

SERGIO RUBIRA

Imágenes para Elena/o de Céspedes: lo que permanecía invisible

Mujer, mulata, esclava, cristiana, libre, esposa, madre, encajera, sastre, soldado, labrador, pastor, morisco, cirujano, castrado, hombre, esposo, hermafrodita, virgen, sodomita, hereje, apóstata, bruja, burladora,... son algunos de los calificativos que Elena/o de Céspedes se atribuye o le atribuyen a lo largo de los dos procesos –el civil y el inquisitorial– que se llevaron a cabo contra él/la en 1587. Identidad múltiple que se escapaba de lo normativo, de lo que entraba dentro de las normas, de aquello que se había construido como norma, de lo que se quería normal. Identidad cambiante difícil de fijar en una sola imagen. Podrían ser éstas, podrían ser otras muchas, aunque seguramente no sea ninguna o lo sean todas.

Lo que no era digno de ser pintado

“Padres: Pedro Hernando, su padre, vecino de Alhama; cree que es vivo, es labrador y tiene un molino. Su madre se llama Francisca de Medina, la cual es difunta; fue esclava de Benito Medina y era morena”.

Sobre la mesa hay un trapo blanco. Ha sido dejado con descuido, como si se acabara de utilizar. Una jarra de arcilla se ha colocado boca abajo para dejarla secar, cerca de tres platos y dos cuencos de cerámica también vueltos. A su lado, una cabeza de ajos parece esperar a ser machacada en el mortero metálico que tiene detrás. Encima, colgada por sus asas de la pared, una cesta recoge un paño blanco, demasiado, como son demasiado blancos el trapo y el ajo, hay que puntuar con luz. En el otro extremo, sosteniendo la composición, un recipiente de estaño se apoya sobre un jarro. El centro se ha dejado libre y lo ocupa una figura entre luces y sombras que agarra otra jarra, una más, y agacha la cabeza al apoyarse sobre el tablero, proyectando su perfil en el espacio en penumbra que la rodea. Una figura entre luces y sombras que se corresponde a la de una mujer mulata según indica el título –*La mulata* o *La criada mulata*– que se ha dado tradicionalmente a esta pintura, un título que en lo que de disciplinario tiene la atribución, pretende limitar el significado de lo que se está viendo y “blanquea” a su protagonista, tiene algo de blanca y algo de

negra, dice. En algunas ocasiones, las menos, la figura ha quedado identificada con una mujer negra –*La criada negra*, se ha dado en llamar–, perdiendo su mitad blanca, la paterna casi con seguridad, tal y como mostraría ese arte combinatorio con pretensión de clasificación científica de enciclopedia ilustrada, en su doble sentido de ilustración, con minúscula, e Ilustración, con mayúscula, que suponía la representación de las razas en las tempranas pinturas de castas de la Nueva España del siglo XVIII; cuadros en los que todavía era rara la aparición de la unión de hombre negro y mujer blanca, como era extraña, apenas existente, esa relación en la España metropolitana de finales del siglo XVI, en la que la pureza de sangre se dejaba al cuidado de las mujeres como una forma más de control, y en la que la esclavitud era un estado que pasaba de madres a hijos aunque el padre fuera libre. Sin embargo, ahora, al óleo se le ha preferido titular como *Escena de cocina* o así, al menos, aparece en la cartela –la que actúa como un certificado de autenticidad, como documento de autoridad– del museo estadounidense, The Art Institute of Chicago, en el que se guarda el cuadro. Una elección que puede deberse al temor a resultar políticamente incorrectos si todavía hoy hubiesen mantenido la usual determinación del sujeto de la obra por su identidad racial, ya sea sustantiva o calificativa, *La mulata*, *La criada mulata* o *La criada negra*, como la edad, que no su raza, ha definido y sigue haciéndolo a la *Vieja friendo huevos* (1618), o la profesión, que tampoco su raza, al *Aguador* (1619-1623), opciones que hablan también de lo perverso de estas elecciones de los historiadores del arte, la calificación como rasgo que se destaca sobre otros, como particularidad que, sin pretenderlo, desvela mentalidades.

