

Introducción

Poca o ninguna trabazón llevan estos renglones, pero quisiera que si alguna vez los leyese algún modernista futuro [...]

(Fulana de Tal, 1899: 3).

Nosotras/os como esos/as «modernistas futuros» de los que hablaba Anselma, nos hemos propuesto conocer a una de las pintoras más notables del panorama artístico español del siglo XIX. Indagar en la vida de esta artista supone ir más allá de contabilizar sus obras y de exponer qué estilo llevó a cabo. Ante la pregunta de si una obra del pasado y trasladada a nuestro mundo, no dice nada más de aquello que tenía originariamente que decir o realmente aquello que nos dice está condicionado por el contemplador o la contempladora; nos inclinamos por la segunda opción. Esto es, situarnos ante la obra de Anselma como «modernistas futuros[as]» (Fulana de Tal, 1899), supondría reflejar nuestra propia interpretación que vendría determinada por el análisis del entorno de la artista a todos los niveles, desde lo general hacia lo individual y viceversa. De modo que tendríamos que conocer el pensamiento, el contexto, el aspecto social, la educación y las emociones que repercutieron en la concepción de las obras que Anselma ejecutó a lo largo de su vida. Y si para examinar la producción artística de Anselma, optamos por analizar todos los aspectos señalados, abogaríamos por entender la obra de arte en su totalidad, enten-

diendo que ésta no puede ser comprendida aisladamente. Nos aproximaremos a las circunstancias que rodearon a su autora en el momento de sus creaciones.

Se requiere un desplazamiento hacia ese horizonte histórico que pretendemos comprender, ubicado en una tradición que también es la nuestra y que constituye «el ascenso a una generalidad más alta que sobrepasa tanto la particularidad propia como la del otro» (Gadamer, 1989: 84), alcanzando la denominada «verdadera fusión de horizontes» (Gadamer, 1989: 85). Nuestra tarea es doble: por un lado, la reconstrucción histórica del «mundo» en el cuál una obra de arte tuvo su significado original y una determinada función; por otro lado, un trasfondo del objetivo artístico que puede revelarse a través de nuestra percepción como receptores. He aquí el proceso hermenéutico en su segunda intencionalidad:

La obra de arte le dice algo a uno, y ello no sólo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo. Se plantea así la tarea de entender el sentido de lo que dice y hacérselo comprensible a sí y a los otros. Así pues, la obra de arte no lingüística también cae propiamente en el ámbito de trabajo de la hermenéutica. Tiene que ser integrada en la comprensión que cada uno tiene de sí mismo. (Gadamer, 2006: 60)

El estudio de todos los aspectos apuntados nos permite conocer la obra dentro de un contexto en el que se originó, pero al mismo tiempo, la información desde la que partimos para llevar a cabo tal interpretación, estará condicionado por sus autores/as que también cumplen el papel de receptores ante la producción artística de Anselma. Nos estamos refiriendo a tres de las fuentes esenciales de las que partimos para desarrollar la biografía de la pintora:

— *Biografía Artística de Anselma (1831-1905)*. C. M. 1908.

- *Alejandrina Gessler (Mme. Anselma Lacroix). Su biografía y sus obras.* Pedro Mayoral y Parracía. 1908.
- *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*, Ed. Garnier Hermanos. París, 1899. Fulana de Tal (pseudónimo de Anselma).¹

De alguna manera, aplicaremos una doble hermenéutica: hermenéutica literaria y artística. Para llegar a comprender/interpretar la producción artística de Anselma debemos partir tanto de sus representaciones como de sus escritos personales, así como la percepción de dos biógrafos que son al mismo tiempo, receptores de la obra de Anselma que compartieron durante algunos años el mismo horizonte histórico de la pintora. Hablamos de la biografía más importante cuya autoría² responde a las siglas C. M.; y la biografía del Catedrático de la Escuela Superior de Industrias, Artes Industriales y Bellas Artes, Pedro de Mayoral. Aunque ambas biografías están fechadas en 1908, Pedro Mayoral parte de la de C. M.; y C. M. parte de los escritos personales de Anselma y de declaraciones de amigos y compañeros de la artista:

Explicaremos que nos ha sido relativamente fácil el hacerlo, por haber tenido la artista de quien tratamos, es decir la que firmó sus obras con el pseudónimo de «Anselma» la costumbre de escribir su diario desde su niñez. Algunos de sus sentimientos personales los hemos expresado casi por sus propias palabras, copiadas de sus escritos. Nos ha servido mucho también para esta abreviada biografía, el haber conocido con toda intimidad a la interesada, y el habernos tratado siempre con el cariño de antiquísimos amigos, por

¹ Para obtener más información sobre su autobiografía, recomendamos la lectura de: Triviño Cabrera, Laura: «La pintora “Anselma”, Alejandrina de Gessler y Shaw (Cádiz, 1831-París, 1907) como escritora: su Autobiografía Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)», en *Revista de Literatura*, 78, 156, pp. 425-444, 2016.

² Cabe resaltar que las siglas solo aparecen en el «Prefacio» de la obra. En la portada del libro se omiten las siglas y cualquier dato sobre la posible autoría de la biografía.

lo que repetidas veces le hemos oído expresar sus ideas, y contarnos muchos de los episodios de su vida, que por lo tanto nos ha sido posible relatar como *de visu*. Además, numerosas cartas de amigos y colegas nos han revelado apreciaciones que hemos podido transcribir, y por artículos de periódicos, llegar igualmente a dar las impresiones de los más notables críticos contemporáneos suyos, sobre su talento. (C. M., 1908)

Por nuestra parte y como receptoras del horizonte presente, debemos tener en cuenta todos estos documentos y de esta forma, la comprensión se ampliará a raíz de las impresiones de los artistas y de los receptores de distintos horizontes. Por tanto, incorporaremos la recepción de la obra por parte de C. M. (figura 1) y de Pedro Mayoral (figura 2).

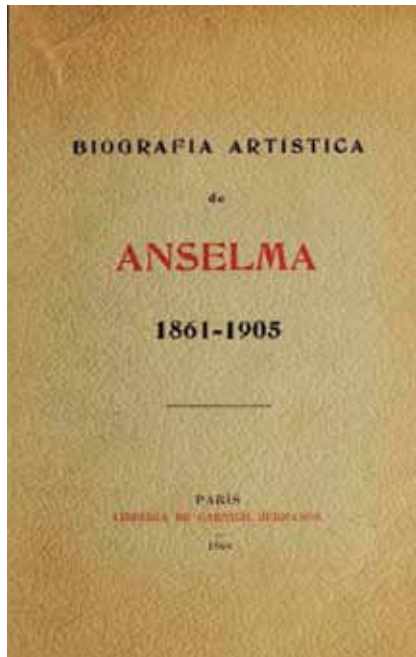


Figura 1. Portada de la *Biografía Artística de Anselma* (1908).
Biblioteca del Ateneo de Madrid.

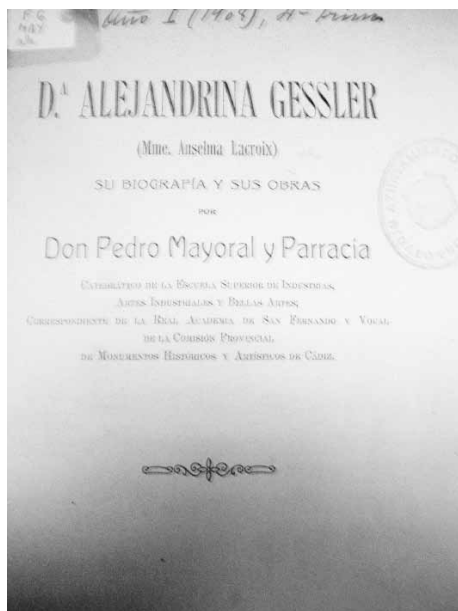


Figura 2. Portada de la biografía de Pedro Mayoral (1908).
Archivo Histórico Municipal de Cádiz.

