laura Albéniz para la revista madrileña *La Esfera*.



[34] Recreación por Jeanne Malivel de la batalla de Bellon, que enfrentó en el año 845 a las tropas de Carlos II de Francia (823-877) con las tropas del primer duque de Bretaña, Nominoe (?-851).



[35] *Togare at Cirque Medrano* (1935), gouache sobre papel de las hermanas Marthe y Juliette Vesque.

en revistas como la mítica *Blanco y Negro* y *La Ilustración Española y Americana* con retratos de niños que juegan a ser adultos y mujeres sofisticadas y desenfadas²⁶. Su rastro se desvanece en 1902, pero su testigo es recogido por la llamada «generación *Blanco y Negro*» de ilustradoras —entre ellas, Laura Albéniz (1890-1944) y Ana Maria Smith (1889-1954)—, que alternan el homenaje al eterno femenino regional y la búsqueda de imaginarios más modernos para la mujer española [33]. La húngara Mathilde Ade (1877-1953) centra su labor en los exlibris. Elsa Beskow (1874-1953) está considerada la primera autora sueca de libros ilustrados. La alemana Johanne Beckmann (1868-1941) consagra su talento a las siluetas recortadas, técnica que influirá en la cineasta de animación Lotte Reiniger (1899-1981)²⁷...

No faltan excepciones peculiares a estos modelos integrados de ilustradoras, como Jeanne Malivel (1895-1926), cuyas obras contribuyeron al movimiento nacionalista bretón [34]; Gerda Wegener (1886-1940), que subvierte en sus inicios como artista moldes estéticos y políticos en Dinamarca, y las hermanas Marthe (1879-1949) y Juliette (1881-1962) Vesque, que, en sintonía con Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), immortalizan durante medio siglo los universos del *music-hall* y el circo sin intención ninguna de mercantilizar sus dibujos pese a su calidad, que les hace merecedoras a título póstumo de entrar en los museos [35].

LAS NUEVAS MUJERES DE FILADELFIA

El poderío industrial, socioeconómico y cultural de Estados Unidos ya se hace notar por entonces, y tiene correspondencia en un tipo de ilustración vivaz y complejo, más acorde con las turbulencias que traerá consigo el siglo xx.

La ilustración de finales del siglo xix es transcontinental y transatlántica, en especial por lo que se refiere al negocio editorial en Gran Bretaña y Norteamérica, que comparten ilustradores y tecnologías [...] los ilustradores estadounidenses acaban por ganar la partida a los europeos por excelencia técnica, personalidad y originalidad²⁸.

Esto es aplicable a Maxfield Parrish (1870-1966), de cuyo empleo del color tomarán buena nota el historietista Richard Corben (1940-2020) y a J. C. Leyendecker (1874-1951), que alumbró con sus cuatrocientas portadas para *The Saturday Evening Post* «el concepto de revista tal y como lo entendemos hoy»²⁹; pero también a sus compañeras de profesión, muchas de ellas afincadas en Filadelfia [36]. Al igual que sus homólogas europeas, las integrantes de este grupo han de lidiar con la consideración ambigua que tiene la sociedad tanto del carácter artístico de la ilustración como de la dedicación de las mujeres al medio. Pero el impacto de sus obras «en los miles de mujeres que dejan atrás década a década el entorno familiar y doméstico para integrar la fuerza de trabajo nacional» es tal que acalla los prejuicios.

La conexión entre las lectoras estadounidenses y la cultura gráfica se remonta hasta la guerra de Secesión. Siempre se habla de Vietnam (1965-1975) como el conflicto que hizo consciente a la población estadounidense de los horrores bélicos merced a las imágenes televisivas; pero, como refleja *The War Spirit at Home* (1866), célebre cuadro de Lilly Martin Spencer (1822-1902) [37], esa conciencia del horror ya había sido suscitada por la guerra civil acaecida entre 1861 y 1865,

la primera que se vivió en cada hogar merced a las ilustraciones y fotografías publicadas en la prensa, que impresionaron a las lectoras domés-



[36] De izquierda a derecha, Elizabeth Shippen Green, Violet Oakley, Jessie Willcox Smith y, de pie, Henrietta Cozens, núcleo de la comuna de ilustradoras Red Rose, establecida en Filadelfia entre 1901 y 1906.



[37] *The War Spirit at Home* (1866), de Lilly Martin Spencer.

ticas aunque no fuesen madres o esposas de combatientes, impulsando en ellas una agencia pacifista que rompió convenciones³⁰.

Los imaginarios de la paz posterior, marcada por el cosmopolitismo creciente de la Costa Este y la expansión de los horizontes en la Costa Oeste, deben mucho, como en Europa, a litógrafas, coloristas y tipógrafas residentes en Boston, Filadelfia y Nueva York que permanecen en el anonimato hasta que la periodista Augusta Lewis (1848-1920) [38] funda en 1868 la Unión de Mujeres Tipógrafas³¹. Un caso de fama puntual instantánea es el de Frances Flora Bond Palmer (1812-1876), emigrante desde Inglaterra que se hace tan famosa por sus paisajes y bodegones [39] que «ningún otro artista, vivo o muerto, adorna más hogares en Estados Unidos»³².

El estilo neoclásico de Frances Palmer lo heredan Jennie Augusta Brownscombe (1850-1936), pionera en la venta de derechos de sus ilustraciones a formatos diversos, y Maginel Wright



[38] Grabado sin acreditar de Augusta Lewis Troup (1848-1920), fundadora en Nueva York de la Unión de Mujeres Tipógrafas.