Una pintura excepcional –en esa Historia del arte con mayúscula que, como la misma Historia, se fue haciendo a través de excepciones positivas, dejando olvidado demasiado en el proceso de su construcción– porque se cree –sólo se cree, las fechas son aproximadas– la primera que se conserva de Diego Velázquez (1599-1660), el que ha sido pensado como uno de los grandes genios del arte español, si no el más grande, excepción en sí mismo. Aunque, quizás, lo que hace a este cuadro singular no es que sea el primero del pintor sevillano, sino que sea una de las pocas representaciones, con lo que todas las representaciones –y más las que se han incluido en esa amplia etiqueta del Barroco– tienen siempre de puestas en escena teatrales, que existen de una mujer negra –o mulata– en la pintura española de esos siglos del Imperio de los Austria. Un asunto, la representación –que aquí, a pesar del anonimato de la protagonista, tiene bastante de retrato– de una mujer negra –o mulata–, que había permanecido invisible hasta esos años de 1617 ó 1618 en que Velázquez se decidió a situarla –la modelo tal vez fuese su propia esclava, más que su

sierva o su criada, o la de su maestro y suegro Francisco Pacheco— en el que entendía como su escenario más apropiado, las sombras de la cocina, con un gesto, la cabeza inclinada, que hacía todavía más evidente la condición servil que ya demostraban lo humilde de su jubón y su cofia, demasiado blanca. Una excepcionalidad que confirma la regla y hace aún más evidente la falta de imágenes de mujeres negras –o mulatas– en la pintura española de los siglos XVI y XVII. Una singularidad que demuestra que, a pesar de la presencia cotidiana de estas mujeres en las ciudades de la Metrópolis imperial, no entraban dentro de esa categoría que era lo “digno de ser pintado”. Una particularidad que, por demasiado incómoda, obvió la Historia del arte con mayúscula, prefiriendo la de su condición inaugural de la trayectoria del genio, y que hasta hace poco, muy poco, no recuperaron esas otras historias con minúscula que buscan entre lo que se olvidó (Vid. Fracchia, 2004 y 2007).

Su representación, rodeada de esos objetos que se repiten en los bodegones sevillanos del pintor y entre los que ella se incluiría –una más–, si, como se sospecha, le hubiese pertenecido a él o a su suegro, acercaba el cuadro –como mercancía con la que se traficaba y patrimonio que se heredaba– a la naturaleza muerta y lo alejaba –perdida su humanidad y cosificada– de la escena de género. Esclava negra –o mulata– que como objeto –se le había negado su condición de sujeto– de una primera pintura, algunos historiadores del arte han considerado un simple pretexto para que el pintor exhibiese su virtuosismo. Les parecía uno más de esos elementos de bodegón con los que Velázquez podría demostrar sus habilidades, algo con lo que se podía lucir sin demasiadas dificultades. Parece que era difícil entender su elección de este asunto, un asunto que para muchos no era “decoroso”, o no lo era lo suficiente, dentro de las normas que dominaban en la época y que siguieron dominando hasta mucho más tarde.

Algo que también traduce Antonio Palomino (1653-1726), en su *Parnaso Español Pintoresco Laureado* –una reunión de biografías que se corresponde al tercer tomo de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724)–, cuando en la vida de Velázquez se detiene en los motivos que llevaron a éste a pintar en Roma en 1650 el retrato de Juan de Pareja, su esclavo, “de generación mestiza, y de color extraño”, que, una vez liberado, fue un pintor de relativo éxito “no obstante la desgracia de su naturaleza” (Palomino, 1988: 305). Un cuadro sobre el que escribe: “Cuando se determinó retratarse a el Sumo Pontífice [Inocencio X], quiso prevenirse antes con el ejercicio de pintar una cabeza del natural; hizo la de Juan de Pareja, esclavo suyo (...)” (Palomino, 1988: 238). Un retrato que, según la historiografía tradicional

velazqueña, sólo se comprendía como ejercicio, porque no podía pensarse a Velázquez pintándolo si la intención no era la de adiestrarse para un encargo más importante. Un mulato anónimo, sin nombre y apellidos, que tardó en ser identificado, como tardaron en atribuírsele sus obras; apenas tenía importancia, ni como excepción, debieron considerar, otro olvido. Un tema –los retratos de esclavos cercanos al bodegón– que equiparaba, según Palomino, a Velázquez con el Pireico de la *Historia Natural* de Plinio, aquél al que llamaban “Riparo grafos, dicción griega, que quiere decir pintor de cosas bajas y groseras” (Palomino, 1988: 209).

“(…) aunque la madre de la confesante era esclava, que era negra y decía ser de casta de gentiles. Ni ella ni sus padres han sido presos o penitenciados por el Santo Oficio.

