



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Misoginia y archivos

Activar relatos desde las prácticas artísticas feministas

Ana Lorente Floriano

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

MISOGINIA Y ARCHIVOS

ACTIVAR RELATOS DESDE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS FEMINISTAS

ANA LORENTE FLORIANO

Título

Misoginia y archivos. Activar relatos desde las prácticas artísticas feministas

Tesis doctoral

Ana Lorente Floriano

Directoras

Marta Negre Busó

Maria del Mar Redondo Arolas

Tutora

Marta Negre Busó

Programa de Doctorado

Estudios avanzados en producciones artísticas

Línea de investigación

Investigación en imagen y diseño

Tipo de tesis

C-Mixta

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

Barcelona, 2021



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Gracias a mis directoras de tesis, Mar Redondo y Marta Negre, por la dedicación y energía con la que me han guiado durante el camino y por las inestimables aportaciones que han contribuido a que esta tesis haya sido posible.

Gracias a Roberto por el apoyo incondicional que me ha brindado durante estos cuatro años, por auscultar atentamente estas páginas siempre que lo he necesitado y por animarme a seguir adelante. A mi familia, por los ánimos y la paciencia. A Anna, Lidia, Mònica, Nancy, Òria y Paula por acompañarme a lo largo de este viaje y ayudarme con sus consejos siempre lúcidos, a resolver mis dudas.

Gracias a Sayuri y Tomasz por contribuir con sus ideas a enriquecer la obra. A Teun Van der Heijden por ayudarme con la edición de la misma. A Yumi Goto por la confianza depositada en el proyecto artístico y por la oportunidad de visibilizarlo.

Gracias a Institut d'Historia de la Ciència i la Medicina López Piñero, Museo de Anatomía Javier Puerta, Museu d'Historia de la Medicina de Catalunya, Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso, Museo Olavide, Museo del Calzado José María Amat Amer, Museu Frederic Marès, Museu de la Perruqueria Raffel Pagès, Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya, Royal College of Obstetricians and Gynaecologists, Singermornings y a todas las personas que en estas instituciones me han presentado, entre salas, puertas y vitrinas, fragmentos de historia.

Para Eva, Jan y Pau

MISOGINIA Y ARCHIVOS

ACTIVAR RELATOS DESDE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS FEMINISTAS

ANA LORENTE FLORIANO

Misoginia y archivos. Activar relatos desde las prácticas artísticas feministas es un estudio dividido en tres capítulos que aborda, desde una práctica artística de orientación interdisciplinar –que integra campos de estudio diversos y está focalizada en la producción fotográfica– la recuperación de la memoria individual de mujeres sometidas al control patriarcal, acusadas de delitos típicamente femeninos o asesinadas.

El primer capítulo examina episodios de misoginia que tuvieron lugar entre los últimos decenios del siglo XIX y los primeros años del siglo XX en España, el segundo analiza la obra titulada *Archivos [0]. Una investigación fragmentaria sobre misoginia y violencia durante la Belle Époque* (2018-2020), que he producido en el marco de la investigación y que guía el estudio, y el tercero pone en contexto y explora estrategias y prácticas artísticas feministas que abordan, desde la década de 1970, situaciones de violencia contra las mujeres.

Sobre la idea de intervenir en un pasado que permanece constantemente en obras y construir una versión posible de los hechos, que implica visibilizar y materializar historias atravesadas por el dolor físico y psicológico infringido a varias mujeres, planteo esta investigación. Lo hago desde una práctica artística trazando líneas de amistad con las prácticas archivistas y historiadoras definidas por Giovanna Zapperi, Hal Foster o Mark Godfrey, y poniendo de relieve, como plantea Ariela Azoulay, el uso de la fotografía y su capacidad para producir relatos escondidos y de abrir relaciones inexploradas en sucesos sin imagen.

En sus estudios definen estrategias y metodologías de artistas que actúan como historiadoras y adoptan sus roles. Las intenciones son diversas así como los campos de estudio y los enfoques, sin embargo, el denominador común es la voluntad de interrogar al pasado y al presente que lo construye. Apropiándose de preguntas que tradicionalmente se han reservado a la disciplina histórica, dichas prácticas artísticas ponen en valor memorias individuales e historias de gente que, según señaló Michel Foucault, han pasado inadvertidas o no han tenido ningún papel destacado en la historia.

PALABRAS CLAVE

Belle Époque, documento, fotografía, libro de artista, misoginia, prácticas de archivo, prácticas artísticas feministas, violencia.

Misoginia y archivos. Activar relatos desde las prácticas artísticas feministas es un estudi dividit en tres capítols que aborda, des d'una pràctica artística d'orientació interdisciplinar –que integra camps d'estudi diversos i està focalitzada en la producció fotogràfica– la recuperació de la memòria individual de dones sotmeses al control patriarcal, acusades de delictes típicament femenins o assassinadas.

El primer capítol examina episodis de misoginia que van tenir lloc entre els darrers dècenis del segle XIX i els primers anys del segle XX a Espanya, el segon analitza l'obra titulada *Archivos [0]. Una investigación fragmentaria sobre misoginia y violencia durante la Belle Époque* (2018-2020), que he produït en el marc de la investigació i que guia l'estudi, i el tercer posa en context i explora estratègies i pràctiques artístiques femenistes que aborden, des de la dècada de 1970, situacions de violència contra les dones.

Sota la idea de intervenir en un passat que està constantement en obres i construir una versió possible dels fets, que implica visibilitzar i materialitzar històries travessades pel dolor físic i psicològic infringit a varies dones, plantejo aquesta investigació. Ho faig des d'una pràctica artística que traça línies d'amistad amb les pràctiques arxivistes i historiadores definides per Giovanna Zapperi, Hal Foster o Mark Godfrey, i posant de relleu, com planteja Ariela Azoulay, l'ús de la fotografia i de la capacitat per produir relats amagats i d'obrir relacions inexplorades en successos sense imatge.

En els seus estudis defineixen estratègies i metodologies d'artistes que actuen com a historiadores i adopten els seus rols. Les intencions són diverses així com els camps d'estudi i els enfocaments, tanmateix, el denominador comú és la voluntat d'interrogar al passat i al present que el construeix. Apropiant-se de preguntes que tradicionalment s'han reservat a la disciplina històrica, aquestes pràctiques artístiques posen en valor memòries individuals i històries de persones que, segons va assenyalar Michel Foucault, han passat inadvertides o no han tingut cap paper destacat en la història.

PARAULES CLAU

Belle Époque, document, fotografia, llibre d'artista, misoginia, pràctiques d'arxiu, pràctiques artístiques femenistes, violència.

Misoginia y archivos. Activar relatos desde las prácticas artísticas feministas is a study divided into three chapters that addresses, from an artistic practice of interdisciplinary orientation –which integrates diverse fields of study and is focused on photographic production– the recovery of the individual memory of women subjected to the patriarchal control, accused of typically female crimes or murdered.

The first chapter examines episodes of misogyny that took place between the last decades of the nineteenth century and the first years of the twentieth century in Spain, the second analyzes the work entitled *Archives [0]. A fragmentary investigation on misogyny and violence during the Belle Époque* (2018-2020), which I have produced within the framework of the investigation and which guides the study, and the third puts in context and explores feminist artistic strategies and practices that address, from the 1970s, situations of violence against women.

On the idea of intervening in a past that constantly remains under construction and to build a possible version of events, which implies making visible and materializing stories crossed by the physical and psychological pain inflicted on several women, I propose this research. I do it from an artistic practice drawing common ideas with the archivist and historical practices defined by Giovanna Zapperi, Hal Foster or Mark Godfrey, pointing out, as Ariela Azoulay suggests, the use of photography and its ability to produce hidden stories and of opening unexplored relationships in imageless events.

In their studies they define strategies and methodologies of artists who act as historians and adopt their roles. The intentions are diverse as well as the fields of study and the approaches, however, the common denominator is to question the past and the present that builds it. Appropriating questions that have traditionally been reserved for the historical discipline, these artistic practices value individual memories and stories of people who, according to Michel Foucault, have gone unnoticed or have not played any prominent role in history.

KEY WORDS

Belle Époque, document, photography, artist's book, misogyny, archival practices, feminist art practices, violence.

INTRODUCCIÓN 17

PLANTEAMIENTO 19

INTERROGANTES, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS 29

METODOLOGÍAS 31

Historiar 32

Pesquisar 37

ESTRUCTURA DEL ESTUDIO 46

I. EL CUERPO FEMENINO COLONIZADO 51

1.1 ADÚLTERAS, PROSTITUTAS, ABORTISTAS Y DESOBEDIENTES 53

1.1.1 Las anatomías femeninas 53

1.1.2 La criminalidad femenina o los delitos femeninos 68

1.1.3 Un lugar en el que hurgar y la atenta observación 75

1.2 CASOS DE ESTUDIO 87

1.2.1 Victorina Rivacoba, 1889 88

1.2.2 Mariana López, 1911 107

1.2.3 Josefa Torres, 1912 118

1.2.4 Francisca Martín y Tomasa Vega, 1889 129

1.2.5 Felisa García y María del Amparo Ramírez, 1898 136

1.2.6 Enriqueta Martí, 1912 144

II. FICTORA 171

2.1 DIARIO DE CAMPO 175

2.1.1 Materializar las historias 175

2.1.2 En busca de los fondos y las musas 186

2.1.3 El marco y la analogía 199

2.1.4 La acumulación y un leve latido 213

2.2 ARCHIVOS [0]. UNA INVESTIGACIÓN FRAGMENTARIA SOBRE MISOGINIA Y VIOLENCIA DURANTE LA *BELLE ÉPOQUE* 219

2.2.1 Un inventario de pruebas 219

2.2.2 El libro de artista y el archivo documental 226

III. ESTRATEGIAS FOTOGRÁFICAS Y PRÁCTICAS HISTORIADORAS CONTEMPORÁNEAS 233

3.1 REVISIONES DE LA HISTORIA 245

3.2 ÁLBUMES DE VIOLENCIA 259

CONCLUSIONES 285

RECURSOS Y FUENTES 295

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTO

Al no haber sido nadie en la historia, al no haber intervenido en los acontecimientos o no haber desempeñado ningún papel apreciable en la vida de las personas importantes, al no haber dejado ningún indicio que pueda conducir hasta ellos, únicamente tienen y tendrán existencia al abrigo precario de esas palabras [...] Ha sido preciso que entre tantos documentos perdidos y dispersados sea éste, en lugar de aquél, quien haya llegado hasta nosotros, quien haya sido reencontrado y leído, de tal suerte que entre esas gentes sin importancia y nosotros, que no tenemos más importancia que ellas, no existe ninguna relación de necesidad. [...] No había ninguna posibilidad de que estos individuos, con su vida y sus desgracias, surgiesen de la sombra en lugar de tantos otros que permanecen en ella. [...] Su retorno ahora a lo real se hace en la forma misma en la que se les había expulsado del mundo. (Foucault, 1996, p. 82-83)

Los nombres de mujeres acusadas y castigadas aparecen de manera irregular en las secciones de sucesos de la prensa española entre finales del siglo XIX y principios del XX. Los actos cometidos contra ellas, que cambian su condición social de ciudadana a culpable y su estado de viva a muerta o de libre a encarcelada, se muestran como episodios aislados y a menudo justificados. Más de cien años después de que sucedieran, sus historias han vuelto a emerger del mismo lugar en el que se depositaron. Su condición de mujeres transgresoras de las líneas rojas que marcaron el límite entre lo permitido y lo prohibido durante la *Belle Époque* las ha posicionado en algún punto perdido en la máquina del archivo. A lo que queda de éste, de manera casi irónica, ellas deben su existencia.

Este estudio examina, desde una práctica artística de orientación interdisciplinar —que integra campos de estudio diversos y está focalizada en la producción fotográfica—, episodios de misoginia que tuvieron lugar entre los últimos decenios del siglo XIX y los primeros años del siglo XX en España. La obra titulada *Archivos [0]. Una investigación fragmentaria sobre misoginia y violencia durante la Belle Époque (2018-2020)*¹, que he producido en el marco de la investigación y guía el estudio, recupera ese pasado perdido

¹ En las ocasiones sucesivas que mencione el proyecto, me referiré a él como *Archivos [0]*. La obra puede consultarse en <<http://www.analorento.art/Archives-0>>.

y olvidado por la historia para devolverlo al presente mediante imágenes; recupera las memorias individuales de varias mujeres acusadas de adulte-rio, desobediencia, insultos, aborto, infanticidio y rapto.

El proyecto de investigación se inmiscuye en este pasado despistado del que tan solo me separan tres generaciones. Nunca conocí a mis bisabuelas —murieron antes de que yo naciera—, pero podrían haber sido una de las protagonistas de este estudio. La recuperación de las memorias rotas es imprescindible para situarnos, desde un enfoque crítico, en un presente que carga a sus espaldas múltiples contradicciones sobre las relaciones de poder y de igualdad. Desde el ámbito del arte, haciendo uso de la fotografía como medio fundamental con el que trabajo, me he propuesto interro-gar a una parte de ese pasado que descansa en los periódicos en blanco y negro. A medio camino entre la investigación documental y la especula-ción, he trazado un cuerpo de archivo que tiene como objetivo resucitar, elaborar y visualizar algunos aspectos del pasado que han sido anulados o que simplemente han quedado atrapados sin saber qué dirección tomar. Son historias que han sido depositadas en el subsuelo de nuestro imagina-rio, a las que la historia, como indica Mark Godfrey (2007), les ha prestado escasa atención.

El hecho de que el pasado haya sido construido, como comentaba Walter Benjamin (1989), desde el punto de vista de los vencedores deja amplias lagunas de memoria y conocimiento, que parecen indicar que ciertos su-cesos no hubieran existido jamás. Sin relatos que apunten a su existencia y que interroguen sobre cómo se ha construido esa historia, nuestro pasado tiende a desaparecer.

Una tendencia presente en el espacio del arte contemporáneo ha puesto especial atención en hacer de la práctica historiadora el motor de recupe-ración y visibilización de parcelas del pasado que han sido enterradas o desatendidas por la historia. Benjamin propuso una figura historiadora y una manera de hacer historia que dialoga con las corrientes historiadoras presentes en el arte contemporáneo. En estas, la investigación artística e histórica confluyen para proporcionar otra experiencia; produciendo pa-sado al hacer historias alternativas y promoviendo imágenes posibles de la historia que alerten sobre cómo esta ha sido representada. El interés

que prestó a la historia silenciada ha tenido una gran influencia en los modos en que las prácticas artísticas se han relacionado con el pasado. Recuperando las ideas de Benjamin, el historiador y teórico del arte Georges Didi-Huberman (2012) argumenta que artista y historiador comparten un objeto común, que es el de hacer visible el pasado y «hacer visible la tragedia en la cultura» (p. 26). El asunto que envuelve y conduce este estudio se refiere a cómo reflejar una imagen del pasado, desde mi propia práctica artística, mediante la fotografía, asumiendo el estatuto ambivalente de su naturaleza.

Planteo esta investigación sobre la idea de intervenir en un pasado que permanece constantemente en obras y construir una versión posible de los hechos, que implica visibilizar y materializar historias atravesadas por el dolor físico y psicológico infringido a varias mujeres. Lo hago desde la práctica artística trazando líneas de amistad con las prácticas archivistas e historiadoras definidas por Hal Foster, Mark Godfrey o Frank van der Stok, entre otros. En sus estudios definen estrategias y metodologías de artistas que actúan como historiadoras y adoptan sus roles. Las intenciones son variadas, así como los campos de estudio y los enfoques; sin embargo, el denominador común es la voluntad de interrogar al pasado y al presente que lo construye. Apropiándose de preguntas que tradicionalmente se han reservado a la disciplina histórica, dichas prácticas artísticas ponen en valor memorias individuales e historias de gente que, según señaló Michel Foucault, no han tenido ningún papel destacado en la historia.

El proyecto artístico *Archivos [0]* recoge algunas de esas historias y las examina buscando puntos de confluencia entre la fotografía, el diseño, la prensa y el documento. Desde la creación fotográfica y poniéndome en el papel de una historiadora, etnógrafa y archivera, han emergido fuentes y documentos escritos de casos que han quedado a la sombra de la historia. Noticias de prensa, documentación legal, ensayos y tratados médico-científicos, fotografías y objetos procedentes de diversos ámbitos de conocimiento, como la ciencia médica, forense, ginecológica y antropológica, han confluído en la investigación artística, y han puesto de relieve el carácter interdisciplinar del estudio y de una obra que, desde la producción fotográfica y el archivo, ha dado voz a las acusadas protagonistas de este proyecto.

El marco temporal en el que he situado el objeto de estudio ha sido denominado la *Belle Époque*. Este apelativo de origen francés definió, ya en su momento, el espíritu de una época al que se sumó toda Europa. Concretamente, hace referencia a un periodo de confianza en el progreso y en la tecnología junto al auge del capitalismo y la expansión del imperialismo. Esa fe en la tecnología y en la industria desaparecería debido a dos catástrofes: el hundimiento del Titanic y la Primera Guerra Mundial. En el transcurso de este complejo entramado de producción y modernidad que atravesó todos los campos del conocimiento, se redefinieron y legitimaron teorías sobre la maldad e inferioridad de la mujer en el ámbito científico, las cuales se habían expandido desde los círculos eclesiásticos y la tradición religiosa popular había mantenido. De acuerdo con Elisabeth Badinter (1993), durante esta época se percibe un incremento y recrudecimiento de actitudes misóginas, desde diversos escenarios de autoridad intelectual de los que participaron la ciencias sociales, humanas y médicas, así como la legislación y la prensa. La mirada negativa hacia el sujeto mujer se avivó de la mano de los diversos exámenes a los que se sometió su cuerpo, lo que provocó amplias lagunas de ignorancia sobre la gestión del cuerpo y de su sexualidad.

A finales del siglo XIX, la «cuestión femenina» ocupó parte central del debate científico, filosófico y médico, que se tradujo en un interés por definir el lugar que la mujer debía ocupar en la sociedad y en la familia, y cuáles debían ser sus derechos y obligaciones. Con el auge de los movimientos feministas y la proliferación de ideas en defensa de la independencia de las mujeres, se advierte un aumento de las tensiones en el debate sobre la función de la mujer, y un mayor interés por redefinir argumentos sostenidos en pruebas de carácter científico marcadamente antifeministas y misóginas (Gómez, 2004). Dichas tensiones también pueden encontrarse en el arte. A finales del siglo XIX, se realizaron abundantes representaciones de mujeres desnudas (Aliaga, 2007). Este aumento de desnudos femeninos aparece como una manifestación de los miedos masculinos a las demandas de liberación de las mujeres (Bornay, 2017) y como «un temor al que se responde desde la hegemonía masculina con una insistencia en la representación de la mujer dócil, aquietada, alejada de cualquier tentación reivindicativa» (Aliaga, 2007, p. 31).

Los movimientos feministas organizados, que empezaron a reclamar con empeño el derecho de la mujer como sujeto político, se sitúan entre finales del siglo XIX e inicio del siglo XX. Aunque estos movimientos funcionaban con estrategias y formaciones diversas, evidenciaban la disconformidad general con el sistema patriarcal. Los primeros aparecieron de manera organizada en Inglaterra y EE. UU. con demandas de derecho a voto e igualdad legal, aunque anteriormente se habían producido intentos durante la Revolución francesa a raíz de las reivindicaciones de Olimpia de Gouges. El sufragio universal, también femenino, se entendió como una medida de urgencia social contra la precariedad y servidumbre a la que estaba sometida la mitad de la población europea. El derecho a voto habría de ser el medio para conseguir independencia, una cierta igualdad a nivel económico y a participar en la toma de decisiones políticas. El movimiento sufragista y el voto femenino, según la historiadora Mary Nash (2012), «despertó una oposición implacable. La reivindicación sufragista fue muy subversiva porque implicaba cuestionar las bases del sistema de género y el monopolio masculino del espacio político público» (p. 25).

A pesar de que, en España, según afirmó Emilia Pardo Bazán² —escritora y defensora de los derechos de las mujeres—, no existía un movimiento feminista organizado con un carácter similar al inglés o al americano, sí había iniciativas particulares aisladas que evidenciaban la situación de violencia, injusticia y dependencia que sufría la población femenina. Estas denuncias públicas en las que ella participaba y de las cuales era impulsora cuestionaban la forma de relacionarse con la autoridad patriarcal, representada en sus estadios más elementales por la sujeción y obediencia al marido dentro de la institución familiar y, en el conjunto social, por el sometimiento a la orden judicial establecida en el Código Civil español de 1889 y en el Código Penal de 1870. Adolfo González-Posada —jurista y sociólogo— hizo notar en *El feminismo* (1899) el escaso interés que políticos e intelectuales tenían sobre el tema (Nash, 2012). Geraldine Scanlon (1986) sostiene que el impulso feminista provenía de una asociación entre industrialización y países de tradición protestante y/o librepensadora. Este factor no se dio en España, heredera de una fuerte tradición católica

² Opinión referida en un artículo titulado «La mujer española», publicado en la primera página del diario ABC del 5 de enero de 1907.

y conservadora, donde el ideal de mujer y las consignas sobre su función continuaban siendo las de fray Luis de León en *La perfecta casada* (1583).

La alineación de la legislación junto con las teorías sobre la inferioridad de la mujer y los dictados religiosos tradicionales marcaron el ritmo de la estructura ideal del régimen disciplinario patriarcal español. En su base se encontraba la institución familiar, que sustentaba el orden naturalizado donde una serie de normas debían ser respetadas. En los límites y en la transgresión de estas fronteras simbólicas se producía la criminalización típicamente femenina. El orden natural contaba con la mujer como sujeto pasivo, dispuesta para la maternidad y el hogar. En la esfera privada desarrollaba su función de sujeto sumiso al marido; este representaba en el ámbito público el orden, la providencia y el mando. La gestión del cuerpo y la sexualidad femenina encarnaban, en esa naturalización social, el origen de las diversas causas de la vulneración de la norma. Al respecto, Dolores Juliano indica que los delitos de las mujeres tenían el agravante de que la desobediencia implicaba «una doble falta, contra las leyes humanas y contra la naturaleza» (2009, p. 80). La idea de que las mujeres debían ser naturalmente virtuosas y piadosas provocaba que las transgresiones que cometían fueran evaluadas moralmente en mayor medida que cuando las cometían los hombres. Esa naturaleza, argumenta Juliano, «se corresponde con lo que durante siglos se interpretó como la voluntad divina, por lo que todo delito femenino tiende a verse implícitamente como pecado» (2009, p. 80). Así, la sexualidad se convirtió en el motor principal de los llamados *crímenes típicamente femeninos* entre los que se encontraban el adulterio, el aborto o el infanticidio y la prostitución.

La ginecología, la antropología, la medicina forense, la psiquiatría, la anatomía y la biología tuvieron un papel protagonista durante la *Belle Époque* en la redefinición de las obligaciones y los límites de la población femenina. En territorio español, las ideas del psiquiatra Paul Julius Moebius sobre el inferior y maléfico ser que la mujer encarnaba, las del frenólogo y neuroanatomista Franz Joseph Gall o las de los antropólogos Francis Galton y Charles Darwin sobre la inferioridad y la función reproductiva de las mujeres, fueron secundadas por científicos como Roberto Nóvoa. Se tradujeron textos y fueron ampliamente seguidas las teorías del antropólogo criminalista Cesare Lombroso sobre la relación entre la sexualidad

femenina, la prostitución y el crimen, entre otros, por el profesor Ignasi Valentí Vivó o el profesor Rafael Salillas; así también, las teorías sobre la histeria del neurólogo Jean-Martin Charcot, y sobre la imperfección de la mujer respecto al hombre del psiquiatra Sigmund Freud. La ginecología, de la mano de Miquel Arcàngel Fargas Roca, contribuyó a desarticular las aspiraciones feministas a través de los consejos que este daba a sus pacientes y de las clases que profesaba a sus alumnos en la universidad sobre el sexo femenino. Del mismo modo, las prácticas periciales y forenses llevadas a cabo por Eduardo Lozano, Pere Mata o Antonio Ramón se exponían en las aulas de las universidades, en los juzgados y en la prensa. La ciencia médica de diferentes especialidades desarrolló una sólida teoría sobre el cuerpo femenino que no encajaba con la realidad, el deseo y la necesidad social. Las teorías sobre el determinismo biológico que calaron en el imaginario colectivo de la sociedad finisecular, según sostienen Silvia García Dauder y Eulalia Pérez Sedeño (2017), lo hicieron a menudo a través de la prensa y los medios de comunicación.

La emergencia de las olas de feminismos durante la década de 1960 en el ámbito anglosajón puso el acento en la invisibilización de la mujer en la historia y en el espacio público, así como en la toma de conciencia pública de la propia sexualidad y en el control del propio cuerpo, con reivindicaciones sobre el derecho al aborto y contra la violencia sexual. Desde los colectivos feministas de carácter marxista y radical, especialmente, se elaboró el concepto de patriarcado, con el que se visualizaba el sistema de dominación tradicional independiente de otros sistemas de sometimiento. Kate Millet desarrolló en *Sexual politics* ('Política sexual', 1995), publicada por primera vez en 1969, la relación entre el patriarcado —como sistema de poder basado en el poder legítimo del hombre para dominar— y el ejercicio de la fuerza y la violencia contra las mujeres. Explicó de qué manera esta violencia aparece a los ojos del patriarcado como sucesos aislados o patológicos, que sin embargo ella interpretó como un problema de carácter estructural. Esta ideología social se construye culturalmente mediante diversos canales que legitiman el uso del poder en forma de autoridad o violencia. Rita Segato (2003 y 2014), varias décadas después, insiste en la misma idea e indica que la estructura patriarcal ha construido las leyes que ahora, en los años veinte del siglo XXI, están empezando a modificarse ligeramente. Según la autora, se han basado en una percepción masculina

sobre las relaciones de poder y de lucha, como lo indican los diferentes tipos de agresión sexual tipificados, el sometimiento, la obediencia y el castigo. Las teorías feministas insisten en que la situación de inferioridad, de sumisión y de violencia sufrida por las mujeres no son episodios aislados ni se deben a personajes monstruosos, sino que son inherentes al sistema patriarcal, así como las prohibiciones sobre la gestión del cuerpo de la mujer y la maternidad. Ariella Azoulay (2014)³ argumenta que la exclusión y subordinación que han sufrido las mujeres ha sido «amplificada por su estatus especial como objetos en un sistema de intercambio sexual» (p. 225). De acuerdo con Azoulay y con los posicionamientos feministas, la subordinación de la mujer al padre, al hermano o al marido es «una expresión concreta de su subordinación al sistema» (p. 225).

Siguiendo las teorías feministas, la hipótesis que guía esta investigación es que la ciencia y el sistema judicial, así como el aparato social del que formaba parte la prensa, fueron cómplices y parte en la criminalización de la sexualidad y de la gestión del propio cuerpo de la mujer, así como de la imagen proyectada desde sus propios cuerpos. A pesar de que los cambios en la legislación española llegaron durante la década de 1980 y se han adaptado a las necesidades sociales en grados diversos⁴, el castigo y la violencia ejercidos contra las mujeres continúan siendo uno de los episodios más perversos de la historia contemporánea.

Nuestro pasado define en cierta manera aspectos de nuestro presente. La autoridad sobre la que el pasado construido se sustenta vehicula actitudes y modelos de comportamiento y percepción social que se dilatan en el tiempo. Estos han llegado hasta nosotras como episodios legitimados por la autoridad patriarcal, que ha controlado los sistemas de producción de conocimiento sobre el cuerpo de la mujer durante siglos y, en consecuencia, su criminalización. Moviada por la necesidad de restitución de sus

³ Ariella Azoulay es investigadora y fotógrafa. En su trabajo ha puesto especial atención en el estatus ético de la fotografía, en las relaciones entre las prácticas fotográficas y los usos sociales. En el texto titulado «Has anyone ever seen a photograph of a rape?» (2008) afronta las maneras en que la violación ha sido conceptualizada por el patriarcado en relación con los modos en que la propia violación ha sido pensada y representada.

⁴ La despenalización del aborto llegó en el año 1985 con una ley restrictiva. Fue modificada con la ley de 2010, que lo despenalizaba. La ley de divorcio del año 1981, también restrictiva, se reformó en 2005; la ley de violencia machista o de género llegó en 2003, después de que durante casi tres décadas varios colectivos de mujeres, federaciones y asociaciones reclamaran una ley integral contra la violencia anteriormente llamada *doméstica*.

derechos como ciudadanas responsables de sus cuerpos y de sus vidas, con este proyecto he tratado de volver a dar presencia física y de retornar al flujo de lo real a algunas de estas historias, de entre todas las encontradas, con el fin de reflejar unos hechos que han quedado a la sombra y al abrigo de una hoja de papel. De las historias individuales emergen puntos de vista y vidas olvidados, que se convierten en campo de cultivo, en siembra inagotable de relatos que trascienden de lo personal a lo social. De la visibilización de estas historias aparecen las aristas de cómo nos hemos construido, cómo hemos sido explicadas o cuál ha sido el relato de nuestra naturaleza. En ellas vemos el reflejo de cómo hemos sido afectadas, en el sentido más literal de la palabra, por la dominación y la misoginia. A pesar de que la violencia y los discursos misóginos han estado presentes a lo largo de la historia, quienes la han escrito han privilegiado el discurso de la genialidad y la excelencia haciendo desaparecer la ideología misógina que estos desplegaban. Esos discursos que se han repetido de manera constante en diferentes épocas y lugares, lejos de ser el modo de pensar de un momento concreto, son una manera de pensarse a uno mismo desde la superioridad que viene siendo legitimada por el control de los cuerpos y del conocimiento.

Por otro lado, nos encontramos con que la violencia ha formado parte de una historia política en la que las mujeres no han sido percibidas como tales. Es en el marco de los feminismos que se empiezan a poner cuñas a sus historias. En esta historia, hecha de vacíos y de silencios, sus experiencias individuales aportan información que de otro modo quedaría desdibujada; son espejos en los que mirarnos, en los que se revelan los traumas que albergamos y en los que se deposita el peso de la tradición. En ellas toma forma nuestro pasado y también nuestras vidas, si hubiéramos vivido hace un siglo. Como sujetos despolitizados sin derecho a voto ni, por tanto, a participar en la toma de decisiones, a sus testimonios mudos de entonces da voz hoy el propio archivo que he construido a partir de sus casos. Me he encontrado con ellas debido a sus transgresiones. Los nombres de Victorina, Mariana, Josefa, Tomasa, Francisca, Felisa, María del Amparo y Enriqueta me han acompañado durante estos cuatro últimos años; tiempo durante el cual he intervenido en sus vidas. Ellas no lo saben, pero esta investigación obra en su defensa. Todas ellas, con sus historias particulares, de manera individual y colectiva, simbolizan, representan y evidencian

el sometimiento al control patriarcal durante la crisis de pensamiento y misoginia que tuvo lugar durante los últimos decenios del siglo XIX y el principio del siglo XX.

INTERROGANTES, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Este estudio explora los modos en que la producción artística, de la mano de la investigación documental —teórica e histórica—, recupera episodios de misoginia y los desarrolla desde la práctica fotográfica. Esto implica varias líneas de actuación que parten de las preguntas y los objetivos relativos al proyecto de investigación.

En mi trabajo examino la relación entre las imágenes y las historias que vehiculan, de qué forma se articulan los relatos a través de la fotografía y el documento, qué relevancia adquieren las estrategias de ficción para producir lo real y cómo las obras construyen significados críticos. Así pues, el interrogante principal que atraviesa la investigación plantea cómo materializar y visibilizar un pasado salpicado de tendencias misóginas y sin testigos, con qué estrategias y herramientas llevarlo a cabo y qué uso hacer del documento y de la cultura material para producirlo. Esta primera serie de interrogantes estira del hilo de la producción; pone el acento en el valor de la fotografía para crear memoria y plantea la relevancia de la ficción como estrategia productiva de realidad.

La hipótesis que guía la investigación histórica, relacionada con los casos de estudio, plantea la capacidad del patriarcado para producir pruebas, ordenar y dominar los cuerpos desde los espacios de autoridad hegemónicos presentes en el entramado social durante la *Belle Époque*. Este supuesto genera varias preguntas, en las que trato de esclarecer cómo se produjo la criminalización de las mujeres protagonistas de los casos de estudio, identificando el papel que tuvo la prensa en la construcción de la culpabilidad de las mujeres; qué herramientas usaron los tribunales para aportar pruebas incriminatorias; y qué estrategias se utilizaron para vehicular las ideas presentes en el imaginario social. La cuestión que trato de responder es cómo se gestionó el control de los cuerpos de las mujeres desde el espacio social, médico, científico, jurídico y familiar.

El objetivo principal que guía esta investigación tiene que ver con los procesos de producción e investigación artística. Intento establecer los modos

en que la práctica llevada a cabo rescata y visibiliza episodios de un pasado misógino que no ha formado parte de la historia. Así, persigue: constatar desde dónde es interrogado el pasado en el que se inscriben episodios de violencia; analizar metodologías y recursos de investigación; y definir estrategias plásticas que cuentan con la fotografía documental como principal medio de creación. Para ello he recurrido al análisis exhaustivo de mi proyecto, así como al de obras y procesos creativos de diversas artistas. He puesto especial atención en el tratamiento del tema, las fuentes y la cultura material utilizadas, los géneros fotográficos trabajados y las formas de presentación y exposición de las obras.

De este objetivo general cuelgan otros de carácter específico, que orientan de manera más precisa las tareas a realizar en los distintos ámbitos de la investigación histórica desarrollada sobre el tema. Pretenden examinar cómo se construyeron las múltiples miradas sobre la culpabilidad y peligrosidad femeninas, y sobre la criminalización de la gestión del cuerpo femenino en los casos de estudio seleccionados, sucedidos durante la *Belle Époque* en territorio peninsular. Dichos objetivos se concretan en identificar los diversos argumentos y procesos de producción reales de los casos expuestos en la prensa y localizar a qué exámenes periciales fueron sometidas las acusadas y cuáles fueron las pruebas extraídas. En algunas ocasiones esta información fue publicada por las rotativas del momento; en otras, he explorado procesos similares aparecidos en las publicaciones, así como en fuentes de carácter médico-científico, para establecer paralelismos e imaginar un posible destino para las acusadas.

METODOLOGÍAS

He abordado el proyecto de investigación desde un enfoque teórico y metodológico basado en mi producción artística, fruto de una práctica que fusiona indagación histórica y práctica fotográfica, en la que se mezclan narrativas a medio camino entre la realidad y la ficción. Los procesos de investigación y de creación son el eje central de este estudio. He llevado a cabo el desarrollo de varias metodologías de investigación y he optado por la multiplicidad de puntos de vista, lo cual me ha permitido analizar, observar y abordar el objeto de estudio a través de diferentes ventanas o marcos estratégicos.

La investigación parte de la voluntad de movilizar aspectos del pasado. Como fotógrafa e investigadora alineada con las perspectivas feministas y las prácticas situadas que definió Donna Haraway (1995), he optado por seguir un enfoque a escala humana y centrarme en el uso de diversas herramientas metodológicas. Haraway argumentó, durante la década de 1970, que el método científico se había erigido como modelo a seguir para la búsqueda de una verdad científica y demostrable. Sobre este método se ordena el conocimiento pretendidamente racional y exento de ideología. Frente a este, ella defendió que otras formas de producir conocimiento eran posibles y necesarias. Las prácticas situadas plantean dialogar desde un lugar concreto y un tiempo, advirtiendo las circunstancias concretas que hacen posible la investigación y haciendo notar que el conocimiento y la verdad universal son imposibles. Desde este posicionamiento, he tratado de descubrir las múltiples formas en que se filtraron y se instalaron los discursos misóginos en el pasado, así como los mecanismos de opresión y control hacia las mujeres en ese periodo.

Las estrategias que he llevado a cabo tienen que ver con el papel que, como artista visual productora de imágenes y significados, desarrollo a través de una práctica interdisciplinar, guiada por la pregunta de qué puede hacer el arte y qué puedo hacer yo para reconsiderar cómo las historias han sido construidas. En los siguientes apartados describo, primero, el marco conceptual desde dónde he trazado esa mirada hacia el pasado, qué papeles he adoptado en el ámbito de la investigación y qué metodologías he imple-

mentado como hacedora de imágenes y de historias. En segundo lugar, expongo cómo ha sido la búsqueda de fuentes documentales en archivos e introduzco brevemente qué procedimientos he seguido en el desarrollo de la obra.

HISTORIAS

El arte archivista está hecho todo él de curiosidad epistemológica. Aquí hay fragmentos de una historia, dice; aquí está lo que nos podría decir de nuestras (in)capacidades para ver, representar, narrar, entender. (Foster, 2015, p. 71)

Asomarse a las orillas opacas del pasado a menudo produce vértigo. El pasado y las mujeres como sujetos de investigación vienen siendo protagonistas de los proyectos fotográficos que en los últimos años estoy desarrollando. Me parece oportuno dedicar, primero, un pequeño espacio a explicar de dónde proceden mis inquietudes y cómo se ha fraguado mi relación con el medio fotográfico para, posteriormente, definir mi práctica vinculada al interés por traer el pasado al presente.

Mi práctica fotográfica arrancó hace poco más de una década. En el inicio, la tradición del instante decisivo vinculado a la distancia justa fue un aprendizaje fotográfico que tenía como objetivo último contar historias que sucedían en el presente del que yo también participaba. Poco a poco dejé atrás el instante y el acontecimiento y empecé a interesarme por lo que había sucedido con anterioridad. Comencé a buscar rastros y huellas de episodios de violencia que habían tenido lugar en la historia reciente, en los años cercanos al cambio de siglo XXI. Paredes, casas, edificios, calles y carreteras eran testimonios mudos y persistentes de los conflictos que habían tenido lugar años antes. Como fotógrafa documental, mi investigación se centraba en una interrelación entre lo sucedido, las huellas, los testimonios y mi propia experiencia en espacios de convivencia caracterizados por incisiones, marcas y heridas que me eran ajenos. Yo era siempre una extranjera indagando en la historia reciente de un lugar que conocía a través de las voces que me hacían llegar sus vivencias.

El salto conceptual y temporal se produjo en mi trabajo al repensar mi propia historia y el pasado que me precedía. Una historia compartida por millones de personas que, en un primer proyecto, me llevó a explorar la situación de la mujer durante el franquismo. *La buena esposa* (2017) —una investigación fotográfica formalizada en un libro— recorría las huellas dejadas por la educación emocional y sentimental de ocho mujeres nacidas durante la dictadura bajo el régimen del nacionalcatolicismo. En la obra recurrí a los archivos fotográficos y a los recuerdos de estas mujeres como materia principal para interrogar cómo el pasado ha sido articulado y qué huellas han quedado de él en nuestra vida. En esta línea de trabajo dejaba atrás la exploración de las heridas en el territorio y me centraba, cómo ya había venido haciendo, en las conversaciones con las testigos sobre sus experiencias de vida.

Con *Archivos [0]* he retrocedido en el tiempo más de un siglo. En tanto que he orientado mi trabajo hacia el pasado, se ha complejizado mi relación con el medio fotográfico y con los métodos de investigación, así como con las fuentes testimoniales, que paulatinamente han ido transformándose. Han brotado testimonios documentales escritos, mientras que los testimonios orales han enmudecido, a medida que he investigado temas circunscritos a un pasado que se ha escapado temporalmente a mi propia experiencia. En *Archivos [0]* han desaparecido las personas y casi todos los rostros, ha desaparecido la acción y el gesto congelado, y ha quedado un universo hecho de objetos y lugares en silencio y en reposo.

Como práctica investigadora nacida de la curiosidad por conocer y comprender cómo funcionaron los mecanismos de producción de conocimiento sobre la criminalización de las mujeres, he atravesado diferentes campos, tendiendo puentes entre varias disciplinas y haciéndolas dialogar entre sí. He adoptado estrategias de exploración y observación propias de la historiografía y de la etnografía; he puesto en marcha sus funciones de manera intercalada e intermitente a lo largo de esta investigación, en la que he acompañado a las ocho protagonistas de mis relatos casi como si hubiera sido su abogada defensora entonces y su eco ahora. Las vicisitudes de sus cortas vidas en libertad han atravesado también mi cuerpo, que he puesto en el lugar del suyo en este estudio para darles voz. Al producir sus historias me he convertido en una «fictora», una figura a la que alude Di-

di-Huberman y a la que he cambiado el género para autodefinirme durante esta investigación. El «factor» es «el modelador, el artesano, el autor e inventor del pasado que da a leer» (2010, p. 13). La motivación para amasar un proyecto durante cuatro años de duración proviene de mi interés por explorar visualmente las lagunas y contradicciones de los relatos que se construyeron en su momento. Los múltiples documentos encontrados en los archivos situaron en muy mala posición a las mujeres acusadas. Al cambiar el punto de vista, ellas, las acusadas, dejan de ser criminales registradas en las páginas de los archivos para ser personas atacadas por el propio sistema. Como artesana o hacedora de historias, mi práctica ha consistido en someter esos relatos a examen para producirlos de nuevo, y materializar una nueva versión del pasado.

A través de las historias, he establecido un diálogo a varias voces del que participan los conceptos de evidencia, verdad, testimonio, observación, ficción y artificio. Aunque Enzo Traverso (2007) plantea que la tarea del juez e historiador es «la búsqueda de la verdad, y esta indagación de la verdad necesita de pruebas» (p. 66), el concepto de verdad es en sí mismo volátil y depende de un marco plausible que defina por consenso lo que significa en un momento determinado. En mi investigación no es la verdad lo que trato de esclarecer, sino que intento encontrar las pruebas presentadas contra las mujeres para ofrecer un contra-relato suficientemente argumentado.

La fotografía ha sido el medio principal para producir estas nuevas interpretaciones. En mi práctica he tratado de contar historias y de producir relatos; de elaborar el pasado pensando en las imágenes como objetos indiciales capaces de abrir tiempos e historias. Utilizo el plural porque nunca es una historia, sino múltiples.

Desde hace unos años, los archivos policiales documentales de finales de siglo XIX y principios del siglo XX están siendo objeto de estudio y exposición en el marco de las investigaciones sobre los usos y aplicaciones de la fotografía como evidencia, una tradición que, como desarrollo en el segundo capítulo —«Fictora»—, impregna mi trabajo. En el Metropolitan Museum of Art (MET) se encuentra el álbum de Alphonse Bertillon, en la Universidad de Lausana se exponen las investigaciones fotográficas de

Rodolphe Archibald Reiss y en Sydney hallamos el archivo Justice & Police Museum, que aloja gran cantidad de fotografías, de la primera mitad del siglo XX, de escenas de crímenes, pruebas y evidencias, así como retratos de mujeres detenidas. Me paro en una de ellas⁵. Es la primera vez que la veo. La cama está muy deshecha, aunque no se aprecian manchas; por el suelo hay esparcidos restos de lo que parecen papeles y algún trapo o pieza de ropa sin identificar. En la pared, un mueble tocador con una botella, un vaso y una botella pequeña. La leyenda indica que es un interior industrial con cama y vestidor. Aunque los detalles son desconocidos, se supone que podría ser una habitación en la que se realizaban abortos ilegales. Parece, por la descripción, que es una habitación que existió, aunque podría ser también una escena preparada para la ocasión. Sin saber si en esa cama se produjeron abortos, la imagen, aun sin la leyenda, provoca un imaginario cuando menos escabroso. No es la idea del aborto, sino la posibilidad del sufrimiento de las mujeres, el miedo a ser descubiertas y castigadas.

Las imágenes acumulan y desarrollan vivencias. Nos ponen en el lugar de la historia de modo complejo y ambivalente: sin tener la certeza de que aquella imagen responda a lo que sucedió, podemos imaginarlo a través de las fotografías. El documento fotográfico carga con múltiples dudas e interrogantes sobre la naturaleza objetiva y neutral que se le atribuye. Esta problemática, sin embargo, es explorada por una corriente de las prácticas fotográficas contemporáneas que usa las estrategias y convenciones tradicionales del documento para producir aspectos de un pasado desaparecido, y hace notar no solo la fragilidad del relato histórico sino de los instrumentos que han sido utilizados para contarlos. Lo que importa, según André Rouillé (2017), no es la verdad que esconden las fotografías ni su relación con el referente para certificar su autenticidad, como han sostenido las posturas realistas, sino que la fotografía hace advenir mundos. Este interés que pone de relieve las nociones de evidencia y ficción coincide con la atención prestada a las prácticas sobre la memoria y el archivo, así como el giro experimentado hacia modelos epistemológicos que dialogan con la disciplina de la historia en el que se inscribe mi trabajo.

⁵ Finales de 1930. Autoría: New South Wales. Police Dept. Técnica: placa de negativo sobre vidrio. <<http://collection.hht.net.au/firsthhtpictures/picturerecord.jsp?reco=31225>>.

A nivel metodológico, he llevado a cabo varias estrategias y operaciones de naturaleza diversa que han tenido lugar en diferentes lugares. Por un lado, he efectuado una exploración documental e histórica en algunos archivos —detallada en el siguiente apartado—, para localizar documentos y testimonios relativos a los casos de estudio. Por otro, paralelamente a estas búsquedas, he realizado procesos de documentación fotográfica: el primero, sobre material antropológico, médico y ginecológico de la época, extraído de museos científicos; el segundo, centrado alrededor de los lugares donde sucedieron los hechos; y el último, referente a los oficios de las víctimas y a la mirada al universo femenino a través de objetos extraídos de mercadillos y colecciones privadas. Finalmente, he llevado a cabo un proceso de experimentación de diseño, edición y montaje para materializar las historias y dar forma a la obra.

A lo largo de la investigación he utilizado el cuaderno de campo en forma de autoetnografía, una herramienta que me ha acompañado durante todo el desarrollo del proyecto. La autoetnografía es un modelo de recopilación de datos que emerge del giro hacia modelos epistemológicos que cuestionan las formas tradicionales de obtención de conocimiento. Es un instrumento propio de la antropología feminista y de otras disciplinas influenciadas por el conocimiento situado propuesto por Donna Haraway. Esta declina objetivar el conocimiento y tomarlo como un producto ajeno a la ideología o a la influencia de la propia experiencia, ya que parte del propio sujeto que orienta la investigación. Sin ánimo de recordarlo todo o volverme como «Funes el memorioso» (1944) —el protagonista del relato de Jorge Luis Borges que no puede dejar de recordar—, he querido dejar constancia de mis idas y venidas, tentativas, ensayos, encuentros y desencuentros. He registrado en cuadernos de campo datos de naturaleza diversa: nombres, direcciones, fechas, descripciones, así como sensaciones y reflexiones que me han atravesado durante la investigación. De las notas perdidas que he ido recopilando mientras buscaba en los archivos, observaba las piezas en los museos, fotografiaba los lugares que pisaron las acusadas y experimentaba durante el proceso de diseño, edición y montaje, he construido un relato de la investigación en primera persona que emerge en «Fictora».

Las tres protagonistas de la pintura de Jean François Millet *Las espigadoras* (1857) se dedican a recolectar de aquí y de allá los restos olvidados de la cosecha. Esta imagen, suficientemente conocida, sirve al propósito como metáfora del trabajo de búsqueda, recolección y producción que he llevado a cabo durante la investigación. *Pesquisa* se define como la «indagación que se hace de algo para averiguar la realidad de ello o sus circunstancias» (Real Academia Española, acepción 1), una práctica vinculada a la curiosidad, así como al ejercicio de aportar una versión posible de los hechos, que nunca es definitiva ni cerrada y que trata de abrir más interrogantes de los que responde.

Antes de iniciar la descripción sobre el proceso de los encuentros, me parece oportuno comentar que una parte fundamental del proceso lo he llevado a cabo en diversos archivos. En ellos, de manera física o virtual, empecé los registros que me llevaron a los diferentes casos que trato en este estudio. Movida por el interés de hacer emerger facetas olvidadas de la historia, me volví hacia los documentos que son, desde que la historiografía positivista tejiera unas metodologías de trabajo centradas en el archivo, los cimientos de la historia. Sin embargo, estos cimientos tienen cierta tendencia a lo arenoso. Medirse con el archivo implica aceptar la falta y asumir su condición de fragmentario y débil, de depósito del tiempo en el que se acumulan objetos perdidos con los que se hace la historia. La búsqueda y el encuentro con el archivo me devuelven una información: prácticamente esto es lo único que queda de lo sucedido. La estructura del archivo tiene su propio funcionamiento, sus reglas y estrategias que determinan cuánta de la información ha sido conservada; es un reflejo de lo que falta, de huecos y de vacíos. En la antigüedad, los arcontes eran los encargados de conservar la memoria legal, y sus casas eran los lugares de custodia (Derrida, 1997). La función del archivo como depósito ordenado de documentación es esencialmente la misma: conservar la memoria de aquello que ha sido registrado y que entra a formar parte de él. En las culturas de larga tradición documental, como es la occidental, el archivo es el lugar en el que se depositan los testigos y los vestigios del pasado; el lugar del que rescatar documentos para hacer la historia. Así mismo, es el lugar

en el que esas huellas se ocultan y desaparecen. Para Didi-Huberman, «lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada» (2012, p. 18), y, sin embargo, estas lagunas y fisuras manifiestas en el archivo se han convertido en la «fuente productiva» (Downey, 2015, p. 14) de múltiples relatos.

El encuentro con la historia de Enriqueta Martí, la «mala dona»⁶, sucedido en 1912, dio inicio a esta investigación. A partir del hallazgo de este caso en los periódicos de la época, aparecieron otras crónicas en la prensa digitalizada conservada en los grandes almacenes de memoria que son las hemerotecas digitales. Estas conservan material diverso publicado en la época —periódicos, revistas, magazines y semanarios—. La fuente principal para las búsquedas fueron la Biblioteca Nacional de España (BNE) y el Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA), a los que recurrí en busca de otras mujeres «malas» del momento. En el mismo año 1912, bajo el titular «Crimen pasional», apareció otro caso. En este, como en el de Enriqueta, el relato de la prensa apuntaba hacia la mujer culpable. Llegué a estas primeras noticias mediante ojeadas a las secciones de sucesos y noticias de varios periódicos, como *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *La Noche*, *El Día*, *El Diluvio* y *La Publicidad*, digitalizados en las hemerotecas de la BNE y en el ARCA, de entre los años 1880 y 1913, así como en las de *El País*, *La Vanguardia* y el *ABC*, que fueron consultadas puntualmente. Esta revisión tenía por objetivo determinar qué periódicos dedicaron algún espacio a noticias de sucesos sobre mujeres sometidas a algún tipo de violencia y dominación.

Realizada esta primera ojeada, utilicé los buscadores por palabras y fechas, en los que indiqué lo siguiente: «crimen, desobediencia, detención, adúltera, aborto, maternidad, comadrona, prostituta», entre otras. Llegué a estas a partir de las preguntas que me suscitaban: ¿en qué contextos se utilizarían esos términos?, ¿aparecerían en las notas de prensa?, ¿qué lugar ocuparían en los artículos de opinión sobre las mujeres? Estas palabras y el tipo de lenguaje referido para desprestigiar a las mujeres formaban parte de distintos ámbitos de la cultura: relatos literarios, novela de folletín,

⁶ En catalán, «mala dona» significa 'mala mujer'. Este fue el apelativo que utilizó la prensa para identificar a la también llamada «bruja y secuestradora del Raval», Enriqueta Martí. Ella y su historia han sido el tema de varias investigaciones, novelas gráficas y películas.

anuncios de obras de teatro, de literatura, poemas, artículos de opinión sobre la educación y el papel de la mujer en la sociedad, así como cartas al periódico que evidenciaban posicionamientos opuestos respecto a la condición de la mujer. De esta búsqueda por palabras emergieron, entre otras, las noticias de varias mujeres que habían sido asesinadas, encarceladas o acusadas de algunos de los delitos femeninos que especificaba el Código Penal de la época.

Elegí de manera progresiva las noticias que se convertirían en casos de estudio, y descarté aquellas que apenas aportaban datos, aunque también han sido referenciadas y expuestas como parte de la argumentación de los casos. Algunas crónicas de entre todas las localizadas son cortas, y apenas dedicaron unas pocas líneas a un suceso, que empezaba y acababa en la misma hoja de periódico. En otras, los periodistas recrearon y describieron los pormenores de manera detallada, añadiendo comentarios sobre lo sucedido durante días, hasta su resolución final; y otras a menudo dejaron en el limbo el destino de las personas protagonistas de los hechos. Estos sucesos, que en su momento aparecieron como puntuales, se desvanecen al tratar de seguir las pistas para saber de los destinos de las acusadas. Los pocos datos que las noticias arrojaron sobre el devenir de estas personas a menudo son insuficientes para hacerse una idea de la laxitud e intolerancia del sistema de juicios por parte de los jurados y de la legislación. Este fue un brazo más desde el cual se extendieron las raíces de una autoridad patriarcal intransigente y conservadora, que veía en las transgresiones relacionadas con la sexualidad y la maternidad, aspectos centrales en la gestión del cuerpo femenino, los crímenes más imperdonables.

La selección final incluye tres casos de mujeres acusadas de desobediencia que acaban en asesinatos machistas –Victorina Rivacoba, acusada de adúltera y asesinada en Madrid en 1889; Mariana López, acusada de adúltera y prostituta, asesinada en Barcelona en 1911; y Josefa Torres, asesinada en Elx en 1912– y tres casos de encarcelamiento –Tomasita Vega y Francisca Martín, acusadas de dar a luz sin asistencia médica y de infanticidio en Huelva, en 1889; Felisa García y María del Amparo Ramírez, acusadas de aborto en Madrid, en 1898; y, finalmente, Enriqueta Martí, acusada de secuestrar a una niña en Barcelona en 1912–.

Los casos elegidos, agrupados bajo el paraguas del abuso y control sobre el cuerpo femenino, remiten a varios tipos de violencia ejercida sobre las mujeres: asesinatos, acusaciones de adulterio, prostitución y castigos relativos a la gestión del propio cuerpo, como sería la decisión de abortar. Son singulares, pero representativos de las transgresiones cometidas por las mujeres de un estrato social bajo o muy bajo. A excepción de algunas pocas noticias en que las protagonistas ocupaban una posición social elevada, en la mayoría se trata de mujeres de clase baja, casadas, solteras, con novios, sin ellos, pero todas ellas con unas condiciones precarias de vida. Todas menos una eran trabajadoras en activo, de edades comprendidas entre los dieciocho y los cuarenta años, aproximadamente, que desempeñaban los oficios de zapatera, peinadora, cupletista, limpiadora y comadrona.

Los mismos periódicos que funcionaron como altavoces de la ideología misógina presente en la sociedad, en la comunidad científica y en el aparato judicial, dibujaron un ligero escenario de las consecuencias de ese menosprecio. En la prensa, destinada a consumo burgués, aparecían algunas noticias sobre crímenes cometidos contra adúlteras, agresiones y denuncias que acababan en castigos ejemplificadores. Estos ponían en el espacio público el estigma, el discurso criminalizado vinculado a su sexualidad y el conflicto cotidiano que vivían las mujeres sujetas a la obediencia patriarcal.

La publicación y el seguimiento de las noticias en la prensa tuvieron que ver con la expansión de los medios de comunicación en la época y con una serie de cambios producidos a principios de la década de 1880. La adopción de medidas de corte liberal en consonancia con las tendencias europeas en relación con la libertad de prensa e información en territorio español y la aprobación, en 1882, de la nueva Ley de enjuiciamiento criminal, que permitía asistir a los juicios a los curiosos y a la prensa, favorecieron el llamado «periodismo informativo»⁷.

⁷ El artículo 147 de la Ley de enjuiciamiento criminal, aprobada el 14 de septiembre, permitía «leer en audiencia pública la sentencia» (*Gaceta de Madrid*, n.º 270, 27 septiembre 1882, p. 888). El artículo 680 indicaba que «los debates del juicio oral serán públicos bajo pena de nulidad» (*Gaceta de Madrid*, n.º 278, 5 octubre 1882, p. 40). La Ley de prensa, de 26 de julio de 1883, conocida como Ley Gullón, promovía el ejercicio de la profesión periodística facilitando la publicación de periódicos.

Los periódicos, de una extensión aproximada de cuatro u ocho páginas⁸, incluían secciones de política, economía, noticias del extranjero, publicidad, novelas de folletín, anuncios oficiales, artículos de opinión y crónicas bajo las entradas de «Judiciales», «Tribunales» y «Sucesos». La nueva tendencia de periodismo informativo intentaba dar cabida, en el poco espacio diario, a noticias de procedencia diversa, y también llegar al máximo número de lectores posible. Los periódicos se consideraban fuente de material pedagógico para la burguesía, para la clase obrera y la población analfabeta que accedía a la información mediante las lecturas en voz alta que tenían lugar en gabinetes de lectura⁹, cafés o ateneos (Guillamet, 2005).

El carácter informativo de los periódicos ponía de manifiesto una manera moderna de entender el valor de la información libre facilitada por diferentes medios, cada uno acorde con su corte político. Sin embargo, como se ha podido observar en los diferentes medios consultados¹⁰, la prensa asimilaba y reproducía el discurso de la peligrosidad e inferioridad de la mujer de manera similar.

De la información encontrada en las diferentes noticias seleccionadas se abrieron varias vías de investigación. Por un lado, sometí a examen los nombres de las acusadas en los archivos históricos, archivos de justicia y archivos fotográficos, en busca de posibles documentos, certificados, sentencias y veredictos pronunciados en los juicios que aún quedaran de los casos. Para este propósito consulté el Arxiu del Registre Civil d'Elx, el Arxiu Historic d'Elx, el Archivo Histórico Provincial de Huelva, el Arxiu del Tribunal Superior de Justícia de Catalunya (ATSJC), el Archivo del

⁸ A excepción de *El Diluvio*, que era un diario sin columnas, con dos ediciones diarias de más de sesenta páginas.

⁹ La ilustración de Narciso Méndez Bringa, portada de la revista *Blanco y Negro* (n.º 371, 11 junio 1898), ubica en un escenario portuario a un hombre de aspecto humilde y de pelo cano que mira la primera página del periódico *El Imparcial*, sentado en una pila rodeada de cadenas de amarre. En otra ilustración del mismo autor y la misma revista (18 febrero 1899) aparecen varios grupos de hombres alrededor de mesas en un ateneo o club de lectura; en el grupo del primer plano, un hombre sostiene el periódico *La Correspondencia de España* mientras sus dos compañeros de mesa escuchan atentamente.

¹⁰ Cito brevemente el carácter político de cada medio consultado: *La Correspondencia de España* (diario informativo e independiente políticamente), *El Día* (periódico de carácter monárquico), *El Diluvio* (diario político de noticias, avisos y decretos), *La Época* (periódico de corte conservador monárquico), *El Globo* (diario republicano conservador), *El Herald de Madrid* (diario independiente), *La Iberia* (diario liberal), *El Imparcial* (periódico de corte liberal), *La Justicia* (periódico de carácter republicano), *El Liberal* (diario de orientación liberal moderada) y *El País* (diario republicano progresista).

Tribunal Supremo de Madrid, el Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB) y el archivo de la biblioteca digital Memoria de Madrid.

De los casos apenas he encontrado documentación gráfica, aunque las noticias indicaron que hubo fotografías, cartas, ropas e informes medicolegales realizados por los forenses, peritajes, denuncias y veredictos. A pesar de la falta de registros documentales, he podido comprobar que la prensa era una fiel conductora de contenidos, como explico en los estudios de caso, así que esta, en gran medida, ha sido la fuente principal de consulta y análisis.

Dirigí la segunda línea de investigación a la búsqueda de protocolos de carácter medicolegal probatorios, tales como autopsias y peritajes ginecológicos redactados por peritos forenses de la época. La relevancia pública que tuvieron las voces de estos expertos fue de gran importancia para determinar la inocencia o culpabilidad de las acusadas en las salas de los juzgados, en las aulas de la universidad y en los círculos profesionales a los que fueron destinados. Estos tratados, textos de carácter académico e investigaciones de carácter médico, fueron encontrados en los repositorios digitales y físicos de la Universidad de Barcelona (UB), en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE y en la Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC).

Así mismo, localicé una serie de museos dedicados al ámbito de la anatomía, la antropología criminal, la ginecología y la historia de la medicina. Del interior de instituciones que rescataron o conservaron restos de colecciones realizadas durante el periodo de estudio, emergen los vestigios de la mentalidad científica de un fin de siglo movido por métodos científicos cuestionados en la actualidad y demostraciones objetivas sobre el cuerpo femenino y la sexualidad que hoy carecen de rigor. En el Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso de Torino se plantearon las conclusiones sobre la mujer criminal a las que llegó Lombroso, el padre de la antropología criminal. A través de sus colecciones, que en su momento fueron representativas de los avances científicos y emuladas por instituciones del resto de Europa, se pone de relieve hasta qué punto las teorías sobre relación entre conocimiento científico y cuerpo criminal fueron aceptadas y ampliamente consensuadas. Otros museos y espacios

visitados que conservan material de la época han sido el Museo de Anatomía Javier Puerta de la Universidad Complutense de Madrid; el Museo Olavide, ubicado en la Universidad Complutense de Madrid; el Institut d'Història de la Medicina i de la Ciència López Piñero de Valencia; y el Royal College of Obstetricians and Gynaecologists de Londres. He extraído material gráfico del Museu d'Història de la Medicina de Catalunya y del Amfiteatre Anatòmic de Barcelona. Algunas de estas instituciones fueron creadas durante los siglos XVIII y XIX; otras, hace unos pocos años, de manera que sus funciones son distintas. En algunos casos empezaron siendo colecciones particulares de objetos reunidos para el estudio en la universidad; en otros, fueron creadas a partir de las diversas colecciones que albergaban o que les fueron cedidas. Instituciones y fondos de colección aportaron información a este estudio desde un contacto directo con objetos supervivientes relativos a cómo fueron miradas y exploradas las mujeres y sus cuerpos.

Paralelamente a estas indagaciones, realicé exploraciones en las que llevé a cabo distintos procesos de documentación fotográfica. En un estudio sobre cómo mirar al pasado mediante los objetos y artefactos, Ludmilla Jordanova —doctora en historia de la medicina y en historia del arte— considera que «pensar con los ojos sobre el pasado, funciona» (2016, p. xv). Tomé esta idea como hilo conductor de las fotografías realizadas en las mesas de bodegones, en las vitrinas de los fondos de colección de los museos visitados y en las localizaciones de los escenarios de los sucesos.

Estas visitas a las instituciones facilitaron una serie de encuentros especulativos con las piezas conservadas, orientados a producir un cuerpo de pruebas que tuviera entidad propia en el marco de la obra. A partir del examen del contenido de los fondos museísticos realicé una serie fotográfica de objetos y artefactos clasificados como especímenes. Desmembré —palabra intensa pero oportuna— las colecciones de los museos visitados para hacer mi propia colección, que como cualquier otra no está exenta de intención. Así, se presenta a modo de colección fragmentaria y sobre todo parcial, que conecta casos y pone de relieve los modos de construir conocimiento sobre el cuerpo femenino durante la *Belle Époque*.

Así mismo, a partir de la información aparecida en las noticias sobre los

casos de estudio seleccionados, me desplazé hasta los lugares en que sucedieron los hechos, tratando de rehacer los pasos de las mujeres en los momentos previos o posteriores a esos sucesos. En estos lugares, algunas de ellas trataron de librarse de las acusaciones y agresiones a las que fueron sometidas y así controlar su propia vida; otras, intentaron sortear un destino anunciado y salvarse de la cárcel. En estas exploraciones ha prevalecido la búsqueda del escenario hipotético y aproximado de las agresiones y detenciones, así como la idea de la imagen testimonio de mi propia presencia en el lugar. Adopté la mirada de quien observó sin disimulo el escándalo desde la ventana o desde la silla del bar en la que estuvo sentado; la mirada de la gente que desde la calle intentó averiguar en qué piso sucedió el crimen después de acusar a la víctima de adúltera; o de quien intentó buscar las pistas de un aborto o de un parto que no se sabe si existió.

Las indicaciones aparecidas en las notas de prensa sobre las profesiones de las mujeres, los motivos de las agresiones o los detalles sobre las acusaciones resultaron ser disparadores para elaborar un tercer tipo de registro fotográfico de carácter ficcional. Busqué diferentes objetos relativos a estos detalles en museos como el Museu de la Perruqueria Raffel Pagès en Barcelona, el Museo del Calzado de Elda y el Museu Frederic Marès de Barcelona, que alberga una gran cantidad de material gráfico de la época con la mujer como protagonista. Así mismo, fotografié vestuario de la época, partes de mi propio cuerpo y otros elementos de carácter doméstico, para crear una ficción narrativa que funcionara de contrapunto al relato textual que la prensa publicó.

El desarrollo de este proyecto ha pretendido aunar un conjunto de saberes y de procedimientos arropados bajo la idea de la producción, la selección, la edición y el montaje. La toma infinita de decisiones ha definido la obra y ha caracterizado mi manera de trabajar, desplegando las imágenes y los documentos sobre mesas, paredes y suelos para hacerlos dialogar y construir una historia alternativa al relato oficial. Con estas puestas en escena organizadas a modo de plafones *warburgianos*, he ensayado múltiples pruebas y errores hasta plantear el objeto y la forma de la obra. *Archivos [0]* es un contenedor archivístico que incluye un libro de artista y material gráfico encontrado en los archivos editado bajo la guía de Teun van der Heijden, director de arte, y de Yumi Goto, directora del Reminders Pho-

tography Stronghold (RPS) de Tokio.

Para finalizar este apartado quisiera hacer un breve apunte a algunas constantes del proceso de la investigación. A lo largo de estos últimos cuatro años se han ido intercalando los tiempos destinados a la actividad de búsqueda de documentos, a las lecturas, a la reproducción y a la producción de la obra. Los periodos dedicados a cada ámbito de la investigación han dependido de la necesidad de explorar y analizar las posibles vías que, de manera constante, han estado abiertas, así como de seguir las pistas a las que me conducían las indagaciones realizadas. Dada la naturaleza de los procesos de investigación y producción del tema que he decidido llevar a cabo, dichos intervalos han sido extensos y dilatados. Las búsquedas en los archivos han sido lentas. Los desplazamientos a los museos han sido consensuados con las personas responsables de los mismos y se han llevado a cabo durante los tres primeros años de la investigación. Los procesos de documentación fotográfica en los lugares que se desarrollaron los hechos, en los museos y en mi propio estudio empezaron de manera paralela en los primeros meses de 2018 y se han ido alternando hasta finales de 2020.

Algunas compañeras de viaje han estado presentes durante toda la investigación: las lecturas de Ariella Azoulay sobre la fotografía y su capacidad para producir relatos escondidos y de abrir relaciones inexploradas en sucesos sin imagen; los textos de Georges Didi-Huberman sobre la histeria, la fotografía, el archivo y la historia, y las de Michel Foucault sobre el funcionamiento de las estructuras de control del estado y sus herramientas. En el estudio, sus nombres aparecen y desaparecen como en un juego de pistas desde el principio hasta el final. Sus textos han sido inspiradores por la forma y el método con los que han trabajado sus casos de estudio. Otra serie de documentos me han guiado en las relaciones entre violencia y patriarcado, entre los cuales los de Rita Segato, Dolores Juliano y la misma Azoulay, y los de Giovanna Zapperi, Patricia Mayayo o Griselda Pollock, entre otros, que han puesto atención en las relaciones entre prácticas artísticas feministas y la representación del pasado.

ESTRUCTURA DEL ESTUDIO

El estudio sigue un recorrido que guía los contenidos organizados unos dentro de otros, como si fueran cajas dentro de un archivo. Esta ha sido una manera lógica de enlazar el desarrollo de la investigación, que empezó primero con la experimentación fotográfica y dio paso, posteriormente, a la investigación teórica.

Para tratar de ordenar y sistematizar el conocimiento adquirido, desde las estrategias a partir de las que he examinado el objeto de estudio, he traducido la investigación a una estructura dividida en tres grandes bloques. En el primero, defino la investigación histórica y teórica sobre el tema; en el segundo, explico el desarrollo metodológico y conceptual de la obra gráfica *Archivos [0]*; y, en el último, describo prácticas historiadoras desde un enfoque y una aproximación feministas, que aluden a historias concretas materializadas a través de la práctica fotográfica.

En el primer capítulo, «El cuerpo femenino colonizado», he desarrollado la investigación teórica, basada en la búsqueda y el análisis de fuentes de la época —tratados, artículos, noticias y documentación legal— y en la comprobación de las preguntas de investigación. En el primer apartado, titulado «Adúlteras, prostitutas, abortistas y desobedientes», de carácter histórico y documental, expongo la manera en que se ha construido y vinculado tradicionalmente la anatomía femenina a la noción de culpabilidad. En este viaje al pasado he examinado los documentos encontrados en los archivos, con el fin de dibujar un camino sobre la criminalización de las mujeres y establecer un marco teórico. Para ello, he realizado una revisión cualitativa de la bibliografía y he recurrido al análisis comparativo de estudios sobre la naturaleza femenina y de tratados medicolegales relevantes en la época. En el primer caso, para trazar hilos teóricos y argumentales sobre las características de la criminalidad femenina y, en el segundo, para establecer los protocolos de inspección, en los peritajes forenses, destinados a encontrar las pruebas en los cuerpos de mujeres acusadas.

En el segundo apartado, «Casos de estudio», exploro los procesos de criminalización de las mujeres protagonistas de los casos seleccionados

y describo las pruebas que se usaron para culpabilizarlas. He establecido como herramienta metodológica el análisis comparativo de los contenidos de las noticias, basado en el uso del lenguaje, para evidenciar las posibles diferencias entre los distintos periódicos que trataron los casos. Así mismo, he recurrido a información de carácter social sobre la época, para contextualizar los temas que abordaron los casos.

En este primer capítulo del estudio, que desvela la complicidad entre las instituciones de autoridad que fueron la prensa, la medicina legal y los tribunales de justicia para asentar el lugar destinado a las mujeres sometidas a escrutinio constante, la lectora encontrará numerosas alusiones a las fuentes. Estas han sido incluidas en forma de referencias y citas, y han conservado las expresiones y la gramática originales en castellano. En los casos en los que el texto era en italiano, he traducido el contenido al castellano. Las numerosas indicaciones que encontrará quien tenga este estudio entre sus manos obedecen a la voluntad de explicitar, mediante las palabras utilizadas en la época, cómo se miró y de qué manera se verbalizó a las mujeres y cómo se recriminó su comportamiento. El lenguaje que se usó en los tratados construyó mundos e imaginarios sobre la naturaleza de las mujeres asociados a la perversidad que continuamos arrastrando en la actualidad de manera muy explícita. Por este motivo, me ha parecido importante incluir abundantes partes de los textos que circulaban entre los profesionales del sector médico y forense y por las aulas de las universidades.

En el segundo capítulo, «Fictora», describo los múltiples roles que he asumido como artista en una investigación de este carácter, cómo he guiado la investigación, con qué fin la he orientado, así como cuál es mi papel de productora de historia y memoria a través de mi práctica artística. En el primer apartado, «Diario de campo», explico el proceso de materialización de las historias. Lo narro en primera persona, poniendo especial atención a la manera en que la propia investigación ha configurado su singular historia de surcos, desvíos y elecciones en el proceso. Desde las primeras pruebas fotográficas y gráficas hasta el diseño final de la obra, analizo de qué forma esta ha cobrado sentido como lugar de confluencia de las múltiples estrategias llevadas a cabo y su posible aportación al campo de las prácticas artísticas historiadoras en la actualidad. El segun-

do apartado, «Archivos [0]. Una investigación fragmentaria sobre misoginia y violencia durante la Belle Époque», detallo los elementos que componen la obra y la pongo en contexto y en relación con las prácticas de edición de fotolibros documentales presentados en el marco del Artist Book Fair Tokio 2021, en el que he participado.

El tercer y último capítulo, «Estrategias fotográficas y prácticas historiadoras contemporáneas», lo he planteado a modo de comentario crítico sobre el estado del arte desde una perspectiva feminista. He localizado una serie de artistas que abordan en su práctica artística temas relativos a la invisibilidad de las mujeres en la historia, y obras que revisan, por ejemplo, la condición de víctimas de situaciones de violencia. He esbozado un panorama heterogéneo sobre el interés historiador o impulso archivista que se da en el presente por producir relatos alternativos del pasado y del presente; analizo el uso que hacen de la fotografía, del documento y del archivo las artistas seleccionadas. En este capítulo, dividido en dos apartados, «Revisiones de la historia» y «Álbumes de violencia», hago dialogar obras suficientemente conocidas e influyentes en el panorama artístico contemporáneo con otras obras menos presentes en el imaginario actual.

Hay tres aspectos de carácter metodológico que están presentes en todo el estudio que quiero comentar, ya que son fruto de mi práctica de investigación y caracterizan todo el trabajo. El primero tiene que ver con la estrategia de pesquisar o recolectar pequeñas pistas o partes y hacerlas dialogar. Este método ha estado presente en la recuperación de las historias a través de los documentos, en la forma en que he desarrollado el segundo capítulo que trata sobre la obra y en la búsqueda de artistas a las que me refiero en el último capítulo. Principalmente, he basado la investigación en fuentes primarias a las que he querido dar voz. En el capítulo primero, como ya he comentado, aludo a numerosas fuentes de prensa y a tratados médicos; en el segundo capítulo, he usado fuentes primarias producidas por mi durante el transcurso de la investigación, que me han permitido construir posteriormente el relato de la investigación; y, en el tercer capítulo, he querido dar voz a las reflexiones realizadas por las propias artistas sobre sus obras.

El segundo de los aspectos tiene que ver con la presencia de imágenes

en este estudio de investigación. Solamente están visibles algunas de las imágenes que componen mi obra *Archivos [0]*; todas las demás obras están referenciadas en notas a pie de página, que indican el lugar donde encontrarlas. Esta decisión de incluir en una tesis sobre fotografía tan pocas imágenes tiene que ver, principalmente, con el tipo de relato que he construido alrededor de las imágenes y los sucesos, y con la capacidad evocativa del lenguaje, recurso que también he utilizado en mi obra para describir situaciones a las que la propia fotografía no tiene acceso. Para construir este relato visual a través del texto he hecho uso, de manera recurrente, de la *écfrasis*, una figura retórica que, a modo de reemplazo, inevitablemente presenta lo ausente.

Finalmente, el tercer aspecto hace referencia a la redacción de la tesis, que es un reflejo de los roles que he adoptado en esta investigación. Como fotógrafa, formada en historia del arte, investigadora y productora, he abordado el estudio desde estas perspectivas. En el terreno metodológico, estos papeles han confluído y me ha permitido hacer un tipo de relato en algunos casos analítico, como sucede en el primer capítulo, y en otros más reflexivo, cercano al ensayo, como sucede en el segundo capítulo y en el tercero, donde planteo el análisis de las obras desde una perspectiva historiográfica.

I.
EL CUERPO FEMENINO
COLONIZADO

1.1 ADÚLTERAS, PROSTITUTAS, ABORTISTAS Y DESOBEDIENTES

1.1.1 LAS ANATOMÍAS FEMENINAS

La mujer es la puerta del diablo, la senda de la iniquidad, la picadura de la serpiente, en una palabra, un objeto peligroso. (San Jerónimo en Bosch *et al.*, 1999, p. 9)

La misoginia se define como el odio y desprecio hacia la mujer. En la historia occidental, este prejuicio se ha vehiculado e infiltrado en las venas sociales desde diferentes ámbitos de pensamiento. La tradición judeocristiana, la mitología griega, la filosofía, la ciencia o la medicina, por citar solo algunos, han formado un conjunto de saberes sobre el cuerpo femenino, han determinado su inferioridad y lo han vinculado a la culpa, la sexualidad y la maldad. El alegato antifeminista que hicieron voces relevantes de distintos campos de las ciencias humanas —anatomía, biología, antropología, ginecología y psicología— hacia finales del siglo XIX daba continuidad a una larga tradición organizada en opiniones, observaciones, historias y mitos fundacionales expresados por los padres de la cultura occidental. Así, por ejemplo, la Eva cristiana, relatada en unas líneas del Génesis, nace de la subordinación. Como figura secundaria y dependiente producida a partir de una costilla es el fruto de la obra de Dios por medio del hombre; es un trozo de él, que desobedece las órdenes divinas y humanas de no caer en la tentación y prueba el fruto prohibido. La Pandora mitológica, descrita y registrada en el siglo VII a. C. por Hesíodo en *Theogonía* ('Teogonía') (s. VIII-VI a. C.) y *Opera et Dies* ('Los trabajos y sus días') (700 a. C.), nace del enfado y la ira de Zeus, el padre de todos los dioses del Olimpo, para castigar a Prometeo por haber llevado el fuego a los hombres. Zeus envía a Pandora portando un recipiente cerrado en forma de ánfora. Su curiosidad la lleva a abrir la caja de la que emanarán todos los males y las enfermedades del universo. En los dos relatos, los dioses envían a las mujeres a una misión; en el primer episodio, con la función de consorte acompañante convertida en una insubordinada y, en el segundo, con la deliberada misión de castigar a los hombres por tomar

decisiones propias y transgredir la prohibición. En ambos mitos el objeto de deseo se presenta como inocuo y banal, tanto, que no desprende el más mínimo sentido del miedo o del rechazo. En uno tiene la apariencia de un fruto, una manzana, y en el otro el de un recipiente, un ánfora. En los dos casos se trata de objetos circunscritos en el ámbito doméstico y de la alimentación; en los dos, son trampas envenenadas y necesarias para que el castigo se produzca y se reproduzca sin opción a un relato alternativo. La mujer, ser subordinado y dependiente incapaz de decidir, conducida por la tentación y la irracionalidad, traspasa la frontera entre el deseo y lo prohibido y, fruto de su desobediencia, sufre la caída. La lección moralizante de ambos relatos pone la atención en la obediencia y la desobediencia, y deja a los hombres en el papel de espectadores paralizados ante la tragedia que se avecina; ellos son doblemente condenados, por haberlo permitido y por no haberlo prohibido. Ellos son los responsables de algo inevitable, de no haber frenado el deseo y el impulso, de no haber controlado los cuerpos de sus compañeras. Pandora, al abrir la caja, y Eva, al dejarse seducir por la serpiente y morder la manzana, cargan con el peso de su sexualidad. La invocan al abrir el recipiente estanco, al romper con el contrato de la virginidad y tomar conciencia de su propio cuerpo. Como castigo, los dioses desatan toda su furia y condenan a Eva —y al resto de las mujeres, ya que ella es la madre de todas y llevamos implícita la culpa y la tentación— a parir con dolor las preñeces y a ser dominada por el deseo que la arrastrará hacia el marido, que la dominará. Zeus, un violador en serie de mujeres mortales, y el Dios cristiano castigador asumen las tareas originarias de la creación, dando a luz a los hombres y controlando el origen de la procreación.

