

Mary, Marianne, Margaret y las flores del *rāj*

Andrea de la Rubia Gómez-Morán¹

Recibido: 16 de enero de 2021 / Aceptado: 12 de abril de 2021

Resumen. A lo largo del siglo XIX la expansión del Imperio Británico en Asia, así como en otras partes del mundo, generaría la necesidad de documentar los nuevos descubrimientos científicos de flora y fauna con la mayor precisión, así como la traducción visual de los paisajes y arquitectura foráneos a través del lenguaje de lo pintoresco. El acto de pintar la naturaleza en el extranjero, ya fuese con fines científicos o creativos, se convirtió de este modo en una moda secular, protagonizada por los viajeros de clase alta que por aquel entonces se aventuraban a explorar los nuevos parajes, paulatinamente colonizados por la idea mística de lo Oriental. Coincidiendo con el surgimiento de los movimientos feministas en occidente, el siguiente artículo explora estas ideas a través de las obras pictóricas de tres mujeres Victorianas residentes en la India en diferentes etapas de desarrollo del *rāj*, así como en diferentes contextos. Amantes de los jardines y apasionadas de la botánica, estas mujeres dedicaban gran parte de su tiempo a incluir las formas creativas de la flora y fauna del país en sus dibujos, pinturas o fotografías desde 1850. Al mismo tiempo, estas mujeres Victorianas se toparon con una India erótica y exuberante, aún subyacente en los márgenes del Imperio y muy presente en el arte y la cultura tradicional. A partir de las ilustraciones de carácter científico de Mary Impey, las pinturas ajardinadas de Marianne North y las fotografías teatrales de Margaret Cameron, este artículo concluye que el análisis de las obras florales de estas tres mujeres viajeras debe realizarse no sólo como un acto documental-colonial, sino sobre todo como un modo de desatar el carácter erótico y sensual intrínseco a su condición femenina, habiendo sido su sexualidad reprimida como mujeres del *rāj* y recuperada a través de su encuentro con la naturaleza oriental.

Palabras clave: Arte botánico; feminismo; Imperio Británico; India, pintoresco; erotismo.

[en] Mary, Marianne Margaret and the flowers of the *rāj*

Abstract. Throughout the nineteenth century the expansion of the British Empire in Asia, as well as in other parts of the world, would generate the need to illustrate the new scientific discoveries of flora and fauna with the greatest precision, as well as the visual translation of the foreign architecture and landscapes through the picturesque language. The act of painting nature abroad, whether for scientific or creative purposes, became a secular fashion starring upper-class travelers who at that time ventured to explore the new places, gradually colonized by the Oriental idea. Coinciding with the emergence of the feminist movements in the West, the following article explores these ideas through the pictorial works of three Victorian women living in India at different stages of development of the *rāj*, as well as in different contexts. Lovers of gardens and passionate about botany, these women dedicated much of their time to include the country's creative forms of flora and fauna in their drawings, paintings, or photographs from 1850. At the same time, these Victorian women were encountered with an exuberantly erotic India, still underlying at the fringes of the Empire, and very much present in the traditional art and culture. Based on the scientific illustrations of Mary Impey, the garden paintings of Marianne North and the theatrical

¹ Universidad Complutense de Madrid
adlrubia@hotmail.com.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2100-1603>.

photographs of Margaret Cameron, this article concludes that the analysis of these three women's floral works should be carried out not only as a documentary-colonial act, but above all as a way of unleashing the erotic and sensual character intrinsic to their feminine condition. Having been their sexuality repressed as women of the *rāj*, and rediscovered through their encounter with the eastern nature.

Keywords: Botanical Art; feminism; British Empire; India; picturesque; eroticism.

Sumario. 1. Introducción. 2. Mary y los pájaros. 3. Marianne y el jardín. 4. Margaret y las flores del *rāj*. 5. Conclusión. Bibliografía.

Cómo citar: De la Rubia Gómez-Morán, Andrea (2021). Mary, Marianne, Margaret y las flores del *rāj*, en *Anales de Historia del Arte* n° 31 (2021), 127-146.