Dijo que es cristiana bautizada y confirmada y (...) oye misa cada domingo y fiestas de guardar, y que confiesa y comulga cuando lo manda la santa madre Iglesia. Confesó en Villarrubia de Ocaña con Alfonso Gómez, teniente cura de esta villa. Sabe signarse y santiguarse, decir el Paternoster, la Avemaría, el Credo y la Salve Regina en romance bien dicho”.

En otra versión del mismo asunto, ésta perteneciente hoy a la National Gallery of Ireland, en Dublín, se descubrió tras una limpieza que, en el fondo en sombras en el que estaba sumergida la figura que se identifica con una mulata –o una negra–, un repinte ocultaba una escena del Nuevo Testamento fragmentada –porque la pintura fue cortada en algún momento de su historia–, la de la Cena de Emaús, esa comida tardía de Cristo con dos discípulos tres días después de ser crucificado que fue utilizada para confirmar su resurrección a los incrédulos, igual que la herida del costado ayudó a creer a Santo Tomás, devolviendo el óleo a ese territorio del que algunos, guardianes del decoro, podían pensar no debía de haber salido, el de la pintura religiosa. Un tipo de pintura que situaba la imagen de la mulata –o negra– en otro tiempo y en otro lugar, como había sucedido con las representaciones de los negros –hombres– hasta ese momento, africanos confinados casi siempre a encarnar, disfrazados de próximo orientales, con turbante y costosos ropajes, el papel del rey Baltasar. Un rey negro que, a pesar del desplazamiento de época y territorio que ayudaba a justificar su representación, y de que esa iconografía llevaba establecida en España por influencia de Flandes más de un siglo, todavía resultaba incomprensible para muchos en esas décadas de cambio entre los siglos XVI y XVII, como demuestra el proceso inquisitorial llevado a cabo en 1580 contra un zapatero granadino que, ante un altar con la *Adoración de los reyes*, “dixo palabras feas contra el Rey Negro, que

quien le avia hecho rey, que en su linage no lo avia y que estava por darle de palos” (Cortés López, 1989: 95).

“Bodegones a lo divino” se ha llamado a este tipo de cuadros de herencia nórdica, tan difíciles de clasificar dentro de uno de los géneros establecidos, en los que la intención alegórica se hace patente, frente a aquellos, los bodegones sin más, en los que las alusiones morales quedan mucho más veladas, escondidas por lo general entre lo simbólico de los objetos. Pinturas en las que la construcción espacial, por lo que de forzada tiene en su integración de asuntos muy diferentes, es ambigua, muy difícil de descifrar, tanto, casi, como la de las propias *Meninas* (c. 1656), esa que ha provocado la escritura de miles de páginas que quieren explicarla y que, sin embargo, todavía hoy permanece incomprensible. Un espacio enigmático, el de este lienzo, en el que no se puede saber si la escena religiosa es una pintura colgada en la pared, lo que hablaría de la posible aculturación de la que se ha calificado generalmente como mulata, “blanqueándola” aún más, aunque su actitud, ajena a lo representado, podría también expresar lo contrario; si *La cena de Emaús* está vista a través de un ventanuco en la pared del fondo, lo que situaría a esa figura central, que pierde su protagonismo, fuera, en otra habitación, y de espaldas, de nuevo ignorante, a la aparición del resucitado, el hecho principal, imposibilitándola como testigo del milagro; o si se trata de un espejo que refleja lo que ocurre delante, algo en lo que se está insistiendo cada vez más y que provocaría, entonces, que fuera el espectador el que se situara en el territorio de lo divino, un territorio que ella es incapaz de percibir con la cabeza gacha y la mirada perdida sobre el tablero de la mesa (para una interpretación contraria, vid. Tiffany, 2008).

“Preguntada en qué reputación le tenían sus padres, deudos y vecinos, si le tenían por hombre o mujer, dijo que le tenían por neutro y por hombre que no era ni lo uno ni lo otro”.

Una obra difícil de catalogar en un género –retrato, naturaleza muerta, escena costumbrista, y pintura religiosa–, como difícil resultó atribuir un género a su personaje principal, el femenino o el masculino, porque esa mulata, que fue negra en algún momento –su identidad racial es temblorosa, ya se ha visto–, fue mulato para algunos. Así Palomino, cuando traza la biografía velazqueña en su *Parnaso*, menciona una pintura de la etapa sevillana que, por las coincidencias, se ha querido identificar con la del Art Institute of Chicago y de la que se ha deducido, por lo que falta, que debió de ser cortada igual que lo fue la versión de Dublín. Palomino la describe como: “Otra,

donde se ve un tablero que sirve de mesa, con su anafe y encima una olla hirviendo y tapada con una escudilla que se ve la lumbre, las llamas y centellas vivamente, un perolillo estañado, una alcarraza, unos platos y escudillas, un jarro vidriado, un almirez con su mano y una cabeza de ajos junto a él, y en el muro se divisa colgada de una escarpia una esportilla con un trapo y otras baratijas; y por guarda de esto un *muchacho* con una jarra en la mano y en la cabeza una escofieta, con que representa con su villanísimo traje un sujeto muy ridículo y gracioso” (Palomino, 1988: 208).