[39] *Landscape, Fruit and Flowers* (1862), litografía coloreada a mano de Frances Flora Bond Palmer (1812-1876).



[40] *The Apple Tree* (1938), ilustración de Maginel Wright Enright para la revista *Woman's World*.

Enright (1877-1966) [40], que eleva varios peldaños la calidad esperable de un libro infantil con sus ilustraciones para sesenta y tres volúmenes de cuentos³³. A no mucho tardar, lo neoclásico cede el paso a motivos y trazos más contemporáneos a medida que se abren por todo el país escuelas de arte que aceptan a mujeres o las educan en exclusiva, con el propósito de nutrir un mercado gráfico y periodístico insaciable: más de once mil revistas y periódicos publicados a lo largo y ancho del país³⁴:

las conexiones entre género, cultura de masas y consumo eran evidentes. Tres cuartas partes de los lectores eran mujeres [...] mujeres de cerebros ocupados, con aspiraciones laborales, creativas y existenciales similares a las de quienes ilustraban sus vidas³⁵.

Es el momento de la *New Woman* o «nueva mujer» [41], arquetipo de la mujer urbanita y



[41] *The Reason Dinner Was Late* (1912), publicado en la revista *Life*, esencial para entender el arquetipo rebelde de la «nueva mujer», que Charles Dana Gibson encarna precisamente en una ilustradora.



[42] Autorretrato fechado en 1896 de la fotógrafa estadounidense Frances Benjamin Johnston (1864-1952) en el que hace apología con su pose y su vestuario de su condición de «nueva mujer».

trabajadora, que habla sin hipocresías ni cortapisas, trata al hombre de igual a igual y no teme estar sola. La «nueva mujer», término acuñado por la escritora irlandesa Sarah Grand (1854-1943)³⁶, no acepta corsés literales ni metafóricos. Busca la independencia económica y sentimental y viste prendas cómodas que le permiten desplazarse en bicicleta para llevar a cabo sus estudios y sus cometidos laborales. El influjo en ella del feminismo de primera ola es obvio, pero no está tan preocupada por los postulados teóricos, las demandas en panfletos y las movilizaciones como por la expresión diaria de sus inquietudes y ambiciones [42].

Aunque el escritor Henry James (1843-1916) y el ilustrador Charles Dana Gibson (1867-1944)

contribuyen de forma determinante a la representación de la «nueva mujer», la idealización de su figura por parte de ambos da paso al conocimiento de primera mano que ponen de manifiesto las ilustradoras más lúcidas de entonces; entre ellas, como avanzábamos, el colectivo de ilustradoras que hacia 1905 tiene su base de operaciones en Filadelfia y que, cuando retrata a la «nueva mujer», se retrata a sí mismo [43]. Alice Barber Stephens (1858-1932), su protegida Charlotte Harding (1873-1951), Jessie Willcox Smith (1863-1935), Elizabeth Shippen Green y Violet Oakley (1874-1961) lideran a dos generaciones que hacen pedazos la idea de amateurismo y diletantismo que aún pendía sobre las ilustradoras con una formación académica bajo la tutela de Howard Pyle y una ambición y entrega profesionales que hacen de ellas estrellas de las revistas y libros ilustrados y la publicidad con un estilo que se califica de «realismo romántico»³⁷.

Pero si este grupo hace historia, hay que achacarlo también a su sentido de la sororidad; a espacios de trabajo, residencia y asistencia mutua que se sustentan en la comuna Red



[43] Varias de las Red Rose Girls, fotografiadas en 1901 mientras brindan por un futuro de éxitos. De izquierda a derecha y de frente al espectador, Violet Oakley y Jessie Willcox Smith.



[44] Cartel de Violet Oakley para una de las exposiciones colectivas organizadas por The Plastic Club.



[45] *Round the Ring of Roses* (1914), ilustración de Jessie Willcox Smith publicada por la revista *Good Housekeeping*.

Rose, ubicada en los suburbios de Filadelfia y gestionada por la filántropa Henrietta Cozens (1862-1940), y The Plastic Club [44], organización encargada de promocionar la formación y ocupación de mujeres artistas a través principalmente de exposiciones y otros eventos sus-

ceptibles de atraer la atención de la prensa³⁸. Algo que dejan de necesitar pronto Jessie Willcox Smith [45], que cobra entre mil quinientos y mil ochocientos dólares por cada una de sus ciento ochenta portadas para la revista *Good Housekeeping*³⁹, y Alice Barber Stephens, «el ilustrador

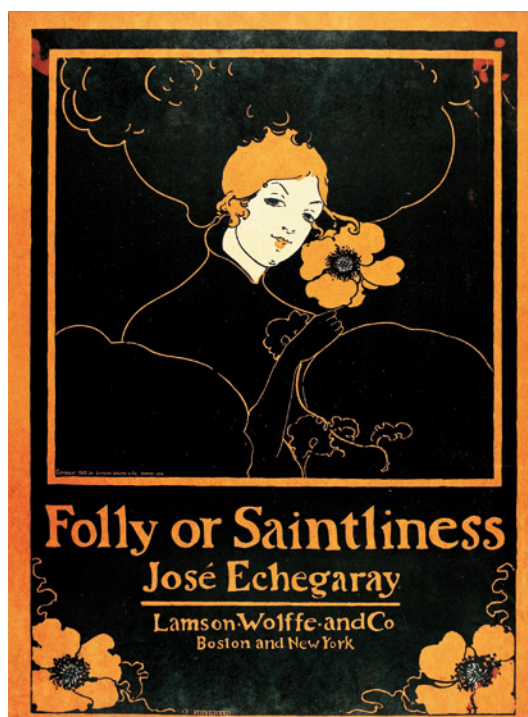


[46] *Penn's Vision*, pintura mural histórica de Violet Oakley que preside desde 1903 uno de los espacios principales del capitolio estatal de Pensilvania.