No obstante, debemos decir que hemos contabilizado un total de 24 biografías sobre la pintora (Torres, 2007; Torres, 2009). De las cuáles, dos son fuentes principales, nos referimos a las desarrolladas por C. M. y Pedro de Mayoral. Otras dos biografías escritas por Leticia Azcue, se publicaron como un artículo y un capítulo de libro, bajo los títulos de «Madame Anselma, pintora gaditana de origen ruso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» (Azcue, 1985: 261-279) de dieciocho páginas y posteriormente, «Alejandrina Gessler de Lacroix y el Ateneo», de nueve páginas, donde amplió algunos datos, para que formase parte del volumen *Ateneístas Ilustres II* (Azcue, 1985: 315-323). Respecto a estos trabajos, no haremos hincapié en dichas publicaciones porque prácticamente se trata de una recopilación de datos de las fuentes de C. M. y Pedro Mayoral; no aportan contrastes, hipótesis o ideas nuevas.

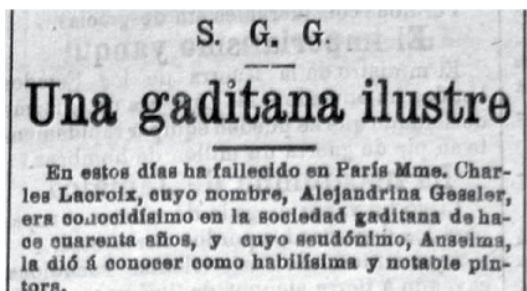


Figura 3. Detalle de la nota de prensa sobre el fallecimiento de la pintora. *Diario de Cádiz*, 14 de enero de 1907. Hemeroteca de la Biblioteca Provincial de Cádiz.

Las restantes biografías son muy breves en su extensión, pueden encontrarse en varios idiomas (inglés, francés y alemán) y abarcan diferentes períodos, desde aquellas que se publicaron en el siglo XIX, resaltando la breve biografía que le dedica *Diario de Cádiz* (figura 3) a la pintora cuando fallece; hasta las que se han publicado en los diccionarios de mujeres artistas en el siglo XXI.

La única biografía³ que efectúa un amplio estudio sobre la pintora será la tesis doctoral de Michelle Pauken titulada *The life and work of Alejandrina Gessler y Lacroix: A Spanish woman artist in nineteenth-century Paris*, publicada en 2009, consta de doscientas veintitrés páginas y un apéndice de setenta y siete páginas.

Para empezar, debemos apuntar que algo tan simple a primera vista como puede ser el título asignado a una biografía, determinará las diferentes formas de plantear la trayectoria vital y artística de la pintora. Además, éstos deben ser analizados desde una perspectiva de género. En la biografía más importante y amplia de la pintora, *Biografía artística de Anselma (1831-1905)*, firmado en el prefacio bajo las siglas C. M.; explica que su biografía era «artística» y que descartaría:

³ Únicamente se puede encontrar en internet con acceso restringido.

En todo lo posible el tratar de toda materia ajena a la meramente especial a su carrera artística, y así lo hemos hecho, dándole además desde luego su pseudónimo de Anselma [...]. (C. M., 1908: VIII)

Esto último es también importante, si C. M. optaba por titular su trabajo como «Biografía artística»; debía elegir como nombre de la pintora, el pseudónimo con el que querían que la reconocieran, «Anselma». Con una extensión de ochenta y cinco páginas, en esta obra, se va relatando la vida de la pintora de manera cronológica, incidiendo fundamentalmente en todos aquellos aspectos que tuvieron que ver con su educación pictórica y su consolidación como pintora. Incluye un listado de todas las obras de la pintora (excepto unas vistas de Cádiz desde la azotea⁴ —de la que sí nos habla Pedro de Mayoral)— y algunas críticas de los cuadros de Anselma publicados en periódicos franceses y españoles.

En cuanto a Pedro de Mayoral y su Alejandrina Gessler (Mme. Anselma Lacroix). Su biografía y sus obras, la recepción de la obra de Anselma cobra sentido, indagando en su ámbito personal:

Fue Mme. Anselma no solo una artista de corazón y extraordinarios, sino una buena hija de familia, una excelente esposa y una amiga inolvidable siempre para las personas que se honraron con su amistad. (Mayoral, 1908: 18)

Ante todo, enaltecer sus virtudes femeninas dentro del núcleo familiar y su subordinación a su marido cuando establezca en el título entre paréntesis, «Mme. Anselma Lacroix», cuando la pintora nunca añadió a su pseudónimo su apellido. Se hace hincapié en su tutela masculina: apellido del padre, «Gessler»; y el de su marido «Lacroix». Y se establece una división: su vida, «su biografía» y su profesión como artista «sus obras». La obra tiene treinta y una páginas y los dos últimos capítulos están dedicados

⁴ Desconocemos el título del cuadro.

a los dos cuadros que la pintora legó a la Academia de Bellas Artes de Cádiz y que pertenecieron a la colección de su padre, Alexander de Gessler.

Mientras que C. M. reivindica el papel de la pintora, «Anselma»; Pedro de Mayoral muestra sus tres facetas: como pintora y esposa, «Mme. Anselma Lacroix» y como hija, «Alejandrina Gessler».

En el caso de Michelle Pauken, se decanta por titular su estudio como *The life and work of Alejandrina Gessler y Lacroix: A Spanish woman artist in nineteenth-century Paris*. Centrémonos en la primera parte del título. Pauken ha preferido reconocer a la pintora por el nombre que la identifica como hija y esposa, suprimiendo su pseudónimo. Como se advierte en su título, Pauken divide su biografía en dos partes. La primera de ellas se centra en la vida de la pintora. Para ello, va deteniéndose en las diferentes etapas vitales de la pintora a través de sus nombres y pseudónimos: Alejandrina Gessler y Shaw en su infancia y juventud; Marie Lacroix como joven casada en París; Madame Anselma en sus años más exitosos como pintora en París; Alejandrina Aurora Gessler y Lacroix, y sus años junto a Charles Lacroix; y Fulana de Tal en su vejez. La segunda parte expone la trayectoria pictórica de la pintora: las copias, el orientalismo, proyectos decorativos, el desnudo femenino (siendo comparado con el ejecutado por Margarita Arosa), el techo del Ateneo y las obras religiosas. Con relación a la manera en la que Pauken enfoca su tesis doctoral, y dado que es la primera biografía amplia y actual realizada tras la de C. M. y Mayoral, debemos decir que discrepamos en algunos aspectos.

En primer lugar, hablaremos sobre la denominación de la pintora. Como puede verse en su partida de bautismo, el apellido paterno correcto sería «de Gessler»⁵. Pauken resuelve hablar

⁵ A. O. P. R. C. Libro V, folio 128. Certificado de bautismo de Alejandrina de Gessler y Shaw. Véase en el Apéndice, el apartado «Documentación».

de la pintora como «Alejandrina Gessler y Lacroix». En nuestro caso, decidimos, al igual que C. M., referirnos a la pintora como «Anselma», dado que fue el pseudónimo con el que la artista firmó sus obras. Asimismo, como ya apuntamos en un trabajo anterior (Triviño, 2011: 111-139), «Alejandrina de Gessler y Shaw» sería el nombre correcto, a nuestro juicio; sus apellidos paterno y materno; como ya establecimos en el capítulo anterior.