Un muchacho que ha perdido el adjetivo que le incluía en un grupo racial y del que Palomino destaca que lleva una cofia y viste un humilde jubón que podría ser de burdos “frisa y sayal”, como fue el vestuario de los esclavos que Pedro Portocarrero dejó en herencia al Hospital del Corpus Christi de Huelva a comienzos del siglo XVI (Cortés López, 1989: 101). Un detalle, el de la superlativa vestimenta humilde, que parece determinar lo cómico de su carácter, como si el jubón en lugar de traje, fuera un disfraz, otro más, adelantando así en casi dos siglos esa idea del negro como un blanco disfrazado, enmascarado, manchado, ensuciado, sucio, que hacía tanta gracia a Bergson en su *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico* (1899) y que llevó a Julián Gállego (cat. exp. *Velázquez*, 1990: 94), casi cien años después del ensayo del francés, a plantearse la posibilidad de que el rey Baltasar de la *Adoración de los Magos* (1619) de Velázquez, que lleva un precioso cuello de encaje y un lujoso pendiente con un rubí o un granate, pudiera representar a uno de los hermanos del pintor. Comicidad del negro como blanco ensuciado o del blanco ensuciado como negro que, ya antes de Palomino, se encontraba en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* (1604) de Mateo Alemán, en la que cuando el pícaro protagonista es arrollado por un cebón en las calles de Roma, se puede leer: “(...) todo yo era un bulto de lodo, sin descubrirseme más de los ojos y dientes como a los negros” (cit. en Cortés López, 1989: 100). Quizás sea esa característica graciosa y ridícula que se le asigna al/la protagonista del cuadro de Velázquez, la que en la época establecería su pertenencia a una raza, lo cómico como propio de lo negro.

Un/a chica/o con un jubón humilde parecido, mucho, al de ese otro niño, Felipe, hijo del esclavo de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), que aparece en *Tres muchachos* (c. 1670), en la Dulwich Gallery de Londres, portando una jarra, otra más, y pidiendo un trozo de pastel a otros dos en los que se ha visto a los propios hijos del pintor. En versiones más antiguas del título del cuadro, los niños blancos son adjetivados como campesinos: *Dos muchachos campesinos y uno negro*. De nuevo, la perversión del lenguaje: los blancos, definidos por su actividad, y el negro, por su raza.

Un niño negro mendigando un pedazo de dulce al que el más pequeño de los blancos tira de la pernera del pantalón –esta vez parece que no cabe la duda, lleva hábito masculino, frente a esa figura central de la pintura de Velázquez que colocada tras la mesa, esconde la prenda que delimitaría el género, falda o pantalón– mientras, enfrentando la mirada al espectador, le invita a reír como él.

Esclava/o mulata/o –o negra/o– que sólo podía pensarse como objeto domestico, uno más, o mercancía de lujo; que sólo podía considerarse motivo de risa, de la risa nerviosa que produce el miedo al otro. Esclava/o mulata/o –o negra/o– que se escapaba de lo normativo, de lo que entraba dentro de las normas, de aquello que se había construido como norma, de lo que se quería normal.

No eran ellos

“Cuando estuvo en Sanlúcar de Barrameda, haciendo una vez una obra del oficio de sastre en casa de un mercader de lienzos que se llama Hernando de Toledo, pecando a solas con la mujer de este, que se llama Ana Albánchez, que era moza y hermosa (...)”.

“¿Qué hemos de suponer que hacen las mujeres cuando una busca la compañía de otra?”, se pregunta el narrador de ese texto degenerado –biografía, autobiografía, historia y novela–, que es el *Orlando* (1928) de Virginia Woolf (1882-1944), cuando el/la protagonista, que en esos años cambia de género como cambia de ropa, se reúne, harto/a de Alexander Pope, Joseph Addison y Jonathan Swift, genios del canon de la literatura británica, con Nell, Prue, Kitty y Rose, prostitutas de Drury Lane, en sus habitaciones de los bajos fondos londinenses.