más conocido de América»⁴⁰ gracias a su labor en la reputada edición de la novela *Mujercitas* publicada en 1903 y el retrato que le solicita María Cristina de Habsburgo-Lorena (1858-1929), reina consorte de España. Por su parte, Elizabeth Shippen Green y Charlotte Harding se hacen un hueco en *The Saturday Evening Post*, quizá la revista que más contribuyó a popularizar la ilustración en los imaginarios de la cultura popular estadounidense, y Violet Oakley es la primera estadounidense que logra hacerse un nombre en el campo del arte mural [46].

Más allá de la comuna Red Rose y The Plastic Club, cabe destacar a otras ilustradoras estadounidenses que respaldan el arquetipo de la «nueva mujer», aunque algunas, véase para empezar Ethel Reed (1874-1912), pagan el precio de no disponer de la red de apoyo que materializan sus colegas de Filadelfia. Tras una carrera meteórica en Boston [47], una serie de relaciones sentimentales desastrosas abisman a Reed en la drogadicción y el alcohol, y, tras desplazarse a Europa, vive sus últimos años entre interrogantes. La neoyorquina Jessie Gillespie (1888-1972) domina a la perfección el arte de las siluetas desde edad temprana [48], pero también tiene una vida conflictiva, que incluye omitir de su nombre completo el apellido de su padre, un editor influyente, para no dar lugar a equívocos en torno al lugar que ocupa como ilustradora por méritos propios⁴¹.

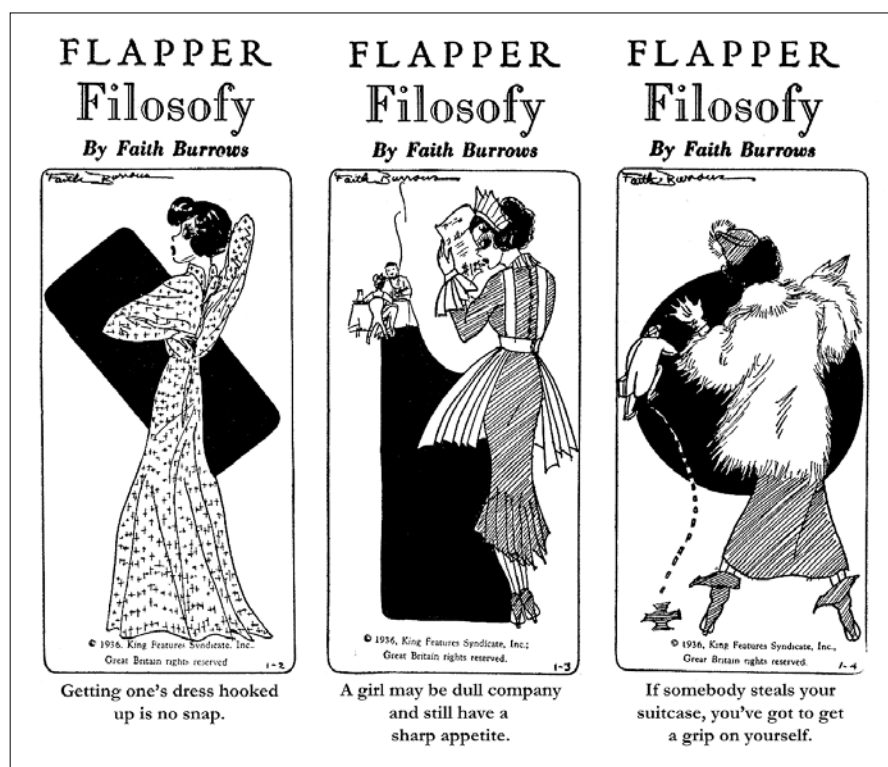
Y vale la pena rematar esta aproximación a las ilustradoras estadounidenses de entresiglos hablando de Faith Burrows (1904-1997), una experta dibujante de *flappers* —mutación tardía de la «nueva mujer» que hizo furor en los felices años veinte— cuyo gran mérito radica en haber comprendido que, a partir de los años treinta, el cómic iba a ser un medio más significativo para autores y autoras que la ilustración. Burrows hace humor gráfico para la prensa a partir



[47] Ilustración de Ethel Reed realizada para la edición estadounidense de 1905 de la novela del escritor madrileño José Echegaray *Locura o santidad* (1876).



[48] Ilustración de Jessie Gillespie, publicada por la revista *Life* en 1912, en la que la autora bromea con el impacto en la clientela del periodo de rebajas en comercios.



[49] Tres viñetas de la serie *Flapper Filosofy* (1929-1935), de la ilustradora e historietista Faith Burrows.

de sus estampas de moda y costumbres con las *flappers* como protagonistas [49]. Para ello le basta con añadir a los pies de sus ilustraciones un comentario ácido, lo que da lugar a series tan longevas como *Flapper Filosofy* (1929-1935)⁴².