En segundo lugar, Pauken expone que no está clara la autoría de la *Biografía Artística de Anselma* y que habría que contemplar la posibilidad de que, o bien fuera Pedro de Madrazo, aunque éste muere en 1898, antes de la publicación de la biografía; o bien hubiese sido Pedro de Mayoral, una hipótesis que no tendría mucho sentido dado que, si éste publicó con su nombre y apellidos, ¿por qué ocultaría su autoría en una biografía más extensa?

Nuestras primeras pistas parte de la breve biografía elaborada por Pedro Mayoral y Parracía en la que apunta lo siguiente:

Debemos consignar aquí nuestro profundo agradecimiento a la señorita doña Crista Morphy, don Joaquín Rubio, don José Morillo, don José Parada, don José Esteban Lozano y al señor Menéndez, por cuantos datos, noticias y documentos han tenido la amabilidad de facilitarnos para hacer este trabajo. A todos les enviamos la sincera expresión de nuestra gratitud. (Mayoral, 1908: 18)

El hecho de que Mayoral exprese su agradecimiento a las personas que más conocimientos puede aportar datos sobre la trayectoria artística y vital de Anselma, nos dio la primera pista para buscar un nombre que concordara con las iniciales C. M. Y efectivamente, coincide con la señorita doña Christa Morphy como se puede ver en el texto de arriba. Pero ¿quién era Christa Morphy? En páginas anteriores al presente agradecimiento, Mayoral hace alusión a la «amabilidad de la señorita de Morphy, parienta de la artista» (Mayoral, 1908: 17), lo que nos confirma que la biografía ha sido redactada por una familiar que conocía en profundidad

su vida y a sus más allegados y que así lo expresa en el prefacio de dicha biografía:

Nos ha servido mucho también para esta abreviada biografía, el haber conocido con toda intimidad a la interesada, y el habernos tratado siempre con el cariño de antiquísimos amigos, por lo que repetidas veces le hemos oído expresar sus días, y contarnos muchos de los episodios de su vida, que por lo tanto nos ha sido posible relatar como de visu. Además, numerosas cartas de amigos y colegas nos han revelado apreciamos que hemos podido transcribir, y por artículos de periódicos, llegar igualmente a dar las impresiones de los más notables críticos contemporáneos suyos, sobre su talento. (C. M., 1908: VII)

En la biografía firmada por C. M., se hace alusión a los Condes de Morphy y a su hija. Si procedemos a la reconstrucción de la parentela de María Aurora Shaw y Morphy, nos percatamos que Guillermo Conde de Morphy habría sido el primo secundario de Anselma Lacroix, esto es, el hijo del primo hermano de la madre de la pintora, José Morphy. Aunque, debemos decir que estos datos no habrían sido confirmados puesto que no hemos encontrado la suficiente documentación como para estudiar la genealogía de «Los Morphy»; pero son numerosas las ocasiones en las que se habla del Conde de Morphy y de Anselma como primos.

Pero ¿por qué no se correspondería las letras C. M. con el Conde de Morphy? En primer lugar, el Conde de Morphy muere en 1899 (Ossorio y Bernard, 1903: 42) y la biografía se publica en 1908; y, en segundo lugar, las mujeres eran más habituales a publicar sus escritos bajo el anonimato⁶. Sin embargo, aún no quedan despejadas las incógnitas. En la recopilación de obras de la pintora, último capítulo de la biografía de Anselma firmada por C. M., se hace alusión a los retratos⁷ de Christina de Morphy y de Christa

⁶ Véase el caso de la propia Anselma que publicará sus recuerdos bajo Fulana de Tal.

⁷ Vid. «Lista de los principales cuadros y bocetos de Anselma» en Biografía Artística de Anselma (1861-1905). Ed. Librería de Garnier Hermanos. París, 1908, p. 82.

Morphy. ¿Quién sería la autora? Por Mayoral y Parracía, quedaría muy claro que la hija del Conde de Morphy es la biógrafa no sólo porque es mencionada por éste; sino porque, en cualquier caso, la pariente es la hija de su primo segundo; no su madre, Christina la Condesa de Morphy.

También debemos señalar que era más probable que Christa Morphy realizara su biografía puesto que, como familiar, habría tenido acceso al diario personal que la pintora escribió; así como, aporta numerosa y detallada información de la familia Shaw que vincula a su padre, el Conde de Morphy —presidente de la sección de música del Ateneo de Madrid y la persona que propone a la pintora para realizar el encargo de la decoración del techo de la Sala de la Cacharrería de dicha institución— con Anselma.

Sin embargo, queda una duda más. ¿Cómo se llamaba realmente Christa Morphy? En el testamento de Anselma se hace alusión en varias ocasiones a Madame la Comtesse Cristina de Morphy así como a Madame la Comtesse de Morphy para referirse a la esposa de su primo; y en cuanto a su hija se habla de Mademoiselle de Morphy, Mademoiselle Christa de Morphy; y en otra página se sitúa a Mademoiselle Antoinette Joséphine Christine de Morphy.⁸ Podríamos pensar que el matrimonio tuvo dos hijas pero en la documentación recopilada⁹, todo indica que los Condes de Morphy sólo tuvieron una hija. De este modo, creemos que la

⁸ A. M. P. Formule de Déclaration de Mutation par Décès de Alexandrine de Gessler. Serie D.Q7. 31721.

⁹ Son varias ocasiones en las que se menciona una única hija en el matrimonio de los Condes de Morphy. Como ejemplo tenemos los siguientes textos: «Sobre la balsa se hallan sentados numerosos excursionistas todos personas de la familia: los esposos Lacroix, los Lambert de Sainte-Croix. Los Rochefort con sus niños y los Condes de Morphy con su hija, todos ellos fáciles de reconocer por lo parecido de su aire». En C. M.: Biografía Artística de Anselma (1861-1905). Ed. Librería de Garnier Hermanos. París, 1908, p. 32; «El miércoles llegó a París el secretario de S. M. la Reina Regente, señor conde de Morphy, acompañado de la condesa su esposa y su bella hija, hospedándose en casa de sus primos los señores Lacroix» en La Libertad, Viernes 31 de Julio de 1891, Año II, Número 341.

hija de los Condes de Morphy se llamaba Antoinette Joséphiune Christine de Morphy y se la conocía por el apodo de «Christa»; quizás como apelativo cariñoso o para diferenciarla de su madre. Podríamos decir que Guillermo Morphy y Ferriz contrajo matrimonio tardíamente con Christina ya que en una breve biografía¹⁰ del Conde de Morphy de 1875, cuando éste rondaba los cuarenta años, no se señala que se hubiera casado; e incluso, se habla de la huida de Morphy de París tras el conflicto bélico prusiano únicamente acompañado por su madre. No era raro pensar que el Conde no hubiera contraído matrimonio hasta ese momento dado—como ya veremos— su intensa y atareada actividad política y artística. Pensamos que el matrimonio tendría lugar a finales de la década de los `70` o a principios de los `80`.