Si fuera cierto, reflexiona el biógrafo de *Orlando*, que, como afirma esa autoridad masculina que se oculta tras las siglas Mr. S.W., “cuando les falta el estímulo del sexo contrario, las mujeres no encuentran qué decirse las unas a las otras. Cuando están solas, no hablan, se arañan”, y se tuviera en cuenta, pura lógica, que “no pueden hablar entre sí ni arañarse ininterrumpidamente” (Woolf, 1994: 159-160), surgiría, sin duda, el siguiente interrogante: “¿qué hacen las amigas cuando se quedan solas?” (De Diego, 1990: 5).

“(...) a esta le vino gana y sin decirle cosa alguna la besó (...)”.

¿Qué hacen, entonces, las amigas cuando se quedan solas?, es la cuestión que muchos se hicieron, que muchos todavía se hacen. Buscaban y continúan buscando una respuesta, equivocándose siempre, porque sólo pueden pensar en ellos, desde ellos, sin comprenderlo, como le sucede a ese estúpido Mr. S.W. del texto de Woolf, autoridad desautorizada. Un espacio, el de las amigas, del que los hombres han quedado apartados. Algo que temen y que, al mismo tiempo, desean, como se desea aquello a lo que es imposible acceder. Mejor permanecer seguros en el umbral, mirando.

Mirando desde el umbral, como se quedó el Acteón de la fábula en las pinturas renacentistas y barrocas, rococó y neoclásicas. Acteón, detenido infinitamente en el margen, observando a Diana y sus ninfas, amigas que se pensaban a solas. Acteón burlándose eternamente de la diosa que le había maldecido por descubrirla, dejarla al descubierto: “Intenta, a ver si puedes, ir diciendo por ahí que has visto a Diana desnuda” (Ovidio, 1989: 56-58), le dijo, según la versión más popular del mito, antes de arrojarle el agua que le convertiría en el ciervo al que perseguirían y despedazarían sus propios perros de caza. Diana y su cortejo castigadas a ofrecerse a la mirada en un baño perpetuo; Acteón, recompensado, contemplándolas, a ella y a sus amigas, desde fuera y para siempre.

El espectador como Acteón puesto a salvo. El pintor con algo –mucho– de Pigmalión, aquel escultor de leyenda que creó, dio vida a su mujer ideal; mujer ideal que era un estereotipo, mujer por mujeres, una por todas; mujer como musa, modelo, amante y obra, papeles de los que tardó en escapar. El artista imaginando aquello –el amor de *donna con donna*– que ni siquiera había recibido nombre o que –como el de *uomo con uomo*– tampoco “osaba decirlo”; creando las imágenes de aquello que –ellos– deseaban mirar –aunque fuera con miedo, porque, cobardes, se sentían en peligro– y se había mantenido irrepresentable; no pudiendo dejar de querer figurarse, como muchos otros, lo que había permanecido invisible porque se había intentado tachar, borrar, eliminar.

Amor entre mujeres que había sido tachado, borrado, eliminado –casi– de los documentos oficiales, tanto civiles como eclesiásticos. Era condenado, pero raramente hecho público, publicado. Se buscaba otro cargo, otro delito del que acusarlas. Las preferían brujas. Éste solía ser siempre su crimen: la hechicería. Y Diana era su diosa, diosa de la Luna, nueva Hécate, reina oscura de los espíritus.

Oscura como la criada de Diana, doblemente oscura, que aparece intentando librarla de las miradas indiscretas en uno de los lienzos que, bajo el título genérico de *Poesías*, Tiziano –Pígalión– pintó para Felipe II –Acteón– a mediados del siglo XVI. Criada –o esclava– porque no parece ser ninfa. Reflejo, negro y vestido, de la diosa y sus damas, blancas y desnudas, diosa y damas que tienen mucho de hermanas, demasiado parecidas, todas son una, otra vez, una por todas. Contrapunto oscuro que se usa para resaltar la belleza clara de Diana y su cortejo, como las señoras de esa época utilizaban a sus esclavas negras, complementos de lujo que, por oposición, realzaban su atractivo. Esclavas negras, con un poco de bufones, que en los retratos de corte –como el de Juana de Austria, hermana de Felipe II y reina de Portugal, pintado por Cristóvão de Morais en 1553–, miraban impresionadas a sus amas y cuyo salvajismo, porque se las creía salvajes, se suponía que quedaba dominado por la personalidad o la hermosura de sus dueñas, transformándose en una servidumbre voluntaria (Bindman, 2001: 264).