Faith Burrows pone de relieve el complejo vínculo establecido por ilustración y cómic, que ha atravesado por todo tipo de vicisitudes a lo largo del último siglo pero que ha demostrado ser a la postre enriquecedor para una y otra forma de expresión gráfica, como revela el pa-

norama creador contemporáneo. En palabras de la autora costarricense Ruth Angulo,

el cómic es la forma de ilustración narrativa más antigua [...] la necesidad de comunicarse y ser interpretado impulsó a los artistas con afinidad por las artes gráficas a especializarse en formas más efectivas e intensas de ilustrar sus ideas. La creación de personajes, las secuencias de movimiento y las nuevas técnicas de ilustración les acercan más rápida y certeramente al alcance de sus objetivos⁴³.

En definitiva, les acercan al cómic.

2

Viñetas sufragistas (1850-1920)

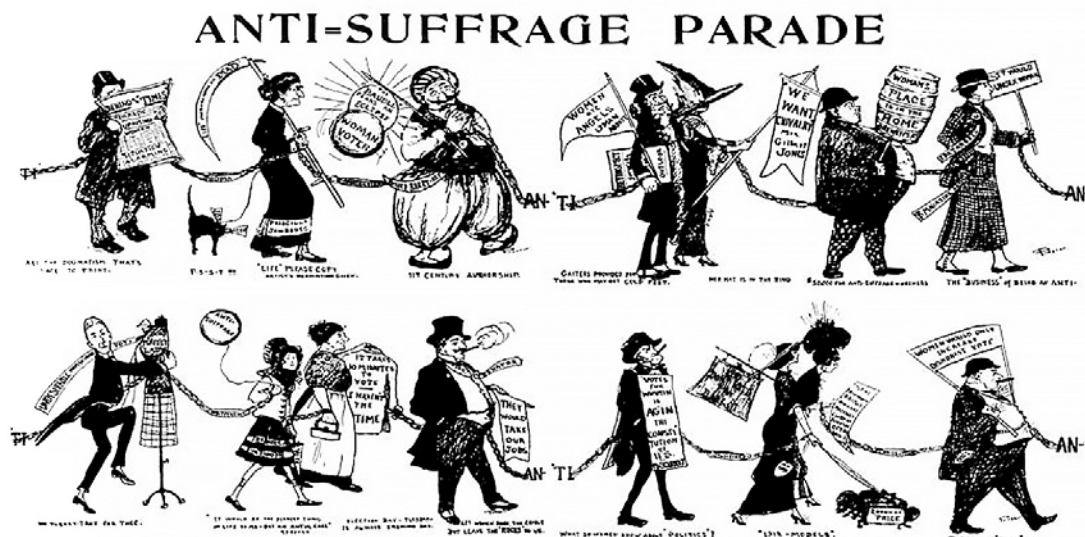
En el capítulo anterior hemos escrito sobre las ilustradoras que hicieron valer su voluntad, su talento y su esfuerzo ante un sistema que no tenía sitio para ellas. En este toca reconocer la labor de aquellas que aspiraron a cambiar con sus trazos el sistema, a fin de que sus compañeras pudieran hacerse un hueco en él con más facilidad.

Las circunstancias sociales, históricas y económicas propiciaron un vínculo estrecho entre la edad dorada de la ilustración, los principios del cómic y la evolución del feminismo de primera ola hacia el sufragismo. Hasta el punto de que las expresiones feministas a través de uno y otro medios artísticos «no solo contribuyeron a familiarizar a la ciudadanía con el movimiento, sino que tuvieron gran impacto en la conformación de la cultura coetánea»¹.

No podemos olvidar que en ese periodo se vive una auténtica guerra de las imágenes gracias a la generalización de los medios que permiten producir y distribuir material impreso. Ello provoca que bandos enfrentados por la razón que sea empleen postales, estampas, carteles, primeras planas y un largo etcétera de ilus-

traciones y viñetas satíricas para desprestigiar al oponente [50]. Si el feminismo sufragista recurre cada vez en mayor medida a la ilustración, es también porque las fuerzas reaccionarias hacen lo propio², y en el marco de imaginarios populares en los que lo visual adquiere cada vez más peso, la palabra no basta para rebatir argumentos o convencer al escéptico [51].

Aunque la conciencia feminista acerca de la necesidad de las imágenes estalla entre finales del siglo xix y principios del xx, cuando la reivindicación entusiasta del voto por parte de las mujeres se topa con las resistencias feroces contra ello del patriarcado, las ilustraciones habían empezado a desempeñar un papel esencial mucho antes. Es interesante observar cómo el feminismo impreso surge del seno mismo de la prensa asignada femenina. A lo largo del siglo xviii, esa prensa femenina había pasado del formato periódico, con mayor frecuencia de publicación, texto escrito y pocas páginas —una sola página incluso, aunque de tamaño sábana—, a la revista, que ofrecía más páginas y más exigencia en lo referido al diseño gráfico y las estampas. Ya por entonces la dedicación de dichos



[50] Ilustración publicada en septiembre de 1912 en el periódico *Women's Journal*, con la que la artista y activista estadounidense Ida Sedgwick Proper (1873-1957) satiriza a los enemigos más comunes del sufragismo.