Estos dos relatos en la cultura occidental ejemplifican cómo se fue forjando la construcción social de la mujer en la antigüedad y cómo dicha construcción ha perdurado hasta la actualidad. Los elementos principales de ambos inciden en la subordinación de la mujer y en su papel secundario para el hombre, en su incapacidad de obedecer y tomar decisiones correctas, dejándose llevar por la lujuria y el deseo. Todos estos aspectos sirvieron para señalar la inferioridad de la mujer en el ámbito anatómico-biológico, intelectual y moral. Esta caracterización de la mujer fue compartida por las ciencias médicas, la filosofía y la judicatura, y extendida por los diversos aparatos de control del estado, como la familia, la institución policial o la

medicina forense.

La tradición católica desarrolló un papel principal junto a los pensadores y científicos que se habían empeñado en demostrar la subordinación de la mujer. En los decenios cercanos al cambio del siglo xx, desde diversos ámbitos científicos, entre los cuales la fisiología, la anatomía o la ginecología, se puso en marcha un aparato productor de pruebas y sistemas de comprobación que, a ojos de la ciencia en ese momento, corroboraron la inferioridad física, moral y mental de la mujer. A través de dichas pruebas, basadas en mediciones y encontradas de manera natural en la anatomía femenina, la ciencia médica estableció un cuerpo teórico unitario del que se desprendía que la mujer tenía una manera de comportarse, de hacer y de estar. Las apreciaciones fundamentales apelaban a la sexualidad de la mujer, a su función reproductora y a la gestión de su propio cuerpo. Así, no solamente se configuraba un sistema de diferencias basadas en el género, sino también un profundo abismo que hacía de frontera entre la mujer que asumía su condición en el espacio social y la que desobedecía a los supuestos morales y a las obligaciones que para su sexo habían sido asignados socialmente. Geraldine Scanlon (1986) argumenta que los viejos dictados antifeministas de la religión encontraron en la ciencia su relevo. Cuando las feministas empezaron a desactivar las ideas sobre la inferioridad innata de la mujer, argumentando que era resultado de la situación social y cultural a la que se las relegaba, se recurrió a la ciencia en la que «los prejuicios tradicionales encontraron nuevo apoyo en el campo de la medicina, la psicología y la biología» (Scanlon, 1986, p. 162).

Entre las últimas décadas del siglo xix y las primeras del xx se publicaron varios textos que fueron pilares fundamentales para entender la mirada sobre la mujer desde el ámbito médico y filosófico, en los que el estudio del cuerpo y la anatomía femenina fueron los protagonistas. A través de algunos de los textos de Moebius, «el más misógino de todos los psiquiatras de la época» (Didi-Huberman, 2018, p. 162), de Roberto Nóvoa, de Fargas Roca o de Cesare Lombroso, se puso de relieve el marco de pensamiento misógino que atravesaba la época. En 1904, Moebius, profesor de neuropatología y psiquiatría, aparecía en la prensa española a raíz de la traducción de un libro que contaría con numerosas ediciones, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* ('La inferioridad mental de la mujer.

La deficiencia mental psicológica de la mujer')¹ (1900). El libro tuvo una acogida no exenta de polémica entre sus colegas, a los que caracterizó como «imberbes» que se incluían «entre los doctos» (Moebius, 1905, p. 104). El objetivo de Moebius era demostrar «la capacidad de juicio de una mujer» (p. 29) y determinar en qué consistía su deficiencia mental, que se encontraba «entre la imbecilidad y el estado normal» (p. 29). Moebius insistió, sin ofrecer muchos más argumentos, en que la mujer estaba destinada a ser madre, y que todo aquello que entorpeciera este deber era «falso y dañoso» (p. 89). De los postulados religiosos tomó la idea de que la «dicha» de la mujer consistía «en sentirse sujeta» (p. 128), tanto al marido como a la institución familiar; así, la convirtió en un ser indefenso y sin capacidad de juicio, en el ideal contrario a Pandora o Eva.

Estos mismos postulados fueron defendidos con entusiasmo por Roberto Nóvoa. Médico célebre en su momento, catedrático en la Universidad de Medicina de Santiago de Compostela y diputado en Madrid por el partido Federación Republicana Gallega, presentó «las pruebas anatómicas, psicológicas y fisiológicas de la pobreza mental de la mujer» (1909, p. 8) en un libro titulado *La indigencia espiritual del sexo femenino* (1909). Para argumentar su teoría hizo uso de pruebas anatómicas y de otras «sacadas del examen de la sensibilidad» (p. 33). El autor afirmó que la inferioridad mental de la mujer era la clave para la supervivencia de la especie humana, ya que si la actividad mental de la mujer, a la que llama «hembra humana», fuera igual que la del hombre, «asistiríamos a la despoblación y ruina de la especie» (p. 36). Para llevar a cabo estas demostraciones recurrió a las pruebas realizadas por diferentes científicos que habían consistido en la medición y disección de cráneos. Nóvoa tomó prestados los datos sobre las dimensiones craneales de hombres y mujeres de diferentes regiones del planeta, y aunque consideraba que estas mediciones no eran suficientes para establecer la inferioridad de la mujer, sí eran indicativas de ello. Los datos indicarían que el cerebro femenino era más cercano al de los antropoides que el masculino porque la mujer tenía la frente más estrecha y menos desarrollado el lóbulo frontal en la «tercera circunvolución» (p.

¹ Fue traducido al castellano por Carmen de Burgos Seguí y publicado por F. Sempere y Compañía Editores, Valencia, en 1905. «Este libro se titula 'La inferioridad mental de la mujer' y en él se trata el problema de la educación femenina, con el acierto que es de suponer en persona de las condiciones intelectuales de su autor» (*El Globo*, 22 octubre 1904, p. 2).

55). En el análisis utilizó dos ilustraciones que sirvieron de muestra para comparar el cerebro femenino y el masculino. Con estos dibujos trataba de demostrar que

el cerebro femenino, en su manera de funcionar, se parece al de las bestias más que el cerebro del hombre; la mujer trabajaría más, intelectualmente, con el centro posterior, aproximándola este rasgo a los animales y a las razas prehistóricas o a las razas inferiores actuales, en todos los cuales está más desarrollado el centro parieto-temporal comparativamente al centro frontal o anterior. (Nóvoa, 1909, p. 59)

Nóvoa utilizó esta argumentación para definir la función social de la mujer: la procreación. Este, según él, era su destino natural y biológico. Nóvoa llegó a afirmar que todo dependía del ovario; «su psicología, la debilidad de su espíritu, la organización casi infantil o salvaje de su cerebro, su belleza» dependían exclusivamente «de la arquitectura y funcionamiento del aparato de la generación» (1909, p. 110).

La organización biológica femenina había sido, para Hipócrates, Aristóteles y Galeno, el origen y centro de su naturaleza inferior. Moebius y Nóvoa continuaron la tradición de Galeno (130-200 d. C.) y de las enseñanzas de la antigüedad con la afirmación de esta naturaleza inferior. Las culturas actuales han heredado amplios campos de conocimiento y estructuras de la cultura griega y de la institución religiosa cristiana. En Grecia se instauró la democracia; sin embargo, esta estructura política fue reconocida tan solo por un segmento del conjunto social. Las mujeres vivían en las polis griegas como hombres imperfectos e inacabados, según señaló Aristóteles (384-322 a. C.). A ellas se las relegó, junto a los esclavos, al espacio doméstico, y a desempeñar un papel subordinado en la polis. Galeno, seguidor de la teoría de los humores y de los fundamentos científicos sobre la anatomía femenina que Aristóteles había diseñado, determinó la inferioridad de la mujer en todos los aspectos respecto al hombre. Y para demostrarlo, se basó en la comparación de los aparatos reproductores masculino y femenino para justificar que la naturaleza femenina parecía diseñada específicamente para procrear (Moreno, 1995).

Siguiendo los mismos argumentos clásicos, Moebius señaló que la mujer había sido sometida al hombre por obra de la naturaleza y consideró las

demandas y «modernas aspiraciones» (1905, p. 89) de las mujeres por hacerse oír una perversión y un mal que había que combatir, como lo eran las enfermedades. De igual manera que su referente Moebius, Nóvoa reprobió a las feministas sus ansias de respeto y educación igualitaria. A estas les dirigió un mensaje directo:

[...] durmamos tranquilos, porque antes de que la Química y la Histología confirmen las esperanzas de los feministas, la disección y la balanza, la Psicología, la Fisiología y la Historia nos enseñan que las aspiraciones de la mujer no están conformes con su naturaleza y que la mente femenina no puede salvar el dintel de la genialidad. (Nóvoa, 1909, p. 46)

La capacidad intelectual de la mujer también propició varias polémicas en los círculos intelectuales entre personajes destacados e influyentes, entre los que se encontraban Nicolás Salmerón y García —político, diputado, republicano y nieto de médico—, Adolfo González Posada —jurista—, Urbano González Serrano —sociólogo— y Emilia Pardo Bazán —escritora—. González Posada consideraba a la mujer «un ser intelectual y moral» (González Posada en Bussy, 2017, p. 143), con lo que contraponía su discurso al de González Serrano, que la consideraba un ser incapaz para el ejercicio intelectual. En 1891, el mismo año en que Pardo Bazán traducía y redactaba el prólogo del texto *The subjection of women* ('La esclavitud femenina') (1869) de John Stuart Mill, Salmerón y García había publicado en la primera página de *El Nuevo Régimen. Semanario Federal* «La educación de la mujer» (12 diciembre 1891). El texto correspondía a la transcripción de un discurso pronunciado unos días antes de la publicación, que recogía algunas impresiones del sector liberal sobre el tema. Apoyado en el lenguaje y la metodología científica vigentes, afirmaba que «mediante el estudio de la fisiología de la mujer y de su condición social podremos determinar su carácter mental y la función que en la vida le toca desempeñar» (12 diciembre 1891, p. 1). El artículo trataba de demostrar, por un lado, que la religión cristiana había hecho de la culpa y el pecado un retroceso para la mujer y la sociedad y, por otro, que el lugar de la mujer era el matrimonio y el hogar, dada su naturaleza; por este motivo, era imposible que se pudiera equiparar al hombre en capacidades mentales y cognitivas, ya que

«la constitución mental de la mujer es análoga á [sic]² la de los hombres de las civilizaciones primitivas».

La mujer de los países civilizados es en nuestros tiempos un ser hipócrita, falso, que ama el lujo, la brillantez, lo artificial, lo extravagante, todo aquello que pugna con la razón y la verdad. [...] Y en la mujer los efectos que produce esa desdichada tendencia á equipararla con el hombre son perniciosos; se hace de ellas unas marisabidillas inconscientes, porque la mujer es incapaz de elevarse á las altas concepciones del espíritu; espíritus atiforrados [sic] de conocimientos superficiales, puramente memoristas, en que la historia, la geografía, y la literatura, se entrechocan y confunden, produciendo lamentable caos y perturbación en cerebros no muy resistentes; lo que es más sensible y doloroso, almas extraviadas y rebeldes, ignorantes de las prácticas de la vida, llenas de odio y amargura por el sentimiento de su inferioridad. (Salmerón y García, 12 diciembre 1891, p. 1)

Unos años antes de que Moebius, Nóvoa, Salmerón y García, entre otros, confrontaran tan abiertamente sus propios miedos y los dejaran por escrito creando opinión pública selecta, Dolors Aleu, tomando el pulso a una sociedad anclada en una hermética tradición moral y religiosa, había conseguido doctorarse en Medicina por la Universidad de Barcelona. Su paso por la institución fue, junto al de otras dos mujeres estudiantes, Elena Maseras y Martina Castells, una carrera de obstáculos y muros de cemento. En la defensa de su tesis doctoral titulada *De la necesidad de encaminar por una nueva senda la educación higiénico-moral de la mujer* (1883) planteaba un alegato feminista ante un tribunal enteramente masculino:

Hemos sumido sus músculos en la inacción; hemos apagado el fuego de su inteligencia; hemos extremado su sensibilidad física; hemos fanatizado sus sentimientos; la hemos segregado del comercio social; hémosla despojado de todo derecho político; la hemos encerrado en el hogar; la hemos desposeído de aptitudes para el trabajo y la hemos incapacitado para ganarse el sustento, inutilizándola para vivir sin tutela. (Aleu, 1883, p. 31)

Aleu confrontó a la institución afirmando que, si la mujer estaba en una situación tan precaria y devastada, era precisamente porque el sistema

² El uso del acento en «á» y «ó» era común en los textos de la época. He decidido mantenerlas, sin añadir el adverbio [sic] en cada ocasión, para hacer el texto mas legible.

patriarcal así lo había provocado, ya que había mantenido a las mujeres en casa, atadas y sumisas, como Moebius deseó que se mantuvieran, y sin posibilidad de independencia económica, como habían deseado los padres de la Iglesia. De la misma manera que Emilia Pardo Bazán, Dolors Aleu hablaba de control, sumisión y obediencia. Estas palabras que para ellas y para el resto de las feministas sonaban a patriarcado opresor, para ese mismo patriarcado sonaban a virtudes femeninas.

En el centro de la discusión sobre la naturaleza femenina, la criminalidad, el aborto y la sexualidad se convirtieron en temas fundamentales en el periodo del cambio de siglo. Las funciones de la mujer, según se desprende de los textos estudiados, estaban también vinculadas a una cierta superioridad moral proveniente de la tradición mariana en contraposición a la desobediencia de Eva y de Lilith. Ellas, mujeres desproveídas de toda emoción o sentimiento espiritual, eran las caídas.

La criminalidad femenina fue un tema ampliamente investigado por antropólogos criminalistas y por sociólogos. El objetivo principal de estos estudios era identificar cómo eran las criminales, qué crímenes cometían y cuáles eran sus características. La prensa nacional de carácter general recogió parte de esas investigaciones y de sus resultados. En la primera página de *El Liberal* (16 agosto 1891, p. 1) apareció un artículo titulado «Eva». El articulista y profesor Rafael Salillas, fundador de la escuela de criminología de Madrid y autor del libro *La vida penal en España* (1888), sostenía en el relato una conversación ficticia con Cesare Lombroso, padre de la antropología criminal, y Gabriel Tarde, sociólogo y criminólogo, entre otros. Para presentar sus teorías y las de sus colegas de profesión viajó en el tiempo y en el espacio de su biblioteca. A medida que planteaba preguntas, extraía libros de su estantería para resolver sus dudas. El profesor Salillas se preguntaba si la mujer delinquía menos que el hombre, cómo lo hacía y cuál era la forma adoptada; también, si presentaba menos anomalías que el hombre y cuál era el tipo equivalente al criminal nato. La respuesta estaba en boca de Lombroso, que afirmaba que la mujer prostituta era el equivalente al criminal masculino (Salillas, 16 agosto 1891).

Cesare Lombroso y Guglielmo Ferrero, su yerno, publicaron *La donna*

delincuente. La prostituta e la donna normale, en el año 1893, y *The female offender*, en 1898. El primer estudio (1893), de seiscientos ochenta páginas, incluía datos, tablas, fotografías e ilustraciones que trataban de demostrar las diferencias entre la mujer criminal y la mujer normal, basándose en pruebas de diversa procedencia iniciadas treinta años antes de la redacción del texto, según indicó el mismo Lombroso. El libro se divide en tres partes: la primera, dedicada a la mujer normal; la segunda, a la criminología femenina; y la tercera, a la mujer criminal y la prostituta. Dentro de la primera parte, desarrolló ampliamente la anatomía de la mujer en relación con el hombre. Tablas de pesos, mediciones y estatura basadas en las mediciones de diversos investigadores, entre los cuales se encontraban Adolphe Quetelet —sociólogo y estadista— o Luigi Pagliani —médico higienista—, así como comparativas de cráneos, vértebras, cavidad abdominal, extremidades, vísceras, sangre y pelo púbico en mujeres y hombres, demostraban la inferioridad de la mujer. También en esta primera parte del libro incluyó un capítulo dedicado a la crueldad, la piedad y la venganza de las mujeres, y a la ira que las enfurece en las revueltas. En esta se mezclaron conceptos religiosos con científicos, lo que indica, como también sucedía en Moebius y Nóvoa, una práctica común de tomar conceptos desarrollados en la fe y la moral y aplicarlos al régimen científico. En el capítulo dedicado a la piedad abundan las referencias a la creación de congregaciones religiosas y ejemplos de mujeres piadosas recogidas en la Biblia y en la historia de la religión. Esta primera parte condensa todos los saberes misóginos del momento. Leyendo a Lombroso se intuye que había un consenso generalizado alrededor de los prejuicios morales y físicos sobre los temas que rodeaban a la mujer: su discutible capacidad de juicio, su tendencia a la mentira durante la menstruación, su carácter vengativo y su disposición natural a la piedad y la maternidad. Las pruebas que planteó Lombroso emergían de las ideas y las palabras de filósofos, psiquiatras, sociólogos, pensadores y escritores, entre los cuales Stendhal, Arthur Schopenhauer, Daniele Lesueur o Auguste Comte.

En la segunda parte del libro se ocupó de la criminología femenina. Incluyó los delitos de las hembras animales, los delitos de las mujeres salvajes y primitivas, y un recorrido por la historia de la prostitución, que divide en diferentes épocas. Realizó, también, una clasificación de los tipos de prostitución, como la civil, la sagrada, la concubinaria, la hospitalaria o la

estética, y puso de manifiesto la minuciosidad de método, basado en datos y ejemplos masivos.

Según he referido anteriormente, la tercera parte la dedicó a la anatomía patológica y antropológica de la mujer prostituta y la mujer criminal. En esta incluyó numerosas medidas de cráneos, anomalías y un estudio de cerebros de prostitutas, infanticidas, envenenadoras, abortistas y asesinas. De las observaciones dedujo que la mujer envenenadora tenía mayor capacidad craneal, y afirmó que la media aritmética de la cabeza de las mujeres criminales era superior a la de las mujeres normales y muy superior a la de las prostitutas. Expuso mediciones de la capacidad craneal y orbital, ángulos faciales, circunferencias horizontales y curvas, diámetros frontales, índices cefálicos, nasales, faciales y cráneo-mandibulares. Lombroso, en la línea de la ciencia positivista, dio más importancia a los rasgos fisionómicos para localizar y aislar las formas del atavismo, que a las condiciones en las que los crímenes se cometían. Justificó la poca diferencia entre diferentes medidas aludiendo a que las «criminales ocasionales» (p. 358) no presentaban características ni rasgos atractivos que las identificaran como autoras de adulterio, calumnia o fraude. Por ejemplo, en el caso de las mujeres que abortaban, Lombroso sostenía que eran sugestionadas para hacerlo. Generalmente era el amante quien las instaba a practicarlo. Otras veces se reunían con una amiga que había pasado por una experiencia similar y la animaba, le daba la dirección de una comadrona experta que le aseguraba lo simple y seguro del método, y así nadie más que ella y la amiga sabrían lo ocurrido. Otras veces, la miseria y una familia ya numerosa facilitaban que accediese al aborto. Lo que lleva a una posible interpretación de que cualquier mujer era susceptible de cometer estos delitos.

Lombroso afirmó que, en general, las mujeres eran menos delincuentes y criminales porque eran esencialmente conservadoras, aunque cuando la marca de la depravación era profunda se reafirmaba el tipo criminal. Esto sucedía especialmente con las prostitutas, porque ellas eran las más cercanas al tipo primitivo de mujer. Lombroso atribuía la belleza de las prostitutas al atavismo, al hecho biológico por el cual presentaban características biológicas de sus antepasados. En el estudio sobre la sensibilidad de la piel, del cuerpo, de las manos, del dolor y del gusto afirmó que las mujeres

prostitutas eran más insensibles al dolor que las mujeres normales debido a «la indiferencia con la que sufren lesiones sifilíticas graves» (p. 389).

Para Lombroso, las «criminales natas» (p. 430) eran aquellas que desarrollaban el crimen en múltiples facetas, así que no solo cometían un tipo de crimen, sino que combinaban varios. La marquesa de Brinvilliers era parricida, adúltera, envenenadora, asesina de niños, ladrona e incestuosa; Goglet era prostituta, ladrona, estafadora y asesina; Bompard era prostituta, ladrona, estafadora, calumniadora y asesina; Trossarello era prostituta, adúltera, asesina, abortista y ladrona; Mesalina era prostituta, adúltera y ladrona. La criminal nata se caracterizaba, a diferencia de la ocasional, por la crueldad con que cometía sus crímenes, porque era diabólica y refinada. Una prueba o *stigma* de degeneración era la falta de instinto materno o dismaternidad. Lombroso justificó este hecho argumentando que su sexualidad era exagerada y esto las hacía malas madres. Si el instinto normal era el de proteger a la criatura frente al amante, las prostitutas preferían al amante frente al bienestar de la criatura. Ellas y las criminales natas tenían la misma predisposición al ocio, a los placeres fáciles y a las orgías, y una falta de sentido moral. Para Lombroso, que concluyó el libro con un capítulo dedicado a la delincuente histérica caracterizada como egoísta e inestable, «la prostitución es el lado femenino de la criminalidad» (1893, p. 571).

La mujer delincuente o criminal, en la argumentación lombrosiana, a pesar de que delinquía menos, era peor que el hombre. Al ser considerada un ser inferior se la identificaba con lo primitivo, lo que explicaría el carácter sangriento de los crímenes que se le atribuían. Estos eran más horribles y terribles que los que cometían los hombres. Las mujeres delincuentes adoptaban rasgos masculinos (Gómez, 2004) y los peores aspectos de la mujer, entre los cuales se encontraban la falsedad, la astucia y la mentira. Las prostitutas fueron el símbolo de esa criminalidad. Se las estudió ampliamente intentando determinar el carácter delictivo de la mujer a través de la sexualidad. La anomalía sexual fue el motor y la guía de la explicación de los desvíos morales y legales. Valeria Mesalina (20-48 d. C.) parecía encarnar el prototipo de prostituta. La protagonista del mito y la leyenda a la que aludió Lombroso fue famosa por su belleza y las constantes infidelidades a su marido. Plinio el Viejo narró la competición en la que se

embarcó con las prostitutas de Roma, a las que retó a satisfacer al mayor número de hombres en una sola noche. Mesalina se ha convertido en sinónimo de ninfomanía, lujuria, prostitución y otros términos asociados al deseo sexual y la insaciabilidad. Vinculado a la proyección de los temores masculinos más profundos relacionados con la sexualidad, la idea de la mujer lujuriosa, insaciable, libidinosa y pecadora está presente en el imaginario desde la temprana cristiandad. Lilith, la primera mujer hecha de heces y escombros, representó ese infierno incontrolable imaginado por el hombre, de independencia y libertad sexual.

El texto de Lombroso, que emergió tras años de investigación, influyó profundamente en el imaginario colectivo sobre la figura de la mujer. Durante el siglo XIX se extendió la creencia entre la psiquiatría y la ginecología de que a las mujeres respetables no les interesaba el sexo sino era para procrear. Fargas Roca explicaba que,

Es de advertir que en la mayoría de mujeres honestas el desarrollo de la sensibilidad erótica es tardío. ¡Cuántas han sentido antes los sufrimientos de la maternidad que saboreado los placeres de la fecundación! Son muchas las mujeres que no conocen la afrodisia completa hasta los veinticinco años ó más tarde. [...] El pudor y la honestidad exigen por parte de la mujer ciertas reservas en el cumplimiento de la función sexual, que la obligan á esperar que sea solicitada, habiendo aprendido ó adivinado que toda insinuación por su parte sería mal interpretada. (Fargas Roca, 1920, p. 62)

El mismo Lombroso (1893), que afirmaba que la mujer era «naturalmente monógama y frígida» (p. 58), reproducía las palabras de Giordano, un «ilustre obstetra», que decía que «el hombre ama a la mujer por la vulva, la mujer ama al marido y al padre en el hombre» (p. 57). El placer era algo a lo que la mujer no debía aspirar. Esto pertenecía a las mujeres de mala vida o a mujeres humildes (Bosch *et al.*, 1999).

La sexualidad fue un tema central en los discursos médicos de la época. En contraposición a la naturalidad y normalidad del deseo femenino, se construyó a la mujer desviada, prostituta y adúltera. Esto explica la atención prestada a la prostitución, al adulterio y al aborto relacionados con la vida sexual femenina. Esta idea fue perseguida por Constancio Bernaldo

de Quirós —sociólogo y jurista, seguidor de Lombroso, catedrático de Criminología— y por la pensadora y periodista Concepción Arenal. Para Constancio Bernaldo de Quirós, la sexualidad estaba en el centro de la vida criminal de la mujer. En la *Revista Ibero-Americana de Ciencias Médicas* (1903), en un artículo titulado «Carácter de la delincuencia femenina», argumentó que,

Sabido es que la mujer ha sido definida por su sexo. Todo, en su vida, está subordinado á esto. [...] En todo el período monárquico, que, según las cifras del Dr. Gutiérrez, dura en España un período de treinta y uno ó treinta dos años (de los catorce á los cuarenta y seis), desdóblase la actividad inmoral de las mujeres en las formas de prostitución y delincuencia (1). [...] En el período que comprende la vida sexual de la mujer, sobre todo á partir de los veinticinco años, la delincuencia femenina llega al máximo, manteniéndose en él con cierta fijeza (3). En este tiempo hállase sometida la mujer á trastornos orgánicos (menstruación, embarazo, puerperio, lactancia), verdaderas intoxicaciones de la sangre que, produciendo neurosis agudas, aumentan su propensión á la delincuencia (1). La «seterna enferma» se agrava entonces. Refleja en la criminalidad su vida sexual, llena de grandes alteraciones orgánicas. Sobreviene por fin la menopausia. Decece entonces la criminalidad y á la vez la prostitución, por ser menores las facilidades para prostituirse. (1903, p. 70)

Así, para Quirós, la mujer no criminal era aquella que había dejado de ser fértil, tanto si era una niña como si era una mujer adulta, porque no tenía instintos sexuales. En el discurso que Quirós y José M.^a Llanas Aguilaniedo —farmacéutico y antropólogo social— construyeron en el libro *La mala vida en Madrid* (1901), afirmaron que «la representación de la mujer en la mala vida es la de la prostituta, como en la vida que llamamos honesta es la de la mujer casada» (p. 45), dado que la mujer, para ellos, solo se presentaba en el «mercado de la vida» (p. 45) a través de su sexualidad y sus atributos. El texto, que analiza los diferentes tipos de delincuentes, a los que llamaron parásitos, se basaba en las investigaciones que habían realizado unos años antes Lombroso y Salillas.

Para Concepción Arenal, que consideraba a las mujeres superiores moralmente, cuando estas delinquían y cometían adulterio se convertían en «mujeres crueles, mujeres livianas» (Gómez, 2004, p. 390). Bajo la mirada científico-médica y sociológica, el adulterio femenino era considerado una

desviación del deseo sexual, como lo consideró Lombroso o lo indicara el ginecólogo Fargas Roca (1898 y 1920), que aportó indicaciones precisas del aspecto de la vulva de las mujeres que más tarde desarrolló. De acuerdo con Juliano (2009), «en esa época temprana no estaba muy clara la separación entre delito y pecado» (p. 81) en el ámbito científico. El pecado había nacido con la primera mujer que el cristianismo había conceptualizado y materializado, y tenía que ver con el deseo, la curiosidad, la tentación y la sexualidad; el delito, sin embargo, era la transgresión de la prohibición, que en ese caso fue el de «no tocar». Los pecados y los delitos femeninos relacionados originariamente con la sexualidad y el deseo se mantuvieron unidos en los discursos moralizantes de Concepción Arenal (1895). A pesar de observar el escenario en el que las mujeres debían desarrollar sus vidas y de las presiones a las que estaban sometidas, Arenal distinguió claramente entre las mujeres honradas y las caídas. De estas últimas dijo que las penadas eran «casi siempre mujeres deshonestas», se despreciaban a sí mismas y aceptaban el desprecio común, y llevaban consigo «una mancha muy difícil de lavar» (parte IV, capítulo XII, § 4). La regla para Arenal era que la adúltera era además mala madre y «mala hija la moza liviana» (parte IV, capítulo XII, § 5). En su reflexión suponía el carácter religioso de la mujer, así como su fuerza de voluntad. La beatificación que hizo Arenal de las mujeres honradas y la comparación con la figura de Magdalena explicaría el carácter condenatorio de los tribunales en las sentencias de mujeres acusadas de adulterio y desobediencia.

En los momentos iniciales de algunos campos de la medicina —por ejemplo, la psiquiatría, la anatomía, la ginecología, la neurología y la antropología criminal— se mezclaron religión, moral y ciencia en el estudio sobre la anatomía de la mujer. Todo en su cuerpo, destinado a la maternidad, estaba necesariamente vinculado a la sexualidad. De acuerdo con Dauder y Sedeño (2017), muchos de los secretos y mentiras que la ciencia médica proyectó sobre las mujeres tenían que ver con el sexo. La sexualidad femenina considerada anormal desestabilizó el discurso normativo sobre el deseo femenino. El profesor Fargas Roca, en el *Tratado de Ginecología* (1920) explicó las diferencias y las patologías comparando el deseo de las mujeres con el celo. Este escribió:

Está caracterizado por la aparición de deseos venéreos que impulsan á la

mujer hacia la realización del coito. [...] Los diferentes tipos individuales que bajo este punto de vista pueden presentarse, son excesivamente variables dentro de la normalidad. Los grados extremos, así por defecto (anafrodisia) como por exceso (ninfomanía), no dejan de ser frecuentes y deben considerarse como hechos patológicos. [...] A este molimen erótico acompaña un estado general durante el cual un deseo único embarga el organismo de la mujer; durante este estado, muy parecido al del celo, la mujer desea las relaciones sexuales, y si las conveniencias sociales no le hubieran impuesto la circunspección y el recato convenientes, sin duda daría muestras de la acometividad que vemos en ciertas especies zoológicas, y que en la misma especie humana nos presentan algunos casos patológicos de hiperestesia erótica, ninfomanía, furor uterino ó histeria libidinosa. (Fargas Roca, 1920, p. 47)

La invención de esta enfermedad incurable y misteriosa, que puso el centro de atención en el sexo femenino, era una dolencia de las mujeres que nació en la antigüedad clásica, en la cuna de la cultura occidental. *Hystera* procede de una voz griega que significa ‘matriz’, una enfermedad, por tanto, tan solo aplicable a la mujer (Serra, 1897). El origen de la histeria lo encontramos definido en el *IV tratado de Hipócrates*, en el apartado titulado «Tratado de las enfermedades de las mujeres». Hipócrates aconsejaba a las vírgenes que, cuando tuvieran trastornos histéricos, se casasen enseguida con un hombre, ya que si se quedaban embarazadas se curaría; si no, durante la pubertad serían «atrapadas por ese mal si no otro» (Hipócrates en Bosch *et al.*, 1999, p. 80). Según Hipócrates, el útero, esa cavidad que se debía rellenar de manera regular por el marido, para que la que mujer no enloqueciera, era una especie de bestia que viajaba por el cuerpo de la mujer, que lo recorría depositándose aquí y allá hasta que volvía a su lugar. Platón recuperó esta idea de Hipócrates y le dio forma afirmando que la matriz y la vulva parecían un «animal deseoso de hacer hijos» que, si no producía frutos durante largo tiempo, se afligía y entristecía, «errando aquí y allá por todo el cuerpo» (Platón en Bosch *et al.*, 1999, p. 93). En el siglo XVII se definió como enfermedad nerviosa y en el XVIII se asoció a la neurosis (Bosch *et al.*, 1999), pero fue en el siglo XIX cuando se estudió como una enfermedad propia de las mujeres. La palabra histeria apareció de manera habitual en las revistas científico-médicas de la época —*El Criterio Médico*, *Revista Balear de Ciencias Médicas* y *Revista de Ciencias Médicas de Barcelona*— como síntoma asociado a la sexualidad femenina,

como forma de neurosis «injertada en la histeria misma» que presentaba «síntomas de: logorragia [sic], manía erótica, sufrimientos imaginarios, hábitos de masturbación, deseo constante de adquirir noticias, etc.» (McNaughton, 25 noviembre 1900, p. 858).

Los vínculos entre sexualidad, prostitución, crimen, delincuencia e histeria fueron comunes durante el período de la *Belle Époque*. El sexo femenino se presentó como una caja llena de patologías, provocadora de desajustes que había que extirpar. El símil con la caja de Pandora parece inevitable. La legislación española del siglo XIX fue, así mismo, reflejo de este sistema de saberes que se habían venido produciendo desde la antigüedad. A pesar de que, a lo largo de los siglos, el cuerpo femenino había sido considerado un objeto de posesión, también se dotó de un aura de espiritualidad y misticismo traducida en superioridad moral. Las mujeres, seres apolíticos y dependientes, presentadas casi al mismo nivel de responsabilidad legal que el de un niño, fueron sin embargo responsables de delitos tipificados en el Código Penal y doblemente condenadas.

1.1.2 LA CRIMINALIDAD FEMENINA O LOS DELITOS FEMENINOS

Cada época presenta una serie de líneas divisorias que marcan el límite entre lo permitido y lo prohibido. Producto de un sistema de valores morales y políticos que atraviesan el cuerpo social, los códigos penales reflejan y rigen la gestión de lo permitido y lo prohibido, así como de los instrumentos necesarios para registrar y penalizar esas transgresiones. En un fin de siglo obsesionado por racionalizar y clasificar el desvío social, la criminalidad femenina presenta «una omnipresencia de elementos morales, sexuales y familiares que se plasman en la criminalización del adulterio, de la prostitución, del aborto y del infanticidio» (Franco en Bussy, 2017, p. 138). A estos se añaden otras faltas como la desobediencia de la mujer o el insulto hacia el marido, que también estarán presentes en la legislación.

El Código Penal³ que se publicó en la *Gaceta de Madrid* el 31 de agosto de 1870 fue una revisión y adaptación del código anterior, de 1848, surgido de la necesidad de adaptar la ley al nuevo escenario político reformador y a la nueva constitución aprobada en 1869 (Oneca, 1970). El Código Civil⁴ se publicó el 25 de julio de 1889 en la *Gaceta de Madrid*. En este primer texto de carácter civil que recogía la legislación se puso de manifiesto la supeditación de la mujer al hombre y se visibilizaron las profundas diferencias promulgadas desde el ámbito legal entre los derechos de los hombres y de las mujeres. La posesión de bienes y el derecho sobre ellos, el derecho a la compra o venta de propiedades, el derecho a decidir sobre la gestión de la economía, por citar solo algunos aspectos, estaban en manos del marido. Sobre estos dos textos se organizó el sistema judicial durante el periodo de la *Belle Époque* y en ellos se basaron las condenas aplicadas a las mujeres de los casos de estudio.

Para poner en valor la importancia concedida a los delitos, refiero los tiempos de duración de las penas que contemplaba el Código Penal, en el «Título III. De las penas» (p. 10). Se dividían en cuatro categorías: las «penas aflictivas», que incluían la cadena temporal —que duraba hasta treinta años—, la reclusión temporal —que duraba de doce años y un día a veinte años— y la prisión mayor —que duraba de seis años y un día a doce años—; las «penas correccionales», que incluían la prisión correccional y el destierro —duraban de seis meses y un día a seis años— y el arresto mayor —de un mes y un día a seis meses—; las «penas leves», que comprendían el arresto menor, duraban de uno a treinta días; y las «penas comunes a las tres anteriores», que incluían las multas.

La desobediencia, el insulto, el adulterio y el aborto habían tomado forma en los códigos penales anteriores (1822 y 1844). A pesar de que el de 1870 se redactó bajo un impulso reformador, en las materias relativas a delitos considerados típicamente femeninos no hubo ninguna novedad, ni tampoco en aquellas en las que se imponían diferencias

³ La *Gaceta de Madrid* fue una publicación oficial periódica que se publicó entre 1697 y el 8 de noviembre de 1936. Posteriormente, adquirió el nombre de *Boletín Oficial del Estado* (BOE). La *Gaceta* está referenciada en la base de datos del BOE con la referencia «BOE-A-1870-6883».

⁴ El Código Civil de 1889 se publicó en la *Gaceta de Madrid*, en el número 206. La referencia que aparece en la base de datos del BOE es «BOE-A-1889-4763».

entre las transgresiones cometidas por hombres o por mujeres, como la desobediencia o el adulterio. En los diversos artículos del Código Penal que se refieren a las obligaciones y a los delitos femeninos se puede apreciar hasta qué punto la tradición y la moral ejercían de vectores en la conceptualización de la legislación sobre el cuerpo y la vida de las mujeres. Si se tiene en cuenta que eran seres a quienes se había privado de toda capacidad de decisión, tal como se desprende del Código Civil, es previsible que el control sobre su propio cuerpo estuviera también en manos ajenas.

La desobediencia estaba tipificada en el Código Penal y la obediencia en el Código Civil. En el primero se indicaba que «las mujeres desobedientes á sus maridos que les maltrataren de obra ó de palabra» serían castigadas «con la pena de cinco á 15 días de arresto y reprensión» (Código Penal, artículo 603). En la sección dedicada a «derechos y obligaciones entre marido y mujer» del segundo, se especificaba que el marido debía «proteger á la mujer, y esta obedecer al marido» (Código Civil, artículo 57), y que la mujer estaba «obligada á seguir á su marido donde quiera que fije su residencia» (Código Civil, artículo 58).

En los mismos años en que se está organizando la lucha por los derechos de las mujeres y la reivindicación de su independencia, el sistema que no las admitía como sujetos políticos las obligaba a permanecer bajo tutela marital. Por un lado, la ciencia trataba de demostrar la inferioridad de la mujer y, por otro, la legislación había procurado un lecho firme sobre el que condenarlas. La palabra, que para Moebius era «el arma de las mujeres porque su debilidad física les impide combatir con las armas en la mano y su debilidad mental las obliga a renunciar a las pruebas de hecho» (Moebius, 1905, p. 46), era para la legislación española un delito que podía llevarlas a la cárcel durante quince días.

El delito de desobediencia en el entorno doméstico se definió por actuar contra la autoridad patriarcal. En este sentido, se caracterizó por ser un enfrentamiento al marido, que era quien tenía autoridad sobre las mujeres, pero también por ser una acción que contradecía a la institución legal y civil, que había depositado en el marido la tarea de controlar a su esposa. Así, cuando una mujer desobedecía al marido también desobedecía a la

autoridad que le había sido concedida a este, y se convertía en una amenaza, en una sublevación hacia el propio estado, que era, en última instancia, el que había diseñado el sistema de control y castigo. Que estuviera indicado en el Código Penal y en el Código Civil alertaba de que estas transgresiones se cometían y se perseguían, que no había vacíos legales sobre los deberes y obligaciones de las mujeres, y que necesitaban ser corregidas y castigadas por una institución superior a la del marido.

El adulterio fue planteado en el Código Penal (*Gaceta de Madrid*, 31 agosto 1870) con diferencias dependiendo de si lo cometía una mujer o un hombre, y fue motivo descrito en el Código Civil (*Gaceta de Madrid*, 25 julio 1889) para pedir el divorcio. Estaba incluido en el apartado de delitos contra la honestidad y se castigaba con prisión correccional, en sus grados medio y máximo, cuando lo cometía la mujer que estuviera casada y mantuviera relaciones sexuales con un hombre que no fuera su marido (artículo 448). Así mismo, también cometía adulterio el que se acostaba con la mujer, cuando sabía que esta estaba casada, y «el marido que tuviese manceba dentro de la casa conyugal o fuera de ella», aunque a este último este se le impondría la pena de prisión correccional en sus grados mínimo y medio si lo hiciese «con escándalo», mientras que la manceba sería castigada con la pena de destierro (artículo 452). El Código Civil marcó diferencias similares cuando se alegaba el adulterio cometido por uno de los cónyuges para pedir el divorcio. Era causa legítima si el adulterio lo cometiera la mujer y en todo caso, si lo cometía el marido, cuando lo hiciese con escándalo público o menospreciase a la mujer (artículo 105). El adulterio femenino había estado tradicionalmente vinculado a la deshonra y al deshonor, a la pérdida de los valores morales que hacían de la época una mujer virtuosa y respetable. Bajo la idea de que el cuerpo femenino pertenecía al hombre, cuando la mujer cometía adulterio lo desposeía del control sobre su cuerpo, además de desobedecer y de ofrecer a otra persona lo que había sido la piedra angular de las relaciones de poder entre hombres. Cuando una mujer cometía adulterio, en última instancia, estaba deshonorando al poseedor de su cuerpo, al marido, al hermano, al padre y, nuevamente, a la institución. Tanto la mujer casada adúltera como la manceba soltera, a la luz del Código Penal, habían de ser castigadas.

El adulterio femenino en el fin de siglo, además de ser castigado ingresando

en prisión, tuvo su versión doméstica; el Código Penal indicaba que

El marido que sorprendiendo en adulterio a su mujer matare en el acto a ésta o al adúltero, o les causare algunas lesiones graves, será castigado con la pena del destierro. Si les causare lesiones de otra clase quedará exento de pena. Estas reglas son aplicables en iguales circunstancias a los padres respecto de sus hijas menores de 23 años y sus corruptores mientras aquellas vivieren en la casa paterna. (artículo 438)

Así, la propia legislación dejaba el castigo físico a manos del hombre que habría de controlar desde el espacio doméstico a la mujer. La violencia ejercida legalmente sobre los cuerpos fue una práctica social presente en los múltiples sistemas de agresión que generó la propia legislación. Entre 1500 y 1800, a las mujeres acusadas de adúlteras o desobedientes, y después de someterlas a juicio público, el marido les blindaba la cabeza, colocándoles una máscara infamante. Eran de hierro o metal y les impedía masticar, hablar o incluso tragar, debido a los tornillos que presionaban la carne de la cara. Las esposas debían llevarla y salir a la calle con ella, para exponer públicamente su castigo durante el tiempo que el marido o el tribunal considerase oportuno. La vergüenza y el escarnio público aleccionaba doblemente, no solo era un aviso a las otras esposas, sino que también era una lección para las propias hijas e hijos de la condenada, educándoles en la vergüenza y el odio, en la sumisión y en el poder. Dolors Aleu, en la introducción de su tesis doctoral, expuso que,

Según el célebre juriconsulto Beaumandon, en la Edad Media las mujeres debían llevar el cabello largo, para que así pudiese hacer presa de ellas su marido, para maltratarlas; procurando, empero, que no resultasen muertas o mutiladas. [...] En Francia, en tiempo de Luis el Pendenciero, los Estatutos de Burdeos ordenaban que la mujer estuviese bajo la autoridad de su marido pudiendo éste, en un momento de arrebató, matarla, quedando impune; pero tenía que confesar que estaba arrepentido. (Aleu, 1883, p. 21-22)

La responsabilidad criminal del agresor, quedaría eximida o atenuada en los casos en los que el acusado hubiese obrado «violentado por una fuerza irresistible» (artículo 8), si lo hubiera hecho «por estímulos tan poderosos» que naturalmente hubieran producido «arrebató y obcecación» (artículo 9) o si la acción hubiese sido precedida de una inmediata «provocación o

amenaza adecuada de parte del ofendido» (artículo 9).

El infanticidio y el aborto estaban tipificados en el Código Penal en el apartado de «delitos contra las personas». La mujer o madre que, según señalaba la ley, «por ocultar su deshonra matare al hijo» que no hubiera cumplido tres días, sería castigada con la prisión correccional, en sus grados medio y máximo (artículo 424). Si los abuelos maternos, también para ocultar la deshonra de la madre, cometían el delito, serían castigados con la pena de prisión mayor. Si fueran otras personas las que matasen al recién nacido incurrirían en las penas de parricidio o asesinato.

En los diferentes supuestos que estableció la ley para condenar a la mujer que abortaba y a quien causaba el aborto, se especificaron diferentes penas y multas en los artículos 425, 426, 427 y 428, en función del consentimiento, del grado de violencia ejercido, de quien practicara el aborto y de la intención con la que este se produjera. Quien causase el aborto a propósito sería castigado con la «pena de reclusión temporal, si ejerciere violencia en la persona de la mujer embarazada»; con la de «prisión mayor si, aunque no la ejerciera, obrare sin consentimiento de la mujer»; y con la de «prisión correccional en sus grados medio y máximo si la mujer lo consintiera» (artículo 425). Si el aborto hubiera sido causado violentamente pero no hubiera habido voluntad de causarlo, la pena sería de prisión correccional en sus grados mínimo y medio (artículo 426). El artículo 427 especificaba que la mujer que causase su aborto sería castigada «con prisión correccional en sus grados medio y máximo», pero señalaba una rebaja de la pena de prisión en sus grados mínimo y medio, si hubiera abortado para «ocultar su deshonra». Respecto a quien hubiera ayudado o hubiera provocado el aborto, se indicaba que al «farmacéutico que sin la debida prescripción facultativa expendiere un abortivo» se le condenaría a penas de arresto mayor y multa que podían oscilar entre las 125 y las 1.250 pesetas (artículo 428). De los supuestos contemplados en el Código Penal se deduce que cualquier intervención que se realizara sobre el cuerpo femenino sin que estuviera regulada por la justicia y la ginecología era tenida por un acto criminal, desde tener relaciones sexuales fuera del matrimonio, tenerlas sin estar casada, abortar o ayudar en el aborto, así como encubrirlo o no denunciarlo.

El aborto no practicado por médicos especialistas, ginecólogos y obstetras ha sido tradicionalmente castigado por estar asociado a prácticas maléficas. Desde el sistema eclesiástico, la figura de Eva, pero también la de Lilith, fueron postuladas como antagonistas a la Virgen María, a la pureza, sumisión y obediencia que esta destilaba. Juan de Crisóstomo (380 a. C.) argumentaba que la mujer era una enemiga de la amistad, «un castigo inevitable, un mal necesario, una tentación natural» (Bosch *et al.*, 1999, p. 12). La leyenda de Lilith forma parte de la tradición judaica; se cuenta que esta se reveló a la subordinación y a la dominación de Adán. Huyó del paraíso y consiguió escapar del castigo divino. Al evitar la muerte permitió la supervivencia de toda su estirpe de diablesas (Bosch *et al.*, 1999, p. 14). El relato de la bruja, abortista, adúltera al margen de la sociedad, es el relato del miedo ante la falta de control sobre los cuerpos femeninos. La argumentación religiosa ponía en el centro del problema la lujuria y los encuentros sexuales con el diablo y con poderes sobrenaturales contrarios a la fe. La caza de brujas que tuvo lugar en Europa, sin embargo, pudo deberse a otros motivos, según argumenta Silvia Federici (2010). La participación de las mujeres en los círculos heréticos durante la Alta Edad Media les permitió ser vistas como iguales a sus compañeros; podían compartir vivienda con hombres sin estar casadas y vivir con una cierta libertad de decisión sobre el control de sus cuerpos, o fundar sus propias comunidades independientes. Se sabe que estas mujeres, señala Federici, trataron de controlar sus funciones reproductivas, usando anticonceptivos llamados *maleficia*. En la Alta Edad Media, la Iglesia, a pesar de imponer castigos y penas a estas prácticas heréticas, lo hizo con cierta indulgencia. Esto cambió radicalmente cuando se percibió que el control sobre la reproducción podría ser una amenaza a la estabilidad del sistema, como sucedió con la peste negra, que a mediados del siglo XIV eliminó a más de un tercio de la población europea. En el siglo XV, la mujer se convirtió en la principal perseguida, acusada de brujería y sometida a interrogatorios, llamados tormentos, para arrancarle una confesión. En numerosos lugares de Europa y también en España, los tribunales inquisidores buscaron establecer la verdad de una acusación realizada contra alguien en materia de fe, bajo un sistema organizado recogido en las *Instrucciones del Santo Oficio realizadas por el reverendo Señor Fray Tomás de Torquemada, primer inquisidor general de los reinos y señoríos de España* (1484), basadas en el derecho canónico del tribunal eclesiástico. Para

Enrique Institor de Selectator y Jakob Sprenger —autores del manual que aportó sustento teórico a la práctica de la caza de brujas titulado *Malleus Malleficarum* (1486)—, la maldad de la mujer residía en su lujuria insaciable. Argumentaron que esta naturaleza maléfica recaía en el hecho que la mujer nació de una costilla curvada en dirección contraria al hombre y que «este fallo fue el origen de su maldad» (Bosch *et al.*, 1999, p. 20). La naturaleza femenina presente en el manual identificaba a la mujer como la versión más perversa y antagónica de la buena madre y esposa. Encarnaba peligro, era demoníaca, débil e impresionable y era «inherente a ellas el de no ser disciplinadas, sino al contrario, seguir sus propios impulsos perdiendo todo sentido del deber» (Bosch *et al.*, 1999, p. 19). La mujer personificó por definición la maldad y la lujuria, ayudada por el demonio.

A finales del siglo XIX ya no quedaban brujas, o no el tipo de brujas que habían sido condenadas por la máquina inquisitorial que había durado en España desde 1478 hasta 1834. El recién estrenado Código Penal del año 1822, y los posteriores redactados en 1848, 1850 y 1870, tomaron el relevo al santo oficio para juzgar a las nuevas herejes, blasfemas, abortistas, adúlteras o desobedientes.

1.1.3 UN LUGAR EN EL QUE HURGAR Y LA ATENTA OBSERVACIÓN

La sexualidad femenina ocupó una parte fundamental del discurso médico-científico de final de siglo XIX relacionado con la criminalidad femenina. Parece que fue una práctica habitual hurgar en el sexo femenino para probar si las mujeres acusadas habían sido madres, si eran vírgenes o habían cohabitado, si habían estado embarazadas o si querían esconder ese estado, si habían abortado o si sufrían algún tipo de manía o locura histérica. Estos exámenes y exploraciones médicos ordenados por el juez los llevaban a cabo peritos forenses, que formaban parte del sistema de medicina legal de los tribunales encargados de verificar y evidenciar las transgresiones cometidas por las acusadas. La medicina legal recogió los procedimientos en tratados y compendios medicolegales. Cuando se ocupó de la criminalidad femenina o de los delitos tipificados en el Código Penal,

como el aborto, el infanticidio o la presunción de partos, los discursos medicolegales presentaron dos características. Por un lado, aludían a la objetividad y a la neutralidad que garantizaba el método científico y, por otro, funcionaron de nexos entre la profesión médica y la política. La relevancia que adquirieron la ginecología y la medicina forense durante el siglo XIX fueron decisivas para arraigar los discursos conservadores sobre la maternidad y la sexualidad (Lorente, 2010).

Diversos tratados y compendios medicolegales y forenses recogieron los procedimientos para llevar a cabo las inspecciones; reproducían los prejuicios más comunes sobre las mujeres y la criminalidad. Las ideas dominantes de la época sobre el atavismo y el deseo sexual de las mujeres orientaron las pruebas y los exámenes que tuvieron lugar en la mesa del perito-forense. Como detallo en las siguientes páginas, el examen del cuerpo femenino, unido a la indefensión de las acusadas en las inspecciones ginecológicas, parecía ser una manera más de ejercer el control físico y moral sobre las acusadas. Desde la horizontalidad de la camilla o del camastro en los que las inspeccionaban, su relato a viva voz apenas tenía valor. Por lo que se desprende de los tratados, las pruebas pretendían dotar de objetividad a preceptos morales y constatar lo que ya se sabía por medio de una denuncia o de una acusación. Así, cualquier estado del cuerpo o de la confesión era tratado como sospechoso de haberse fraguado para la ocasión.

A continuación, refiero una selección de algunos de los tratados de medicina forense más influyentes en el ámbito universitario y judicial: tres tratados sobre medicina legal para establecer cómo eran presentadas las mujeres acusadas, qué es lo que en ellas se buscaba y cómo lo hacían, y dos textos clásicos del influyente ginecólogo y obstetra Fargas Roca, uno destinado a los universitarios titulado *Ginecología. Apuntes de las lecciones explicadas* (1898) y una obra posterior basada en esas lecciones, *Tratado de ginecología* (1910 y 1920). La publicación de Ignasi Valentí i Vivó⁵, titulada *Curso elemental de medicina legal* (1873), se presentó como un libro universitario destinado a los alumnos de medicina. En años posteriores a la publicación

⁵ «Bachiller en Ciencias Naturales, Alumno interno de la Universidad Central, Socio de Número de la Academia de Medicina y Cirujía de esta Ciudad y Corresponsal de la de Valencia» (Valentí, 1873, p. 1).

del libro, Valentí obtuvo la cátedra en la Universidad de Barcelona en las asignaturas de Medicina Legal y Toxicología, como se indica en las portadas de los temarios de Antropología Médica y Antropología Experimental de los programas de Medicina Legal y Toxicología de los cursos 1894-1895 y 1895-1896. El *Compendio de práctica médico-forense aplicada a la legislación actual y arreglada a las últimas disposiciones de la ciencia médico-legal* (1888), de Antonio Ramón y Vega⁶, fue una guía para sus compañeros de profesión, que recogía las operaciones constitutivas de la práctica y medicina forense (1888).

Los textos de Pere Mata dotaron de marco teórico y práctico a la medicina legal y forense del siglo XIX en España. Fue el responsable de la creación de la primera cátedra de Medicina Legal en España, ocupó diversos cargos políticos y realizó varias ediciones del *Tratado de Medicina y Cirugía Legal* a lo largo del siglo XIX (1846, 1857, 1867 y 1875). La edición del *Tratado teórico-práctico de medicina legal y toxicología* (1903), que consta de cinco volúmenes, fue revisada y ampliada por Eduardo Lozano Caparrós y Adriano Alonso Martínez cuando Mata ya había muerto. A la obra de 1903 me referiré en este apartado, ya que en esta participó el forense que realizó la autopsia a Victorina Rivacoba, Eduardo Lozano: «un médico español, forense de Madrid; autor de importantes obras científicas y director de *La correspondencia médica* (1890) y colaborador de *La clínica moderna* (Zaragoza, 1903)» (Ossorio, 1903, p. 238).

Los peritos médicos se presentaron en el escenario medicolegal como las figuras que habrían de ser capaces de desvelar la verdad escondida en los pliegues de las paredes vaginales de las acusadas, e incluso de las mujeres asesinadas. Su función dentro del engranaje del sistema penal quedó recogida en las páginas de los tratados, en las que describieron la metodología de presentación y redacción de los informes, así como de las declaraciones. Los protocolos de inspección y elaboración de informes que compartieron los diferentes tratados, basados en la observación, la intervención y la interpretación, asumieron las cualidades de objetividad y verdad científica como elementos clave para que el juicio pudiera ser

⁶ Ramón y Vega «ex-médico titular de varios partidos, Médico de número de la Beneficencia Municipal de Madrid» (Ramón, 1888, p. 1).

llevado a cabo de manera imparcial. Cada peritaje sería realizado por peritos o médicos forenses, que redactarían los informes para el juicio oral. Este documento debía ser escrito con total imparcialidad, con un lenguaje frío y analítico (Ramón, 1888). La función del perito forense en la sala del juzgado fue la de aportar datos y evidencias con la máxima objetividad posible, «siempre en nombre de la ciencia y de la verdad» (Ramón, 1888, p. 28). Así mismo, según Ramón, el lenguaje del perito debía ser «severo, grave, frío, despojado de todo artificio y persuasivo siempre, tendiendo únicamente a esclarecer la conciencia del Tribunal» (p. 29), con el objetivo de que este pudiera tomar de manera neutra sus decisiones. La legitimidad que les garantizó su estatus de científicos objetivos, como pieza elemental de un sistema legal basado en las pruebas, hizo que sus prácticas fueran escasamente cuestionadas. Los órganos genitales femeninos y todo lo relativo a la sexualidad de la mujer —útero, vagina, vulva, clítoris, pechos y ovarios— fueron revisados y examinados con la intención de definir su inocencia o culpabilidad. Para ello, se partió de una serie de preceptos que habían sido elaborados históricamente, como la virginidad y la presencia de himen, o el estado de los genitales y su forma. La inspección de los genitales se realizó por varios motivos y las conclusiones fueron decisivas para determinar si una joven había tenido relaciones sexuales y, por lo tanto, para resolver si era virgen, prostituta, había abortado, había parido o era una histérica.

La virginidad de la mujer, según señala Amalio Lorente (2010), fue considerada en las legislaciones decimonónicas como un «valor moral de primer orden» (p. 183). Ese fue el motivo por el que la identificación de la virginidad, a través de la presencia del himen, ocupó gran parte del interés del discurso médico forense. La virginidad traspasó el ámbito de la intimidad de las mujeres para ser considerada un valor de carácter social, en el que intervenía la familia, el estado, el sistema de creencias y la moral. Prueba de ello es que los delitos de violaciones y abusos se encontraban en el Código Penal y, en los tratados medicolegales, dentro de la sección de delitos contra la honestidad.

En lo que al carácter moral de la virginidad se refiere, Mata (1903) señaló que no era competencia de los forenses, aunque sí lo era determinar la virginidad física o anatómica. Esta virginidad física, apuntó, podía

reconocerse en algunos casos, ya que había una manera de saber cuándo el himen había sido destruido debido a «al menos, de una cópula» (vol. 1, p. 347). Sin embargo, él mismo expuso la dificultad que habían manifestado varios forenses, como Jacquemin y Collineau, al examinar los genitales de varias prostitutas que «ofrecían todas las garantías de virginidad» (vol. 1, p. 347). En otro episodio, descrito por Parent du Chatelet, indicó que un facultativo no se atrevió a certificar la virginidad de dos jóvenes acusadas de prostitutas que pidieron ser examinadas para demostrar su virginidad (Mata, 1903).

El ginecólogo Fargas Roca, que participó en la exploración a Enriqueta Martí en la cárcel, argumentó:

La forma del himen es, comúnmente, la de una membrana con un solo agujero, por el que, por regla general, puede pasar sin dificultad el índice; á veces es más estrecho y no es posible la introducción del dedo; otras veces es más ancho y pueden introducirse dos dedos, y hasta un espéculum de Férgusson [sic] pequeño, sin dificultad. [...] La existencia del himen se ha considerado siempre como signo anatómico de virginidad, porque, por regla general, en el primer coito completo se rasga, dando lugar á una hemorragia casi constante (señal á la que da el vulgo una significación capital). (Fargas, 1920, p. 49)

Dada la dificultad para establecer la virginidad a partir de la presencia o ausencia de himen, los forenses encontraron en los cuerpos y genitales de las mujeres otros signos de virginidad. Mata describió el aspecto de los genitales y la vagina de «las niñas de 4 a 8 años; de las doncellas cercanas a la pubertad o ya púberes; de las mujeres» (vol. 1, p. 394-397) que hubieran cohabitado y el de las que hubieran parido. Estableció que el clítoris de las púberes estaba oculto entre los labios grandes y que su forma, cuando era voluminoso, se parecía más a la del pene. En cuanto al clítoris de la mujer que había cohabitado, dijo que era pálido, con «ligeras mudanzas de consistencia y volumen» (vol. 1, p. 396). Mata detalló el aspecto de los labios, de la horquilla, del himen, de las carúnculas, de la vagina y de la mucosa de la vulva para establecer las diferencias y catalogar a las mujeres según su actividad sexual.

Fargas Roca (1920) precisó que la vulva que practicaba el coito ofrecía

«un aspecto mucho más marchito que la vulva virgen, y la vagina, que en las vírgenes» ofrecía «al tacto sus paredes adosadas» y ofreciendo resistencia, en las demás mujeres mostraba «una fácil separación» (p. 47). Estas observaciones, que realizó en las 18.000 enfermas que trató durante años, reafirmaron la descripción normativa y consensuada de la época del aspecto de los genitales femeninos. Las interpretaciones extraídas sobre la mecánica, el uso y la función de los cuerpos fueron esenciales en los casos de aborto o de suposición de partos.

El castigo sobre el aborto, una forma tradicional de control sobre el cuerpo femenino, ocupó gran parte del debate médico del siglo XIX. La legislación y los médicos forenses diferenciaron entre el aborto criminal y el aborto médico. Valentí (1873) señaló que en medicina legal se entendía el aborto como

[...] la muerte violenta del feto en el útero y su expulsión prematura, realizadas con premeditación durante el embarazo. El aborto criminal es la cesación prematura y voluntaria del embarazo, ó su interrupción intencionalmente provocada, con ó sin aparición de fenómenos expulsivos. (p. 356)

El autor distinguió entre el «aborto quirúrgico», o «parto prematuro artificial» (p. 363), y el «aborto criminal». Para Mata, al que Valentí citó,

[...] el aborto provocado con un objeto Médico y con las condiciones antes expuestas ni ha sido ni será nunca delito; y que no debe establecerse la práctica del aborto provocado como un deber profesional sino como uno de los recursos obstetricales, cuya elección debe dejarse en la conciencia y albedrío razonado del profesor. (Mata en Valentí, 1873, p. 363)

En el caso en que la mujer fuera acusada de abortar, los peritos deberían determinar si fue natural o provocado. Para Mata, primero se haría un reconocimiento general para establecer el estado de salud de la mujer, sin que esto ofreciera datos concluyentes sobre si abortó o no. Los órganos genitales, dijo, «son los únicos que se afectan en el aborto y en dónde pueden encontrarse luego más o menos vestigios del paso del engendro o de la acción del medio empleado para expulsarle» (vol. 1, p. 586). Dependiendo del tiempo que tuviera el feto y del tiempo que hubiera transcurrido desde

el aborto, sería muy difícil saber si el aborto había ocurrido, dado que no dejaba vestigios (Mata, 1903). Si el examen se realizase poco después del aborto, se podrían encontrar algunos restos de membranas, aunque si se produjese días después sería imposible hacerlo constar. A los quince días del parto tampoco se podría demostrar que lo hubo, ni tampoco el aborto, ya que «el útero mismo vuelve muy pronto a su estado normal, y por lo mismo la exploración por el tacto no ha de aclarar más la cuestión» (vol. 1, p. 587).

Para determinar si el aborto fue natural o provocado, Mata estableció una serie de generalidades e indicó que, en los primeros meses del embarazo, el aborto natural solía ser común, aunque en algunas mujeres más que en otras. Las mujeres de constitución enfermiza, las afectadas de alguna enfermedad o «las mujeres de la alta sociedad, entregadas por lo común a la molicie, holganza, vicios higiénicos, excitaciones fuertes abortan con la mayor facilidad» (vol. 1, p. 589). Tan solo sería considerado aborto natural cuando no se apreciase indicios de que fue provocado o hubiera intención criminal. Si se probase que la mujer tomó algún medicamento que le hubiese provocado vómitos o la menstruación, que se hubiesen aplicado «sangrías, sanguijuelas, ventosas, revulsivos, pediluvios» (vol. 1, p. 589), habría una alta probabilidad de que el aborto no fue natural.

Las patadas, los atropellamientos y los palos, indicó Mata, fueron también causas frecuentes que provocaron el aborto, pero argumentó que no siempre el llamado «apaleador» era el culpable del aborto. El artículo 426 del Código Penal mencionaba que si este había sido provocado violentamente pero sin intención de causarlo, se incurría en las penas de prisión; sin embargo, Mata diferenció entre los hombres que apaleaban y los casos de «ciertas mujeres mercenarias que para hacerse indemnizar o comprometer la posición de un sujeto» (vol. 1, p. 589) del que desearan vengarse, ellas mismas se atropellaban o fingían ser atropelladas. Nunca, apuntó, «será bastante la reserva y cuidado del médico que legisla en tales casos» (vol. 1, p. 589). Mata expuso una serie de casos sobre abortos provocados; uno de estos informes se refería al proceso de una mujer que había sido apaleada por su marido. Esta llamó al médico al poco rato y le indicó que guardara reposo. Mientras el perito estaba en su casa para examinar el caso, la mujer tuvo un aborto. Había ido a coger leña a la siega y al volver a casa

se metió en la cama debido a los dolores que sufría. El perito concluyó que era «probable que la mujer no hubiera abortado si hubiese tomado las precauciones debidas después de haber sido atropellada»; encontró, por contra, poco probable que la mujer abortara debido a la paliza que le dio el marido, que se reducía «a haberla tirado al suelo» (vol. 1, p. 597).

Ante la dificultad con la que se encontraban los peritos para determinar si el aborto fue intencionado o natural, Mata estableció un protocolo en el que no había posibilidad de equívoco, similar al que apuntó Valentí. Partían de la idea de que la mujer que tenían delante de ellos había abortado y que esta podía confesar el hecho o no. Si la mujer lo negaba y cuando fuera inspeccionada se le encontraban señales del aborto, eso ya solo probaría que no habría abortado de manera natural, y, además, indicaría que «su conciencia la acusa» (vol. 1, p. 590) y tendría temor al castigo. Si la mujer confesara el aborto y tratara de explicarlo, para saber si decía la verdad, sería necesario conocer su estado civil, saber si era soltera, casada o viuda, con el objetivo de saber si hubiera «concebido de un modo legítimo o ilegítimo» (Mata, vol. 1, 1903, p. 590). Si la mujer fuera casada, se le presupondría el aborto natural; se consideraría lo contrario si fuera soltera, viuda o una mujer casada adúltera (Mata, 1903; Valentí, 1873).

En los casos planteados por Valentí, Mata y Ramón parecía imponerse la acusación realizada sobre la mujer a las pruebas que el forense pudiera encontrar. La alternativa de Valentí para resolver la dificultad de determinar el delito por medio de las evidencias físicas fue otro tipo de pruebas que permitieran esclarecer que se había cometido un aborto y si este iba seguido o no de infanticidio. Los signos observables que detalló el autor podían ser las denuncias particulares que informasen a la justicia días después «de la perpetración del crimen», o que la mujer sucumbiera y el médico se encontrara «en presencia de un cadáver» (Valentí, 1873, p. 359). Ante las dificultades de encontrar las pruebas, Valentí insistió en que la observación tendría que realizarse de manera prolongada y examinando «prolijamente a la mujer» (p. 360), aunque no indicó cuál era el procedimiento, ni durante cuánto tiempo, ni cuántos días, ni cuántas veces, ni en qué contexto. Para Ramón, ese examen, además, debería ir acompañado de interrogatorios. A diferencia de Valentí, que no tomaba en consideración las declaraciones de las mujeres examinadas en los

casos que trataban sobre partos, abortos e infanticidios, Ramón (1888) consideraba que los datos que estas podían aportar eran importantes para establecer su estado mental y para saber de su «predisposición al aborto» (Ramón, 1888, p. 165).

A pesar de que Ramón reconoció que la práctica forense relativa a los «atentados contra el producto de la concepción» (p. 161) era la doctrina más incompleta y confusa hasta el momento, de los textos se desprende que las pruebas existían en múltiples formas y tan solo había que buscarlas. De todos los procedimientos intrusivos basados en el examen repetido y atento de los genitales de las mujeres, lo que más peso pareció tener fueron unas pruebas no comprobables ni demostrables basadas en el testimonio.

Si la mujer había sido acusada de infanticidio, era necesario realizarle un examen para poder establecer si la causa de la muerte de la criatura fue natural por alguna complicación durante el parto o fue provocada. Según la experiencia, no era «raro encontrar en la práctica mujeres acusadas de infanticidio que con objeto de eludir la responsabilidad criminal atribuyen la muerte de su hijo á la imposibilidad de prestación de los necesarios auxilios» (Ramón, 1888, p. 149). Mata argumentó que, si la mujer recién parida quería ocultar el parto, lo primero que haría sería deshacerse de la ropa que llevaba puesta y, cuando el médico legista entrase en la habitación donde la mujer parió, la encontraría «de pie, sentada o echada en la cama» (1903, vol. 1, p. 531), dependiendo de la estrategia que utilizase la mujer para tratar de borrar las huellas del parto y de sus fuerzas físicas. Una vez el perito anunciase el motivo de la visita, si la mujer accediese, sería inspeccionada. Echada en la cama, el médico palparía los pechos para ver si hay leche, «excitando el pezón o bien chupándole para hacer subir la leche» (vol. 1, p. 531). En la segunda parte, se procedería, «con un dedo introducido por la vagina», a explorar «el verdadero estado de aquella entrada» (vol. 1, p. 531).

Los peritajes forenses, en estos casos, sirvieron como un método de coacción, más que para extraer pruebas certeras de que el aborto o el parto hubiera tenido lugar. Aun así, parece que los peritajes de los genitales se practicaban de manera regular. El uso del espéculo, a pesar de que Mata señaló que no solía «dar resultado alguno» en el examen de la matriz para

ver si había «vestigios de la acción de un estilete» (vol. 1, p. 595), fue un instrumento de uso común. Si la inspección solía ser infructuosa, entonces ¿con qué objetivo hurgaban en las vaginas de las mujeres? Parece que el objetivo final era, entonces, extraer una confesión.

Lo que los tratados médicos forenses pusieron de relieve fue la capacidad del sistema judicial para desenmascarar y controlar de varias maneras el cuerpo femenino, y para constatar que el cuerpo de la mujer criminalizada pertenecía al estado, del mismo modo que el de la mujer normal pertenecía al marido. En los textos de los autores se aprecia una cierta homogeneidad en el discurso científico médico sobre el cuerpo y la mujer, que contribuyó a representar la criminalidad femenina desde la producción de la mentira, la ocultación, la simulación, el engaño y la astucia, síntomas todos ellos que coincidían con las conclusiones que presentó Lombroso sobre las criminales y prostitutas, así como sobre las histéricas.

Durante la *Belle Époque*, los interiores del cuerpo femenino se sometieron a experimentación y observación constantes. En él se hurgó en todos los recovecos posibles. Por las autopsias de las mujeres muertas a manos de los hombres y por las inspecciones con los espéculos en las camillas ginecológicas, supieron lo decente y honrada que era una mujer. La sexualidad se circunscribió durante ese periodo al ámbito de lo público. El acceso legal al cuerpo de las mujeres como forma de control sobre su sexualidad, la maternidad y lo relativo a la procreación fue de orden y exposición públicos. De esta concepción de la mujer como contenedora y como hacedora de criaturas para el bien social, se desprende la crítica y la condena hacia las opositoras a este régimen de intromisión y dominio del cuerpo.

1.2 CASOS DE ESTUDIO

Retomo las primeras palabras de este escrito en las que Foucault refería la casi imposibilidad de que esas personas a las que él devuelve a la vida existieran, para indicar que las microhistorias y las protagonistas de esta investigación no formaron parte de ningún acontecimiento histórico destacable, ni tan siquiera obedecen a eventos que produjeran cambios mínimos en la manera en que la sociedad se relacionó con su presente. Las protagonistas de esta investigación no son heroínas y la única leyenda que se ha tejido de una de ellas, Enriqueta, ha sido para convertirla en la homóloga femenina de Jack el Destripador. No sabemos nada más de su existencia, más allá de lo que aparece en las líneas de las noticias de sucesos. Sus vidas anteriores, y en algunos casos posteriores, entran en suspenso, y desaparece todo rastro en los archivos.

Las historias que presento son restos supervivientes, huellas que informan de manera testimonial de hechos desgraciadamente cotidianos, en los que las víctimas no tuvieron ni tiempo para hablar ni derecho a ello. No quedan testigos que puedan recontar lo sucedido, que puedan dar su versión de unos hechos, juzgados y explicados desde el relato acorde con la opinión de la época, publicados en la prensa. Las noticias, que fueron en su día el final del camino, las tomo como el punto de partida para componer y exponer el entorno que provocó sus destinos.

Los casos seleccionados y referenciados se construyeron a partir de diferentes procesos de producción de verdad. Durante las instrucciones de los casos se hizo acopio de pruebas de distinta índole y de categorías diversas. Foucault señaló que, en el siglo XVIII, en Francia, se hacían distinciones según una catalogación de las pruebas; estas podían ser ciertas, directas, legítimas, indirectas, artificiales, imperfectas o leves. Algunas no permitían dudar del hecho; otras, sin embargo, se consideraban indicios no definitivos y, por tanto, entraba en juego una «aritmética penal» (2002b, p. 38) para acumular las evidencias necesarias que determinarían la culpabilidad o inocencia de la persona acusada. Para fabricar estas verdades o discursos portadores de la verdad, que no siempre coincidían en sus versiones, se presentaron, en los juicios y en la prensa, diferentes tipos

de pruebas producidas en el marco legitimado del sistema legal y judicial. Algunas de estas se sustentaron en las declaraciones de los testigos, en las confesiones de las acusadas, en investigaciones policiales y en denuncias redactadas por los agentes de justicia. Otras fueron aportadas por los peritajes ginecológicos, basados en el examen externo e interno del cuerpo de las detenidas, así como por las autopsias practicadas por los forenses. Un tercer grupo de pruebas presentadas en los casos de estudio fueron las de carácter material, como fotografías y ropas —también sometidas a peritaje—, cartas entre amantes o armas homicidas. Todas estas pruebas, que instruyeron a los jurados, al público curioso que asistía al tribunal, a la prensa y a los lectores, produjeron relatos y verdades de manera desigual. Unas fueron más creídas que otras a ojos de los tribunales y de la prensa. Las evidencias presentadas por los forenses, fruto de las inspecciones de los cuerpos de las mujeres, las fotografías y los testigos y confesiones, fueron, entre todas, las más valoradas.

1.2.1 VICTORINA RIVACOBÁ, 1889

Victorina Rivacoba, de veintinueve años, fue acusada de adúltera y asesinada en la madrugada del día 19 de junio de 1889, en su dormitorio, a manos de su marido, Mariano Gallego Pablos, de treinta y nueve años, de profesión repartidor. Este utilizó una lima que había escondido en el colchón la noche anterior, con la que le produjo diecisiete incisiones que le provocaron la muerte.

El adulterio y asesinato de Victorina ocuparon las páginas de la prensa durante varios días. El caso, titulado por la prensa de manera genérica como «El crimen de la calle de la Fe», hizo del adulterio de la víctima y de su desobediencia los ejes principales del relato periodístico.

La mayoría de los periódicos de gran tirada nacional no dejó pasar la oportunidad de rehacer el relato de lo que sucedía en la sala de la sección segunda de la Audiencia en Madrid. Allí, en los pasillos que daban a la puerta de la sala, se agolparon hombres y mujeres para poder tomar asiento en los bancos de la audiencia pública y presenciar la declaración

del asesino y del supuesto amante de Victorina. Del mismo modo en que el público se había congregado, la madrugada del día 19 de junio, en la esquina de la calle de la Fe con la plaza de Lavapies cuando el vecindario se enteró del asesinato que había tenido lugar en el segundo piso del número 1, también lo hizo durante las dos ocasiones en que el asesino fue juzgado por un tribunal popular compuesto exclusivamente por hombres.

El caso de Victorina estuvo caracterizado por un juicio en el que fueron llamados numerosos testigos para declarar a favor de la víctima y en su contra, por las pruebas testificales presentadas por la defensa del acusado, que consistieron en una fotografía, y por las declaraciones de los peritos forenses que realizaron la autopsia a Victorina. La mujer, asesinada en la cama de su dormitorio, fue presentada como una histérica, adúltera e irrespetuosa esposa.

La noticia del suceso apareció el martes 19 de junio de 1889, en la edición de la tarde de *La Época* y *El Día*, y en múltiples periódicos —*El Imparcial*, *El País*, *La Iberia* y *La Justicia*— al día siguiente, 20 junio de 1889, bajo los titulares siguientes: «Un arrebatado de celos», «El vengador de su honra», «Nudo gordiano», «Crimen por celos», «Crimen sangriento» y «Parricidio». La prensa puso el acento en la desobediencia de la mujer hacia el marido, en su carácter irascible y en la infidelidad que el agresor sostenía que esta había cometido. *La Época* describió a Victorina como la «esposa, la cual repetidas veces le había dado muchos disgustos por creer que sostenía relaciones con un joven estudiante de veterinaria» (19 junio 1889, p. 3); *El Imparcial* dijo que ella era una mujer hermosísima y coqueta, y que «su mayor placer consistía en pasearse por esas calles de Dios para que los transeúntes se lo dijeran» (20 junio 1889, p. 2); y *La Iberia* señaló que era una mujer que faltaba «a sus deberes conyugales» (20 junio 1889, p. 3). Los mismos medios describieron al agresor como «el ultrajado esposo» (*La Época*, p. 3), como un hombre cariñoso y devoto con su esposa (*El Imparcial*, p. 2) y como un «celoso marido» (*La Justicia*, 20 junio, p. 2) que acabó con la vida de su esposa adúltera. El relato de la agresión fue similar en los diferentes medios consultados. Tanto las noticias que aparecieron el primer día como al día siguiente pusieron el acento en la indefensión y desnudez de la víctima, y en el estado errático y atormentado del agresor. Al volver a casa por la noche, el marido notó «en

su mujer algo que le infundió sospechas de que durante su ausencia había ocupado su puesto el amante, y empezó, como siempre, á recriminarla por su mala conducta» (*La Época*, 19 junio 1889, p. 3). Al amanecer se volvió a reproducir la discusión, y «de tal manera se acaloró el ultrajado esposo que, agarrando una lima, dio con ella repetidos golpes á su mujer, que cayó exánime al suelo» (*La Época*, 19 junio 1889, p. 3). *El Imparcial* destacó el martirio que sufría Mariano desde hacía tres meses, momento en que supo que su mujer le engañaba, y «formó el propósito de vengarse de ella» (20 junio 1889, p. 2). El agresor, después de asesinar a Victorina, aterrado y arrepentido por lo que había hecho, corrió a pedir ayuda «a la Casa de Socorro, á implorar el auxilio de los médicos» (*La Época*, 19 junio 1889, p. 3).