¿Esclavas negras o esclavos negros? Su género, de nuevo, les resultaba difícil de reconocer en la representación y tuvieron que recurrir a los inventarios para descubrirlo, aunque algunos documentos tampoco resultaban definitivos, ya se ha visto, quizás se equivocasen también, porque, como sucede en el de Juana de Austria, puede que esa “negrilla” que aparece descrita como parte del retrato en la testamentaria de la reina de 1573 (Jordan, 2005:176) fuera un “negrillo” como el que aparece en el de Henrietta de Lorraine, hermana de Carlos I de Inglaterra, realizado por Van Dyck (1599-1641) cerca de 1634. “Negrilla” que también oculta fuera del cuadro los faldones que determinarían su género. “Negrilla” degenerada.

Diosa oscura como las que han sido consideradas sus seguidoras en Mauritania, las *sahacat* que menciona León el Africano en su *Descripción de África y de las cosas peregrinas que allí hay* (1492). Adivinatoras en contacto con demonios que, como pago de sus servicios, pedían mantener relaciones sexuales a las mujeres que acudían a ellas en nombre del espíritu –masculino– que hablaba a través suyo. Falsarias que seducían a mujeres para que abandonaran a sus maridos con la intención de seguirlas (Africano, 1995: 155). Fricatrices, las llama, quedando definidas por una práctica sexual, el tribadismo, igual que los hombres que amaban a otros hombres eran definidos por otra práctica, la de la sodomía. Mujeres que el cirujano francés Ambroise Paré incluirá, copiando al Africano casi palabra por palabra, en la sección que en su libro *Monstruos y prodigios* (1575) dedica a los “hermafroditas o andróginos”, porque, incapaz de entenderlas, sólo pudo incluirlas en ese capítulo,

mujeres que son también hombres o actúan como ellos. “Y que haya mujeres que, por medio de estas excrescencias o ninfas, abusen unas de otras, es cosa tan cierta como monstruosa y difícil de creer”, escribió el francés en su tratado pseudocientífico (Paré, 1987: 40).

Sin darles un nombre que fuera más allá de un acto, porque nombrándolas adquirirían identidad, ellos las escribían y las describían en tratados punitivos, médicos y de higiene sin dejarlas explicarse. A ellas no las permitían el uso de la palabra, como tampoco querían dejarlas mirar. No les daban la voz, como tampoco querían darles la capacidad para presentarse y representarse. Tanto les aterraban.

Ellos las pensaban otras y las construyeron; las dibujaban, las pintaban, las esculpían, como hizo Pigmalión, para su propio deseo; y qué mayor deseo que el que no se puede llegar a realizar, del que se está excluido, sobre el que de tan misterioso sólo se puede especular. De nuevo la pregunta, esa que era una trampa, ¿qué hacen las amigas cuando se quedan solas?

“(…) y, espantándose ella, esta le dijo que podría tener con ella cuenta como hombre, lo cual dijo medio disfrazada por la vergüenza que tenía de decirle que tenía dos sexos. Ana Albánchez la llevó a la cama, y, aunque estaba alterada y tenía aquella cabeza salida y se echó encima de ella, no le pudo hacer nada más que aquella demostración”.

Y buscaron una excusa para contestarla, otra más. Lo hicieron entre el canon clásico, ese que servía siempre de justificación. Encontraron una historia mitológica, otra más, que lo explicaba, o eso pensaban. De nuevo, la historia –o las historias– de Diana y sus ninfas como pretexto para imaginar aquello que no tenía imágenes, para figurarse aquello que no tenía representaciones.

Calisto era una “ninfa bellísima”, que “no hilaba ni se acicalaba; una cinta blanca recogía sus cabellos; llevaba muy ceñida la túnica, y con su arco y su venablo en la mano solía acompañar a Diana”. Cuenta el poeta que siendo “la hora de la siesta; Calisto, sofocada, se tendió en la hierba”. Júpiter, que había bajado a la tierra, la vio y, encaprichado, intentó seducirla y para convencerla, tomó la apariencia de la diosa. Se “tumbó junto a ella, la abrazó besándola con besos que no parecían de virgen a virgen –de Diana a Calisto–, sino de macho a hembra. Entrelazados se revolviéron... Alguna resistencia hizo ella mientras murmuraba: ¡Ojalá te hallaras aquí,