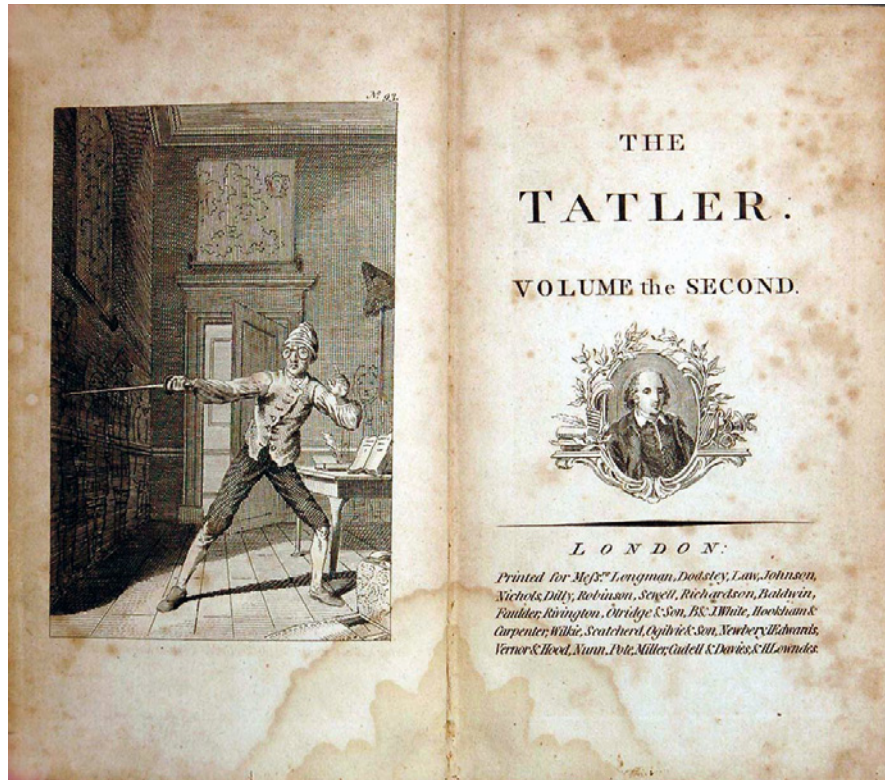
[51] En fecha tan temprana como 1829 encontramos viñetas satíricas que dan cuenta del impacto social del feminismo. El ilustrador James Akins (1773-1846) se burla aquí de las habilidades retóricas de la activista Francis Wright (1795-1852).

medios a la mujer como figura doméstica interesada en la moda, las buenas maneras y la religión deriva poco a poco hacia una forma temprana de autoconciencia entre las colaboradoras y las lectoras.

Uno de los casos más notorios de ello es *The Tatler* (1709-1711), fundado por el escritor, político y editor irlandés Richard Steele (1672-1729). Desde el editorial de su primer número, *The Tatler* [52] está dirigido a lectores y lectoras, a las que reconoce un papel fundamental en su supervivencia como periódico. *The Tatler* promueve en sus artículos como nunca se había visto antes

una definición de lo femenino por oposición a lo masculino, con características individuales y sociales diferentes que merecían ser atendidas [...] un retrato progresivamente multifacético de las mujeres como lectoras, escritoras de artículos y cartas al director y agentes reformistas³.

[52] *The Tatler*, una de las primeras publicaciones que reconoce con sus contenidos la importancia de las mujeres lectoras.



En su siguiente proyecto, *The Spectator* (1711-1714), Steele va más lejos y aspira a «corregir las limitaciones de lo que se entiende por *mundo femenino* [...] estimulando las mentes de las mujeres»⁴.

Como puede apreciarse, los avances en la (auto)percepción de las mujeres como puntales básicos de cualquier sociedad están teñidos aún de una idealización y un paternalismo que persistirán durante décadas. Por eso es tan relevante la aparición a mediados del siglo XIX de publicaciones como *The Lily* (1849-1853), revista mensual de ocho páginas editada por mujeres, destinada específicamente a mujeres e influida a nivel político por la Convención de Seneca Falls, primera reunión pública de mujeres en Estados Unidos

para reivindicar sus derechos. Una de las asistentes, Amelia Bloomer (1818-1894) [53], aspira a difundir los temas debatidos en el evento tomando las riendas de *The Lily*, que hasta entonces había consagrado sus esfuerzos a promover los sentimientos piadosos y el absentismo —la lucha de las mujeres cristianas contra los nocivos efectos del consumo de alcohol en las familias será uno de los puntales del feminismo de primera ola⁵.

The Lily se transforma en manos de Bloomer, la primera mujer en el mundo que edita y gestiona una publicación de este tipo, y la activista Elizabeth Cady Stanton (1815-1902), una de sus colaboradoras más comprometidas, en un medio capaz de contribuir a la emancipación de las mujeres respecto de «la intemperancia, la injusticia, el



[53] Daguerrotipo de Amelia Bloomer (1818-1894) con la vestimenta que marcó un antes y un después en el siglo XIX.



[54] El estilo *bloomer*.

prejuicio y el fanatismo»⁶. La revista consigue ese objetivo al formar parte destacada de las convulsiones en torno a la participación de las mujeres en la vida pública y política, pero también al subvertir facetas de la vida social solo en apariencia frívolas, como la vestimenta. El siglo XIX supone un cambio de paradigma en ese aspecto: la salud y la comodidad incitan a las mujeres a rebelarse contra corsés y enaguas pese a las convenciones en sentido contrario, y por ello causa una conmoción primero local, después nacional y hasta internacional, una serie de artículos de Bloomer publicados en *The Lily* entre 1851 y 1852 acompañados por ilustraciones elocuentes [54].

En ellos, la editora aboga por liberar a las mujeres de prendas que las constriñen y por el empleo de camisolas y pantalones bombachos o turcos. Aunque las ilustraciones no son producciones originales de *The Lily* sino que replican las aparecidas unas semanas antes en un periódico de Boston⁷, adquieren un sentido político que corre como la pólvora en el contexto de las palabras enardecidas de Bloomer acerca de que «el derecho exclusivo de los hombres a reservarse el uso de ciertas prendas no se basa en ningún precepto social o moral, es una pretensión arbitraria, sin argumentos sólidos que la sustenten»⁸.