De los dos periódicos que dieron la noticia el mismo día del suceso, *El Día* ofreció una descripción detallada de la escena del crimen:

[...] destacándose entre extensas manchas de sangre que hacían del lecho un lago rojo, veíase el inanimado cuerpo de una mujer joven todavía, de rostro agraciado, aun después de la rigidez y tintes violáceos de la muerte. Visto más de cerca, el cadáver de la joven estaba lleno de golpes y contusiones, apareciendo coagulada la sangre en los bordes de una multitud de heridas que tenía en la parte superior del cuerpo. (*El Día*, 19 junio 1889, p. 2)

No sabemos si el periodista entró en la alcoba y vio la escena, si fue relatada o imaginada a partir de lo que sucedía en la calle, o si la información la ofreció la policía. La escena descrita se sitúa «en la línea entre lo espantoso y lo morboso, convertido en espectáculo» (Bosch *et al.*, 1999, p. 51).

Medios como *La Iberia* y *La Justicia* dedicaron unas treinta líneas a la noticia; otros, de mayor tirada de ámbito nacional, como *El Imparcial*, *El Día* y *El País*, de carácter liberal y progresista, le dedicaron más líneas, en las que informaron de detalles de procedencia desconocida. Algunos, como *La Iberia* y *El Imparcial*, escribieron mal el nombre de la víctima, «Victoriana y Rivas Coba». Por los datos que ofrecieron y por la coincidencia en los relatos, es probable que la información proviniera de agencias. La noticia quedó en suspenso hasta que el nombre de Victorina Rivacoba volvió a aparecer en el momento que se retomó el caso, los días 25, 26, 27 y 28 de

febrero de 1890, cuando la prensa hizo la crónica del desarrollo del juicio contra el agresor, Mariano Gallego, bajo el titular «El crimen de la calle de la Fe».

El martes 25 de febrero de 1890, el periódico *El Día* (p. 2) informó de manera neutra, en la edición de la noche, que el juicio contra Mariano Gallego, acusado de parricidio, había dado inicio a la una del mediodía y había finalizado a las seis de la tarde. Una vez el jurado había sido constituido, el presidente de la sala –Sanz– interrogó al acusado durante una hora y media, que cambió su declaración respecto a la que había dado en el momento de su detención. Adujó, a las causas del crimen que cometió, los celos y las sospechas fundadas de adulterio de Victorina con Joaquín López, un estudiante de veterinaria que habían conocido ambos cuando vivían en la calle de la Esperanza, número 12, 3º derecha. A esta declaración le siguió la de los médicos forenses que habían practicado la autopsia a Victorina, Lozano y Fuentes. Su informe pericial reveló que Victorina tenía varias heridas: dos en la cabeza, una de ellas de seis centímetros de profundidad; una fractura de un centímetro en el cuello, que llegó hasta la tráquea y la arteria carótida, lo que le provocó la muerte; y varias heridas en diversas partes del brazo. Seguidamente, prestaron declaración una serie de testigos, de entre los cuales Froilana Pablos, la madre del acusado.

El Imparcial (p. 2) y *La Época* (p. 2) dedicaron aproximadamente tres cuartas partes de una columna a hacer un relato similar, que hacía referencia al «sangriento drama» que se produjo el día 17 de junio último —aunque, según indicaron todos los medios, sucedió el día 19, de madrugada—. La noticia empezó con un resumen de la causa de adulterio contra Victorina, de la que hicieron un retrato físico y psicológico. El periodista de *El Imparcial* describió a una «mujer agraciada de rostro, aunque no tanto como se dijo en un principio», que provocaba celos al marido que no eran de ninguna manera «infundados», de carácter «irascible y demasiado enérgico para su sexo», y «que lograba siempre imponerse» a un marido cegado de amor y «enemigo de producir escándalos». Relató cómo se desencadenó la pelea «grave y acalorada» entre el matrimonio producida por las sospechas de Mariano de que Victorina había hecho señas desde el balcón a Joaquín López, el supuesto amante, el día anterior. Victorina,

según el periodista,

no se intimidó por la actitud de su marido, sino que, acostumbrada á ejercer sobre él un dominio absoluto, con un cinismo rayano en la impudencia, le manifestó que deseaba separarse de él cuanto antes, amenazándole con que su amante le cortaría el pescuezo si se lo impedía. (*El Imparcial*, 25 febrero 1890, p. 2)

Aludió, igual que hizo *El Día*, al cambio de declaración del acusado, e insistió en que, «lejos de disminuir su responsabilidad criminal, ha agravado su situación» haciéndose responsable del crimen y arrepintiéndose después de haberlo cometido. La crónica continuaba con un comentario sobre el informe que presentaron los médicos forenses. Como resultado de la autopsia practicada al cadáver de Victorina, Lozano y Fuentes dedujeron, «por las lesiones anatómo-patológicas observadas en ciertos órganos» del cuerpo, que la «interfecta» debía ser una «histérica en grado superlativo», dato que contribuiría «a la dilucidación del caso médico-legal», que se traducía en construir el caso contra la víctima.

La piedra angular del caso presentado por Muñoz Rivero, defensor del agresor, fue la fotografía de retrato que se hicieron Victorina y Joaquín en un estudio cercano, prueba irrefutable de la relación íntima entre la víctima y su supuesto amante, ya que la existencia de la fotografía acreditaba «de una manera palmaria y terminante el adulterio de Victoria Rivacoba». Para cerciorarse de la autenticidad del retrato, se practicó una diligencia en el estudio fotográfico, en el que se encontró el cliché y una nota en el libro de registros de pago, en el que se indicaba «que no se expongan las fotografías y que se quite el lunar que tiene la señora», a lo que Joaquín declaró que no ordenó nada de lo referido; así mismo, *La Época* señaló que se mostró sorprendido al ver la fotografía en la que aparecía con Victorina.

El relato del periodista terminó con la petición de las penas: Lavin —fiscal— pidió cadena perpetua por parricidio; Cortinas —abogado de la acusación particular presentado por el hermano de Victorina— pidió la pena capital; y Muñoz y Rivero —abogado defensor del procesado— reclamó la absolución debido a que el crimen fue causado por celos.

En el periódico *La Justicia* (p. 3), como en los anteriores, siguió el orden de asesinato, llamada a la autoridad y arrepentimiento del agresor. Desfilaron diecisiete testigos, entre los cuales, parientes de la «finada» y del procesado, vecinos que vivían en la misma casa, agentes de la autoridad y Joaquín López, de veintiséis años, «amante de la finada». El periodista insistió en el carácter irascible de Victorina y en el de Mariano, «opuesto al de su mujer, por lo común afable e inofensivo». Aunque el redactor indicó en la nota de prensa que a la hora que se retiraron continuaron las declaraciones, el relato tan solo cambiaba alguna palabra al final de la frase respecto a las notas anteriores. Quizás fuera un golpe de efecto para demostrar la presencia en el juicio, o tal vez el periodista encontrara que echar mano de la noticia ya fabricada cambiando alguna letra y alguna coma era mejor solución que asistir a la vista. Sin duda, el periódico, aun de corte diferente a *La Época* y *El Imparcial*, hizo un relato prácticamente idéntico, hecho que igualaba la opinión sobre el crimen en los diferentes escenarios ideológicos. Apuntó, además, a la expectación con que la opinión pública esperaba que se resolviera el caso y que los jurados emitieran su veredicto, «por ser el caso de aquellos que la conciencia pública tiene ocasión de manifestarse en toda su plenitud» (*La Justicia*, 25 febrero 1890, p. 3).

El miércoles 26 de febrero de 1890, segundo día de juicio, *El Imparcial*, *El Liberal*, *La Iberia*, *La Monarquía* y *La Justicia* hicieron un relato de lo sucedido el día anterior con información similar; este último suministró información nueva que parece extraída de la sala del juicio del mismo día.

El Imparcial (p. 2), *El Liberal* (p. 3-4) y *La Iberia* (p. 2) dedicaron varias columnas y dividieron la crónica de manera cronológica: antes de la vista, la vista, interrogatorio del procesado, la prueba pericial, la prueba testifical y los testigos. *La Monarquía* también compartimentó la noticia y le dedicó una columna y media. *El Liberal* apuntó que eran más de cincuenta los testigos, entre los que había vecinos de la casa, guardias, lavanderas, peinadoras y otras. Los medios hicieron un apunte al interés de la población por conocer lo que sucedía en el interior de la sala de la Audiencia y a la diferencia de opiniones respecto a las razones del asesinato. A excepción de alguna mujer, la mayoría de las voces se inclinaban por apoyar al agresor y justificar el asesinato:

[...] los hombres daban la razón al marido que había quitado la existencia á la mujer que tan mal comprendía sus deberes de buena esposa, y las mujeres, unas, las menos eso sí, completamente probado el adulterio, y otras, la mayor parte, censuraban la conducta de Victorina Rivacoba y compadecían al marido ultrajado. (*El Imparcial*, 26 febrero 1890, p. 2)

Una vez ya en la sala, antes del juicio, se constituyó el tribunal que juzgó al agresor, a quien el periodista de *El Imparcial* describió como un hombre de aspecto vulgar sin nada destacable en su fisonomía. Los diferentes medios transcribieron algunas preguntas que tuvieron lugar durante el interrogatorio hecho por el fiscal, Lavin, y por el presidente del tribunal, Sanz, las cuales tenían por objetivo determinar si Victorina estaba cometiendo adulterio con Joaquín y cuáles eran las señales que indujeron al agresor a la sospecha. El acusado, que, según *La Monarquía*, «se mostró muy tranquilo y dio pruebas de tener una memoria prodigiosa» (26 febrero 1890, p. 2), declaró que él y su mujer habían vivido en armonía con su suegra hasta que se mudaron a la calle de la Esperanza. Antes de casarse,

La esposa y la madre de ésta se ganaban antiguamente el sustento ejerciendo el oficio de sirvientas, oficio que dejaron de desempeñar cuando Victorina se casó con el procesado, porque éste se opuso á que se ocuparan en tales trabajos. (*La Iberia*, 26 febrero 1890, p. 2)

En la calle de la Esperanza empezaron las desavenencias; a causa de los celos, se trasladaron a la calle de la Fe, donde continuaron las peleas por los mismos motivos. El acusado declaró que vio a Joaquín haciendo señas desde la calle hacia la ventana y como a las seis de la mañana se levantó a entrar al canario y cerró la ventana del comedor porque llovía. Al ir a la cama, movido por la ira y los celos, asesinó a Victorina. Dado que la declaración que prestó parecía contradictoria, se le leyó la primera que hizo. En esta había indicado que su intención era suicidarse con un arma que guardaba en el cajón, aunque esta prueba desapareció en algún momento de la investigación. Victorina, continuó, era una mujer que «faltaba a sus deberes conyugales» (*La Iberia*, 26 febrero 1890, p. 2) y no respetaba los deseos del marido. Por esta razón, según la declaración del procesado, tenían constantes riñas, porque Victorina no cumplía con sus obligaciones de ama de casa, no tenía la «lumbre encendida á la hora

en que él llegaba á comer á la una» (*La Iberia*, 26 febrero 1890, p. 2) y pasaba mucho tiempo fuera. Estas constantes peleas por los celos del acusado se solucionaron con juicios de conciliación en varias ocasiones y días de arresto. *La Justicia* y *El Imparcial* indicaron que Victorina fue arrestada cinco días, y *La Monarquía* apuntó que, en uno de los juicios que sostuvieron, al agresor le dio lástima su esposa y pagó los gastos en vez de los quince días de arresto a los que había sido condenada Victorina.

La Iberia recordó que tan solo tres días antes del asesinato había tenido lugar un juicio verbal en el distrito del Hospital para preparar el divorcio que Victorina había pedido en reiteradas ocasiones. El abogado defensor, Muñoz Rivero, le preguntó por las varias ocasiones en que Victorina había huido de casa; el agresor respondió que, una de las veces, el «criado la había visto salir con un talego de ropa; dirigiéndose entonces á la cómoda y notando la falta de las ropas de su mujer, dio parte de la fuga al alcalde de barrio, que la volvió al domicilio conyugal» (*La Iberia*, 26 febrero 1890, p. 2).

Así mismo, los diferentes medios detallaron la declaración de los médicos forenses, Lozano y Fuentes, y señalaron lo siguiente:

El primero en un razonado y correcto dictamen dice que el cadáver de Victorina Rivacoba tenía una herida como de seis centímetros de extensión, que cogió todo el espesor del cuero cabelludo en la región temporal izquierda; otra de la misma naturaleza, que ingresaba todos los tejidos blandos, en la región frontal izquierda; y una fractura irregular de un centímetro de diámetro en la parte izquierda del cuello, que profundizaba hasta la tráquea y arteria carótida, produciendo una hemorragia abundantísima que rellenaba todos los intersticios del cuello. Esta mortal de necesidad. Y por último, otras varias hasta el número de 17, que se hallaban diseminadas por el brazo y antebrazo [...]. (*El Imparcial*, 26 febrero 1890, p. 2)

Del resultado de la autopsia que realizaron se extrajo también que Victorina estaba acostada boca arriba en el momento del asesinato y el asesino a su derecha (*La Monarquía*), dato que recuperó el fiscal para demostrar que el asesinato fue premeditado.

La prensa puso especial atención a las preguntas que hizo el defensor del acusado a los forenses Lozano y Fuentes, sobre si creían que Victorina «era predispuesta á dejarse arrastrar por las pasiones eróticas», a lo que los forenses contestaron que «sí» (*El Liberal*, 26 febrero 1890, p. 4). El día anterior, la prensa había anunciado que debía ser una histérica, hecho que dedujeron los forenses de las pistas que proporcionó su cuerpo en el momento de la autopsia.

Uno de ellos, un magma blanco, á modo de papilla lechosa, que existía en el cerebro, sobre las circulaciones de los lóbulos temporales. El otro proceso anatómico, de degeneración, lo formaban dos voluminosos quistes que arrancaban de la trompa útero ovárica, y que aparecían flotando en el vientre. Procesos anatómicos que producen en las mujeres, en la época catamenial, variaciones de carácter, convirtiéndolo de dulce en agrio. [...] por los procesos patológicos la interfecta debía tener un temperamento erótico. (*La Iberia*, 26 febrero 1890, p. 2)

La ronda de declaraciones de testigos empezó con los familiares de Victorina. Por el relato de las noticias parece que las preguntas que les hacían y las evidencias que se mostraron fueron las mismas en todos los casos. Se les preguntó por el carácter de ambos, si sabían del adulterio de Victorina, si conocían las peleas en el matrimonio y si reconocían a Victorina y a Joaquín en la fotografía que se les mostró. Los primos de Victorina hicieron notar el mal carácter del procesado, aficionado a las tabernas, e indicaron que Victorina era alegre, dulce, afable y cariñosa (*La Iberia* y *El Imparcial*). Un primo de la víctima reconoció en la fotografía a Joaquín, pero no a Victorina, y un ayudante del procesado reconoció a Victorina, pero no a Joaquín (*El Imparcial*). Al declarar la madre del acusado, que lloró durante toda la declaración, señaló que el matrimonio tenía constantes peleas por los celos de su hijo; ella sabía que Victorina era infiel pero nunca se lo dijo a su hijo, «al cual pegaba Victorina» (*El Imparcial*, 26 febrero 1890, p. 2). El criado del acusado también sabía de las peleas por celos, pero no si Victorina era infiel; a Joaquín le conocía porque lo vio en la esquina de la calle haciendo señales a Victorina. Este último reconoció a Victorina en el retrato que le enseñaron, pero no a Joaquín, del que dijo que le parecía que era él.

Declararon numerosos testigos a favor del agresor. Un encargado de

Mariano consideraba que Victorina «era muy alegre de genio y amiga de ver lo que no existía» (*El Imparcial*, 26 febrero 1890, p. 2), y compañeros de trabajo del acusado afirmaron que era «trabajador y de buena conducta, en cambio su mujer era de carácter altanero y muy alegre —carácter demasiado alarmante—» (*La Justicia*, 26 febrero 1890, p. 3).

Posteriormente, testificó Joaquín López, el supuesto amante de Victorina, descrito por *El Imparcial* como un tipo achulado, maestro de veterinaria, la presencia del cual excitó «grandemente la curiosidad del público», que lo acogió con murmullos. Joaquín López se presentó «de capa y sombrero ancho color café. Es alto, moreno, con bigote negro» (*El Imparcial*, 26 febrero 1890, p. 2). *La Iberia* señaló que Victorina invitaba a amistades a jugar a cartas, entre las que estaba Joaquín, por el que mostraba especial predilección. Joaquín negó que sostuviera una relación con Victorina, ni que le hiciera señas desde la calle la tarde antes de ser asesinada. El presidente del tribunal ordenó que le enseñasen el retrato en el que aparecía junto a ella. Cuando lo vio, explicó que se encontraron en la calle un día que Victorina iba a hacerse el retrato y decidieron retratarse juntos.

La Iberia es el único medio que mencionó el trabajo que desempeñaba Victorina hasta que su marido le prohibió trabajar, así como el único que verificó que estaban en proceso de divorcio por voluntad de Victorina.

La Justicia y *La Monarquía* pusieron especial atención en la prueba fotográfica, una tarjeta fotográfica muy bien hecha, de las «llamadas americanas», en la que Joaquín López tiene el brazo derecho por encima del hombro de su mujer (*La Monarquía*, 26 febrero 1890, p. 2). En la declaración de los peritos fotográficos, Eduardo Otero y Miguel Vardu puntualizaron que el lunar que tenía Victorina en la mejilla fue borrado de la copia, ya que en el cliché original sí aparecía, tal y como habría ordenado Joaquín López al irse a hacer el retrato, y *El Liberal* (27 febrero 1890, p. 3) señaló que los peritos fotográficos Otero y Verdín declararon que la imagen había «sido tomada del natural» y que existía parecido entre los dos retratos de Victorina presentados, el que aparecía con Joaquín y un retrato individual.

El jueves, 27 de febrero de 1890, se celebró el tercer día de juicio. *El*

Liberal (27 febrero 1890, p. 3-4), *El País* y *La Correspondencia de España* (p. 2) publicaron información semejante. El primero le dedicó poco más de una columna entera dividida en diferentes apartados sobre el desarrollo del juicio, titulados «Segunda audiencia», «Prueba testifical» y «Prueba documental». Como en el día anterior, pusieron atención a la asistencia al juicio de señoras, «que cada día van tomando más afición a los dramas judiciales, sobre todo a los de grandes emociones» (*El Liberal*, 27 febrero 1890, p. 3-4), así como a la batalla descomunal entre los alguaciles y la cantidad de gente que se agolpaba en la puerta de la sala (*El País* y *La Correspondencia de España*).

El relato de los testigos aparecido en la prensa fue muy similar al de *La Justicia* del día anterior: Lorenzo Borno, un amigo repartidor que trabajaba con el acusado, que respondió a las preguntas y acabó sometiéndose a un careo con Joaquín, al que se le impuso una multa de quince pesetas por desobediencia. Se relató otro careo entre el procesado y Joaquín sobre una pelea sucedida tiempo atrás en una taberna, que también había mencionado *La Iberia* el día anterior. El tabernero había fallecido, así que declaró su sobrina, Ignacia Rey, de quien el periodista anotó que era «muy guapa» (*El Liberal*, 27 febrero 1890, p. 3-4) y que declaró no tener noticia de que hubiese una bofetada o una pelea entre Joaquín y el agresor. Declaró también Ciriaco Hidalgo, amigo del matrimonio, al que Victorina manifestó que quería el divorcio y le suplicó que le asignara un abogado para su defensa. Continuó con la lista de testigos, entre los que incluyó a Concepción Valdivieso, amiga de la víctima, que acogió a Victorina durante varios días en su casa, quien afirmó que el acusado se emborrachaba con frecuencia y que Victorina le tenía miedo. Comparecieron amigos del procesado que, entre otras cosas, afirmaron tener conocimiento de las sospechas de infidelidad, que Victorina había maltratado a Mariano en alguna ocasión o que nunca habían visto a Mariano borracho.

El viernes, 28 de febrero de 1890, cuando acabó el juicio, los periódicos *El Imparcial*, *La Época* y *La Iberia* publicaron las alegaciones y el veredicto. El fiscal, Lavin, comenzó haciendo un relato detallado de los hechos y llegó a la conclusión de que había habido delito de parricidio con alevosía, pero que se compensaba con el arrebató como atenuante. Argumentó, como agravante, que la víctima no pudo defenderse de la agresión y,

como atenuante, los insultos que le dirigió la víctima al agresor junto a los obsesivos celos del agresor. Cortinas, que ejerció la acusación privada, indicó que cierto periódico, *El Imparcial*, del cual se adjuntaron dos números de la publicación, incidió en la conducta libidinosa de Victorina, causa de los celos de Mariano, hecho que pudo influir en la opinión pública malbaratando la persona de la víctima. Cortinas presentó al agresor como un hombre desprovisto de «sentimientos caballerescos, borracho y depravado» (*El Imparcial*, 28 febrero 1890, p. 2), de carácter dominante, y argumentó que estos fueron los verdaderos motivos del crimen. No admitió el atenuante de los celos y sí apreció el agravante de alevosía. Destacó un hecho que había pasado por alto: la discusión que dijo el agresor que sostuvo antes de matar a Victorina. Nadie, ni la madre, ni los huéspedes de la casa ni ninguna vecina oyeron nada. Señaló, además, que el revólver con el que Mariano pensaba quitarse la vida no apareció o desapareció después de esa noche. Argumentó que el hecho de que el agresor utilizara una lima en vez del revolver fue para no hacer ruido; que no hubo tal pelea y que la mató a traición de manera premeditada. Acabó su intervención aludiendo a la actitud del procesado, que había manifestado sonrisas sarcásticas cada vez que se le acusaba de algo durante el juicio. El abogado defensor, Muñoz Rivero, hizo «un brillante informe» (*El Imparcial*, 28 febrero 1890, p. 2) de la situación que llevó al agresor a asesinar a Victorina.

La Época resumió los discursos que llevaron a cabo los abogados y el fiscal:

El del dignísimo ilustrado fiscal Sr. Lavin, por lo conciso, severo y ajustado en un todo á las exigencias del cargo que desempeña. El de la acusación privada, por lo duro é implacable en la acusación y por la gravedad de la pena pretendida. Y por último, el de la defensa, que fue objeto de grandes y merecidos elogios, por la fuerza de la argumentación y minuciosidad en relatar los hechos, que suponen un gran trabajo y un estudio concienzudo por parte del letrado Sr. Muñoz y Rivero. (*La Época*, 28 febrero 1890, p. 4)

Finalmente, el presidente del tribunal, Sanz, recopiló los hechos, entregó las preguntas al jurado y este dictó sentencia.

En medio de un silencio sepulcral el presidente de los jurados dio lectura al siguiente veredicto. Los jurados, después de deliberar sobre las preguntas

que se les han sometido, han resuelto contestarlas en la siguiente forma. A la pregunta primera: —Mariano Gallego Pablos, ¿es culpable de haber inferido á su legítima mujer Victorina Rivacoba 17 lesiones con una lima, á consecuencia de las que falleció á los pocos momentos, cuyo hecho tuvo lugar en la madrugada del 19 de Junio del año próximo pasado de 1889 y en la habitación que ocupaba el matrimonio en la calle de la Fe, núm. 1 principal? No.

Esta respuesta fue acogida con muestras de gran satisfacción por el público que había seguido anhelante la lectura.

A la segunda pregunta: —En la ejecución del referido hecho concurre la circunstancia de haber acometido Mariano Gallego Pablos á su mujer Victorina Rivacoba estando ésta en la cama desprevenida é indefensa para evitar la agresión y para acometer á su marido? No. (Nueva muestra de satisfacción en el público).

A la tercera pregunta: —Antes de ser herida la Victorina Rivacoba, ¿provocó á su marido con frases despreciativas y gravemente ofensivas para éste? Sí.

A la cuarta pregunta: —Victorina Rivacoba, ¿pegó antes de ser herida dos puñetazos á su marido Mariano Gallego Pablos sin causarle lesión alguna? Sí.

A la quinta pregunta: —A consecuencia de esta agresión, ¿acometió el procesado á su esposa en la forma que está referida en la primera pregunta? No.

A la sexta pregunta: —Mariano Gallego Pablos, ¿provocó á su mujer antes que ésta le pegase los dos puñetazos de qué se hace mérito en la pregunta cuarta? No.

A la sétima [sic] pregunta: —Mariano Gallego Pablos, al dar muerte á Victorina Rivacoba, ¿obró impulsado por los celos? Sí.

Inútil es decirlo. Este veredicto fue aplaudido por todos, elogiándose el alto sentimiento de justicia que en todos sus extremos resplandece. (*El Imparcial*, 28 febrero 1890, p. 3-4)

La Iberia abrió la edición bajo el titular «Un jurado en acción» en primera página y, como el resto de periódicos, aplaudió la decisión del jurado y justificó el asesinato de la víctima.

¿Quién no ha seguido en España el curso del juicio celebrado en los tres días últimos? En el banquillo de los acusados, un hombre que había dado muerte á su mujer. Sobre la mesa del relator el rollo del proceso, en el que constaba la historia del crimen: el nacimiento de unas relaciones adúlteras, la paz de un matrimonio perdida, el desabrimiento de la mujer, las quejas

del marido, las asechanzas del amante, la riña frecuente terminada en el Juzgado municipal, la cautela de los engañadores convertida al fin en desembozado insulto, la afrenta inferida al hombre, la injuria del desamor y del desprecio azotando el rostro y partiendo el corazón del esposo, este último presa del arrebato ciego, lanzándose sobre la infiel y quitándole la vida. [...] ¿Ha cumplido el Jurado esta vez su misión? ¿Se ha mostrado a la altura que la sociedad tiene derecho á exigirle? ¿Se ha juzgado según los términos que le designa e impone la esencia y la especialidad de su institución? Para nosotros no cabe duda: en el proceso de Mariano Gallego el Jurado ha interpretado rectamente su objeto y ha justificado, por consiguiente, la razón de su existencia. (*La Iberia*, 28 febrero 1890, p. 1)

Ante esta primera sentencia, la acusación privada pidió un nuevo juicio con un nuevo jurado. A esta petición se sumó el fiscal, argumentando que no estaban de acuerdo con la sentencia. Se dictó fecha para el nuevo juicio los días 7, 8 y 9 de abril del mismo año 1890. *El Día*, *La Época*, *El Liberal*, *La Correspondencia de España*, *La Justicia* y *El País* siguieron este segundo juicio y publicaron los nombres del jurado popular que volvería a juzgar el caso, entre los que se encontraban «el diputado provincial D. Eugenio Cemborain España» (*El Día*, 7 abril 1890, p. 1).

El juicio siguió la misma estructura que el anterior, con la declaración del procesado, la comparecencia de los médicos forenses y la de Pinedo, el médico que atendió a Victorina la noche que fue asesinada. *La Época* puso atención a las preguntas de la acusación privada, que intentó demostrar que Victorina fue asesinada con premeditación, y a las declaraciones de los forenses, que reiteraron la misma información que en el primer juicio y añadieron que del análisis del cerebro y las vísceras del cuerpo de la víctima se deducía que «ésta tenía ideas aberradas» (*La Época*, 7 abril 1890, p. 3). Siguió la declaración del médico de la Casa de Socorro, Pinedo, que dijo que estaba llorando y sollozando arrepentido. Quitó de la mano del procesado el revólver que llevaba y que se perdió durante el proceso; Pinedo lo entregó al «enfermero de la Casa de socorro, éste lo hizo á un agente de vigilancia, éste á un agente de seguridad, éste á un cabo y éste al teniente de seguridad, que se lo metió en un bolsillo» (*El Día*, 7 abril 1890, p. 1).

Comparecieron numerosos testigos que repitieron lo mismo que la primera vez que declararon, aludiendo al carácter del agresor y de la víctima; así mismo, ante la declaración de uno de los testigos que dijo haber visto un día borracho al procesado, el miembro del jurado Cemborain le preguntó si tenía certeza de que estuviera borracho, haciendo así dudar al testigo sobre el estado de Mariano.

Declaró nuevamente Joaquín López, que explicó la razón de la existencia del retrato, y al que la acusación le preguntó por qué tuteó a la víctima durante el primer juicio, en un intento de establecer la relación amorosa, a lo que él respondió que fue por equivocación, dado que su relación no era tan íntima (*La Época*). Así mismo, la prensa destacó su «marcada ironía», «empleando un rintintín y diciendo á cada palabra “el señor procesado”...» (*El Día*, 7 abril 1890, p. 1) al declarar. Nuevamente, el jurado Cemborain España hizo «varias preguntas muy atinadas á este testigo» (*El Día*, 7 abril 1890, p. 1), aunque no se indicaron cuáles fueron esas cuestiones.

El 9 de abril se publicó el segundo veredicto en *La Justicia* y *El País*. La crónica resumió la lectura de las conclusiones y la petición de pena del fiscal Lavin, idéntica a la que hizo en el primer juicio. Pidió que se declarara al procesado culpable. La acusación privada llevada por Cortinas pidió la cadena perpetua y Muñoz Rivero, defensor del acusado, hizo, según *El País*, un discurso elocuente y convincente, y pidió el veredicto de inculpabilidad para el jurado.

La Justicia publicó el segundo veredicto de inculpabilidad bajo el titular «Un triunfo del jurado y una derrota del Código». Inició la crónica haciendo referencia a la pena que dictaba el Código Penal para el parricidio, de cadena perpetua a la muerte. Señaló que aquel que obraba llevado por una fuerza irresistible, había de estar exento de responsabilidad y Mariano obró bajo los efectos de los celos y la ira. Él, efectivamente, había asesinado a Victorina, señalaba el periódico, pero no por ello era responsable de sus actos, afirmó. El artículo continuaba con una reflexión sobre el veredicto de inculpabilidad repetido en las dos ocasiones en que había tenido lugar el juicio e indicó que era un dato importante, porque implicaba que había «una conciencia jurídica nacional» (*La Justicia*, 9 abril 1890, p. 2), ya que el tribunal había conseguido separar la palabra autor de la palabra culpable.

Aunque Victorina Rivacoba fue la gran culpable para los jurados y para la prensa, que acogió el veredicto con gran satisfacción, este sistema tuvo opositores que cuestionaron tanto los métodos como el resultado. El 27 de abril de 1890, Victorina aparecía en el periódico *La República*, en el que se indicó que, en una sesión parlamentaria en el Congreso, Ducazcal puso de manifiesto y denunció el carácter contradictorio del fallo del jurado en el caso contra el agresor. A pesar de que durante los días de juicio varios testigos declararon su carácter violento y aludieron a una pelea, este hecho no se tuvo en cuenta. Como dato revelador, tres meses después del juicio, el nombre de Mariano volvía a la prensa por protagonizar una nueva pelea, con José García Trímose, en la que un niño de ocho años resultó herido (*La Iberia*, 10 julio 1890, p. 2).

Del desarrollo del caso de Victorina Rivacoba se desprenden varios temas: el adulterio femenino, el proceso de la autopsia y la verdad científica procedente del testimonio de los peritos forenses y fotográficos. Durante los días que duró el juicio, se puso atención en dilucidar si la víctima mantenía una relación amorosa con Joaquín para determinar la infidelidad y su culpabilidad. Entre las pruebas presentadas por la defensa destacaron las declaraciones de testigos presenciales que testificaron a favor del acusado, la fotografía presentada como la prueba definitiva que demostraba el adulterio y, por último, la declaración de los médicos forenses, Fuentes y Lozano Caparrós, afirmando el carácter erótico e histérico de Victorina. De la misma manera que se examinó el cuerpo de Victorina una vez muerta, se examinó su conducta. A demostrar la inocencia del agresor contribuyeron no solo la defensa del acusado, sino también el fiscal y el presidente del tribunal. El propio fiscal se encargó de disculpar al agresor y culpar a la víctima, tratando de dilucidar, junto con el presidente del tribunal, si realmente Victorina y Joaquín se habían hecho señas desde la ventana. La acusación privada intentó demostrar, mediante la declaración de testigos, que Victorina era una persona cariñosa y que el agresor, de carácter violento, actuó con premeditación, ya que usó una lima y no el revólver que tenía en sus manos, para no hacer ruido, y puso atención en la posición de la víctima en la cama, lo que indicaba que ella no vio venir la agresión. Algunos hechos, como la demanda de divorcio que Victorina había interpuesto, solo se señalaron una vez, así como el trabajo que desempeñaba antes de que el marido le prohibiera trabajar.

Victorina y su agresor habían acudido en varias ocasiones al Juzgado por razones que no quedan claras en la prensa. No se indica cuál fue la causa del arresto, ni cuales las medidas del juez, aunque se podría suponer que la pena que se le impuso a Victorina fue por cometer adulterio, alguna falta relacionada con el respecto al marido o por intentar huir de casa. La prensa que siguió el caso se mostró satisfecha con el veredicto del jurado e hizo un relato heroico de la figura del agresor, el hombre ultrajado que habría restablecido su honor.

De los personajes que participaron en el proceso del juicio, uno fue especialmente destacado en la época, Eduardo Lozano –un influyente forense autor de numerosas investigaciones– que declaró que Victorina era una histérica. En el informe y la declaración que presentó indicó repetidas veces que Victorina tenía algún tipo de anomalía histérica relacionada con unos voluminosos quistes en los ovarios. Esto era síntoma de que era una «histérica en grado superlativo». Estos eran para la investigación médica de la época los que expedían secreciones por todas las partes del cuerpo. En La Salpêtrière, el «Hospital de las mujeres incurables», como lo llama Georges Didi-Huberman en el libro *La invención de la histeria* (2018), «se midieron todas esas secreciones y todas las humedades de las histéricas, creyendo alcanzar con ello algún secreto corporal» (2018, p. 358). Para Héctor Landouzy, «hay histéricas que lloran abundantemente; las hay que orinan mucho a la vez; las hay finalmente, ¿puedo decirlo?, que lloran por la vulva» (Landouzy, en Didi-Huberman, 2018, p. 359).

Pero la histeria no tenía lugar ni manifestación física en ninguna parte del cuerpo. Al menos esa fue la conclusión a la que llegó el profesor Charcot mientras observaba a las enfermas y las convertía en histéricas en La Salpêtrière. Victorina fue representada como una «histérica en grado superlativo». Charcot, el experto, el padre de la histeria, se preguntó cómo se manifestaba la histeria, de qué manera, y dónde residía (Didi-Huberman, 2018). A pesar de sus investigaciones, todos los esfuerzos por localizar el lugar o la sede del mal fueron ineficaces. En 1898, Charcot admite no saber dónde reside ni dónde tiene lugar la histeria (Didi-Huberman, 2018). Pitres indicó que era «imposible ofrecer una definición nosológica precisa de la histeria, pues esta neurosis» no presentaba «ni lesiones conocidas ni síntomas constantes o patognómicos» (Pitres, en Didi-Huberman, 2018,

p. 103). Gilles de la Tourette admitió que la histeria no tenía lugar, que no se encontraba en los análisis forenses (Didi-Huberman, 2018, p. 98-99), y en 1826, «¿acaso Voisin no había verificado, no había abierto, tal como él decía, a algunas histéricas, y no había visto nada en las cavidades pélvicas y había creado ver un foco de locura histérica en cierta materia gris?» (Voisin, en Didi-Huberman, 2018, p. 102). A pesar de los estudios previos sobre el tema, los forenses de Victorina, Lozano Caparrós y Fuentes, encontraron las evidencias de dónde esta residía: en el cerebro y en el útero. Para Didi-Huberman,

[...] si se ha apelado al útero y al encéfalo, es porque ambos eran crisoles fantasmas, en los que bebían la ignorancia y el desasosiego de los médicos. Cuando la causa se les escapaba, era por culpa del útero si no de alguna oscuridad central situada en la parte posterior de la cabeza. (2018, p. 103)

La otra cuestión relevante durante el juicio y en la que se centró gran parte de la atención fue la prueba fotográfica presentada en el juicio. La fotografía de retrato de Victorina y Joaquín, un objeto cultural nacido de la modernidad, aportó las pruebas necesarias para juzgar a la víctima por partida doble. En la imagen aparecían, o parece que aparecían, Victorina y Joaquín. Los peritos, aunque no conocían a la víctima ni al supuesto amante, fueron llamados a la sala del tribunal a testificar. Pero, ¿cuál fue su trabajo en la sala del juzgado si no podían identificar a las personas que aparecían en la fotografía? Para el tribunal era necesario que la copia y el negativo fueran analizados por los peritos fotográficos para que certificaran la veracidad del retrato y pudieran demostrar que quién aparecía en la imagen era efectivamente Victorina. Los peritos se encargaron, en primer lugar, de certificar que el objeto que tenían entre las manos y que se les presentaba como prueba era efectivamente una copia fotográfica sacada de un negativo que no había sido manipulado más que en una pequeña parte. El abogado defensor quería demostrar que la fotografía era real. En segundo lugar, una vez hecha la comprobación y demostrada la veracidad del objeto, los peritos habían de comparar esta fotografía con otro retrato individual de Victorina, para así poder establecer una relación de parecido. La presencia de esta fotografía en la sala del tribunal favoreció en gran medida su condena póstuma. No sabemos, porque no se señaló, cómo llegó esta fotografía a la sala del tribunal. Podemos especular con la idea

de que la encontraron guardada en algún cajón donde Victorina guardaba sus cosas, la pudo encontrar la policía al registrar el cuarto o quien limpió la habitación. Quizás el agresor sabía de su existencia y dio orden de buscarla o tal vez fueron los fotógrafos quienes pusieron en conocimiento del abogado la fotografía. En todo caso, la fotografía fue presentada por la defensa del acusado, aunque no se reveló si esta prueba era conocida también por la acusación o el fiscal.

Los peritos fotográficos Eduardo Otero y Miguel Vardu se encargaron de realizar las tareas de comprobación y certificación de la fotografía. Se expresó en la noticia que se desplazaron hasta el estudio fotográfico donde esta se realizó —aunque no se indicó cuál ni dónde, ni el nombre del fotógrafo— para comprobar el libro de registros y el cliché original. El objetivo era compararlo con la copia fotográfica presentada en el tribunal, para certificar su similitud y verificar la autenticidad de la fotografía. La copia fotográfica estaba montada sobre un soporte de cartón, llamado *tarjeta americana*. Entre 1850 y 1900, los papeles más utilizados para las copias fotográficas eran a la albúmina. Su éxito se debió en gran medida a sus cualidades relativas a la riqueza de los detalles, a su variedad y profundidad tonal, «que permitía extraer lo mejor de los nuevos negativos sobre placa de vidrio (negativos sobre vidrio a la albúmina o negativos sobre vidrio al colodión)» (Lavedrine, 2010, p. 11). A partir del retrato, realizado en soporte o cliché de vidrio, se realizaba una copia positiva en papel albuminado. Una vez realizados, dado que el papel era muy fino, se recortaban y se pegaban a un soporte más rígido de cartón, que incluía el nombre del estudio fotográfico y el lugar en la parte posterior y, a menudo, también, en la parte frontal. El formato de las copias variaba en función del proveedor o industrial. Las había de muy diversos formatos y tamaños, desde 37 × 57 mm a 230 × 290 mm, rectangulares y cuadradas (Lavedrine, 2010). La imagen del retrato de Victorina y Joaquín funcionó en el juicio como si fuera un retrato criminal del que solo tenían el *frente*, sin el *perfil*.

El cliché había sido tomado del natural, según los peritos, dato que sirvió para indicar la relación indicial de la fotografía con su referente. A finales del siglo XIX, esto, además, quería decir que la fotografía no había sido fruto del engaño o la manipulación, que no había habido truco en el momento

de la exposición y que la fotografía era el resultado del procedimiento común y de las convenciones del retrato en el estudio. Certificar que la fotografía no había sido manipulada se convirtió en un trabajo. El cliché o el negativo constituía en esencia la prueba de que Victorina y Joaquín habían pasado juntos un rato de aquella tarde en la que entraron en el estudio fotográfico y se hicieron fotografiar juntos, uno al lado del otro, con el brazo de Joaquín por encima del hombro de Victorina. La verdad fotográfica se alineaba con la verdad social. La relación íntima que Joaquín y Victorina parece que mantuvieron, aunque Joaquín lo negó en todo momento, se había materializado en un retrato. La presencia de la fotografía en la sala del juzgado, de hecho, contribuyó a hacer verídico un relato inverificable.

1.2.2 MARIANA LÓPEZ, 1911

Mariana López, cupletista de treinta y seis años, apodada *La Cartagenera*, acusada de adúltera y prostituta, fue asesinada por su marido, Rafael López Piñuela, la tarde del 9 de octubre de 1911, en la plaza de Antonio López de Barcelona. El agresor le infringió diez cuchilladas en manos, cuello y pecho, que le provocaron la muerte.

A pesar de que Mariana parece que fue una cupletista conocida —apareció en un anuncio de espectáculos como «La Cartagenera, cupletista [sic] de fama mundial» (*El Diluvio*, 31 julio 1911, p. 6)—, la repercusión del caso en los medios de comunicación escritos fue escasa. La prensa cubrió el asesinato de Mariana López el día siguiente al suceso, 10 de octubre de 1911, y durante la celebración del juicio. Su nombre apareció bajo los titulares «Crimen por celos. Cupletista asesinada» en *La Correspondencia de España*, «Una cupletista acuchillada» en *El Día* y «Artista degollada. Crimen por celos» en *La Publicidad*. La discusión que tuvo lugar en una de las mesas de la terraza de la Botillería Noé, en los momentos previos al asesinato, protagonizó el relato áspero que hizo la prensa. Describieron una acalorada discusión surgida porque el agresor «quería apoderarse de una carta que ella defendía con energía» (*El Día*, 10 octubre, 1911, p. 2). Se desató una intensa pelea protagonizada por los «insultos infamantes» (*El*

Día, 10 octubre, 1911, p. 2) que ella le lanzaba y por la violencia con que este la trató, hasta que, finalmente, se lanzó sobre ella con un cuchillo en la mano y la apuñaló hasta matarla.

La información que apareció en estas primeras noticias parece haberse extraído del momento del crimen y de los datos que proporcionó el agresor detenido en la comisaría. En el retrato que hizo *La Publicidad* se hizo notar que él era un distinguido propietario de la ciudad de Cartagena y que, además, estaba «emparentado con un alto funcionario de la administración de justicia de Madrid» (10 octubre 1911, p. 4). Ella, una cupletista caprichosa, fue la causante «de que la fortuna del marido fuera en disminución hasta quedar reducida a una casa». El periodista apuntó que la conducta de Mariana «dejaba bastante que desear» (*La Publicidad*, 10 octubre 1911, p. 4), hasta el punto de haber huido del domicilio conyugal y haber sido detenida días antes por la policía para ser llevada nuevamente ante su esposo, hecho que también desarrolló *El Día*, poniendo atención en que,

[...] el marido debía tener alguna sospecha sobre la conducta de su mujer, le escribió instando a que regresara a Barcelona, y como ella se negaba acudió al gobernador para que la obligase a ello, utilizando el derecho que la ley le otorgaba como marido. (*El Día*, 10 octubre 1911, p. 2)

Después de ser detenida diez días antes, Mariana

[...] dijo a su esposo que le era imposible continuar en su compañía, por estar en relaciones con otro hombre, por quien sentía irresistible pasión. Desde aquel día en el domicilio de López Piñuelos no hubo ni un momento de tranquilidad. Mariana obstinábase en abandonar definitivamente el hogar conyugal, pero Rafael procuraba disuadirla, recordándole la situación á que sus caprichos le habían conducido. (*La Publicidad*, 10 octubre 1911, p. 4)

De los relatos que hizo la prensa se desprenden informaciones contradictorias respecto a la conducta del agresor. En *El Día* y en el breve relato que hizo *La Correspondencia de España* se indicó que el agresor fue sujetado con muchas dificultades, hasta conseguir desarmarle mientras gritaba: «¡Dejadme, dejadme que la mato! ¡La mato...! ¡Me acaba de

confesar que tiene un amante!» (10 octubre 1911, p. 3). Cuando fue conducido «a la Delegación de vigilancia del distrito», llegó en un estado «lamentable de sobreexcitación y abatimiento» (*El Día*, 10 octubre 1911, p. 2). En la descripción que hizo *La Publicidad*, sin embargo, se insistió en la conducta serena y pacífica del agresor al que la policía «detuvo sin oponer resistencia» (10 octubre 1911, p. 3).

Al día siguiente, *La Publicidad* ofreció diferentes detalles sobre la muerte de Mariana y la investigación. Mariana, «protagonista del drama conyugal que se desarrolló con un epílogo trágico», falleció «después de horribles sufrimientos» (11 octubre 1911, p. 3) en el Hospital de la Santa Cruz. El cadáver de Mariana fue trasladado, por orden del juez Izquierdo, al depósito judicial del Hospital Clínico, para que el forense, el doctor Pons, realizara la autopsia. El reportero no dejó de comentar el aspecto físico de la hija de Mariana, cuando esta acudió a declarar ante el juez, indicando que era «una joven de unos 15 años, muy desarrollada» (*La Publicidad*, 11 octubre 1911, p. 3).

Respecto a la investigación que se estaba llevando a cabo para esclarecer lo ocurrido, el periodista indicó que la policía incautó el cuchillo usado por el agresor para apuñalar a Mariana y un «paquete que fue hallado junto a la interfecta, y que contenía una camisa de hombre, un bolso de piel con un pañuelo, una pequeña cantidad, unas cartas y otros objetos», además de reproducir el contenido del telegrama que había mandado Mariana a su supuesto amante el día 2 de octubre, en el que indicaba: «Manresa J. S. Café de la A. Salgo para esa [sic] esta tarde 5:33. Estoy enferma. ¡Aguárdame! Mariana» (11 octubre 1911, p. 3). El telegrama fue escrito por Mariana desde el telégrafo público de la Estació del Nord después de haber sido detenida el día 1 de octubre. Mariana se había marchado de casa unos días antes y su agresor había puesto una denuncia para que la hicieran regresar al hogar conyugal. La noticia de su detención apareció en *La Publicidad* y *El Diluvio*, junto a la de otra mujer detenida:

La policía de la estación del Norte detuvo la llegada de los trenes de Manresa y Lérida, conduciéndolas a la Jefatura superior de policía, ú dos artistas cupletistas llamadas Mariana Portero (á) *La Cartagenera* y Leonor Cuartero, la primera reclamada por su marido y la segunda por su padre.

(*El Diluvio*, 3 octubre 1911, p. 15)

El caso reapareció el 11 de mayo de 1912 bajo los titulares de «Drama pasional» en *El Diluvio* (p. 18-19) y «Parricidio» en *La Publicidad* (p. 6), el día después de que se iniciara el juicio contra Rafael López Piñuela por asesinar a Mariana López con un cuchillo de cocina. La vista, a la que asistió numeroso público, duró dos días. El primero tuvo como protagonistas las declaraciones del acusado y de los testigos, mientras que en el segundo se dictó sentencia.

El Diluvio explicó que la vista empezó con el interrogatorio que hicieron al procesado el presidente de la sala de la sección segunda, Catalá; el fiscal, Emo; y el abogado del procesado, Albó. El agresor, de manera calmada, explicó que

[...] el día de autos encontró á su mujer en la calle de Fernando. Fuimos —agregó— paseando por la calle de Jaime I, internándonos después por la reforma, yendo á salir al paseo de Colón. Allí, con objeto de hablar más sosegadamente acerca de los propósitos que yo tenía de que me acompañara á Cartagena, la invité á tomar alguna cosa en los veladores del café de Noé. Insistí nuevamente en las ventajas que ese viaje tenía para nosotros, y me sorprendió escuchar de sus labios que no podía seguirme porque tenía un amante. Me enseñó un retrato de él y unas cartas con la firma de Juan Simó. Entonces me cegué y, sin darme cuenta de mis actos, empuñé un cuchillo y di con él varios golpes á mi pobre mujer. (*El Diluvio*, 11 mayo 1912, p. 18)

La Publicidad hizo un relato similar a partir de la declaración del agresor, añadiendo que

[...] un día en que estuvo en esta capital habló con ella, para rogarle que abandonara aquella vida y se fuera a vivir con él. Y como la Mariana no sólo se negó a ello sino que le contestó que no le necesitaba para nada, pues ya tenía un amante que le daba cuanto era menester, enseñándole un retrato del mismo y leyéndole una carta que de aquél había recibido, el Rafael se exasperó y, sin darse cuenta de lo que hacía, acometió a su mujer con un cuchillo de mesa que por casualidad llevaba. (*La Publicidad*, 11 mayo 1912, p. 6)

El abogado defensor y el fiscal le interrogaron sobre su vida laboral y sobre el trabajo de Mariana. Él deseaba mantener a su familia, pero desde que llegó a Barcelona, hacía cuatro años, no había conseguido ningún trabajo, a pesar de que lo había intentado, hecho que demostró citando los sitios a los que había acudido en busca de empleo. El acusado insistió en que no obligaba a Mariana a trabajar y que, «en vista de que su marido no tenía trabajo, decidió dedicarse a cupletista, contratándose para trabajar como tal en un café de Lérida y luego en otro de Manresa [...] aún en contra de lo que él deseaba» (*La Publicidad*, 11 mayo 1912, p. 6).

La Publicidad describió al agresor a partir del retrato que él hizo de sí mismo, asegurando que no bebía ni tenía ningún vicio y que era «reconocido como hombre de mucha moralidad» (11 mayo 1912, p. 6). Al preguntarle por Mariana, declaró que la conoció cuando ella se dedicaba a la prostitución, aunque «no obstante se enamoró de la misma, con la que hizo vida marital acabando por casarse con ella, la que ya tenía una hija natural» (11 mayo 1912, p. 6). La describió como una mujer «orgullosa, perezosa y dilapidadora, que gastó cuanto quiso y le vino en gana hasta obligarle a liquidar la casa» (11 mayo 1912, p. 6).

Después de prestar declaración el acusado, lo hicieron los testigos. El primero fue el inspector de policía, Juan Alsó, que había detenido a Mariana en la Estació del Nord unos días antes, «obedeciendo órdenes superiores» (*El Diluvio*, 11 mayo 1912, p. 18).

Dijo que *La Cartagenera* estaba profundamente emocionada, hasta el extremo de que le rogó escribiera un telegrama para un tal Simó, de Manresa, porque á ella le temblaba la mano y le era completamente imposible poder escribir. Después dijo *La Cartagenera* que su marido era un hombre instruido, que tenía el grado de bachiller; pero que tenía un carácter pendenciero y muy celoso. Que le mantenía con lo que ella ganaba de cupletista y que le creía capaz de cumplir las amenazas de muerte que en diversas ocasiones le había hecho. Yo noté en ella una turbación extraña, como si presagiara lo que días después había de ocurrir. (*El Diluvio*, 11 mayo 1912, p. 18)

De la declaración que prestó la hija de la víctima, Antonia, *El Diluvio* indicó que al llegar a Barcelona, ella y su madre entraron a trabajar en una fábrica

y posteriormente el agresor obligó a trabajar a Mariana de camarera en el Café Sevilla y luego de cupletista. Explicó que la sometía a amenazas constantes y le quitaba el dinero que esta ganaba. Declaró también que el procesado le escribió una carta «requiriéndola de amores» (*El Diluvio*, 11 mayo 1912, p. 19). Respecto al arma que utilizó el agresor, Antonia señaló que «el día anterior al hecho de autos Rafael pidió, como siempre, dinero a su citada madre, la cual le dió un duro, con el cual, cree la declarante, que aquél compró el cuchillo para matar a aquélla» (*La Publicidad*, 11 mayo 1912, p. 6), hecho que negó el acusado. Este indicó que el cuchillo lo hizo afilar en Cartagena y que lo llevaba por casualidad porque quería venderlo, no para matar a Mariana. La hermana de Mariana, Consuelo, declaró que su cuñado pegaba y amenazaba de muerte constantemente a su hermana y a su hijo —en la prensa es la primera vez que se indica que Rafael tuviera un hijo, aunque pudiera ser una falta de transcripción y se refiera a la hija de Mariana—. Declararon otros testigos, a los que se les preguntaba por la vida laboral del procesado: dos empleados de agencias de trabajo que indicaron que habían recibido una solicitud de empleo del acusado y algunos conocidos de la víctima que afirmaron que nunca vieron trabajar al procesado. Declararon también testigos presenciales: el dueño de la botillería, un empleado y un guardia de seguridad, que explicaron cómo Rafael López agredió con un cuchillo a Mariana. Finalmente, compareció Juan Simó, el supuesto amante de Mariana. Este declaró ser camarero en el mismo café-concierto en el que Mariana trabajaba en Manresa. Afirmó tan solo que

[...] conoció a *La Cartagenera*, á la que dio su retrato á cambio de otro que de ella recibió; que las relaciones que le unían con ella eran las corrientes entre un hombre y una mujer que se conocen en un music-hall. (*El Diluvio*, 11 mayo 1912, p. 18)

Juan Simó señaló que no sostenían una relación íntima, aunque habían intercambiado cartas entre ambos y había enviado una camisa suya a casa de Mariana, aunque no explicó con qué fin.

El domingo, 12 de mayo de 1912, *La Publicidad* le dedicó una columna en la página 5. La sesión se inició con la declaración de los testigos, por parte de la defensa del procesado, que faltaban por declarar. Estos

[...] declararon que Mariana López era una mujer orgullosa, de vida libre, que no mantenía a su esposo sino que, por el contrario, había derrochado el dinero de éste; que si se había metido a camarera y cupletista había sido por su propia voluntad y aun contrariando los deseos de Rafael; que éste era un hombre honrado, trabajador, muy amante de su mujer. (12 mayo 1912, p. 5)

Terminadas las declaraciones, se presentaron las pruebas documentales, entre las cuales el informe de la autopsia, en el que constó que el cuerpo de Mariana «presentaba diez heridas incisas en las manos, cuello y pecho, una de ellas mortal ad-plurimum», y una carta dirigida a Juan Simó, «en la que, después de muchas palabras cariñosas, le decía que acabarían viviendo juntos» (12 mayo 1912, p. 5).

Posteriormente, los representantes legales pronunciaron su informe de conclusiones publicado por *El Diluvio* (12 mayo 1912). El fiscal, Emo, tomó la palabra y argumentó que los crímenes no eran comunes en Catalunya, pero que el acusado, a pesar de ser un hombre instruido, había sido incapaz de encontrar trabajo en una ciudad tan populosa como Barcelona, lo cual indicaba lo poco que había buscado durante los cuatro años que llevaba allí viviendo a costa de su mujer. Esta era constantemente sometida a maltrato y amenazas, como se demuestra por las declaraciones que hizo el inspector Alsó cuando la detuvo en la Estació del Nord, y «recordó que ocho días antes al de autos el acusado amenazó de muerte a su esposa, por lo que fue procesado, y a pesar de esto, cumplió sus amenazas» (12 mayo 1912, p. 18). Además, era obligada a trabajar de cupletista en lugares de dudosa reputación como los cafés-concierto sabiendo de los antecedentes de su mujer, que había sido prostituta en Cartagena. El fiscal, que no contempló ningún tipo de eximente y pidió veredicto de culpabilidad para el acusado, rebatió las circunstancias alegadas por la defensa e indicó que, cuanto a los eximentes de arrebató y obcecación, no podían

[...] justificarse en manera alguna, porque a nadie arrebató la negativa de una mujer á vivir con el marido y porque la obcecación es instantánea, y el procesado no obró por impulso inmediato, sino en cumplimiento de amenazas proferidas mucho tiempo antes. (12 mayo 1912, p. 18)

Albó, el abogado defensor, sostuvo que el acusado era un «infeliz que no

ha cometido crimen alguno, que únicamente ha sido autor inconsciente de una desgracia» (12 mayo 1912, p. 18) llevado por la ira. Trató de demostrar que su mujer y sus parientes vivían a su costa en Cartagena, hecho que lo había llevado a la ruina, y que llevaba cuatro años intentando encontrar trabajo en una ciudad en crisis. El procesado «sacó del vicio a su mujer, dándole un nombre honrado, y que *La Cartagenera* le pagaba faltándole» (12 mayo 1912, p. 18). Su defendido, indicó Albó, no era

[...] un marido complaciente que deseaba vivir á costas del vicio de su mujer. Esto lo prueban los celos de que han hablado todos los testigos y el hecho de que acompañara á su mujer al trabajo casi todos los días. (12 mayo 1912, p. 18)

Él era un hombre honrado que no maltrataba a su mujer. Respecto a los malos tratos, señaló que no aparecían «por ninguna parte hasta que ella los dijo ante el Juzgado para que este no la entregara al marido» (12 mayo 1912, p. 18) cuando fue detenida en la Estació del Nord.

El presidente del tribunal, José Catalá, pronunció un discurso que

[...] cuantos asistieron al acto de la vista escucharon con el gusto y atención con que siempre se escucha a tan ilustre magistrado. Con claridad suma y con estricta imparcialidad, se hizo cargo de lo aducido por el fiscal y la defensa, así como de las pruebas a instancia de las propias partes practicadas, sometiendo unas y otras a la consideración de los señores jurados a los que, en sentidas frases y elevados conceptos, exhortó para que sin perjuicios de ninguna clase y en virtud del juramento prestado dictaran veredicto con arreglo a los dictados de su conciencia. (*La Publicidad*, 12 mayo 1912, p. 5)

Después de leer las conclusiones y con las preguntas en la mano que el presidente del tribunal había entregado al jurado popular, este se retiró a deliberar. A las ocho de la tarde leyeron y contestaron una a una las preguntas.

Primera pregunta: —Rafael López Piñuela, procesado en esta causa, ¿es culpable de haber inferido a María López Portero, en la tarde del 9 de Octubre último, hallándose ambos refrescando en una de las mesas de la acera del bar denominado Nuevo Noé con un cuchillo que llevaba,

diez heridas incisas en la mano, cuello y pecho, una de ellas mortal ad- plurimum, a consecuencia de las cuales falleció a las diez y nueve del siguiente día? —No.

Segunda pregunta: —Rafael López Piñuela y Mariana López Portero, ¿estaban enlazados por vínculo legítimo matrimonial? —Sí.

Tercera pregunta: —Mariana López Portero, ¿vivía separada de su marido y se negaba a volver a reunirse con él? —Sí.

Cuarta pregunta: —¿Era esto debido a malos tratos del esposo y al mal comportamiento de éste que la obligaba a mantenerle sin trabajar? —No.

Quinta pregunta: —¿Era debido, por el contrario, a que quería hacer ella vida licenciosa? —Sí.

Sexta pregunta: —¿Era debido, en otro caso, a la concurrencia de las dos causas consignadas en las anteriores preguntas? —No.

Séptima pregunta: —Hallándose ambos esposos en el bar Nuevo Noé, ¿trató el procesado de convencer a Mariana de que volviera a reunirse con él, negándose a ello rotundamente y llegando al extremo de decirle que para nada le necesitaba, pues tenía un amante, enseñándole el retrato y una carta amorosa que iba a mandarle y le hizo leer? —Sí.

Octava pregunta: —En estas circunstancias y habiéndole dirigido palabras afrentosas, viéndose insultado en su honor, ¿el procesado en defensa de éste y a impulsos de la indignación, realizó los hechos en la propia forma que en la primera pregunta consigna? —Sí.

Terminada la lectura del anterior veredicto, el señor fiscal solicitó revisión de la causa; y la sección de derecho, estimando que el tribunal popular había incurrido en error grave y manifiesto, acordó someter aquélla al conocimiento de nuevo jurado. (*La Publicidad*, 12 mayo 1912, p. 5)

Después de dictar veredicto de inculpabilidad, el fiscal pidió un nuevo juicio. Este tuvo lugar unos meses después. La noticia de esta segunda vista apareció, el día 23 de noviembre de 1912, en *La Publicidad* (p. 5), en una pequeña nota de prensa en la que se indicaba que el día anterior había tenido lugar el juicio, que presidió Gironés. La sesión de pruebas, señaló el periódico, fue exactamente igual que la realizada en el primer juicio. *El Diluvio* (p. 16) hizo un resumen de la exposición del caso por parte del fiscal y la defensa del acusado muy similar al que se hizo en el primer juicio.

Al día siguiente, el 24 de noviembre de 1912, apareció una pequeña nota de cuatro líneas en la sección «Tribunales» de *La Publicidad*, donde se indicó que «como la otra vez el jurado emitió veredicto de inculpabilidad»

(p. 7). En *El Diluvio* se ofrecieron más datos sobre la exposición del fiscal, que indicó que se debía dudar de la declaración del acusado cuando dijo que Mariana «llevaba mala vida cuando se conocieron» (24 noviembre 1912, p. 16). La exposición breve de la nota sobre el desarrollo y desenlace del juicio acabó señalando que

[...] después del resumen presencial retiróse a deliberar el jurado emitiendo un veredicto de inculpabilidad. Las preguntas sometidas a su consideración inquirían escuetamente si Rafael López era o no culpable del crimen y si era o no cierto que llevaba mala vida, o por el contrario, si su mujer burlaba su cariño, le había arruinado y había mostrado las pruebas de convicción de su adulterio momentos antes de morir. Como la contestación del jurado fue favorable al del banquillo, la sala decretó su inmediata libertad. (*El Diluvio*, 24, noviembre 1912, p. 16)

En el Arxiu del Tribunal Superior de Justícia de Catalunya (ATSJC) se conserva la sentencia del segundo juicio, un documento manuscrito de poco más de tres páginas, que se dictó el día 23 de noviembre de 1912⁷. La prensa reprodujo las mismas preguntas que respondió el jurado popular y que constan en la sentencia. En esta se indicó que se entregasen sus pertenencias a Antonia López, hija de Mariana; que se devolviese la camisa a Juan Simó y que se guardase el cuchillo utilizado para la agresión.

La cupletista encarnó a la mujer desviada e hipersexualizada, a la *femme fatal* adúltera. El ejercicio de cupletista, una profesión en auge seguida por «mujeres de clase baja —colindante con la prostitución—» (Navarro, 2015, p. 10), nacida en las décadas anteriores, se desarrolló en el marco de los bajos fondos de las ciudades. Mariana podría haber vestido con ese tul blanco de encaje tan característico de las cupletistas de la época que aparecen retratadas en postales de tipo carta de visita y en las cajetillas de cerillas convertidas en cromos de colección. Para realizar las sesiones de retratos posados de estudio vestían ropas ligeras y blusas de amplios escotes. En estos, como en los escenarios de los café-concierto en los que trabajaron, eran protagonistas de todas las miradas, así como de las críticas.

⁷ ATSJC, sentencia dictada por la Sección Tercera de la Audiencia Provincial de Barcelona sobre el juicio por parricidio a Rafael López Piñuela.

El relato amargo que hizo la prensa de Mariana se basó en las declaraciones de su agresor y de algunos testigos. La desobediencia y la naturaleza adúltera y esquiva de Mariana estuvieron presentes en los pocos días que duraron los dos juicios, en los que se puso más atención en descubrir sus faltas que las del agresor. Fue presentada como una antigua prostituta que se había gastado todo el dinero del marido. Este dato fue importante porque era una prueba más, junto con la huida del hogar conyugal y los insultos, de la desobediencia de Mariana hacia su marido. El artículo 61 del Código Civil de 1889 prohibía a la mujer gastar dinero sin el consentimiento del marido, a excepción del artículo 62, que indicaba que podía gastar para «cosas que por su naturaleza estuvieran destinadas al consumo ordinario de la familia» (*Gaceta de Madrid*, 1889, p. 250). La economía doméstica de este caso fue uno de los ejes principales de la acusación y de la defensa. Mariana desobedeció cuando empezó a trabajar de cupletista y cuando fue a hacerlo al local de Manresa. Su independencia económica y social tuvo en la prensa más repercusión que el propio crimen, que fue visto como un fatal desenlace a una situación insostenible provocada por su insubordinación.

La prostitución, a pesar de ser moralmente condenada y perseguida, no era ilegal. En el Código Penal se menciona tres veces la palabra prostitución, las dos primeras para indicar la condena de aquellas personas que facilitaran la corrupción o prostitución de menores —artículo 438 y 459—; la tercera, en el artículo 596, indica la multa de 5 a 25 pesetas y reprensión para aquellos que «infringieren las disposiciones sanitarias de policía sobre prostitución». Sin embargo, en la idea de la prostituta se concentraban otros delitos relacionados con la desobediencia y la sexualidad.

Las amenazas y agresiones que había denunciado Mariana previas al asesinato parece que no tuvieron efecto alguno en la sala del tribunal, a pesar de que el Código Penal establecía —artículo 604— que se castigaran con «penas de uno á cinco días de arresto ó multa de 5 á 50 pesetas» a aquellos que «golpearen ó maltrataren á otro de obra ó de palabra sin causarle lesión», así como a «los que de palabra y en el calor de la ira amenazaren á otro con causarle un mal que constituya delito, y por sus actos posteriores demostraren que persistieron en la idea que significaron con su amenaza» (*Gaceta de Madrid*, 31 agosto 1870, p. 22). A pesar de que

en los casos presentados el elemento de la amenaza y la agresión anterior al asesinato aparece como un hecho recurrente, pareció desestimarse durante los juicios en favor de justificar y salvaguardar la honra masculina.

1.2.3 JOSEFA TORRES, 1912

Josefa Torres, de profesión zapatera, fue apuñalada en su lugar de trabajo en el barrio del Arrabal (Elx), el 23 de marzo, en presencia de varios testigos. Murió en el acto a causa de la agresión provocada por Vicente Lloret, su empleador. Este se infringió tres puñaladas momentos después de haberla matado. La noticia, bajo el título «Crimen pasional», apareció en la parte inferior derecha de la primera página de *El Heraldo de Madrid* (24 marzo 1912, p. 1), situada entre otras noticias sin ninguna relación que hablaban sobre cuestiones políticas y económicas.

El asesinato de Josefa fue tratado de manera breve en la prensa. Después de buscar sus nombres y la fecha en la Hemeroteca digital de la BNE, la noticia apareció en el diario ilustrado *La Noche* (24 marzo 1912, p. 2), el mismo día del suceso, con información semejante a la ofrecida por *El Heraldo de Madrid*, y por *Las Ocurrencias* (29 marzo 1912, p. 2) unos días después del suceso. El relato que hicieron los diferentes medios es similar: Josefa, una joven de dieciocho años «dotada de una espléndida hermosura» (*Las Ocurrencias*, 29 marzo 1912, p. 2), trabajaba junto a seis muchachas más en el taller de Vicente, el jefe o patrón, un hombre de cuarenta y ocho años que «la requería repetidamente de amores». Ella «no quiso corresponder á los deseos del patrón» (*La Noche*, 24 marzo 1912, p. 2) y él, un día, «irritado por uno de los desprecios de la joven», «la cual le hacía objeto de sus desdenes» (*El Heraldo de Madrid*, 24 marzo 1912, p. 1), la apuñaló encolerizado después de haberle regalado unos pañuelos que ella rechazó.

En el periódico local *La Defensa. Semanario Tradicionalista* (24 marzo 1912), le dedicaron unas escuetas líneas y añadieron que Josefa y el agresor mantenían una relación. El tío de Josefa, Francisco Torres, escribió una

carta que se publicó una semana más tarde en el periódico local *Trabajo* (31 marzo 1912, p. 2-3), ambas fuentes suministradas por la técnica de la Biblioteca Central Pedro Ibarra del Archivo Histórico de Elx. Francisco Torres denunció públicamente en dos cartas en el periódico *La Defensa*, publicadas por el semanario *Trabajo*, las calumnias sobre su sobrina al decir que sostenía relaciones con el asesino. Después de esta primera carta apareció la segunda, en la misma página del periódico, dirigida al director de *La Defensa*. El contenido de esta carta es sustancialmente diferente del de la primera; en esta segunda, Francisco Torres arremetió contra el «inconsciente reporter» (31 marzo 1912, p. 2) que había calumniado a su sobrina y añadió que tenía la satisfacción pública de poder demostrar que Josefa no tenía relaciones con el agresor y, por tanto, que lo dicho por el periodista era falso. Josefa era virgen, según se dedujo de la autopsia que le practicaron los médicos forenses. La rectificación de *La Defensa* (31 marzo 1912, p. 2) llegó el mismo día en forma de aclaración, pero sin disculpa. El periódico se escudó en que esa información había llegado de fuentes cercanas y de los comentarios que se hacían en la localidad. Unos días después del suceso, el semanario ilustrado *Las Ocurrencias* (29 marzo 1912, p. 2), que se hacía eco de la noticia, la publicó en la segunda página, junto a una ilustración del momento del crimen al lado de una noticia sobre Emilia Pardo Bazán, en la que se indicó que se había presentado una candidatura para que ingresara en la Real Academia Española, dada su gran labor como escritora. La portada del semanario la llenó una ilustración que representaba a Enriqueta Martí escondiendo el cadáver de un niño en un agujero de la pared, al lado de otro niño con el vientre abierto, bajo el titular «¿Los crímenes de la secuestradora?».

En los cortos y diferentes relatos que aparecieron en la prensa, incluidas las cartas que envió su tío, se pusieron de relieve varios aspectos que fueron constantes en el imaginario de la época sobre el crimen pasional. Por un lado, la sexualidad de la víctima. El uso que pudo haber hecho Josefa de su cuerpo apareció como una incógnita a despejar por los forenses. El objetivo era demostrar científicamente, a través de la autopsia, que Josefa era virgen, y que su honor, «lo más bello que posee la mujer» (Francisco Torres en *Trabajo*, 31 marzo 1912, p. 2-3), estaba intacto. Para el tío de Josefa, este fue un modo de demostrar que Josefa no había tenido sexo ni con el agresor ni con ningún otro hombre, lo cual demostraba la decencia

y honestidad de la joven. Este hecho deja entrever cómo se hubiera agraviado la condena moral contra Josefa, considerando que sobre ella ya recaía la culpa por haber provocado la ira del agresor, si el resultado de la autopsia hubiera resultado diferente.

Por otro lado, el crimen se vivió como un trágico y sangriento suceso aislado que produjo una terrible conmoción en la localidad. Se puso especial atención en los motivos que impulsaron al agresor a cometer el crimen, que en este caso recayeron sobre la muchacha, que lo rechazó, lo provocó con sus desprecios y lo hizo enfurecer. La desobediencia, junto al desdén, aparecieron como los motivos principales causantes de la ira de un agresor encolerizado y arrepentido. Las ideas sobre la furia y la rabia, emociones irrefrenables, compartían un espacio común en la prensa, con los estudios sobre antropología criminal y el Código Penal. En este último, se eximía de responsabilidad al agresor si este había actuado por una ira incontrolable. Bajo la sección «Notas festivas» de la revista *Nuevo Mundo* (28 marzo 1912, p. 9), apareció un artículo titulado «Los hay que son fieras», firmado por Francisco de Torres —redactor— y Ramírez —ilustrador—. Incluía dos ilustraciones: una de un hombre con ojos, orejas y boca grandes, con la cara descompuesta, sosteniendo un cuchillo de grandes dimensiones en la mano, del que chorreaba sangre; la otra ilustración presentó a un hombre abalanzándose sobre una mujer, a la que cortaba el cuello con un cuchillo. Las dos caricaturas describen la imagen del ogro agresor que la criminología lombrosiana perfilaba en la época, también presente en el imaginario colectivo, y que trataba de entender la criminalidad desde las características físicas vinculadas al atavismo, a los rastros de memoria primitiva y salvaje presentes en el criminal.

Del momento del crimen de Josefa, *Las Ocurrencias* (29 marzo 1912, p. 2) realizó una ilustración. En esta aparece el agresor, un hombre joven que viste pantalón largo y chaqueta, lanzándose sobre la víctima. Es representado con la boca abierta y los ojos en un gesto de sorpresa, con el torso hacia adelante y el cuchillo clavado sobre el pecho de la joven. El estilo de dibujo es muy similar a otros casos de asesinato aparecidos en el mismo semanario unos meses antes, bajo los titulares «Una joven asesinada por su novio» (*Las Ocurrencias*, 19 mayo 1911, p. 7), «Barbarie de un marido furioso» (*Las Ocurrencias*, 15 marzo 1912, p. 3) y «Crimen pasional en

Melilla» (*Las Ocurrencias*, 12 abril 1912, p. 2). Las representaciones sitúan a las víctimas desplomándose, con la boca abierta simulando un grito de horror, con las palmas de las manos abiertas y apenas sosteniéndose sobre la punta de un pie mientras el otro queda en puntillas; la cabeza hacia atrás y la mirada perdida en algún punto del cielo o del techo. La escena en la que aparece Josefa está ubicada en un lugar indefinido que parece la calle, aunque se indica que la mató en una de las habitaciones del taller de zapatos en el que Josefa trabajaba.

Josefa, como otras mujeres agredidas y aparecidas en la prensa en el mismo periodo, era soltera y joven. Desarrollaba una profesión típicamente femenina, que le otorgaba una cierta autonomía en el contexto del lugar y de la época. Del mismo año en que Josefa fue asesinada se conserva una fotografía realizada en un taller de alpargatas en Elx en la que aparecen las trabajadoras. Josefa podría ser una de ellas; aunque sabemos que no lo es. En primer plano, una montaña ordenada de suelas y cuerpos de alpargatas de esparto y tela. En último plano, curiosos y niños. El jefe aparece en el centro de la composición, de pie, con semblante serio, vestido con traje oscuro y corbata; ligeramente movido y desenfocado. A su alrededor, una veintena de muchachas, niñas y mujeres miran a cámara. Ninguna sonríe. Están sentadas en sillas bajitas con paños blancos en el regazo y sosteniendo instrumental y suelas de alpargata. Son sus trabajadoras. Sabemos que en esa imagen no está Josefa y que el taller no era el de Vicente Lloret, en el que trabajaban seis muchachas. El taller de la fotografía pertenecía a Juan Orts Miralles⁸. Las muchachas visten faldas largas blancas o de color claro, camisas, medias o leotardos oscuros y alpargatas blancas con cierre de cinta en el tobillo. A excepción de tres, que llevan delantal blanco, el resto viste chal de lana oscuro cruzado sobre el pecho y el pelo largo con la raya en medio o al lado, recogido con moño en la parte posterior de la cabeza. Todas ellas sentadas.

La prensa explicó el crimen pasional desde la perspectiva de episodios puntuales de violencia sucedidos en el seno de una relación amorosa, motivados por la desobediencia de la mujer; como actos violentos y

⁸ [Fotografía de Pedro Ibarra]. (ca.1912). Archivo Memoria Digital de Elx. Cátedra Pedro Ibarra. Título: Fábrica de alpargatas de D. Juan Orts Miralles. Recuperado de: <<http://www.elche.me/imagen/pedro-ibarra-fabrica-de-alpargatas-de-d-juan-orts-miralles-1912>>.

repentinos, promovidos por un impulso fuerte e incontrolable de rabia e ira contra otra persona, cometidos en el calor del momento. La prensa y los tribunales pusieron atención en los desencadenantes, en las faltas de comportamiento cometidas por las mujeres, convertidas en agresiones al honor y a la moral masculina. La prensa defendió a los agresores diciendo que, por ejemplo, al tener «conocimiento de la existencia de la carta se vio subyugado por la pasión de los celos», en «Tragedia amorosa» (*El Día*, 26 diciembre 1899, p. 2); que «le provocó y le insultó groseramente hasta el punto que aquel, ciego, presa de los celos, con un cuchillo que tenía a mano, dio muerte a su amante», en «Crimen por celos» (*El Día*, 26 diciembre 1889, p. 3); o que «la víctima no hacía caso de las pretensiones del asesino», en una noticia titulada «Asesinato de una mujer» (*El País*, 1 enero 1899, p. 2). En otros casos encontrados, que se resolvieron igualmente con episodios de violencia, la prensa puso énfasis en la ruptura amorosa como desencadenante del crimen. Bajo el titular «Crimen pasional», apareció la noticia de una joven herida de gravedad con una pistola y su novio asesinado en las escaleras por el exnovio de la muchacha; el móvil del crimen, según los periodistas, se atribuyó a «disgustos amorosos con la joven» (*El Día*, 17 enero 1895, p. 2). En *El Heraldo de Madrid* apareció bajo el titular «Venganza sangrienta» el caso de «una agraciada joven» (8 enero 1895, p. 2) que había roto la relación con su novio tiempo atrás a causa de los celos que él tenía; este consiguió entrar en la vivienda de la muchacha y cuando la vio con otro hombre se abalanzó sobre ella apuñalándola en el brazo. Un caso similar se publicó en *El Imparcial*, unos días más tarde: una mujer que había mantenido una relación amorosa con un joven rompió con él. Tiempo después, el muchacho insistió en reanudar la relación, a lo que ella se opuso por estar casada. Él, entonces, le disparó, hiriéndola, y posteriormente se suicidó. La noticia puso atención en el hecho de que las dos familias eran honradas y conocidas, y en que ella, adúltera, se había arrepentido y no quería retomar la relación por no deshonorar a su marido (10 enero 1895, p. 1). En *El País* apareció una noticia de pocas líneas bajo el titular «Asesinato de una mujer». Una distinguida señorita de una conocida familia de Barcelona fue asesinada de dos tiros en la cabeza cuando se dirigía a su casa del paseo de Gracia. El motivo del crimen pareció ser que la víctima «no hacía caso de las pretensiones del asesino, [...] que hacía tiempo que hacía el amor a Julia» (1 enero 1899, p. 2).