¡oh, Juno!, porque tal vez tu presencia moderase a este violador! Después de esta aventura Júpiter se volvió al Cielo” saciado (Ovidio, 1989: 42-43). Calisto, desconsolada, vagó por el bosque. Diana la encontró y la llamó para que se uniera a ella y sus ninfas. Calisto, angustiada, lo hizo. Era una tarde calurosa. Decidieron tomar un baño. Calisto se negó a desnudarse y sus compañeras la forzaron a hacerlo, descubriendo la falta que ya abultaba su vientre. Diana la expulsó de su lado. Juno, enterada de la infidelidad de su esposo, esperó a que Calisto diera a luz para vengarse. Rencorosa, agarró a la ninfa por los cabellos y la arrastró por el suelo hasta desfigurarla, cambiando sus rasgos por los de una osa. Quince años más tarde, Arcas, fruto de la violación, tropezó con ella mientras cazaba. Calisto se detuvo y él, sin reconocerla, pensó en matarla. Júpiter, apiadándose, los convirtió, antes de que se cometiera el crimen, en constelaciones: la Osa Mayor y la Osa Menor.

Una tragedia que era un pretexto. Calisto desnudada por las ninfas ante Diana. Diana y sus ninfas como Calisto, todas Calisto, todas desnudadas, descubiertas, dejadas al descubierto. La diosa y su corte ofrecidas como espectáculo a la mirada masculina deseante. Calisto como pareja de Acteón en las *Poesías* que Tiziano pintó para el monarca español. La historia de Calisto utilizada como estrategia para ser de nuevo Acteón, el que mira, a salvo, desde fuera, para siempre, ignorando otra pregunta incómoda, como si ellas estuvieran ciegas: ¿qué sucedía cuando eran las amigas las que miraban al quedarse solas? (Vid. Simons, 1994).

Una tragedia que era una excusa. Ya se sabe, el canon clásico sirve siempre de justificación. Una puesta en escena que era utilizada para representarse lo que se había considerado obsceno, lo que había permanecido fuera de escena durante mucho tiempo: el amor entre mujeres. Sin embargo, no había nada que temer. Otra vez habían quedado a salvo. Estaban seguros observando desde el patio del teatro: el que se veía como ella, era él. Porque, como ocurre, en el lienzo que Rubens pintó del asunto en 1613, Diana era Júpiter. El águila que raptó a Ganímedes se lo confirma a los entendidos, y el título, *Júpiter y Calisto*, limitando otra vez lo que se está mirando, a los que no lo son tanto.

“Enseguida se fue al licenciado Tapia, cirujano de aquella ciudad, que la vio y le dijo que era hermafrodito. Con una tintera que metió, dio una navajada más arriba del pellejo que había empezado a romperse y, dada la navajada, salió un miembro de hombre. (...) La curó y en quince días la dio por sana y ella quedó con actitud de poder tener cuenta con mujer.

Volvió entonces a Ana Albánchez y con ella tuvo muchas veces cuenta y actos como hombre. Estuvo en su casa sin que su marido entendiese nada como cuatro o cinco meses. Al cabo de ellos, porque el corregidor de la ciudad estaba aficionado a la dicha Ana Albánchez y Elena dormía con ella, este la mandó salir de la ciudad”.

Ella era él. Esa era la respuesta. No había peligro. Pero se confundieron porque reflejaron sus miedos, lo que se desea asusta, y sólo pudieron explicárselas proyectándose a sí mismos, sin caer en la cuenta de que así se acercaban a otro mito que también podía ser arriesgado, el de Narciso ahogado en el río enamorado de su imagen. Su centro, algo desplazado hacia abajo, se convertía en el eje en torno al que todo giraba. Las mujeres que amaban mujeres sólo podían hacerlo como hombres, se convencieron. Sólo podían entenderse si asumían un papel masculino, si se hacían ellos. Las veían transformadas en hombre, casi, sólo en parte o sólo una parte, la misma que oculta de espaldas la escultura helenística del *Hermafrodita dormido* de la que Velázquez encargó una réplica en bronce para Felipe IV en uno de sus viajes a Italia, un hermafrodita del que la *Venus del espejo* (1649-51) tenía mucho, ¿Venus con Marte?