Su hija única, Christa Morphy, había vivido rodeada de un magnífico ambiente artístico desde muy pequeña. Fue retratada¹¹ a una corta edad por el pintor sueco Anders Zorn (Utmeland, 1860 - Mora, 1920) por encargo de su padre; en 1888 Anselma realizó su retrato; e incluso recibió clases de música del gran maestro español Isaac Albéniz. Su padre, Guillermo Morphy y Ferris (Madrid, 29 de febrero de 1836 - Baden, Suiza,

¹⁰ Realizada por el escritor Luis Alfonso y publicada en 1875 en el periódico *La Ilustración Española y Americana* fue recogida en OVILIO Y OTERO, Manuel (dir.): *Escenas contemporáneas. Revista Bibliográfica. Biografía de los senadores, diputados, publicistas, escritores y hombres útiles. Noticias necrológicas de las personas notables y conocidas en el país. Archivo de preciosos artículos sobre literatura, bellas artes, teatros, &c.* Ed. Tipografía de Manuel G. Hernández. Madrid, 1883, p. 342.

¹¹ Zorn viaja a Madrid en 1884 por mandato del embajador sueco Akermann para realizar retratos a la acuarela de personajes de la alta sociedad, concretamente a damas de la aristocracia. Es en ese momento, cuando el Conde de Morphy aprovecha su visita para que retrate a su hija. Un retrato que fue presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1884 y legado por la Condesa viuda al Museo del Prado en el año 1935. Vid. ÁLVAREZ LOPERA, José: «Anders Zorn» en Enciclopedia online. Enlace web: <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/zorn-anders/> Vid. «Arte y Artistas. Un monumento a la memoria del gran pintor sueco, Anders Zorn» en ABC, domingo 21 de Junio de 1936, p. 56.

28 de Agosto de 1899)¹² había destacado como compositor, crítico musical, pianista, historiador llegando a convertirse en Académico de Número de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con un discurso de entrada titulado Sobre la naturaleza y medios de expresión de la música. De la unidad del arte, de la música instrumental y de la reforma wagneriana.

Por tanto, según nuestros datos, habría sido escrita por Christa Morphy, pariente de la artista y llama la atención cómo ésta firma bajo las siglas C. M. En su época, esto no levantaría sospechas ni curiosidad alguna pero hoy día y bajo la historiografía feminista, somos conscientes que las mujeres debían ocultar su verdadero «yo», dado que estaba mal visto que una mujer pretendiera ser escritora o desempeñar cualquier otra profesión que no fuera la de madre, esposa e hija respetable dentro de su ámbito por excelencia, el hogar familiar. O como afirma Margaret Homans, «el hecho de haber sido durante tanto tiempo lo otro y el objeto, hacía difícil que la mujer del siglo XIX tuviera su propia subjetividad»¹³. Es decir, si a través de la literatura, la mujer hacía sido vinculada con la otredad y, por tanto, considerada un objeto; sería difícil que afrontara el reto de convertirse en sujeto y lo que esto implicaría, afrontar su individualidad como sujeto. Posiblemente, C. M. consciente de

¹² Los datos aportados sobre la vida y la trayectoria de Guillermo Morphy y Ferris han sido recogidas de las siguientes obras: SALDONI, Baltasar: Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles, Tomo II, 1880, pp. 25-28; ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando: Celebridades Musicales, 1887, p. 30; OSORIO Y BERNARD, Manuel: Ensayo de un Catálogo de Periodistas Españoles del siglo XIX, 1903, p. 42; OVILIO Y OTERO, Manuel (dir.): Escenas contemporáneas. Revista Bibliográfica. Biografía de los senadores, diputados, publicistas, escritores y hombres útiles. Noticias necrológicas de las personas notables y conocidas en el país. Archivo de preciosos artículos sobre literatura, bellas artes, teatros, &c. Ed. Tipografía de Manuel G. Hernández. Madrid, 1883, pp. 336-342; A. R. A. B. A. S. F.: Legajo 5-247-5.

¹³ Vid. HOMANS, Margareth: Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson, Ed. Princeton University Press, 1980, p. 5. Op. Cit. KIRKPATRICK, Susan: Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850, Ed. Cátedra. Madrid, 1991, p. 34.

aquello que se admiraba en una mujer; decidió que su pariente fuera admirada no como mujer, sino como artista; y de ahí que la denominase con su nombre artístico, Anselma.

En tercer lugar, ni el subtítulo de Pauken *A Spanish woman artist in nineteenth-century Paris* ni ninguno de sus capítulos, contemplan la posibilidad de que la pintora cultivara corrientes pictóricas que se estaban dando en Andalucía, concretamente en Sevilla y Cádiz. La escuela gaditana se caracterizó por el fomento de la pintura costumbrista, y obras de Anselma que tienen por tema vistas desde la azotea gaditana, el retrato, la Semana Santa, el Corpus, el Carnaval..., conectan claramente con dicho movimiento artístico. Además, su viaje a Cádiz en 1871, donde entabla relación con el director de la Academia de Bellas Artes de Cádiz, Ramón Rodríguez, del que habría podido tomar consejos; el envío de su cuadro *La Adoración de la Cruz* a la Exposición que se celebró en Cádiz en 1879, y sus *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real*, confirmarían que Anselma siempre sintió una predilección por este estilo y quería ser considerada pintora de la escuela gaditana. De ahí que dediquemos un amplio capítulo a la pintura costumbrista de Anselma y su conexión con su vida en su ciudad natal y el subtítulo que hayamos elegido sea una «femme du monde» entre Cádiz y París, porque pese a desarrollar su trayectoria pictórica en París, la pintora siempre tuvo presente el costumbrismo gaditano. También, cabe señalar cómo en una exposición celebrada en Cádiz en 2006, bajo el título *La Pintura Costumbrista en el Museo de Cádiz*, se incluirá *La Adoración de la Cruz* de Anselma.

En cuarto lugar, cuando Pauken estudia el desnudo femenino de la pintora, lo hace poniéndola en comparación con el desnudo femenino desarrollada por la pintora española / francesa Margarita Arosa. En nuestro caso, creemos necesaria su comparación con la de su maestro Charles Chaplin. Y esto nos llevará a dedicar un capítulo al estudio de Charles Chaplin, pintor del que solo existen breves biografías publicadas en el siglo XIX; explicar las características de su taller y de sus principales discípulas.

En definitiva, nuestra biografía intenta ofrecer una nueva visión de la trayectoria vital y artística de la pintora Anselma y podríamos decir que no responde a una biografía convencional. De hecho, podría ser considerada algo desordenada; pero teníamos la necesidad de efectuar un análisis de cómo los diferentes estilos fueron fruto del contexto en el que vivió. De ahí que, si queremos hablar de su nacimiento y juventud en Cádiz, lo haremos a través de la pintura costumbrista por la que la pintora se decantó. Si exponemos su etapa vital estando casada con Charles Lacroix, aludiremos a la pintura llevada a cabo gracias a las influencias de las obras de los pintores que conoció viajando junto a su marido. Si queremos explicar la formación de Anselma recibida en París, es crucial que investiguemos la vida y la obra de Charles Chaplin, su taller y sus compañeras. Nos ayudará a entender cuáles fueron las características del pintor Charles Chaplin para que finalmente llegara a crear uno de los primeros talleres para mujeres. Hasta llegar, por último, a la búsqueda de la gran obra: el techo del Ateneo de Madrid.