Las noticias encontradas describen una situación en la que los celos y el amor que profesa el agresor son los protagonistas. De manera reiterada aludían a las faltas de respeto de la mujer y al honor ultrajado del hombre, que encontró en la legitimidad que le brindó el Código Penal la posibilidad de restaurar el orden y su honor mediante el castigo y la venganza. Hay que recordar, como he indicado anteriormente, que el Código Penal permitía el castigo si sorprendía a la mujer manteniendo relaciones con otro hombre. Así mismo, las agresiones y amenazas aparecían como actos inusuales cometidos por el agresor, que en diversos casos no conllevaban castigo. *La Vanguardia* relató la historia de una joven amenazada con una pistola por su novio, al que denunció ante el juez. Bajo el titular «Amenazas amorosas», se indicó que el agresor, «tan celoso se hallaba de su novia, que llegando a dudar de su cariño, la esperó en un día lluvioso del mes de diciembre de 1908 [...] y la amenazó con un revólver» (30 marzo 1911, p. 5). El día del juicio, el fiscal Degollada, teniendo en cuenta que la joven y el agresor habían contraído matrimonio, al entender que ahora ya era su marido, retiró la acusación por amenazas.

El desvío misógino de la época se aprecia en varios aspectos en el tratamiento de los casos, a quiénes culpabilizaban y qué estrategias utilizaban para hacerlo. El lenguaje que la prensa usó para referirse a las víctimas era a menudo similar, con frases despreciativas y acusadoras hacia ellas. Así pues, en los casos de asesinatos, ellas fueron las juzgadas. El día del veredicto del segundo juicio de Victorina, apareció en la columna contigua de *El Pabellón nacional* otra noticia referida a una mujer, Josefa Verdú, de «presencia arrogante», que había sido asesinada en la calle debido a los celos del marido cuando esta trataba de huir. Juan Buisac y Josefa Verdú sostenían continuas discusiones, «acentuadas reyertas, que terminaron alguna de ellas, según público rumor, en la prevención del distrito y más tarde en el juzgado municipal correspondiente» (*El Pabellón Nacional*, 9 abril 1890, p. 3). Las causas, según se decía, respondían a los celos fundados del agresor. Cuando Josefa se disponía a huir, el agresor la siguió y la interceptó en la calle, donde sacó una navaja y la apuñaló. El agresor, después de cometer el crimen, se dio a la fuga.

Paralelamente a estas pequeñas notas, se desarrollaron casos y juicios de manera extensa, como los de Victorina y Mariana, en los que se puede

apreciar el desvío misógino de la prensa, los tribunales y la autoridad. En estos casos, la prensa desarrolló de manera extensa la historia de las víctimas adúlteras y prostitutas. El caso de Antonia Salas, asesinada por Miguel Tomás, su novio, ocupó varias columnas en la prensa de 1899. La noticia apareció en *El Heraldo de Madrid* (21 marzo 1899, p. 2), en la edición de la noche, bajo el titular «Vengadores de su honor». Miguel Tomás apuñaló a Antonia Salas, al día siguiente de cortar la relación que mantenían desde hacía seis meses, en la carbonería en la que él trabajaba —ubicada en la calle del Barco, número 37, de Madrid—, a las 9 de la mañana del 21 de junio de 1898. Antonia fue acusada de prostituta por Miguel, que «tenía concertado casarse con ella sin duda por ignorar que esta ejercía el oficio de prostituta» (p. 2). *El Globo* (22 marzo 1899, p. 2), bajo el titular «Amores que matan», hizo el relato de una «mujer perdida de vida alegre». El carbonero, ocupado en sus quehaceres diarios que

le impedían averiguar la vida de su novia [...] solo sabía que todas las tardes al oscurecer llegaba hasta la tienda la linda muchacha, que le hablaba de muchas cosas agradables, y de todas ellas con tal sinceridad, que nadie hubiera podido sospechar de su fantasía. (p. 2)

Miguel, al que la prensa describió como un «hombre de sucio aspecto y de grosero porte, escondía un alma de sentimientos nobles y dignos, que se sublevó al saber que había depositado su cariño en una mujer perdida» (p. 2). Antonia apareció en los diversos relatos como una prostituta despiadada; sin embargo, tal y como se indicó en la primera noticia, ella había finalizado su relación con el agresor y tenía otro novio que la prensa describió como el hombre que «trataba a la Antonia» (*El Día*, 26 diciembre 1899, p. 3). Al igual que sucedió en los casos de Victorina y Mariana, la primera sentencia del 23 de marzo de 1899 fue de inculpabilidad, por lo que en este caso también se pidió un segundo juicio. El jurado popular del segundo juicio encontró a Miguel Tomás culpable de haber cometido homicidio. La sentencia fue de ocho años y un día de cárcel, según publicó *El Heraldo de Madrid* (27 diciembre 1899, p. 2), ya que se tuvieron en cuenta las circunstancias atenuantes de ofensa grave, arrebató y obcecación.

Un tratamiento similar le dio la prensa a Cecilia Ritter. Un mes después que el agresor de Victorina fuera juzgado y declarado no culpable, se

publicó un artículo de opinión titulado «Un drama judicial. A los hombres misericordiosos», situado en la primera página de *El Día* (25 marzo 1890, p. 1). Diez años después de que Remigio Vega Armentero se casara con Cecilia Ritter, en 1874, y tuvieran tres hijos, empezaron las disensiones en el matrimonio debido al adulterio de Cecilia. La mujer, que según la prensa poseía un «carácter irascible» (p. 1) y le dirigía palabras ofensivas, que «había tratado de alejar al señor Vega Armentero de su lado, para consagrarse con mayor reposo a sus ilícitos amores» (p. 1), había pedido el divorcio, lo había denunciado y había pedido protección para ella y para sus hijos —hecho considerado por la prensa como una artimaña para deshacerse del marido—. Una tarde, unos hombres lo prendieron en la calle y lo ingresaron en un manicomio, donde estuvo dos meses. Cuando fue dado de alta y fue a la casa, no estaban en ella ni Cecilia ni sus hijos, hecho que provocó la ira del agresor. Una tarde de noviembre, después de una discusión en la que ella lo insultó, este la mató de «un balazo en la frente» (*El Día*, 25 marzo 1890, p. 1).

El caso de Cecilia Ritter fue uno de los más conocidos de la época. El agresor, Vega Armentero, escritor y periodista reconocido entre sus colegas de profesión, escribió el libro *¿Loco o delincuente? Novela social contemporánea* (1890), donde exponía los detalles que lo habían llevado a cometer el crimen, mientras cumplía condena perpetua por el asesinato de Cecilia. El periodista de *El Día* redactó la nota después de recibir el libro que había escrito su colega de profesión. Al final del artículo planteó la diferencia entre el hombre vicioso, «verdaderamente criminal» que mata a una esposa leal y «madre virtuosa», y el hombre honrado «cegado por innumerables infortunios» (p. 1), que comete el error de matar a una esposa adúltera. El texto finalizó con una llamada a que los hombres misericordiosos «fijen su atención en la enormidad de la pena» y a que se borre la diferencia entre la pena impuesta y «las felicitaciones que la sociedad dirige a quien repara por su propia mano la más grave ofensa inferida a su nombre y a su honor» (*El Día*, 25 marzo 1890, p. 1).

El Código Penal —artículo 418— establecía penas sobre el asesinato de cárcel a pena de muerte, si era con ensañamiento y alevosía; si era homicidio —artículo 419— sin los agravantes anteriores, la pena era de reclusión temporal (*Gaceta de Madrid*, 31 agosto 1870, p. 18). Para

hacernos una idea de las condenas en relación con los crímenes juzgados en los últimos años del siglo, el periódico *La Dinastía* publicó una relación numérica de crímenes de 1887, donde se señalaba:

Las cifras más formidables son arrojadas por los delitos contra las personas y contra la propiedad. Parricidas 51; 118 asesinatos; 869 homicidas, y el resto, hasta 9.156, de culpables de lesiones ó de disparos de armas de fuego, comprueban la facilidad con que la sangre meridional impulsa á la gente á lanzarse á vías de hecho. (*La Dinastía*, 6 julio 1888, p. 1)

La misma fuente publicó que en 1890 se juzgaron 8.721 delitos contra las personas (*La Dinastía*, 23 julio 1891, p. 1) y en 1891 ascendieron a 9.911 las causas de parricidios, asesinatos, homicidios y lesiones (*La Dinastía*, 27 julio 1892, p. 2).

La naturaleza violenta del crimen y la agresión, que apareció como un gesto inaudito del agresor en diversos casos, fue ampliamente estudiada por psiquiatras, antropólogos, forenses y criminalistas de la época. Su presencia en los juicios fue recurrente, no solo para declarar sobre el estado del cuerpo de la mujer, sino también para informar sobre el estado mental del agresor en el momento del crimen. 2.423 médicos y 1.714 peritos fueron llamados a declarar en el año 1890 en los juicios orales; en el mismo año, en los 2.386 juicios por jurados, declararon 1.086 médicos y 599 peritos (*La Dinastía*, 23 julio 1891, p. 1).

En el segundo juicio a Miguel Tomás, asesino de Antonia, los médicos forenses explicaron que las heridas producidas por los cuchillazos fueron «inferidas en el lado izquierdo del pecho, que se hicieron con rapidez frenética, efecto de un estado de ánimo pasional en el agresor» (*El Día*, 26 diciembre 1899, p. 3). El abogado defensor preguntó si ese estado conllevaba la pérdida de voluntad, a lo que los forenses respondieron que no. El fiscal quiso incidir en el tema y preguntó si la excitación fue producida por el arrebato o por una fuerza irresistible que se había apoderado del agresor, a lo que los forenses respondieron que fue producida por el arrebato. En los casos tratados, la prensa señaló de manera reiterada que los agresores actuaron movidos por la ira en un momento de obcecación, a la que sobrevino luego el arrepentimiento.

Ricardo Campos (2013) argumentó que, en la década de 1880, se adoptó en España el degeneracionismo junto a las teorías lombrosianas sobre la explicación del crimen. La relación entre crimen y locura se produjo en relación con la presencia de los psiquiatras en las salas de los tribunales, que reclamaban para la especialidad —que en ese momento era muy joven— un espacio de legitimidad social. Las teorías de psiquiatras como José María Esquerdo pusieron el acento en demostrar la irresponsabilidad penal del procesado a partir de las teorías del atavismo que Lombroso había desarrollado unos años antes, que apuntaban a las características físicas y la herencia biológica como las responsables de la manera de proceder de los acusados (Campos, 2013).

La idea de individuar al criminal por sus rasgos físicos llevaba años presente en el ambiente científico positivista de finales de siglo. En plena expansión de identificación y catalogación archivística mediante la fotografía, Francis Galton, primo de Charles Darwin e inventor de la eugenesia —ciencia que estudia la herencia genética—, había ensayado un sistema de tipo criminal mediante la superposición de retratos fotográficos. El objetivo de Galton era establecer un retrato tipo que visibilizara las características comunes del criminal o del ladrón. En un artículo titulado «El Carácter», de M. Osorio y Bernard, aparece otra referencia a un ensayo de Galton, realizado esta vez sobre el tipo de carácter de los ingleses. Osorio señaló que Galton había establecido una amplia clasificación; en ella figuraban, «entre los malos caracteres, el agrio, el pendenciero, el caprichoso, el susceptible, el egoísta, el violento, el duro, el gruñón y muchos otros» (*El Día*, 19 septiembre 1892, p. 1). Aunque en los casos tratados no se indicó que los psiquiatras declararan para establecer la culpabilidad de los agresores, la prensa esbozó breves retratos descriptivos de sus características físicas. Los describió como hombres de fisonomía vulgar, bajos de estatura o de constitución débil o fuerte. Hombres medios, sin características excepcionales ni rasgos distintivos que hicieran visibilizar o presagiar su carácter violento. En la defensa del agresor que harían los tribunales y la prensa, no incluían las amenazas y palizas que las víctimas y los testigos habían denunciado antes del suceso o durante el juicio, en el que trasladaron, en última instancia, la responsabilidad de la agresión a la víctima.

El adulterio y la desobediencia fueron las dos causas principales que explicaron el crimen contra las mujeres. Las salas de los tribunales y los sucesos fueron materia prima esencial para construir, a través de las noticias, la imagen del crimen, del sujeto criminal y de la víctima adúltera. La presencia de los periodistas y curiosos en las salas contribuyó a proyectar una imagen de la criminalidad y la violencia alineado con el pensamiento de la época, en el que la mujer era doblemente culpable, cuando era la víctima de violencia o cuando era acusada de haber cometido crímenes. Estas, como sujetos provocadores de la ira, fueron las juzgadas en las salas de los tribunales.

Los titulares de la época encabezaron las noticias de «mujericidios», como los llamaba Emilia Pardo Bazán. En un artículo publicado en *La Ilustración Artística* (22 julio 1901, p. 2), denunciaba que: «Siguen a la orden del día los asesinatos de mujeres. Han aprendido los criminales que eso de “la pasión” es una gran defensa prevenida, y que por “la pasión” se sale a la calle libre y en paz de Dios» (Pardo Bazán, 1901, p. 2). Ella, agitadora de la opinión pública, fue duramente criticada en su época por sus colegas de profesión, por querer formar parte de la élite intelectual literaria y por los temas que trataba en sus relatos. En los cuentos que escribía, y que publicaba la misma prensa que informaba de crímenes pasionales a diario, recogía la violencia cotidiana contra las mujeres en el marco de la España de cambio de siglo. En «El revólver», publicado en *Los Lunes de El Imparcial* (25 febrero 1905, p. 3), una joven de diecinueve años contrajo matrimonio con un hombre de cuarenta, que empezó a cambiar el carácter al año de haberse casado. Empezaron los celos y el control sobre la joven, con la excusa del amor irrefrenable que por ella sentía. Una noche, después de múltiples discusiones, él la llevó a la habitación, abrió el cajón, le enseñó un revólver y le dijo:

Aquí tienes —me dijo— la garantía de que tu vida va a ser en lo sucesivo tranquila y dulce. No volveré a exigirte cuentas ni de cómo empleas ni de tus amistades ni de tus distracciones. Libre eres, como el aire libre. Pero el día que yo note algo que me hiera en el alma [...] ese día, ¡por mi madre te lo juro!, me levanto de noche calladamente, cojo el arma, te la aplico en la sien y le despiertas en la eternidad. Ya estás avisada. (Pardo Bazán, 1905, p. 7)

En «La puñalada» narró el inicio de la relación tóxica de una joven con su novio. La historia empezó cuando él comenzó a sentir celos por un anillo nuevo que ella llevaba puesto y acabó cuando él le clavó el puñal un día a las ocho de la mañana en la calle. Relatos similares a los que exponía en sus cuentos sucedían a diario, como ella misma señaló y como se ha podido comprobar en el estudio. Una muchacha que iba a la compra fue asesinada en medio de la calle, e indica: «no se puede decir que fuese traición la que cometió el individuo, [...] él anunció con la anticipación debida lo que iba a suceder» (Pardo Bazán, 1901, p. 2). La denuncia pública que hizo la escritora en diarios de gran tirada nacional tenía que ver con la legitimidad para castigar, con el abuso de poder y la autoridad otorgados al agresor.

1.2.4 FRANCISCA MARTÍN Y TOMASA VEGA, 1889

Francisca Martín fue condenadas a varios años de prisión, acusada de infanticidio, de no haber registrado el nacimiento de una niña que nació muerta, de no haberla enterrado en el cementerio, además de haber cometido adulterio. Tomasa fue condenada por haber ayudado en el parto, por encubrirlo y por haber escondido el cadáver.

La noticia apareció en el periódico *El Correo Militar*, el 12 de febrero de 1890, en la tercera página, bajo el titular «Por una copla». La noticia publicada quizás sea la única información que parece quedar en los archivos. Aunque el periodista indicó que extrajo la información de «nuestro estimado colega *El Reformista de Huelva* al dar cuenta del juicio por jurados celebrado recientemente en aquella localidad», no precisó cuándo tuvo lugar el juicio. El hecho de autos relató lo siguiente:

[...] ocurrió en Minas de Lagunazo en la tarde del 27 de abril del 89, en cuyo día la reo dio á luz una niña, que murió á los pocos momentos de nacida. El cadáver de la recién nacida fue ocultado en un estercolero, y de allí a los tres días, trasladados estos restos a un cercado y de allí arrojados a un pozo. La reo, dice el estimado colega onubense del que tomamos esta reseña, parece que había sido infiel á su marido, á quién ocultó su estado de embarazo; cuando llegó el momento del parto acudió á la casa de una vecina que le ayudó en el trance. Muerta la niña, natural ó violentamente,

la madre encargó a la matrona que ocultase el cadáver en cualquier parte.
(*El Correo Militar*, 12 febrero 1890, p. 3)

El abogado defensor, Capmany, sostuvo que la niña nació muerta y que Francisca «mandó ocultar su cadáver para ocultar con él su adulterio». Sin aclararse en la noticia las circunstancias del suceso, las dos mujeres fueron juzgadas por un jurado popular:

[...] considerando á Francisca Martin autora del crimen, y á su amiga Tomasa Vega encubridora, condenándolas respectivamente á tres años, seis meses y veintiún días de prisión correccional, y á la segunda á dos meses y un día de arresto mayor. (*El Correo Militar*, 12 febrero 1890, p. 3)

El suceso empezó a ser investigado porque un día unos jóvenes reunidos en la plaza del pueblo cantaron una copla que hizo propagar la noticia por toda la comarca:

«En las minas Lagunazo
ocurre una novedá
en la esterquera de Pérez
hay una niña enterrá».

Con la información que extrajo la policía y los agentes del estado, detuvieron a las acusadas; posteriormente fueron interrogadas y condenadas. De no ser por la copla, señaló el periodista, «el crimen hubiera quedado probablemente en la impunidad» (*El Correo Militar*, 12 febrero 1890, p. 3).

De la noticia publicada extraigo varias preguntas relativas a los procesos a los que sometieron a las acusadas: ¿encontraron el cuerpo de la criatura y le practicaron la autopsia?, ¿fue aconsejada Francisca por su abogado defensor que confesara adulterio?, ¿porque confesó adulterio si estaba casada?, ¿le practicaron peritajes legales que confirmaron que había dado a luz? y ¿cuántas veces la examinaron?

La prensa indicó que el caso fue juzgado en la localidad de Huelva, aunque no se especificó dónde, ni tampoco si la niña fue enterrada. En los Libros de Sentencias de entre 1890 hasta 1893, conservados en el Archivo Histórico Provincial de Huelva y en los documentos de registros de entierros de la

zona, no queda rastro del proceso.

En el caso de Francisca, las pruebas se sostuvieron sobre relatos intangibles, acompañados de las confesiones contradictorias de las acusadas. Para Foucault (2002b), la confesión como instrumento de verdad eximía al jurado y al juez de la responsabilidad de juzgar y castigar, ya que la responsabilidad de la acción penal quedaba en manos de las acusadas. Con la confesión en la sala de los tribunales o en la camilla ginecológica, las pruebas se volvían innecesarias o, como mucho, accesorias. Para Valentí (1873) y Ramón (1888), la confesión de la mujer era una prueba esencial, si había cometido un aborto o si había parido. Ante la falta de pruebas encontradas en los genitales de la mujer acusada, la confesión de esta se presentaba como el único instrumento de la condena, junto con la acusación.

En otros casos encontrados en la prensa, en los que se señaló que se descubrió el feto, la confesión de la mujer, sin embargo, no se tuvo en cuenta. Una noticia aparecida en *El Liberal*, bajo el titular «Adúltera e infanticida», relató una situación similar a la de Francisca. Leonor Cuadrado «venía sosteniendo relaciones ilícitas con un hermano de su marido» mientras este estaba cumpliendo el servicio militar. Cuando el marido regresó a casa «después de larga ausencia», Leonor «no encontró otra disculpa, para ocultar su infidelidad, que decirle que sufría una afección» (6 abril 1902, p. 3). A los pocos días, cuando notó que «se acercaba el alumbramiento, se fue a un lugar oculto por los árboles, próximo al río, donde, nació una niña». La puso en un pañuelo «atando las puntas y arrojando al agua el fruto de su infamia». Alguien puso en conocimiento de la guardia civil lo ocurrido y comenzaron «las pesquisas, que dieron por resultado el encontrarse en el fondo del río el envoltorio». Se avisó al juez, que se personó en el lugar «tomando declaración a la infanticida, la que, anonadada ante las pruebas de su crimen, se declaró autora del delito, manifestando que arrojó a su hija al agua por haber nacido muerta» (6 abril 1902, p. 3). La prensa señaló que los forenses practicarían la autopsia al feto, para ver si la niña había nacido muerta, como sostuvo Leonor. Mientras, ella fue conducida a prisión.

La Discusión relató el descubrimiento del cadáver de una criatura. Una mujer «decentemente vestida salió hacia las afueras de San Vicente y se

encaminó á un campo». Allí, creyendo no ser vista, depositó un capazo en el suelo. Alguien, no se indica quién, registró el capazo y «al ver en su interior el cadáver de una criaturita, persiguió á la mujer y la denunció á los municipales. La mujer confesó ser comadrona y haber cumplido un encargo» (29 abril 1880, p. 3). El juez decretó la detención de la comadrona, de una joven de diecinueve años y de un caballero de la localidad.

Las noticias aparecidas en la prensa pusieron la atención en el momento del descubrimiento y en la acusación sobre la madre o la comadrona. *La Dinastía* relató en una noticia que tomó de uno de sus colegas —sin indicar de quién o de qué medio— que se había «descubierto últimamente en Gracia un crimen altamente repugnante» (5 mayo 1887, p. 3). En una casa de la calle Torres, un albañil que fue llamado a reparar el lavabo, encontró la cañería obstruida «por un cuerpo extraño, que resultó ser el cadáver de un niño que tendría unos quince días, «calculándose que haría otros quince que fue arrojado vivo á aquel inmundo sitio». Una ayudanta de comadrona, que vivía en el segundo piso de la casa «se incautó del cadáver, Dios sabe con qué intención; pero el honrado albañil no quiso pasar por esto y dio parte de todo á la autoridad». Al llegar la autoridad a casa de la comadrona, esta dijo que no tenía el cadáver, «confesándolo por último, añadiendo, según se dice, que tenía intento de enterrarlo en el huerto ó jardín de la misma casa» (5 mayo 1887, p. 3). La comadrona fue conducida a la Casa Consistorial, donde fue «presa de frecuentes desmayos y ataques nerviosos, reales ó aparentes, que la pusieron en delicado estado». Terminada la investigación, la prensa señaló que la comadrona, de la que no se indicó el nombre, fue conducida a los calabozos de las Cárcenes Nacionales, de donde, burlando la vigilancia del guarda, consiguió escapar «sin que nadie se apercibiese» (*La Dinastía*, 5 mayo 1887, p. 3).

Bajo el titular «Crímenes en Valencia», aparecieron en *El Liberal* dos noticias cortas: la primera, de un parricidio y la segunda, de un infanticidio. Una joven de dieciséis años que había salido el día anterior del hospital con un hijo de corta edad —no se señaló si recién nacido— fue detenida por sospechas de haber cometido infanticidio, puesto que, el mismo día, había «sido encontrado el niño ahogado en una acequia. La joven, dice que se le murió anoche y que no sabiendo qué hacer con el cadáver, lo arrojó á la acequia» (*El Liberal*, 26 septiembre 1894, p. 2).

El País publicó, en el año 1903, varias noticias relativas a infanticidios en las que usaron el apelativo «madre desnaturalizada». En una nota corta se indicó que una joven, llamada Dionisia Jaime, había sido detenida «como infanticida de un hijo suyo recién nacido», cuyo cadáver había sido «exhumado del lugar en que fue enterrado por la desnaturalizada madre» (*El País*, 7 mayo 1903, p. 3). Una joven de dieciocho años llamada María Anda «quedó en estado interesante, a causa de un desliz» (*El País*, 18 septiembre 1903, p. 2). Para ocultar «su deshonra», se marchó al campo y, después del parto, «magulló con una piedra la cabeza del robusto niño que había dado a luz» (*El País*, 18 septiembre 1903, p. 2), para posteriormente enterrarlo al lado de un árbol. En otra noticia, publicaron el caso de la detención de la «desnaturalizada madre» y del hombre que vivía con ella. Los vecinos habían denunciado que, después de dar a luz a dos niños, los enterró en el patio de su casa (*El País*, 31 marzo 1903, p. 2). En ninguna de estas noticias se indicó si les practicaron la autopsia o si las mujeres fueron examinadas.

Otra nota corta describió que se había encontrado un cadáver. Un trabajador del Hospital Provincial de Huelva encontró el cuerpo de un niño recién nacido en un montón de basura cercano al hospital. Según su estado, hacía unos tres o cuatro días que había sido arrojado allí por la madre, que «ha salvado el honor, [...] después de tirar al estiércol lo que por nueve meses había abrigado en sus entrañas» (*La Provincia de Huelva*, 24 octubre 1889, p. 2).

Una noticia publicada en *El Diluvio*, titulada «Hallazgo de restos humanos» (17 octubre 1904, p. 5), ofreció el relato de las investigaciones realizadas por la policía en Barcelona. Antonio Cotilla, dueño de una tienda, encontró una cabeza envuelta en un periódico sin poder precisar «si procedía de un feto ó de un niño», hecho que puso en conocimiento de la autoridad. El juez Fariña se personó en la casa y ordenó que se trasladase la cabeza al Hospital de la Santa Cruz. La policía, por orden del juez, practicó varios reconocimientos en las casas que comunicaban con el patio donde la cabeza había sido encontrada, sin obtener resultados. Un agente de policía subió, junto con el cuñado del dueño de la tienda, al tejado de la casa, donde encontraron «una tarjeta rota en dos pedazos, que tenía el nombre de Trinidad B. Filia y Ribas, comadrona, que vivía en la calle Conde del

Asalto, número 49, entresuelo» (17 octubre 1904, p. 5). La comadrona y las mujeres a las que había asistido meses antes fueron interrogadas. Como tampoco estas pistas dieron resultado, investigaron en las casas cercanas a una joven de veintiún años que desde hacía tres días tenía fiebres gástricas y había sido asistida por un médico. La autoridad, sin dar con el resultado, empezó a seguir la pista a una mujer que, según se decía, vivía en la calle Cadena hasta hacía cuatro días. La policía empezó la búsqueda de la mujer y realizó otros registros domiciliarios en el barrio.

En estas dos últimas noticias se pone de relieve la insistencia con que la autoridad buscaba a la mujer: registró casas cercanas, mujeres enfermas o comadronas en activo, como único sujeto culpable. En otras, centraron la atención en la madre, aun sin haber pruebas de que la criatura hubiera sido asesinada o naciera muerta. En los casos de infanticidio, Ramón (1888) señaló que se debía reconocer a la madre y a la criatura para determinar la causa de la muerte y también el lugar en el que tuvo lugar el parto e infanticidio. Determinó:

Rara vez ocurre en la práctica el descubrimiento de este delito en el momento de su comisión; casi siempre ha transcurrido algún tiempo, y el perito tiene necesidad de reconstituir, digámoslo así, la escena de violencias que acompañaron á la perpetración del crimen. El reconocimiento minucioso del sitio donde tuvo lugar, el examen de las ropas, camas, muebles, etc., así como el de las habitaciones y lugares excusados, facilitarán en muchos casos indicios de manchas, huellas ó señales que puedan dar la clave del hecho que tratamos de depurar. El examen de las manchas diversas, halladas ora en las cubiertas de la cama, colchones, etc., ora en los vestidos de la madre ó en otros objetos, pueden facilitar signos de algún valor en la apreciación del hecho. (Ramón 1888, p. 148-149)

De manera recurrente se insistió en la deshonor, en el adulterio o en la soltería de las jóvenes como elemento disparador para la comisión del crimen. La idea de la mujer que se escondía, se marchaba sola al campo o al bosque, para no ser vista en el momento del parto, estuvo presente en las noticias y también en la literatura de la época. En 1898, Caterina Albert i Paradís, con el pseudónimo de *Victor Català*, ganaba los Jocs Florals en Olot con el monólogo teatral *La infanticida*. Su protagonista, Nela, una joven

que vivía en el campo con sus hermanos y su padre, quedaba embarazada de Reiner, el hombre del que se había enamorado. Ocultó su embarazo y dio a luz sola. Pasó varios días con su hija, hasta que un día, cuando la niña lloraba de manera desconsolada, entró su padre por la puerta. Por temor a ser descubierta, lanzó a la niña a la rueda del molino. Nela, indicaba Caterina Albert,

[...] no es un ser perverso, sino una mujer cegada por la pasión, que obra no por su libre voluntad sino empujada por las circunstancias y con el espíritu encarcelado entre dos paralelas inflexibles: el amor a Reiner y la amenaza de su padre; aquel empujándola hacia la culpa, el otro mostrándole el castigo. (Català, 2017, p. 10)

Desde la celda del manicomio en el que ha sido recluida, Nela habló de manera desesperada sobre el sacrificio de haber matado a su hija y el pánico a ser descubierta por su padre. A este, lo visualizaba, en el monólogo, con una hoz agarrándola fuertemente por el brazo para degollarla, mientras le decía «míratela bien, la guardo para cortarte en redondo esta cabeza de bruja el día que te enfrentes y te rebajes» (p. 11).

Los relatos que hicieron Caterina Albert y la prensa recuperaron el mito de la mala madre. En la mitología griega, Medea, que había aprendido hechicería de su tía Circe, es el arquetipo de la bruja que asesina a los dos hijos que había tenido con Jasón, cuando este la rechaza y la abandona. El argumento del asesinato despiadado cometido contra criaturas fue para la prensa, así como para el conjunto social, el más horrendo de los crímenes que podía cometer una mujer. Si para la prensa fue la respuesta de malas madres desnaturalizadas y despiadadas, para Albert fue una reacción trágica a una situación dominada por el miedo y por la opresión normalizada sobre el cuerpo y la vida de una población femenina, ya de por sí sumida en la pobreza, bajo control y amenaza constantes.

1.2.5 FELISA GARCÍA Y MARIA DEL AMPARO RAMÍREZ, 1898

Felisa García, de dieciocho años, peinadora de profesión, fue llevada a

prisión acusada de haber abortado el día 10 de diciembre de 1897, junto a María del Amparo Ramírez, comadrona que supuestamente la asistió. Una vecina las denunció al delegado del distrito dos meses después del suceso, el 5 de febrero de 1898. Tras dos días de investigación, el juez las encarceló.

La noticia apareció el 7 de febrero de 1898 en varios periódicos, entre los cuales *El Globo*, *La Época*, *El Liberal*, *El Correo Militar* y *La Iberia*. Los dos primeros publicaron la noticia en la sección genérica de «Sucesos» y, en los tres últimos, bajo el titular «Un aborto criminal». Los diferentes medios expusieron la noticia de manera casi idéntica, proveniente seguramente de agencias. Molinero, delegado del distrito, fue alertado por una vecina de la calle Santa Isabel que, meses antes,

[...] Felisa García Martí, de 18 años, soltera, y domiciliada en la del Tinte, número 3, tercero, había dado á luz un niño, en dicha fecha, mediante el auxilio de una partera, llamada María del Amparo, habitante en la calle del Álamo, 4. (*El Liberal*, 7 febrero 1898, p. 2)

Molinero «confirmó el hecho», interrogando a las acusadas. Felisa declaró, aunque no se señaló en qué condiciones, que «la partera se brindó por el estipendio de 50 pesetas á producir el aborto y enterrar al feto que, según declaración de la madre, sacó aquella envuelto en unos periódicos» (*El Liberal*, 7 febrero 1898, p. 2). En *El Globo* se indicó:

[...] el señor Molinero, el inspector y los agentes á sus órdenes han prestado en los pasados días un servicio importantísimo, descubriendo á una de esas mujeres que, aprovechando la ignorancia de las gentes sencillas, no sólo obtienen de ellas dinero, sino que dan lugar á la realización de verdaderos delitos. (7 febrero 1898, p. 2)

El periodista aprovechó para señalar que se conocían «muchos pormenores, pero son tan repugnantes que en obsequio del lector, les omitimos» (*El Globo*, 7 febrero 1898, p. 2). Felisa fue a la casa de la comadrona llamada María del Amparo Ramírez, a la que pidió que «le enseñase el procedimiento para ocultar una falta». La comadrona, indicó el periodista de *El Globo*, le aplicó un aparato y, a las cincuenta horas de tenerlo puesto, Felisa abortó. Después de las indagaciones, Molinero detuvo y puso a disposición del

juez «a los autores, cómplices y encubridores, un total de 5 o 6 personas» (7 febrero 1898, p. 2), de las que no se indicaron sus nombres. *La Iberia* apuntó que a la comadrona se la acusó de haber «facilitado medicamentos o aparatos a una joven para ocultar su estado»; María del Amparo, que le exigió diez duros para realizar la operación, recibió seis a cuenta. Esta, «en su propia casa, colocó a Felisa un aparato y al día siguiente 10 de diciembre, desapareció la enfermedad, habiendo asistido a la paciente la citada profesora en partos» (*La Iberia*, 7 febrero 1898, p. 2). Declararon Josefa Lecue, soltera, de veinticinco años, y Trinidad Gómez, de treinta y seis años, soltera y dueña del cuarto en el que vivía Felisa, e indicaron que sabían del hecho porque Felisa se lo había contado. Victoriana García Seco, vecina de Felisa, declaró que no sabía nada del hecho, pero «después de celebrar un careo con Josefa Lecue, acabó por declarar de conformidad con las otras mujeres» (*La Iberia*, 7 febrero 1898, p. 2). Finalmente, declaró la profesora en partos, María del Amparo Ramírez, viuda de cincuenta y cinco años, que declaró que, aunque «conocida la clase de aparato a que aludía Felisa, no había hecho uso del mismo, ni la paciente le entregó nada por sus servicios» (*La Iberia*, 7 febrero 1898, p. 2). La noticia acababa señalando que Felisa declaró la verdad de los hechos ante la comadrona.

Las diversas noticias pusieron el acento en el carácter criminal del suceso, llamándolo «crimen diez mil en su género» (*El Liberal*, 7 febrero 1898, p. 2), y en la responsabilidad de la comadrona, a la que acusaron de dedicarse a la «tología criminal» (*El Correo Militar*, 7 febrero 1898, p. 3; *El Liberal*, 7 febrero 1898, p. 2), un término que se utilizaba también en revistas médicas para hacer referencia a las comadronas que asistían en abortos. *El Liberal* empezó su relato con una reclamación, «la de batir á todas esas comadres cuyo centro de operaciones son los barrios pobres y populosos, amparadoras de nauseabundos delitos y traficantes de ocultaciones repulsivas», y acabó interpelando al gobernador a que tomara medidas contra las comadronas que hacían que «desdichadas jóvenes» acabaran con las «amarguras de una condena» (*El Liberal*, 7 febrero 1898, p. 2).

Las noticias incurrieron en varias contradicciones. Por un lado, se indicó que después de cincuenta horas el artefacto o medicamento hizo efecto; sin embargo, en otra noticia se señaló que fue al día siguiente de aplicarle el aparato que Felisa tuvo el aborto. Tampoco quedó claro si supuestamente

lo hizo con un aparato, usó algún tipo de medicamento o hierbas abortivas. Ante las comprobaciones que realizó el inspector Molinero, Felisa y sus compañeras de piso y profesión confesaron que hubo aborto, aunque no se sabe bajo qué pretexto lo hicieron, en qué condiciones se realizaron las confesiones, así como cuáles fueron las pruebas que tenía la vecina que denunció.

La noticia fue breve y no tuvo seguimiento. En el Archivo del Tribunal Supremo de Madrid no se tiene constancia del caso, ni tampoco del destino de sus protagonistas. Por la fecha en la que apareció la noticia no hay ningún registro de sentencia, ni tampoco en los tres días anteriores o posteriores a esta. No se sabe si hubo juicio, ya que no aparecieron más noticias en la prensa. Con bastante probabilidad, el juicio se realizó meses después sin que su desarrollo lo cubriera la prensa. En el caso de que hubiera habido juicio, aparecen algunos interrogantes: ¿qué procedimientos periciales siguieron para conseguir las pruebas y establecer la culpabilidad de las acusadas?, ¿fue determinante el tiempo que pasó entre el supuesto aborto y la denuncia para hacer pruebas periciales?, ¿fueron las declaraciones prueba suficiente para encerrarlas en prisión?, ¿de cuántos meses estaba embarazada la acusada? y ¿qué procedimiento empleó la comadrona para provocar el aborto?.

Encuentro en la prensa un caso expuesto bajo el titular «Crimen y sainete», en *El Diluvio* (29 mayo 1902, p. 12). El día 22 de mayo, una comadrona presentó una denuncia en la que declaró que tres comadronas habían asistido a la parturienta Pilar Botet, «la que en parto prematuro, promovido por algún abortivo, había dado a luz una criatura que falleció a los pocos momentos de nacida» (29 mayo 1902, p. 12). La comadrona añadió en la denuncia que el feto había desaparecido en los momentos posteriores al parto. El cabo de municipales, Luis Alvert, se personó en casa de la viuda Pilar «y penetró hasta el mismísimo lecho de la parturienta, a la que interrogó detenidamente». La mujer, que al principio solo decía que no se acordaba de nada, acabó por confesar que la comadrona Agustina Lladó «había sido la encargada de hacer desaparecer la criatura mediante quince pesetas que le había entregado para este objeto» (29 mayo 1902, p. 12). La otra comadrona, Concepción, declaró que vio a Agustina con un «envoltorio debajo del brazo que dedujo ser el feto en cuestión». Pilar,

además, añadió que había sido engañada «nada menos que por un señor que tiene un defecto físico muy pronunciado y que está empleado en el Registro civil de la catedral» (29 mayo 1902, p. 12). La noticia continuó con las investigaciones de la autoridad para descubrir si había sido llevado a la morgue algún feto. El periodista, que desarrolló el relato desde la ironía y el sarcasmo, puso la atención en los dos puntos que había que dilucidar:

[...] el primero es relativo a si el parto fue promovido prematuramente merced a un medicamento suministrado por comadronas o curanderas, delito muy frecuente en esta ciudad, a la que recorren las muchachas solteras víctimas propiciatorias de los calaveras, singularmente el ramo de menegildas, y también más de cuatro casadas, delito frecuente como decimos, a causa de que las autoridades no lo persiguen y no lo castigan como con justicia merece ser castigado. (*El Diluvio*, 29 mayo 1902, p. 12-13)

El segundo se refirió al paradero del feto, del que no se supo ni se descubrió nada.

Los manuales de medicina legal y forense de Valentí, Ramón y Mata establecieron algunos de los métodos abortivos más comunes utilizados. Ramón (1888) coincidió con Valentí en señalar que los medios criminales de los que hacían uso los abortistas de profesión de ese «arte infame» (Valentí, 1873, p. 361) eran diversos: «emisiones sanguíneas, los baños, el paseo forzado, la compresión abdominal, los ejercicios más ó menos fatigantes y las caídas ó golpes voluntarios»; también sustancias abortivas como «los brebajes juegan un principal papel; el yoduro potásico, el tejo (*taxus baccata*), la sabina, la ruda, el centeno corniculado, y otros varios medicamentos y venenos» (Valentí, 1873, p. 362). Ramón indicó igualmente el uso de plantas y otras técnicas de las que se hacía uso generalmente como

[...] maniobras ú operaciones practicadas con mayor ó menor acierto en el útero, [...] el más puesto en boga de algún tiempo á esta parte consiste en la inyección en la matriz de un líquido á determinada temperatura, y mediante el uso de una jeringa apropiada suele estar constituido simplemente por agua tibia, agua de jabón ó alguna disolución de

sustancias de naturaleza abortiva. (Ramón, 1888, p. 161)

El aborto como una forma de crimen típicamente femenino, las comadronas como actoras y las mujeres que no deseaban ser madres como responsables del mismo, fueron objeto de acoso e insulto en la prensa. El aborto apareció como un delito recurrente en las hojas de la prensa y en las revistas médicas, bajo las expresiones «un crimen altamente repugnante» (*La Dinastía*, 5 mayo 1887, p. 3) o aborto criminal. Esta terminología usaba las mismas palabras que utilizaban los expertos, ginecólogos y peritos forenses, que distinguían entre el aborto natural, el aborto criminal y el aborto quirúrgico —que nunca constituía delito—, para establecer el grado de responsabilidad y culpabilidad de la embarazada, la comadrona y el obstetra.

Las comadronas tenían regulada la profesión y recibían formación académica no universitaria. Las escuelas de comadronas garantizaban los conocimientos necesarios para la preparación y asistencia en partos naturales sin complicaciones. Sus funciones, como se desprende de algunos textos y de las noticias encontradas en revistas médicas, eran la observación, preparación de la cama de la parturienta y cuidado de la criatura recién nacida⁹. Entre los instrumentos que ella podía utilizar se encontraban gasas y vendas colocadas en un pequeño maletín. El médico ginecólogo era el encargado de intervenir y de hacer las maniobras necesarias en caso de complicación durante el parto, si la mujer paría en casa o si lo hacía en el hospital. Sus instrumentos se diversificaron; fórceps y «decapitators» de diferentes tipologías, estilos y tamaños fueron esenciales en la institución hospitalaria y en los paritorios para hacer salir a la criatura en los diferentes escenarios que se presentaran.

⁹ En un artículo titulado «Algunas consideraciones sobre higiene y educación de la mujer», discurso inaugural leído en el Colegio Médico Farmacéutico de Palma de Mallorca, el día 20 de enero de 1899, por Guillermo Serra y Benassar, y publicado en la *Revista Balear de Ciencias Médicas*, el doctor Serra argumentaba:

No entraré en detalles acerca de la manera de preparar la cama, pues este cuidado compete á la persona encargada de asistir el parto. En varios países esta persona suele ser un médico-comadrón, pero en éste generalmente es una partera, á la que vulgarmente se la llama comadrona. Siempre que ésta sea algo ilustrada, prudente y comedida en no traspasar el límite de sus atribuciones, la considero más apropiada para este servicio, puesto que si el parto se retarda, difícilmente podrá el médico estarse horas y más horas al lado de la paciente, y por otra parte, el mayor respeto que éste le infunda la obligará á reprimir ciertos deseos y hasta necesidades ineludibles. [...] Claro está que si la parturienta solicita la asistencia del médico, la presencia de éste contribuirá mucho á tranquilizar la y animarla, á más de ser una garantía para cualquier contingencia que acaso pueda ocurrir. (*Revista Balear de Ciencias Médicas*, n.º 17, 20 diciembre 1899, p. 401)

Las comadronas ocupaban un espacio amenazado, entre lo legal y lo criminal. Quizás no por la profesión, sino por lo que representaban. El médico aunaba el saber profesionalizado e institucionalizado; por contra, la comadrona residía en los márgenes de ese círculo de normatividad que el positivismo había construido durante el siglo XIX¹⁰. La comadrona, que tradicionalmente se había ocupado de la asistencia al parto, fue vista como una intrusa en un espacio dominado y controlado por la medicina masculina. El conocimiento acumulado que estas poseían suponía una amenaza sobre la gestión del cuerpo, genitales y sexo femenino, pero sobre todo suponía una agresión a la gestión institucionalizada de las vidas de las mujeres respecto a la maternidad.

Durante los primeros tiempos de la industrialización, la medicina social se desarrolló en diversas partes de Europa. La medicina contabilizaba y registraba, mediante las instituciones de control sanitario —como por ejemplo hospitales, casas de socorro, casas de caridad o consultas privadas—, los partos, los nacimientos y las muertes. El control institucional sobre los cuerpos de las mujeres fue esencial para mantener el orden social. Partos sin asistencia médica, sin registros, o muertes de criaturas recién nacidas y abortos, naturales o provocados, fueron recogidos bajo el amplio espacio de lo criminal. Cuando las comadronas eran las que se ocupaban de los partos y la administración del control de los cuerpos dejaba de estar en el aparato del estado, este entendía que había una irregularidad, una ilegalidad, incluso un acto criminal. Parturienta y comadrona eran, así, expulsadas de su núcleo social y enviadas al lugar confuso que es la prisión.

De los diferentes casos que aparecieron en la prensa se extraen algunos puntos comunes en la narración. El delito era denunciado o descubierto por alguien, un sujeto honrado, mujer u hombre, que daba parte a la autoridad policial para que investigara el asunto. Ellas, una vecina o una comadrona, presentadas en sociedad como brujas, eran las principales

¹⁰ El siglo XIX fue el siglo de la medicina y de la ciencia. En España se publicaron diversas revistas periódicas, como *El Genio Médico* (1867-1882), *El Criterio Médico* (1860-1899), *Revista Balear de Ciencias Médicas* (1897-1912), *Revista de Ciencias Médicas de Barcelona* (1899-1913), *Revista de Especialidades Médicas* (1901-1919), *Revista Ibero-Americana de Ciencias Médicas* (1899-1936) o *España Médica* (1911-1936), que incluían artículos de opinión, noticias, consejos, remedios y recetas, casos de estudio, así como la exposición de avances en los tratamientos médicos o descubrimientos. Las revistas orientadas a la profesión médica son el reflejo de la voluntad de divulgar el saber acumulado y de legitimar la profesión en el espacio social. La figura de la comadrona, o la comadre, como la llaman en algunos casos despectivamente, adoptó un papel secundario en las publicaciones.

sospechosas y responsables de tan encomiable delito. En las noticias daban pistas de los lugares, generalmente escabrosos, en los que habían encontrado los cuerpos o fetos, en los que estaban escondidos o dónde se supone que estarían. Esconder, enterrar o camuflar implicaba sospecha y delito, en el desarrollo de un relato que finalizaba con la vuelta al orden, acompañada de los ingresos en prisión que decretaban los jueces.

Los peligros que comportaba decidir abortar eran de doble filo: por un lado, el riesgo de someterse a un proceso de naturaleza desconocida para la embarazada, que podía tener consecuencias fatales; y, por el otro, la exposición, escarnio público y encarcelamiento, si se descubría el hecho. El destino, en este caso, era la cárcel, como método purificador y curativo. Aunque no se sabe a qué cárcel fueron conducidas las acusadas, en el año en que las detuvieron la galera o cárcel de Quiñones estaba activa en Madrid, «instalada en el vetusto caserón que fue el convento de Montserrat» (*La Época*, 2 octubre 1888, p. 2). Quiñones era un centro de reclusión para mujeres transgresoras de las normas establecidas, en el que se congregaban niñas acusadas de haber robado, timadoras y mujeres deshonoradas.

Una fotografía titulada *Cárcel de mujeres de Quiñones*, del año 1913, de Alfonso Sánchez García, conservada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, presenta una escena de la vida dentro de la cárcel, un antiguo convento ubicado en un edificio en ruinas. En el plano general de la sala aparece una monja, varias presas y dos hombres; uno parece policía y el otro, cura. Las presas, a la izquierda del encuadre, están en la máquina de coser y con ropas en la mano. Algunas miran tímidamente a cámara; otras tienen la mirada puesta en las telas que tienen delante. A la derecha, los dos hombres posan orgullosos. Ellos y la monja son los únicos personajes que están de pie presidiendo la sala y la composición.

El artículo publicado en *La Época*, titulado «La vida penal en la cárcel de mujeres» (2 octubre 1888, p. 2), contextualizó la vida en la galera de mujeres de Quiñones. Las presas no estaban separadas por tipología de delitos, así que a quien primero se encontró el periodista fue a una niña de catorce años, la cual iba aún «vestida de corto», que se encontraba allí procesada por un robo desde hacía tres meses, en espera de juicio. El periodista se quejó de la falta de disciplina y de rigor, en el cumplimiento de

las rutinas diarias, que harían de la presa una mujer regenerada y honesta. De acuerdo con Maqueda (2014), la función de estas instituciones era «domesticar a mujeres pobres que vivían fuera del control masculino y del encierro doméstico, recluyéndolas en condiciones que extremaran las exigencias de docilidad, obediencia, servicio y reclusión que se esperaba de todas las mujeres» (Maqueda, 2014, p. 6).

Al texto y a la fotografía los separan veinticinco años. La fotografía refleja la imagen ideal, el efecto soñado por el periodista que años antes entró en el caserón de la calle Quiñones. Parece el sueño cumplido no solo del profesor Rafael Salillas, sino también de Concepción Arenal. Pero de esa fotografía solo vemos una sección, una parte de una sala con efecto de escenario. Las presas a la izquierda, la ley y el orden a la derecha. La monja está casi en el medio, en el lado de las otras mujeres, pero con el estatus de los hombres: la madre que guarda y custodia a sus hijas para que no se desvíen del camino.

1.2.6 ENRIQUETA MARTÍ, 1912

El caso de Enriqueta Martí, conocida como la «mala dona», fue especialmente complejo, puesto que la prensa y las autoridades consiguieron convertirlo en un drama de novela negra. El proceso, ampliamente investigado y documentado por la historiadora del arte y escritora Elsa Plaza (2014) y por el escritor Jordi Corominas (2014)¹¹, pone de manifiesto irregularidades, tramas ocultas, secuestros, desapariciones y corrupción de menores. Enriqueta fue la gran culpable en esta novela de folletín. Su imagen caricaturizada llenó portadas e interiores de periódicos y semanarios durante el tiempo que duró el caso, hasta que, en espera del juicio, murió de cáncer de útero en la prisión Reina Amalia de Barcelona. Sin duda, ella encarnó el prototipo de mala mujer, perversa, abortista, sibilina, bruja, maltratadora, adúltera, prostituta y asesina que

¹¹ Elsa Plaza publicó *Desmontando el caso de la Vampira del Raval* (2014); Jordi Corominas publicó *Barcelona 1912. El caso de Enriqueta Martí* (2014).

el decadentismo había construido poco tiempo antes. Su caso puso de manifiesto las estrategias de culpabilización de las que hicieron uso la prensa y las autoridades legal y médica.

En un primer momento, la historia de Enriqueta empezó a tomar forma en la hemeroteca digital de la BNE. En el repositorio abundan las noticias sobre el seguimiento del proceso, que comenzó con la acusación del secuestro de una niña de siete años llamada Teresita Guitart, la cual había desaparecido hacía unas semanas en el distrito Hospital de Barcelona. A este caso se sumaron otras acusaciones de delitos, crímenes y raptos. En el Archivo Fotográfico de Barcelona (AFB) se conserva una fotografía de la época, en la que Enriqueta Martí aparece con una amiga suya. Parece la reproducción de la fotografía original; una pestaña pequeña de las que aguantan las fotos en los marcos fotográficos antiguos, la delata. Es un retrato de plano general realizado en el estudio del fotógrafo Frederic Ballell Maymí¹². No se sabe dónde fue encontrada, aunque se podría especular que estaba en el estudio del fotógrafo y que esta fue donada junto con otras fotografías al AFB. En dichas imágenes aparece Teresita, la niña supuestamente secuestrada, la madre y el padre de Enriqueta y la fachada del edificio donde vivía Enriqueta. No parece probable que haya más fotografías de Enriqueta en esta pequeña colección, ya que a excepción de su retrato, el resto fueron tomadas cuando ella ya estaba encarcelada.

La imagen, de aspecto desgastado y amarillento, es la de una mujer de cara cansada, vestida con un abrigo oscuro de la época, que está sentada y que posa su mano en la silla al lado de su amiga. No se sabe exactamente la fecha en la que se realizó la fotografía, pero debió ser antes de 1912, porque un fragmento de esta fotografía, el rostro de Enriqueta, fue el más difundido en la prensa: oscureciéndola, contrastándola, aislando al sujeto y envolviéndola en un no lugar fotográfico macabro y oscuro.

El caso de Enriqueta Martí merece un capítulo especial dentro del proceso de criminalización de las mujeres por parte de las autoridades legal y médico-forense y por la prensa. Su nombre estuvo presente durante varias

¹² Fotoperiodista relevante en la época en Barcelona. Cubrió varios sucesos que tuvieron repercusión mediática. Su colección fotográfica se conserva en la AFB.

semanas en los periódicos de mayor tirada nacional —*El Heraldo de Madrid, El País, La Época, El Imparcial, El Día, La Noche, La Mañana, Las Ocurrencias, La Vanguardia* y *La Correspondencia de España*—, así como en la prensa local barcelonesa —*El Diluvio, La Publicidad* y *La Veu de Catalunya*—, desde que fue detenida hasta que su historia dejó de tener interés. La prensa presentó el caso de manera profusa, con fotografías de descubrimientos y pruebas, con ilustraciones macabras de los supuestos crímenes de Enriqueta y con novedades diarias, incluidas entrevistas y retratos realizados en la cárcel. Enriqueta fue la mujer del saco, la Jack de las criaturas, sobre la que la prensa y la autoridad tejieron una acusación de asesinatos y matanzas sin precedentes. A pesar de la relevancia del caso de Enriqueta, el expediente del proceso no se conserva en los archivos; este llegó a tener, según la prensa, mil ochocientos folios.

He centrado el análisis en las acusaciones sobre Enriqueta, dejando a un lado muchos otros aspectos que la prensa desarrolló alrededor de su caso, como por ejemplo la relación con su exmarido y su padre, las acusaciones que vertieron sobre estos, la relación con sus supuestos amantes, las diversas detenciones a personas cercanas a ella, los múltiples testigos que declararon en su contra, el robo que tuvo lugar en su casa cuando ya estaba detenida, los detalles sobre la familia de la niña secuestrada o el espectáculo que se hizo con posterioridad a su encuentro. Así mismo, he tomado como hilo conductor las noticias aparecidas en *El Heraldo de Madrid*, por ser el periódico que más espacio y atención dedicó a la cobertura de las noticias, y he contrastado la información con la de otros medios.

La noticia de la detención de Enriqueta Martí apareció el 27 de febrero de 1912 en *La Correspondencia Militar, El Heraldo de Madrid, La Época* y *La Veu de Catalunya*. El 9 de febrero del mismo año había desaparecido, en el mismo barrio barcelonés, Teresita Guitart. Durante dos semanas se registraron todos los lugares posibles, casas de dormir y barracas, sin que estas indagaciones produjeran resultados, hasta que un guardia municipal llamado José Asens empezó a sospechar del paradero de la niña en casa de Enriqueta. Cuando el guardia entró en casa de Enriqueta encontró a Teresita y a otra niña llamada Angelita. Enriqueta fue detenida y llevada al cuartelillo de la calle Sepúlveda y, posteriormente, al juzgado. El periodista de *El Heraldo de Madrid* que la visitó en el calabozo el mismo

día la describió así:

Tenía en los brazos una pequeñuela. Está más asustada que contenta. Es de estatura regular, cara larga y enjuta, tiene treinta y ocho años y dijo que a Teresita la encontró esta mañana y que la tenía en su poder hasta que sus padres la reclamaran. Que hacía dos años que vivía en la calle Poniente con su padre y su hija. (*El Heraldo de Madrid*, 27 febrero 1912, p. 2)

Las primeras noticias publicadas se centraron en los comentarios del vecindario sobre la persona de Enriqueta, «una mujer rara y estrafalaria» (*El Heraldo de Madrid*, 27 febrero 1912, p. 2), que no se relacionaba con el vecindario y que, según las habladurías, «unas veces salía á la calle bien trajeada y otras vestida miserablemente» (*El País*, 28 febrero 1912, p. 2). *El Heraldo de Madrid* explicó que una vecina dijo ver, el sábado anterior, asomada al balcón del patio interior de la casa, a Enriqueta con dos niñas, a las que no le pareció que maltratara, porque nunca oyeron gritos. La niña Teresita, cuando fue entrevistada, dijo haber sido «objeto de malos tratos» y que «una mujer la cogió y llevó á una casa donde le pegaban, pellizcaban y daban de comer patatas solas. No la dejaban salir al balcón ni a la puerta» (*El Heraldo de Madrid*, 27 febrero 1912, p. 2).

El relato de *La Correspondencia de España* del día siguiente fue sustancialmente diferente al del resto de notas. Afirmaron que en la casa de la calle Ponent vivía el matrimonio, Juan Pujaló con Enriqueta, y que tenían ventanas y balcones cerrados herméticamente; que los vecinos oyeron llorar a un niño en una de las habitaciones y que este hecho fue puesto en conocimiento del cabo del distrito, José Ribot. Este se personó en casa de Enriqueta, de donde salió una niña llorando a la que dijo: «Hija mía, no llores; pronto volverá tu madre» (28 febrero 1912, p. 2). Cuando el cabo intentó quitarle a la niña de los brazos, Enriqueta insistió en que era hija suya.

Juan Pujaló, el marido de la acusada, se presentó en la delegación de la policía tan pronto como supo de la detención de Enriqueta para despejar cualquier duda o conexión con él. Dijo que hacía seis años que no vivían juntos por su conducta dudosa, que ella vivía misteriosamente y que, «veladamente», había dado a entender que también se dedicaba a

comerciar con sus encantos» (*El Heraldo de Madrid*, 27 febrero 1912, p. 2).

A partir del día siguiente, 28 de febrero, *El Día*, *El Imparcial*, *La Correspondencia de España*, *El País*, *La Mañana*, *La Vanguardia* y *La Época* se hicieron eco de la noticia publicada el día anterior y anotaron las acusaciones sobre Enriqueta. El relato de los medios teatralizó lo que se vivía en la calle Ponent, con vecinas arremolinadas a la puerta comentando el gran misterio que envolvía la desaparición de la niña Teresita, junto al trasiego policial entrando y saliendo del edificio. Se informó que en el piso había «habitaciones lujosamente dispuestas al lado de otras que parecen verdaderas pocilgas» (*El Heraldo de Madrid*, 28 febrero 1912, p. 2) y que el juzgado intervino diferentes objetos. Entre estos se encontraban vestidos lujosos, de «seda y terciopelo, de mujer y niña y trajes de niña llenos de sangre» (*La Correspondencia de España*, 29 febrero 1912, p. 3), junto a otros pobrísimos y andrajosos; ropas de «cama ensangrentadas y [...] cuchillos, igualmente con manchas de sangre» (*El Heraldo de Madrid*, 28 febrero 1912, p. 2), descubiertos en una de las habitaciones o en un armario (*El País*, 29 febrero 1912, p. 2). También se encontró un manojó de cartas, «correspondencia secreta escrita con iniciales y contraseñas» (*La Correspondencia de España*, 29 febrero 1912, p. 3), de las que dedujeron que Enriqueta se dedicaba al tráfico y corrupción de menores «a gran escala» (*La Correspondencia de España*, 29 febrero 1912, p. 3), trama en la que podrían estar implicadas personas de alta posición en la ciudad. Después de esta primera inspección del piso y del interrogatorio, la prensa abrió una nueva vía al relato afirmando que su detención aclararía «muchos hechos de índole semejante, que habían quedado en el misterio» (*El Liberal*, 28 febrero 1912, p. 1).

La noche anterior, Enriqueta había comenzado a prestar declaración ante el juez. Según la versión de la acusada, había encontrado en el Paralelo una niña desorientada y hambrienta, y la había llevado a su casa; al poco tiempo se presentó el guardia municipal y fue acusada de secuestro.

La Vanguardia (28 febrero 1912, p. 4) se encargó de añadir una serie de informaciones que cobrarían protagonismo tiempo después. Con Enriqueta vivía Angelita, a la que ella llamaba hija. Juan Pujaló había declarado que la niña no era hija suya y que no sabía si era hija de

Enriqueta. Afirmó que hacía unos años había tenido un bebé, del que le había hecho creer que era su padre, pero que este había muerto o no sabía si había llegado a nacer. En los interrogatorios que se realizaron a Enriqueta días después, afirmó haber tenido un niño años atrás, su hijo Alejandro, que murió al año de nacer. El niño había nacido en la calle Basea; su nacimiento y muerte fueron inscritos en el libro de registro de la iglesia de San Pablo. Calle y archivo desaparecieron, así que era difícil saber si la confesión de esta información, según *El Heraldo de Madrid*, fue un plan de imposible demostración o fue la verdad (1 marzo 1912, p. 2). Angelita era sobrina de Enriqueta. Según *El Heraldo de Madrid*, «la niña es hija, a lo que parece, de María, hermana de la secuestradora que al quedar viuda y en estado interesante, fue recogida por Enriqueta» (6 marzo 1912, p. 3). Días después, Enriqueta explicaría que Angelita era hija de su cuñada y que la inscribió como si fuera hija suya porque quería cuidarla mejor, y que «María estuvo de acuerdo con ella en este subterfugio» (*El Heraldo de Madrid*, 19 marzo 1912, p. 3); según *El Imparcial*, lo hizo para ocultar un desliz de su cuñada, para «ocultar su deshonra» (20 marzo 1912, p. 2), ya que entonces María estaba soltera. Basándose en estas afirmaciones, los diversos jueces que instruyeron el sumario del distrito Hospital —Mazaira, Canín y Prats— ordenarían con posterioridad diversas inspecciones en el cuerpo de Enriqueta, para determinar si había estado alguna vez embarazada y si había parido años atrás.

Los titulares de la prensa del día siguiente, 29 de febrero, hurgaron en el pasado de Enriqueta y en su supuesta maternidad. Así, la mujer pasó de ser, en la prensa, la secuestradora de una niña a ser la secuestradora de niñas, y se especuló con que pudiera tener relación, ser protagonista o cómplice de «otras desapariciones y crímenes horrendos» (*El Heraldo de Madrid*, 29 febrero 1912, p. 2), así como que fuera «autora de otros hechos criminales análogos» (*El País*, 1 marzo 1912, p. 1). Los periodistas de *El Heraldo de Madrid* y de *La Noche* interrogaron a varias personas que conocían a Enriqueta. Había vivido, en 1908, en la calle Tallers con una mujer que se dedicaba a la prostitución y, posteriormente, se mudó a la calle Minerva; allí, los vecinos estaban «atemorizados por el enigmático modo de vivir de Enriqueta, y por las visitas que a todas horas y todo el tiempo recibía de gentes desconocidas y de mal talante» (*El Heraldo de Madrid*, 29 febrero 1912, p. 2). En 1909 se presentó haciendo de ama de cría y de ama de leche de Angelita, cuyo nombre verdadero sería

María y habría sido posiblemente robada a su madre, en 1909. Ante el juez se presentaron dos mujeres manifestando que probablemente la niña Angelita fuera hija de un matrimonio de Alcañiz; sin embargo, La Correspondencia de España sugirió que tal vez hubiera sido robada a una familia distinguida de Barcelona. Se la acusó también de la desaparición de un niño, el 9 de septiembre de 1911, que vivía en la calle Balmes porque, según afirmó la portera de la finca, Enriqueta pasaba por allí cada día, a veces bien vestida y otras parecía una pordiosera (*La Noche*, 4 marzo 1912, p. 8). Desde diferentes puntos de la Península aparecían madres y padres con hijas e hijos desaparecidos tratando de saber si la niña Angelita era su hija desaparecida. La prensa hizo notar que Enriqueta había sido procesada varias veces por corrupción de menores, aunque no se indicó si estuvo condenada y se supo que fue procesada y absuelta por robar unas joyas, según *La Correspondencia de España* (29 febrero 1912, p. 3), o unas llaves, según *El País* (2 marzo 1912, p. 1).

Si durante estos primeros días de febrero, los titulares se refirieron a la niña secuestrada y al pasado de Enriqueta, pocos días más tarde la atención se centró en el carácter de la supuesta secuestradora. *El Heraldo de Madrid* (1 marzo 1912, p. 2) habló de su serenidad en el momento de los interrogatorios y de sus supuestas prácticas de soborno a los guardias cuando le comunicaron que la ingresaban en prisión sin fianza en la cárcel Reina Amalia. Durante los interrogatorios que habían comenzado días antes, Enriqueta negaba los hechos que se le imputaban (*El País*, 2 marzo 1912, p. 1) y su actitud serena daba, según la prensa, «lugar á muchas conjeturas» (*La Mañana*, 2 marzo 1912, p. 1). *El País* afirmó:

[...] da pruebas de una serenidad imperturbable y cínica. Contesta a algunas preguntas con frases irónicas, y algunas veces como si se incomodara, trata de poner fin a la declaración, diciendo: «No se cansen ustedes, porque no sacaran de mí nada más de lo que les dije». (*El País*, 2 marzo 1912, p. 1)

Así mismo, la prensa describió las habilidades de Enriqueta en los diversos careos que tuvieron lugar ante el juez, para esclarecer la procedencia de Angelita. En los que se realizaron con su padre, la prensa explicó que Enriqueta hacía uso de sus artimañas para que este no declarara en su

contra: «en forma cariñosa y empleando el ruego respetuoso unas veces, y con altanería otras, pugnaba por cerrar los labios de Pablo para que de ellos no saliera lo que no le convenía» (*El País*, 3 marzo 1912, p. 1). El padre, un hombre de más de ochenta años y enfermo, también detenido, había ido al hospital el mismo día en que arrestaron a Enriqueta. Declaró que cuando se marchó del piso, en él había dos niñas y un niño, del que se supuso que eran las ropas ensangrentadas encontradas. De Angelita dijo que era hija de una familia que vivió en Les Corts de Sarrià, hasta 1909, cuando desaparecieron por estar envueltos en los sucesos de la revolución de julio y porque el hijo no había hecho el servicio militar (*El Heraldo de Madrid*, 4 marzo 1912, p. 2).

Después del ingreso en la cárcel empezaron a circular rumores sobre su posible suicidio en el calabozo; primero, se dijo que intentó el suicidio con un objeto punzante hecho con una cuchara de madera (*El Heraldo de Madrid*, 4 marzo 1912, p. 2) y, posteriormente, se diría que lo intentó con su propia cabellera y con un objeto guardado en el corsé.

El 2 de marzo, la prensa hizo saber que se habían enviado al laboratorio judicial las ropas y el cuchillo ensangrentados encontrados en la casa de Enriqueta, para averiguar de qué tipo de sangre se trataba (*El Heraldo de Madrid*, 2 marzo 1912, p. 2). Enriqueta, según *El Correo Español* (1 marzo 1912, p. 1), ya había declarado que las ropas ensangrentadas no le pertenecían, pero sí los trapos manchados de sangre que se hallaron en su casa. En ese momento las acusaciones que recaían sobre Enriqueta eran:

[...] secuestro de la niña Teresita Guitard, castigado por el Código con la pena de reclusión temporal; segundo, robo y secuestro de la niña Angelita; tercero, desaparición del hijo que Enriqueta asegura que tuvo en su matrimonio con Juan Pujaló, y cuarto, desaparición del niño que Pablo Martí afirma que quedó en su domicilio cuando el viernes último ingresó en el hospital y del que se supone que son las ropas ensangrentadas que fueron encontradas por el Juzgado. (*El Heraldo de Madrid*, 2 marzo 1912, p. 2)

El día 2 de marzo, fueron detenidos e interrogados varios de los supuestos amantes de Enriqueta —entre los cuales había Pablo Socías y Salvador Vagué—, y un supuesto colaborador, León Domènech. *El Heraldo de*

Madrid se hacía eco de la presencia de Fernando Prats, el tercer juez en asumir el proceso de Enriqueta, cuando se iniciaron los registros en la pequeña casa que tenía Enriqueta en Sant Feliu del Llobregat, donde se excavó en el patio y se bajó al pozo para saber si podría haber allí algo oculto (*El Heraldo de Madrid*, 4 marzo 1912, p. 2); se encontraron ropas de niño y trescientas pesetas en metálico en la casa (*El Heraldo de Madrid*, 5 marzo 1912, p. 2).

A medida que crecía la expectativa popular, judicial, forense y mediática, aparecían padres y madres denunciando desapariciones que vinculaban los hechos con Enriqueta. Al mismo tiempo que se realizaban pruebas forenses contradictorias, se derrumbaban tabiques y se inspeccionaban pozos, crecían las acusaciones en la prensa y en el juzgado.

La pregunta que tuvo en vilo a la prensa y a los jueces fue cuál era el propósito de Enriqueta al secuestrar a las niñas, si para mendigar o para prostituirlas. Varios medios, entre los cuales *La Mañana* y *La Correspondencia de España*, lo indicaron así: «Está corroborado plenamente que Enriqueta se dedicaba a secuestrar niñas. Los trabajos del Juzgado se encaminan ahora a descubrir la finalidad que perseguía si era para explotarlas en la mendicidad ó para satisfacer pasiones monstruosas» (*La Mañana*, 5 marzo 1912, p. 2).

El relato que hizo *El Liberal*, firmado por Adolfo Marsillach, titulado «La tiriasis» fue especialmente punzante y descriptivo:

La casa de esta ladrona de niñas menores de seis años, pues resulta que la niña Teresa no es la única que la Martí ha robado, es una extraña leonera junto á una habitación sórdida y nauseabunda, se encuentra un dormitorio ricamente alhajado y donde en otras habitaciones, se confunden los harapos con los ricos vestidos, las finas y bordadas telas de pingajos recogidas en la calle. (Marsillach, 4 marzo 1912, p. 2)

Sobre el objetivo del secuestro de Teresita, el periodista sospechaba «cuando menos á qué la destinaba su repugnante secuestradora» (4 marzo 1912, p. 2). *El Liberal* habló de «guardida y prostíbulo» y de la «vileza del viejo sátiro» de uno de los hombres que visitaban regularmente la casa de Enriqueta, supuestamente para «satisfacer sus instintos de mico» (4

marzo 1912, p. 2). Sin embargo, *El País* (5 marzo 1912, p. 2) señaló que las dos niñas habían sido reconocidas por los médicos y que ninguna de las dos presentaba muestras de haber sido sufrido abusos. Esta información, que no fue publicada por ningún otro medio, tal vez sirvió para que no se la acusara de corrupción de menores.

Enriqueta tuvo un contacto intermitente con la prensa, ya que el juez levantaba su incomunicación en la prisión, así como la decretaba. En una de las conversaciones que tuvo con los periodistas que la interrogaron dijo que «quería que la Prensa de Barcelona dijera al pueblo que no la odiase tanto, pues no era autora de los secuestros» de que se la acusaba (*El Heraldo de Madrid*, 5 marzo 1912, p. 2).

El 7 de marzo, publicaron que el juez sometió a interrogatorio al vecindario de la calle Ponent, que en general declaró tener buena opinión de Enriqueta, excepto un vecino, que afirmó que la noche antes del descubrimiento de Teresita había oído «gritos extraños y lamentos de niño» (*El Heraldo de Madrid*, 7 marzo 1912, p. 2) que procedían de casa de Enriqueta —dato que no habría declarado anteriormente y que demuestra la sugestión popular de la que participó la prensa—.

En este momento, sobre Enriqueta pesaban tres acusaciones de sustracción de menores, según la prensa: la de Angelita, su sobrina; la de Teresita; y la de un matrimonio de Alcañiz, que no la reconoció en la rueda de presas realizada en la prisión Reina Amalia. Otros secuestros, según *El Heraldo de Madrid*, no se habían podido probar plenamente (7 marzo 1912, p. 2).

La información publicada en los medios el día 9 de marzo fue decisiva en la producción de la imagen de Enriqueta como una bruja asesina. *La Noche* redactó la nota bajo el titular «Hallazgo de restos humanos» (9 marzo 1912, p. 4) y *El Heraldo de Madrid* lo hizo bajo el titular «Los crímenes de la secuestradora» (9 marzo 1912, p. 2). Juan Pujaló —su exmarido— y María —su cuñada— declararon que su padre había muerto en extrañas circunstancias en compañía de Enriqueta. Declararon que el niño que Enriqueta había tenido con Juan Pujaló murió «sin que supiesen de qué enfermedad había sido víctima» (*El Heraldo de Madrid*, 9 marzo 1912, p. 2). El juez, «ante la gravedad de esta manifestación», encargó certificar

el nacimiento y la muerte, pero al no constar estos inscritos en ningún registro, instruyó otro sumario por la desaparición del niño.

La noticia, de columna y media de extensión, continuó con la descripción de nuevos hallazgos, esta vez huesos. En el último registro realizado en la casa de la calle Ponent, la policía encontró restos humanos: «unos, en el fondo de un saco que contenía ropas, y otros, en una soperita de porcelana» (*El Heraldo de Madrid*, 9 marzo 1912, p. 2), además de «varios frascos con sangre coagulada y recetas extrañas» (*La Correspondencia de España*, 9 marzo 1912, p. 3). Los peritos que examinaron los restos indicaron que se trataba de restos de un niño de siete años y otros de una criatura de ocho o nueve años.

El horroroso descubrimiento ha producido sensación indescriptible, estando excitadísimo el vecindario de la calle Poniente, que no cesa de vituperar al monstruo en forma de mujer que se cobijó en aquella barriada. Algunos de los huesos conservan aún trozos de carne adheridos. (*El Heraldo de Madrid*, 9 marzo 1912, p. 2)

A pesar de lo escabroso de la información aportada, el medio aclaró que el juzgado aún no había confirmado nada y que tan solo especularon y recogieron lo que se decía. Algunos tabiques de la vivienda fueron derribados en busca de pruebas. El «macabro hallazgo de tibias, peronés, trozos de fémur, y otros restos de infelices criaturas sacrificadas al vicio y la superstición» (*El Heraldo de Madrid*, 9 marzo 1912, p. 2) fue presentado a Enriqueta en la cárcel. El juez le preguntó por las «pruebas irrefutables de espantosos crímenes». Confusa y aturdida negó que en su casa hubiera tales restos. Días más tarde, *El País* puso atención en el examen de los huesos reconocidos por el forense Saforcada junto a un anatomista, del que no se indicó el nombre. Ambos «emitieron dictamen» (*El País*, 12 marzo 1912, p. 2), cuyas conclusiones se desconocían. Los huesos encontrados fueron un cúbito y un radio que presentaban restos de tendones exteriores, una clavícula y dos costillas de un niño de unos ocho años, y unos huesos de pollo, cerdo y cordero que tenían unos tres años de antigüedad. En este punto, Enriqueta era percibida como «un verdadero monstruo» (*La Correspondencia de España*, 9 marzo 1912, p. 3) y la prensa fantaseó con la idea de que el juez la procesara por asesinato y parricidio, aunque a pesar

de las acusaciones, se insistió en que nada seguro podía decirse, ya que el juzgado no daba ninguna información (*El Heraldo de Madrid*, 9 marzo 1912, p. 2).

La casa de Enriqueta estaba vigilada día y noche por policías. A pesar de la custodia policial, alguien entró en la casa en pleno proceso de recolección de pruebas y consiguió robar un aparato de gas, unas blusas, unas faldas y otros objetos similares. El juez pudo comprobar que la casa «presentaba fracturadas las cerraduras de la puerta, y que el interior ofrecía aspecto de haber sido robada» (*La Correspondencia de España*, 9 marzo 1912, p. 3).

El 15 de marzo, la prensa volvió a recuperar la noticia sobre los hallazgos. *El Heraldo de Madrid* abrió la crónica con los titulares «Más huesos humanos y cabelleras de pelo rubio» y «Mujer viciosa», entre otros (15 marzo 1912, p. 3), a raíz de los nuevos hallazgos encontrados en la casa de la calle Ponent, tras la nueva orden de derribo de tabiques dictada por el juez. Con este «provechoso registro» terminó la inspección en el piso, que no habría sino de confirmar los «abominables crímenes de la secuestradora» (15 marzo 1912, p. 3).

Unos días antes, el laboratorio legal había dictaminado acerca de los restos de sangre hallados en las ropas de niño. El periodista afirmó que oficialmente no se había dado a conocer el resultado, pero que a título particular podía «asegurar que el Laboratorio dictaminó que es sangre de niño» (*La Correspondencia de España*, 13 marzo 1912, p. 4). *El País* del mismo día manifestó que las manchas «que contenían algunos» vestidos eran de sangre humana, aunque de procedencia distinta (*El País*, 13 marzo 1912, p. 3), y sin especificar cuál era esa procedencia.

La maternidad de Enriqueta marcó varios puntos de inflexión en el proceso instruido contra ella. El 12 de marzo la prensa abrió con el titular «Enriqueta no ha sido madre» (*El Heraldo de Madrid*, 12 marzo 1912, p. 2; *La Noche*, 12 marzo 1912, p. 9). Enriqueta fue sometida por orden del juez Prat a una inspección ginecológica, que practicaron los médicos forenses —Saforcada y Ortiz— para poder precisar si había dado a luz o no. Los peritos, después de un detenido reconocimiento, afirmaron que Enriqueta no presentaba ninguna señal de haber dado a luz. Esta fue la primera

inspección ginecológica de las varias que practicaron a Enriqueta en la cárcel. Ginecólogos, tocólogos y forenses inspeccionaron sus genitales.

La noticia del frágil estado de salud de Enriqueta y del ataque cardíaco que había sufrido en la cárcel durante la noche protagonizaron la información del día 13 marzo de 1912. Dos días después, los facultativos achacarían el ataque «a una existencia minada por los vicios y gastada a consecuencia de la vida accidentada que llevó durante muchos años» (*El Heraldo de Madrid*, 15 marzo 1912, p. 3). Esta era la primera vez que se publicaba el apelativo que la acompañaría a diario hasta la actualidad: «la bruja» (*El Heraldo de Madrid*, 15 marzo, 1912, p. 2). Bajo las sospechas de que Enriqueta quisiera suicidarse, fue inspeccionada. Entre la camisa y el corsé le encontraron una cuchara de metal. A partir de este momento se decretaron medidas especiales de vigilancia y se tomó la precaución de quitar «los alambres de la ventana y el grifo del lavabo» (*La Noche*, 13 marzo 1912, p. 8).