The Lily aumenta espectacularmente su tirada, las ilustraciones citadas corren de mano en mano y el estilo *bloomer* florece en Nueva York y, enseguida, California, Londres y París, entre mujeres de todas las clases sociales, desde trabajadoras y emigrantes hasta viajeras y urbanitas adineradas, hartas de ensuciar sus vestidos de siempre «en las calles de las grandes ciudades, sin asfaltar y manchadas de barro, polvo, basura y esputos de tabaco»⁹. Dado que las primeras feministas ya pensaban que la ropa femenina instituida era fruto de una conspiración masculina para sugestionar en las mujeres una

[55] Ilustración aparecida en la revista *Harper's Weekly* en junio de 1859. Muestra a una mujer que expone los argumentos del feminismo ante un auditorio receptivo en primer término y ciudadanos enfurecidos en los palcos.



psicología de esclavas¹⁰, el estilo *bloomer* funciona para ellas como una seña de identidad.

La prensa da pábulo a infinidad de caricaturas a favor y en contra del movimiento y, lo más importante, abre la puerta a discutir las prendas de vestir como símbolos de la adscripción o resistencia a un orden de las cosas. Autoras posteriores como la británica Marie Duval (1847-1890) y Jessie Gillespie recogerán este debate en sus ilustraciones¹¹.

La «nueva mujer» y las sufragistas confunden sus rasgos en la segunda mitad del siglo XIX. De ello se hacen eco música, narrativa y ensayos y, por supuesto, la imagen gráfica, nutrida argumentalmente por las convenciones sucesivas de mujeres que se celebran en Europa y Estados Unidos, así como por manifestaciones y demás encuentros similares en vivo [55]. La paradoja estriba en que la asertividad de las militantes en la calle tiene un reflejo ambivalente en las ilustraciones y las viñetas.

El feminismo amazónico, deudor del ímpetu guerrero que animó a las guerreras mitológicas,

apuesta por las representaciones corpóreas, sin autocensura, con aspiración a demostrar a los hombres que las mujeres pueden llegar a ser tan poderosas social y políticamente como ellos. El grueso del sufragismo, en cambio, adscribe su autorretrato a un modelo femenino y maternal más acorde con referentes alegóricos y morales tradicionales, con la esperanza de que así la lucha feminista genere menos rechazo, más apoyos¹².

Hasta la fundación en 1890 de la National American Woman Suffrage Association [56], las activistas estadounidenses viven esa dualidad representativa entre el feminismo amazónico y el hegemónico con organicidad. El sufragismo británico llega antes a una serie de acuerdos entre bandos feministas diferentes basada en la necesidad de combatir al enemigo de forma organizada y sin margen para la confusión discursiva, lo que culmina con la creación en 1904 por parte de la artesana del vidrio Mary Lowndes (1857-1929) de la Artists' Suffrage League [57]. Muchas de las ilustraciones de esta liga de artistas por el



VOTES FOR WOMEN

[56] Postal dibujada en 1915 para la National American Woman Suffrage Association por Katherine Milhous (1894-1977), peculiar por su carácter narrativo.

sufragio se publican en el periódico *Votes for Women* (1907-1918), que alcanza en el punto álgido de la lucha por el voto de la mujer tiradas de hasta treinta mil ejemplares¹³.

En ese momento crítico para el movimiento se sitúan un buen número de autoras estadounidenses que logran un éxito masivo con el feminismo por bandera y que testimonian además el tránsito desde el preciosismo de la ilustración hacia el trazo más desinhibido del *cartoon*, viñeta humorística o chiste gráfico [58]; un registro que sirve a artistas nuevos y veteranos para aportar a la prensa un plus de chispa y creatividad ausente de la fotografía informativa, que empieza a desplazar a la ilustración más convencional de las primeras planas de los periódicos, proceso que se acelerará tras la Gran Depresión¹⁴.

Desde su popularización en la revista británica *Punch* a mediados del siglo XIX, la viñeta humorística afianza poco a poco su presencia en los medios impresos, hasta constituir uno de los mayores atractivos de las cabeceras y un signo distintivo de personalidad frente a sus competidoras, algo que se recrudecerá en el siglo XX. Kate Carew, seudónimo de la californiana Mary William (1869-1961), presume de hecho en el periodo de entresiglos de ser «la única mujer caricaturista en activo»¹⁵ en Estados Unidos gracias a su visión humorística del medio teatral y sus intérpretes para el diario *New York World* [59].

Carew, formada como pintora e ilustradora en la tradición clásica antes de dar el salto a las caricaturas, utiliza también estas para dar un tono desenfadado a sus entrevistas con celebridades de la cultura como Mark Twain (1835-1910) y Pablo Picasso (1881-1973), que hacen de ella una maestra del género. Por añadidura, Kate aprovecha su renombre profesional para ampliar el eco de las ideas sufragistas [60] y, como su hermano Gluyas Williams (1888-1982) —que trabaja para *Life*, *The New Yorker* y otras publicaciones—, participa



[57] *Convicts, Lunatics, and Women!* (1908), de Emily J. Harding (1850-1940), una de las ilustraciones más célebres surgidas en el seno de la Artists' Suffrage League.



[58] Viñeta sin fecha ni autor acreditado, preservada por la National American Woman Suffrage Association, que plasma los beneficios para las mujeres de ampliar las perspectivas sobre su condición.



[59] Ilustración mundana de Kate Carew, alias de Mary William, para *New York World*.