Una metamorfosis, la de mujer en hombre, de la que, curioso, los artistas prefirieron olvidarse, no hay apenas representaciones. ¿Quién recordaba a la Mestra que aparece en el texto de Ovidio? Una princesa griega que para escapar de la esclavitud se convirtió en pescador. Otro mito, o quizás no. Un cambio, el de mujer en hombre, del que, sin embargo, los médicos y los cirujanos sí se ocuparon. “La razón por la que las mujeres pueden convertirse en hombres es que tienen oculto dentro del cuerpo tanto como los hombres muestran al descubierto, salvo que no tienen bastante calor ni capacidad para sacar afuera lo que, debido a la frialdad de su temperamento, se mantiene atado en el interior”, escribió Paré en su tratado sobre *Monstruos y prodigios* siguiendo las teorías médicas de la época. Sin embargo, continúa: “si el calor se hace más robusto, áspero y activo, no es cosa increíble que éste ayudado esencialmente por algún movimiento violento, pueda expulsar al exterior lo que estaba oculto dentro”. Y concluye: “(...) nunca encontramos en una historia auténtica que hombre alguno se haya convertido en mujer, ya que la naturaleza tiende siempre a lo que es más perfecto, y no, por el contrario, a hacer que lo que es perfecto, se vuelva imperfecto” (Paré, 1987: 42). De nuevo, ellos creyéndose medida de todas las cosas, confundiéndose.

Se equivocaban, porque ellas no eran ellos. Las amigas que se quedaban a solas se escapaban de lo normativo, de lo que entraba dentro de las normas, de aquello que se había construido como norma, de lo que se quería normal.

BIBLIOGRAFÍA

Africano, Juan León: *Descripción general del África y de las cosas peregrinas que hay allí*. Barcelona: Lundberg, 1995.

Bergson, Henri: *La risa: ensayo sobre la significación de los cómico*. Buenos Aires: Losada, 2004.

Bidman, David: "A Voluptuous Alliance between Africa and Europe: Hogarth's Africans", en Fort, Bernardette, y Rosenthal, Angela (ed.): *The Other Hogarth. Aesthetics of Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2001, pp. 260-269.

Cortés López, José Luis: *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Mundo Negro, 1989.

De Diego, Estrella: "Las amigas. Ausencia/presencia en la iconografía femenina", en *La balsa de la Medusa*, nº 13, 1990, pp. 5-23.

Domínguez Ortiz, Antonio; Gállego, Julián, y Pérez Sánchez, Alfonso E.: *Velázquez* (cat. exp.). Madrid: Museo del Prado, 1990.

Donoghue, Emma: "Imagined More than Women: lesbians as hermaphrodites, 1671-1766", en *Women's History Review*, vol. 2, nº 2, 1993, pp. 199-216.

Falomir, Miguel (ed.): *Tiziano* (cat. exp.). Madrid: Museo del Prado, 2003.

Fracchia, Carmen: "Constructing the Black Slave in Early Modern Spanish Painting", en Nichols, Tom (ed.): *Others and Outcasts in Early Modern Europe. Picturing the Social Margins*. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2007.

Fracchia, Carmen: "(Lack of) Visual Representation of Black Slaves in Spanish Golden Age Painting", en *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 10, nº 1, Junio 2004, pp. 23-34.

Franco Silva, Alfonso: *Esclavitud en Andalucía*. Granada: Universidad de Granada, 1992.

Jordan, Annemarie: "Images of Empire: slaves in the Lisbon household and court of Catherine of Austria", en Lowe, Kate, y Earle, T.F. (eds.): *Black Africans in Renaissance Europe*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2005, pp. 155-179.

McClive, Cathy: "Masculinity on Trial: Penises, Hermaphrodites and the Uncertain Male Body in Early Modern France", en *History Workshop Journal*, nº 68, 2009, pp. 46-66.

Ovidio Nason, Publio: *Las metamorfosis*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

Palomino, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica III. El parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid: Aguilar, 1988.

Paré, Ambroise: *Monstruos y prodigios*. Madrid: Siruela, 1987.

Simons, Patricia: "Lesbian (In)visibility in Italian Renaissance Culture: Diana and Other Cases of *donna con donna*" en Withney Davis (ed.), *Gay and Lesbian Studies in Art History*, Hawoth Press, Nueva York, 1994, pp. 81-122.

Tiffany, Tanya J.: "Light, Darkness, and African Salvation: Velázquez's *Supper at Emmaus*", en *Art History*, vol. 31, nº 1, Febrero 2008, pp. 33-56.

Woolf, Virginia: *Orlando*. Barcelona: Salvat, 1994.

Texto realizado para la producción *A/O (Caso Céspedes)*. Un proyecto de Cabello / Carceller (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 5 de junio - septiembre de 2010)