El día 15 de marzo supuso un punto de inflexión en el desarrollo del caso por parte de la prensa; este día hizo aparición quien, a partir de ese momento, protagonizó junto a Enriqueta las noticias diarias, «el Duende de la Colegiata», periodista de *El Heraldo de Madrid*. Tras informarse detalladamente, afirmó que estaba convencido que el asunto había perdido importancia y que la fantasía popular estaba «jugando un papel importante en este asunto», en el que se inventaban hechos y se aprovechaba la «competencia entre la Policía, los guardias municipales y las Agencias de detectives privados» (15 marzo 1912, p. 3).

En el artículo, se hizo eco de las protestas de los periodistas locales, que denunciaban la poca información que les llegaba y señalaban que esta era falseada. En *El Imparcial* de diez días antes ya se había manifestado que seguían «siendo escasísimas las noticias que con visos de verosimilitud» (*El Imparcial*, 5 marzo 1912, p. 4) podían conseguir los periodistas. Esta queja, que ya se venía dando desde el inicio del caso, dado el secretismo del sumario, era un dato más que daba credibilidad a la idea de que el suceso se había construido ayudado por la rumorología creciente alrededor de la detención de Enriqueta. El Duende afirmó, además, que los huesos encontrados en el pozo eran de perro (*El Heraldo de Madrid*, 15 marzo 1912, p. 3). La claridad de esta información contrasta, sin embargo, con la

que ofreció el semanario *Las Ocurrencias* en portada el mismo día:

El hallazgo de huesos de niños, de frascos con líquidos extraños y de documentos falsificados prueban el tráfico espantoso á que se dedicaba la infame secuestradora Enriqueta Martí. Vedla ahí, rodeada de sus monstruosas brujerías, como un vampiro que absorbe la sangre de víctimas inocentes. (*Las Ocurrencias*, 15 marzo 1912, p. 1)

Al día siguiente, *El Heraldo de Madrid* publicó dos noticias referidas al caso: la primera abría con una fotografía en la que apareció el Duende de la Colegiata con Angelita. Fue al Palacio de Justicia a ver a Teresita, la secuestrada compañera de Angelita, y a fotografiarse con ella. A lo largo de sus escritos, el Duende se dedicó a desmentir las noticias que los medios habían difundido con el silencio de las autoridades. Afirmó que las famosas listas de personas importantes que aparecieron al inicio de la investigación nunca existieron; no eran más que unas tarjetas y nombres apuntados. Sin embargo, su relato contribuyó en gran medida a aumentar aún más la leyenda sobre Enriqueta: «Enriqueta Martí es una histérica autosugestionada por lecturas de taumatúrgis [sic]; aquí, en Barcelona, hay varias mujeres que se dedican al sonambulismo y la “brujería”, como en Francia, Inglaterra y Alemania, donde están permitidos» (16 marzo 1912, p. 1). A su entender, las criaturas que Enriqueta robaba seguramente no eran para someterlas a abusos sexuales, sino para venderlas a titiriteros para mendigar o para sacrificarlas y extraerles mantecas para curaciones. Prueba de ello sería el libro de recetas de carácter curativo, escrito a mano, en catalán y con buena letra, como señaló *El País*. La existencia de las recetas fue explicada por Pujaló cuando explicó al juez que había tenido una herboristería, hecho que la prensa encontró sospechoso, porque, según se dijo, él ejercería de «curandero y ella de comadrona» (*El Heraldo de Madrid*, 16 marzo 1912, p. 3). Enriqueta justificó la presencia de huesos humanos en su casa porque una echadora de cartas le había dicho que «para que tuviera mucha suerte debía hacerse con huesos humanos» (*El Heraldo de Madrid*, 16 marzo 1912, p. 3); se dirigió al cementerio y en un descuido de los guardias cogió unos pocos. Sin embargo, en el examen que realizaron los forenses, finalmente dictaminaron que los huesos encontrados eran «de pollo y de gallina y no de niños como se suponía» (p. 3). Los mechones de pelo hallados, y que Teresita dijo al Duende que

Enriqueta puso en un armario, seguramente eran suyos después de cortarle el pelo al rape, hecho que deberían confirmar los peritos peluqueros. Estos afirmaron dos días después que el pelo no «pertenece á Angelita y que no podía asegurar si era o no de Teresita Guitart» (*El Heraldo de Madrid*, 19 marzo 1912, p. 3). Ante la dificultad de establecer un dictamen, el forense Saforcada sería el encargado de reconocer los cabellos.

A continuación, el Duende de la Colegiata añadió otra información en la que indicó que Enriqueta continuaría incomunicada durante unos días debido a que se encontraba muy débil: «Ha comido algo pero aún sigue en cama y grave a consecuencia de una pérdida de sangre extraordinaria» (*El Heraldo de Madrid*, 19 marzo 1912, p. 3). Es la primera vez que la prensa alude a las hemorragias que Enriqueta sufría. Mientras tanto, las casas en las que había vivido Enriqueta fueron literalmente agujereadas; derribaron tabiques e inspeccionaron cada hueco posible para encontrar una prueba de los crímenes de los que se la acusaba.

El día 18 de marzo, el Duende de la Colegiata se hizo fotografiar nuevamente, esta vez con Angelita en una sala del Palacio de Justicia (*El Heraldo de Madrid*, 18 marzo 1912, p. 1). Las fotografías en portada del diario protagonizaron el relato y la investigación que el periodista hizo por cuenta propia. Retomó las declaraciones de la niña y las utilizó para acusar a Enriqueta. Teresita había afirmado que era hermana de Pepito, Juanito y Pepita, sin especificar quiénes eran o qué edades tenían, hecho que aprovechó el periodista para acusar a Enriqueta de haberlos, posiblemente, asesinado. El relato en primera persona del periodista y sus comentarios se convirtieron en los protagonistas a medida que construía un caso aún más macabro del que la prensa había producido días antes. Al periodista le parecía que el proceso era «emocionante e interesantísimo», y llegó a afirmar que lo era «en si mismo», sin «fantasías, sin suposiciones, sin hipótesis escandalosas, sin esperanza de revelaciones que extravían la opinión pública y desorientan al público» (*El Heraldo de Madrid*, 18 marzo 1912, p. 1). Su intención era entrevistar a varias personas y a Enriqueta, aunque dado su mal estado de salud debería esperar, ya que el médico le había tenido que dar una «inyección de caféina» (*El Heraldo de Madrid*, 18 marzo 1912, p. 3) para que pudiera declarar nuevamente ante el juez.

El 19 de marzo, los medios se hacían eco del mal estado de salud de Enriqueta. Sin embargo, uno de los médicos que la asistieron afirmó que, «en su opinión», Enriqueta no sufría «ninguna lesión interna de ninguna especie y que su estado anormal» tan solo obedecía «a la crisis nerviosa por lo que está pasando» (*La Época*, 19 marzo 1912, p. 2). Así mismo, afirmaron que persistían los intentos de Enriqueta de suicidarse; esta vez lo había intentado atándose «sus propios cabellos al cuello pretendiendo ahorcarse» (*El Heraldo de Madrid*, 18 marzo 1912, p. 3) y, por ello, el juez ordenó que le cortasen el pelo (*La Mañana*, 19 marzo 1912, p. 1). Al día siguiente, dijeron que trató de provocarse una hemorragia (*El Heraldo de Madrid*, 19 marzo 1912, p. 3) para no tener que ser reconocida por los peritos forenses. Para causársela, Enriqueta intentó «destrozarse la matriz con las manos» e irritarse «una llaga interior» que tenía (*El Heraldo de Madrid*, 19 marzo 1912, p. 3) —aunque la prensa no especificó cómo, en presencia de las vigilantes, podía provocarse las heridas—.

Las noticias de ese día informaron que el laboratorio había entregado los informes en los que se afirmaba que la sangre hallada en los baberos de niño era de venas y arterias. Esto fue para el Duende «una prueba abrumadora porque confirma la sospecha de sus crímenes» (*El Heraldo de Madrid*, 19 marzo 1912, p. 3); días más tarde, el 23 de marzo, el forense afirmó que la sangre tenía «una antigüedad de 3 meses» (*El Heraldo de Madrid*, 23 marzo 1912, p. 3).

La búsqueda de pruebas para fundamentar el caso continuó. Se inspeccionó el piso en el que vivió Enriqueta en la calle Tallers y se encontró un pozo que también sería reconocido. Los registros hechos en otros pisos de Riera Baixa (número 18) —donde Pujaló tenía la herboristería— y Peu de la Creu no dieron resultado alguno. El 19 de marzo, *El Heraldo de Madrid* anunció que también se estaban recogiendo muestras de las cenizas del horno de la casa de Sant Feliu, de las que no se supo nada más.

En este punto, *La Época* fue especialmente crítica con la novela de folletín que estaba creando la prensa, y llegó a afirmar:

En realidad, aquí no hay más que una mujer medio demente, crédula en brujerías, que ha secuestrado niños, que ha vendido ungüentos. Claro que

no es poco; pero esos personajes que se dicen complicados con Enriqueta Martí, no aparecen por ninguna parte (*La Época*, 19 marzo 1912, p. 2).

El día 20 de marzo, el relato del Duende de la Colegiata fue particularmente cruel. Enriqueta fue representada nuevamente como la bruja que utilizaba alimañas, súplicas entre caricias y llantos, cuando era enfrentada en los careos a su padre y a su amante, Baquer. Este había declarado ver a Teresita en casa de Enriqueta desde hacía tres meses —dato que no cuadra con el tiempo que la niña pasó desaparecida y que podría indicar que se conocieran con anterioridad— (*El Heraldo de Madrid*, 20 marzo 1912, p. 2). Así mismo, el Duende publicó, el mismo día, que había encontrado en una parroquia de Sants, barrio donde Enriqueta decía que había nacido Angelita, la partida de nacimiento de una niña llamada Ángeles y apadrinada por Martí, bautizada el primero de diciembre de 1906 —datos que coincidían con la versión de Enriqueta—. En la misma columna, bajo el titular «Urgente» (*El Heraldo de Madrid*, 20 marzo 1912, p. 3), el periodista señaló que en la calle Jocs Florals, número 115, de Sants, donde vivió Enriqueta, se había encontrado un cráneo de niño de unos tres años con pelo adherido y diferentes trozos de cuerpo humano. Un día después, la prensa publicó que los forenses confirmaron que los huesos encontrados en la calle Jocs Florals pertenecían a tres niños distintos. Por los restos de pelo que dijeron que tenía la cabeza, el periodista de *El País* se atrevió a aventurar si no «serían de aquella cabecita los mechones rizados encontrados en la calle de Tallers» (*El País*, 21 marzo 1912, p. 1).

A pesar de que Adolfo Marsillach, redactor de *El Liberal*, dirigió una campaña de desprestigio hacia Enriqueta, afirmó que esta secuestraba criaturas pero que le costaba «trabajo creer que las matara. Tal crimen sólo se concibe en el caso de que Enriqueta estuviera loca y, por ahora, nadie ha dicho que sea una vesánica» (21 marzo 1912, p. 2). El redactor dio una serie de explicaciones a las supuestas pruebas encontradas: que la sangre de los niños en las ropas fuera de una hemorragia nasal o «provocadas por un golpe de la secuestradora» (21 marzo 1912, p. 2); que los restos de huesos fueran de algún niño robado que se le muriera y no lo quisiera enterrar por no saber el nombre.

El forense Saforcada anunció al Duende que los huesos de niño encontrados

tenían unos ocho o diez años de antigüedad, lo cual llevó al periodista a afirmar, estupefacto, que Enriqueta «asesinaba ya criaturas hace ocho o diez años» (*El Heraldo de Madrid*, 22 marzo 1912, p. 2). El Duende observó en la sala del juzgado todo el material incautado en casa de Enriqueta: junto a los huesos de niño, «una tibia, un sacro, un occipital» (p. 2), colocados por descuido encima de un «libro pornográfico» (p. 2), y ropas blancas, sedas y blusas. Ya en la cárcel, el Duende, sentado al lado de un brasero delante de la puerta de la celda de Enriqueta, imaginó varios escenarios truculentos narrados con gran imaginación: asesinatos y complicidad del padre de Enriqueta tapiando tabiques, «emparedando criaturas para que los crímenes abominables de Enriqueta quedasen en el misterio» (p. 2). Para el periodista que intentó descubrir la verdad sobre el caso, Enriqueta era un «monstruo con figura de mujer» y un «engendro de aberración» incapaz de «sufrir colapsos cardíacos» (*El Heraldo de Madrid*, 22 marzo 1912, p. 2) e incapaz ser madre.

El día 23 marzo, el Duende anunció que probablemente durante el día sería «reconocida Enriqueta por tres tocólogos para dictaminar definitivamente si fue madre ó no» (*El Heraldo de Madrid*, 23 marzo 1912, p. 3). Estos tres serían los doctores Fargas (especialista en ginecología), Lubiaga (auxiliar de la asignatura) y el barón de Bonet (catedrático en obstetricia), junto a los ya conocidos médicos forenses Saforcada y Ortiz. Según *El País*, estos dos últimos

[...] hicieron el reconocimiento exterior, por no permitir la abundancia de hemorragia metrorrágica continuarlo, y de lo observado dedujeron que Enriqueta era nulípara, esto es, que no había parido. Pero deseando concretar su afirmación, visitaron varias otras veces á la procesada, sin que en ninguna de ellas pulieran llevar á cabo el deseado reconocimiento por la misma causa que lo había impedido anteriormente, y es que Enriqueta acudía á repugnantes procedimientos para prolongar su estado, á fin de que no pudiera llegar el momento en que se descubriera que no había sido madre nunca, y, en consecuencia le fuera imposible seguir sosteniendo que Angelita era su hija. (*El País*, 23 marzo 1912, p. 1)

El País, de hecho, se equivocaba, porque Enriqueta ya había declarado que Angelita era su sobrina, pero Alejandro, el niño que murió a los ocho meses, sí era hijo suyo.

El día 26 de marzo, la prensa publicó los resultados del informe que los ginecólogos y forenses firmaron. *El País* empezó el artículo hablando de la inspección ginecológica a Enriqueta; esta indicó que «no hizo objeción alguna y se prestó serenamente a ser reconocida» (26 marzo 1912, p. 1). Los médicos «hicieron la operación» y se reservaron las observaciones, hasta que las pusieron en común en una reunión conjunta y llegaron al dictamen: «Enriqueta no parió, por lo menos desde hace diez años» (*El País*, 26 marzo 1912, p. 1). Según afirmó la prensa, hubo «completa unidad de criterio» (*La Época*, 26 marzo 1912, p. 2) entre los diversos médicos que la examinaron. Sin embargo, en el primer reconocimiento los forenses Saforcada y Ortiz habían verificado que Enriqueta no había parido.

Al equipo de reconocimiento de huesos, del que participaba el forense Saforcada y Muntaner, se unieron los forenses de la Universidad de Barcelona Bellido, Sacanellas y Planellas. El 24 de marzo, se publicó que el día anterior habían estado reunidos más de cinco horas sin llegar a determinar la procedencia de los huesos (*El Heraldo de Madrid*, 24 marzo 1912, p. 2). Dos días después, se hicieron públicos los resultados de los análisis de los huesos hallados en la calle Ponent y en la calle Jocs Florals, donde también se habían encontrado, entre escombros, una hoja de tijera, una hebilla de cinturón, un trozo de media y un zapato de niño. El resultado fue que el equipo forense reunido dictaminó que de todos los restos de huesos encontrados, solo eran humanos los «del antebrazo de una mujer adulta de unos veinte años», encontrados en la calle Ponent (*El Heraldo de Madrid*, 26 marzo 1912, p. 3). El Duende comentó la noticia indicando que la confusión generada por el equipo forense era de una «gravedad extraordinaria» (p. 3). Los huesos del cráneo, cuero cabelludo con pelo adherido, tibia y sacro no eran huesos, sino materia calcárea, según el informe firmado por todo el equipo forense. El cuero cabelludo era piel de conejo y el nicho, en el que supuestamente Enriqueta enterró los cuerpos, era un agujero hecho por conejos.

En este punto del proceso, a la vista de los cambios de criterio de los forenses sobre los huesos, los periodistas se reunieron para despojarse de toda responsabilidad sobre las acusaciones que habían hecho a Enriqueta. El día 27 de marzo, *El País* abrió la nota con el titular: «Lo inesperado». La indignación que expuso *El País* fue seguida por otros medios, porque los

forenses «no solo lo afirmaron en el informe que emitieron al Juzgado, sino verbalmente ante los reporteros de los periódicos barceloneses y ante muchas personas» (p. 1). Y continuó: «¿Es posible que un técnico, un doctor en medicina confunda el cráneo de un conejo con el de un niño?». *El País* atacó con crudeza a los médicos e indicó que el «dictamen médico, lejos de esclarecer nada, ha venido por lo pronto á ensombrecer, a embrollar más el misterio en que aparece envuelto desde los primeros momentos del suceso» (p. 1). A esta denuncia se sumó *El Heraldo de Madrid*: «Los doctores Saforcada y Muntaner son médicos forenses que juran decir verdad y dictaminar con arreglo a su conciencia. Cuando dictaminaron primeramente que los huesos eran humanos ¿cumplieron con su conciencia, con su saber?» (28 marzo 1912, p. 3). El Duende planteó la posibilidad de que el juez no hubiera pedido una segunda revisión de los huesos: este dictamen era una «prueba aterradora para Enriqueta, un indicio de asesinato que se cohonsta con los otros y que en un Jurado influiría notablemente al ser utilizado por el fiscal» (p. 3). En vista de las dudas que generó el dictamen, el periodista se preguntó: «¿Y si Enriqueta no asesinó?» (p. 3). Era la primera vez que se planteaba claramente que tal vez Enriqueta no fuera una asesina. La prensa pidió explicaciones, criticó la falta de rigor, pero también puso en la arena pública el riesgo de las interpretaciones erróneas de los forenses a los que la justicia les había concedido tanto valor. *El Imparcial* afirmó que los médicos Saforcada y Muntaner reconocieron delante de sus compañeros de profesión que dictaminaron que los huesos eran de niños por sugestión, el primero, y por compañerismo, el segundo. En este punto, *El Imparcial* indicó que se rumoreó con que se haría un nuevo reconocimiento de los huesos por los doctores Cajal y Calleja —aunque esta información no se contrastó, ni se indicó si los huesos fueron reconocidos de nuevo—.

Al cambio de criterio presentado por los forenses al reconocer los huesos le siguió otro cambio de dictamen de los ginecólogos y obstetras. *El País* indicó que

[...] habíamos quedado primero en que Enriqueta no parió nunca, después en que al menos desde hace diez años no había parido. Habíamos quedado en esto porque los forenses así informaron y dijeron. Pues bien, Enriqueta parió hace más de tres años. (*El País*, 28 marzo 1912, p. 3)

Sin embargo, y a pesar de todas las pruebas en contra de los supuestos crímenes de Enriqueta, *El País* del mismo día 28 de marzo proseguía su campaña de desprestigio y acoso hacia Enriqueta en primera página:

Enriqueta Martí robaba niños, salía á recoger sobras de comida, andrajosa, miserable, é iba lujosa a consultar á un ciego curandero, y todo esto lo realizaba en pleno delirio terrorista. ¿Cómo el vecindario no tenía de esa mujer? ¿Por qué no hubo nadie que la supusiera, falsa, pero verosíblemente, colocadora de bombas y petardos? (*El País*, 28 marzo 1912, p. 1)

El día 30 de marzo, *El Heraldo de Madrid* publicó la fotografía de retrato —recortada— que se encuentra en el AFB. Bajo el titular «Mi amiga Enriqueta...» (30 marzo 1912, p. 2), el Duende hizo el relato de su primer encuentro con Enriqueta en la cárcel. Él mismo detalló que el día anterior entró en el locutorio, una sala pequeña con tres mesas, y a través del cristal de la puerta vio llegar a Enriqueta acompañada por una religiosa de «toca planchada» (p. 2).

Tenía un mantón de colores. Un pañuelo en la cabeza. Su cara es ovalada, larga de arriba á abajo, estrechándose en la barbilla; la nariz, recta, afilada; los labios, finos; el rictus de la boca, con una ligera contracción; la mandíbula inferior, algo ligeramente desencajada hacia afuera. Sus ojos, hundidos, recelosos, oscuros, penetrantes; su mirada es convergente, cortante, incisiva. (*El Heraldo de Madrid*, 30 de marzo, p. 2)

Durante la conversación que mantuvo con la presa, enferma de cáncer y del corazón, que no entendía qué hacía en prisión y que repitió infinitas veces que ella no había matado a nadie, el Duende le hizo una propuesta:

Tiene usted una manera de salvarse [...] Siendo irresponsable... si usted confiesa sus crímenes... con toda clase de detalles... quizás exagerando la crueldad de ellos... si Usted se presenta como una mujer que mata y siente en el crimen el placer de la agonía de sus víctimas... si usted explica que cuando mataba reía... y hasta pudo usted comerse la carne de los muertos inocentes que usted asesinó... su abogado podría hacer un estudio del tipo de usted y la presentaría como una enferma, como una perturbada, como un caso de sadismo horroroso, una irresponsable... (*El Heraldo de Madrid*, 30 de marzo, p. 3)

El Duende esperaba una respuesta, que llegó al día siguiente. Enriqueta le dijo que ella no confesaría crímenes que no había cometido, porque después se sabría que ella no los había cometido. A lo que él insistió que lo importante era salir de aquella situación (*El Heraldo de Madrid*, 31 de marzo 1912, p. 2). El Duende trató de convencerla de que se incriminara utilizando la estrategia de la histeria. La idea, que fue apareciendo en diversas noticias, en este momento cobró fuerza, dado que el abogado Eduardo Barriobero, al que ella misma escogió, dijo que Enriqueta era «un caso de histerismo, pero no una delincuente aventajada» (*El Heraldo de Madrid*, 2 abril 1912, p. 3).

En una nota aparte, el día 30, el Duende continuó el relato, esta vez de la conversación que tuvo con Gaspar López, director del Laboratorio de Medicina Legal. El informe que se realizó sobre la sangre encontrada en casa de Enriqueta decía que la sangre era metrorrágica y la de los baberos, venosa y arterial. El Duende le preguntó: «¿Puede distinguirse una de otra cuando tiene en contacto con el aire una antigüedad de tres meses?»; el director le contestó que no, que «era muy difícil, casi imposible» (*El Heraldo de Madrid*, 30 marzo 1912, p. 3). Continuó sus preguntas sobre si podía apreciar la diferencia entre la sangre metrorrágica y otro tipo de sangre, a lo que el director contestó que él creía que la sangre era de parto, pero que esto lo desmentiría ante un tribunal. El día 2 de abril, el Duende informó de que había ido a dos laboratorios privados distintos en la ciudad de Barcelona y que los químicos le habían dado la misma respuesta: que era imposible saber de dónde procedía la sangre habiendo estado en contacto con el aire, y que tampoco podía saberse si era venosa o arterial.

Sin pruebas incriminatorias contra Enriqueta y desvaneciéndose las acusaciones, *El Heraldo de Madrid* publicó sobre el proceso el día 5 de abril. Enriqueta apareció en la página tercera. En la última visita a la cárcel Reina Amalia, el Duende se fotografió con Enriqueta, agarrándola por el brazo, y con su abogado. El pie de foto indicaba: «única fotografía de la procesada, hecha exclusiva y expresamente para el Heraldo» (*El Heraldo de Madrid*, 5 abril 1912, p. 3). Enriqueta no quería que le hicieran fotos, y así se lo había hecho saber al periodista, aunque este, insistente, le dijo que el fotógrafo estaba esperando y que él no se iría a Madrid sin retratarse junto

a ella. Enriqueta posó sin el pañuelo en la cabeza y el Duende, para que nadie dudara de la «autenticidad del retrato creyéndolo una composición de laboratorio», cogió el brazo de su «amiga Enriqueta Martí y el fotógrafo dio un fogonazo de magnesio» (*El Heraldo de Madrid*, 5 abril 1912, p. 3).

Después de hacerse la fotografía con Enriqueta, el Duende desapareció de la prensa de la misma manera que lo hizo la acusada. Sin más novedades que aderezaran el caso, más que algunas declaraciones de testigos, Enriqueta había dejado de tener interés. Sin sangre, sin huesos y sin certezas sobre su antigua maternidad, la mala dona había dejado de tener hasta adjetivo.

Durante los meses de abril y mayo, la prensa todavía dio noticias puntuales sobre algunos testigos, aunque apenas ocuparon unas líneas; incluso algunos periódicos empezaron a desinflar el globo de fantasía y leyenda que habían hinchado. *La Correspondencia de España*, que tuvo un papel discreto proporcionando información, afirmó: «Todo el castillo de fantasías y exageraciones, levantado por la imaginación popular en virtud de informaciones tendenciosas, ha quedado destruido». Solo se había demostrado que Enriqueta era responsable del «secuestro de una niña, usurpación de estado civil y falsedad de documento público» (*La Correspondencia de España*, 10 mayo 1912, p. 5).

El juzgado continuó con las indagaciones, con los careos, con las declaraciones de otros testigos, para tratar de relacionar a Enriqueta con casos de criaturas desaparecidas. A finales de julio de 1912, se cerró el sumario del proceso y se puso fecha aproximada para el juicio hacia mediados del año siguiente (*El Liberal*, 25 julio 1912, p. 4).

Casi un año después de que fuera detenida, el 13 de febrero de 1913, en una pequeña nota de cinco líneas, *La Publicidad* indicó que los médicos reconocieron a Enriqueta en la cárcel y afirmaron que, dado que su estado era de extrema gravedad, no se la podía conducir al hospital (13 febrero 1913, p. 3). El 22 de abril de 1913, después de ser visitada por cinco facultativos, uno de ellos forense, dictaminaron que se aplazara el juicio para el segundo semestre del año (*La Publicidad*, 22 abril 1913, p. 4). El 13 de mayo de 1913, diferentes medios informaban de su muerte: «El certificado de la defunción ha sido extendido por el facultativo del

establecimiento doctor Pla. El dictamen médico confirmó la enfermedad ya sabida: cáncer en el útero» (*La Publicidad*, 13 mayo 1913, p. 2).

El nombre de Enriqueta Martí continuó apareciendo en la prensa durante años, en portadas de libros, novelas gráficas y películas. La leyenda tejida alrededor de esta mujer parece que no se ha desvanecido, a pesar de los intentos de algunas investigadoras por dignificar la figura de una mujer empobrecida, que tenía conocimientos sobre remedios naturales, que no era analfabeta y que seguramente ejerció de comadrona.

El proceso de Enriqueta se caracterizó por las inspecciones realizadas y la variabilidad en los dictámenes, por la exposición a la opinión pública, por el carácter de las acusaciones y por el empeño en encontrar pruebas que sostuvieran el caso. Enriqueta existió de manera paralela en la celda de la cárcel Reina Amalia y como sujeto sometido a experimentación. Uno de los aspectos cruciales del proceso fueron los exámenes forenses a los que Enriqueta fue expuesta. En este punto, es necesaria una observación. Uno de los ginecólogos que reconoció a Enriqueta fue el famoso doctor Fargas Roca, profesor de la Universidad de Barcelona, autor de varios libros e ilustre ginecólogo. En el momento en que reconoció a Enriqueta ya había escrito dos de sus más célebres manuales de ginecología y obstetricia (1898 y 1920). Los forenses Mata, Lozano, Valentí y Ramón insistieron en sus tratados, en la imposibilidad de demostrar que se había producido un parto más allá de los quince días. Habían hecho notar que la dificultad para demostrar que una mujer había parido o había abortado se encontraba en que, más allá de ese tiempo, ya no quedaban señales evidentes del proceso. Los ginecólogos que reconocieron a Enriqueta no sólo dieron tres dictámenes diferentes —que no había parido, que lo había hecho hacía diez años, que lo había hecho hacía entre tres y diez años—, sino que debieron encontrar señales en los genitales de Enriqueta que los forenses desconocían. El baile de dictámenes sobre el momento del parto tuvo consecuencias, dado que Enriqueta sostuvo desde el principio que había tenido un hijo —Alejandro, que murió en junio de 1905—. El último dictamen, hecho de manera paralela al de los huesos, fue el que situaba el parto de Alejandro en un calendario posible. Enriqueta pudo haber parido entre 1902 y 1909. Estos datos indican no solo la incompetencia médico-legal de los peritos en este caso, sino el desconocimiento y pretendida

objetividad sobre las evidencias y señales del cuerpo femenino.

A medida que Enriqueta era sometida a interrogatorios y las casas que habitó desmoronadas, literalmente, la prensa nacional seguía la estela de la información que provenía de Barcelona. Esta reprodujo la misma información en diferentes medios con palabras y frases prácticamente idénticas. El medio que le prestó más atención y espacio fue *El Heraldo de Madrid*, que siguió el proceso desde el principio a diario; le dedicó, desde que el Duende llegara a Barcelona, tres secciones en diferentes páginas: en la portada, a menudo dos columnas con fotografía incluida, y, en las páginas interiores, una o dos columnas más.

La trama que se había organizado en torno a telegramas, notas y nombres, recetas y partidas de nacimiento y defunción, reconocimientos médicos, huesos, cabellos, sangre, ungüentos y grasas protagonizaron las columnas de los medios. El proceso, como la prensa constantemente indicaba, estuvo envuelto en el más absoluto secretismo. No se hicieron declaraciones, las noticias salieron para ser desmentidas y los análisis forenses se mezclaron con la fantasía y la sugestión.

El secuestro de Teresita apareció en la prensa como un caso de extrema rareza, un misterioso caso de desaparición envuelto en el más absoluto desconcierto y misterio. Lo cierto es, según Elsa Plaza y según las noticias que iban apareciendo, que los casos de desapariciones de niñas y niños, de denuncias por estupros y violaciones, eran más comunes de lo que la prensa indicaba. *La Época* afirmó que por término medio eran «recogidos en la vía pública veinte niños extraviados», muchos de los cuales no eran «ni siquiera reclamados por sus padres» (19 marzo 1912, p. 2).

Los titulares de la prensa, que los primeros días pusieron atención en el secuestro o la desaparición de la niña Teresita, poco a poco fueron cambiando el foco hacia «la secuestradora de niños» (*El Heraldo de Madrid*, 5 marzo 1912, p. 2). *El Diluvio* hizo la crónica diaria bajo el encabezamiento «Enriqueta, la secuestradora». Los de *El País* fueron especialmente malévolos: «Las ocho víctimas de la Herodes» (14 marzo 1912, p. 2), «Los últimos infanticidios» (24 marzo 1912, p. 1) y «Siguiendo el rastro de la hiena» (25 marzo 1912, p. 1). En la misma línea, *Las Ocurrencias* presentó sus noticias bajo los titulares «La bruja de Barcelona» (15 marzo 1912, p.

1) o «Crímenes y brujerías de Enriqueta» (22 marzo 1912, p. 5). En las noticias, Enriqueta recibió todo tipo de insultos: «infame secuestradora» (*La Noche*, 4 marzo 1912, p. 8); «mujer extraña, medio bruja, medio histórica» (*Mundo Gráfico*, 6 marzo 1912, p. 18); así como «loba, fiera, diablo» (*El Liberal*, 23 marzo 1912, p. 2).

El proceso de Enriqueta se puede seguir como si fuera una fotonovela. Diversos periódicos y semanarios —*La Unión Ilustrada*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *Las Ocurrencias*, *La Noche*, *El Heraldo de Madrid*— publicaron numerosas fotografías durante el mes de marzo de 1912 y la primera quincena del mes de abril del mismo año. En este tiempo, los medios dedicaron páginas enteras a ilustrar los descubrimientos realizados durante las investigaciones que ordenaron los jueces. Se exhibieron ropas ensangrentadas aguantadas por los policías, restos de paredes derribadas y agujereadas en busca de huesos, las ventanas y los balcones de las casas donde vivió Enriqueta, y muchos retratos. Algunas de las protagonistas de las fotografías fueron: la niña Teresita posando con la policía, con su familia y con una muñeca, su madre y su padre; las vecinas, los forenses y los médicos que la reconocieron; el padre de Enriqueta; Angelita; el exmarido y pintor Pujaló pintando un cuadro de flores; su amante; sus amigas; y ella misma, antes de ingresar en la cárcel, cuando fue conducida a la prisión Reina Amalia y en su celda.

En esos años, los reportajes fotográficos llenaban los semanarios, y en los periódicos aparecían fotografías de manera regular. La fotografía se había convertido, también en los medios de comunicación, en un recurso para contar la verdad. El caso de Enriqueta no fue una excepción. La combinación de retratos posados en exterior y en interior, junto con fotografías de carácter periodístico, contribuyó a otorgar credibilidad a la investigación y al suceso. Las fotografías pusieron cara y gesto a las personas protagonistas de la historia. Pusieron cara a una mala dona que además se convertiría en material de varias ilustraciones. Por ejemplo, *Las Ocurrencias* abrió con tres portadas el caso de la «secuestradora» —15 de marzo, 22 de marzo y 29 de marzo—. En la primera, el rostro serio de Enriqueta protagoniza la imagen. A su alrededor, un esqueleto con una guadaña, huesos amontonados en una cesta, dos niños hirviendo en una olla al lado de un cuchillo y dos criaturas atemorizadas mirando a unas

manos con uñas puntiagudas que salen del rostro de la mala dona. La del día 22 de marzo cambió de ubicación: esta vez, Enriqueta, en su celda, sobresaltada, encima de la cama, explica algo a tres mujeres y a un guardia. El titular que acompaña a la ilustración nos da una pista: «Horrible visión de la secuestradora». Al fondo aparece Enriqueta destripando a un niño encima de una mesa y, al lado de la ventana, el vendedor de periódicos anunciando: «La causa dels misteris. La mala dona»¹³. En la ilustración de la semana siguiente aparece Enriqueta cargando un niño para meterlo en un agujero en la pared, otro destripado en primer plano y un hombre abriendo un boquete en el muro con un pico.

Enriqueta no volvió a protagonizar las portadas de los semanarios. Su caso había llenado las hojas de la prensa durante poco más de seis intensas y confusas semanas, aunque su agónico proceso duró casi un año. La historia de Enriqueta, de *la mala dona*, marcó simbólicamente el punto final de la *Belle Époque*, momento en el que se pierde la fe y la confianza ciega en el progreso que había caracterizado el siglo XIX.

¹³ Traducción del catalán: 'La causa de los misterios. La mala mujer'.

II.

FICTORA



Archivos [0]. Una investigación fragmentaria sobre misoginia y violencia durante la Belle Époque es una obra de creación desarrollada en diversas fases entre 2018 y 2020, que ha tomado la forma de un libro de artista y de un proyecto expositivo. En este capítulo, titulado «Fictora», expongo el desarrollo y la formalización de esta obra de carácter documental, en dos apartados. En el primero, titulado «Diario de campo», hago un recorrido por diversos marcos conceptuales, experimentales y procesuales de la investigación. Las notas de mis cuadernos de campo han sido la guía para elaborar este apartado. He organizado los temas por subapartados, y de cada uno de ellos he hecho una constelación warburgiana. He abordado las estrategias de producción fotográfica como forma de materialización de las historias y cuestiones de lenguaje fotográfico presentes en mi práctica, que he conectado con la tradición fotográfica documental desde una perspectiva histórica. También he puesto en contexto la arquitectura y el diseño de la obra artística que he desarrollado en la tesis: un libro de artista a partir de las tensiones entre la realidad y la ficción que guiaron los casos de estudio. En el segundo apartado, titulado «*Archivos [0]. Una investigación fragmentaria sobre misoginia y violencia durante la Belle Époque*», he centrado la atención, por un lado, en los desafíos que a nivel gráfico y narrativo han orientado su producción, y, por otro, en aspectos que definen y sitúan el fotolibro en un espacio emergente, posicionado en el marco de las prácticas fotográficas contemporáneas como un medio privilegiado para contar historias y reinventar el pasado.

Este capítulo, como veremos, se mueve entre la experiencia y el análisis. En él, me he permitido un tono que, como señalaba en la introducción, está cercano al ensayo y la licencia narrativa de hablar en primera persona de cuestiones relativas a la creación de la obra fotográfica.

2.1 DIARIO DE CAMPO

El motivo principal de mi práctica creativa es visibilizar historias ocurridas en el pasado. Para ello, en este proyecto, he seguido diferentes procesos de documentación fotográfica que guían y construyen estas historias, basándome en los hechos relatados. En mi trabajo me convierto en una historiadora, pero también en una hacedora de historias, en las cuales invento modos alternativos de dar a conocer el pasado. Las herramientas con las que he fabricado estos relatos, las estrategias visuales que he utilizado para producir la realidad y las reflexiones y apreciaciones teóricas o conceptuales sobre fotografía que las han orientado protagonizan este apartado.

2.1.1 MATERIALIZAR LAS HISTORIAS

Uno de los objetivos que me planteé en este proyecto de investigación fue devolver una imagen de los sucesos que he investigado y visibilizarlos desde otra perspectiva. Pero ¿dónde se sitúan estos sucesos y qué los compone? ¿Qué naturaleza hace que algo sea determinado como suceso? El diccionario define este término como «cosa que sucede, especialmente cuando es de alguna importancia», «hecho delictivo» y «accidente desgraciado» (Real Academia Española, acepciones 1, 2 y 4). El suceso es un acto, una acción que se sitúa en el orden de lo cotidiano, pero que lo traspasa y lo desestabiliza hasta el punto de agujerear nuestras vidas y desarmarlas para siempre. Se podría argumentar que el suceso es la congelación de un momento trágico, con un desenlace fatal inesperado y ajeno a nuestra propia vida. Los sucesos lo son porque son excepcionales. En las historias de las que me ocupo en esta investigación ocurren sucesos; de hecho, se presentan como tales, aunque no sabría definir cuál de todas las situaciones que se dan en el episodio es el suceso. Para la prensa de la época, los sucesos se compusieron de los momentos culminantes desarrollados en una acción, por ejemplo, el segundo en el que la idea de un insulto fue verbalizada, el momento en el que el gesto atravesó la carne y el cuerpo de la víctima, el instante en que los amantes fueron vistos o

apareció la sospecha de que una mujer abortó.

El tipo de sucesos que he examinado localizan en los cuerpos de las mujeres y en las acciones llevadas a cabo por estas la causa de la culpa y el castigo infringido en sus cuerpos. El conjunto de episodios que las llevaron a sus destinos no estuvo marcado por un accidente, sino que fue provocado por un modo de entender las relaciones de poder patriarcales, de alienar lo anómalo y de expulsar de la cotidianidad lo indeseable. El evento y su representación también fueron formas de alineación con el marco ideológico en el que se circunscribían. En el desarrollo del proyecto, este marco ideológico tejido a finales del siglo XIX ha sido fundamental. El suceso no existe por sí mismo ni se desarrolla de manera autónoma; es el resultado de una forma de habitar y dominar que atraviesa todos los estratos y ámbitos del conjunto social. Entonces, más bien se trata de una serie de reglas, actos, pensamientos y comportamientos que cruzan el suceso.

La fotografía ocupa un lugar protagonista en las prácticas artísticas que tienen como objeto de estudio aspectos del pasado. Ya sean de carácter individual o colectivo, bien pertenezcan a la esfera de lo político, lo social o lo antropológico, la fotografía se convirtió, desde su nacimiento, en una herramienta poderosa para contar historias de nuestro pasado y a la que confiar nuestro futuro. Como prótesis de la memoria, es indispensable para trazar la memoria individual y colectiva, porque nos vincula a la realidad y a los hechos del pasado. Así mismo, dada su naturaleza ambivalente, entre la autenticidad y la invención, la fotografía encierra la trampa de la evidencia y la ficción.

Desde mediados del siglo XIX, nuestra cultura visual se alimenta en gran medida de la imagen fotográfica; esta colabora en la construcción de la memoria sociocultural de la ciudadanía y ayuda a construir aquello que pervive en el imaginario colectivo. Sin imágenes que reflejen los hechos y sin archivo que las ordene, nuestra historia se diluye y se deshace. El archivo, que provee de estabilidad en la nebulosa de los hechos —que en estos casos nunca tuvieron imagen—, contribuye a crear memoria colectiva y a dar contexto a aquellos episodios de violencia que nos han atravesado para hacerlos emerger del espacio inerte y apagado en el que

se encuentran. De la voluntad de hacer presente el suceso y de elaborar el archivo, han nacido las fotografías que forman parte de *Archivos* [0].

El proyecto engloba un conjunto de cuestiones que están en el centro de mi práctica fotográfica y artística. Como fotógrafa, estoy interesada, por un lado, en la creación de imágenes para vehicular relatos que encarnen sesgos y ambivalencias, ficciones narrativas de hechos reales que se presentan con todos los visos de verdad, pero que son, sin embargo, opacos y tendenciosos; y, por otro, en producir documentos que reflejen la violencia que atraviesa estas historias, aunque no sea manifiesta.

He realizado diferentes procesos de documentación fotográfica que aluden a tres niveles de interpretación sobre la información extraída de los casos. Documenté piezas o instrumentos museísticos de carácter médico-científico, fotografié los lugares en los que sucedieron los hechos y, por último, hice fotografías de las evidencias ficticias relativas a los casos.

Para visibilizar estos episodios, he recurrido a la información que los medios de comunicación ofrecieron. Esta se basó en investigaciones policiales y judiciales, que contaban con la recolección de pruebas para esclarecer los casos como práctica esencial. Los hechos a los que aluden las puestas en escena que he realizado se basan en estos sucesos, considerados reales, y en las pruebas documentadas en su momento. He tratado de subrayar las dobleces de estas ficciones narrativas construidas en las dependencias policiales, en los juzgados, en las salas de inspección y en la prensa, presentadas a modo de relatos verídicos, tomando como referencia el aspecto visual del documento fotográfico policial de finales del siglo XIX. He recolectado objetos, elementos orgánicos, piezas de ropa, instrumentos punzantes, esculturas y utensilios de cocina, entre otros. La primera fotografía que realicé para este proyecto consistió en un bodegón en blanco y negro de formato cuadrado, de un cuchillo de mesa sobre un fondo blanco con luz suave. La última es la imagen de un bastidor de bordar sobre fondo negro. Entre el primer bodegón y el último ha habido decenas de otros bodegones inspirados en las descripciones que hizo la prensa, los motivos o las pruebas que estuvieron presentes en boca de los

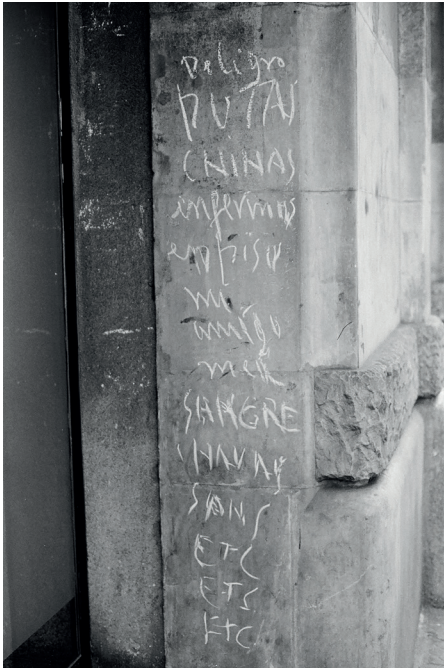
asesinos, de la policía, de los forenses, de los testigos o de las acusadas¹. Conjuntos de objetos y detalles cotidianos que motivaron los crímenes o que dieron lugar a las detenciones de las inculpadas. Todos ellos tuvieron una función probatoria en el relato judicial y periodístico que pareció definir el carácter criminal de las acusadas, como por ejemplo los pañuelos que rechazó Josefa de su agresor, la carta que fue encontrada en el bolso de Mariana, las ropas que esta vestía, el corsé en el que escondió Enriqueta la cuchara con la que pretendía escapar de la cárcel, la cabellera encontrada en su casa, los huesos falsos que sirvieron para acusarla, el periódico en el que la comadrona supuestamente envolvió al feto de Felisa, el aparato que la prensa no supo definir con el que supuestamente provocó el aborto, la silla en la que se sentó Felisa en casa de María del Amparo o las armas homicidas que utilizaron los asesinos.

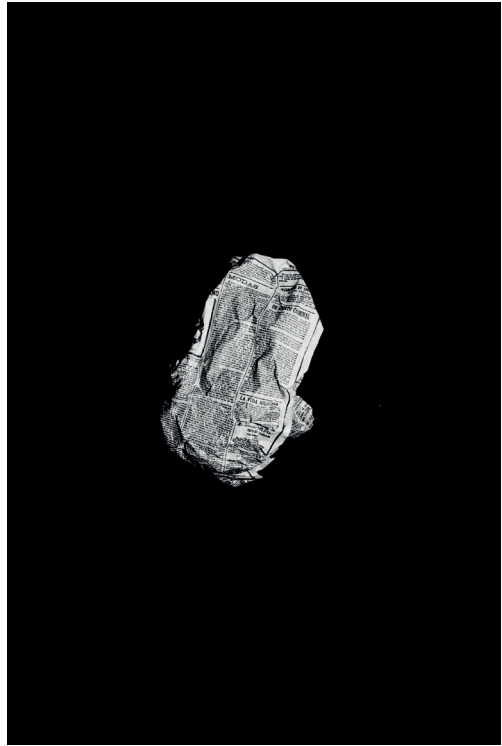
Estas puestas en escena, bodegones en su mayoría, a excepción de las tres fotografías en las que me he puesto a mí misma y a otra modelo como sujetos y motivo de la escena, conducen y elaboran la ficción que caracterizó los relatos que tuvieron lugar en las salas de inspección, en los juzgados o en las celdas de la cárcel. He dispuesto mi propio cuerpo como si fuera un objeto que examinar, un cuerpo inerte expuesto a la observación sin réplica; de él solo se ven mis manos y la parte posterior de mi cabeza. La imagen de esta última, por la posición del pelo, recuerda a la parte externa de los genitales femeninos, a un lugar condenado por la historia de la ginecología y sobre el que se formó la idea de la mujer deshonesto. Las dos fotografías en las que expongo fragmentos de mi cuerpo, que como el resto fueron realizadas sobre un fondo neutro —conservando las ligeras rayaduras en los negativos que delatan su procedencia analógica—, han sido preparadas para verlas en negativo, como radiografías posibles de un cuerpo invisible, opaco e ilegible.

¹ La procedencia de estos elementos ha sido diversa. Unos han sido fotografiados en museos que contenían material de la época, como las tijeras, los punzones y las cintas métricas, localizados en el Museo del Calzado de Elda; los rizadores, los peines, las tijeras, los medidores de cráneo y los exvotos, conservados en la colección del Museu de la Perruqueria Raffel Pagès, en Barcelona; la jaula y las colecciones de fotografías de cupletistas y actrices, pertenecientes a la colección del Museu Frederic Marès, en Barcelona; y la camisa, el corsé, los guantes, los pañuelos y el gorro de seda, que pertenecen al fondo de vestuario del colectivo Singermornings. Otros, como una lima oxidada con mango de madera, una aguja de hacer media, un cuchillo con una arandela dorada en el mango, una botella de cristal, una cuchara de metal y una horma de zapato, han sido objetos de los que ya disponía o que adquirí para la ocasión.

La prensa definió bien los vaivenes de las mujeres protagonistas de los casos que estudio: dónde vivieron, en qué piso fueron agredidas, desde dónde miraron a su amante, dónde fueron vistas, hacia dónde se dirigieron o dónde fueron detenidas. De manera intermitente, las referencias a los lugares aparecían en las notas de prensa, en boca de testigos, de los agresores o, a veces, de las propias acusadas. Estos espacios de interacción, descritos en los medios de comunicación, ubicaron el suceso y dotaron a las historias de contexto y, a su vez, de credibilidad. He vuelto a estos lugares. Y desde ellos he fotografiado calles, paredes, solares y cielos. Detalles y planos generales, que he construido desde la convención del lenguaje documental, plantean, a modo de reactivación del suceso, los pasos que hicieron las acusadas antes de ser asesinadas o los sitios a los que fueron llevadas después de ser detenidas.

En Elx, Alicante, se situó el crimen pasional cometido contra Josefa; la prensa la acusó de haber irritado al hombre que la asesinó. En el barrio del Arrabal, situado en el centro histórico de la ciudad, no queda rastro del taller de alpargatas en el que tuvieron lugar los hechos. El barrio ha cambiado de aspecto. Una plaza remodelada con una fuente abre la calle del Gall. Las puertas y ventanas de las casas están cerradas y, al final de la vía, donde descansan un par de mesas bajo el toldo de un bar, se puede contemplar lo que queda del río Vinalopó, lugar al que iban las mujeres y niñas para lavar la ropa. En Madrid, Felisa y María del Amparo, acusadas de abortar y de haberlo provocado, debieron recorrer la calle desde sus casas, hasta probablemente el Tribunal de las Salesas y, posteriormente, hasta la galera de Quiñones, situada en el distrito Centro de Madrid. La calle en la que vivió Felisa cambió de nombre, antes calle del Tinte, y actualmente se llama calle del Duque Ferran Núñez, ubicada en la cuadra entre la calle Atocha y Santa Isabel. La calle de la Fé, donde supuestamente fue vista Victorina hacer señas desde la ventana a su supuesto amante y donde fue asesinada, desemboca en la plaza de Lavapiés, el centro neurálgico de uno de los barrios más pobres de Madrid, que toca con el Rastro, llamado así por el reguero de sangre que dejaban las reses al llevarlas a vender. En Lagunazo, Huelva, la carretera pasa por amplios parajes de montañas y pequeños pueblos de apenas unas casas. Alosno es casi un desierto. A la izquierda de la carretera se abre un aparcamiento. Una gran laguna de aguas teñidas en las orillas se percibe desde lo alto de un sendero señalizado.





Ana Lorente. Fotografías del proyecto *Archivos [0]*. 2018-2020.

Aquí y allá hay zarzas, desechos, restos, cuatro paredes medio destrozadas llenas de dibujos y un trapo mimetizado con la tierra emerge de un suelo salpicado de colores rojizos. En algún lugar de ese remoto paisaje perdido, Francisca y Tomasa fueron detenidas y condenadas gracias a sus propias confesiones. En Barcelona, después de caminar desde la calle Ferran hasta la plaza Antonio López, donde desembocaba la Reforma, actual Vía Laietana, Mariana fue acusada de adúltera y asesinada. Y, finalmente, en la calle Ponent, actual Joaquim Costa, fue detenida Enriqueta, llevada a la comisaría de la calle Sepúlveda y, de ahí, a la cercana plaza Reina Amalia, donde se encontraba la cárcel. Una pequeña placa en la plaza recuerda que allí se encarcelaron a cientos de mujeres hacinadas en condiciones deplorables, hasta que el antiguo caserón fue demolido.

Este tipo de imágenes que exploran el lugar del trauma han sido denominadas, por la teoría fotográfica contemporánea, como imágenes vacías o silentes. Son documentos que señalan, como si fueran tumbas, la existencia de un suceso anterior. Raphaële Bertho argumenta, en un texto que investiga la construcción del acontecimiento a través de la fotografía después de que este haya tenido lugar, que el suceso en estas imágenes «permanece como un evento latente» (2008, § 2). Bleda y Rosa señalan, así mismo, que las fotografías muestran la «posibilidad de ser conscientes de lo que allí aconteció» (Bleda y Rosa en Lucuix, coord., 2010, p. 134), como sucede en su trabajo *Campos de batalla* (1994-2016). Abren, desde el presente en el que las observamos, la probabilidad de reorganizar la historia mediante lugares invisibilizados por la cotidianidad, sin rastro de violencia, escenarios vacíos y desiertos, lugares descontextualizados que podrían ser cualquier lugar en casi cualquier momento de la historia.

Enriqueta fue el disparador del proyecto y el primer caso de investigación temática y experimentación formal. Las calles de los distritos Hospital y la Ribera se convirtieron en el laboratorio de ensayo de estos primeros recorridos fotográficos, que posteriormente repliqué en los demás casos. Al caminar por el lugar y explorar los recorridos que esta mujer hizo, me pareció recorrer sus pasos. Mientras esto sucedía, imaginé cómo habrían sido esos escenarios, al tiempo que documentaba mi presencia en el lugar. Como si marcara los pasos de una procesión que lentamente avanzaba hacia ningún lugar, las fotografías que realicé de estos sitios son testigos

visuales de una práctica situada, condicionada por la documentación visual que previamente rescaté de los archivos. La acción de volver al sitio donde ocurrieron los hechos permitió que sucediera algo particular. Recuerdo, aun sin haberlo vivido, lo que allí aconteció. No se trata de un *déjà vu* de algo experimentado, sino de algo elaborado que, a golpe de recrearlo una y otra vez, de visualizarlo en otras imágenes, como en las del álbum de Bertillon de mujeres asesinadas o, incluso, en pinturas de la época, lo he asimilado como si lo hubiera experimentado. Alison Landsberg (2003) las llama *memorias prostéticas*, una especie de memoria artificial compuesta de recuerdos que no hemos experimentado, pero que son derivados del contacto con las imágenes y la representación. Estas memorias, incorporadas a nuestro archivo, construidas a partir de las imágenes y elaboradas como vivencias de las que nunca participamos y que nos sobrepasan en el tiempo, tienen, sin embargo, un alto componente afectivo.

Al tomar conciencia de que el suelo pisado fue una vez testimonio de un arresto, de una violación, de una agresión o de un crimen, cambia nuestra relación con el lugar; este deja de ser aséptico y común para ser un lugar invadido por una experiencia traumática, para ser, de este modo, un lugar de memoria. Como Pierre Nora señala, son lugares donde se ancla la memoria colectiva, «donde cristaliza y se refugia la memoria» (1989, p. 7). Al empezar este proyecto de investigación fantaseé con la idea de renombrar las calles en las que tenía conocimiento que había habido situaciones de violencia. La calle Joaquim Costa, antigua Ponent, se podría llamar Enriqueta Martí o Teresita —una niña que fue violada en la misma calle y en las mismas fechas en que Enriqueta fue detenida—; la plaza Antonio López podría llamarse Mariana López²; la calle del Gall, en Elx, Josefa Torres, y así sucesivamente, hasta nombrar todas las calles en las que ha habido violencia a lo largo de la historia. Esta fantasía fue, sin duda, eso, en un intento de visibilizar las tragedias cotidianas. Entonces pensé en cómo sería un mapa de esas calles, cuántas quedarían libres de nombres o libres de violencia.

² La escultura que se erigía en lo alto de un obelisco, a unos cientos de metros de la escultura de Colón, fue retirada por orden del consistorio. En ese lugar se hizo una fiesta que conmemoraba borrar del mapa público la escultura del primer marqués de Comillas, quien hizo fortuna en las américas (*La Vanguardia*, 4 marzo 2018).

El relato histórico tiende a escuchar las voces de la colectividad o las voces de quien marcó el rumbo de una parte de la historia y a erigir monumentos a modo de puntos de recuerdo y duelo colectivo. Los lugares de memoria individual, de episodios desvinculados de la historia, dramas sujetos a la cotidianidad, tienen otras formas de conmemoración formales o informales, la primera de las cuales es la tumba, en el cementerio, como espacio de duelo individual o familiar (Traverso, 2007). Las flores dejadas en las cunetas de las carreteras en recuerdo de personas muertas en accidentes de tráfico o los altares espontáneos que la ciudadanía construye en recuerdo de asesinatos o crímenes son ejemplos de la necesidad de dirigirnos hacia un espacio en el que lidiar con el dolor y formalizar el recuerdo.

En marzo de 2019, la prensa publicaba la noticia de que en Sevilla se inauguraba la calle Ana Orantes, el nombre de una mujer que en 1997 apareció en un programa de televisión denunciando los malos tratos y la violencia a la que era sometida constantemente por su marido. A los pocos días de hacer estas declaraciones, él la asesinó. Más de dos décadas después de que esto sucediera, en Sevilla, primero, y en Granada, después, dedicaban un espacio público a Ana Orantes y a las víctimas de la violencia machista.

Finalmente, para realizar el tercer grupo o colección de fotografías, que forman una entidad propia, volví la atención hacia los objetos científico-médicos alojados en los propios museos. Los cráneos de mujeres clasificadas como prostitutas, los fragmentos de cuerpos femeninos desnudos de cera, unas figuras de barro, el instrumental de inspección ginecológica o los rostros de cera de criminales, componen este conjunto de evidencias científicas sobre la construcción de la mujer bajo la atenta mirada masculina del fin de siglo XIX. Decidí tratar las piezas de los museos como evidencias de la mirada patriarcal, asimilando nuevamente el lenguaje fotográfico científico y policial de aquella época. La exploración en los museos médico-científicos escapa a la ficción construida sobre las evidencias policiales y se vuelve hacia otra ficción, la que guió la investigación médica de finales de siglo. El paso por los museos ocupa un espacio aparte en este diario de campo, que desarrollo en el siguiente subapartado, ya que mi paso por esas instituciones ha aportado una cara más al poliedro temático e histórico

que explora esta investigación documental.

Una de las cuestiones centrales en este proyecto, pero también en otros que he desarrollado anteriormente, tiene que ver con la representación cuando trato sobre episodios en los que, de diversas maneras, la violencia está presente. La pregunta que me ocupó parte de los inicios del proyecto fue de qué manera articular esas imágenes sin que la violencia fuera expuesta ni evidenciada. De acuerdo con Susan Sontag (2004), la representación explícita de la violencia es algo que ya no nos perturba; con la ingesta diaria de imágenes que la representan de diversas maneras, hemos sido anestesiadas. Años antes, Martha Rosler (1981) había inducido al debate al subrayar las relaciones de poder que subyacían en el programa documental y señalar la resistencia para construir modelos alternativos de conocimiento mediante las imágenes. Su propuesta sobre la interpretación de uno de los barrios más fotografiados de Nueva York, *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-1975)³, fue recorrer el barrio y fotografiar fachadas de edificios y bodegones en blanco y negro, sin que en ellos apareciera una sola persona o una marca evidente de violencia. Las imágenes neutras de fachadas y latas en el suelo fueron dispuestas formando dípticos, al mismo nivel que conjuntos de palabras referentes a diferentes modos de referirse al término *borracho*. Por su parte, Wallid Raad ha abordado la violencia que ha tenido lugar en la historia reciente del Líbano, mediante estrategias de ficción, construyendo archivos ficticios, como en el proyecto *The Atlas Group* (1989-2004)⁴. Broomberg y Chanarin también han focalizado su trabajo de creación en abordar el problema de la representación y la realidad; en *Fig* (2007)⁵, por ejemplo, un trabajo que versa sobre la colección, la fotografía y la evidencia —en el que se definieron como testigos poco confiables—, reunieron evidencias de sus experiencias y presentaron los hallazgos como una mezcla de fantasía y realidad (Broomberg y Chanarin en Stallabrass, 2007). En esta pieza incluyeron el bodegón sobre fondo blanco de una sola hoja de un árbol de Tel Aviv caída por la explosión de una bomba suicida.

³ La obra puede verse en <<https://whitney.org/collection/works/8304>>.

⁴ La obra puede verse en <<https://www.theatlasgroup1989.org/>>.

⁵ La obra puede verse en <<http://www.broombergchanarin.com/hometest#/fig-1/>> y <<http://www.seesawmagazine.com/figpages/figinterview.html>>.

En mi trabajo, como en las obras que acabo de señalar, la realidad es construida y la violencia que canalizan es evocada mediante las puestas en escena de objetos periféricos. Por ejemplo, un mechón de pelo se convierte en evidencia, y unos utensilios de trabajo alojados en un museo, entre los que hay tijeras y punzones, se vuelven susceptibles de ser mirados como armas utilizadas para cometer un crimen. Como en la fotografía de la hoja de Broomberg y Chanarin, la representación de esos objetos está a medio camino entre lo que sucedió y la forma en que lo he imaginado.

2.1.2 EN BUSCA DE LOS FONDOS Y LAS MUSAS

De manera paralela a la producción visual de los casos de estudio, inicié una segunda vía de investigación documental, que consistió en la búsqueda de piezas y de museos médico-científicos con material de la época que estaba estudiando. Bajo la idea de que «el museo es el lugar dedicado literalmente a las musas» (Stocking, 1985, p. 3), me propuse explorar qué lugar ocupó en estas instituciones, a finales del siglo XIX, la representación de la anatomía femenina en relación con la sexualidad y la culpa.

Los fondos de los museos son depositarios de artefactos y fragmentos testigos de su propio devenir, así como de las ideas del tiempo en que se fabricaron. Son vestigios de la producción de pensamiento de la época, portadores de una historia particular propia, a veces intrazable —quien los fabricó, los tocó, los miró o los usó—, que tiene su origen mucho antes de su traslado a las salas y vitrinas de los museos. El siglo XIX vio nacer la fiebre museística de la mano de los museos científicos (Didi-Huberman, 2018), una forma de archivo en la que depositar, almacenar, conservar y ordenar el legado cultural. Fueron lugares de producción, de control de memoria y de acumulación de saberes dominados por la lógica científica de finales de siglo. La idea del museo fue la del almacenamiento infinito, aunque imposible; la de la acumulación y proyección de saberes vehiculados mediante objetos. Los propios museos, como gabinete de maravillas y de curiosidades, cuentan una historia referida a la producción de esos saberes. Los museos médicos del siglo XIX fueron organizados y

pensados desde un espacio dominado por el pensamiento patriarcal⁶. En ellos cristalizó la mirada, a menudo patologizada, del cuerpo de la mujer, desde la medicalización del parto y la criminalización de cualquier actividad no reglada relacionada con la maternidad, a la gestión del cuerpo y de su propia sexualidad. Los objetos conservados se organizaron y produjeron con un ojo puesto en la medicina y en el valor pedagógico de los mismos en el espacio de la enseñanza universitaria y, el otro, en el orden de superioridad moral e intelectual de los hombres que los crearon. El desvío ideológico que caracteriza a estos objetos y sus usos ha de posicionarse y repensarse desde el marco de pensamiento de la época, cuando entrar al museo implicaba el acceso a un conjunto de saberes y conocimientos legitimados restringidos a un nicho intelectual enteramente masculino. En la actualidad, su función ha cambiado. A menudo, exhiben esos objetos críticos portadores de saberes condicionados por el desvío ideológico de las prácticas médicas implementadas en ese momento; en otras ocasiones, se muestran como objetos que formaron parte de la historia de la profesión o del estudio de síntomas y enfermedades.

He pensado los museos como escenarios de producción de saberes, en los que han quedado rastros y pruebas de esa manera de enfrentar al sujeto mujer durante el cambio de siglo. Bajo la idea argumentada por Ludmila Jordanova de que «la apariencia de las cosas mismas constituye una rica evidencia histórica» (2016, p. 2), los museos y sus colecciones han sido más

⁶ La artista Zoe Leonard trabajó sobre esta idea. Realizó dos series sobre curiosidades médicas fotografiadas en diferentes museos europeos, en las que examinaba la imagen construida históricamente sobre el sujeto mujer: *Wax Anatomical Model (Shot Crooked from Above)* (1990) y *Preserved Head of a Bearded Woman* (Musée Orfila) (1991). La primera explora la posición y el lugar que ocupaba una figura de una Venus anatómica de cera en la sala del museo. La segunda presenta una serie de cinco imágenes, en las que examina y explora fotográficamente la cabeza de una mujer barbuda. Esta mujer, sin nombre y sin pasado, fue expuesta en su momento en el Museo Orfila, junto con otros especímenes. La artista la documenta desde diferentes puntos de vista, en un ligero contrapicado, en blanco y negro, fiel a un estilo clásico documental, como también fotografiara a la Venus anatómica. Leonard plantea un debate entre la realidad y la ficción mediante esta obra. Una de las cuestiones que emergen es sobre la identidad de esta persona y la relación entre la historia y el cuerpo. Este último no se conserva; a la institución científica le interesó tan solo el rostro barbudo. La otra cuestión tiene que ver con cómo la artista retrató a esta persona. Lo hizo guardando una cierta distancia, observándola y analizándola, quizás no a ella sino a la institución que la colocó allí, y lo hizo enfatizando la barrera de seguridad que la separaba del oxígeno que respiramos. Acentuó la diferencia y se situó en lugares en los que los reflejos en el cristal se hacían más evidentes. La cabeza de la mujer estaba dentro de una vitrina, vestida. Le colocaron la parte superior de una blusa de la época con un bordado que la ubica temporalmente. El modo en que Leonard fotografió la pieza colisiona con la naturalización de la objetividad fotográfica, aunque de hecho documenta su estado en el museo, a pesar del vidrio (Stylianou y Stylianou-Lambert, 2017). La obra *Wax Anatomical Model (Shot Crooked from Above)* (1990) puede consultarse en <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/leonard-wax-anatomical-model-shot-crooked-from-above-p79209>>. La obra *Preserved Head of a Bearded Woman* (Musée Orfila) (1991) puede consultarse en <<https://whitney.org/collection/works/59978>>.

examinadas y revisadas que visitadas. El objetivo de estas exploraciones, que he llevado a cabo en museos y fondos de colección, ha sido detectar el aspecto y la proyección del conocimiento sobre el cuerpo femenino. Desde los estudios de anatomía, antropología criminal o ginecología, y desde la forma física y función de los utensilios e instrumental médico, cristaliza una mirada particular sobre la mujer en el cambio de siglo XIX. Los objetos, al abrigo de las paredes de los museos, son los protagonistas. Piezas sueltas e independientes, de orígenes variados y procedencia diversa, reunidas en cámaras de maravillas que obedecen a principios de ordenación, en los que el cuerpo es solicitado como espacio de intervención, exhibición y construcción.

A partir de los restos conservados de estas múltiples miradas depositadas en el cuerpo intervenido, el cuerpo inventado, el cuerpo producido, el cuerpo penetrado y el cuerpo forzosamente inspeccionado, he construido mi propia colección de saberes. Con la mirada puesta en los casos de estudio, en los detalles y comentarios hechos en la sala del juzgado, he recolectado un conjunto de evidencias. Los objetos que he decidido fotografiar tienen que ver con la representación de la sexualidad y de la mujer como objeto gnoseológico en diferentes registros, desde la representación escultórica idealizada de la Eva pecadora, al cráneo de una mujer presentada como criminal.

El primero de los museos médicos que visité fue el Museo de Anatomía Javier Puerta de la Universidad Complutense de Madrid. Se creó en 1787 y está ubicado en la Facultad de Medicina, en el Departamento de Anatomía y Embriología Humanas, bajo la dirección de Fermín Viejo Tirado. El museo alberga una colección de esculturas en cera, escayolas de diferentes regiones del cuerpo humano, cráneos, esqueletos y modelos anatómicos para el estudio del cuerpo. El material se distribuye en una gran sala, ordenado por secciones y dispuesto, en su gran mayoría, en vitrinas antiguas, con la excepción de algunas piezas de gran tamaño.

Las Evas anatómicas del Museo Anatómico Javier Puerta están desnudas. La desnudez es característica en los especímenes exhibidos en los museos de anatomía; sin embargo, estas Evas, aunque desnudas, están organizadas bajo la idea de mujer púdica, pecadora, arrepentida y sumisa, como lo

indican sus poses, así como las miradas bajas y vacías que presentan. Para el estudio de su anatomía, tal vez no interesara la expresión de su rostro, el color de sus labios ni el peinado a la moda, pero a estos aspectos se les prestó especial atención en el momento de su realización. Parecen decoradas para la ocasión. Una Eva acaba en el pubis y tiene forma de armadura, con pestillos en ambos costados del tronco, que abarca desde la supratiroidea hasta el hipogastrio. Los pezones están pintados de color marrón rojizo; los labios carnosos, de color rojo carmín intenso; las mejillas y los párpados, rosados; y las cejas son negras, aunque el pelo es rubio.

La otra Eva es una figura de cuerpo entero, que junto a Adán forma un conjunto escultórico singular. Sus pies descansan sobre una base de madera cuadrada, oscura y desgastada. La figura femenina tiene la mirada perdida en algún punto de un horizonte bajo y sostiene en la palma de su mano derecha el símbolo del pecado original. La escultura masculina, como Octavio Augusto, tiene el brazo derecho levantado por encima de la cabeza en un ángulo de cuarenta y cinco grados sobre el pecho de Eva, y la palma de la mano abierta. La posición de esta recuerda a la Venus de Botticelli, a las Afroditas clásicas y a la Virgen María: vemos una pierna casi recta sosteniéndose sobre el suelo y la otra apoyando el pie un poco inclinado, como si fuera a iniciar una danza o como si estuviera a punto de caerse. Una pieza femenina de mirada vacía que representa la crisis de pensamiento sobre la mujer de finales del siglo XIX, que, en ese gesto, inestable y contenido, ha de permanecer para siempre.

Ellas, las Evas, eran las únicas mujeres a las que se les permitía la entrada en las clases de anatomía y medicina, dado que las mujeres tenían vetado el acceso a los estudios superiores en la universidad. Por la Real Orden de 11 de junio de 1888, que se derogó en 1910, tan solo aquellas que fuesen aceptadas después de pedir un permiso especial para poder iniciar estudios y ser autorizadas por el decano de la facultad podían acceder a los estudios. Así que los cuerpos de las Evas realizados en madera, cartón piedra, yeso o cera se hacían presentes en las manos y a los ojos de los futuros doctores. Estas eran modelos idealmente naturalizadas, observadas y construidas desde la mirada masculina. Al observarlas de frente, cicatrices, expresiones y marcas han tomado la forma de metáforas prudentes en el espacio del

marco fotográfico por partida doble: por las heridas en los cuerpos y por los rasguños en los negativos, como consecuencia del revelado y de la manipulación llevada a cabo en el laboratorio.

El Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso, perteneciente a la Universidad de Torino, fue creado en el año 2009 y actualmente está bajo la dirección de Silvano Montaldo, gerente científico, y Cristina Cilli, conservadora, curadora y responsable del archivo histórico. Cien años después de la muerte de Cesare Lombroso, fundador de la antropología criminal, el museo abrió al público una colección que contiene esqueletos, incluido el del propio Lombroso, especímenes anatómicos, cráneos de criminales, fotografías, una colección de armas homicidas, figuras de barro y otros objetos procedentes de prisiones del norte de Italia realizados por los presos.

La entrada es oscura, las paredes son negras y los objetos están bañados por luz puntual. El museo está distribuido en salas temáticas. Cristina Cilli me recibió con una extensa explicación sobre los materiales conservados, sobre cómo se fundó el museo, así como las contradicciones que trajo consigo. A pesar de las ideas que Lombroso profesó, el museo intenta dotar de una mirada crítica al método de estudio y a las conclusiones del científico. En un audiovisual al final del recorrido, una voz en off, que encarna al propio Lombroso, comenta que, tal vez, se equivocó en sus métodos y conclusiones. El de Lombroso es uno de los museos más cuestionados porque, a pesar de la intención crítica con la que la nueva directiva planteó el museo, no deja de ser un espacio que acumula daño; aunque en este sentido no es una excepción. El Museo Lombroso es un museo literal. Construye la teoría sobre los cuerpos que allí se ordenan. Es de entre todos los museos que he visitado en esta investigación, el síntoma y la prueba. Es el museo científico por excelencia, en el que se ordenan con más claridad los pensamientos sobre la normalidad y la criminalidad femeninas.

Varias fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX, conservadas en el archivo del museo bajo el título Museo lombrosiano nella sede del Palazzo degli Istituti anatomici a fine Ottocento inizio Novecento, orientan sobre la estructura del museo y la disposición de los objetos que

este contenía. Estaba formado por varias salas, en las que se encontraban las mismas vitrinas que en la actualidad visten las paredes del museo. En ellas apenas había un hueco libre entre los retratos de delincuentes, en múltiples formatos, y los grilletes ordenados en una pared encima de las vitrinas, que albergaban las máscaras mortuorias de supuestos criminales. Varias paredes quedaban invisibles con varias filas de cráneos en vitrinas y estanterías. Los cráneos, los esqueletos y los botijos procedentes de prisiones del norte de Italia son el emblema de la colección, como también lo son las navajas. Los museos científicos de finales de siglo tienen algo de morgues y cementerios. Sus fundadores poseyeron los cuerpos para estudiarlos; cuerpos muertos y cuerpos vivos que poco a poco formaron parte de la colección que aún se conserva.

Entre las salas del museo, en las que poco a poco emerge el relato de la modernidad, la supuesta mirada objetiva y científica sobre la criminalidad se ve cuestionada de manera evidente. En una vitrina de la época, que emite un ligero olor a cera, encerrados detrás de los cristales, hay un conjunto de cráneos de mujeres criminales a las que tan solo se puede acceder a través del vidrio que las protege. No se indica su pecado. El nombre de una de ellas está inscrito en la parte frontal del cráneo; encima de una fecha, pero ¿qué pruebas tenemos de que este cráneo sea el de una mujer?, ¿y de que sea el de una criminal? Los cráneos llegaron hasta allí cuando Lombroso los empezó a recolectar de hospitales, manicomios y morgues en su época de estudiante. Su habitación era una especie de museo de la muerte y los horrores. Acumulaba fragmentos de cuerpos que traía de la morgue de Torino (Musumeci en Gil, 2014). Esos cuerpos muertos desmembrados habían perdido su lugar en el cementerio. Al fin y al cabo, eran pecadoras a las que el acceso al paraíso les había sido ya vetado. La ciencia hizo un uso diferente de sus cuerpos. Los estudió y los midió para descifrar las características físicas de las transgresoras. La base de la ciencia positivista fue garantizada por una metodología basada en la observación y la toma de medidas, la comparación y la extracción de conclusiones que demostraban una hipótesis previa. Las mediciones distinguían y separaban. Estas fueron la piedra angular de un protocolo que trató de determinar las características físicas de delincuentes y criminales. Según Lombroso, «la medida del brazo es superior en la mujer honesta que en la ladrona y la prostituta, porque estas últimas trabajan



Ana Lorente. Moldes de cabezas. Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso.
Fotografía del proyecto *Archivos [0]*. 2018-2020.



Ana Lorente. Grupo escultórico de pequeño tamaño. Museo di Antropologia criminale Cesare Lombroso. Fotografías del proyecto *Archivos [0]*. 2018-2020.

menos» (Lombroso y Ferrero, 1893, p. 306). Las conclusiones sobre las mediciones de cuello y piernas se hicieron a pocas mujeres normales, ya que muchas no quisieron someterse al experimento, «tan solo catorce», señaló Lombroso (p. 308). Sin llegar a saber los motivos por los que no quisieron someterse a las mediciones, me aventuro a relacionar las causas con el miedo a que la balanza se volcara hacia el lado contrario. Teniendo en cuenta que «el pelo de las criminales y prostitutas es más oscuro que en las mujeres normales» (p. 319) y que el físico determinaba el límite de la criminalidad, dejarse medir implicaba aceptar las conclusiones a las que llegara Lombroso.

Las mujeres fueron objeto de estudio destacado por parte de la medicina y la ciencia, debido a la necesidad de clasificación y ordenación que vivió el siglo XIX. El reducido y asfixiante espacio en el que se las ubicaba en la vida social, donde pasaban —aconsejadas por ginecólogos y médicos— de la tutela paternal a la tutela marital, dejaba poco margen a ser algo diferente a hija, esposa o madre. Este efecto de ficción dictaba el orden social ideal en el que la mujer debía vivir. En una vitrina, a la altura de la vista, se encuentra un grupo escultórico de pequeñas dimensiones realizado en barro. Las figuras que lo componen son de pequeño tamaño, unos veinte centímetros de alto, aproximadamente, y de factura particular: la cabeza es alargada y los detalles de la boca son ásperos. Representa una mujer joven de ojos hundidos con tres niños pequeños claramente empobrecidos, uno en sus brazos y los otros dos a su lado mirando al suelo. El grupo parece estar a medio camino entre una piedad y una maternidad clásicas. La cartela indica que la escultura fue realizada por presos de la cárcel de Torino, aunque no se indica quién lo realizó, si una mujer o un hombre, ni en qué contexto o a quién se referiría ese grupo protagonizado por una madre desgastada y sumisa. Entre reflejos y oscuridad, en la vitrina de enfrente, en la parte inferior, se ordenan esculturas en barro de cabezas de mujeres, unas al lado de las otras casi tocándose. Tienen la boca entreabierta, los ojos almendrados y la nariz aguileña. Una posa con la cabeza erguida y mirando al frente, la otra inclina la mirada y la cabeza hacia abajo. Entre sus pómulos y cráneos hay un breve espacio de tiempo. No tienen pelo. Parecen moldes extraídos de sus cuerpos fríos. La línea que separa las dos mitades de la cabeza y la cara indica que el molde fue hecho en dos partes. No sabemos porque se encuentran allí, ni quiénes fueron; como en el caso

anterior, no se indica el delito que cometieron.

La prostitución fue, para Lombroso y para la ciencia médica en los decenios que protagonizaron el cambio de siglo, un delito moral, aunque no estaba tipificado en el Código Penal y, por tanto, no era delito. Las mujeres que se veían inducidas a la práctica de la prostitución, que en el imaginario social representaban la personificación del mal y la deshonra, eran fuertemente acusadas y perseguidas.

En el espacio subterráneo de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid, pabellón 8, se encuentra el Museo Olavide, en honor a su fundador, el dermatólogo José Eugenio Olavide. En el museo, dirigido por el doctor Luis Conde-Salazar, Amaya Maruri y David Aranda se encargan de la curaduría y de la restauración de las piezas. Este alberga una amplia colección de moldes de cera del siglo XIX de pacientes con enfermedades de manifestación dermatológica, así como documentos e historias clínicas. Las prostitutas tuvieron un lugar destacado. Mujeres con sífilis, cuerpos rotos a los que les hicieron moldes de sus partes heridas mientras estaban en el hospital, para ser convertidas en esculturas de cera.