Por otra parte, el principal interrogante que pretendemos plantear no es solo quién era Anselma, sino las razones por las que Anselma llegó a ser pintora, ¿cuáles fueron las circunstancias que rodearon a la artista para que ésta consiguiera ser reconocida? Para ello, aplicamos la perspectiva de género pero queremos hacer hincapié que este enfoque no es solo exponer la vida y la obra de las mujeres artistas; éstas deben ser estudiadas dentro de un marco teórico amplio que desvele no solo la situación de las mujeres pintoras sino también de las mujeres en general. Asimismo, debemos comparar las obras de las mujeres no solo con sus compañeras sino también con las de sus compañeros y maestros.

Con respecto a C. M. y Pedro Mayoral, son receptores y como tales, también nosotras/os debemos tenerlos en cuenta a la hora de proceder a la reconstrucción de la trayectoria artístico-vital de Anselma. Nuestro punto de vista, condicionado por la perspectiva feminista, nos permite observar una interpretación distinta de la

que podrían extraer estos autores. Nos ha permitido desenmascarar los prejuicios.

Pero ¿la comprensión será total? Teniendo presente que la estética de la recepción se distingue por una reflexión metodológica parcial (Jauss, 1989: 239), no podemos hablar de que, a través de la hermenéutica, accedamos a una comprensión completa y objetiva de la obra de arte. Como explicara Gadamer (2010: 15),

Lo peculiar de la obra de arte es, precisamente, que nunca se comprende del todo. Es decir, cuando nos acercamos a ella en actitud interrogadora, nunca obtenemos una respuesta definitiva que nos permita decir «ya lo sé». Obtenemos de ella una información correcta... y nada más. No podemos sacar de una obra de arte las informaciones que guarda en sí hasta dejarla vacía, como ocurre con los comunicados que recibimos. La recepción de una obra literaria a través del oído interior que escucha en la lectura es un movimiento circular en el que las respuestas se tornan preguntas y provocan nuevas respuestas. La duración es una nota característica en la experiencia del arte. Una obra de arte nunca se agota. Nunca queda vacía.

Pese a no alcanzar la comprensión total, hemos logrado una «ganancia hermenéutica». Cuando conseguimos una ganancia significa que hemos «hemos comprendido algo que no habíamos comprendido hasta ahora» (Gadamer, 2006: 258). Y éste es, sin lugar a duda, el objetivo que nos hemos marcado; llegar a comprender aquello que estaba confuso, pero también aquello que no se mostraba, que estaba oculto y que hemos logrado desvelar. Un desvelamiento que suponga el acercamiento entre la creadora y los modernistas futuros.

Plantearse ¿quién era Anselma? supone situarnos ante nuestra propia recepción de su obra y preguntarnos cuáles fueron las circunstancias que permitieron su acceso a la carrera artística, en un momento en el que ser pintora se consideraba una excepción. Esa excepcionalidad la hizo merecedora de dos biografías un año

después de su fallecimiento. Nos estamos refiriendo a la *Biografía Artística de Anselma* (1861-1905), publicada en París en 1908, firmada bajo las iniciales CM, cuyas investigaciones nos han llevado a pensar que pudiera ser sobrina de la pintora, Crista Morphy, hija del Conde de Morphy; y *D^a Alejandrina Gessler (Mme. Anselma Lacroix). Su biografía y sus obras*, publicada en Cádiz en 1908 por Pedro de Mayoral.

Así pues, Anselma fue considerada una artista ilustre y notable en su época y como señala Elena Grau:

La persona biografiada es aquella que está aceptada como una figura relevante por la comunidad, ya sea científica, como intelectual, artística o política. Se suele biografiar a personas excepcionales haber transgredido un modelo de mujer, es decir, haberse dedicado a actividades vedadas a su sexo y, además, haber desarrollado en ellas más que los hombres.

Esta nueva biografía, desde una perspectiva feminista, se abordan enfoques que Pedro de Mayoral y C. M. nunca habrían abordado a principios del siglo XX. Si para nosotras/os sería crucial conocer cómo Anselma aprendió a pintar en un París en el que a las mujeres se les negaba la entrada a las Escuelas de Bellas Artes, cómo logró representar el desnudo femenino —cuando éste era indecoroso si era practicado por las alumnas—, o cómo influyó el rol femenino que debía seguir en su carrera artística; en 1908, Mayoral se interesaba por Anselma en estos términos:

Si como artista brilló a tan grande altura, como mujer, como esposa, y en sus relaciones sociales, su recuerdo es inolvidable.¹⁴ Los que figuraron en aquella generación gaditana en

¹⁴ Las mujeres que tuvieran cierto talento artístico debían también ser virtuosas. Como dijera José Parada, «rara vez la luz de sus inteligencias ha sido manchada con las sombras de los vicios y pasiones, que tan frecuentemente deslucen a los hombres célebres, y casi todas nuestras pintoras han brillado tanto por sus virtudes como por su mérito artístico, demostrando esto que la mujer culta e ilustrada casi siempre es buena [...]» (Parada y Santín, 1903: 80-81).

que tanto brillaron los méritos de Alejandrina, recuerdan aun su hermosísima figura, su distinción y su donaire¹⁵.

Por eso, en esta biografía, tenemos presente las circunstancias que rodearon a la artista en el momento de la creación pictórica y nuestra propia recepción condicionada por la nueva visión que aporta la perspectiva feminista. Siguiendo a Linda Nochlin¹⁶, nuestro objetivo era «poner a Anselma en su lugar». Como Griselda Pollock señalase, «lentamente las mujeres deben ser integradas dentro del contexto histórico-artístico» (Pollock, 2003: 50).

Como señalase Estrella de Diego, cuando reconstruimos la biografía de pintoras «hay que tener paciencia... y mucha suerte» (De Diego, 2009: 383). Fueron numerosas las ocasiones en las que nos preguntamos si sería posible abordar un estudio de la pintura. ¿Podríamos conocer la obra de Anselma sin «su obra»? Como advirtiese De Diego (De Diego, 1996: 349),

Las investigadoras debían de este modo confrontar ya en esos años un problema completamente nuevo —o, por lo menos, inusual—. Debían aprender a moverse dentro de una historia del arte sin objetos o con escasos objetos no sólo en su pura fisicidad —pocas obras conservadas—, sino hasta a través de noticias en documentos. Debían, además, aprender a apreciar las obras existentes de un modo distinto al habitual basado en el parámetro de calidad.

¹⁵ «S. G. G. Una gaditana ilustre» en Diario de Cádiz y su departamento. Periódico político, científico, mercantil, industrial, literario y de anuncios, viernes 26 de enero de 1907, núm. 18.687.

¹⁶ «Putting "woman" in her place». Expresión empleada por Linda Nochlin en el capítulo dedicado a «Memoirs of an Ad Hoc Art Historian. Part One: Against Methodology» en NOCHLIN, Linda: *Representing Women*, Ed. Interplay, p. 7. Véase también en NOCHLIN, Linda: *Femmes, art et pouvoir*, Ed. Jacqueline Chambon, 1993, p. 7.

Una perspectiva feminista implica no solo añadir el nombre de Anselma a la historia del arte¹⁷; sino también, estudiar su participación en el arte y si estamos ante un «arte femenino»¹⁸, esto es, ¿existen diferencias entre la pintura de Anselma y la de su maestro Charles Chaplin?¹⁹ En opinión de Linda Nochlin (1988: 149), no existiría un «arte femenino» y para ello, acude al estilo que ha sido tildado de «femenil»: el Rococó.