[60] Kate Carew se dibuja a sí misma (a la derecha) para ilustrar su entrevista con la escritora sufragista Harriot Stanton Blatch (1856-1940), publicada en junio de 1912 en el *New York Tribune*.

de la manifestación primera del cómic en la prensa tras el carácter meramente enunciativo de la ilustración y la autarquía de la viñeta humorística: la *comic strip*, o tira de prensa, conjunto de varias viñetas hermanadas por un hilo narrativo que incluye globos o bocadillos de diálogo entre personajes recurrentes. Kate Carew participa de esta nueva tendencia con *The Angel Child* (1902-1905), publicada por *New York World* entre 1902 y 1905 y centrada en una niña cuyas gamberradas mutan para sorpresa de ella misma en acciones alabadas por sus mayores [61].

El origen de la *comic strip* puede rastrearse hasta los experimentos narrativos de William Hogarth, Rodolphe Töpffer (1799-1846) y Wilhelm Busch (1832-1908), si bien adquiere carta de naturaleza plena en el marco de la guerra desatada a finales del siglo XIX entre magnates estadounidenses de la prensa; una guerra que desemboca en la querencia por los titulares amarillistas y tiras dominicales, y más tarde diarias, de cómic, atractivas a ojos de lectores nativos y emigrantes de extracción sociocultural modesta¹⁶. Los primeros autores de cómic gozan como consecuencia de un estatus económico apreciable, se pueden permitir jugar a ensayo y error en las viñetas con un espíritu de «anarquía jovial»¹⁷ y tienen margen para trasladar sus inquietudes personales siempre que no interfieran con las dinámicas de mercado.

Conviene tener estos factores en cuenta a la hora de explicarnos por qué, pese a que el movimiento sufragista tiene un carácter transnacional y, después de medio siglo de luchas, alcanza sus objetivos en numerosos países occidentales en fechas casi coincidentes, solo en Estados Unidos —y, en menor medida, Inglaterra— se produce una dialéctica tan fructífera entre sus proclamas y el desarrollo del cómic desde las intuiciones de la ilustración y los balbuceos del humor gráfico hasta la primera expresión tasada del medio: la tira de prensa.



[61] *The Angel Child*, por Kate Carew.

Como ha analizado la ensayista Patricia Bradley¹⁸, la primera ola del feminismo es indisoluble en Estados Unidos del albor de los *mass media* y la cultura pop y las llamadas «guerras culturales»; un fenómeno que iría a mucho más con el feminismo de segunda ola y el posfeminismo y que se ha viralizado globalmente con el feminismo de cuarta ola, debido al efecto retardado que tiene aún hoy el *American Way of Life (and Thinking)* en el resto del mundo.

Por comparación a la actividad frenética y polifacética de las *cartoonists* norteamericanas que repasaremos a continuación, vale la pena apuntar cómo Sylvia Pankhurst (1882-1960), hija díscola de la gran maestra del feminismo británico, Emmeline Pankhurst (1858-1928), deja a un lado su amor por la pintura [62] para consagrar sus dotes artísticas y organizativas a la Women's So-



[62] *On a Pot Bank: Finishing Off the Edges of the Unbaked Plates on a Whirler* (1907), cuadro de Sylvia Pankhurst.

THE OLD SUBSCRIBER CALLS.



1. "Are you the editor of the Scathing Blade?"

TRUTH



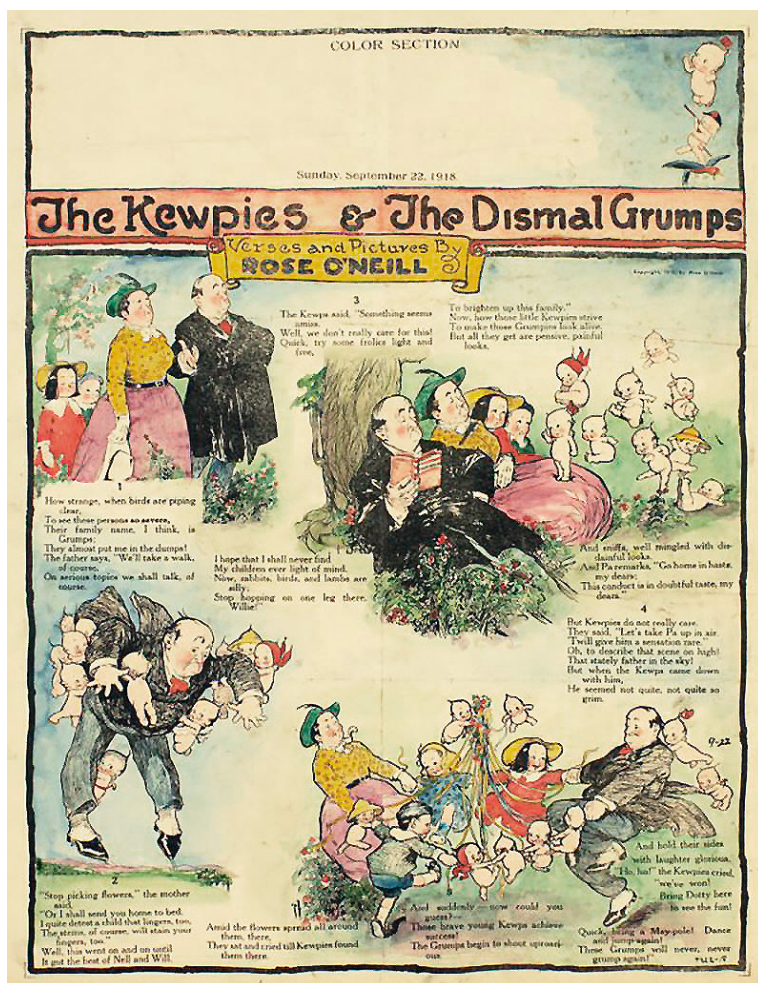
"Well, I'm the next you will about on!"