Gracias a dos fotografías de finales del siglo XIX —encontradas en un dossier de prensa que Amaya y David me remiten—, sabemos cómo era el aspecto del museo cuando se fundó en el Hospital San Juan de Dios, en Madrid. En el centro de la sala rectangular se observa una mesa con un mantel; a derecha e izquierda, en el interior de vitrinas que llegan hasta el techo, se intuyen las esculturas de cera de las partes del cuerpo con lesiones. La fotografía presenta un catálogo en tres dimensiones de los moldes que se realizaban a las pacientes para mostrar los signos de la enfermedad. Caras, piernas, torsos, manos, brazos, pechos y pies se preparaban en el taller de moldes representado en otra fotografía, una sala modesta con mesas de trabajo que parecen también cajoneras. En las paredes del taller cuelgan dos retratos, un paisaje y varias piezas de pequeño tamaño que no consigo identificar. La realización de moldes en cera, destinados al estudio médico, había sido una práctica común en Europa durante los siglos XVIII y XIX. La cera es un material maleable que cuando se solidifica presenta un aspecto parecido a la piel humana. Este proceso, que necesitó de una estrecha colaboración entre artistas especialistas en escultura en cera y

anatomistas, tenía la función principal de instruir a futuros doctores en las universidades y academias de medicina. Tanto las ceras conservadas en el Museo Lombroso —provenientes de la colección creada entre 1885 y 1893 por Lorenzo Tenchini, anatomista y psiquiatra, profesor de anatomía humana en la Universidad de Parma, desde 1881 hasta 1906, que las cedió a Lombroso— como las custodiadas en el Museo Olavide tienen como elemento característico que las esculturas están enmarcadas con tela. En el Museo Olavide se presentan en marcos y protegidas por una tela que delimita el espacio del cuerpo modelado; en el Museo Lombroso, los rostros de los acusados están depositados sobre una almohadilla de color violeta, dentro de vitrinas del siglo XIX, con marcos de madera visibles tras el cristal, al lado de una cartela que indica un número y una condición criminal.

Después de visitar el museo con las explicaciones del doctor Luis Conde-Salazar y de David Aranda, les pedí que me enseñaran las figuras, así que David me condujo hasta el depósito del museo, a través de pasillos y escaleras laberínticas. Abrió una puerta estrecha que conducía a una sala amplia con dos estancias pequeñas; al fondo de una habitación repleta de cajas de madera, que recordaban a ataúdes con cuerpos muertos olvidados, estaba ella. Esperé en la puerta y mientras David la cogía con sumo cuidado, no pude evitar acercarme y tocar los plásticos que cubrían sus cuerpos mutilados. Interrumpimos su reposo sacándola de su espacio para colocarla sobre un fondo blanco improvisado con un porespán de gran tamaño. La «niña violada», como la inscribieron los doctores en la ficha médica de la «cama núm. 13», es una niña sin cara, sin cuerpo y sin piernas. Ella no era prostituta y sin embargo fue contagiada de sífilis. Como ella, había otros fragmentos de cuerpos —vientres, genitales, piernas, pies, rodillas, caras y pechos— afectados por la misma enfermedad, como la paciente de la «cama núm. 2», una joven afectada de chancros sifilíticos que había contraído la enfermedad por practicar «coito impuro»⁷.

El Institut d'Història de la Medicina i de la Ciència López Piñero está situado en el centro de Valencia. El edificio alberga el museo, la biblioteca

⁷ Estas anotaciones aparecen en el expediente médico adjunto al cuadro de cera, en el que se indica que el día 28 de enero de 1893 fue dada de alta de la enfermería donde estuvo siete meses.

y un depósito con fondos procedentes de diversas donaciones. Se conserva material médico de varias especialidades médicas de diversas épocas. En las estanterías de metal de color blanco hay objetos diversos, entre los cuales hay una cabeza frenológica de cerámica blanca, como la ideada por Francis Gall, y piezas anatómicas. En las vitrinas hay instrumental ginecológico como fórceps, «decapitators» y espéculos en proceso de catalogación. Estos últimos, cilindros de diferentes tamaños, diseñados para ver los interiores de las mujeres, están en una caja. Son tres. Uno dentro del otro, como si de una muñeca rusa se tratara —una mujer que guarda dentro otra mujer, que guarda dentro otra mujer—. Entre las estanterías y las vitrinas hay dos camillas de exploración ginecológica de vidrio y hierro de principios de siglo XX, con claras señales de uso.

En el *Tratado de ginecología* (1920) de Fargas Roca aparecen varias fotografías que describen su consulta y la sala de operaciones de su clínica. Son salas amplias y alargadas de techos altos, con luz natural procedente de grandes ventanales verticales rectangulares. El centro de la sala de reconocimiento se encuentra presidido por la camilla. En la pared izquierda, un lavamanos y, a su lado, varios soportes para las piernas de la paciente.

En Londres, en el Royal College of Obstetricians and Gynaecologists, se encuentra el fondo de colección de utillaje ginecológico y artefactos usados en partos y para provocar abortos de diversas épocas. Al bajar las escaleras a una planta subterránea, se abre un pasillo ancho y largo, vestido de vitrinas y cajoneras iluminadas con focos puntuales. Los leds en el interior de los cajones iluminan las piezas que estos esconden: objetos punzantes, hojas de sierra, ganchos, cuchillas o puntas de tornillo. Cuando visité la colección, Peter Basham, el conservador del museo, abría y cerraba los cajones mientras que en su explicación ponía énfasis en la metodología y en el uso de cada instrumento. La colección me devolvió una imagen terrible. Objetos de hierro, dolientes y áridos. Entre ellos los decapitators, utilizados solo por médicos, ginecólogos y obstetras para provocar abortos o extraer el feto en caso de complicación del parto. Las comadronas tenían absolutamente prohibido su uso. Ellas tenían su espacio reducido a unas pequeñas cajas con gasas y tijeras, prácticamente los únicos utensilios que tenían permitido llevar consigo durante la atención a los partos. A través del material conservado de la época, se evidencia la relación desigual

entre doctor y comadrona, y entre doctor y paciente. En las camillas ginecológicas ellas depositaron su cuerpo esperando una revisión y, quizás, también alguna confesión. Estiradas en la camilla o estiradas en el colchón, la horizontalidad fue un síntoma más de sumisión.

El Amfiteatre Anatòmic de la Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya (RAMC) se encuentra en el recinto del antiguo Hospital de la Santa Creu. En la mesa de mármol, situada en el centro de la sala, los profesores de la facultad de ciencias médicas diseccionaban cadáveres para su estudio anatómico.

El Museu d'Història de la Medicina de Catalunya (MHMC) tiene su fondo de colección en depósitos. Sus piezas pueden visitarse en exposiciones temporales que otras instituciones acogen. Con su director, Alfons Zarzoso, repasamos los objetos de la extensa colección. En algún lugar del depósito está la Venus anatómica guardada en una vitrina de cristal. No he podido verla al natural, aunque pude hacerme una idea de cómo era su aspecto debido a las similitudes que presentaba con las Venus que vi en el Museo di Anatomia Umana Luigi Rolando, en Torino, y por las fotografías que Alfons Zarzoso me suministró. Es una escultura en cera, que reposa estirada sobre un lecho de tela. La figura está peinada, maquillada, con una esclava en el brazo y con los órganos dispuestos idealmente en el interior: corazón, estómago, hígado, intestinos y útero. Además, está embarazada. Su posición es similar a la de las Evas anatómicas, aunque esta no está de pie. Esta Venus solo puede ser vista estirada. Observada desde un punto de vista cenital, parece sacada del álbum de cuerpos muertos de Bertillon.

Esta Venus, como las otras Venus de la época, parece una mujer muerta y viva al mismo tiempo, como argumenta Joanna Ebenstein en la intensa investigación titulada *The Anatomical Venus* (2016). De acuerdo con la apreciación que Ludmila Jordanova expuso en *Sexual visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries* (1989), «a primera vista, estas modelos producen la sensación de verosimilitud, mezclada con una vívida sensación de misterio» (Jordanova, 1989, p. 45) que, además, se ve reforzada por las poses y los adornos que las acompañan. Con la boca semiabierta, los párpados caídos y el brazo alzado a punto de dejarlo caer, estas Venus recuerdan, «con su ambigua

mezcla entre éxtasis sexual y religioso» (p. 45) al gesto de la Santa Teresa de Jesús de Bernini o al de las vírgenes clásicas e inmaculadas de los siglos XVII y XVIII.

2.1.3 EL MARCO Y LA ANALOGÍA

Mi práctica artística se inscribe en la amplia y heterogénea tendencia artística que tiene como eje neurálgico la realización de diversos procesos de documentación, en los que uso el artificio, la puesta en escena y la ficción como herramientas con las que explorar posibilidades narrativas para hacer emerger fragmentos del pasado. Trabajo con la fotografía, a la que tradicionalmente se ha leído como una herramienta neutra y objetiva, caracterizada por su falta de interpretación (Guash, 2016) y percibida como la reproducción documental de lo natural. Para realizar los documentos que han conducido mi relato, me he apropiado de la imaginería de la prueba, históricamente construida a través del dispositivo fotográfico. He optado por utilizar un lenguaje cercano al de la evidencia fotográfica —policial, médica, científica y antropológica— que el siglo XIX articuló, utilizando las estrategias formales que validaron la condición de la fotografía como documento. Mi objetivo como artista no es establecer la verdad de los hechos expuestos, ni relatar fielmente la forma en que estos se produjeron, sino cuestionar cómo fue construida la verdad en esos momentos, con qué mecanismos, quién la produjo y con qué intenciones. Para ello, he estudiado las prácticas fotográficas que durante la *Belle Époque* afianzaron la verdad legal y las convenciones del documento fotográfico.

El documento fotográfico se caracteriza por ser un registro nítido y neutro de un elemento. Así se estableció, en el año 1910, en la ciudad de Bruselas, en la que se celebró el V Congreso Internacional de Fotografía (Rouillé, 2017). El documento debía hacer referencia a imágenes que pudieran ser utilizadas en «estudios de naturaleza diversa», y tenían que ser muy nítidas y «abundantes en detalles» (Rouillé, 2017, p. 83). Así, se establecía que no toda imagen era un documento, sino tan solo aquellas que cumplieran una función testimonial. De este modo, la «fotografía-documento», como la llama André Rouillé, frente a la «fotografía-expresión», «únicamente busca

hacer referencia a una cosa material perceptible, previamente existente, a una realidad exterior en la que se fija, como programa registrar la huella y reproducir fielmente la apariencia» (p. 84). El sistema creado alrededor de la imagen fotográfica como documento verdadero dibujaba una imagen precisa y enfocada, en la que no había «espacio para la imaginación y menos para la ambigüedad» (Debroise, 2001, p. 103).

Sin embargo, esta aparente neutralidad documental, vinculada a la imagen fotográfica desde el mismo momento de su nacimiento, no está despojada de intención y «no representa la realidad, sino una “voluntad de poder” de sus productores» (Guash, 2016, p. 373). La tradición cultural occidental ha hecho de las dicotomías un modelo de pensamiento: verdad y mentira, realidad y ficción, o auténtico e inventado, entre muchas otras. No obstante, esta división entre hechos e imaginación traducida en documento y ficción es borrosa e inestable. Sobre este paradigma o modelo binario, la historia de las prácticas fotográficas ha construido su batalla particular, y ha perfilado una división que en el siglo XIX y parte del siglo XX fue irreconciliable.

La imagen técnica, desde su nacimiento, se convirtió en un instrumento preciado para contar historias, en una herramienta que, por su necesario vínculo con la realidad, testimoniaba verdades y contaba mentiras de la manera más fiable. Un instrumento poderoso para imaginar pasados posibles y producir futuros a medida. Desde la invención de la fotografía, esta se utilizó para crear verdades alineadas con el pensamiento científico y social de la época, para probar enfermedades femeninas, para construir un imaginario sobre la lujuria encarnada en esas mujeres; para imaginar un relato posible sobre la comisión de un crimen, para especular sobre cómo alguien murió o para construir los posibles rostros y cuerpos de las criminales. La fotografía, como documento testimonial que atesoraba la verdad, sirvió de instrumento probatorio incuestionable de relatos tan solo visibles para los ojos que miraban a través del objetivo. Una especie de alucinación colectiva que, como si hubiera sido afectada por el espiritismo de la época, representó un abanico amplio de fantasías sobre una verdad que, como veremos, tenía dobleces, surcos y hasta agujeros.

En las últimas décadas del siglo XIX, la fotografía experimentó una

ampliación notable de sus propias fronteras. A medida que la tecnología producía equipos y materiales más rápidos, menos pesados y más manejables, la verdad legal depositada en las capas de la emulsión sensible se intensificaba. Entre el primer y el segundo cuarto del siglo XIX se alojó la paternidad colectiva de la fotografía, que nació debido, como dijo Aragó en el discurso en la cámara de los diputados de París, en el año 1839, al deseo «de fijar una imagen por si sola» (Batchen, 2004, p. 58). En el mismo discurso, Aragó apuntó los usos posibles del nuevo aparato nacido de la nueva manera de observar el mundo; el daguerrotipo tendría la tarea principal de documentar, servir a la ciencia, a la arqueología, a la medicina, a la antropología y a la propia ciudadanía.

Su papel de sirvienta de otras disciplinas pronto dispuso y legitimó el dispositivo fotográfico como parte del discurso positivista, tanto científico como institucional, que caló en el siglo XIX. La necesidad de construir una herramienta de certificación, sin apenas intervención del ser humano, no puede entenderse sin tener en cuenta la fe en la ciencia, en el progreso y en la tecnología que invadió el siglo XIX. Dicho instrumento, nacido de la modernidad y de la tecnología, fruto de los experimentos y de las invenciones, se ponía entonces al servicio del conocimiento, del control, de la superioridad moral, del racismo y de la misoginia.

No podemos olvidar que quien inventó la fotografía, los múltiples padrastrós, como los llamó Geoffrey Batchen (2004), fueron científicos e inventores, así que los usos atribuibles tuvieron relación con las necesidades que emergieron de la modernidad. Estos fueron a documentar el territorio, las excavaciones arqueológicas, los conflictos sociales, los cambios lunares y los avances científicos e industriales. Los científicos tenían un interés añadido en inventar un artefacto que certificara y capturara la realidad exterior. El mismo Henry Fox Talbot, licenciado en matemáticas y muy cercano a los círculos científicos, estaba interesado en la astronomía, en los efectos de la luz y el color en los objetos, en la egiptología, así como en la botánica. La anécdota sobre cómo se le ocurrió dar vida al fotograma o esquiografía es suficientemente conocida; las plantas frente al lago Como y su incapacidad para el dibujo hicieron el resto. Su ingenio le llevó a imaginar algún instrumento que hiciera ese trabajo por él. Con la ayuda de la acción de la luz sobre una superficie sensibilizada, encima de la cual

se depositaran las plantas que tanto le costaba dibujar, haría el resto. En Lackok Abbey, Constance Fox Talbot, junto a Talbot, desarrollaron, a base de ensayo y error, el calotipo, un procedimiento inestable y escurridizo que inauguró el futuro de la fotografía, junto con los procedimientos de Joseph-Nicéphore Niepce de unos años antes. El problema era que la ansiada certificación se escapaba, junto con los vapores del proceso del revelado, hasta que la química consiguió fijar las sombras. La cámara oscura, ese artefacto maravilloso, hizo las mieles de la ciencia cuando se consiguió extraer de ella la verdad completa. No solo las sombras, sino las sombras verdaderas; fijadas para siempre en una superficie plana, en un documento que irremediamente testimoniaba la relación con su referente. La química tuvo mucho que ver con la elaboración de la verdad y la certificación. Sin la imagen fijada, la verdad se desvanecía. Sencillamente, se esfumaba.

A la luz del día, en medio de su campiña, Talbot trató de arrancarle a la cámara esa verdad necesaria que la fotografía prometía. Las luces y las sombras por fin ocuparon su lugar en *The pencil of Nature* (1844), el segundo fotolibro de la historia; el primero perteneció a Anna Atkins, *Photographs of British Algae. Cyanotype Impressions* (1843). El libro es un ensayo visual y textual en el que Talbot expuso sus copias fotográficas, junto con apreciaciones sobre la fotografía: descripciones del tema y del procedimiento, así como declaraciones y reflexiones sobre la verdad fotográfica. Lo presentó en un dispositivo archivístico, en un libro en el que ordenó texto y fotografías tituladas y referenciadas según el canon científico.

En la tercera imagen de la publicación, titulada *Articles of China*, Talbot presentó una serie de tazas, vasos y pequeñas esculturas de porcelana china, e indicó que probablemente se tardaría el mismo tiempo en describirlo que en dibujarlo. Hacer la fotografía de los objetos ordenados —que probablemente fue realizada en su propia casa, cerca de donde Constance Fox Talbot colocó la ratonera que haría de la ventana de Lackok Abbey una de las fotografías más famosas de la historia— era más rápido y el resultado, más preciso. Talbot argumentó que, si aquellos objetos fueran robados, «el testimonio mudo de la fotografía» podría ser utilizado en el juzgado, ya que la fotografía describía «a todos los objetos de una vez»,

dado que la cámara hace «una fotografía de lo que ve» (Talbot, 1844, p. 19). Como señaló Allan Sekula en *El cuerpo y el archivo*, «Talbot reivindica una verdad legal, la verdad de un inventario indéxico más que textual, aunque esta disposición frontal de objetos tenía sus precedentes en la ilustración científica y técnica [...] únicamente la fotografía podía empezar a demandar la condición legal de documento visual de propiedad» (Sekula, 1997, p. 140).

La verdad legal atribuida a la cámara y a la imagen fotográfica tuvo como discurso principal la capacidad mimética de la misma. El mundo representado en una superficie portátil y archivística, fruto de la física y de la química, sin apenas intervención del ser humano en el proceso de producción, aportaba una «verdad superior y más cerebral» (Sekula, 1997, p. 150). Al identificar el motivo con la fotografía, esta se convertía en un documento con capacidad de sellar lo real. Sobre esta base, se fundamentaron los discursos realistas de la imagen que tuvieron lugar durante gran parte del siglo xx.

Recordemos la historia de La Salpêtrière, de Charcot y de la histeria, ya comentada en el capítulo anterior, en la que también participó Albert Londe. A partir de la década de 1860, «la fotografía hizo una entrada triunfal y triunfalista en el museo de la patología. Solo ella era capaz de revelar hasta el más mínimo defecto» (Didi-Huberman, 2018, p. 52). El uso de la fotografía en la clínica impuso un nuevo régimen de la mirada. El ojo y la mano se alinearon con el pensamiento para observar y registrar aquello que se desataba delante de sus miradas, un espectáculo que, vivo, quieto o muerto, era observado desde una distancia siempre prudente. Charcot, neurólogo poco hablador y muy observador, puso al servicio del conocimiento científico los descubrimientos que realizó en La Salpêtrière. Trató de «aislar la histeria» (Didi-Huberman, 2018, p. 108), de determinar sus propios síntomas y lesiones; las pruebas físicas, las huellas, las marcas y los indicios depositados en las placas fotográficas contribuyeron en gran medida a conseguir su objetivo. Inventó la histeria dentro de los muros del hospicio. Pero ¿cómo la inventó? La produjo, la teatralizó, la reprodujo y la registró.

El servicio fotográfico de La Salpêtrière tuvo el cometido de documentar el

proceso de aparición de la histeria en el estudio fotográfico, que fue como una sala de actos. Algunos de los retratos realizados en La Salpêtrière fueron la traducción de mujeres posando en el estudio, emulando las miradas y los gestos en éxtasis de Santa Teresa de Jesús de Bernini, reproduciendo gestos y actitudes presentes en la imaginería artística occidental religiosa y profana. Fotografiaron retratos individuales y retratos en grupo, pero, sobre todo, fotografiaron las poses y los ataques histéricos.

Londe, director del servicio fotográfico de La Salpêtrière en la década de 1880, decía que «la placa fotográfica es la verdadera retina del sabio» (Didi-Huberman, 2018, p. 50). Basó sus afirmaciones en la idea de que la placa fotográfica era sensible a rayos de diferente longitud de onda que el ojo humano; según este principio, la placa revelaría detalles e información que el ojo humano sería capaz de percibir (Didi-Huberman, 2018). Londe gestionó y documentó el servicio fotográfico del «hospital de las mujeres incurables, de las histéricas, de las locas» (Didi-Huberman, 2018, p. 7). Londe lo fotografió todo. Contorsiones, muecas, gestos exagerados, espaldas arqueadas, lenguas fuera de la boca, estirones de camión, miradas perdidas y hasta un grupo de mujeres tapándose los oídos y entrando en fase histérica debido a un fuerte y agudo pitido provocado para la ocasión. Un cuadro clásico de histéricas gritando y posando ordenadamente sin salirse del encuadre. La capacidad descriptiva de la fotografía sirvió a Londe y a Charcot para definir un síntoma (Didi-Huberman, 2018), y la convirtieron en su mejor aliada. Consiguieron arrancarle un gesto cómplice al dispositivo fotográfico y así hacer, del teatro que tenía lugar en La Salpêtrière, una prueba científica fiable de la histeria. O, mejor dicho, consiguieron dar forma a la histeria.

Londe defendió la exactitud y sinceridad del dispositivo fotográfico, así como su inmediatez y durabilidad (Didi-Huberman, 2018), características perfiladas bajo el paraguas de la razón y la tecnología. En el documento fotográfico cristalizó una mirada forense formada de planos frontales y luz natural, que aportaron nitidez, detalles y un amplio registro de luz y sombras. En el estudio fotográfico se planteó una mirada fría y distante, alejada lo suficiente, pero no demasiado; una mirada muda, que fingía «ser pura», dice Didi-Huberman, que fingía ser «la mirada clínica ideal» (2018, p. 37). Una mirada objetiva y, sin embargo, artificial. La fotografía

fue el fruto de un artificio, de una puesta en escena supuestamente objetividad y en la desaparición del operador de cámara, para dar espacio a la representación del mal incurable que era ser mujer.

La presentación de las placas producidas en La Salpêtrière, alojadas en los álbumes titulados *Iconographie photographique* y *Nouvelle iconographie*, siguen la línea fina que separa la ciencia de la ficción; son documentos presentados con toda la neutralidad que es posible, con leyendas que proveen de contexto a unas imágenes que de otro modo quedarían huérfanas, tan solo al amparo de la duda. Podrían ser retratos de una mujer joven para su amante o documentos para artistas. Su posición en el archivo, que el mismo Londe creó —con la ayuda de Charcot—, las proveyó de cierta solidez al agrupar y catalogar la información. El caso de La Salpêtrière es paradigmático por el uso que se hizo del documento fotográfico para archivar una ficción. Aunque en ese momento, tal ficción era inexistente, es decir, no fue una burda mentira (Didi-Huberman, 2018).

En los mismos años que Londe se cubría la cabeza cada vez que accionaba el obturador, Alphonse Bertillon (1853-1914), jefe del Departamento de Identificación de la policía de París, publicó *La Photographie judiciaire* (1890), un manual de usos y prácticas fotográficos policiales y judiciales que retomaba la propuesta de Talbot de admitir la fotografía como prueba en los tribunales. El dispositivo técnico en la sala de operaciones era similar al de Londe en el hospital de las mujeres incurables (Didi-Huberman, 2018), aunque con objetivos diferentes. El primero fue documentar, aislar y organizar los síntomas de la histeria; el segundo, fotografiar a presuntas sospechosas o criminales mediante el sistema antropométrico. Sin duda, en París, en ese momento estaba teniendo lugar una revolución sobre los usos y las funciones de la fotografía, de la mano de dos funcionarios del estado.

El «bertillonaje», sistema antropométrico para retratar criminales, fue progresivamente implementado en diversas ciudades europeas y americanas. En 1895, se estrenaba el primer gabinete antropométrico en Barcelona. De resultas de esta primera experiencia, se conserva el *Álbum*

*de fotografías del Gabinete Antropométrico*⁸, basado en el sistema de Alphonse Bertillon. Contiene, entre otras, quince fichas policiales de detenidas entre el 2 de septiembre y el 6 de octubre de 1895, realizadas en Barcelona.

El «bertillonaje» incluía el retrato de frente y de perfil, y un estricto protocolo de registro de las señales y características físicas de las detenidas, basadas en la observación del cuerpo. El sistema antropométrico necesitó de un complejo dispositivo de registro y catalogación, y de un espacio en el que llevar a cabo las inspecciones y la documentación fotográfica, ubicado en una estancia de las dependencias policiales. En la sala, se disponía a la persona detenida a una distancia concreta, entre un fondo neutro y el técnico que debería realizar las fotografías.

A pesar de las deficiencias que el sistema tenía y que se hicieron evidentes al ponerlo en práctica, por ejemplo, para identificar varias veces a un criminal que hubiera cambiado de aspecto o buscarlos en el archivo, Bertillon inauguró un episodio en la historia del control social. Desde entonces, la persona culpable tenía ficha, señales y medidas. Tenía rostro. De igual manera que también lo tuvieron las histéricas examinadas y fotografiadas en varios hospitales.

El dispositivo creado por Bertillon servía para generar un catálogo y así controlar la criminalidad; un repertorio, como señala Francisco San Martín, «basado en la uniformidad de los puntos de vista, distancia e iluminación conduce, a pesar de su mecánica exactitud, a una flagrante contradicción» (San Martín, 2000, p. 22). Al pretender documentar las características de la persona criminal, se produce una homogeneización de los rostros y así cualquier persona sometida al dispositivo se convierte en sospechosa, de la misma manera que cualquier persona fotografiada en un ambiente hogareño agradable se convierte en una figura respetable (San Martín, 2000).

En las fichas del *Álbum de fotografías del Gabinete Antropométrico*, consta la profesión de las detenidas: una era modista, diez eran prostitutas, una se

⁸ Perteneciente al Gobierno Civil de Barcelona, en el Archivo de la Corona de Aragón, digitalizado en el Portal de Archivos Españoles del Ministerio de Cultura y Deporte (PARES).
<<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6990696>>.

dedicaba al comercio, una era camisera, una hacía labores de casa y una está por determinar. Una de ellas fue detenida por santera, una por estafadora, dos por timadoras y once de ellas por «tomadoras de gato». Esta última era una práctica habitual en la época, que consistía, según Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo, «en penetrar a gatas para hurtar el dinero u otros objetos en el cuarto», donde una compañera entretenía «al hombre acostado en miserable cama» (1901, p. 221). Quirós y Llanas publicaron dos de estas fotografías en su tratado titulado *La mala vida en Madrid* (1901, p. 222-223), y las tomaron como ejemplo de mujeres jóvenes identificadas como prostitutas delincuentes de las que señalaron que tenían «evidentes signos degenerativos», aunque no especificaron cuáles eran.

La ficha de cada detenida ocupa una doble página en el álbum. En la izquierda aparecen dos fotografías, una de frente y otra de perfil, encima de los datos que incorporan su nombre, edad, profesión y fecha de la detención. En la página derecha hay una ficha antropométrica en la que se indican los rasgos físicos, según la ficha de Bertillon. Describen el aspecto de la vista frontal en los que se incluye la estatura, que podía ser media, pequeña o mediana, de los hombros y del color de piel que en una detenida era blanca rosada y en otro moreno medio. Hay, también, una minuciosa descripción del rostro, del que se señala: el color y tipo de ojos, que en algunos casos eran castaños amarillentos o rasgados; el aspecto de las cejas y de la nariz, de la que se señaló que en una detenida era pequeña y en otra convexa; el aspecto de la oreja derecha, de la que se indicó que una mujer tenía el contorno del lóbulo partido; las características de la boca, de la que se observó que una detenida tenía los labios delgados y otras los ángulos bajos; y, la forma de la cabeza, de la frente y del cuello, que podía ser intermedio, delgado o surcado. En el apartado que describe la actitud, no se hacen comentarios, a excepción de un caso, en el que se indica que tenía la «cabeza ligeramente ladeada a la derecha». En la sección del aspecto general, observan que las detenidas tenían la apariencia «de mujer del pueblo» o «el propio de su clase de vida», excepto una, que indicaron que era «decente». En la casilla de presunción del estado civil, la mayoría fueron identificadas como solteras o prostitutas, a excepción de dos de las que se señala que estaban casadas. Un apartado especial con un espacio de cinco líneas y titulado «Señas particulares» se dedica a la descripción del cuerpo de las detenidas. Entre otras cosas, se observa y anota el aspecto

de los pechos: en algunos casos estaban caídos con una implantación circular en la mitad del dorso; en otro caso, una mujer tenía un lunar junto al pecho; otra tenía los pechos caídos y «del color de las nulíparas con folículos desarrollados». Una tenía «una mancha pigmentada en medio de las mamas» y «la piel muy rosada en general»; otras presentaban el pecho «salpicado de pequeñas manchas pigmentadas», tenían el «dorso carnososo», los pechos alargados y caídos, el pecho pequeño y los pezones grandes o el vello rubio claro.

En el artículo titulado «Identificación de malhechores. Sistema antropométrico», aparecido en el primer número de la publicación *Museo Criminal* (1 enero 1904, p. 4-5), los redactores dedicaron dos páginas a explicar el procedimiento de obtención de datos y de fotografías de retrato, según el sistema Bertillon. En él se indicó el procedimiento para medir pulgares, orejas o la cabeza, aunque no se describió la práctica, al parecer común, de desnudar a las detenidas.

El cuadro o la escena de la atenta observación que se dio en las salas de inspección de las dependencias policiales y de los hospitales donde encerraban a las histéricas recuerda a los exámenes que hacían los inquisidores, cuando desnudaban a las acusadas de brujería, en busca de señales probatorias. Pero, además, estas descripciones que acudieron al auxilio de unas fotografías mudas; definieron, según criterios desconocidos, lo que era grande, lo que era pequeño o mediano, lo que estaba caído, rosado o blanquecino, y, sobre todo, ayudaron a adjetivar el aspecto del cuerpo femenino de la mujer culpable.

El uso de la cámara como instrumento de registro y de la fotografía como documento de certificación, valorado desde la negociación entre la evidencia científica y la estética, fueron respuestas a una manera de mirar e interpretar el mundo, basado en la determinación de que la fotografía objetivaba el mundo y significaba lo verdadero. Pero lo verdadero, según argumenta Rouillé, «no es para nada una segunda naturaleza de la fotografía, solamente el efecto de una creencia que se ancla, en un momento preciso de la historia del mundo y de las imágenes, en las prácticas y las formas cuyo soporte es el dispositivo» (Rouillé, 2017, p. 111). A esto se debe añadir que lo verdadero fue construido bajo la atenta

mirada masculina, que el documento estuvo bajo estos dominios y, por tanto, los sesgos con los que sus convenciones se establecieron. Además, la fotografía fue, en esos momentos, la expresión más evidente del modo en que los hombres miraron a las demás personas, así que es su mirada condicionada y moldeada por sus propios intereses y creencias la que está depositada en todos y cada uno de los documentos y discursos que crearon.

Alphonse Bertillon⁹ y Rodolphe Archibald Reiss¹⁰ (1875-1929), criminólogo, químico y fotógrafo forense discípulo de Bertillon, son los padres de la fotografía policial. Ambos inventaron sistemas y mecanismos para documentar y producir la realidad. Para que la imagen se convirtiera en una evidencia, fue necesario construir el sistema, el artificio o el dispositivo que la produjera. Bertillon creó el sistema antropométrico para tomar retratos y el sistema métrico, ayudado de un trípode que ubicaba la lente de la cámara en posición cenital para fotografiar la escena del crimen; Reiss se interesó por aquello que no podía ser visto, por las señales y las pistas que contaban historias, por hacer visible lo invisible (Dufour, ed., 2015).

Para Bertillon, la fotografía habría de servir «como instrumento de registro» (Bertillon, 1890, p. 47), medio de preservación de las huellas y de la escena del crimen; «como medio rápido de reproducción» (p. 52) y de multiplicación del arma homicida, para poder conservar el original sin que se contaminara. Reiss la utilizó como herramienta de investigación, para descartar posibilidades y seguir pistas. En este caso, usó la fotografía para reconstruir posibles acciones, gestos y movimientos. No se trataba de reconstruir la escena o de preservarla, sino de producirla desde las imágenes (Dufour, ed., 2015, p. 6), de ordenar y plantear un escenario posible a través de las huellas que se alojaban en las placas en blanco y negro.

⁹ El *Album of Paris Crime Scenes*, de Alphonse Bertillon, se conserva en el Metropolitan Museum of Art (MET). El documento se puede consultar en línea en <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284718>>.

¹⁰ El trabajo fotográfico de Rodolphe A. Reiss se conserva en el Instituto de Policía Científica en la Escuela de Ciencia Forense de la Universidad de Lausanne. Contiene numerosos negativos en placas de vidrio, cientos de positivos, así como docenas de positivos en papel y algunos daguerrotipos. Reiss trabajó estrechamente con el jefe de investigación, Jean Burnier, y su asistente Marc Alexis Bischoff (Lebart, 2015, p. 42). El trabajo desarrollado por Reiss puso especial atención en el uso de la fotografía para revelar huellas, rastros, salpicaduras de sangre y otras substancias que se encontraban en las escenas del crimen y que escapaban a la mirada desnuda del ojo.

La fotografía policial y la antropología criminal hicieron de la analogía la piedra angular de la investigación. Tanto Bertillon como Reiss, aludieron a la necesidad de documentar los objetos y las trazas, de extraerlos de la escena del crimen, depositarlos cuidadosamente encima de una mesa de bodegones, encuadrar, iluminar y fotografiar. El sustituto del objeto homicida remitió por partida doble al proceso de aislamiento y recontextualización de su referente. Primero, porque el referente había sido aislado, lo cual indica que había sido extraído de su lugar originario y puesto en otra escena; segundo, porque indicaba la relación temporal del objeto en esa posición. La evidencia pasaba así a ocupar un puesto en el archivo, el cual, diseñado bajo una estrategia de montaje, presentaba el crimen reducido a un tamaño fotográfico manejable.

Bertillon fotografió los cadáveres como si fuera un narrador omnisciente, tratando de ver, a través de las imágenes, todas las huellas posibles. Entendió las imágenes como archivos contenedores de información a los que volver una y otra vez para despejar dudas. Al realizar las fotografías a una altura y con un punto de vista inusuales, gracias a la ayuda del trípode que diseñó para la ocasión, sin saberlo, estaba creando un estilo propio, un tipo de imágenes que solo existirían debido a él. El artefacto que creó Bertillon, más que hacerlo desaparecer de la escena, lo metió más en ella.

Unos años más tarde, Reiss se encargó de sistematizar y ampliar los conocimientos desarrollados por este y agruparlos en un manual destinado a la instrucción policial, en el que la fotografía tenía un papel protagonista, titulado *Manuel de police scientifique* (1911). En este especificó con detalle cómo fotografiar las evidencias en el escenario de un crimen: se deberían hacer como mínimo dos vistas generales, tomadas desde diferentes posiciones; usar objetivos totalmente libres de distorsión, con un ángulo de 80 o 90° y utilizar luz artificial, dado que a menudo la luz ambiente no era suficiente. Como ejemplo de su método, en el libro presentó las fotografías realizadas sobre el caso «Gaillard Yvonand» (Reiss, 1911, p. 359-360), que tuvo lugar el 12 de noviembre de 1905: dos vistas generales del exterior de la casa en la que se cometió el crimen, un plano general de la ventana por la que entraron a la casa y el interior de la habitación en la que se produjo el crimen. En esta, el contraluz proveniente de la ventana quemó las altas luces de la ventana y de una parte del tubo de la chimenea.

El carácter objetivo y clínico de la fotografía forense, para Reiss, se distanciaba de la subjetividad del ojo humano, de la mirada humana influenciada no solo por la contemplación de la escena del crimen, sino por nuestro propio imaginario sobre él. Así, el ojo de la cámara interponía un filtro de realidad despojado de la emoción y la presencia del autor de esas imágenes. Los fotógrafos forenses quisieron desaparecer detrás de la cámara y eliminar cualquier rastro de su subjetividad. Pretendieron no depositar en esas imágenes nada más que la realidad que se alojaba en las superficies de los objetos y los sujetos fotografiados. Reiss fotografió pañuelos, camisas, pantalones aguantados con alfileres y evidencias del escenario del crimen. Los aisló, como si fueran bodegones austeros, capaces de reproducir o conducir el drama que escondían, sobre fondos negros, blancos y grises, aparentemente invisibles o neutros. En una historia sobre la verdad elaborada en escala de grises, la finalidad era que se apreciara el objeto y sus huellas de la mejor manera posible. Las fotografías de Reiss reflejan, no sabemos si de forma consciente, parte de la imaginería artística visual occidental. En algunas imágenes recurrió a una iluminación que recuerda los bodegones de Sánchez Cotán o Zurbarán y a un cierto claroscuro, presente, por ejemplo, en las dagas que pintó Artemisia Gentileschi cuando representó el suicidio de Lucrecia, en las espadas que atravesaron el cuello de Holofernes o en las que Caravaggio pintó en la escena de la decapitación de San Juan Bautista.

Estos sistemas de creación de imágenes, junto con las estrategias de ordenación en el archivo, vistos desde la actualidad y siendo conscientes de la necesidad de crear un sistema visual de lectura e interpretación de imágenes, no dejan de ser dispositivos que apelan a una objetividad ficticia y a un artificio necesario para que esas imágenes se produjeran. Para ellos, los padres de la fotografía forense, la fotografía era un documento reproductor de los hechos (Dufour, 2015), que constituía una especie de memoria artificial con un poder evocador ineludible y una capacidad de certificación incomparable. Unos documentos en los que la verdad se evidenciaba sin lugar a duda, una verdad que, por otro lado, es algo que se negociaba, y aquello que se inscribía en un conjunto de normas consensuadas sobre lo que es posible, probable y verídico (Tagg, 2005).

La historia de las prácticas fotográficas puede ser interpretada como

un diálogo a varias voces, que se sitúa entre la voluntad de producir lo real y de anular u obviar los mecanismos de ficción que han intervenido en la producción de las imágenes, pero también puede ser analizada desde la necesidad de documentar lo real y de la dificultad para hacerlo (Fontcuberta, 2009) cuando el documento fotográfico ha sido identificado como instrumento certificador de la verdad. Las diversas definiciones o acepciones de ficción hacen referencia a hechos inventados o que no han sucedido, a fantasías o realidades imaginadas y a la acción de fingir. También se refieren al acto o a la estrategia de hacer pasar algo por verdadero; por tanto, remiten al mundo de lo imaginario, de la especulación y de lo posible. En las prácticas fotográficas, las ideas de ficción y de realidad han sido pensadas desde una posición o estrategia antagonistas de construcción de la realidad, aunque la ficción, la simulación o el golpe de efecto para producir lo real son inherentes a la producción fotográfica. Para Joan Fontcuberta, que ha explorado a lo largo de su amplia carrera artística y teórica las relaciones entre verdad y ficción en la fotografía, «toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera» (Fontcuberta, 2009, p. 15). Según lo visto anteriormente, bien sea por el uso de dispositivos técnicos, por la puesta en escena que requiere la imagen o por la manipulación del propio material fotográfico, toda imagen es el resultado de un conjunto de prácticas que interceden en la producción de la realidad de maneras diversas.

En mi trabajo fotográfico, la idea de ficción tiene un doble sentido: por un lado, es una estrategia a través de la cual he producido una serie de documentos que reemplazan unas posibles pruebas construidas, a través de unos referentes que no están vinculados a los hechos, y, por otro, la ficción es el reflejo del vínculo necesario entre el referente y los procesos de producción de la imagen fotográfica. Parto de la idea que sugiere Fontcuberta de que la imagen depositada en la superficie de los negativos es un vehículo para producir relatos.

2.1.4 LA ACUMULACIÓN Y UN LEVE LATIDO

Si al iniciar la investigación, la cuestión central con la que trabajé durante un tiempo fue de qué manera proveer de imágenes a unos sucesos que no tenían imágenes y que, además, el relato que se había hecho de estos eran el reflejo de una ficción conveniente y convincente, a medida que avanzaba en la producción fotográfica, la pregunta que emergía era cómo producir el archivo de sus historias.

Había ido recolectando materiales de diversa procedencia, entre los que se encontraban noticias de prensa, mapas, artículos médicos y de opinión, sentencias legales, textos y fotografías producidas por mí. Adoptando el papel de una historiadora, hice de los archivos lugares privilegiados en los que buscar información. Cuando empecé esta investigación, me dirigí, casi instintivamente, hacia los archivos fotográficos, en busca de documentos que el siglo XIX podría haber dejado de los casos de estudio que estaba tratando. Quería fotografías, registros gráficos, documentos que atestiguaran la existencia de estas personas, imágenes que hubieran certificado su paso por el mundo: el retrato de grupo de Victorina y Joaquín, el retrato del amante de Mariana, las fotografías policiales de Felisa o Tomasa, el retrato de Enriqueta, fotografías de las escenas de los sucesos o de las armas homicidas. Pero en España, a diferencia de Francia o Inglaterra, no se empezaron a realizar fotografías de las personas detenidas hasta el año 1895, ni se realizaron reportajes fotográficos de las escenas en las que habían sucedido crímenes hasta el año 1943¹¹. Aquello que buscaba, a excepción de una fotografía de Enriqueta, no podría encontrarlo, porque no existía o había desaparecido. Me dirigí, entonces, hacia otras fuentes de información, como fueron los mercadillos de pulgas, en los que encontré cartas, postales y colecciones de posados de mujeres jóvenes, modelos o cupletistas que llenaban las cajetillas de cerillas de la época. Estos materiales, que fui seleccionando en función de su contenido, sirvieron para contextualizar y dar voz a personas anónimas, que fueron

¹¹ Según información que aparece en la publicación de J. Otero (coord.) (2011), *Policía científica: 100 años al servicio de la justicia*, en España, el trabajo de documentación policial empezó en el año 1923. Entonces se usaban cámaras de medio formato para realizar fotografías de bodegones de los efectos encontrados en las escenas de los sucesos; estos se trasladaban a la galería fotográfica, en la que se podían fotografiar los objetos con la luz adecuada. No fue hasta 1943 cuando se empezaron a utilizar cámaras de 35 mm para documentar la escena. El primer reportaje fotográfico que se conserva es el del asesinato de una mujer en su domicilio (Otero, coord., 2011, p. 108).

representadas mediante un lenguaje que pone de relieve un modo de pensar respecto a las mujeres. Algunos de estos documentos, junto con páginas de prensa en las que se relatan e ilustran las agresiones y artículos que describen las condiciones miserables de vida de las mujeres en las cárceles, fueron incorporados al archivo.

Sometí el material a varios escrutinios y clasificaciones, a distintas maneras de ordenar el archivo, según la procedencia de los materiales: si habían sido encontrados en los archivos o si habían sido producidos en el marco de la investigación; lo hice en orden cronológico y por casos de estudio. Las nociones sobre el montaje que Walter Benjamin y Aby Warburg¹² exploraron como herramienta de creación, como forma de organizar el pensamiento y como mecanismo para producir relatos posibles, desvinculados de la historia única o acabada, guiaron mi proceder. En estos primeros ensayos, que tuvieron lugar en la pared y en contenedores archivísticos, ensayé formas *duchampianas*¹³ de enfrentarme a la obra, explorando las relaciones entre las imágenes y los apuntes de mi propia investigación. Algunos de estos ensayos incluyeron, por ejemplo, la refotografía del archivo, el trabajo con tiras de contactos fotográficos en blanco y negro y el uso de material fotográfico como soporte en el que intervenir, insertando escritos o manchas.

La idea del archivo desplegado o en forma de libro, de un archivo ordenado, pero también de un espacio de interacción con los materiales que estaban dando vida a la investigación, había estado presente desde el principio.

¹² El *Atlas Mnemosyne* (1914-1929) supone un intento exhaustivo de Aby Warburg de someter a escrutinio la historia del arte. Guiado por una voluntad temeraria y obsesiva de encontrar una metodología para la historia del arte basada en un sistema de relaciones atemporales, rehízo los paneles en los que la cultura renacentista dialogaba con otros elementos alejados en el tiempo, en el espacio, en la forma y en el tema. Construyó varios universos, de los cuales nos han llegado los últimos; la última ordenación que él hizo antes de abandonar el proyecto. Estas agrupaciones incluían grabados, fotografías, miniaturas, recortes de revistas, mapas o sellos dispuestos en paneles no definitivos; planteaba una historia del arte a partir de las arbitrariedades de esas asociaciones, rompiendo la linealidad de la evolución del arte por etapas y tejiendo una red de relaciones visuales ajenas a un orden cronológico o lineal. Guiado por la voz de Walter Benjamin, sobre la construcción de la historia, Warburg pareció responderle con sus fotografías en blanco y negro dispuestas en los paneles. Las imágenes hablaban, dialogaban entre sí y, al juntarlas y separarlas, se animaban y hasta se repelían.

¹³ En *La boîte verte* (1934), Marcel Duchamp rompió las líneas rojas que separaban la obra de la documentación, y propuso un archivo de sus propios proyectos. Se sirvió de ellas para construir un universo en tiempo presente sin líneas temporales, ni lecturas orientadas. Su propuesta fue la del desorden. Metidos en una caja en la que había acumulado esos apuntes, Duchamp rompió la línea roja entre la obra y la documentación y los presentó como si fuera un arca del tesoro, un museo de maravillas sin manual de instrucciones (Alphen, 2018).

Aunque la forma de construir el archivo a partir de documentos sueltos, de manera similar a la disposición de estos en la obra *La Maison manquante*, de Cristian Boltansky, o *La boîte verte* (1934), de Marcel Duchamp, han influido en mi trabajo, la obra fue tomando forma de relato narrativo ordenado y construido página a página.

A mediados de julio de 2019, tuve conocimiento de la Open Call Masterclass Photobook en el Reminders Photography Stronghold (RPS), dirigido por Yumi Goto y Masaru Goto, en Tokio. Una vez al año, desde hacía cinco, Teun van der Heidjen, director de arte y diseñador gráfico, venía impartiendo un taller de edición de proyectos fotográficos en el RPS. A mediados de agosto recibí un correo de Yumi Goto agradeciéndome la participación e informándome de que había sido seleccionada, junto a otras doce personas¹⁴. El día 18 de octubre de 2019 volaba hacia Tokio con el material ordenado en cajas de pequeño tamaño, para encontrarme al día siguiente con las paredes del centro de fotografía en el que se impartía el taller, que serían las protagonistas, durante once días, de diálogos, interacciones y tensiones entre imágenes. Una tira de celo amarilla dispuesta cada metro y medio separaba mi espacio del de mis compañeras. Esa línea marcaba el límite que indicaba el marco en el que colocar la documentación de mi proyecto. Allí, en ese preciado espacio, que llegaba hasta un techo que no lograba alcanzar, desplegué lo más ordenadamente posible un archivo que también llegó a ocupar el suelo. Reproduje los ensayos que habían cobrado vida en las paredes de mi casa y en paneles de corcho de mi estudio, como si fueran muros de evidencias.

Tras media hora de exposición del proyecto y preguntas, la amalgama de imágenes inconexas depositadas en las paredes de la sala empezó a tomar forma. «He is cooking», me chivó Yumi al oído. Teun, el director de arte, inspeccionó las imágenes, estiró unas cuantas fotografías separadas entre sí, unas arriba y otras abajo, y las depositó lentamente una al lado de la otra en la mesa que quedaba libre al otro extremo de la sala, cambiándolas de sitio y reordenándolas bajo un silencio sepulcral. Soy consciente de que he idealizado el ritual a conciencia y que esta experiencia la viví con

¹⁴ Entre las participantes seleccionadas para el taller se encontraban Naomi Harris, Yasuri Ichida, Tomas Lanzsky y Chloe Jaffe, entre otras, con proyectos fotográficos a punto de finalizar o ya finalizados.

la misma intensidad con la que contemplé por primera vez la mágica aparición de la imagen en la cubeta del revelador. Esas imágenes latentes que habían pasado tanto tiempo colgadas de mis paredes y en mi cabeza parecían cobrar sentido, y la batalla dialéctica que yo sostenía con mis propias imágenes empezaba a apaciguarse. Acordamos juntos que la obra tendría tres partes: un extenso prólogo, que incluía las fotografías de instrumental de los museos médico-científicos; una parte central a modo de relato visual, que desarrollaba los casos de estudio en los que texto e imágenes y documentación de archivo compartían espacio; y un epílogo con fotografías, que posteriormente desestimé y sustituí por un epílogo textual, para dar espacio a cuestiones relevantes que aparecían en los casos.

El trabajo y las revisiones de los días siguientes estuvieron orientados a la selección de material, ordenación de la información y construcción de la narrativa visual. Poco a poco, la pared empezó a desnudarse de imágenes y de notas, a medida que las tareas se desplazaban a la edición gráfica en el ordenador, a la selección de papeles y a la sala de impresión. Dos días antes, habíamos auscultado la textura de los papeles en el showroom de una empresa japonesa y habíamos seleccionado los papeles idóneos para cada parte del libro, en función del tipo de imágenes y del contenido de los documentos. Escogimos unos papeles estucados blanco neutro para la primera parte, de carácter científico, y unos rugosos blanco cálido para los relatos.

El último día, después de imprimir dos veces todo el material, coserlo y hacer la caja gris en la que descansa esta primera versión del archivo convertido en un libro, dedicamos un rato a dejar las paredes tal y como estaban cuando llegamos, con una tira de color amarillo en cada metro y medio. Antes de dejar totalmente desolada la pared que había visibilizado los latidos leves de unas historias que tendían a desaparecer, pegué en un *post-it* azul, uno encima de otro, los trozos de celo azul que había utilizado para enganchar las fotografías en la superficie blanca. La fotografía que realicé de ese *post-it* me causa por igual tristeza y alegría. Los trozos azules pequeños alineados en una superficie descontextualizada habían sido simbólicamente el inicio y el final del camino de la que sería mi primera

experiencia en el RPS¹⁵.

El libro de artista en forma de maqueta realizado en Tokio continuó en revisión con Teun van der Heidjen, durante los cinco meses siguientes, hasta marzo de 2020, tiempo en el que diseñé los textos y las referencias de las imágenes en dos maquetas más, a las que les faltaban aún algunos detalles y algunas fotografías, pero que ya tenían el aspecto de una obra casi acabada. La arquitectura definitiva de *Archivos [0]. Una investigación fragmentaria sobre misoginia y violencia en la Belle Époque* incorpora algunas variaciones respecto a la versión inicial, pero sigue el espíritu de un libro de investigación. Se compone de fotografías y documentos, un atlas de pequeñas señales impresas, que son en realidad mundos encogidos en el marco del negativo y en el espacio del papel. Un universo dinámico que incluye notas sueltas, hojas de prensa, un sobre con documentación, un telegrama, un manual para hacer retratos a la manera de Alphonse Bertillon, imágenes de la época, fotografías y fragmentos de textos en forma de artículos extraídos de esta misma investigación.

¹⁵ «Estamos felices de anunciar que has sido seleccionada para la exposición individual...» En octubre de 2020 recibí la noticia por correo electrónico. Un jurado había seleccionado *Archivos [0]* como el proyecto ganador de la beca para la exposición individual organizada por RPS, y que tendrá lugar en el mismo espacio en el que se materializó la primera maqueta de la obra, en RPS, Tokio. <https://reminders-project.org/rps/22ndrpsgrantee_analorante_en/>.

2.2

ARCHIVOS [0]. UNA INVESTIGACIÓN FRAGMENTARIA SOBRE MISOGINIA Y VIOLENCIA DURANTE LA *BELLE ÉPOQUE*

Archivos [0] es un archivo premonitorio, pero también un archivo de lo que ya ha ocurrido. Es, así mismo, un comentario a la construcción de la historia y un apunte crítico al relato oficial que se fabricó, mientras las mujeres protagonistas del estudio eran culpabilizadas.

2.2.1 UN INVENTARIO DE PRUEBAS

En 1973, Michel Foucault publicó en forma de libro la investigación que realizó sobre la figura de un criminal confeso que tuvo una amplia repercusión en Francia en el siglo XIX. El caso de Pierre Rivière fue ampliamente documentado, y los expedientes judiciales, testimonios y confesiones ocuparon cientos de páginas. El libro, que empieza con la propia confesión del parricida a modo de título, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...* ('Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano...') (1976), presenta el caso de estudio de un parricidio en el siglo XIX, desde un enfoque científico, mediante la exposición y ordenación de los textos que produjo la investigación judicial.

He tomado como referencia este enfoque, entre narrativo y científico, para ordenar la documentación gráfica y textual que he producido, junto con el conjunto de pruebas perdidas en los archivos de la época. He investigado, mediante estrategias situadas a medio camino entre la realidad y la ficción, la manera de dar forma a unos hechos que han quedado en el aire, irresueltos. El conjunto de estos documentos, reunidos en un libro que refleja la estructura de la propia investigación, alude a las faltas y a la imposibilidad de esbozar un relato acabado de lo sucedido.

La obra examina, a través del paisaje, el objeto y el archivo, las historias y las creencias que el patriarcado ha construido durante siglos sobre el derecho robado a poseer y controlar los cuerpos de las mujeres. He explorado, por un lado, los límites entre la realidad y las leyendas e imaginarios negativos que cobraron fuerza durante la Belle Époque y, por otro, los vacíos de la narrativa oficial sobre sus historias. He conducido el relato, entre texto e imágenes, hacia cuestiones relativas al género y al poder. Página a página se desvelan historias estremecedoras en las que mujeres, con y sin nombre, fueron protagonistas obligadas. Sus historias las han traspasado en el espacio y en el tiempo. Nos encontramos, en diagonal, con el pánico mítico del patriarcado a perder el control, con la factoría de miedos elaborada durante siglos, con la alusión a la presencia de brujas mitológicas y con las vidas posibles e imaginadas de las víctimas asesinadas. La historia de la dominación, de hecho, desborda el relato. Asesinos exculpados en juicios de corte misógino, jurados acusadores o científicos dominantes cantaron a coro la sumisión y opresión de la mujer como herramienta de control social.

Archivos [0] es una obra pensada para ser leída visual y textualmente, formada por múltiples capas independientes, pero entrelazadas a la vez, de las que emergen voces y tiempos narrativos diversos. Una ficción en la que se entremezclan diversos niveles de realidad y de ficción dividida en dos capítulos: el primero, destinado a la ciencia médica, enmascarada en una lógica sistemática de evidencias artificialmente construidas, de la que surgen numerosos relatos; y el segundo, el de los casos en los que se dan cita las agresiones, las pruebas y los relatos construidos en su momento.

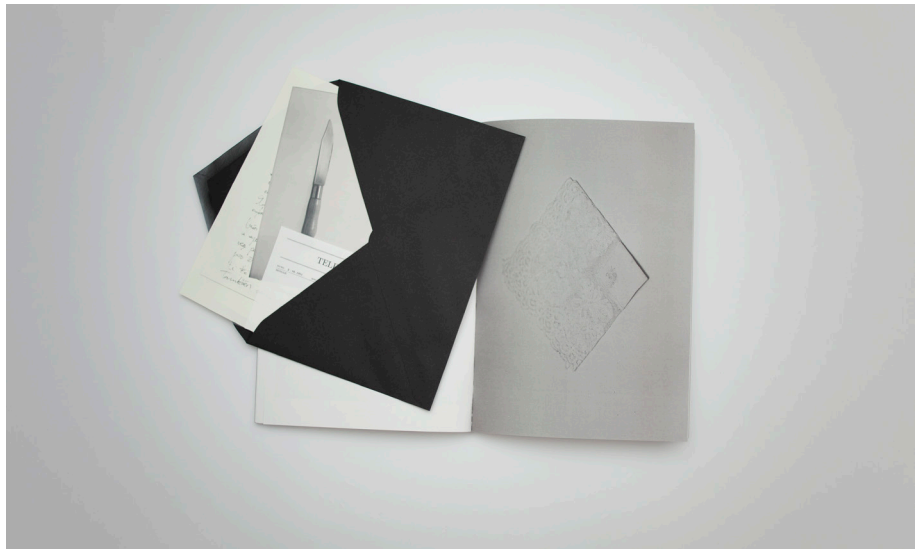
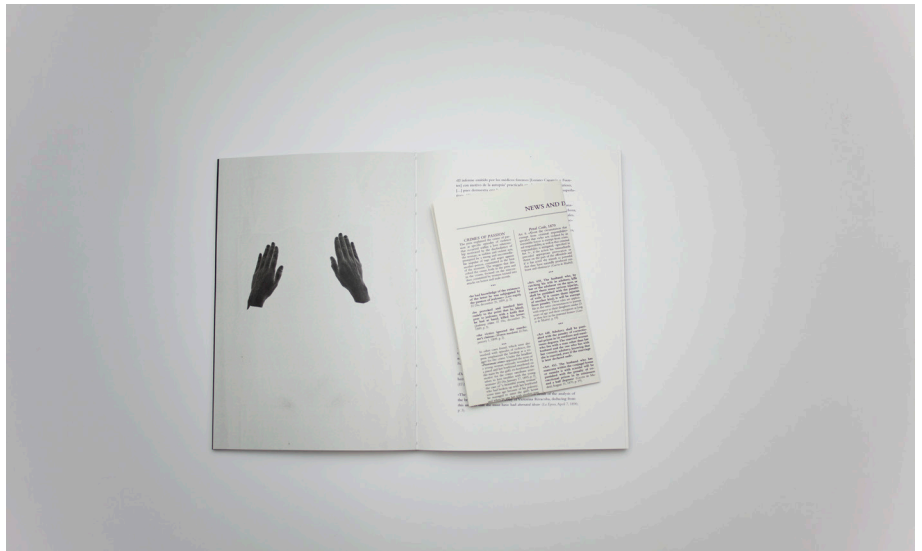
La primera página derecha del libro la llena una fotografía de la Venus anatómica en blanco y negro, que he refotografiado de una imagen original. En la página siguiente se encuentra su referencia: «Fig. MHM-1». La siguiente es la imagen, a sangre, de un cortinaje rojo intenso: «Fig. RAMC-1», y la tercera, la del cráneo de una prostituta: «Fig. MAC-1». Así, una a una, hasta veintidós imágenes componen una colección singular de artefactos tan solo identificados por esa referencia que alude a las siglas del museo en el que fueron realizadas, y un número que las ordena. Esta primera parte finaliza con un cuaderno suelto que incorpora las referencias y descripciones de los artefactos expuestos anteriormente,

presentadas en un papel fino grisáceo, similar al papel de periódico.

En la segunda parte del libro, cada caso se inicia con el nombre de la víctima y el año del suceso, como si se tratara de un expediente; así, por ejemplo, aparecen Josefa Torres 1912 o Victorina Rivacoba 1889. El caso, como herramienta de ordenación, se asocia con la clínica, «responde en primer lugar a un deseo de integración» (Didi-Huberman, 2018, p. 38) y de tipificación, pero también se vincula con la terminología periodística, policial, así como judicial. Integra el conjunto complejo de información relacionable con otros sucesos que presentan síntomas similares. Cada caso reúne un pequeño texto narrativo que corresponde al punto de vista de la víctima, también hay fragmentos de las noticias, fotografías de objetos y partes del cuerpo, documentos ficticios, documentación de archivo y fotografías de las localizaciones referenciadas en la parte inferior de la fotografía: «fig. I- c/nombre».

He utilizado el texto en relación con las imágenes a modo de leyendas, que funcionan como una especie de archivo de pistas. Las imágenes referenciadas evocan un imaginario de evidencias depositado en los archivos de alguna estantería; aunque también sugieren una metodología de investigación objetiva y forense. A pesar de que el tipo de imágenes dispuestas en el libro es distinto, la catalogación, en la que he utilizado diferentes iniciales relacionadas con las fuentes y los lugares, neutraliza las pruebas e iguala su valor.

El primer texto que aparece de cada caso de estudio es una descripción del suceso narrada en primera persona y en futuro; una especie de premonición sobre el suceso que hace referencia a la sensación de inseguridad que se destilaba de las declaraciones de los testigos aparecidos en las noticias. En esta licencia narrativa, que consiste en hablar por la víctima y al mismo tiempo ocupar su lugar, he buscado una cierta identificación de la lectora o espectadora con las protagonistas, a través de estas pequeñas declaraciones. Son confesiones de carácter adivinatorio. Un juego entre el pasado y el futuro, que deja un presente suspendido y vacío. Si la confesión se hace después de que algo haya sucedido —es un acto liberador y redentor del cual ha hecho uso la religión cristiana, así como la justicia y la medicina—, la adivinación se hace para prevenir. Esta prevé el futuro y ve lo que está



Ana Lorente. Dobles páginas del libro de artista *Archivos [0]*. 2018-2020.



por venir. Soy consciente de que estos relatos producen desasosiego y que su forma remite inevitablemente a una ficción futura que, aunque verdadera, ya ha sido resuelta; así que es, en sí misma, una forma narrativa de lo imposible.

Los textos que siguen a esta primera declaración han sido extraídos de la información sobre los sucesos aparecida en la prensa escrita de la época. He seleccionado fragmentos, frases o párrafos que hablan sobre las protagonistas de los relatos. Siempre voces ajenas, periodistas, forenses, policías, amigos o maridos hablando sobre mujeres ausentes. Textos que dejan ver las contradicciones de los casos y que subrayan la creación de efectos de realidad mediante el lenguaje. Estos están dispuestos, generalmente, en la página izquierda del libro y reconstruyen, casi en forma de novela, las agresiones y los abusos que las mujeres sufrieron. Sin embargo, los textos no son lineales; entre ellos se producen saltos y discontinuidades. A veces toma la palabra el agresor, otras veces el abogado, un policía, un familiar o los testigos, pero casi nunca la víctima. Al reseguir las diversas narrativas, vemos que en estas hay lagunas. Sabemos lo que dijeron que pasó antes, durante y después, pero no sabemos las opiniones de ellas, ya que en la prensa fueron prácticamente borradas. En la obra, el texto acude a construir el relato y a rescatar el documento fotográfico silente o vacuo que lo acompaña, así que, en cierto modo, suple lo que falta en las imágenes.

El archivo que sobrevive de las historias de las mujeres protagonistas de los relatos, pues, ofrece un punto de vista ajeno a la voz de la víctima. Quien construyó su historia fueron voces y miradas masculinas, en las que ellas fueron sujetos pasivos, elementos observados y dibujados. A través de estrategias de montaje, he reconsiderado cómo la diferencia sexual y el género marcaron una frontera insalvable entre los derechos y las obligaciones asignadas a las mujeres, cuando las acusaciones vertidas sobre ellas acababan por convertirse en realidad, de acuerdo con la legislación vigente.

La representación de las horribles y terribles muertes que tuvieron las víctimas, de los tormentos a los que fueron sometidas las acusadas, solo es posible desde lo imaginado, lo construido y lo ficcionado. El proyecto

evoca un recorrido ambiguo por los entresijos de las investigaciones, en el que se mezclan temporalidades diversas a través de los documentos. Voy y vuelvo al pasado a través de imágenes, redimensionando el carácter temporal de los sucesos, asumiendo que no es posible representar los hechos sucedidos en el pasado más que reduciéndolos y ampliándolos al mismo tiempo.

Para sugerir estos eventos, he trabajado con diversas estrategias visuales y textuales, y con licencias narrativas pensadas para disponer la ficción en un contexto y entorno de realidad. Los episodios imaginados han sido tratados visualmente de manera particular. He incorporado, por ejemplo, hojas de prensa sueltas en medio de páginas a sangre con fotografías en blanco y negro de objetos en clave baja; libretos de fotografías de herramientas y utensilios en clave alta entre dos reproducciones de un diario ilustrado o un sobre con varios documentos entre páginas de texto y un bodegón. Esta tipología de documentos alojados en el libro —libretos, fotografías, sobres, cartas o páginas de prensa—, elementos sueltos que entran y salen, producen rupturas, distanciamientos y acercamientos a las historias. Así, la continuidad del relato, ya de por sí fragmentada por los cortes y las selecciones de los textos de prensa que guían las historias, se ve alterada por las incursiones e intervenciones externas a las hojas del libro. A modo de investigación que está siendo de nuevo examinada, el archivo y la narración conviven en el libro, en el que he ensayado formas de ordenar la documentación visual producida, como dos «imágenes enfrentadas» (Alphen, 2018, p. 11). Los giros ficcionales, las dobles sobre los pliegues de la verdad y sobre las versiones de las historias van emergiendo, poco a poco, a medida que pasamos y leemos las páginas del libro.

La práctica del montaje ha posibilitado diálogos donde las imágenes cobran sentido en relación las unas con las otras. Las redes de relaciones visuales que estas construyen abren tiempos, así como posibles líneas narrativas hacia terrenos diversos de interpretación y especulación. En la reconstrucción archivística que he hecho en la obra, no he tratado de poner los hechos en el lugar de la verdad histórica, que otro tipo de investigación reclamaría, sino que esta permanece en suspensión. De acuerdo con Giovanna Zapperi (2013), esta forma de producción de conocimiento no está guiada por la neutralidad de los hechos, sino que el archivo se

construye desde la idea de un objeto específico de conocimiento subjetivo, en el que media el factor emocional y donde diversas líneas temporales intersecan. Así, la obra *Archivos [0]* se presenta como el producto de un proceso de montaje, un objeto con el que confrontarse con el tiempo, con la historia y con la memoria.

2.2.2 EL LIBRO DE ARTISTA Y EL ARCHIVO DOCUMENTAL

Para finalizar este apartado y también el capítulo, me gustaría dedicar un espacio a poner en contexto el concepto de fotolibro¹⁶ como objeto de memoria que aborda eventos de la historia personal o colectiva. Para ello, voy a tomar como ejemplos algunas obras de referencia en la actualidad sobre el fotolibro de carácter documental, producidas en diversos talleres en RPS en los últimos años.

Podemos trazar la historia del fotolibro desde el origen de la fotografía. El libro o álbum es la primera forma de archivo nacida de la relación entre la autoridad científica y la imagen (Brunet, 2009). Tradicionalmente, el libro ha ocupado un espacio de legitimidad; este estatus acompañó a los primeros fotolibros producidos con el nacimiento de la fotografía, dada la relevancia y el prestigio de los que gozaba el libro. Diversos teóricos, entre los cuales Geoffrey Badger, François Brunet, Ernst van Alphen o el fotógrafo y coleccionista Martin Parr argumentan que el fotolibro, como forma archivística, es la «casa “natural”» (Badger, 2014a, p. 11)

¹⁶ Algunos autores y teóricos, entre los cuales Martin Parr y Geoffrey Badger, pusieron el fotolibro en la escena fotográfica contemporánea, haciendo la primera historia del fotolibro a partir de la colección del propio Parr e impulsando el medio y dotándolo de autonomía. En 2017, se realizó la exposición «Fenómeno Fotolibro» en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). La muestra, comisariada por Gerry Badger, Horacio Fernández, Ryuichi Kaneko, Erik Kessels, Frederic Lezmi, Martin Parr, Markus Schaden, Irene de Mendoza y Moritz Neumüller como comisario ejecutivo del proyecto, seguía el rumbo de la creciente actividad de libros fotográficos y dejaba constancia de las posibilidades del medio como objeto con el que construir historias. Los múltiples festivales, concursos y becas, escuelas, talleres y masterclass que a nivel internacional se ofrecen desde hace varios años sobre el fotolibro, dan muestra de la buena salud del medio. Citaré algunos ejemplos: el festival Rencontres de Arles, Paris Photo o PhotoEspaña incluyen programación dedicada al fotolibro; festivales como Photobook Festival Kassel, Fiebre Photobook, RPS Artist Book Fair Tokio o Polycopies están enteramente dedicados al fotolibro; han emergido numerosas editoriales especializadas en fotolibros, como Blow Up Press, Eriskay Connection o Dalpine, entre otras, así como concursos, entre los cuales cabe citar, por ejemplo, el Dummy Photobook Award Arles, Kassel Dummy Award, Self Publish Riga, BUP Book Award o Unseen Dummy Award, entre otros.

de las fotografías huérfanas de su referente. Si la fotografía fragmenta, el archivo se encarga de recomponer simbólicamente estas fracciones, a través del montaje y el texto, y las dota de significado, lo que le convierte en un instrumento subjetivo de producción de sentido (Rouillé, 2017).

Como forma archivística y narrativa, a medio camino «entre la novela y el cine» (Badger, 2014a, p. 6), el fotolibro es un objeto autónomo experimental que invita a contar historias en las que conviven múltiples capas de significado, y donde las imágenes de manera independiente desaparecen y devienen partes «de un evento dramático llamado libro» (Prins en Badger, 2014a, p. 7). A diferencia de los libros de fotografías, concebidos como espacios para la presentación de colecciones de imágenes, de un fotógrafo o de un tema, los fotolibros ocupan un espacio particular dentro del universo de los libros fotográficos. Son el hogar de una secuencia coherente de fotografías que se construye como un espacio en el que elaborar, desde el presente, la memoria individual y colectiva. Así, podemos decir que el fotolibro es un objeto donde el pasado interactúa y se transforma de manera constante desde el presente que lo construye, teniendo como horizonte el proyecto de investigación documental y las historias individuales como materia esencial de la obra. Mi trabajo se inscribe en esta corriente que explora, a través del lenguaje documental, la narración visual, la edición y el montaje, modos diversos de traer el pasado al presente, materializar y contar historias.

La idea de fotolibro como objeto de memoria apela a una de las funciones esenciales atribuidas a la fotografía como espejo de memoria y documento del pasado. Al activar el obturador, la fotografía ya se ha convertido en historia o en una especie de memoria vaga (Badger, 2014c), lo que sugiere que, en cierta manera, como la fotografía, el fotolibro es un instrumento con el que crear efectos de memoria; un medio que produce un efecto reflejo sobre nuestra interpretación del pasado o de la historia. Para Badger (2014c), pueden distinguirse claramente dos categorías de fotolibros: los que tratan sobre la memoria o el recuerdo de carácter personal y los que lo hacen sobre la memoria colectiva o cultural, aunque las dos se solapan en algún punto, sobre todo si tenemos en cuenta que al hablar de memoria lo estamos haciendo también de la relación con el tiempo y con la experiencia. Además, se relacionan también con lo imaginado y con los

sentimientos, y, dado que la fotografía ocurre a partir de la relación con lo visible y con las apariencias, las relaciones, que están vinculadas a lo no visible, son de los aspectos más difíciles de representar (Badger, 2014c). La memoria está relacionada con la ausencia, con el vacío y con lo que queda de ese suceso o episodio; es, digámoslo así, un material frágil y fugitivo con el que trabajar.

En el programa del Artist Book Fair¹⁷ que tuvo lugar en Tokio, entre el 13 y el 28 de marzo de 2021, fui invitada a presentar mi proyecto en el marco de las charlas, junto con los fotógrafos Jan Rosseel, Giancarlo Shibayama, Alla Mirovskaya y Kurt Tong, abordando el tema del uso y la producción de archivos en nuestras obras. En el desarrollo de las presentaciones, aparecieron de manera recurrente los conceptos «memoria», «historia» y «archivo». Estas mismas cuestiones emergieron en el marco de otra presentación, guiada por la influencia del punto de vista en la construcción de una historia de carácter personal, en la que participaron, por ejemplo, la fotógrafa Paola Jiménez Quispe y el fotógrafo Tomasz Laczny. Las obras presentadas trataron temas tales como: una serie de robos y asesinatos producidos en Bélgica por un grupo de asaltantes (*Belgian autumn. A confabulated history*, 2015¹⁸, de Jan Rosseel); un relato sobre la migración japonesa y la identidad a partir del relato del abuelo del fotógrafo, emigrado

¹⁷ Las presentaciones y discusiones pueden verse en línea en la página web de RPS: <https://reminders-project.org/rps/artbookfair_talkeventen/>. El tema en el que se insertó mi charla se tituló «Introducing archive mining».

¹⁸ La investigación de Jan Rosseel titulada *Belgian autumn. A confabulated history* (2015) explora el caso irresuelto de los crímenes que provocaron un grupo de delincuentes y criminales autodenominados «Gang of Nivelles», quienes sembraron el pánico en Bélgica y dejaron al país en estado de shock (Vanfleteren en Rosseel, 2015). En *Belgian autumn. A confabulated history*, Jan Rosseel nos conduce hacia esos episodios y se enfrenta al asesinato de su propio padre por la banda criminal (Rosseel, 2015). Después del último ataque, en 1985, desaparecieron para no dejar rastro, y no se volvió a saber nada más de ellos. Sus expedientes policiales aún esperan en los archivos para que esas personas sean juzgadas algún día. Haciendo uso de un lenguaje documental, Rosseel se enfrentó en este proyecto de investigación a las acciones criminales que tuvieron lugar durante aquellos años a través de diversas historias: el dueño de un restaurante que apareció asesinado con cinco tiros en la cabeza; un niño fue usado como escudo mientras tres de los criminales asaltaban un supermercado y asesinaban a tres personas dentro; y media hora más tarde, en otro supermercado, cinco personas eran asesinadas, entre ellas, un niño que estaba en la puerta (Rosseel, 2015). Jan Rosseel volvió al bosque de La Houssière, en el que se escondieron los criminales, fotografió el territorio por la noche y durante el día, y las huellas de las ruedas de un coche en medio de un campo helado; de este extrajo plantas, raíces y hojas, que dispuso como si fueran evidencias forenses. Fotografió diferentes zonas de Bélgica, paredes traseras de campos de tiro, desguaces, depósitos y dependencias judiciales, y objetos presentados como evidencias de diferente procedencia, así como material de archivo —como las imágenes que transmitieron las noticias en televisión o documentación gráfica de la investigación—. En medio del relato hecho de pruebas y fotografías emergen otros documentos, como catálogos, uno de coches y otro de armas, ecuaciones que calculan la velocidad de una bala, una lista y los artículos de la compra, así como fotografías que aluden a los criminales. Puede consultarse en: <<https://janrosseel.com/archive/belgian-autumn-a-confabulated-history>>.

a Perú (*The Shibayama's*, 2017¹⁹, de Giancarlo Shibayama); un fragmento de la historia de la antigua Unión Soviética, a partir de un archivo encontrado (*From USSR, 1926-1928*, s./f.²⁰, de Alla Mirovskaya); el relato de una asistente doméstica y niñera, que hizo voto de castidad y cuidó durante más de cuarenta años a los miembros de una familia (*Combing for Ice and Jade*, 2011-2018²¹, de Kurt Tong); el asesinato del padre de la fotógrafa, cuando ella tenía cinco años (*Rules for fighting*, s./f.²², de Paola Jiménez Quispe); la historia de la abuela del fotógrafo, una mujer alemana que se enamoró de un hombre polaco durante la Segunda Guerra Mundial (*Erna Helena Ania*, 2020²³, de Tomasz Laczny); entre otros.

¹⁹ La obra de Giancarlo Shibayama, *The Shibayama's*, explora el choque de culturas fruto de procesos migratorios. Su abuelo emigró de Japón a Perú cuando era muy pequeño; su nombre a menudo estaba mal escrito en los documentos oficiales; como el artista apunta, él y su abuelo eran forasteros tanto en Perú como en Japón. El fotolibro es un archivo compuesto por varias capas de información. Se aloja en una caja de cartón marrón, un dispositivo archivístico que incluye un conjunto de documentos de identidad, certificados y carnés, dispuestos en la parte posterior de la tapa de la caja, y dos libros. El primero está cosido según el estilo clásico japonés y su lectura se da de derecha a izquierda. Es un archivo visual de fotografías, prensa y documentación diversa, que recorre de manera ficcional la vida de su abuelo. El segundo libro, de pequeñas dimensiones, explora la propia migración a través de fotografías de archivo y documentación gráfica. Finalmente, el archivo contiene también una plancha que replica el estado en el que quedó el cartón del que fue arrancada una fotografía. Su obra puede consultarse en varios sitios web: <<https://reminders-project.org/rps/theshibayamassale/>> y <<https://tipi-bookshop.be/shop/the-shibayamas-by-giancarlo-shibayama/>>.

²⁰ La obra de Alla Mirovskaya aborda la historia de la URSS a partir de los archivos que encontró. Después de comprar las cajas, investigó en diferentes fuentes sobre quiénes podrían ser las personas protagonistas de esas imágenes. Su búsqueda no dio resultados, pero, sin embargo, se dio cuenta de que eran un testimonio de la vida en la antigua URSS. La obra de Alla Mirovskaya puede consultarse en: <<http://alla.mirovskaya.tilda.ws/from-su>>.

²¹ La obra de Kurt Tong explora las relaciones familiares y personales con la mujer que lo cuidó durante su infancia. Privada de oportunidades de desarrollo personal y profesional debido a su género, decidió hacerse cuidadora de hogar. La obra, en la que el fotógrafo utilizó el álbum personal, produce la narrativa visual desde la interacción entre la fotografía de archivo, el paisaje urbano, el texto, fragmentos de revistas femeninas y prensa de las últimas seis décadas. Según el propio fotógrafo, es una exploración de la extraordinaria vida de Mak, trabajando junto a ella durante casi siete años (Tong, 2018, § 6). La obra puede consultarse en: <<https://vimeo.com/333962340>> y <[https://www.kurttong.co.uk/Combing-for-Ice-and-Jade-\(2011-2018\)/1](https://www.kurttong.co.uk/Combing-for-Ice-and-Jade-(2011-2018)/1)>.

²² El padre de Paola Jiménez Quispe, un joven empresario, fue asesinado cuando ella tenía cinco años. El silencio sobre lo sucedido eliminó una parte del relato de los hechos, hasta que la fotógrafa empezó a investigar sobre lo acaecido hace unos años. Empezó con la búsqueda de objetos pertenecientes a su padre y a investigar en internet. La obra está compuesta de fotografías personales, de documentación y de informes sobre el asesinato, de negativos y hojas de contacto, así como de textos escritos y hojas de prensa. La obra de Paola Jiménez Quispe puede verse en: <<https://pjimenezq.myportfolio.com/rules-for-fighting>>.