Uno de los problemas del estudio de la vida de la artista, ha sido la confusión que existía entre las instituciones y autores para referirse a Anselma. El diccionario *Spanish artists from the fourth to the twentieth century* (1996: 293) llega a contabilizar once nombres distintos: Alejandrina Gessler, Alejandrina Aurora, Marie de Gessler, Alejandrina Gessler Delacroix, Alejandrina de Gessler de Lacroix (o La Croix), Alejandrina Aurora Anselma Gessler de

¹⁷ Como expone Yolanda Peralta, «Ha resultado insuficiente añadir los nombres de creadoras con la pretensión de hacer una Historia del arte feminista, más aún cuando únicamente se subrayan las aportaciones artísticas de las féminas para incluirlas posteriormente en el canon dominante. Sigue siendo necesario poner en entredicho la jerarquía de valores en la que se basa el discurso artísticos tradicional, deconstruyendo las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta esta disciplina» en PERALTA SIERRA, Yolanda: «Algunas de las “ventajas” de ser una mujer artista: aproximaciones a la historia del arte desde una perspectiva feminista» en *Clepsydra*, 6, enero 2007 p. 110.

¹⁸ Véase la biografía de Artemisia desarrollada por Mary D. Garrard donde se explica que existe una mirada de mujer en su obra producto de la manera diferente en las que los sexos han sido socializados. Este trabajo es relevante puesto que no se limita a exponer la vida y la obra de la pintora; sino que es analizada dentro del contexto en el que las mujeres vivían. Vid. GARRARD, Mary D.: *Artemisia Gentileschi. The image of female hero in Italian Baroque Art*, Princeton University Press. New Jersey, 1989. *Op. Cit.* PORQUERES, Bea: *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Ed. Horas y Horas. Madrid, 1994.

¹⁹ Cabe señalar cómo se hizo el siguiente comentario sobre la pintora Antonia Bañuelos y su maestro Charles Chaplin: «no es una galantería; pero Antonia Bañuelos pinta mucho mejor que su maestro [...] hay una diferencia, y una diferencia extraña. La pintura de Chaplin es más femenina que la de Antonia Bañuelos» (De Diego, 2009: 377).

LaCroix, María de Gessler de LaCroix, Mme. Gessler de Saint Croix, Alejandrina Gessler Shaw o Alejandrina Gessler y Shaw.

Según su partida de bautismo²⁰, la pintora fue bautizada como Alejandrina Aurora de Gessler y Shaw, hija de Alexander de Gessler y María Aurora Shaw. Tras su enlace matrimonial con Charles Lacroix, la pintora pasará a llamarse Alejandrina Aurora Lacroix y de Gessler, abreviándose bajo la forma «Madame Lacroix». Posteriormente, siguiendo los pasos de su amiga y compañera del taller de Charles Chaplin, Sophie Boutellier —quien había decidido emplear un pseudónimo, Henriette Browne, para exponer sus obras— la pintora también considerará más apropiado crear un pseudónimo con el que presentarse a los salones oficiales. Es por ello que la pintora elige Marie Anselma, aunque solamente firmará todas sus obras bajo el nombre de Anselma (figura 4).



Figura 4. Firma de Anselma. Detalle, Juno, 1885. Ateneo de Madrid.

A continuación, mostramos la imagen (figura 5) del Catálogo del Salón de 1864²¹, año en el que por vez primera la pintora exponerá su obra. De esta manera la artista gaditana era presentada:

²⁰ A. O. P. R. C. Libro V, folio 128. Certificado de bautismo de Alejandrina de Gessler y Shaw.

²¹ Salon de 1864. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées, 1.º Mai 1864. Imprimeurs des Musées Impériaux. Paris, 1864, p. 7.

**ANSELMA (M^{me} MARIE). née à Cadix (Espagne),
élève de M. Chaplin.**

Rue Jacob, 48.

39 — Femme de Gaussan (Aude).

Figura 5. Aparición de Anselma en el Catálogo del Salón de 1864.

¿Por qué elegir Marie Anselma? Hoy en día, nuestras investigaciones no nos han permitido conocer los motivos que llevaron a la pintora a elegir dicho nombre. Ni C. M. ni Pedro de Mayoral han llegado a aclarar la razón por la que la artista se decantó por este pseudónimo. Si bien es cierto que en el nombre de «Marie» podrían haber influido los nombres de su madre (María Aurora Shaw y Morphy) y tres de sus hermanas (María Aurora Margarita Eduarda, María Casimira Josefa y Elena María de Gessler y Shaw); y en lo que respecta a «Anselma», no nos consta ningún familiar, persona de su entorno o personaje literario de la época que respondiera a ese nombre.

Si Mme. Marie Anselma presenta *Le Jeudi-Saint* en el salón oficial de París en 1869; una década después, el mismo cuadro y la pintora cambian sus nombres. Ahora la pintora, según el catálogo, se convertirá en D^a María Anselma en la Exposición Regional de Cádiz en 1879 y su cuadro, ganador de la Medalla de Oro, se titulará *La Adoración de la Santa Cruz*²².

Michelle Pauken (2009) habla de que la pintora al casarse cambió su identidad, pasando a llamarse Marie Lacroix.²³ Cree-

²² A. H. M. C. DE TORRES y MARTÍNEZ, José Ramón: «Memoria leída en el acto de proclamación de premios» en Acta de la sesión extraordinaria, pública y solemne celebrada por la Sociedad Económica Gaditana de amigos del país, para la proclamación de los premios adjudicados en la Exposición Regional, el 19 de octubre de 1879, Imprenta de la Revista Médica de Federico Joly, Cádiz, 1880, p. 30.

²³ Solamente se habla de «Marie Lacroix», para referirse a Anselma, cuando sus obras se ponen en subasta. Son los casos de Mujer de perfil, *Portrait d'une*

mos que esta deducción es errónea y así lo corroboran las cartas escritas por la pintora estando ya casada y que hemos hallado en los Archivos Nacionales. Todas las cartas²⁴ están firmadas como «A. Lacroix», esto es, Alejandrina Lacroix. Pensamos que la «A» mayúscula no alude a «Anselma Lacroix» puesto que cuando la pintora quiere firmar como Anselma, coloca su nombre completo, tal y como lo hace en sus cuadros. Así lo hizo en una carta²⁵ que la pintora dirige a la Academia de Bellas Artes de Cádiz en agradecimiento por haber sido nombrada académica de dicha institución.

Cabría insistir en el rechazo a querer sobresalir y una vida ociosa basada en los lujos, frente a la predilección por la sencillez. Quizás esta inclinación puede explicar que la pintora decidiera darse a conocer bajo el pseudónimo de Anselma en el mundo artístico; y Fulana de Tal, en el ámbito literario. Este último pseudónimo no era más que el nombre coloquial con el que cualquier persona hablaba de manera general sobre una persona. La propia pintora lo utilizará de esta manera:

A la salida nos juntamos una *atrocidad* de conocidas, y antes de concluir de dar las buenas noches, y de decir adiós fulanita y adiós menganita, se hace tarde, y emprendemos la vuelta, formando parte de nuestra comitiva los vecinos de nuestro barrio [...]. (Fulana de Tal, 1899: 96)

espagnole (Artprice) y Mujer con lazo rosa, de la que tenemos imagen gracias a la fotografía conservada en la carpeta de la pintora que se encuentra en la sección Documentación del Musée d'Orsay.

²⁴ A. N. P.: «Mme. Lacroix (Charles) (Mme. Anselma)». Copie. «La famille d'Algernon-Percy» d'après Van Dyck. Dossier n.º 06. F/21/229.