3. "I jest thought I'd drop in and learn ye -"



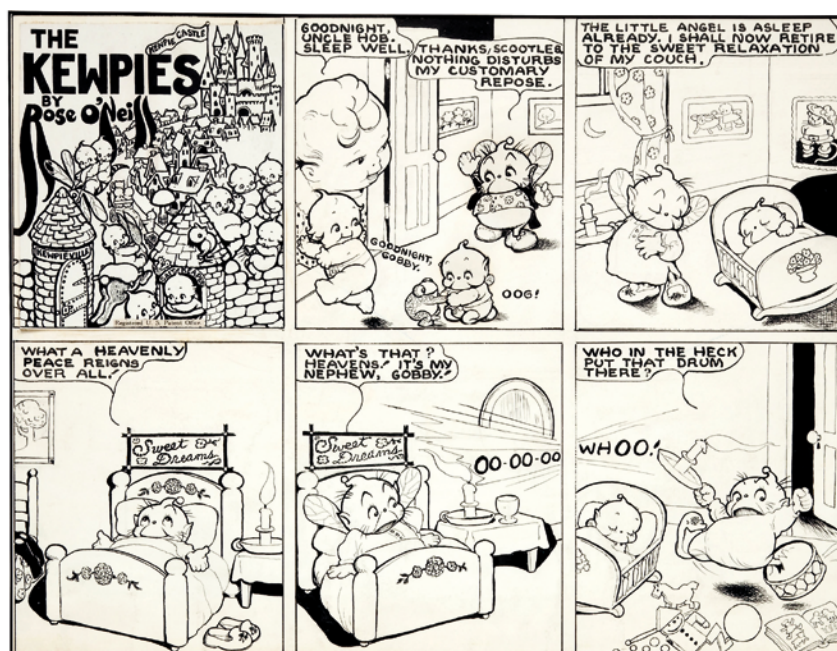
"4. Gee, but I wuz scared there for a minute! I thought that fellow was going to stop his subscription."



[63] La primera tira de prensa publicada por una mujer en Estados Unidos, *The Old Subscriber Calls*, es obra de Rose O'Neill (1874-1944) y se publica el 19 de septiembre de 1896 en la revista *Truth*.

[64] Evolución en el dibujo de Rose O'Neill para los Kwepies. Aquí, 1918.

[65] Evolución en el dibujo de Rose O'Neill para los Kewpies, 1936.



cial and Political Union, hogar de las *suffragettes*. A grandes rasgos, podríamos concluir que la cara del sufragismo finisecular responde al compromiso político de las activistas británicas con el movimiento, y la cruz, al compromiso estético con el mismo de las dibujantes estadounidenses.

Rose O'Neill (1874-1944) es buena muestra de ello. Hija de emigrantes irlandeses afincados en Filadelfia, su pasión por el dibujo se traduce en colaboraciones para periódicos locales con apenas quince años. A los diecinueve ya se ha instalado en Nueva York y en 1896 se convierte en la primera autora estadounidense en publicar una *comic strip*, que ve la luz en la revista *Truth* [63]. O'Neill compatibiliza esta labor con la de ilustradora publicitaria y de costumbres para publicaciones como *Harper's* y *Life* y con los chistes gráficos para la primera revista humorística de su país con éxito perdurable, *Puck*.

O'Neill escribe además novelas que ilustra ella misma, y, en sus últimos años de vida, prac-

tica la pintura y la escultura. Pero su mayor logro son los Kewpies, variación de los cupidos y querubines de la iconografía pictórica cuyas aventuras se publican a partir de 1909 en revistas asignadas a lectoras como *Ladies' Home Journal* y *Good Housekeeping*. Los Kewpies son recibidos con tanto entusiasmo que dan lugar a un *merchandising* global, un ascendiente notable sobre la estética *kawaii* japonesa¹⁹ y una continuidad insólita en prensa de casi treinta años [64-65]. O'Neill, cuyo día a día responde punto por punto a los postulados de la bohemia y la «nueva mujer», explota ese entusiasmo en favor del sufragismo, y los Kewpies exhortarán a las madres en carteles y otros medios a apoyar el voto de las mujeres si desean un futuro mejor para sus propias hijas [66].

Lou Rogers (1879-1952) es más radical que Rose O'Neill. Su adscripción al feminismo amazónico resulta evidente, y su estilo ejerce una



[66] Los Kwepies de Rose O'Neill tratan de convencer a las madres de que su voto por el sufragismo cuenta.

gran influencia en H. G. Peter (1880-1958) [67], el primer y más decisivo dibujante de la superheroína Wonder Woman²⁰. No en balde su vida está marcada por la exploración urbana, el deporte y el activismo político en vivo y en la radio, y su trabajo gráfico hace tan pocas concesiones que llega a ser rechazado en ocasiones no ya por medios generalistas sino por algunas asociaciones feministas²¹.

A Rogers se la considera en aquellos años «la única artista que ofrenda todo su tiempo al feminismo»²², y lo cierto es que su popularidad como ilustradora y *cartoonist* [68] proviene de compagi-



[67] La influencia de Lou Rogers en H. G. Peter (1880-1958) es palpable.