²³ Erna Helena Ania quedó embarazada y dio a luz a una niña a la que no conoció hasta que pasados nueve años, la madre de Tomasz. Él empezó una particular e intensa investigación preguntando por el pasado de su abuela, pero nadie, ni los pocos amigos que quedaban aún vivos, parecía acordarse de nada. Para desarrollar los entresijos de la investigación y descubrir cómo fue ese periodo de su vida, el artista ha trabajado con varios medios, entre los cuales la ilustración, el texto, la fotografía y el documento de archivo. La obra de Tomasz Laczny puede verse en: <<https://www.tomasz-laczny.com/erna-helena-anja-collectors-edition>>.

Los proyectos comparten algunos aspectos, respecto a los modos de materializar la memoria, que cabe señalar. En primer lugar, todos ellos utilizan el archivo como fuente principal y, en algunos casos, también adoptan forma archivística. Rosseel utilizó los archivos policiales y judiciales disponibles; Shibayama exploró el álbum fotográfico familiar y los archivos museísticos; el proyecto de Mirovskaya empezó con la compra, en un antiguo mercado, de un archivo que contenía cinco cajas de negativos con setenta y dos placas de vidrio; Tong utilizó el archivo fotográfico familiar y documentación extraída de revistas y prensa; Jiménez usó diversas fuentes, entre ellas informes, prensa y documentación familiar, así como su archivo personal; y, finalmente, Laczny recurrió a la documentación fotográfica de archivo.

Cada proyecto ha abordado el concepto de archivo desde diferentes puntos de vista: en unos casos, hablamos de archivos físicos, de espacios en los que se aloja información; en otros, de fotografías, contenedores archivísticos, a veces, al borde de la desaparición, sin nombres o sin fechas, y sin referencias que puedan dar pistas de lo que en esas imágenes sucede; y, en otras, de documentos escritos que atestiguan y dan fe de la existencia de personas ya desaparecidas. En definitiva, todos ellos localizan elementos dispersos y perdidos u olvidados para recomponer una historia hasta ese momento no contada.

Quiero finalizar este capítulo haciendo una breve alusión al papel de la espectadora o lectora de estas obras y otras similares. Tanto *Archivos [0]* como las demás obras referidas, son proyectos de investigación donde la búsqueda casi detectivesca ha guiado su desarrollo, y hasta se ha convertido en uno de los temas principales. Esta búsqueda ha sido trabajada en la edición, experimentando con páginas de tamaños diversos, con elementos sueltos dispuestos en diferentes partes del libro o del archivo, con cambios de aspecto y textura del papel, con la inserción de sobres cerrados, con páginas que es necesario desplegar o, incluso, con la inclusión de notas, cartas o informes casi ilegibles.

La experiencia de producir la obra e hilvanar todos esos elementos para construir un relato del que van emergiendo señales implica, a su vez, que el fotolibro requiera de la participación y la exploración de la lectora,

ahora convertida también en una investigadora activa. Se puede decir que la función como historiadora, fotógrafa, periodista, detective y archivera también es traspasada a quien tenga estas obras entre las manos, que debe encargarse, en cierta manera, de recomponer las piezas del puzle.

III.

ESTRATÉGIAS FOTOGRÁFICAS Y PRÁCTICAS HISTORIADORAS CONTEMPORÁNEAS

En las últimas décadas, un sector de las prácticas artísticas ha subrayado la importancia de visibilizar y de explorar episodios olvidados del pasado, sobre todo para aquellos sujetos, como las mujeres, que han sido tradicionalmente eliminados de una historia que, como relato y como vivencia, se ha construido bajo el discurso patriarcal. Este capítulo dirige la atención a los usos y a la producción del documento y del archivo, y de las estrategias fotográficas contemporáneas en las prácticas artísticas feministas, a través del análisis de una selección representativa de obras producidas en las últimas cuatro décadas.

Los estudios teóricos sobre la revisión del pasado que están teniendo lugar en el campo de la creación artística en las últimas décadas han puesto de relieve el interés de los artistas por recuperar el pasado y problematizar como este se ha construido. Sin embargo, algunos temas continúan quedando al margen o no acaban siendo integrados en los relatos sobre estas prácticas, en favor de otros a los que generalmente se concede un mayor espacio y protagonismo, como suelen ser obras que tratan sobre la historia política, el conflicto o la historia cultural. Cabe decir que la violencia, como sujeto de la representación, está muy presente en estas prácticas; por ejemplo: la violencia específica cometida contra las mujeres parece ser un tema periférico o específico de prácticas feministas, pero no de prácticas historiadoras que tienen lugar en esta vuelta hacia la historia.

Desde la década de 1970, diferentes teóricas e historiadoras, entre las cuales encontramos a Griselda Pollock, Linda Nochlin o Patricia Mayayo, han abordado la problemática de cómo la historia del arte se ha encargado de perfilar una historia lineal, predominantemente masculina, construida desde la idea del genio y el estilo. Ante este modelo de historia, la teoría y la práctica artísticas feministas han reclamado un espacio plural en el que el monopolio masculino de la historia deje de ser el modelo hegemónico. Con ello, se han planteado diferentes incursiones o «intervenciones feministas» (Pollock, 2007, p. 9), lo que ha hecho emerger no uno, sino varios relatos posibles y paralelos de historias del arte. Los primeros impulsos fueron sacar a la luz artistas que habían sido eliminadas de la historia y del museo, las obras de las cuales habían sido relegadas a depósitos subterráneos en los que se invisibilizaba su existencia (Mayayo, 2020; Pollock, 2007). Sin embargo, de acuerdo con Mayayo, hacer una historia de las

mujeres artistas supondría otro problema añadido, que pasaría por segregar de nuevo a esos sujetos que el relato ha obviado, además de priorizar a unas artistas frente a otras, tomando nuevamente la estrategia hegemónica patriarcal triangular de ascender a unos pocos en detrimento de otros. Una de las críticas más fuertes que las prácticas feministas han hecho a las prácticas tradicionales ha sido la aparente falta de posicionamiento — haciendo pasar por neutrales o naturales puntos de vista que, sin duda, encarnan valores e ideologías sesgados (Mayayo, 2020; Pollock, 2007)—. Valorando estos aspectos que conviven en la crítica feminista, haciendo notar, insisto, que no hay una línea de crítica o teoría, sino varias, he perfilado este tercer capítulo del estudio.

En este capítulo he asumido la tarea de historiadora del arte y retomo algunos de los interrogantes que en mis años de estudiante en esta disciplina sobrevolaban en cada sesión de clase. En el aula, el sujeto mujer, representado por hombres, se mostraba de manera reiterada a través de la diapositiva como cuerpos femeninos exentos de dolor y como fuentes de agresiones sin síntomas ni evidencias, así como sujetos que existían gracias a la mirada ajena del pintor o del amante. Al cambiar el sujeto hacedor, quien piensa la obra y los motivos por los que la hace, cambia necesariamente el punto de vista y problematiza el modo en que este también se ha construido cultural y socialmente. Si las prácticas artísticas tradicionales se han encargado de construir cuidadosamente un modelo de mujer adecuado a cada época y a cada lugar, compartiendo los valores de virginidad, prudencia, sometimiento, objeto de disfrute y placer, se han olvidado, excepto contadas ocasiones, de señalar la gravedad con la que sistemáticamente se ha tratado a las mujeres. Así, se han edulcorado episodios violentos haciendo pasar violaciones por vaivenes y juegos, donde el sometimiento se convierte en seducción y la agresión en un requerimiento, como lo demuestran las numerosas representaciones de violaciones o la misma concepción que Ovidio describe en *El arte de amar* (Mayayo, 2020).

He decidido hablar de artistas que profundizan en la invisibilización del papel que hemos jugado en la historia y la violencia cometida de manera reiterada contra nosotras; dos temas presentes en la revisión feminista de la historia y que son constantes en la construcción del sujeto mujer. He analizado sus obras, teniendo en cuenta que la idea de mujer ha sido cons-

truida social y culturalmente y, así mismo, ha sido afectada por esta misma construcción. He dividido el estudio en dos apartados: en el primero, titulado «Revisiones de la historia», he analizado las artistas Andrea Geyer, Zoe Leonard y Eleonor Antin, que han investigado sobre la invisibilización del papel de las mujeres, mediante puestas en escena y teatralización de instantáneas que pudieron suceder, haciendo uso del archivo como fuente y como estrategia con la que incurrir en la historia. En el segundo apartado, «Álbumes de violencia», he localizado y revisado obras de las artistas Milagros de la Torre, Corinne May Botz, Manuela Aldabe, Angela Strassheim, Deborah Luster, Stefanie Oursler, Teresa Margolles, el colectivo SisterSerpents, Susan Meiselas, Arielay Azoulay, Ann-Sofi Sidén y Salma Abedin Prithi, en las que negocian la representación de la realidad sobre la violencia y las agresiones cometidas contra mujeres, mediante el ejercicio de la fotografía documental y el uso y la construcción del archivo. Planteo un diálogo sobre esta serie de obras que, como una guía o hoja de ruta, oriente la mirada sobre cómo las artes visuales tienen la capacidad de articular relaciones entre sucesos, memoria, historia y fotografía desde una perspectiva feminista. Todas ellas trabajan, desde diferentes aproximaciones, los conceptos de documento y archivo, y de evidencia e indicio.

Como han señalado algunos teóricos, el trabajo con el archivo, la investigación histórica y la fotografía son núcleos centrales en el arte contemporáneo desde la década de 1980 (Godfrey, 2007; Foster, 2017; Stok, comp., 2008). Aunque el uso del material de archivo ha sido explorado en diferentes disciplinas artísticas, así como en prácticas sociales de memoria (Zapperi, 2013), en las últimas décadas ha cobrado especial relevancia en el marco de las artes visuales. Diferentes teóricos han examinado este interés que están mostrando las prácticas artísticas en problematizar la construcción del pasado, así como del presente. Este llamado «giro hacia la historia» (Gierstberg, 2008, p. 48) o «impulso archivista» (Foster, 2008) que las artistas practican localiza vacíos, episodios perdidos o historias olvidadas con los que contrarrestar el relato oficial, asentado y aceptado. Estas artistas visuales, entregándose de manera intensa a la tarea de hacer del pasado un lugar en constante cambio, movilizan los relatos asentados que la historia ha fabricado, producen el pasado en forma de material visual y lo traen al presente mediante los documentos.

Los temas que han abordado los artistas, desde hace aproximadamente cuatro décadas, son diversos, así como los medios, lenguajes y formatos utilizados. En las últimas décadas del siglo XX, se produjeron cambios en la manera de relacionarse con el pasado. Coincidiendo con los movimientos feministas, los procesos de descolonización, la caída de regímenes dictatoriales o revoluciones sociales que tuvieron lugar durante las tres últimas décadas del siglo XX, se empezaron a producir cambios en la forma de conectar con el conocimiento. Con el giro emocional en la década de 1980, las certezas asidas a la historia, a la filosofía o a la ciencia quedaron reducidas a humo (Rouillé, 2017), en el marco de una debatida postmodernidad, cuando los grandes relatos (Lyotard, 1987) dejaron paso a la emergencia y multitud de pequeños relatos, y la alta cultura cedió el espacio a la cultura popular (Rouillé, 2017). Tuvo lugar, entonces, «un regreso a las preocupaciones locales, íntimas y cotidianas, así como al empleo de la fotografía para darles cuerpo y forma» (Rouillé, 2017, p. 33). Coincidiendo con esta crisis, las prácticas fotográficas se interrogaron sobre esos límites tan precisos que la historia del medio había elaborado sobre lo que era realidad y lo que era ficción, lo que era verdad o mentira, y, por tanto, sobre el uso de la ficción para producir discursos y nuevas realidades en relación con un pasado que parecía cerrado.

En un contexto de profundos cambios sociales, la producción, revisión e interacción con el pasado, de la mano de la fotografía, han sido llevados a primer plano por parte de artistas interesadas en interrogar esas historias que han escapado de la línea de la historia. Su función, como productoras de discursos paralelos o antagónicos a un modelo hegemónico, ha adquirido un carácter crítico y ha tomado relevancia en la actualidad, con la emergencia de la revisión de memorias individuales y colectivas a través de la fotografía. Fruto de la toma de conciencia de que el pasado está presente de manera visible e invisible en nuestro propio presente, ha cobrado forma el discurso crítico sobre la revisión de la realidad y el examen de la historia en las últimas décadas. Esta revisión y este examen de la realidad conducen las preguntas que nos hacemos sobre nuestro propio pasado, así sobre cómo queremos que sea construido y contado.

La recuperación del pasado está asociada a la necesidad de devolver a un primer plano historias olvidadas y al miedo a que la memoria sobre es-

tas desaparezca. De este interés emerge la voluntad de desestabilizar la historia oficial y atomizarla, así como problematizar la construcción del propio relato histórico. Algunos teóricos como Frits Gierstberg sostienen que se puede hablar de un «giro hacia la historia» (Gierstberg, 2008, p. 48) presente en el arte contemporáneo. En esta tendencia, las artistas se apropian de preguntas reservadas a la disciplina histórica, así como de líneas y metodologías de investigación propias de los historiadores, que tiene por objetivo observar desde dónde se ha contado la historia y cómo ha sido contada. Como agentes activos en la producción de sentido, las artistas son quienes, según Frank van der Stok, «alertan de los mecanismos involucrados en la creación de imágenes, los ejercicios de memoria y el rol e influencia de los medios de comunicación sobre la representación y aspectos del pasado desde la perspectiva actual» (2008, p. 107).

El conjunto de prácticas historiadoras nacidas en la postmodernidad ha puesto el acento en desplegar una historia de lo posible, para poner nuevamente en el flujo de lo real aquello que permanecía en los pliegues de la historia. Así, estas prácticas han hecho emerger interrogantes asociados a la representación y al conocimiento del pasado que inciden en qué se ha explicado, cómo se ha hecho, desde qué lugar o quién lo ha contado.

Si la investigación histórica asume que de su práctica ha de emerger un cierto grado de veracidad, basado en la documentación, y que esta legitima el relato que se hace del pasado, en las prácticas artísticas historiadoras, la «verdad histórica se mantiene siempre en suspenso» (Zapperi, 2013, p. 6). Los relatos hechos sobre el pasado, con sus sesgos y sus faltas, las versiones posibles en forma de historia, se presentan como una mirada ajena y «externa sobre los acontecimientos del pasado» (Traverso, 2007, p. 27). En las prácticas artísticas, esta mirada objetiva parece difuminarse en favor de un posicionamiento subjetivo y situado, que no busca reconstruir los hechos del pasado y atender a la linealidad del relato, sino problematizarlo, atomizar la historia y crear memoria allí donde no había. Una forma de construir, con imágenes y textos, historias paralelas o alternativas (Stok, comp., 2008), mediadas por la subjetividad y el posicionamiento de la artista.

Así, podemos ver que las metodologías historiadoras, a pesar de que son

diversas, comparten como elemento común la investigación histórica y el trabajo con material de archivo. Hal Foster definió un «impulso archivista», nacido de un interés por parte de las artistas de rescatar «información histórica perdida o suprimida» sobre sujetos o situaciones olvidados, con la intención de «volver a darle presencia física» (Foster, 2017, p. 42). La materialización de la historia es el eje central de una práctica compartida por artistas que, como apuntó Hernández-Navarro (2012), tratan literalmente de materializar el pasado. La práctica historiadora o el impulso archivista implica un encuentro con el archivo en alguna medida; no solo con el archivo físico, sino con el archivo como dispositivo, no como lugar necesariamente, sino como una práctica de búsqueda, recopilación y elaboración de materiales especulativos que sirvan a futuras relecturas.

En este contexto, encontramos a Mark Godfrey, quien, siguiendo la línea trazada por Foster, habló, en 2007, de un conjunto de prácticas que tenían su origen en el archivo. Propuso tres tendencias que presentaban estrategias diferentes en el encuentro con el material y en el proceso de creación de la obra. La primera tendencia se refería a la realización de «películas evocadoras» (Godfrey, 2007, p. 143) que retrataban lugares y sucesos dramáticos ocurridos en el pasado, en la que situaba la obra de Steve McQueen, *Carib's Leap* (2002); *Out of Blue* (2002), de Zarina Bhimji; y *Teignmouth Electron* (1999), de Tacita Dean. La segunda tendencia hacía referencia a «fotografías y películas descubiertas después de búsquedas dirigidas en archivos» (Godfrey, 2007, p. 143), en la que localizó la obra *The Black Photo Album/Look at Me* (1991-2000), de Santu Mofokeng, y *Facing Forward* (1998-1999), de Fiona Tan. En la tercera, ubicó a artistas que trataban «la historia a través de las contingencias de su biografía» (Godfrey, 2007, p. 144), incluyendo sus propias voces en las obras. Entre las obras citadas se encontraban *May You Live in Interesting Times* (1997), de Fiona Tan; *You Go Where You're Sent* (2003), de Laura Horelli; *Intervista* (1998), de Anri Sala; y el conjunto de proyectos que componen *The Atlas Group* (1989-2004), de Walid Raad.

Por su parte, Frank van der Stok (2008) realizó una clasificación de estrategias, centrada en prácticas documentales contemporáneas. Para hacerlo, adoptó como punto de partida, a diferencia del enfoque procedimental en la clasificación que hizo Godfrey, el enfoque sobre la investigación del

pasado y la historia definido en las propias obras. Así, el autor planteó tres líneas de investigación o modelos de intervención en la historia llamados historia paralela, historia alternativa y deconstrucción de la historia. En el primero modelo, localizó obras de Paul Graham, como *New Europe* (1992), y Matthew Buckingham, como *False future* (2007), que proponían narrativas paralelas a la construcción de la historia, poniendo el acento en la mirada desde el presente hacia el pasado. En el segundo modelo, contempló obras que, presentando narrativas de ficción como si fueran historias reales, proponían miradas alternativas a la historia; entre estas, incluía diversas obras de Joachim Koester, como *Message from André* (2005) o *The Kant walks* (2005); de Sophie Calle, como *Le carnet d'adresses* (1983); y la obra *Fig* (2007), de Broomberg & Chanarin. En la tercera aproximación a la historia, planteó obras que deconstruían la historia política narrada en los medios de comunicación, como la obra fotográfica de Thomas Demand, *Kitchen* (2004); la del artista Deimantas Narkevicius, *Once in the xxth Century* (2004); la de Gert Jan Kocken, *Alt Wien 1908* (2005); o la serie *Histories* (2002), de Luc Delahaye. Todas ellas ponen la atención en sucesos contemporáneos.

A pesar de que las prácticas artísticas que se ocupan del pasado y de la memoria han sido examinadas desde diversos puntos de vista¹, centrandó la atención en la figura que asume el artista, sobre los usos que hacen del documento o los modos en que los artistas interrogan el relato sobre el pasado, se le ha prestado escasa atención al estudio de estas prácticas desde una perspectiva feminista.

¹ A modo de ejemplo, cabe mencionar una exposición que tuvo lugar en 2018, titulada «Avatars. L'artiste et ses doubles», que trataba de poner de relieve la importancia del uso del documento en el libro de artista contemporáneo. Para ello, la muestra se dividió en varios ejes temáticos, que tenían como protagonistas el papel que adoptaba el artista en la elaboración de sus obras; el artista como manipulador (Walid Raad, Alain Rivière, Alain Bublex, Hubert Renard, Christian Boltanski), como sindicalista (Jean-Luc Moulène, Ben Kinmont, Lloyd Dunn, Laurent Marissal), como emprendedor (Jean-Baptiste Farkas, Marguerite Fatus & Dominique Dehais, Yann Toma), como periodista (Anne & Patrick Poirier, Walid Raad, Sophie Ristelhueber, Tadashi Kawamata, Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Hans-Peter Feldmann, Denis Briand), como cronista familiar (Daan van Golden, Ilya Kabakov, Julião Sarmento, Teresa Chen, Michael Snow, Nancy Holt, Mohini Chandra, Erik Kessels, Anne Delrez, Céline Duval, Brigitte Dall'Ava), como voyeur (Hans-Peter Feldmann, Holger Salach, Sébastien Girard, Tiane Doan na Champassak), como internauta (Eric Tabuchi, Clara Prioux, Penelope Umbrico, Olivier Cablat, Mazaccio & Drowilal, Thomas Mailaender), como fotógrafo (Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Taryn Simon, Joan Fontcuberta, Nicolás Degiorgis, Thomas Mailaender, Pierre David, Shawna Dempsey & Lorri Millan), como agitador (Daniel Buren, Laurent Marissal), como investigador (Walid Raad) y como performer (Fred Forest, Yves Klein, Allan Kaprow, Ed Ruscha). Varias de estas obras estuvieron presentes en la Documenta XI, curada por Okiwi Enwezor, considerada la muestra que asentó y puso en la arena pública el interés de los artistas por investigar sobre el pasado.

En este capítulo, propongo un estudio de una serie de obras que trabajan sobre el documento y el archivo. Estas obras están realizadas bajo perspectivas feministas y focalizan en la reinterpretación de la historia de las mujeres y en un tipo de violencia específica cometida contra estas, en la que excluyo conscientemente obras que no encajen con los criterios propuestos. He planteado el análisis a partir de las convergencias y divergencias en las estrategias creativas utilizadas por las artistas para producir sus obras, y desde la relación que han establecido con otros documentos visuales producidos en el pasado. Así, he trazado una especie de constelación *warburguiana* sobre el estado de las prácticas artísticas que específicamente afrontan la violencia y el vacío, construyendo este espacio de reflexión e interacción sobre dos problemáticas presentes y constantes en la sociedad, de las que las prácticas artísticas se están ocupando desde diversos escenarios².

Esta falta de atención prestada a la incorporación de relatos sobre misoginia y a la eliminación de las mujeres en el estudio del conjunto de prácticas historiadoras me ha llevado a seleccionar una serie de obras, con el objetivo de remover las aguas estancadas del pasado, para tratar de socavar el imaginario colectivo sobre la misoginia y sobre su invisibilización. En este apartado, he dibujado mi propio museo imaginario, o mi propio atlas. En este, he escogido proyectos de fotografías que asumen el rol de historiadoras o archiveras, con las que comparto intereses comunes y que, a través de sus proyectos de creación, mantienen un diálogo activo con versiones del pasado y del presente. Artistas que, así mismo, exploran espacios difusos de la historia y lagunas en el archivo, para construir un pasado del que se han perdido pistas; o también para acercarnos a unos hechos de los que solamente quedan ecos, reminiscencias o huellas. En sus obras, retoman material histórico y de archivo, transformando las fuentes documentales en universos ambiguos que borran las fronteras entre la llamada realidad y la ficción. Este interés conceptual compartido, sobre el que se fundamenta también mi trabajo, plantea, como indica Nele Wynants, «el imposible desafío de representar la realidad» (Wynants, ed., 2020, p. 20).

² Basta recordar, por ejemplo, los numerosos reportajes fotográficos en clave fotoperiodística que se están realizando desde hace unos años sobre violencia doméstica, como los de Jodi Bieber o Sara Lewkowicz.

3.1 REVISIONES DE LA HISTORIA

Uno de los principales asuntos de los que se ha ocupado la agenda feminista ha sido la revisión de la historia, el papel otorgado en esta a las mujeres y qué aspectos de ellas han sido representados en la historia del arte. En el ámbito de la historia del arte, se puso de manifiesto, mediante las acciones críticas de las Guerrillas Girls, la anulación de las mujeres como creadoras, frente a la explotación del cuerpo femenino como objeto creado. En otros ámbitos, como el de las ciencias, las mujeres han tenido un espacio residual o casi inexistente (García Dauder y Pérez Sedeño, 2017), y en la historia social o política apenas han sido imaginadas. Pasaron de puntillas por la historia, como argumentó Nochlin (1988) en un texto ya clásico que marcó el inicio de la crítica del arte desde una perspectiva historiográfica feminista; no ha habido mujeres artistas, ni poetas, ni obstetras, porque han sido silenciadas y también porque no es lo que se esperaba de ellas. De ellas se esperaba que cumplieran otras funciones o que atendieran otras necesidades de carácter doméstico, inscritas en el ámbito privado, alejadas de la escena pública desde la que se ha construido la historia patriarcal.

Estas revisiones críticas sobre la ficción de la historia han traído consigo interrogantes sobre bajo qué prisma esta historia ha sido construida, a qué intereses obedece, por quién ha sido fabricada, con qué intenciones, sobre qué se fundamenta y cuáles han sido sus fuentes, así como qué se ha incorporado y qué se ha eliminado. El punto de vista patriarcal con el que han forjado multitud de relatos, como el bíblico, ha utilizado el concepto de mujer como moneda de cambio, de recompensa y a menudo de castigo. Consecuentemente, en esa historia patriarcal, lineal, darwiniana y evolutiva no ha habido espacio apenas para los sujetos femeninos; estos han aparecido en la historia como sujetos pasivos, construidos bajo la atenta mirada masculina, ajenos al propio desarrollo de la historia.

Al acercarse a los sujetos y a sus historias individuales desde una perspectiva crítica, las artistas han modificado el punto de vista sobre la construcción del pasado, así como también sobre lo que sucede en el presente, y han puesto la atención en la revisión de la historia, así como en evidenciar ejercicios sistemáticos de silencio y vacíos contra las mujeres.

Eleanor Antin ha especulado sobre el papel de la mujer como cuidadora en situaciones de guerra; Zoe Leonard ha producido un relato especulativo de una historia que nunca sucedió; y Andrea Geyer, haciendo uso de un lenguaje fotográfico documental, ha planteado interrogantes acerca del papel que han ocupado las mujeres en la construcción patriarcal de la historia del arte.

Comienzo con Eleanor Antin, la artista que creó una ficción narrativa en la obra *The Angel of Mercy: My Tour of Duty in the Crimea* (1977)³, en la que ella misma fue la protagonista del relato. Antin interpretó el papel de Eleanor Nightingale, haciendo referencia a Florence Nightingale, la enfermera que estuvo a cargo de treinta y ocho enfermeras durante la Guerra de Crimea, en 1854, y que se encargó de los soldados heridos británicos y enfermos durante la contienda.

El archivo que produjo la artista se compone de treinta y ocho fotografías en blanco y negro sobre un soporte blanco, que incluye manuscrito el pie de foto. En una de las fotografías aparece Antin con el pelo recogido, con vestido negro de la época y delantal blanco de enfermera, de pie, al lado de un miembro del ejército y en medio de una zanja abierta en el suelo, observando los cuerpos muertos de varios compañeros que han perdido la vida durante la batalla; en otra, aparece sentada en el suelo, portando esta vez la cofia de enfermera, sosteniendo en su regazo a un soldado herido al que le da a beber agua; y en otra, Antin, que está sentada, observa a un herido que yace a su lado en una camilla, tapado con una sábana blanca. Mientras tanto, ella sostiene en su mano un papel y un lápiz, dispuesta a escribir una carta. El conjunto de fotografías muestra varias escenas que podrían haber sucedido, de las que sin embargo apenas se conservan documentos.

En esta obra, Antin reinterpreta el papel de la enfermera por excelencia, cuidadora y servicial, tal como se ha considerado a Nightingale en la historia. Esta última llegó a Crimea en medio de una situación desesperada: los efectos de la guerra y de las enfermedades vinculadas al saneamiento y procesamiento de alimentos fueron factores determinantes de las

³ La obra puede consultarse en <<https://whitney.org/collection/works/9528>>.

altas tasas de mortalidad. En medio de las críticas, la reina Victoria de Inglaterra envió a Nightingale y a Roger Fenton; a la primera para cuidar de los soldados mal heridos o enfermos y sanear el lugar, y al segundo para documentar la situación de los militares ingleses en Crimea. Fenton, cargado con su cámara de gran formato y colodiones húmedos, realizó el que sería el primer fotorreportaje de una zona en conflicto. La mirada de Fenton se dirigió hacia las tropas, hombres descansando, comiendo, sentados en la tienda de campaña, así como hacia el campamento y los lugares en los que habían tenido lugar los combates.

Por su parte, Antin reactivó la historia de la guerra de Crimea a través de una mirada paralela al relato oficial y alternativa a la narrativa visual de Fenton; ella, como Nightingale, se convirtió en una agente de la historia. La figura que había pasado desapercibida en las fotografías de Fenton —en las que una enfermera aparece un par de veces dando agua a un soldado y en otra posando en medio de un grupo de oficiales—, en el trabajo de Antin toma el protagonismo. Activó otra historia apenas narrada en las imágenes de la época y escasamente citada en el relato sobre la guerra, a excepción de cuando la propia Nightingale ha sido el sujeto protagonista del relato. Al hacerlo, Antin planteó cuestiones relativas a los roles atribuidos de manera tradicional a la mujer, así como a la desaparición de estas en la historia. La enfermera de Antin es presentada como una heroína salvadora, pero también como una mujer sumisa, servil y abnegada, que destinó su vida a cuidar de otros, en este caso, de personajes masculinos que se adentraron en la batalla guiados por normas y deberes de corte patriarcal. Así, la artista se preguntó si la heroína fue un ser independiente que escogió su propio destino o si, por el contrario, reprodujo los roles de salvadora y cuidadora asignados a su sexo, con lo que cuestionó la construcción del género y la noción de identidad.

Para activar este relato, Antin utilizó diversas estrategias fotográficas, pensadas para producir documentos factuales de la manera más realista posible. Produjo puestas en escena procurando una ambientación similar a la de Crimea, con vestuario y atrezzo de la época o que lo imitaba. Reconstruyó distintos momentos que pudieron haber tenido lugar, en los que participaron compañeras de la escena artística de San Diego, vestidas con trajes de época victoriana, entre las cuales se encontraban Martha

Rosler y David Antin. Las fotografías parecen inspirarse en las imágenes que el propio Fenton hizo; así, Antin realizó planos generales con grupos de personajes descansando o preparándose para alguna actividad, retratos posados o planos generales de escenas relativamente lejanas, respetando el lenguaje fotográfico de la época e imitando la estética que producían las limitaciones técnicas que le impusieron a Fenton los colodiones, como fue la preparación de las placas o los largos tiempos de exposición. Por este motivo, las fotografías de Antin, como las de Fenton, son falsas instantáneas, imágenes estáticas que no esconden ningún corte en la acción, porque en ellas no hay acción que se desarrolle, sino que son posados para que la propia imagen pueda existir.

Además de imitar la composición, Antin viró las fotografías a un tono sepia irregular y trabajó con el enfoque selectivo para centrar la atención de varios elementos en la escena —primeros planos de árboles, en algunos casos, y, en otros, el campo de batalla de fondo—, para recrear el estilo documental de las imágenes al colodión.

Todas las fotografías que componen el relato visual que creó tienen pie de foto, una especie de subtítulo que traduce la información de la imagen a una frase corta que hace, también, de título, en la que incorporó la fecha de realización. Así, por ejemplo, en una fotografía titulada «A Letter from Home. 1977», vemos en un plano general a Antin sentada en el suelo junto a un soldado leyendo una carta; en otra, titulada «Reflections on the Day. 1977», se observa a dos oficiales a contraluz, situados en lo alto de una loma; o en otra, «The Execution of a Deserter. 1977», un gran plano general del campo con una pequeña fila de soldados al fondo, que imaginamos están llevando a cabo una ejecución. Antin, incorporando la fecha, evidenció la ficción que había representado en un momento en que las prácticas feministas trataban de dejar clara su posición respecto a la invisibilización de las mujeres, así como sobre los usos de la imagen para construir la realidad.

Respecto a la relación de la imagen con la realidad, en la década de 1970, había comenzado un intenso debate sobre el estatuto del documento fotográfico vinculado a la verdad. Estas discusiones, que fueron organizadas por artistas fotógrafas y también por teóricas e historiadoras, como por

ejemplo Allan Sekula o Martha Rosler, plantearon diferencias insalvables relativas a la naturaleza escurridiza y ambigua de la imagen fotográfica.

Los discursos realistas desarrollados por André Bazin en *Ontologie de l'image photographique* (1958) ('Ontología de la imagen fotográfica') fueron seguidos por Rosalind Krauss y Roland Barthes. Estos centraron la atención en la relación indicial de la fotografía sobre el objeto fotografiado. Así, defendieron una actitud existencial desde una poética general de la fotografía, que armonizaba con los mismos principios que habían llevado, a finales del siglo XIX, a defender la verdad fotográfica. Rosalind Krauss publicó, en el mismo año 1977, *Notes on the index* ('Notas sobre el índice') y, en 1980, se publicó *La chambre claire* ('La cámara lúcida'), de Roland Barthes, quien, como indica Rouillé, intervino, «sin darse cuenta» (Rouillé, 2017, p. 180), en la fase de la decadencia del discurso de la fotografía como documento que atesoraba la verdad. Para Barthes, el dispositivo fotográfico la certificaba, con la misma intensidad que para Talbot; sin embargo, lo que garantizaba, como indicó Tagg en *The burden of representation* (1988) ('El peso de la representación') (2005), era la relación con su referente; es decir, que algo estuvo delante del objetivo durante el tiempo necesario para que se formara la imagen latente en el material sensible depositado en el interior de la cámara. Para Tagg, el problema de la evidencia fotográfica residía en los marcos discursivos de la propia historia de la fotografía iniciados a mediados del siglo XIX, en las relaciones entre instituciones y conocimiento y en los usos aplicados de la fotografía instrumental que hacían uso de normas y convenciones aceptadas en el marco de las instituciones.

En 2004, se publicó *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, bajo la edición de Jorge Ribalta. El libro recoge un conjunto de textos de teóricas, historiadoras y artistas, escritos en diversas décadas, que ponen de relieve los debates y las prácticas fotográficos que emergieron con la posmodernidad. Esta «actividad fotográfica posmoderna» (Ribalta, ed., 2004, p. 9) tuvo como puntos de partida el rechazo al canon del realismo fotográfico o de la fotografía como testimonio y un giro hacia la ficción. Esta crítica emergió en artistas que trabajaban con estrategias de ficción, como Antin, y también en las que usaban métodos documentales, como

Rosler o Sekula⁴.

A. D. Coleman señaló, en «The Directorial Mode: Notes Towards a Definition» (1976) ('El método dirigido. Notas para una definición') (2004), que los «documentos falsificados» (Coleman, 2004, p. 135), es decir, las fotografías escenificadas o construidas, en las que la cuestión central no aludía a la autenticidad ni a la fidelidad del suceso y en las que intervenía la «ambigüedad intrínseca» de las imágenes fotográficas, podían, «a simple vista, despertar el mismo acto de fe que aquellos que se encuentran en el lado opuesto de la escala» (p. 135) o la fotografía directa. Al método mediante el cual una imagen era construida, Coleman lo llamó *dirigido*, una estrategia para crear la realidad que había estado presente en la historia de la fotografía desde su invención, pero que, sin embargo, había sido apartada de la historia oficial y demonizada en beneficio del carácter autorreferencial y testimonial de la fotografía.

Esta vuelta a la ficción o a la escenificación para hablar de lo real caracterizó la posmodernidad fotográfica, llevó a primer plano debates acerca de la representación y las convenciones⁵ y dejó a un lado la fotografía como objeto estético (Solomon-Godeau, 2004). En 1890, Douglas Crimp publicó, en *October Magazine*, «The Photographic Activity of Postmodernism» ('La actividad fotográfica de la postmodernidad') y situaba el tema de la copia directa y la copia manipulada como elementos centrales en el debate postmoderno sobre la construcción de la imagen fotográfica. Para Crimp, las artistas abordaron la «reivindicada originalidad de la fotografía» (Crimp, 2004, p. 158) y demostraron lo ficticia que era, poniendo de relieve que la fotografía es siempre una «representación» (p. 158).

Bajo esta idea, como hizo Antin, Zoe Leonard también fabricó una ficción

⁴ Artistas dedicados también al ensayo y a la investigación sobre fotografía siguieron diversas líneas críticas. Por un lado, Sekula, Rosler o Jo Spence trataron el tema de la reinención del documental subrayando las fisuras que la historia del medio había apartado, como la veracidad, la neutralidad o la fiabilidad de la imagen fotográfica, o lo que Sekula llama, en «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)» (1978) ('Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación'), el «folclore de la verdad fotográfica» (Sekula, 2004, p. 40).

⁵ Fue el caso de Cindy Sherman o Laurie Simmons, por ejemplo. La primera recurrió a la ficción, el autorretrato y la puesta en escena para deconstruir la imagen creada y el papel otorgado a la mujer en el cine y la publicidad, y la segunda utilizó la puesta en escena de elementos en miniatura para cuestionar las convenciones de género.

a partir de documentación fotográfica. Leonard examinó, en el proyecto *The Fae Richards photo archive* (1993-1996), la invisibilización de las actrices afroamericanas en el cine. El trabajo fue concebido como un proyecto de documentación para el documental dirigido por Cheryl Dunye, *The Watermelon Woman* (1996), que relata la historia de la directora en busca de la actriz Fae Richards, nacida en 1910 y fallecida en 1973, quien, en realidad, nunca existió. Leonard realizó el archivo fotográfico de la artista y lo presentó desplegado en la pared y en formato álbum.

En el trabajo, podemos ver fotografías en blanco y negro e instantáneas con sus amigos y familia. Por ejemplo, la vemos vestida de asistenta, trabajo que desarrolló antes de ser actriz en casa de una familia de clase media, en los años 1930; posando, sentada en un sofá con su pareja, Martha Page, una directora de cine que la introdujo en el cine de Hollywood; y en instantáneas de la década de 1960, con June Walker. El archivo incorpora retratos de Fae en el escenario cantando, retratos publicitarios, instantáneas de promoción y fotografías familiares. En varias de ellas vemos a la actriz, en el centro de la composición, envuelta en una clave baja, iluminando el rostro y las manos, fumando un cigarrillo con los ojos cerrados; en otras, de la misma época, la vemos estirada en la cama, esta vez en clave alta, mirando a cámara sobre unas sábanas blancas; en otras aparece posando, mirándose a un espejo o estirada en un sofá con varias amigas, en lo que parece una pequeña fiesta. Todas las fotografías que componen el archivo muestran la aparente vida feliz de la actriz, como si fuera una estrella de cine, en las que expone abiertamente su orientación sexual, así como su condición de mujer afroamericana joven. Esta exposición, sin embargo, contrasta con la invisibilización en el cine a la que se vio abocada la comunidad de artistas afroamericana, y la criminalización que ha supuesto el lesbianismo en la historia. Así, el archivo ficticio de Fae Richards nos confronta con aquello que sabemos y con lo que nos dicen las imágenes.

Leonard imitó el lenguaje visual de las fotografías de entre las décadas de 1920 y 1970 y, como si fuera una reconstrucción histórica realizada con las imágenes y los textos, presentó la vida de la artista mediante diferentes géneros fotográficos, entre los cuales encontramos el retrato de estudio, las instantáneas, los retratos publicitarios o las imágenes de prensa. En este sentido, la artista produjo un doble archivo, el de Richards y el archivo de

los usos y géneros fotográficos de medio siglo xx (Zapperi, 2013). Cada fotografía es una ventana o una puerta abierta hacia una historia por descubrir, así como un conjunto compuesto de vacíos y lagunas (Zapperi, 2013). Las fotografías, con toda la apariencia de documentos verídicos, guían un relato del que apenas sabemos nada de las protagonistas o de los personajes que en las fotografías aparecen, desconocemos en qué contextos fueron realizadas esas fotografías o por qué motivos. El archivo de Richards actúa como un conjunto de documentos y testimonios de su propia trayectoria profesional, pero también como el acto en que un admirador desea recolectar documentación e información sobre la vida de una estrella a la que admira, papel, en este caso, representado por Leonard y Dunye (Zapperi, 2013).

En esta ficción que creó Leonard se interesó por la posibilidad de quién, en realidad, podría haber sido Fae Richards y cómo podría haberse documentado su vida. Así, abordó conceptos relativos a la presencia y a la ausencia en la historia y en el archivo. Desde este punto de partida, podemos reconocer la herencia de Foucault en estas obras, para quien el archivo es la ley de lo que puede ser nombrado, el lugar en el que se regula la ley y la existencia (Foucault, 2002b). El archivo de Leonard, y también el de Antin, se presentan como paradójicos. Según Zapperi (2013), recrea un pasado que no puede ser nombrado, pero lo hace mediante los propios mecanismos y operaciones del archivo. Alude a lo que no ha existido o que no sabemos si ha existido. La ambivalencia intrínseca del archivo, así como de la fotografía, se convierte en aliada de relatos posibles y de historias no comprobables, porque la propia historia se habría encargado de borrarlos y hacerlos desaparecer. Así, el archivo de Leonard alude a la imposibilidad de trazar una historia guiada, de acuerdo con Zapperi (2013), por el género, las diferencia sexual y la raza, y ante la imposibilidad de determinar si lo que vemos en las imágenes podría realmente haber sucedido.

El archivo es pensado como un recurso de ficción, a pesar de su supuesta objetividad, que funciona como un espejo de lo ausente a través de las imágenes que lo componen. Leonard utilizó el potencial verídico de la fotografía y el peso de la tradición fotográfica barthesiana, que refiere a toda imagen fotográfica como un testimonio de lo ausente, para proyectar

ecos de lo que pudo haber sido y construir la memoria de un pasado escurridizo y quebradizo. Sus imágenes, como las que sobreviven en los archivos, a menudo están dañadas, con señales de dobleces, con las esquinas desechas o cortadas y con alteraciones de tono en la superficie del papel que imita la afectación del paso del tiempo.

El archivo ficticio personal, y también familiar, de Fae Richards intercede en el tiempo lineal de la historia, en lo que se incluye y en lo que se excluye y, por tanto, en lo que parece no haber existido. Las historias menores que fabricó Leonard, como Antin y Geyer, repiensen la relación con las nociones de relevancia o importancia a partir de las cuales el relato histórico se construye. Las mismas lagunas que muestra el archivo personal de la actriz funcionan como espejos de las lagunas que residen en los archivos.

Antin pensó las imágenes como documentos en los que los hechos históricos se mezclaban con hechos imaginados y Leonard trazó una ficción histórica sin referentes. En ambos casos, utilizaron el dispositivo fotográfico como registro subjetivo de una realidad existente para documentar lo que sucedía delante de la cámara. La ficción, como señala Nele Wynants, «es honesta, no pretende contar la verdad. Pero, aunque la ficción pertenezca al reinado de la imaginación, eso no significa que las historias sean inherentemente falsas»⁶ (Wynants, ed., 2020, p. 10). Esta posibilita nuevas perspectivas, imaginar realidades posibles y explorar situaciones que de otra manera se vuelven imposibles de representar.

⁶ Hippolyte Bayard se autorretrató sentado, apoyado en la pared al lado de un sombrero, medio desnudo, con los ojos cerrados y las manos en el regazo. La tituló *Le noyé* 1840 ('El ahogado'). En el reverso de la imagen, escrito a mano, el autor redactó el texto que aclaraba la disposición. Una metáfora de su situación; él también había inventado un procedimiento, pero nadie le rindió crédito. Bayard utilizó la puesta en escena y los mecanismos que le ofrecía el lenguaje documental para crear una situación con el mismo medio que atesoraba la realidad. Había creado un relato del que puede estirarse la historia de la invención del medio, de sus emociones y necesidades. A diferencia de otras imágenes tempranas, la de Bayard no pretendía hacerse pasar por verdadera, en el sentido documental; ni por auténtica, según los parámetros científicos. Pretendía sacudir, desde el humor y seguramente la indignación, aquello que le pareció injusto. La puesta en escena que organizó fue sin duda un imposible; muerto y vivo al mismo tiempo, que escribió en el reverso de la imagen con posterioridad a la toma de esta; que se ahogó, pero se pudo sentar para fotografiarse y, sobre todo, que organizó la luz, la composición y el foco para documentar aquella escena y su situación, lo mejor posible. Y lo consiguió. Su travesura no es la primera puesta en escena de la historia, pero sí quizás la primera conocida que cuenta una historia en el reverso, y que no esconde los mecanismos con los que la imagen fue elaborada. Peter Watkins, por ejemplo, reelaboró los hechos que marcaron un cambio de dirección en la Europa del siglo XIX, cuando la clase obrera protagonizó los hechos de la comuna de París, en 1871. En el documental *La Commune (Paris 1871)* (2000), realizado con actrices y actores amateurs, vestidos de época, la televisión y los medios de comunicación irrumpen para relatar el conflicto en medio de la agitación.

Ninguna de estas obras persigue una interpretación exacta o fidedigna de los hechos; son historias narradas desde el presente, haciendo convivir tiempos diversos y líneas temporales dispares, utilizando las fotografías como herramientas que abren tiempos e historias (Baer, 2010). En este sentido, son relatos visuales que inciden no sobre los hechos que narran, sino sobre las posibilidades de abrir relatos escondidos o anulados⁷.

Esta idea está presente en la obra de Andrea Geyer, quien ha hecho de la revisión de la historia de las mujeres el tema de sus obras. En diferentes proyectos ha abordado la invisibilización histórica y física de las mujeres, como en *Audrey Munson Project*⁸ (2004-2008), en el que investiga la figura de Audrey Munson, la modelo y actriz que posó para numerosos escultores a principios del siglo xx.

Geyer se aproximó a la figura de Munson desde la distancia insalvable entre su visibilidad pública y su invisibilidad histórica. El rostro y el cuerpo de Munson fue replicado en diferentes esculturas alegóricas o representaciones históricas realizadas para ser expuestas en el suelo público de Manhattan. A pesar de la pétrea e inmutable presencia de la modelo, dispuesta en lugares privilegiados de la ciudad de Nueva York, su nombre se desvanece en la historia de la ciudad (Zapperi, 2013), haciendo desaparecer así, también, su persona.

Geyer construyó la obra en formato libro⁹ y también en formato expositivo. El libro es un archivo compuesto por varias capas de información superpuesta, entre las cuales la artista incluyó páginas de prensa, noticias sobre las sufragistas, fotografías documentales de las esculturas sembradas

⁷ Otros ejemplos de obras: Tracey Moffat abordó el relato de la esclavitud, a través de plantaciones de azúcar fotografiadas y montadas en dipticos en color —utilizando procesos fotográficos—, y la imaginería del siglo xix en *Plantation* (2009), y rehízo el relato de las relaciones de poder durante el siglo xix, mediante elaboradas puestas en escena, entre la ama blanca y la sirvienta aborigen, en *Laudanum* (1999). Fiona Tan reinventó, en *Nellie* (2013), la vida de la hija ilegítima de Rembrandt, Cornelia van Rijn, enviada a Yakarta a la edad de dieciséis años y de la que se perdió el rastro en la historia. Esta «historia suspendida» (Tan, 2013, § 1), como la llama la artista, inventa una vida de la que se ha perdido el rastro en el archivo y en la historia. Tan recupera ese vacío y le vuelve a dar vida.

⁸ La obra de Andrea Geyer puede consultarse en <http://www.andreageyer.info/projects/audrey_munson/munson_notebooks/munson.html>.

⁹ La obra puede verse en <http://www.andreageyer.info/projects/audrey_munson/munsonmain.htm>.

en Nueva York, fotografías de la modelo, notas y comentarios de Audrey Munson y documentación que esboza la vida de la modelo, artista y defensora de los derechos de las mujeres. El archivo de Geyer tira del hilo de la vida de Munson, de la que emergen varias líneas narrativas desplegadas en diversas direcciones; el archivo documental, a modo de palimpsesto, propone una mirada sobre la modelo y recoge las dificultades de las mujeres para acceder a una vida dignificada de principios de siglo xx. De esta manera, hace dialogar, a través de la apropiación de materiales existentes y de su superposición, el relato de la lucha de las sufragistas americanas y las reclamaciones por los derechos de las mujeres, con la vida de la modelo y sus reflexiones sobre su trabajo.

Bajo el aspecto de un archivo documental neutro, Geyer presentó un conjunto de documentos que viajan entre la realidad y la ficción, construida, esta última, alrededor de la propia vida de la modelo. A través de los documentos que Geyer reorganizó, se puede observar cómo «Miss Manhattan» fue un reclamo para artistas y para el cine, y cómo fue representada en los medios de comunicación. Por ejemplo, en una doble página, Geyer incluyó varias fotografías de prensa de principios de siglo xx, en blanco y negro, a sangre, que describen distintos aspectos de la ciudad de Nueva York: en una de las fotografías aparece una mujer mendigando —con su hijo en brazos— en la calle, delante de una tienda, y las otras son escenas de la ciudad concurrida. Superpuestas sobre estas imágenes, la artista dispuso diversos textos escritos en primera persona que narran los inicios de la carrera de la modelo. En otra doble página dispuso la fotografía de una de las esculturas para las que Munson hizo de modelo y un retrato de la joven musa con el pelo recogido mirando a cámara. A modo de collage de imágenes y textos, Geyer superpuso a estas imágenes varias fotografías de prensa de grupos de sufragistas y una imagen de un taller de costura y algunos textos, titulares y fragmentos de prensa. Unos hablan sobre la lucha sufragista, otros son fragmentos escritos por Munson, que describen el papel de la modelo en el arte, junto con reflexiones sobre el papel del artista y la escultura, que toman forma en diversas páginas. En otras hojas del archivo encontramos titulares sobre la lucha femenina por el control del cuerpo y la natalidad, con documentos que describen las dificultades que vivió la modelo a lo largo de su vida. Paralelamente al relato de la «reina de los estudios de artistas», Geyer

incorporó la mirada cosificada de la modelo en el cine y la publicidad, a través de la película *Purity* (1916) y las noticias sobre la supuesta maldición que perseguía a la modelo. Munson fue ingresada en un psiquiátrico en 1931 y allí permaneció hasta su muerte, en 1996.

Estos proyectos dibujan escenarios complejos guiados por la crítica feminista, en los que la historia, el pasado y el presente se desdibujan. Para Leonard, en el archivo convergen los deseos de reconocimiento, empoderamiento y agencia de las mujeres (Zapperi, 2013); mientras que, para Antin, en el archivo se pone de manifiesto el papel de cuidadora atribuido tradicionalmente a las figuras femeninas. Si en estos dos casos la ficción fotográfica es utilizada para conducir un posible relato que desestabilice la narrativa oficial, en el caso de Geyer, el archivo funciona como un lugar en el que se exponen las tensiones y los conflictos acerca de la omnipresencia e invisibilidad de las mujeres en el relato de la historia del arte.

3.2 ÁLBUMES DE VIOLENCIA

La violencia y los abusos cometidos contra las mujeres en el pasado han tenido escasa o nula atención en los libros y tratados de historia universal. Consideradas sujetos de segunda, han sido sometidas al abuso patriarcal en diferentes épocas, condiciones y lugares, y su cuerpo ha sido utilizado como territorio de castigo. El actual apartado examina esta suposición a través de obras artísticas que alertan sobre cuestiones relativas al abuso sistemático y a su invisibilización a través de diferentes estrategias visuales y conceptuales. Las artistas usan, producen y reordenan documentación de archivo como objetos visuales y los utilizan para interrogar sobre el vacío insalvable entre los hechos y la representación, sobre la realidad y la ficción, la autenticidad y la invención, y la objetividad y la subjetividad.

Inicio este relato de la mano de prácticas feministas que han puesto de relieve olvidos, prohibiciones, castigos, torturas, crímenes machistas, violaciones, secuestros y condenas contra las mujeres, que han tenido lugar desde hace siglos. La violencia y la opresión cometidas contra las mujeres está siendo un tema central de reflexión, debate y producción artística, del que participa la investigación teórica desde los movimientos feministas y los estudios culturales, así como la propia historia. Este interés historiador de las prácticas fotográficas y artísticas ha ido tomando forma desde la década de 1970, cuando la violencia ejercida contra las mujeres y el olvido sistemático en la historia se convirtieron en temas centrales de las agendas feministas en el debate sobre la construcción histórica de las mujeres. Estas alertaron y trajeron a la agenda pública las desigualdades estructurales sobre las que se fundamenta el patriarcado, las formas de opresión, el derecho a la gestión del propio cuerpo y la necesidad de incurrir en la historia y en el archivo desde una perspectiva feminista. Las preguntas centrales que emergieron en ese momento, y que hoy continúan, ponían el acento en investigar las relaciones entre opresión y patriarcado y la naturalización e invisibilización de la violencia.

Los trabajos que analizo investigan, desde una perspectiva feminista, la afectación de la violencia en la sociedad, y ponen el foco en la violencia contra las mujeres, pero también en otras formas de violencia. Utilizando

estrategias diversas, las artistas han producido documentos que interrogan la función testimonial de la fotografía, así como la capacidad de las imágenes para evocar historias. Milagros de la Torre exploró episodios de violencia ocurridos en su país en las últimas décadas, a través de las evidencias en el archivo; Manuela Aldabe lo hizo a través de los objetos personales de víctimas de feminicidios; Corinne May Botz examinó el espacio doméstico como un lugar de violencia, a través de maquetas en miniatura realizadas por Glesner Lee hace seis décadas; y Angela Strassheim y Deborah Luster exploraron las escenas y los lugares en los que se produjeron crímenes. Todas ellas exploraron el tema mediante procesos de documentación de los objetos o escenas en las que tuvieron lugar los hechos, siguiendo con la lógica de la fotografía documental objetiva. Por su parte, Stephanie Oursler, Teresa Margolles, Susan Meiselas, SisterSerpents y Ariela Azoulay relejeron los archivos policiales y periodísticos silenciados. Finalmente, Ann-Sofi Sidén y Salma Abedin Prithi pusieron en escena episodios de tortura y castigos contra mujeres.

Estos proyectos parten de la mirada dominante aparecida en los medios de comunicación y en los archivos históricos; en ellos se han construido los relatos que las artistas han elaborado e interrogado. Así, vemos que estas obras oponen resistencia a que las historias relatadas continúen siendo construidas desde un punto de vista convencional del relato único. A través del uso que hacen del lenguaje documental, del texto, de la imagen y de la narración visual, así como de los documentos de archivo, estas obras giran la historia y la descomponen en pedazos.

La artista Milagros de la Torre examinó, en *Los pasos perdidos*¹⁰ (1996), la relación entre el archivo y la violencia, a través de las evidencias forenses conservadas en los archivos de evidencias judiciales de Lima (Perú). Entre otros elementos había cucharas, tenedores, cinturones, una carta, el molde de un rostro masculino, una cartera con un carné de identidad, una camisa blanca manchada que recuerda al bodegón en blanco y negro

¹⁰ La obra puede consultarse en línea en <<https://www.milagrosdelatorre.com/the-lost-steps-1996>>.

que realizó François Aubert¹¹ del asesinato del emperador Maximiliano, y balas que, salvando las distancias, recuerdan a las de una fotografía en color de Teresa Margolles¹². Objetos pertenecientes a casos de crímenes pasionales o de asesinatos terroristas que, en su aparente inocuidad o banalidad, contrastan con su función testimonial.

La artista, que considera que «el objeto es testigo de un acto» y que este «nos lleva hacia el drama que divide la vida de un individuo antes y después» (Torre en Best, 2016, p. 133), recurrió al archivo, así como a la presentación de las imágenes con un pequeño texto explicativo de cada objeto. Los artefactos salieron de un archivo para entrar a formar parte de otro, siguiendo la lógica de la fotografía policial de finales del siglo XIX. Fueron descontextualizados y reubicados mediante los mismos procedimientos que pusieron de relieve la catalogación de Bertillon y Reiss, consistente en aislar, fotografiar, reunir y exponer el objeto como testigo de algo ausente. A pesar de que la artista examinó episodios sucedidos en la historia contemporánea, recurrió a la imaginería del siglo XIX de manera intencionada, por tanto, a un pasado relativamente lejano, en el que el archivo y la fotografía se reunieron para contener y organizar un mundo en pequeñas dimensiones.

Las quince fotografías de 40 × 40 cm, que miden «casi el ancho de un cuerpo» (Best, 2016, p. 135), componen la serie y presentan el objeto dentro de un círculo, una especie de tondo producido fotográficamente.

¹¹ François Aubert (1829-1906). Antes de que el bodegón policial correteara por las salas de los juzgados y por las comisarías, con las pruebas del crimen, el lugar y los objetos y los retratos de las asesinadas, puso al servicio de un público ávido de conocimiento unas fotografías en formato tarjetas de visita de la camisa, chaleco y chaqueta que llevaba puestas el emperador Maximiliano I en el transcurso de su muerte. En el año 1867, el emperador Maximiliano I de Habsburgo fue ejecutado en México. François Aubert, su fotógrafo oficial, inmortalizó la camisa ensangrentada estirada y colocada en la pared con clavos, en un plano frontal, el chaleco y la chaqueta colocados en un perchero de pie. Estas fotografías de las ropas agujereadas del emperador Maximiliano presentan la historia de su ejecución —como también lo hacen las ropas fotografiadas por Reiss—. Las fotografías del lugar del fusilamiento y donde yacía su cuerpo y su tumba con una cruz junto a las de otros dos generales, un lugar en las afueras de Querétaro (México), llamado Cerro de las Campanas, es el relato de su desaparición. Dado que no dejaron hacer fotos del fusilamiento, Aubert encontró, en el bodegón en blanco y negro y en la localización de la ejecución y el entierro, las pruebas del suceso. La obra puede verse en <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285712>>, <<https://www.sfmoma.org/artwork/99.232/>>, <<https://www.artsy.net/artist/francois-aubert/works-for-sale>> y <http://www.luminous-lint.com/_phv_app.php?/f_photographer_francois_aubert_execution_of_emperor_maximilian_01/>.

¹² Teresa Margolles, *El asesinato cambia el mundo / Assassination changes the world* (2020). La obra puede consultarse en <<https://www.jamescohan.com/exhibitions/teresa-margolles?view=slider%2319#14>>.

Este viñeteado limpio, que fue conseguido con un objetivo que no cubría toda la superficie del negativo, recuerda a los errores producidos por las lentes de las cámaras del siglo XIX, presentes también en algunas fotografías de la escena del crimen realizadas por Reiss. A pesar de que los objetos son de diferentes tamaños, la artista los fotografió para que parecieran equivalentes en este sentido. Así, un conjunto de balas enmarcado en el viñeteado negro es casi igual de grande que una falda, una camisa o una carta. De la Torre jugó con la escala e igualó todos los objetos, con el fin de unificar visualmente el archivo.

El aspecto de las imágenes resulta algo fantasmagórico; parece, como apunta Charles Merewether, que «la muerte acecha a las fotografías» (Merewether, ed., 2006, p. 161). Todas ellas, como indica Susan Best, tienen una apariencia espectral. Por el modo en que la artista trató los objetos, como los dispuso y los iluminó, parece que emanen luz y emerjan de la oscuridad (Best, 2016). Los círculos de luz en los que se inscriben los objetos sugieren varios modos de observación, como, por ejemplo, mirar mediante un telescopio que te acerca los objetos, analizar un punto de luz para examinar una superficie a fondo o mirar a través de algún agujero de manera clandestina (Best, 2016).

Precisamente, para Oliver Debroise (2001), los objetos que fotografía De la Torre están iluminados como las cartas del Cluedo clásico, un juego inventado en 1943 que sigue la tradición detectivesca de Agatha Christie, Sir Arthur Conan Doyle o Edgar Allan Poe. Este incluía una serie de tarjetas con las armas del posible crimen, en blanco y negro, con un intenso borde negro alrededor que se difuminaba hacia el centro creando una aureola alrededor del objeto. Esta manera de presentar al arma criminal se inspiraba en los códigos visuales utilizados por el cine negro americano. El «objeto del mal» (Debroise, 2001, p. 98) se convertía, mediante esta escenificación y codificación visual, en un objeto de fetiche, casi sagrado, apunta Debroise. Utilizando estas convenciones y reglas, la artista recrea «el espacio ficcional del expediente policial o de la novela de misterio» (p. 104). Así, las imágenes declaran su ambigüedad o estatus ambivalente; evocan la ausencia, «el poder de la imagen reside en esta ambigüedad forzada, obligada. En los entredichos, en el no dicho» (p. 104). De la Torre presenta los objetos a través de los que evoca el cuerpo ausente, el delito o

el crimen; un cuchillo de cocina es el arma de un crimen; una cuchara pasa a ser la prueba de la producción de sustancias tóxicas; un trozo de papel o de cristal lo entendemos como un arma rudimentaria; un libro de citas o una carta podría ser la evidencia de la prueba de un crimen. Este último elemento es una declaración de amor que abre agujeros y vacíos en una historia que necesariamente hemos de imaginar, unas notas ilegibles con las que no podemos más que especular.

El aspecto de las imágenes de De la Torre incorpora algo que evoca a la desaparición; una dimensión temporal en la que el pasado se vuelve antiguo y muerte. En este sentido, las fotografías que componen la obra incorporan la dimensión barthesiana de la fotografía como testimonio de la muerte del instante y del tiempo. Cabe decir que la obra lleva por título el nombre que se le da al pasillo por el que son llevados los presos para oír su condena.

La relación indicial de la fotografía, que para Roland Barthes garantizó la verdad fotográfica, en este caso apela a lo autorreferencial; las imágenes se testimonian a sí mismas. Adquieren sentido por el dispositivo archivístico que la artista presenta y por la pequeña nota explicativa que las acompaña. Debajo de las imágenes se indica: «Falda usada por Marita Alpaca cuando fue empujada por su amante desde el octavo piso del Hotel Sheraton en Lima. En la autopsia, se encontró que estaba embarazada»; «Cinturones usados por el psicólogo Mario Poggi para estrangular a un violador durante un interrogatorio policial»; o «Máscara policial de identificación del criminal conocido como “Loco Perochena”» (De la Torre, 1996). Estos pequeños textos, proveedores de una información áspera, contrastan con la dimensión voyerista y sobria de las imágenes. Tan solo tres de estas están vinculadas con personas y nombres; del resto, no se dan indicaciones precisas: «Balas, municiones confiscadas» (De la Torre, 1996). La falta de más datos, como el nombre del asesino o del violador o el contexto en el que se produjo el crimen, deja la historia en suspenso, sin fecha y sin tiempo, solo resuelta porque esos objetos se hallan en el archivo.

De manera diferente, los conceptos tratados en *Los pasos perdidos*, de Milagros de la Torre; en *Toco tu piel*, de Manuela Aldabe; y en *The Nutshell Studies of Unexplained Death*, de Corinne May Botz, comparten un

interés similar. En las tres obras se aborda la violencia de forma indirecta, reactivando material histórico y poniendo el objeto en primer plano, como elemento disparador de historias tan solo sugeridas.

La obra de Manuela Aldabe *Toco tu piel*¹³ (2019) está compuesta por una serie de diecinueve fotografías, que documentan prendas de vestir o accesorios pertenecientes a mujeres que fueron asesinadas por hombres con quienes tenían una relación sentimental (Aldabe, 2019). Aldabe realizó las imágenes en diferentes lugares de Uruguay; utilizó las paredes de las casas maternas, sus lugares de trabajo, el sitio en el que se cometió el crimen y fondos sobre los que colocar las piezas a fotografiar. En las imágenes, podemos ver un vestido ocre de aspecto antiguo que parece levitar sobre un fondo negro liso; un chaquetón blanco que cuelga de varios alfileres sobre una pared azul; una pulsera sobre un fondo rosa áspero; o un chal violeta sobre una pared blanca. Aldabe construyó la luz en cada imagen de manera independiente, y produjo un archivo heterogéneo de fotos en color con un texto debajo de cada una, en el que aparece el nombre de la mujer asesinada y el lugar y las fechas de nacimiento y muerte. Por ejemplo, bajo una imagen en la que hay un par de zapatitos sobre un suelo ocre, la leyenda dice: «Daniela González Silva. Tacuarembó. 2000-2015»; bajo otra fotografía de jersey azul sobre una pared de piedra, se lee: «Jenina Itagi López. Paysandú. 1976-2015»; o en otra que aparece un pantalón tejano suspendido sobre una pared de color rosado, se indica: «Noelia Ferrero. Cerro Largo. 1983-2014» (Aldabe, 2019, § 1). Aldabe utilizó las fotografías como si fueran lápidas, como testigos de una muerte anunciada, en las que inscribió los nombres para nombrar su ausencia. Al personificar esas muertes y fotografiar sus objetos personales, nos ubica en un lugar incómodo, pero necesario. El cepillo de pelo utilizado por una de esas mujeres nos presenta no solo una de sus posesiones, sino también la importancia y la necesidad de conservar ese objeto para la familia. El objeto —el pantalón, el jersey, la pulsera, o la camisa— no es solamente la pertenencia de la víctima de feminicidio, sino también el objeto mediante el cual sus seres queridos la hacen presente.

¹³ La obra puede consultarse en <<http://archivox.uy/artista/albade-toribio-manuela/>>.

En las series fotográficas *Murder objects* (s./f.)¹⁴ y *The Nutshell Studies of Unexplained Death*¹⁵ (2004), Corinne May Botz recurrió al archivo, siempre silencioso, que guarda y custodia la evidencia de manera callada e incluso anónima. En el primer caso, fotografió objetos relativos a crímenes resueltos, expuestos en las vitrinas del Forensic Medical Center de Baltimore. A pesar de la aparente objetividad que caracteriza la serie de May Botz, su mirada no es neutra. Descontextualizados de su alojamiento original, los objetos fotografiados en color aparecen sobre un fondo negro neutro, con una iluminación puntual sobre ellos. Los objetos están nítidamente enfocados, presentados como evidencias, en este caso, de muertes violentas. Cada imagen, como en el caso anterior, va acompañada de un pie de foto explicativo. Por ejemplo, en una de las fotos, presenta un pezón artificial de color dorado y el texto «Tetilla usada como chupete causando la muerte por asfixia de un bebé», mientras que en otra aparece el molde en yeso de una dentadura y el pie de foto siguiente:

Una mujer de veintitrés años fue apuñalada treinta y tres veces con unas tijeras en un crimen relacionado con drogas. También fue mordida en el lado izquierdo de la cara durante el ataque. Se obtuvieron moldes de las marcas de mordedura del sospechoso. Posteriormente, se confesó culpable del asesinato en primer grado y recibió cadena perpetua. (May Botz, s./f.)

Los objetos se presentan como archivos, cargados de información críptica que tan solo el texto es capaz de desvelar. En el segundo trabajo, *The Nutshell Studies of Unexplained Death* (2004), la artista exploró meticulosa y detalladamente, la colección de maquetas en miniatura ubicada en el Chief Medical Examiner Office de Baltimore, que la criminóloga Frances Glessner Lee (1878-1962) realizó durante las décadas de 1940 y 1950. La colección consta de dieciocho réplicas de los escenarios en los que tuvieron lugar crímenes reales, suicidios y muertes accidentales que no fueron resueltos por la policía. Las maquetas fueron concebidas por la criminóloga para entrenar a detectives en la práctica de la investigación de evidencias indirectas. Las miniaturas, extremadamente detallistas, reproducen manchas de sangre, huellas, revistas y periódicos tirados en

¹⁴ La obra puede consultarse en <<https://www.corinnebotz.com/murder-objects>>.

¹⁵ La obra puede consultarse en <<https://www.corinnebotz.com/nutshell-studies-of-unexplained-death>>.

el suelo, bizcochos en el horno, colillas de cigarrillo en una mesita, sillas, ropas y a las víctimas en la misma posición en la que fueron encontradas. A pesar del detallismo, Glessner Lee, que hizo unas tres maquetas al año con la ayuda de un carpintero, se tomó algunas licencias en los decorados de los escenarios. May Botz sugiere que se establece un interesante diálogo entre la realidad y la ficción. Así, plantea, a través de este trabajo, modos alternativos de construir la realidad desde la ficción, la invención, la especulación y la posibilidad.

La mayoría de las maquetas reproduce crímenes con mujeres como víctimas, lo que nos hace reflexionar, como señala May Botz, de lo terrorífico que puede resultar el espacio doméstico. Es interesante observar cómo afectó a Glessner Lee la experiencia de su educación en este espacio para realizar las maquetas. Fue educada en casa hasta los diecisiete años, no se le permitió estudiar medicina y estuvo sujeta a la norma y al estilo de vida de una mujer de su elevada condición social. Después de divorciarse y haber criado a tres hijos, en su madurez, pudo dedicarse a la medicina legal, dominio que antes le había sido vetado.

Aunque las maquetas son de la década de 1940 y los detalles que reproducen coinciden con el estilo de vida y la vestimenta de esos años, las fotografías que realizó May Botz nos guían hacia las convenciones de la fotografía policial de finales de siglo. En la serie fotográfica, May Botz aprovechó el legado de Bertillon y le rindió homenaje. En este sentido, puso en práctica el punto de vista cenital para tener una imagen de situación, en este caso de dos víctimas asesinadas, una en la cama y otra en el suelo; realizó puntos de vista a ras de suelo de la víctima estirada, un escorzo complejo que nos conduce al detalle de las mangas del vestido amarillo y picados para tener una visión general de la habitación y de la situación del cadáver. Fotografió planos generales de las habitaciones donde se produjo el crimen, con botellas minúsculas por el suelo, ventanas abiertas, muebles quemados y hornos abiertos con el rosco de pan ya cocido, así como también detalles que contienen pistas, por ejemplo, de la posición de los cables de la lámpara encima de la cama.

La artista hizo un uso particular del color y de la iluminación. Simuló o utilizó la propia luz de las estancias de las maquetas, con lo que creó un

efecto de realidad al representar el aspecto que tendrían las habitaciones en el momento en que la policía entró en las casas. Para acentuar este efecto, recurrió al color —manteniendo las dominantes provenientes de las fuentes de luz— y al enfoque selectivo, para aislar objetos y personajes. El efecto surreal que consiguió la artista al reducir al mínimo la profundidad de campo entra en contradicción con el programa objetivo y neutral de la fotografía como documento, que se había establecido en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, cuando se valoraba la nitidez y el enfoque como elementos principales. Sin embargo, la artista aisló los objetos en la escena para conducir nuestra mirada y hacernos ver las gotas de sangre salpicadas en la pared al lado de la cuna blanca de bebé, el papel quemado en el suelo cercano a la puerta cerrada, las zapatillas rosas en la alfombra redonda, el sombrero en el suelo, la mujer metida en la bañera con el agua cayéndole en la cara o la cinta roja en el pelo ensangrentado de una mujer con el vestido medio desabrochado.

Las fotografías de May Botz, que contienen la misma fascinación por el detalle que tenía la autora de las maquetas, nos sitúan como espectadoras en unas escenas inquietantes a las que puso título. Cada fotografía lleva asociado un texto breve, que señala una estancia y un objeto: «comedor (mantel)», «baño oscuro (bañera)», «garaje (sombrero)», «baño rosa (zapatillas)», «comedor (cigarros)». En estos lugares hay agua corriendo de un grifo, luces encendidas, mesas puestas, patatas y cebollas cercanas a una olla en el fregadero de la cocina, cubos de basura con latas, botellas y cajas de comida, trapos de cocina, manteles y toallas tendidos en el porche, libros y revistas tirados por el suelo. Todos los escenarios sugieren acciones a medio terminar, interrumpidas, desarrolladas en un espacio doméstico amenazador.

Consecuentemente, en estas obras las artistas buscan problematizar el espacio doméstico. Como lugar tradicionalmente asociado al dominio femenino, también deviene, por ese mismo motivo, un lugar violento. Durante la *Belle Époque*, el interior doméstico aparece como un espacio inquietante y peligroso, escenario de asesinatos, agresiones, violaciones y abusos contra las mujeres. Así, por ejemplo, en *Murder in the House*¹⁶

¹⁶ La obra puede consultarse en <https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZENING.O_5736>.

(1890), Jakub Schikaneder escenifica el estupor y la sorpresa de la vecindad al encontrar el cuerpo de una joven asesinada en la puerta de su casa; en *The Camden Town Murder*¹⁷ (1908), Walter Sickert reinterpreta el asesinato de una joven en su habitación, sucedido en 1907, al que la prensa de sucesos dedicó especial atención; y en *Le Viol*, también titulada *Interieur*¹⁸ (1869), Edward Degas, como Antoni Fillol i Granel en *La bestia humana*¹⁹ (1897), construye interiores en los que las figuras masculinas esperan o acechan. El primero, en la puerta, vestido, impasible, mirando atentamente a la figura femenina sentada en una silla, de espaldas, con la blusa medio caída. El segundo, frente a una mesa, encendiéndose un cigarro; un hombre medio, vestido de traje que espera, como el anterior, a que, en este caso, la joven vestida de negro que está siendo recriminada por la *madame* deje de llorar.

En otros momentos de la historia del arte, a través de espacios y representaciones más o menos idealizados, el acoso, los abusos sexuales y el asesinato también han tenido su lugar. Por ejemplo, basándose en el episodio narrado en los relatos bíblicos de la violación de Tamar, tanto la obra de Eustache Le Sueur²⁰ (1640) como la de Herman van der Myn²¹ (s./f.) representaron el inicio de la agresión. El primer artista representó al agresor sosteniendo una daga y una copa mientras se abalanza contra Tamar, al borde de la cama, mientras una persona, una esclava quizás, huye. En la segunda obra, en un interior fastuoso de carácter oriental, Ammon sujeta a su hermana y forcejea con ella entre ropajes, cortinas y doseles. En las diferentes representaciones, la agresión sucede en la habitación de Ammon, a la que Tamar había ido a llevarle comida, porque supuestamente estaba enfermo. Finalmente, por tan solo citar

¹⁷ La obra puede consultarse en <<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/camden-town-group/lisa-tickner-walter-sickert-the-camden-town-murder-and-tabloid-crime-r1104355>>.

¹⁸ La obra puede consultarse en <<https://www.philamuseum.org/collections/permanent/82556.html>>.

¹⁹ La obra se conserva actualmente en el Museo del Prado. Puede consultarse en <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-bestia-humana/3a8218ba-0434-422d-8894-24fb798482ee>>.

²⁰ La obra puede consultarse en <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436858>>.

²¹ La obra puede consultarse en <<https://artuk.org/discover/artworks/tamar-and-ammon-11505>>.

algunos ejemplos de agresiones explícitas o implícitas que han tenido lugar en la historia del arte, cabe nombrar las incontables veces que ha sido reinterpretado el acoso en el relato de *Susana y los viejos*. Artistas de diferentes épocas como Sir Peter Lely²², Guido Reni²³, Guercino²⁴ o Artemisia Gentileschi²⁵, que realizó varias versiones, han elaborado espacios de descanso, como el jardín en el que Susana se lavaba, en un escenario de acoso, amenaza y chantaje. La historia del arte ha visto en esta representación y en otras, como en el episodio relativo al suicidio de Lucrecia²⁶, la violación que sufrió la propia artista Artemisia Gentileschi, cuando tenía dieciocho años, por el pintor Agostino Tassi, condenado al exilio.

Como vemos, todos ellos son espacios domésticos que se vuelven aterradores al tomar conciencia de lo que allí ha sucedido. May Botz actualiza los relatos de asesinatos o muertes irresueltas y los conecta con el presente en el que vivimos. Por su parte, Angela Strassheim literalmente los visibiliza. Su obra también explora la amenaza que yace en el espacio doméstico; un espacio que social y tradicionalmente se supone de resguardo, un lugar en el que estar a salvo de las amenazas exteriores.

Para materializar las agresiones en *Evidence*²⁷ (2009), Angela Strassheim se situó en lugares en los que se habían cometido asesinatos machistas. Aprovechando su experiencia como fotógrafa forense, examinó los rastros que aún seguían latentes en las paredes, el suelo o el mobiliario del interior de las casas en las que se habían producido esos crímenes tiempo atrás.

²² La obra puede consultarse en <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/lely-susanna-and-the-elders-t00452>>.

²³ La obra puede verse en <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/guido-reni-susannah-and-the-elders>>.

²⁴ La obra puede consultarse en <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/susana-y-los-viejos/9c9b3611-5c80-457d-a99a-e5580f3074e6>>.

²⁵ Una de las varias versiones que realizó la artista puede verse en <<https://rkd.nl/en/explore/images/289735>>.

²⁶ Una de las varias versiones que realizó la artista puede verse en <<https://www.dorotheum.com/en/1/6002781/>>.

²⁷ La obra puede consultarse en <<http://www.angelastrassheim.com/evidence/qpr2bcj3o2y169kliuaj4j7uelks8w>> y <<https://djohnorwood.wordpress.com/tag/angela-strassheim/>>.

Después de una intensa investigación en archivos y en prensa, escogió cuidadosamente los lugares a los que llamar a la puerta, como también hizo Aldabe, para fotografiar los interiores de esas casas, que en ese momento estaban ocupadas por personas no relacionadas con los sucesos.

Con el uso de una sustancia química que reacciona a la presencia de restos de sangre —luminol—, la artista fotografió esas escenas en blanco y negro, en la oscuridad, con largos tiempos de exposición, cerrando puertas y ventanas, e hizo emerger, así, los restos del crimen, relatos ocultos en paredes, ventanas, suelos y puertas. Las imágenes resultantes son inquietantes, a la vez que fantasmagóricas.

La obra combina las fotografías en blanco y negro de los interiores con fotografías en color en un lenguaje documental de los exteriores y alrededores de donde se cometieron los crímenes. Cada imagen se acompaña de un pie de foto, un texto compuesto de unas pocas palabras. En las fotografías de interiores, se indica la palabra «Evidencia» y un número; en las de exteriores, la leyenda indica «Evidencia» y una referencia al arma homicida. Así, por ejemplo, un paisaje exterior es referenciado como «Evidencia (varilla pequeña, cuchillo de cocina)», la fachada de dos casas contiguas como «Evidencia (pistola, tipo desconocido 1), la fachada de una casa aparentemente lujosa como «Evidencia (cuchillo de estilete de 12 pulgadas)» y la fachada de una casa de madera «Evidencia (cuchillo de carne)».