²⁵ Carta escrita, en Cádiz el 12 de mayo de 1872, por Anselma y dirigida a la Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, en agradecimiento por su nombramiento como Académica Supernumeraria. A. R. A. B. A. C. Oficios y documentos, 1869 a 1873. Academia de Bellas Artes de primera clase de la provincia de Cádiz. Año de 1872. Oficios y documental que financiaron la Junta de Gobierno del 28 de febrero.

Desde la década de los setenta del siglo XX y con el avance en la construcción de una historiografía feminista, sería lógico pensar que la pintora procuró con su pseudónimo, no perjudicar a su marido —político y diplomático francés— en el caso de que sus obras fueran vilmente juzgadas. Sin embargo, cabe la posibilidad que la pintora buscara ser juzgada por su obra, y no por ser esposa y cuñada de relevantes personalidades políticas de Francia. No obstante, conociendo sus intereses y sus sentimientos, Anselma siempre tuvo como objetivos reivindicar su actividad pictórica y su ciudad —*mi Cádiz*, como cariñosamente la llamaba— pero con cierto pudor a ser reconocida; de ahí que, su carácter modesto, le condujera a crear dos *alter ego*: la pintora (Anselma) y la gaditana (Fulana de Tal). Ambas configuran las distintas facetas de Alejandrina Aurora de Gessler y Shaw. Una pintora que guardaba tan recelosamente su verdadero «yo» que fue incapaz de autorretratarse.

Por otro lado, se colocaba erróneamente la palabra «Madame», antes de Anselma o el apellido de su marido, Lacroix; como si la palabra «Señora» constituyera una de las dos palabras del pseudónimo que la pintora eligió para firmar tanto sus obras como sus cartas, «Señora Anselma» o la «Señora de Lacroix»; cuando simplemente era *Anselma*.

Esto conduce a una problemática en torno a si la pintora debe ser denominada Alejandrina de Gessler Lacroix, prevaleciendo el apellido de su marido Charles Lacroix, o Alejandrina de Gessler y Shaw, conservando el apellido materno. Conviene recordar cómo la prima hermana de la pintora, Selina Shaw se casó con Carlos Fernández y, a partir de este momento, sus hijos e hijas y sus respectivas descendencias, no perderían el apellido Shaw, al enlazar Fernández-Shaw. Véase el caso del escritor Guillermo Fernández-Shaw Iturralde, bisnieto de Selina Shaw. La relevancia del apellido Shaw no es el único motivo por el que pensamos que habría que hablar de Anselma como Alejandrina de Gessler y Shaw, sino también para desvincularla de la tutela de su mari-

do. Nuestra revisión implica ser consciente de que la pintora era reconocida como «Anselma, la señora de Lacroix», «Madame de Charles Lacroix», así puede observarse en la carta del Ministerio de Instrucción Pública, Cultura y Bellas de Francia que dirige a la pintora, para el encargo de una copia, que encontramos en los Archivos Nacionales de París. Por tanto, no se trataba de un sujeto individual e independiente en el mundo artístico. Como afirma Amelia Valcárcel, las mujeres «tampoco tienen individualidad en sentido pleno: son la madre, la hermana, la hija, la esposa... de alguien que sí tiene individualidad. Lo femenino ama y desea genéricamente, mientras que lo masculino, por individuo, individualiza» (Valcárcel, 1997: 30).

En cuanto a cómo hemos desarrollado nuestra investigación, como señalase Estrella de Diego (2009), «Al tratarse de mujeres pintoras hay que tener paciencia... y mucha suerte» (383). Fueron numerosas las ocasiones en las que nos preguntamos si sería posible abordar un estudio de la pintora. ¿Podríamos conocer la obra de Anselma sin «su obra»? Como advirtiese De Diego (2009),

Las investigadoras debían de este modo confrontar ya en esos años un problema completamente nuevo —o, por lo menos, inusual—. Debían aprender a moverse dentro de una historia del arte sin objetos o con escasos objetos no sólo en su pura fisicidad —pocas obras conservadas—, sino hasta a través de noticias en documentos. Debían, además, aprender a apreciar las obras existentes de un modo distinto al habitual basado en el parámetro de calidad. (383)

Teniendo presente este punto de vista, se hacía más necesaria la revisión y la reconstrucción de la trayectoria vital y artística de la pintora Anselma. Cuando iniciamos nuestro particular trabajo de campo, tan solo sabíamos de la existencia de ocho creaciones artísticas. Cinco obras en Madrid: *La Elocuencia* y *Juno* en el Ateneo de Madrid; *Nacimiento en Tánger* y las copias de Velázquez (*Las lanzas* y *las hilanderas*) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Respecto a las otras tres, esta-

rían en Cádiz. Según el catálogo de César Pemán (1964), indicaba que el museo gaditano albergaba *La adoración de la cruz*, *Alegoría de la Música* y *La Tierra y sus elementos*. Aunque las dos últimas se encontraban en la Sala «Madame Anselma» de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz.

Debemos decir que si Duby y Perrot (1992) exponen cómo las mujeres habían quedado mucho tiempo a la sombra y Amelia Valcárcel habla de cómo los modelos femeninos están ocultos: «las mujeres que, siendo grandes, atentaron contra el orden aceptado, fueron rechazadas, ridiculizadas y por último, silenciadas y aquellas que resultaron excelentes en su acción, consideradas fuera de su sexo» (Valcárcel, 1997: 30); en el caso de Anselma, ocurrirá todo lo contrario. Reconocida durante el siglo XIX y principios del siglo XX, fue olvidada durante el pasado siglo; incluso reconocidos historiadores del arte como Antonio de la Banda y Vargas (1986), infravaloraron su trabajo, explicando que logró cierto nivel europeo, «más por sus relaciones que por sus alcances artísticos» (18). Y César Pemán Pemartín —quien había sido director del Museo de Cádiz— llegó a desprestigiarla, acusándola de falsificadora²⁶.

Con respecto a los centros de documentación fundamentales para la recopilación de datos biográficos y artísticos, tras estancias de investigación en Madrid y en París, finalmente pudimos acceder a la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz. Una institución que albergaba en el salón de actos denominado «Madame Anselma» un techo que estaba decorado con su panel *La Tierra y sus elementos*; así como, en una de sus paredes se hallaba *Alegoría de la Música*, y

²⁶ «Cabe preguntarse si no sería ella misma la autora de la superchería riberesca» [...] Dadas las conocidas aficiones de la Señora Gessler a la imitación de la Pintura antigua pudo ser ella quien añadiera la falsa firma de Ribera a la obra de su colega» (Pemán, 1964: 103). Hay que incidir en que, en autores como César Pemán Pemartín o Antonio de la Banda y Vargas, existe la intención de menospreciar a la pintora Anselma. Para ello, siempre que hablan de Anselma, nombran a la también académica gaditana de la primera mitad del siglo XIX, la neoclásica Victoria Martín; y efectúan una comparación entre ellas; sobresaliendo las cualidades pictóricas de Martín sobre las de Anselma.

una copia del retrato de Anselma de Henriette Browne, realizado por Torres Brú.