Strassheim examina la capacidad de la fotografía de hacer visible lo invisible, y así hacer emerger lo latente en las superficies. Tendiendo un hilo a Reiss, plantea la capacidad de la fotografía para revelar lo real o lo escondido, y, por consiguiente, la capacidad del dispositivo de ver más y mejor que el ojo. Para llevarlo a cabo, miró y usó los interiores domésticos —paredes, suelos, puertas y superficies de todo tipo— como depósitos de información latente, en espera de ser revelada; una forma de archivo localizado que registra en un tamaño manejable. Su obra explora lo que no podemos ver a simple vista, lo que el ojo no visualiza y con lo que convivimos, y, de este modo, nos interroga sobre el poder de las apariencias para construir la realidad en nuestra cotidianidad. Los límites para definir la realidad son complejos y necesitan de múltiples dispositivos para construirla, si es

que es posible demarcar un espacio objetivo de realidad. Cuatro décadas antes, el mismo tema había sido tratado por Michelangelo Antonioni, quien cuestionó el poder de la mirada, la construcción de la realidad y el poder del dispositivo fotográfico en *Blow Up* (1976), como también había hecho Alfred Hitchcock en *Rear window* (1954). La pregunta que emerge entonces de la obra de Strassheim pone el acento sobre qué certezas nos procuran, por un lado, las evidencias y, por otro, lo que creemos ver.

Strassheim miró desde fuera y miró desde dentro, produjo las imágenes desde puntos de vista enfrentados por las propias estrategias de producción. En la superficie y en los interiores de esas superficies, radiografió las escenas, para ver más allá de lo visible y desarticular el régimen de la visión tradicional. El dispositivo configura una nueva realidad que tan solo se hace visible bajo un determinado contexto, en unas condiciones concretas. Las fotografías de Strassheim tienen un innegable deseo de producir evidencias y de cuestionar la función de la imagen, para servir de prueba como testimonio del suceso.

Formada como fotógrafa forense, su acercamiento a la fotografía, como ella misma indica, parte de la idea de que todo lo que aparece en la fotografía está ahí porque lo ha decidido (Strassheim en Duoba, 2020), lo cual indica la fractura insalvable entre los hechos y la representación. Los documentos que incluye la artista en una caja —un dispositivo archivístico de madera—, que además incluye un expediente forense, la fotografía de un cuchillo realizada sobre fondo blanco y una regla, buscan ser explorados como un conjunto de evidencias.

Si Strassheim trató el lugar conceptualmente como un archivo de pistas, Deborah Luster lo empleó como un espacio de recuerdo o de memoria. La artista exploró la ciudad de Orleans visitando y fotografiando los lugares en los que se habían producido crímenes. La obra titulada *Tooth for an eye. A Chorography of Violence in Orleans Parish*²⁸ (2008-2011) se compone de documentos fotográficos, escenarios vacíos enmarcados en tondos fotográficos, en blanco y negro con una amplia gama de grises, que recuerdan, como las de Milagros de la Torre, a las escenas de crímenes sin

²⁸ La obra puede consultarse en <<https://www.deborahluster.com/tooth-for-an-eye>>.

víctima de finales del siglo XIX.

Luster dispone un archivo del crimen en la ciudad de Orleans sin que en las imágenes aparezca un rastro de violencia, ni de personas. Las fotografías, planos generales de las vías del tren y un puente, un cruce en la carretera, el espacio inundado por maleza en medio de dos casas, un río o fachadas de casas con puertas cerradas, evocan la violencia y el silencio. Luster, como De la Torre, miró a algo que ya no está, a personas invisibilizadas en alguna parte de un territorio que fue para ellas el escenario de su muerte.

Las imágenes, acompañadas de una ficha en la que figura manuscrita la localización, la fecha, el nombre de la víctima y algunas notas como «North Claiborne and Basin Street; February 24, 1994, 3 am, Noella Aubert (15); February 17, 2003, Jonnie Watson (26); Gunshot wound to head» (Luster, 2011), aportan datos objetivos sobre el asesinato; son, como en la obra de Milagros de la Torre, motores para la reflexión. En estos epitafios se han solapado las huellas del tiempo, el crimen ha desaparecido y la violencia es inexistente. La fotografía, en este caso, sin capacidad para sellar el suceso, nos trae de vuelta el episodio, lo señala y lo anuncia. A diferencia del trabajo de Strassheim, que tenía una clara voluntad testimonial, este proyecto de Luster se sitúa en un ámbito diferente y parece proponer el documento fotográfico como espacio de memoria y de recuerdo. Luster fotografía la calle, el espacio público, y lo hace casi como si miráramos por unos binoculares o un catalejo, como si espiásemos a una cierta distancia esos lugares que parecen también cementerios, en los que se mezclan las memorias individuales y colectivas. Lugares que en cierta manera hablan a través de las imágenes y que, como ya señalaba en el capítulo anterior al hablar de mi obra, cambian su condición de lugares comunes a lugares de sucesos, gracias a la prescripción de sentido que la autora les confiere al fotografiarlos.

Si las artistas anteriores han creado archivos a partir de objetos o lugares y han usado estos documentos como indicios o pistas, en este caso, las que presento a continuación, se vuelven hacia el archivo para reutilizar el material que este contiene y así producir otros relatos.

En 1991, Susan Meiselas fue invitada a participar en un proyecto

de visibilización de mujeres víctimas de violencia doméstica en San Francisco y asistencia a estas. Como ella misma relató, su primer impulso fue encontrar una manera de trabajar con la policía; analizó expedientes y pidió poder acompañar al equipo especial de investigación que revisaba casos y recogía información de los testigos, para tener una idea de a qué se enfrentaban (Meiselas, 1992). Meiselas no fue autorizada para tomar fotografías, pero sí a seleccionar algunos casos y reutilizar las evidencias encontradas en los archivos para realizar su obra. Seleccionó fotografías, que dispuso unas encima de otras tapando su contenido, y hojas de contacto, en color, de una mujer golpeada, hechas por la policía. Produjo collages con las imágenes y con los informes de los testigos escritos a mano, tapando algunas partes de los escritos y resaltando otras, a los que añadió frases cortas con información extraída de los medios de comunicación sobre porcentajes de violencia machista.

*Archives of abuse*²⁹ (1992) es el resultado de la reutilización de estos documentos vernaculares. Meiselas codificó el abuso y la violencia a través del lenguaje policial y de los instrumentos y las estrategias utilizados por la institución, para examinar y constatar esa violencia. Fotografías de los interiores destrozados de las casas, televisores rotos, documentos esparcidos por el suelo o cojines de sofás fuera de lugar. Fotografías de moratones, ojos hinchados, quemaduras y caras descompuestas, que fueron registradas por el equipo policial para constatar y sellar la evidencia.

La obra de Meiselas conecta, como la obra de May Botz y de Strassheim, con las prácticas policiales y forenses de la Belle Époque. Estas prácticas, de la mano de Bertillon y Reiss, dieron cuenta de la violencia que en estos interiores sucedía. En *Album of Paris Crime Scenes*, atribuido a Bertillon —probablemente realizado por él o por un técnico bajo su dirección— y datado aproximadamente en 1901-1908, la gran mayoría de víctimas son mujeres. Contiene pruebas fotográficas de diversas investigaciones policiales, acompañadas de escuetos textos que identifican el lugar, la víctima y los asesinos. El álbum está compuesto por planos generales de interiores y exteriores, desteñidos por el paso del tiempo, detalles y planos

²⁹ Información extraída de los relatos que la artista produjo con la obra. Pueden consultarse en <<https://www.susanmeiselas.com/archive-projects/archive-of-abuse/#id=photos>>.

cenitales, así como retratos de frente y de perfil de las víctimas y de los acusados. Al repasar el álbum, va emergiendo y solidificándose un relato de violencia misógina en interiores domésticos o en exteriores públicos, en clave policial.

La artista Stephanie Oursler (1938-2018), activista del movimiento feminista, primera directora del Women Center de Nueva York, en 1969, y participante del grupo feminista italiano «La Compagnia del Beato Angelico», revisó, en *Happy new year* (1975), historias de mujeres italianas que perdieron la vida en el año 1975. Al año siguiente publicó *Un album di violenza*³⁰ (1976), un libro de cuarenta páginas planteado como una crónica mensual de violencia, basado en el material de la exposición. La artista recurrió a noticias y fotografías publicadas en el periódico romano Paese Sera, que relataban cómo se habían producido esas muertes como consecuencia de la actitud y la violencia machistas. El libro se compone de fotografías de las víctimas con textos manuscritos y páginas desplegadas con fragmentos extraídos de la sección de «crónica negra» del Paese Sera, en los que reprodujo las noticias en forma de columnas y párrafos, formato propio de la prensa.

«Enero '75. Quería un vaso de agua», «Mayo '75. El hilo de su teléfono rojo estaba cortado», «Agosto '75. Compraba siempre zapatos muy caros», «Septiembre '75. Fue dejada al lado del carrito», «Octubre '75. Encontró un chico llamado Carlo, en el cine». La banalidad de estas acciones escritas y verbalizadas reflejan las luces y sombras que componen el relato, así como la opacidad a la que ha sido relegado el testimonio femenino a lo largo de la historia. Ubicadas en la parte inferior de las páginas que reproducen retratos en blanco y negro de las víctimas o fotografías que les pertenecían, Oursler incorporó frases acusatorias. Se apropió de las palabras de los agresores y subvirtió su significado evocando las posibles causas de la violencia cometida contra ellas (Chiocchetti, 2019). Encima de las frases dispuso fotografías personales de las víctimas, de carné o instantáneas de recuerdos. Estos documentos personales de memoria, que habían sido publicados en los medios de comunicación, fueron

³⁰ Parte de la obra puede consultarse en <<https://www.fotomuseum.ch/en/explore/situations/156189>> y en <<https://www.onpaperstore.com/it/tutti-i-prodotti/oursler-stephane-un-album-di-violenza.html>>.

presentados fuera de la hoja de prensa y fuera del contexto para los que fueron creados³¹. Las fotografías que la artista presenta tuvieron varias vidas; fueron imágenes de uso personal, retratos que no parecen indicar el destino trágico que estas mujeres sufrieron, caras sonrientes —también de niñas— que salieron del archivo familiar y personal para depositarse en el suelo del espacio público. Algunas de esas fotografías podrían incluso haber sido hechas como recuerdos para sus amantes, retratos sonrientes destinados a depositarse en alguna cartera o en algún marco para sustituir a la persona amada (Sontag, 2006). Un recurso similar que también utilizó Teresa Margolles, cuando recuperó retratos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez —México—, desde finales de la década de 1990 hasta 2016, para componer un mural titulado *Pesquisas* (2016). La artista recorrió las calles de la ciudad, en busca de lo que quedaba de los rostros en las fotocopias que había enganchadas en las paredes. La colección está compuesta por treinta imágenes vandalizadas por la acción de las personas y por el paso del tiempo, retratos rotos, pintados y descuartizados que, expuestos a la intemperie de la calle, nos devuelven no solo la imagen de las mujeres desaparecidas o asesinadas, sino también la imagen de lo que queda de ellas en la sociedad.

A las fotografías que ocupan la página derecha las acompañan hojas desplegadas con las noticias de las muertes; intercaladas encima de los textos, hay palabras o frases sueltas, como «pistola», «de una esquizofrénica» o «continúa en la cárcel sin motivo», y un texto titulado «Joven aborta sola y muere». El uso de la imagen y el texto que hizo la artista se inscribió en las prácticas feministas que abordaban el vacío entre la palabra y la imagen y su estatuto testimonial (Chiocchetti, 2019). Experiencias similares se llevaron a cabo en los mismos años, en las que se interrogó sobre el poder de la imagen documental como fuente testimonial, así como la legitimidad y credibilidad de los medios de comunicación para abordar la realidad. Martha Rosler, Jenny Holzer o Barbara Kruger, así como Allan Sekula, plantearon cuestiones e interrogantes relativos a la representación de la realidad y a la aparente neutralidad del medio fotográfico. Es importante

³¹ Como también hizo Boltansky en la obra *Archivos del año 1987 del diario 'El caso'* (1989). En su obra, compuesta por trescientas fotografías, no incorporó texto. Véase <<https://coleccion.caixaforum.org/es/obra/-/obra/ACF0429/Archivosdelano1987deldiarioElCaso>>.

señalar que Oursler realizó este trabajo en el marco de la redefinición del documento que tuvo lugar en esa década.

Rebecca Solnit, autora del libro *Men explains things to me* (2014), argumenta que las vidas de algunas mujeres se borran poco a poco, otras de repente, pero poder contar la propia historia con imágenes o palabras es ya una victoria en un mundo dominado por el relato patriarcal y en el que en algunos lugares el testimonio femenino no cuenta. Así, en una lucha por conseguir credibilidad, «el lenguaje verbal y visual juegan un papel fundamental para reaccionar ante estos actos de violencia inefable y gratuitamente injustos que, lamentablemente, siguen siendo un aspecto profundamente oscuro de nuestra realidad cotidiana» (Chiocchetti, 2019, § 6).

A finales de la década de 1990, el colectivo feminista radical SisterSerpents exploró el territorio de la violencia machista a través de dípticos, en los que combinaban texto e imagen. En *That Was Then, This is Now*³² (s./f.), las artistas presentaron catorce casos de mujeres asesinadas durante la década de 1990. Dispusieron fotografías, realizadas por la policía de Nueva York en 1916, de escenas de crímenes, enmarcadas en un pequeño marco ovalado de madera, encima de recortes de noticias sobre asesinatos machistas aparecidos en los medios de comunicación durante la década de 1990. A pesar de haber ochenta años de diferencia entre las fotografías y las noticias, estas últimas describen detalladamente las imágenes. En los titulares de las noticias se puede leer: «Hombre admite haber matado a su exnovia, pero no en primer grado», «Un hombre es condenado a 46 años por la muerte de una mujer» o «Un hombre es condenado a cadena perpetua por matar a su novia». Las fotografías de 1916 de las escenas de los crímenes fueron tomadas en su momento para la documentación policial y judicial de los casos. Las imágenes, herederas del sistema de Bertillon, en blanco y negro, parecían acudir a rescatar para la posteridad la escena del crimen.

Utilizando el archivo, la artista Ariela Azoulay reconstruyó la historia de lo que sucedió en Berlín después de la liberación nazi. A diferencia de los

³² La obra puede consultarse en <<http://www.maryellencroteau.net/sister-serpents-others>>.

otros casos, la artista examinó un episodio concreto de la historia. Durante la primavera de 1945, más de dos millones de mujeres fueron violadas por los ejércitos aliados en Alemania, y de estos sucesos, insiste ella, quedan fotografías si sabemos cómo mirarlas. *The Natural History of Rape*³³ (2019) examina, a través del archivo, la invisibilización de esas violaciones: a través de esa ventana, en ese momento, seguro que estaban violando a una mujer; detrás de aquella puerta también, quizás no en el segundo piso, sino en el tercero, o no por ese soldado sino por otro, o quizás no en esa calle sino en la de detrás. La artista presentó, bajo la forma de dispositivo archivístico, una serie de documentos fotográficos realizados durante esas semanas y conservados en el archivo; intercalados con estos, había testimonios escritos de víctimas de las violaciones.

Azoulay invita a reconsiderar la historia desde lo que queda en el archivo, en relación con otros documentos. Argumenta que las imágenes han de leerse ligadas a los miles de testimonios y víctimas que hubo y que fueron silenciados en ese momento. En las fotografías de archivo realizadas en el Berlín liberado por las tropas aliadas, encontró «la fotografía no tomada de la violación, la fotografía inaccesible de la violación o la hasta ahora desconocida fotografía de la violación» (Azoulay, 2019, p. 4). Entonces, si hay imágenes de las violaciones, aunque estas no condensen en el marco del negativo el acto de la violación. Desde esta perspectiva, las lecturas de las imágenes se podrían hacer en cuanto a lo que esconden o lo que no es visible.

Para Brecht, una fotografía no podía mostrar las relaciones de poder que se imponían dentro de una fábrica, no sin tener en cuenta los testigos. Azoulay lee las imágenes como evidencias de algo que no pueden mostrar. Es impensable mirar esos edificios que aparecen en las fotografías como lugares bombardeados y no mirarlos como lugares en los que, además, se cometieron crímenes atroces.

En *Imágenes pese a todo* (2016), Didi-Huberman puso esta cuestión en el

³³ La obra puede consultarse en <<https://fundaciotàpies.org/es/exposicio/ariella-aisha-azoulay-errata/>>. En el año 2019, tuvo lugar la exposición titulada «*Errata#*». En esta, Ariella Azoulay presentó ocho proyectos a modo de «ensayos», que trataban sobre la «cultura archivística y de la reparación de errores (impresos) en el contexto del final de la Segunda Guerra Mundial» (Fundació Tàpies, 2019).

centro de la discusión, tratando la fiabilidad de las imágenes, las historias que vehiculan y de qué manera sirven de testimonio a pesar de las deficiencias que estas puedan presentar. A partir de cuatro fotografías que habían conseguido realizar miembros del Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau, Didi-Huberman subrayó la necesidad de utilizar las imágenes como vehículos para imaginar lo que allí sucedió, como testimonios para la historia, que han de ser interpretados en un contexto determinado. Para Didi-Huberman, a las imágenes se les pide demasiado o demasiado poco; si les pedimos demasiado, nos defraudarán porque no obtendremos de ellas lo esperado; al pedirles demasiado poco, caemos en el error de considerarlas vacías de significados y, por tanto, ponemos en crisis nuestra propia red de confianza sobre los hechos, que, además, están avalados por las múltiples fuentes testimoniales que quedan, en este caso, de lo sucedido.

La lectura que hace Azoulay sobre el archivo desarticula la noción de historia lineal, así como también problematiza el relato de la liberación alemana y se interroga sobre el espacio que ha tenido este episodio en la construcción de la historia. Desde las últimas décadas del siglo xx, las artistas han empezado a usar los archivos, interrogarlos, evidenciar sus carencias y sus sesgos, y a hacer lecturas críticas de lo que estos contienen (Alphen, 2018). Los archivos han sido depósitos esenciales para construir la historia desde el positivismo, teniendo en cuenta que, como formas de autoridad histórica, son las fuentes esenciales para elaborar unos relatos que, por otro lado, han sido fabricados desde lugares concretos y con intenciones específicas.

Entre 1993 y 2005, la artista visual Ann-Sofi Sidén³⁴ realizó la serie titulada *Codex*³⁵. En las fotografías puede observarse: tres mujeres sentadas en el suelo con un «cepo» de madera en los tobillos que les impide moverse; una mujer arrodillada en posición de oración en una escalera de madera llamada «el asiento de la vergüenza, de la prostituta o de la ladrona»;

³⁴ Ann-Sofi Sidén (1962) es una artista sueca que en sus obras explora nociones como el poder, el control o la represión, a través de diferentes medios, entre los cuales la fotografía, la instalación o el video.

³⁵ La obra puede consultarse en <<https://www.fotomuseum.ch/de/collection-post/codex-1993-2005/>> y <<https://christinekoenigallerie.com/exhibitions/27052/ann-sofi-siden-codex-1993-2005/about/>>.

dos mujeres con un instrumento de madera asido al cuello y a las manos llamado «el doble violín»; o una mujer semidesnuda, con una cadena al cuello de la que cuelgan dos pesadas piedras a la altura del pecho, llamado «las piedras de la ciudad». En total, son once fotografías, en blanco y negro, de 90 × 75 cm, que representan castigos registrados de delitos típicamente femeninos sucedidos en Suecia, entre los siglos XV y XIX, acompañadas de los textos de las sentencias judiciales.

El 5 de julio de 1637, Anna, la mujer de un soldado, fue condenada a golpearse la boca mientras decía que había mentido, cuando fue acusada por Margareta Swenssdotter de haber esparcido rumores sobre ella. El 23 de julio de 1833, Greta Stina fue condenada a perder su mano derecha y quemarla en la hoguera, acusada de haber matado a su hijo. Al año siguiente, su caso fue revisado y se la condenó a la silla de la penitencia y a un mes de presidio a pan y agua, seguido de diez años de trabajos para una institución estatal en Estocolmo. El 11 de septiembre de 1751, Helena Dretsch fue condenada a la silla giratoria por tener un comportamiento impropio³⁶.

La serie explora, a partir de la investigación histórica, el control y la represión sobre mujeres, a las que la artista pone nombre y apellidos, acusadas de brujería, adulterio, aborto, difamación y otros delitos similares. Siguiendo a Foucault, Sidén planteó la idea de que los registros judiciales han hecho que esas personas fueran visibles y existieran en algún punto remoto de la historia, a través del archivo. Fuera de este, seguramente no hubieran sido ni representadas ni señaladas. Ellas han existido porque han infringido la ley y porque de estas transgresiones han quedado testimonios escritos en las hojas manuscritas de los tribunales de justicia. Sin embargo, estas acusaciones y testimonios no procuran la verdad; ya sabemos que esta es una construcción voluble y fugitiva, así como también lo son los delitos de los que fueron acusadas estas mujeres. Para contestar a la verdad de la historia, Sidén la recreó, la reprodujo y la inventó. Una de las historias, dice, nunca existió, es un caso ficticio que la artista añadió para confrontar las múltiples dimensiones de realidad o de ficción que acoge la historia, así como el archivo.

³⁶ Testimonios extraídos de las sentencias judiciales que incorpora la obra de Ann-Sofi Sidén Codex.

Las fotografías elaboran momentos del pasado, después de que la verdad haya sido revelada y de que las mujeres hayan sido juzgadas. Para representar estos momentos de castigo, Sidén desplegó un dispositivo basado en la ficción a través de la puesta en escena: sobre fondo negro, vistió a las mujeres con ropas de la época y las representó soportando el instrumento o la acción de la condena. El aislamiento al que sometió la artista a sus protagonistas tiende a disolver cualquier relación con el espacio; no así con el tiempo, que es dado por las ropas y por el artefacto de castigo. Esta estrategia sirvió a Sidén para igualar los castigos, sin distinguir el único que ella nos dice que es inventado. Al tomar conciencia de esta condición en la obra, sabiendo que una escena no sucedió, la artista invita a repensar la relación con el suceso y también con las fotografías. Todas parten de los mismos propósitos; la única diferencia podría estar en que un castigo nos pareciera demasiado improbable, pero ¿no parecen todos improbables?, ¿no parecen todos castigos inventados?

El juego que se establece entre la realidad y la mentira mediante la ficción obliga a replantearnos desde dónde interpretamos las imágenes, así como cuánto de realidad y de invención había en esas acusaciones. La fotografía y el dispositivo de archivo articulan esta trampa, en la que la artista nos confunde y nos invita a reflexionar sobre el papel de la relación entre la verdad y la ficción. Al lado de cada fotografía dispone un texto vertical sobre fondo negro y letra blanca, de las mismas dimensiones que las imágenes. Así, libera al relato del archivo en el que se alojaba y lo somete a inspección, haciendo revivir los castigos con mujeres en la actualidad. Al reproducir las escenas, trae del pasado literalmente al presente los instrumentos de tortura y el material de la culpa que han acompañado a las mujeres a lo largo de la historia.

Ann-Sofi Sidén invita a la reflexión sobre el lugar que ocupa la violencia en la sociedad y sobre la violencia que subyace en los intersticios de la cultura. En nuestro imaginario colectivo está la letra escarlata o la quema de brujas, así que resulta familiar que castigaran a mujeres que eran denunciadas por los habitantes de su vecindario. Las torturas impuestas a las mujeres acusadas que Sidén selecciona fueron emitidas por la justicia, así que la obra parece un catálogo de castigos, que nos avisa de lo que podría habernos ocurrido si hubiéramos vivido unos siglos antes.

Finalmente, Salma Abedin Prithi³⁷ pone en marcha la puesta en escena en una serie fotográfica teñida de oscuridad, que examina la violencia que tiene lugar a diario en la sociedad. La artista empezó a trabajar el tema cuando, en 2016, una amiga suya fue asesinada durante unas celebraciones y supo de su muerte por la prensa. De las noticias —con detalles escabrosos— que aparecieron en la prensa diaria de Bangladesh, la artista ha construido *Mundane*. La obra está formada por una cincuentena de imágenes, unas son puestas en escena de carácter surrealista, realizadas en el estudio, y las otras son fotografías extraídas de los medios de comunicación.

Las primeras que he nombrado fueron hechas en una habitación oscura, con una cortina negra de telón de fondo, y son el resultado de actos performativos realizados por sus modelos. Con ellas mantuvo conversaciones sobre el ejercicio de la violencia y les pidió que imaginaran y escenificaran uno de los episodios. Todas están iluminadas con una luz puntual cenital. En una de estas, por ejemplo, aparece una mujer vestida de blanco sosteniendo una bola con las manos que le tapa la cara; en otra, aparece una rama de árbol colgando del techo sobre la cama mojada; y en otra se muestra un camisón sobre una estructura en forma de cruz que hace de percha.

Por otro lado, la artista recupera las fotografías de los sucesos, publicadas en las noticias, y les superpone textos que, con frases cortas en su mayoría, aluden a las declaraciones de los familiares de las personas violadas o asesinadas. En algunas de las composiciones se puede leer: «Una chica encontrada muerta en un bosque de bambú en Tangail, fue violada y asesinada», encima del retrato de una joven; otra indica: «El padre de una superviviente de violación alegó que el informe médico no especificó la agresión sexual y reclamó que fue eliminado debido a la influencia del acusado», sobre una fotografía en la que aparece un hombre leyendo un texto, junto a una niña y a dos personas más sentadas.

La artista establece un diálogo inquietante entre las imágenes realizadas en el interior de su propia casa, en una habitación en la que se pone en

³⁷ La obra de la artista puede verse en <<https://salmaabedinprithi.wordpress.com/mundane/>> y <<https://www.lensculture.com/articles/salma-abedin-prithi-mundane>>.

evidencia el dispositivo fotográfico utilizado por la artista —en las que explora lo inesperado o los accidentes que se producen durante la sesión de trabajo—, y los retratos de archivo, documentos testimoniales de carácter público que extrajo del contexto en el que se publicaron.

Como en *Funny Games* (1997), de Michel Haneke, en las fotografías de la artista no vemos de manera literal ningún signo de violencia. Susan Sontag argumentaba, en *Ante el dolor de los demás* (2004), que nuestras sociedades están anestesiadas por el efecto de las imágenes violentas, que la reacción pretendida sobre nosotros ha desaparecido, y con esta la capacidad de actuar. En las imágenes de Abedin Prithi, la violencia, como ejercicio endémico de las sociedades patriarcales y autoritarias, es transformada en imágenes de pesadilla.

A través de estos diversos proyectos, hemos visto cómo las artistas, desde perspectivas feministas, se interesan por problemáticas concretas relativas a historias de olvidos y de violencia. Estas obras ponen la atención en distintas tentativas para hacer emerger historias suprimidas a través de la documentación y la experimentación formal. Cada trabajo elabora varios relatos a partir de material de prensa, expedientes judiciales, archivos, depósitos policiales y archivos históricos. Los documentos extraídos de los archivos y/o producidos han sido editados mediante diversas estrategias de montaje, con el objetivo de problematizar las lecturas sobre los sucesos. En estas obras, a través de dichos procesos de montaje, de los que participan la imagen y el texto, se ponen de manifiesto dos constantes en la historia, como son el ejercicio de la brutalidad patriarcal y la prevalencia de los relatos sesgados.

CONCLUSIONES

Este estudio ha desplegado, desde un posicionamiento feminista, la obra de creación *Archivos [0]. Una investigación fragmentaria sobre misoginia y violencia durante la Belle Époque*. Ha indagado en sus dobleces y en su construcción, y la ha situado en el marco de las prácticas contemporáneas interesadas en explorar aspectos olvidados del pasado y de la historia.

Siguiendo el hilo de los interrogantes y objetivos planteados en la introducción, expongo estas últimas reflexiones a modo de epílogo, aspectos clave de la investigación. Para recapitular, por un lado, me preguntaba a través de qué estrategias materializar y visibilizar episodios empapados de tendencias misóginas de los que no quedan testigos y qué usos hacer del documento y de la cultura material existente. La pregunta, de hecho, era autorreferencial e implicaba un análisis exhaustivo de mi trabajo, así como del de otras artistas que trabajasen temas similares. Por tanto, el objetivo principal, que versaba sobre los procesos de producción e investigación artísticas, pretendía constatar desde qué posicionamiento era interrogado el pasado y analizar metodologías, recursos y estrategias que, al igual que en mi trabajo, utilizasen la fotografía documental y el archivo. Por otro lado, la hipótesis que guiaba la primera parte del estudio aludía a la capacidad del patriarcado para producir pruebas, ordenar y dominar los cuerpos de las mujeres, criminalizando acciones y posicionándolas al margen de los códigos de conducta y autoridad hegemónicos. Los objetivos específicos que pendían de la investigación ponían el acento en examinar cómo se construyó la criminalidad femenina, qué lenguaje utilizaron para hacerlo y qué canales intervinieron. En definitiva, cuáles fueron las herramientas que el patriarcado tejió para culpabilizar a sujetos femeninos al margen de la norma.

De entre las diversas fuentes consultadas para establecer los canales de esta criminalización, centré la atención en la prensa, en las sentencias, en las denuncias y en los procesos de instrucción. También analicé fotografías, la legislación y textos médicos y forenses. Del examen de los periódicos y del análisis de las noticias se desprende que la prensa actuó de catalizadora en la fricción social sobre la cuestión de la mujer. Los medios de comunicación impresa fueron un generador de producción de verdad sobre el papel que esta debía ocupar en la sociedad. Los argumentos de la ciencia forense, basados en pruebas consideradas verdaderas y definitivas,

y las sentencias que emitieron los jurados en los tribunales encontraron en la prensa a un fiel aliado y un altavoz legítimo destinado al control social. Por otro lado, el carácter informativo de los periódicos, fruto del cambio político, puso de manifiesto una manera moderna de entender el valor de la información libre, que era facilitada por los medios de acuerdo con el corte político de este. Algunos eran republicanos, otros liberales, conservadores o monárquicos. Sin embargo, como se ha podido observar en los diferentes diarios consultados, a pesar de las distintas tendencias políticas, la prensa asimiló y reprodujo el discurso de la peligrosidad e inferioridad de la mujer de modo similar.

Aunque los medios impresos han sido la principal fuente de información para el análisis de los casos, las aseveraciones sobre la criminalidad femenina que las ciencias antropológica, ginecológica y forense realizaron —y que tomaron forma en los textos estudiados— revelan el sesgo misógino predominante en un marco de conocimiento y poder tradicionalmente masculino.

La idea de que legiones de médicos de dichas especialidades crecieran profesionalmente con un imaginario femenino dividido entre el ángel del hogar y la mujer lujuriosa —ideas que también fueron reproducidas por el arte del siglo XIX— contribuyó a criminalizar cualquier actividad sospechosa no reglada por la institución médica.

Las ideas sobre la relación entre la práctica sexual y el aspecto de los genitales femeninos o entre la virginidad y el himen guiaron las consideraciones sobre la criminalidad de las mujeres. También lo hicieron los prejuicios de la ciencia médica y forense al censurar la actividad sexual y el control del propio cuerpo. En mi estudio, he puesto de manifiesto que, en tres de los seis casos seleccionados, un jurado, un médico forense y un ginecólogo fueron personajes relevantes en la escena pública del momento. No ofrecieron una visión positiva, o cuando menos neutra, de las mujeres a las que inspeccionaron, hecho que no fue destacado por la prensa; tan solo se mencionó bajo criterios de normalidad.

Así, por ejemplo, ante la posible antigua maternidad de Enriqueta Martí, esta fue examinada varias veces por diversos forenses y ginecólogos,

entre los cuales estuvo Miguel Fargas Roca, sin que llegase a conclusiones convincentes sobre el estado de sus genitales. Imaginemos la situación: una mujer, enferma de cáncer de útero, alterada y con problemas de corazón, encarcelada en una celda de la prisión Reina Amalia, es examinada por distintos ginecólogos sin oponer resistencia. Frente al interrogante de qué buscaban o qué pretendían encontrar, podemos especular que querían hallar evidencias de algo que no las podía tener o, al menos, que la acusada confesara algo que fuera idóneo para el relato oficial. Victorina Rivacoba, Josefa Torres y Mariana López fueron asesinadas. A las tres les hicieron la autopsia; de la última no tenemos datos, pero de las dos primeras la prensa se hizo eco de lo que en ellas se encontró. Victorina, según Eduardo Lozano, forense, tenía señales evidentes en su cuerpo de ser una histérica superlativa, dato que ayudó a exculpar a su marido, el asesino. Josefa era virgen, de acuerdo con la autopsia realizada y según afirmó su tío. El aspecto de sus genitales sin duda ayudó, en este caso, a que la condena moral que parecía recaer sobre la joven fuera menor. No sabemos si a Felisa García y a Francisca las inspeccionaron, aunque podemos imaginar que pasaron por algún tipo de experiencia similar a la de Enriqueta; ambas, junto a María del Amparo Ramírez y Tomasa Vega fueron ingresadas en prisión.

Para acabar con este punto, quiero incidir en un último aspecto. La búsqueda en archivos de carácter judicial o histórico sobre los casos de estudio produjo menos material del que en un primer momento pensé encontrar. Mucha de esa documentación se perdió o, incluso, no llegó a existir. Sin embargo, el hecho de que no se hayan podido identificar todos los procesos y exámenes no ha invalidado la hipótesis, ya que en las fuentes documentales de prensa, en los textos médico-forenses y en los tratados de antropología criminal se aportaron numerosos ejemplos y procedimientos. Ello me ha permitido realizar un análisis exhaustivo de los casos de estudio con otras fuentes, en las que se hizo evidente la voz del conocimiento médico y científico del momento.

Una serie de conceptos tales como el archivo, la historia, el documento, la evidencia y la ficción han atravesado este estudio. El archivo ha sido explorado, usado, construido y también interrogado. Desde las últimas décadas del siglo xx, con el objetivo de evidenciar sus carencias y visibilizar

sus lagunas, las artistas empiezan a interesarse por lo que contienen los archivos y a producirlos nuevamente (Alphen, 2018). Si los archivos son lugares y formas de autoridad histórica y de ellos emergen los intereses y las intenciones con los que estos han sido contruidos, la historia, así mismo, es el reflejo de lo que contienen.

La noción de historia ha estado presente, dado el interés que desde hace unas décadas tenemos las artistas por problematizar la construcción del pasado. Frente a una historia lineal, politizada y construida desde los efectos y desgastes del poder, los feminismos llamaron la atención sobre las vidas eliminadas de la historia, rescatándolas, revisando el pasado para evidenciar esas lagunas. Pero también llevando a primer plano aquello que a la historia parecía no haberle interesado, aquello que había desaparecido de la ficción de la historia, del «cuento con el que los mentirosos de la cultura occidental engañan a los demás» (Haraway, 1995, p. 317).

La noción de documento fotográfico ha tenido un peso esencial en el desarrollo de la investigación por sus vínculos con los conceptos de evidencia y de ficción, y por la inherente ambivalencia que lo caracteriza. Fue considerado, en el siglo XIX, la forma visual y fotográfica de la evidencia, el instrumento mediante el cual ver mejor y en el que observar aquello que al ojo se le escapaba. La clarividencia otorgada al medio fotográfico dividió la realidad de la ficción y la verdad de la mentira, y, así, la fotografía fue forzada a entrar en el reinado de la evidencia. Esta forma fotográfica ha sido ampliamente interrogada y evaluada, y su función, contrarrestada desde hace varias décadas. El lenguaje documental, aparentemente neutral y objetivo, ha sido uno de los medios utilizados para presentar las ambivalencias y contradicciones alojadas en el imaginario que sobrevuela la noción de verdad fotográfica.

La investigación en el archivo, el documento fotográfico y las estrategias de ficción se han convertido en líneas de trabajo fundamentales en las prácticas artísticas e historiadoras contemporáneas. En las prácticas feministas, como señala Giovanna Zapperi (2013), el archivo ha sido interrogado en relación con su ambivalencia, como un lugar donde la presencia de la mujer es, al mismo tiempo, visible e invisible. El uso de los archivos, las prácticas de búsqueda, recopilación y producción de

documentos, ha puesto de relieve el potencial de reconfiguración del pasado y de reelaboración de historias olvidadas.

Entre las obras analizadas de Andrea Geyer, Zoe Leonard, Eleonor Antin, Ann-Sofi Sidén, Milagros de la Torre o Salma Abedin Prithi, por citar tan solo algunas, y mi obra, hay diversos puntos en común que he querido evidenciar y que inscriben mi obra en un marco de producción artística contemporánea. Por un lado, las obras son signos de la preocupación por una serie de temáticas relacionadas con ejercicios de poder y sumisión. Por otro, reflejan estrategias y modos de hacer que abarcan esferas de conocimiento diversas, y asumen el posicionamiento desde el que esas obras son creadas y los discursos vehiculados. En este sentido, el estudio realizado en el tercer capítulo aporta una guía de referencia de prácticas artísticas historiadoras que tratan sobre la invisibilidad de la mujer en la historia y la violencia y misoginia sufridas a lo largo de los siglos. Desde el síntoma positivo de la parcialidad y la crítica feminista, he planteado este análisis sobre el tema, que no pretende ser un compendio exhaustivo de artistas y obras, sino un reflejo en el que enmarcar los intereses y las estrategias que han guiado el estudio.

Quiero hacer referencia a una serie de eventos que han marcado el desarrollo del proyecto *Archivos [0]*. La conexión con el Reminders Photography Stronghold (RPS) y con Yumi Goto ha sido especialmente importante y fructífera, y ha marcado tres puntos de inflexión en el desarrollo de la investigación artística: el proceso de edición del libro realizado durante los diez días de la masterclass que dio lugar a la primera maqueta; la charla en la que presenté mi trabajo en relación con la investigación en la que expuse el desarrollo conceptual y formal ante público virtual; y, el tercero, la exposición de la obra que tendrá lugar a finales de 2021 o inicios de 2022. Estos tres acontecimientos o giros han arropado mi trabajo y me han dado la oportunidad de compartir experiencias y prácticas con otras artistas, los trabajos de las cuales se interesan así mismo por las intersecciones entre la historia y la memoria.

He pensado este proyecto artístico como una oportunidad para decapar la superficie de la historia y enfrentarme a aquello que, por incrustado parece no verse, y para rascar en los entresijos de las terribles experiencias por las

que pasaron las protagonistas de los relatos que presento. Actuando como una detective y una historiadora, he realizado numerosas pesquisas. Unas me han permitido abrir vías de investigación inesperadas, en las que me he inmerso intensamente; otras me han conducido a puntos ciegos, en las que las pistas se han perdido o han desaparecido, a zonas vacías pero llenas de significado e igual de valiosas para producir sus historias.

RECURSOS Y FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

A

- ALEU, D. (1883). *De la necesidad de encaminar por una nueva senda la educación higiénico-moral de la mujer*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona (Catalunya). <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/2257#page=1>>.
- ALIAGA, J. V. (2007). *Orden fálico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal.
- ALPHEN, E. VAN (2018). *Escenificar el archivo: Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- ARENAL, C. (1895). *Estudios penitenciarios*. Librería de Victoriano Suárez. <[## B](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-penitenciarios--0/html/febf2746-82b1-11df-acc7002185ce6064_6.html#I_42_>.</p><p>ATENCIO, G. (ed.) (2015). <i>Feminicidio</i>. Catarata.</p><p>AZOULAY, A. (2014). «Has anyone ever seen a photograph of a rape?». En: <i>The civil contract of photography</i>. 2a ed. Zone Books, p. 217-287.</p></div><div data-bbox=)

- BADINTER, E. (1993). *XY: La identidad masculina*. Alianza.
- BADGER, G.; PARR, M. (2014a). *The photobook: A History. Vol. I*. Phaidon.
- (2014b). *The photobook: A History. Vol. II*. Phaidon.
- (2014c). *The photobook: A History. Vol. III*. Phaidon.
- BAER, U. (2010). «La suspensión del tiempo del obturador: hacia una teoría democristiana de la fotografía». En: PHOTOESPAÑA (ed.). *El tiempo expandido*. La Fábrica, p. 43-60.
- BARTHES, R. (1998). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- BATCHEN, G. (2004). *Arder en deseos*. Gustavo Gili.
- BAZIN, A. (1990). «Ontología de la imagen fotográfica». En: *¿Qué es el cine?* 2a ed. Ediciones Rialp, p. 23-32.
- BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- BERGER, J. (2016). *Para entender la fotografía*. Gustavo Gili.
- BERNALDO DE QUIRÓS, C. (1903). «Carácter de la delincuencia femenina». *Revista Ibero-americana de Ciencias Médicas*, p. 70-72.
- BERNALDO DE QUIRÓS, C.; LLANAS, J. M.^a (1901). *La mala vida en Madrid:*

- Estudio sociopsicológico con dibujos y fotografías del natural*. Egido.
- BERREBI, S. (2014). *The shape of document in contemporary art*. Valiz.
- BERTHO, R. (2008). «Retour sur les lieux de l'événement: l'image «en creux». *Images Re-vues*, núm. 5. <<https://doi.org/10.4000/imagesrevues.336>>.
- BERTILLON, A. (1890). *Photographie judiciaire*. Gauthier-Villars et Fils.
- BEST, S. (2016). «Our Dark Side: Milagros de la Torre's The Lost Steps». En: BEST, S. (ed.). *Reparative Aesthetics: Witnessing in Contemporary Art Photography*. Bloomsbury, p. 131-158.
- BLANCO, M. (2012). «Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos». *Andamios*, núm. 9 (19), p. 49-74. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004&lng=es&tlng=es>.
- BORGES, J. L. (1974). *Obras completas 1923-1972*. Emecé.
- BORNAY, E. (2017). *Las hijas de Lilith*. 10a ed. Cátedra.
- BOSCH, E.; FERRER, V.; GILI, M. (1999). *Historia de la misoginia*. Anthropos.
- BOURRIAUD, N. [et al.] (2008). *Heterocronías: Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Cendeac.
- BRUNET, F. (2009). *Exposures: Photography and literature*. Reaktions Books.
- BUSSY, D. (2017). *La democracia en femenino: Feminismos, ciudadanía y género en la España contemporánea*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

C

- CADAVA, E. (2010). «La imagen: un monstruo del tiempo». En: PHOTOESPAÑA (ed.). *El tiempo expandido*. La Fábrica, p. 27-33.
- CAMPOS, R. (2013). «La construcción del sujeto peligroso en España (1880-1936). El papel de la psiquiatría y la criminología». *Asclepio*, núm. 65 (2). <<http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.17>>.
- CATALÀ, V. (2017). *De foc i de sang*. Club Editor.
- CHIOCCHETTI, F. (2019). «Linguivore Species». *Situation #173*. <<https://www.fotomuseum.ch/en/explore/situations/156189>>.
- COLEMAN, A. D. (2004). «El método dirigido. Notas para una definición». En: RIBALTA, J. (ed.). *Efecto real: Debates posmodernos sobre fotografía*. Gustavo Gili, p. 129-144.
- COROMINAS, J. (2014). *Barcelona 1912: El caso Enriqueta Martí*. Sílex.
- COTTON, C. (2014). *The photograph as contemporary art*. Thames & Hudson.
- CRIMP, D. (2004). «La actividad fotográfica de la posmodernidad». En: RIBALTA, J. (ed.). *Efecto real: Debates posmodernos sobre la fotografía*. Gustavo Gili, p. 150-162.

D

- DEBROISE, O. (2001). «¿Quién es el culpable? La fotografía como prueba y revelación». *Exit*, núm. 1: *Delitos y faltas*, p. 98-104.
- DELGADO, A. (2011). «Apuntes sobre el origen de la misoginia». *Revista Estudios Culturales*, núm. 4 (8), p. 235-247.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010). *Ante la imagen*. Cendeac.
- (2012). *Arde la imagen*. Serieve.
- (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros.
- (2016). *Imágenes pese a todo*. Paidós.
- (2018). *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. 2a ed. Cátedra.
- DOWNEY, A. (2015). «Contingency, Dissonance and Performativity Critical Archives and Knowledge Production in Contemporary Art». En: DOWNEY, A. (ed.). *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*. I. B. Tauris, p. 15-42.
- DUFOUR, D. (ed.) (2015). *Images of conviction: The construction of visual evidence*. Le Bal; Éditions Xavier Barral.
- DUOBA, R. (2020). *Provokr*. <<http://www.angelastrassheim.com/news>>.

E

- EBENSTEIN, J. (2016). *The Anatomical Venus*. Thames & Hudson.
- ENWEZOR, O. (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Steidl.

F

- FARGAS ROCA, M. (1898). *Apuntes de las clases de ginecología*. Impr. de la Casa Provincial de Caridad. <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/12983>>.
- (1920). *Tratado de ginecología*. Salvat. <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/13089>>.
- FEDERICI, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de Sueños.
- FONTCUBERTA, J. (2009). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- (2010). *La cámara de Pandora*. Gustavo Gili.
- FOSTER, H. (2017). *Malos nuevos tiempos*. Akal.
- FOUCAULT, M. (1976). *Yo, Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi*

hermana y mi hermano... Tusquets.

- (1996). *La vida de los hombres infames*. Altamira.
 - (2001). *El nacimiento de la clínica*. Siglo Veintiuno.
 - (2002a). *La arqueología del saber*. Siglo Veintiuno.
 - (2002b). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno.
- FRIZOT, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. Serieve.

G

- GARCÍA DAUDER, S.; PÉREZ SEDEÑO, E. (2017). *Las mentiras científicas sobre las mujeres*. Catarata.
- GEYER, A. (2007). *Queen of the Artists' Studios: The Story of Audrey Munson*. Art In General.
- GIERSTBERG, F. (2008). «The big history quiz». En: STOK, F. van der. (comp.). *Questioning history: Imagining the past in contemporary art*. NAi Publishers, p. 44-57.
- GIL, J. (2014). «Emilia Musumeci, experta en la figura de Cesare Lombroso». *UAB Divulga* (enero). <<https://www.uab.cat/web/detalle-noticia/emilia-musumeci-experta-en-la-figura-de-cesare-lombroso-1345680342040.html?articleId=1345665937671>>.
- GODFREY, M. (2007). «Artist as a historian». *October*, núm. 120, p. 140-172.
- GÓMEZ, G. (2004). *Crimen y castigo: cárceles, delito y violencia en las cárceles en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/5335/>>.
- GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010*. Akal.
- (2016). *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Alianza.
- GUILLAMET, J. (2005). *Història del periodisme*. 2a ed. Aldea Global.

H

- HARAWAY, D. (1995). «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial». En: *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra, p. 313-346.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. (2012). *Materializar el pasado: El artista como historiador benjaminiano*. Micromegas.
- HIBBS-LISSORGUES, S. (2010). *Crime et science au XIX siècle*. Université de Toulouse; Le Mirail. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/crime-et-science-au-xix-siecle/html/a1e4e3c0-a100-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html>.

J

- JIMENO, M. (2004). *Crimen pasional: Contribución a una antropología de las emociones*. Universidad Nacional de Colombia.
- JORDANOVA, L. (1989). *Sexual visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. The University of Wisconsin Press.
- (2016). *The look of the past: Visual and material evidence in historical practice*. 4a ed. Cambridge University Press.
- JULIANO, D. (2009). «Delito y pecado. La transgresión en femenino». *Política y Sociedad*, núm. 46 (1 y 2), p. 79-95.

K

- KNOWLES, J.; COLE, A. (2008). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Sage.
- KRAUSS, R. (1996). «Notas sobre el índice». En: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, p. 209-235.
- (2002). *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.

L

- LANDSBERG, A. (2003). «Prosthetic memories: the ethics and politics of memory in an age of mass culture». En: GRAINGE, P. (ed.). *Memory and popular film*. Manchester University Press, p. 144-161.
- LAVEDRINE, B. (2010). *(re)Conocer y conservar las fotografías antiguas*. CTHS.
- LEBART, L. (2015). «Rodolphe A. Reiss. Traces, marcs, prints: revealing details invisible to the naked eye». En: DUFOUR, D. (ed.). *The construction of visual evidence*. Le Bal; Éditions Xavier Barral, p. 37-60.
- LERNER, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Crítica.
- LITVAK, L. (1979). *Erotismo de fin de siglo*. Bosch.
- LOMBROSO, C.; FERRERO, G. (1893). *La donna delinquente: La prostituta e la donna normale*. L. Roux.
- LORENTE, A. (2010). «Violación y transgresión. Medicina forense y moral sexual en la España del siglo XIX». *Asclepio: Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, núm. LXII (1), p. 177-208.
- LUCUIX, L. (coord.). (2010). *Conversaciones con fotógrafos*. La Fábrica.
- LYOTARD, J. F. (1987). *La condición postmoderna*. Cátedra.

M

- MAQUEDA, M. (2014). «El peso del género y otras identidades culturales en la criminalización de las mujeres». *Transfus Working Papers*, núm. 4. <<http://hdl.handle.net/2445/123274>>.
- MATA, P.; LOZANO, E.; ALONSO, A. (1903). *Tratado teórico-práctico de Medicina legal y Toxicología*. Vol. 1. 6a ed. Bailly-Bailliere.
- MAYAYO, P. (2020). *Historias de mujeres, historias de arte*. Cátedra.
- MCCNAUGHTON (1900). «Relación entre las funciones sexuales, la locura y el crimen. Pronunciado por el presidente saliente Dr. McNaughton ante la The British Gynaecological Society en la sesión celebrada el 11 de enero de 1900», *Revista de Ciencias Médicas de Barcelona*, p. 850-864.
- MEREWETHER, C. (ed.) (2006). *The archive: Documents of contemporary art*. Whitechapel.
- MILLET, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra.
- MOEBIUS, P. J. (1905). *La inferioridad mental de la mujer: La deficiencia mental fisiológica de la mujer*. F. Sempere; Compa Editores.
- MOORE, A.; CAMPBELL, E. (2013). *From Hell*. Planeta de Agostini.
- MORCILLO, A. (2012). «Españolas: femenino/nismo plural (1900-1940)». En: RUBIO, O. M.; TEJEDA, E. (dir.). *100 años en femenino: Una historia de las mujeres en España*. AC/E, p. 53-76.
- MORENO, R. M. (1995). «La ideación científica del ser mujer. Uso metafórico en la doctrina galénica». *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, núm. 15, p. 103-149.

N

- NASH, M. (2012). «Las mujeres en el último siglo». En: RUBIO, O. M.; TEJEDA, E. (dir.). *100 años en femenino: Una historia de las mujeres en España*. AC/E, p. 25-52.
- NAVARRO, L. (2015). *Ángeles caídos: Cupletismo y prostitución en Barcelona (1880-1936)*. Tesis doctoral. The Ohio State University. <http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1434261401>.
- NOCHLIN, L. (1988). «Why there have been no women artists?». En: *Women, art and power*. Harper and Row, p. 145-178.
- NORA, P. (1989). «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». *Representations*, núm. 26, p. 7-24. <<https://doi.org/10.2307/2928520>>.
- NÓVOA, R. (1909). *La indigencia espiritual del sexo femenino*. F. Sempere; Compa Editores.

O

- OLIVARES, R. (2000). «Culpable o muerto». *Exit*, núm. 1: *Delitos y faltas*, p. 8-9.
- (2015). «Cuéntame un cuento». *Exit*, núm. 57: *Reconstruyendo la historia*, p. 10-11.
- ONECA, J. A. (1970). «El Código Penal de 1870». *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Penales*, núm. 23 (2), p. 229-252. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784872>>.
- OSSORIO, M. (1903). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Imp. J. Palacios.
- OTERO, J. (coord.) (2011). *Policía científica: 100 años al servicio de la justicia*. Ministerio del Interior.

P

- PESQUISA. (s.f). En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 30 agosto de 2020 de <<https://dle.rae.es/pesquisa>>.
- PHOTOESPAÑA (ed.) (2010). *El tiempo expandido*. La Fábrica.
- PLAZA, E. (2014). *Desmontando el caso de la Vampira del Raval*. Icaria.
- POLLOCK, G. (2007). *Encounters in the virtual feminist museum*. Routledge.

R

- RAMÓN, A. (1888). *Compendio de práctica médico-forense aplicada a la legislación actual y arreglada a las últimas disposiciones de la ciencia médico-legal*. Tipografía de M. G. Hernández.
- REISS, R. A. (1911). *Manuel de police scientifique*. Mendel Éditeurs.
- RIBALTA, J. (ed.). (2004). *Efecto real: Debates posmodernos sobre la fotografía*. Gustavo Gili.
- ROSLER, M. (1981). «In, around, and afterthoughts: on documentary photography». En: *3 Works*. Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- ROUILLÉ, A. (2017). *La fotografía: Entre documento y arte contemporáneo*. Herder.

S

- SALILLAS, R. (1888). *La vida penal en España*.
- SAN MARTÍN, F. (2000). «Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX». *Exit*, núm. 1: *Delitos y faltas*, p. 16-28.
- SCANLON, G. M. (1986). *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-*

1974). Akal.

- SEGATO, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Prometeo.
- (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Tinta Limón.
- SERRA, G. (1897). «Un caso de epilepsia de origen histérico». *Revista Balear de Ciencias Médicas*, núm. 16, p. 481-489.
- (1899). «Algunas consideraciones sobre higiene y educación de la mujer». *Revista Balear de Ciencias Médicas*, núm. 17, p. 397-409.
- SEKULA, A. (1982). «On the invention of Photographic Meaning». En: BURGÍN, V. (ed.). *Thinking Photography*. MacMillan, p. 435-473.
- (1997). «El cuerpo y el archivo». En: PICAZO, G.; RIBALTA, J. (ed.). *Indiferencia y singularidad*. Macba, p. 137-199.
- (2003). «Reading an archive: photography between labor and capital». En: WELLS, L. (ed.). *The photography reader*. Routledge, p. 443-452.
- (2004). «Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación». En: RIBALTA, J. (ed.). *Efecto real: Debates posmodernos sobre la fotografía*. Gustavo Gili, p. 35-63.
- SOLNIT, R. (2014). *Men explain things to me*. Haymarket Books.
- SOLOMON-GODEAU, A. (2004). «Imágenes convencionales». En: RIBALTA, J. (ed.). *Efecto real: Debates posmodernos sobre la fotografía*. Gustavo Gili, p. 186-193.
- SONTAG, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Suma de Letras.
- (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- STALLABRASS, J. (2007). *Fig*. Steidl Photoworks.
- STOCKING, G. (1985). *Objects and others: Essays on museum and material culture*. The University of Wisconsin Press.
- STOK, F. van der (comp.) (2008). *Questioning history: Imagining the past in contemporary art*. NAI Publishers.
- SUCESO. (s.f). En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 30 agosto de 2020 de <<https://dle.rae.es/suceso>>.
- STYLIANOU, E.; STYLIANOU-LAMBERT, T. (2017). *Museums and Photography: Displaying death*. Routledge.

T

- TAGG, J. (2005). *El peso de la representación*. Gustavo Gili.
- TALBOT, H. F. (1844). *The pencil of nature*. Longman, Braun, Green and Longmans.
- TRAVERSO, E. (2007). *El pasado, instrucciones de uso: Historia, memoria, política*. Marcial Pons.

V

- VALENTÍ, I. (1873). *Curso elemental de medicina legal*. Impr. de C. Verdaguer.
 <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/13194>>.
- VANDERMEULEN, B.; VEIS, D. (2012). *Imagining history: Photography after the fact*.
 ASA Publishers.
- VV.AA. (2009). *Le théâtre du crime: 1875-1929: Adolphe A. Reiss*. Presses
 Polytechniques et Universitaires Romandes.

W

- WELLS, L. (2015). *Photography: A critical introduction*. Routledge.
- WYNANTS, N. (ed.) (2020). *When fact is fiction: Documentary art in the post-truth
 era*. Valiz.

Z

- ZAPPERI, G. (2013). «Woman's reappearance: rethinking the archive in
 contemporary art-feminist perspectives». *Feminist Review*, núm. 105, p.
 21-47.

HEMEROTECA

D

- DUENDE DE LA COLEGIATA (16 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: La mentira del misterio». *El Heraldo de Madrid*, p. 1.
- (18 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: Solamente la verdad». *El Heraldo de Madrid*, p. 1.
- (19 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: Los indicios de los crímenes». *El Heraldo de Madrid*, p. 1-3.
- (20 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: La torre del misterio». *El Heraldo de Madrid*, p. 1-2.
- (21 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: Fantasmas que existen». *El Heraldo de Madrid*, p. 2.
- (22 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: Sangre y cadáveres». *El Heraldo de Madrid*, p. 2.
- (23 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: El dolor de una madre». *El Heraldo de Madrid*, p. 1.
- (26 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: Los huesos terribles». *El Heraldo de Madrid*, p. 2.
- (28 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: La pausa del interés». *El Heraldo de Madrid*, p. 3.
- (29 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: El secreto del sumario». *El Heraldo de Madrid*, p. 2.
- (30 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: Mi amiga Enriqueta...». *El Heraldo de Madrid*, p. 2-3.
- (31 marzo 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: La mujer enigma». *El Heraldo de Madrid*, p. 2-3.
- (2 abril 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: La destrucción de una prueba». *El Heraldo de Madrid*, p. 2-3.
- (5 abril 1912). «El Duende, “detective” en Barcelona: Enriqueta, mujer». *El Heraldo de Madrid*, p. 3.

E

- El Correo Español* (1 marzo 1912). «Secuestro de niñas», p. 1.
- El Correo Militar* (7 febrero 1898). «Aborto criminal», p. 3.
- (12 febrero 1890). «Por una copla», p. 3.
- El Día* (19 junio 1889). «El vengador de su honra», p. 2.
- (26 diciembre 1889). «Crimen por celos», p. 3.
- (25 febrero 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 2.

- (25 marzo 1890). «Un drama judicial. A los hombres misericordiosos», p. 1.
- (7 abril 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 1.
- (17 enero 1895). «Crimen pasional», p. 2.
- (26 diciembre 1899). «Tragedia amorosa», p. 2.
- (26 diciembre 1899). «Tribunales. Crimen por celos», p. 3.
- (10 octubre 1911). «Una cupletista acuchillada», p. 6.
- (28 febrero 1912). «Detención de una secuestradora de niñas», p. 2.
- El Diluvio* (17 octubre 1904). «Hallazgo de restos humanos», p. 5.
- (31 julio 1911). «Publicidad», p. 6.
- (3 octubre 1911). «Del Gobierno civil», p. 15.
- (11 mayo 1912). «Drama pasional», p. 18-19.
- (12 mayo 1912). «En la Audiencia. Drama pasional», p. 18.
- (23 noviembre 1912). «Un drama pasional. El asesinato de la Cartagenera», p. 16.
- (24 noviembre 1912). «Un drama pasional. El asesinato de la Cartagenera», p. 16.
- El Globo* (7 febrero 1898). «Sucesos», p. 2.
- (22 marzo 1899). «Amores que matan», p. 2.
- (22 octubre 1904). «Libros y revistas», p. 2.
- El Heraldo de Madrid* (8 enero 1895). «Venganza sangrienta», p. 2.
- (21 marzo 1899). «Vengadores de su honor», p. 2.
- (27 diciembre 1899). «Carbonero enamorado», p. 2.
- (27 febrero 1912). «El secuestro de Barcelona. Pareció la niña», p. 2.
- (28 febrero 1912). «El secuestro de Barcelona. La niña Teresita Guitart», p. 2.
- (29 febrero 1912). «Los sucesos del día», p. 2.
- (1 marzo 1912). «La secuestradora», p. 2.
- (2 marzo 1912). «La secuestradora de niños», p. 2.
- (3 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora», p. 2.
- (4 marzo 1912). «La secuestradora de niños», p. 2.
- (5 marzo 1912). «La secuestradora de niños», p. 2.
- (6 marzo 1912). «La secuestradora de niños», p. 3.
- (7 marzo 1912). «Los perseguidores de niños», p. 2.
- (9 marzo 1912). «Los crímenes de la secuestradora», p. 2.
- (12 marzo 1912). «Enriqueta no ha sido madre», p. 2.
- (15 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora. Lo que dice el Duende de la Colegiata», p. 3.
- (16 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora. Lo que dice el Duende de la Colegiata», p. 3.

- (18 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora. Lo que dice el Duende de la Colegiata», p. 3.
- (19 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora. Lo que dice el Duende de la Colegiata», p. 3.
- (20 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora. Lo que dice el Duende de la Colegiata», p. 3.
- (23 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora. Lo que dice el Duende de la Colegiata», p. 3.
- (24 marzo 1912). «Crimen pasional», p. 1.
- (24 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora. Lo que dice el Duende de la Colegiata», p. 2.
- (26 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora. Lo que dice el Duende de la Colegiata», p. 3.
- (28 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora. Lo que dice el Duende de la Colegiata», p. 2.
- El Imparcial* (20 junio 1889). «Nudo gordiano», p. 2.
- (25 febrero 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 2.
- (26 febrero 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 2.
- (28 febrero 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 2.
- (10 enero 1895). «Doble crimen por amor», p. 1.
- (28 febrero 1912). «Suceso misterioso. El secuestro de una niña», p. 2.
- (2 marzo 1912). «Secuestro de una niña», p. 4.
- (5 marzo 1912). «La secuestradora de niños», p. 4.
- (20 marzo 1912). «La secuestradora», p. 2.
- El Liberal* (26 febrero 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 3-4.
- (27 febrero 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 3-4.
- (7 abril 1890). «Tribunales», p. 3.
- (26 septiembre 1894). «Crímenes en Valencia», p. 2.
- (7 febrero 1898). «Un aborto criminal», p. 2.
- (6 abril 1902). «Adúltera e infanticida», p. 3.
- (28 febrero 1912). «La niña desaparecida», p. 1.
- (25 julio 1912). «El proceso de la secuestradora», p. 4.
- El Pabellón Nacional* (9 abril 1890). «El crimen de ayer», p. 3.
- El País* (20 junio 1889). «Crimen por celos», p. 2.
- (27 febrero 1890). «Tribunales», p. 2.
- (9 abril 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 2.
- (1 enero 1899). «Asesinato de una mujer», p. 2.
- (31 marzo 1903). «Doble infanticidio», p. 2.
- (7 mayo 1903). «Infanticidio», p. 3.

- (18 septiembre 1903). «Madre desnaturalizada», p. 2.
- (28 febrero 1912). «La niña desaparecida», p. 2.
- (1 marzo 1912). «La secuestradora de niños», p. 1.
- (2 marzo 1912). «Una compañía de secuestradores», p. 1.
- (3 marzo 1912). «El misterio de los secuestradores», p. 1.
- (5 marzo 1912). «La secuestradora de niños», p. 2.
- (12 marzo 1912). «La secuestradora de niños», p. 2.
- (13 marzo 1912). «La secuestradora de niños», p. 3.
- (14 marzo 1912). «La secuestradora de niños. En peligro de muerte», p. 1.
- (14 marzo 1912). «Las ocho víctimas de la Herodes», p. 2.
- (21 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora. Hallazgos de restos de un niño», p. 1.
- (23 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora. ¿Cuántas son las víctimas?», p. 1.
- (24 marzo 1912). «Los últimos infanticidios», p. 1.
- (25 marzo 1912). «Siguiendo el rastro de la hiena», p. 1.
- (26 marzo 1912). «El proceso de la secuestradora», p. 1.
- (27 marzo 1912). «Lo inesperado. Los huesos no son de niño», p. 1.
- (28 marzo 1912). «Cuentos de cuentos. La bruja de Barcelona», p. 1.
- (28 marzo 1912). «La secuestradora de niños. Sigue el embrollo», p. 1.

L

- La Correspondencia de España* (27 febrero 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 2.
- (8 abril 1890). «Tribunales», p. 2.
- (10 octubre 1911). «Crimen por celos. Cupletista asesinada», p. 3.
- (28 febrero 1912). «Suceso misterioso. La niña desaparecida», p. 2.
- (29 febrero 1912). «La niña desaparecida», p. 3.
- (4 marzo 1912). «El secuestro de una niña», p. 3.
- (7 marzo 1912). «El secuestro de una niña», p. 3.
- (9 marzo 1912). «Incidente sensacional», p. 3.
- (13 marzo 1912). «La secuestradora de niños», p. 4.
- (10 mayo 1912). «El proceso de la secuestradora», p. 2.
- La Defensa: Semanario Tradicionalista* (24 marzo 1912). «Última hora. Crimen y suicidio».
- (31 marzo 1912). «Una aclaración».
- La Dinastía* (5 mayo 1887). «Crónica general», p. 3.
- (6 julio 1888). «Estadística criminal», p. 1.

- (23 julio 1891). «Estadística criminal», p. 1.
- (27 julio 1892). «La criminalidad en 1891», p. 2.
- La Discusión* (29 abril 1880). «Provincias», p. 3.
- La Época* (2 octubre 1888). «La vida penal en la cárcel de mujeres», p. 2.
- (19 junio 1889). «Un arrebató de celos», p. 3.
- (25 febrero 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 2.
- (28 febrero 1890). «Gaceta de Tribunales», p. 4.
- (7 abril 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 3.
- (7 febrero 1898). «Sucesos de Madrid», p. 3.
- (19 marzo 1912). «La secuestradora de niños de Barcelona», p. 2.
- (26 marzo 1912). «La secuestradora de niños de Barcelona», p. 2.
- (9 abril 1912). «La secuestradora de niños de Barcelona», p. 2.
- La Iberia* (20 junio 1889). Crimen sangriento, p.3.
- (26 febrero 1890). «Los dramas del adulterio», p. 2.
- (28 febrero 1890). «Un jurado en acción», p. 1.
- (15 abril 1890). «Noticias», p. 3.
- (10 julio 1890). «Sucesos», p. 2.
- (7 febrero 1898). «Aborto criminal», p. 2.
- La Justicia* (20 junio 1889). Parricidio, p. 2.
- (25 febrero 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 3.
- (26 febrero 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 3.
- (8 abril 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 2.
- (9 abril 1890). «El crimen de la calle de la Fe. Un triunfo del jurado y una derrota del Código», p. 2.
- La Mañana* (2 marzo 1912). «De la niña secuestrada», p. 1.
- (5 marzo 1912). «De la niña secuestrada», p. 2.
- (19 marzo 1912). «Los crímenes de Enriqueta», p. 1.
- La Monarquía* (26 febrero 1890). «El crimen de la calle de la Fe», p. 2.
- La Noche* (4 marzo 1912). «Los secuestradores de niños», p. 8.
- (9 marzo 1912). «La niña secuestrada. Hallazgo de restos humanos», p. 4.
- (12 marzo 1912). «Enriqueta no ha sido madre», p. 9.
- (13 marzo 1912). «Enriqueta Martí, gravísima», p. 8.
- (24 marzo 1912). «Crimen y suicidio. El amor a la fuerza», p. 2.
- La Provincia de Huelva* (24 octubre 1889). «Audiencia», p. 2.
- La Publicidad* (3 octubre 1911). «Cupletistas detenidas», p. 3.
- (10 octubre 1911). «Artista degollada. Crimen por celos», p. 4.
- (11 octubre 1911). «Artista degollada. Crimen por celos», p. 3.
- (11 mayo 1912). «Parricidio», p. 6.
- (12 mayo 1912). «Revista de Tribunales. Audiencia Provincial», p. 5.

- (23 noviembre 1912). «Revista de Tribunales. Parricidio», p. 5.
- (24 noviembre 1912). «Revista de Tribunales. Parricidio», p. 7.
- (13 febrero 1913). «Noticias», p. 3.
- (22 abril 1913). «Noticias», p. 4.
- (13 mayo 1913). «Epílogo de una causa famosa. Muerte de Enriqueta Martí», p. 2.
- La República* (27 abril 1890). «Crónica parlamentaria. Congreso», p. 1.
- La Vanguardia* (30 marzo 1911). «Amenazas amorosas», p. 5.
- (28 febrero 1912). «En el juzgado», p. 4.
- Las Ocurrencias* (19 mayo 1911). «Una joven asesinada por su novio», p. 7.
- (15 marzo 1912). «Barbarie de un marido furioso», p. 3.
- (15 marzo 1912). «La bruja de Barcelona», p. 1.
- (15 marzo 1912). «La bruja de Barcelona», p. 4.
- (22 marzo 1912). «El proceso de la bruja de Barcelona», p. 4-5.
- (22 marzo 1912). «Horrible visión de la secuestradora», p. 1.
- (29 marzo 1912). «El proceso de la bruja de Barcelona. Pruebas acusadoras de sus crímenes», p. 4-5.
- (29 marzo 1912). «¿Los crímenes de la secuestradora?», p. 1.
- (29 marzo 1912). «Un patrón mata a su oficiala», p. 2.
- (12 abril 1912). «Crimen pasional en Melilla», p. 2.
- (12 abril 1912). «El proceso de la bruja de Barcelona», p. 5.

M

- MAINAR (13 marzo 1912). «La secuestradora de niños». *El Imparcial*, p. 3.
- (28 marzo 1912). «La secuestradora». *El Imparcial*, p. 2.
- MARSILLACH, A. (4 marzo 1912). «La tirsiasis». *El Liberal*, p. 2.
- (21 marzo 1912). «De la causa célebre». *El Liberal*, p. 2.
- (23 marzo 1912). «Del célebre proceso». *El Liberal*, p. 2.
- Mundo Gráfico* (6 marzo 1912). «Secuestro de una niña en Barcelona», p. 18.
- Museo Criminal* (1 enero 1904). «Identificación de malhechores. Sistema antropométrico», p. 4-5.

N

- Nuevo Mundo* (7 marzo 1912). «Secuestro de una niña en Barcelona», p. 19-20.

O

OSSORIO, M. (19 septiembre 1892). «El Carácter». *El Día*, p. 1.

P

PARDO BAZÁN, E. (22 julio 1901). «La vida contemporánea». *La Ilustración Artística*, p. 2.

— (25 febrero 1905). «El revólver». *Los Lunes de El Imparcial*, p. 3.

— (5 enero 1907). «La mujer española». *ABC*, p. 1-2.

S

SALILLAS, R. (16 agosto 1891). «Eva». *El Liberal*, p.1.

SALMERÓN GARCÍA, N. (12 diciembre 1891). «La educación de la mujer». *El Nuevo Régimen: Semanario Federal*, p. 1.

T

TORRES, F. (31 marzo 1912). «Comunicado». Trabajo, p. 2-3.

TORRES, F. (28 marzo 1912). «Los hay que son fieras». *Nuevo Mundo*, p. 9.

DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO

A

Arxiu del Tribunal Superior de Justícia de Catalunya [ATSJC]
(23 noviembre 1912). «Sentencia dictada por la Sección Tercera.
Audiencia Provincial de Barcelona sobre el juicio por parricidio a
Rafael López Piñuela».

E

España. Ley, Código Penal, 1870, de 31 de agosto. *Gaceta de Madrid:*
Suplemento al n.º 245. BOE-A-1870-6883. <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1870/243/A00009-00023.pdf>>.

España. Real Decreto, 1882, de 14 de septiembre, por el que se aprueba la Ley de enjuiciamiento criminal. *Gaceta de Madrid.* BOE-A-1882-6036.
<<https://www.boe.es/boe/dias/1882/09/17/pdfs/A00803-00806.pdf>>.

España. Real Decreto, Código Civil, 1889, de 25 de julio, *Gaceta de Madrid*, n.º 206. BOE-A-1889-4763. <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1889/206/A00249-00259.pdf>> y <<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1889-4763>>.

España. Real Decreto, 1901, de 19 de febrero, Real Decreto reorganizando el servicio de identificación judicial, según el sistema de M. Bertillón. *Gaceta de Madrid*, n.º 50. BOE-A-1901-1349. <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1901/050/A00718-00719.pdf>>.

España. Real Orden, 1910, de 8 de marzo, Derogación de la Real Orden de 1888. *Gaceta de Madrid*, n.º 68. A00497-00498. <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1910/068/A00497-00498.pdf>>.

R

Registre Civil d'Elx. 23 marzo 1912. Certificado de defunción de Josefa Torres.
Registre Civil d'Elx. 23 marzo 1912. Certificado de defunción de Vicente Lloret.

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

A

Album de fotografías del Gabinete Antropométrico (2 septiembre - 6 octubre 1895). Gobierno Civil de Barcelona en el Archivo de la Corona de Aragón (PARES). <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/6990696>>.

B

BERTILLON, A. (1901-1908). *Album of Paris: Crime scenes*. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284718>>.

F

[Fotografía de Alfonso Sánchez García] (1913). *Cárcel de mujeres de Quiñones*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

[Fotografía de Frederic Ballell Maymí] (c. 1910). *Enriqueta Martí Ripollés asseguda, propietària del pis al carrer Ponent 29, on estava tancada la nena Teresita Guitard*. AFB.

[Fotografía de Pedro Ibarra] (c.1912). *Fábrica de alpargatas de D. Juan Orts Miralles*. Archivo Memoria Digital de Elche. Cátedra Pedro Ibarra. <<http://www.elche.me/imagen/pedro-ibarra-fabrica-de-alpargatas-de-d-juan-orts-miralles-1912>>.

WEBGRAFÍA

A

- ABEDIN, S. (2016). *Prithy: Mundane*. [Fotografía] <<https://salmaabedinprithi.wordpress.com/mundane/>>.
- ALDABE, M. (2019). *Toco tu piel*. [Fotografía] <<http://archivox.uy/artista/albade-toribio-manuela/>>.
- ANTIN, E. (1977). *The Angel of Mercy: My Tour of Duty in the Crimea*. [Fotografía] <<https://whitney.org/collection/works/9528>>.
- AZOULAY, A. (2019). *Historia natural de la violación*. [Fotografía] <<https://fundaciotapies.org/es/exposicio/ariella-aisha-azoulay-errata/>>.

B

- BROOMBERG, A.; CHANARIN, O. (2007). *Fig*. [Fotografía] <<http://www.broombergchanarin.com/>>.

D

- DUNYE, C. (1996). *The Watermelon Woman*. [Documental]

G

- GEYER, A. (2004-2008). *Audrey Munson Project*. [Fotografía] <http://www.andreageyer.info/projects/audrey_munson/munson_notebooks/munson.html>.

J

- JIMÉNEZ, P. (s. f.). *Rules for fighting*. [Fotografía] <<https://pjimenezq.myportfolio.com/rules-for-fighting>>.

L

- LACZNY, T. (2020). *Erna Helena Ania*. [Fotografía] <<https://www.tomasz-laczny.com/erna-helena-anja-collectors-edition>>.
- LEONARD, Z. (1990). *Wax Anatomical Model (Shot Crooked from Above)*. [Fotografía] <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/leonard-wax->

- anatomical-model-shot-crooked-from-above-p79209>.
- (1991). *Preserved Head of a Bearded Woman*. Musée Orfila.
[Fotografía] <<https://whitney.org/collection/works/59978>>.
- LORENTE, A. (2018-2021). *Archivos [0]. Una investigación fragmentaria sobre misoginia y violencia durante la Belle Époque*. [Fotografía] <<https://www.analorenarte.art/Archives-0>>.
- LUSTER, D. (2008-2011). *Tooth for an eye. A Chorography of Violence in Orleans Parish*. [Fotografía] <<https://www.deborahluster.com/tooth-for-an-eye>>.

M

- MAY BOTZ, C. (2004). *The Nutshell Studies of Unexplained Death*. [Fotografía]
<<https://www.corinnebotz.com/nutshell-studies-of-unexplained-death>>.
- MEISELAS, S. (1992). *Archives of abuse*. [Fotografía] <<https://www.susanmeiselas.com/archive-projects/archive-of-abuse/#id=photos>>.
- MIROVSKAYA, A. (s. f.). *From USSR, 1926-1928*. [Fotografía] <<http://alla.mirovskaya.tilda.ws/from-su>>.

O

- OURSLE, S. (1975). *Happy new year*. [Fotografía] <<https://www.fotomuseum.ch/en/explore/situations/156189>>.

R

- RAAD, W. (1989-2004). *The Atlas Group*. [Fotografía] <<https://www.theatlasgroup1989.org/>>.
- ROSLER, M. (1974-1975). *The Bowery in two inadequate descriptive systems*. [Fotografía] <<https://whitney.org/collection/works/8304>>.
- ROSSEEL, J. (2015). *Belgian autumn. A confabulated history*. [Fotografía] <<https://janrosseel.com/archive/belgian-autumn-a-confabulated-history>>.

S

- SIDÉN, A.-S. (1993-2005). *Codex*. [Fotografía] <<https://www.fotomuseum.ch/de/collection-post/codex-1993-2005/>>.
- SHIBAYAMA, G. (2017). *The Shibayama's*. [Fotografía] <[Recursos y fuentes](https://reminders-</p>
</div>
<div data-bbox=)

project.org/rps/theshibayamassale/>.

SISTERSERPENTS (s. f.). *That Was Then, This is Now*. [Fotografía] <<http://www.maryellencroteau.net/sister-serpents-others>>.

STRASSHEIM, A. (2009). *Evidence*. [Fotografía] <<http://www.angelastrassheim.com/evidence/qpr2bcj3o2y169kliuaj4j7uelks8w>>.

†

TAN, F. (2013). *Nellie*. [Fotografía] <<https://fionatan.nl/project/nellie/>>.

TONG, K. (2011-2018). *Combing for Ice and Jade*. [Fotografía] <[https://www.kurttong.co.uk/Combing-for-Ice-and-Jade-\(2011-2018\)/1](https://www.kurttong.co.uk/Combing-for-Ice-and-Jade-(2011-2018)/1)>.

TORRE, M. de la (1996). *Los pasos perdidos*. [Fotografía] <<https://www.milagrosdelatorre.com/the-lost-steps-1996>>.