Pero la Academia gaditana guardaba un documento de vital importancia para el análisis de la obra de Anselma: su álbum de fotografías. Descubrimos en su testamento que Anselma legó a la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, un álbum de fotografías de sus principales obras que, en 1891, Pedro de Madrazo le había encargado a la pintora, para poder defender ante la Junta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, su candidatura como académica. Este documento había sido señalado en el testamento de la pintora que habíamos hallado en los Archivos Municipales de París, y que nos llevaron a deducir que dicha institución debía poseer este legado. Tras ver las láminas que componían el Álbum de Fotografías de Anselma, comenzamos a intentar identificar aquellas imágenes con los títulos de las obras que había recopilado C. M. en su biografía de la pintora. No obstante, debemos decir que las reproducciones fotográficas estaban en un lamentable estado de conservación y las láminas no se encontraban recopiladas juntas, por lo que era difícil identificar si conformaban dicho álbum; sino un conjunto de láminas sueltas en un cajón.

Patricia Mayayo (2010) comentaba cómo uno de los dos problemas fundamentales del proyecto de recuperación de la obra de grandes mujeres artistas, era de tipo documental; esto es la desaparición de la obra. En nuestro caso, no solo era la desaparición; sino que también, las únicas pruebas de su existencia gráfica habían sido expoliadas y descuidadas. Como manifestase De Diego (2009), «el dejar que los cuadros [en nuestro caso, las fotografías] se deterioren es otra forma de perder la obra» (382). Sin embargo, no todo estaba perdido. Las fotografías nos permitían poner «cara» a los títulos de sus obras; y hacernos una idea sobre cómo la pintora concebía la forma de ejecutar el retrato (*Retrato del cura de St. André*, *Retrato del señor Don Eugenio Dufeuille* y *Retrato de mujer*) y la práctica de otros temas, como el paisaje y la vida rural (*Muchachas de Gaussan volviendo al pozo*). Además, nos ha permi-

tido conocer las primeras obras que la pintora realizó (*Tañedor de gaita* y *Femme de l'Aude*); e incidir en considerar a la pintora como costumbrista de la escuela gaditana al prestar atención a uno de los temas más cultivados por esta corriente: la Azotea Gaditana.

Cinco de ellas son fotografías incluidas en la *Biografía artística de Anselma* (1908) de C. M.: *La Sagrada Familia* (1863), *Retrato de Charles Lacroix* (1868), *Retrato de la Señora de Gessler* (1869), *Silla de manos de Anselma* (1893) y *La Poesía inspirando la música y la pintura* o *La Música inspiradas por la Poesía* (1885-1887). La sexta fotografía se halla en la carpeta dedicada a la pintora en los archivos del Musée d'Orsay, titulada *Mujer con lazo rosa*. Nuestras indagaciones han llevado a conseguir la imagen de dieciocho obras más que junto a las catorce de las que ya se tenía constancia, suman un total de treinta y una producciones pictóricas. Una de ellas, *Pendant le sermon* (1868) fue encontrada en el periódico *L'Illustration Journal Universel*, que se halla en la Hemeroteca de la Biblioteca Provincial de Cádiz. Por otro lado, la Biblioteca Nacional de Francia «Richelieu» contaban con las siguientes láminas: *Une fiancée à Novogorod* (1866), *Una «Vaca-à-tout» de cortijo* (1866), *Jeune arabe* (1875) y *Retrato del señor Lambert de Sainte-Croix* (1873). También, cabe señalar, *Los Elementos* decorando una silla de manos, fotografía inserta en la *Biografía Artística de Anselma*. La breve biografía de Pedro de Mayoral de la hemeroteca de la Biblioteca Celestino Mutis, contenía una fototipia del *Retrato del Conde Le Couteulx de Canteleu* (o según Pedro de Mayoral, *Mr. Le Comte Le Couteulx de Couteleu*). También hay que sumar el hallazgo (Illán, 2015: 659-667) de la copia de Van Dyck, *Retrato de Algernon Percy, Décimo Conde de Northumberland*, en el Musée de Gap, Hautes-Alpes.

Si bien es cierto que la mayoría (un total de veintitrés) son fotografías que no nos permiten efectuar un análisis del tratamiento del color, y su evolución a lo largo de su carrera artística. En cuanto al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, llama la atención cómo *Nacimiento en Tánger* —que fue elegido para la portada del libro *Los Orientalistas de la escuela española* de

Eduardo Dizy Caso— se conserve en el depósito y las/los visitantes no tengan la oportunidad de observar uno de los pocos cuadros de tinte orientalista ejecutados por una mujer en el siglo XIX.

Anselma llegó a ejecutar más de un centenar de obras. Era evidente que sería difícil reconstruir su trayectoria artística. Por tanto, una de nuestras principales fuentes será una de las relevantes innovaciones técnicas del siglo XIX: la fotografía. Pero el hecho de contar con una lista de sus cuadros ya era un paso importante. De ahí que, junto a la fotografía, debemos destacar como fuente trascendental, la *Biografía Artística de Anselma* (1908) escrita por C. M.; y que podemos consultar en la Biblioteca del Ateneo de Madrid y en el Instituto Nacional de Historia del Arte de París. He aquí, otro de los objetivos de esta investigación, hacer desaparecer el desconocimiento que existe en torno a la pintora, conformando un conocimiento extenso de Anselma que lleve a plantear la necesidad de reeditar unos escritos que, actualmente, solo pueden ser consultados en las Bibliotecas Municipales de Cádiz y Puerto Real y en la Biblioteca Pública de Andalucía de Granada, y puedan ser expuestos y accesibles más fácilmente al público gaditano, así como a cualquier persona que esté interesada en conocer la vida cotidiana del Cádiz del siglo XIX desde la tradición oral.

Nunca pretendió «darse importancia»²⁷ pero eso no significa que no quisiera alcanzar la gloria artística como cualquier pintor. Cuando observamos el techo del Ateneo de Madrid, su *Elocuencia amparando bajo la bandera de España a la Paz y las Bellas Artes*, nos preguntamos: ¿cómo una mujer en el siglo XIX recibió tal encargo? La obra de una pintora expuesta públicamente para siempre en una institución que fomentaba la ciencia, la literatura y el arte. No se trataba de flores, de interiores domésticos... estábamos ante una composición ideada de la «volcánica cabeza»²⁸ de Anselma,

²⁷ Expresión de Fulana de Tal en Recuerdos de Cádiz y Puerto Real.

²⁸ El pintor gaditano Ramón Rodríguez acuñó este apodo para referirse a Anselma.

toda una alegoría del conocimiento que albergaba racionalidad y sentimientos; ciencias y letras. Su trayectoria es un ejemplo de que Anselma rompió la imagen que podríamos tener de las mujeres artistas. De ahí que nuestro estudio pretenda explicar su vida a través de su obra; y al mismo tiempo, entender su obra mediante su vida. Las diferentes corrientes artísticas que Anselma practicó, fueron consecuencia de sus experiencias personales. Y esas experiencias personales están directamente relacionadas con los viajes que realizó. Si la pintora se decantó por el costumbrismo, fue fruto de su visita a Cádiz tras contraer matrimonio. Interesarse por lo exótico y el orientalismo, se comprenden por sus estancias en Rusia y en Tánger. La mirada hacia la pintura renacentista llegó tras su tour por Italia. Y como no, el estilo oficial del salón por las enseñanzas de su maestro Charles Chaplin en París. En definitiva, Anselma era una «femme du monde», una situación que le permitió forjar un estilo ecléctico. Esta investigación permitirá ofrecer la primera biografía amplia de una pintora española del siglo XIX. A través de estas páginas, descubrirán la sorprendente y sobresaliente vida y obra de la *Volcánica Cabeza* —así es como la llamaban sus colegas gaditanos— de Anselma.