1. Introducción

La afición lucrativa por el viajar a otros lugares del mundo y la curiosidad por conocer paisajes y culturas diferentes tuvo su auge entre los sectores privilegiados de la Gran Bretaña de mediados del XVII. La costumbre del Grand Tour, término que hacía referencia a los jóvenes viajeros aristócratas por Europa, se estableció como un elemento clave para la educación de la clase alta inglesa, cuyo gusto artístico y creativo se veía enormemente influenciado por el arte clásico renacentista de países como Italia o Francia. Fue a partir de estas experiencias que el adjetivo de lo «pintoresco» aparecería en el lenguaje de la pintura occidental, como un modo de definir la percepción visual de los efectos cromáticos, los cambios de luz y la narrativa característica de los paisajes y arquitecturas foráneas². La estética de lo pintoresco era una expresión poética de anhelo por la naturaleza y la nostalgia por el pasado histórico a través de la ruina y la arqueología. Consistía en la búsqueda de un mundo idílico más allá de los confines de la civilización urbana, moderna e industrial, específicamente diseñado para la clase alta de la sociedad occidental. Esto, junto a la facilidad de transporte que otorgaba el caballete, hizo que muchos viajeros optasen por utilizar dicha estrategia pictórica para reflejar de manera fidedigna su propia visión sentimental sobre los lugares visitados. De este modo, lo pintoresco se convirtió en un aditivo al inicio del capitalismo comercial del mundo, ya que encubría el cambio social a través de la permanente ilusión de la existencia de naciones, culturas y tradiciones vírgenes e intactas: aún ancladas en el romanticismo pre-industrial³. Esta técnica resultó especialmente útil a medida que Gran Bretaña expandía su Imperio a lo largo de los siglos venideros puesto que le concedía la capacidad de establecer definiciones visuales sobre el terreno conquistado, moldeando el significado de las diferentes

² Según Gilpin el arte pintoresco no era una representación realista del paisaje o escenario, sino más bien una interpretación subjetiva del mismo. Lo pintoresco se concebía como una característica separada, pero no diferente, de lo hermoso y lo sublime. Pues, así como la belleza indica «suavidad», lo pintoresco indica «aspereza» o la «belleza de la irregularidad». Gilpin subrayaba la importancia de ir al paisaje natural para percibir y representar la belleza escénica, enfatizando los contrastes de luces y sombras para generar escenarios de cierta esencia teatral. En Gilpin, W. (1792). *On Picturesque Beauty. On Picturesque Travel. And on Sketching Landscape. To Which Is Added a Poem on Landscape Painting*. Londres: R. Blamire, 26.

³ Kaminska-Jones, D. (2015). Aesthetics in the Service of Colonialism. The Picturesque in the Indian Context. *The Polish Journal of the Arts and Culture* (14), 63-82: 65-67.

nacionalidades y subyugando de ese modo a sus súbditos de un modo aparentemente inocente, sutil y eficaz.

Es dentro de este contexto que Edward Said define el orientalismo como el modo en que Occidente se relaciona con Oriente, basado en el lugar especial que éste ocupa en la experiencia europea. Tanto el orientalismo como lo pintoresco cumplieron la misión de definir un espacio en lenguaje colonial: un espacio que, de haber permanecido en silencio, hubiese resultado peligroso para la hegemonía occidental, por encontrarse más allá de lo familiar⁴. La idealización de un pasado oriental fue una de las estrategias clave para la percepción del místico Oriente como la contraparte de Occidente, que se estableció a sí mismo como aquel que posee el conocimiento científico y por tanto la capacidad de dictaminar la verdad. Fue dentro de la categoría de Europa como el lado racional del mundo que destacó el auge de la ciencia de la botánica⁵. Casi de modo análogo al Dios creador organizando el Universo, Gran Bretaña empleó el jardín botánico como un museo para coleccionar los especímenes zoológicos y las plantas del Imperio, a medida que éste se iba expandiendo. Mediante la localización y clasificación de las especies foráneas, Europa encontró el modo de reafirmar su control sobre los recursos naturales del planeta, poseyendo sus cualidades naturales sin llegar a la violencia⁶. Sin embargo, lo que Said olvidó mencionar en su relevante teoría sobre la construcción de lo oriental fue el hecho de que el aspecto racional-científico atribuido al lado occidental del mundo era algo exclusivamente dominado por la sociedad masculina, haciendo caso omiso al papel atribuido a la mujer blanca Victoriana de la época.

El siguiente artículo centra su cometido en el análisis del arte botánico particularmente realizado por tres tipos de mujeres diferentes, aunque todas ellas englobadas dentro de la categoría de pertenecer a la clase alta adinerada de Gran Bretaña. En primer lugar, dentro de la categoría de las primeras *memsāhabs* en la India precolonial, se estudiará el caso de Mary Impey (1749-1818): una de las primeras mujeres patronas del arte botánico en la India quien comisionaba la realización de sus pinturas a los artistas locales. Seguidamente, se contextualizará la India Imperial a partir de 1850 para hablar de las pocas viajeras independientes y solteras, que en esos tiempos comenzaban a aventurarse a explorar las nuevas tierras y paisajes naturales con su pincel, tal fue el caso de la maravillosa pintora floral Marianne North (1830-1890)⁷. En tercer lugar, nos centraremos en el caso de la mujer Anglo-India a través

⁴ Said, E. W. (2000). *Orientalismo*. (Trad. M. L. Fuentes). Madrid: Debate (Original en inglés, 1997).

⁵ Los comienzos de la botánica occidental en la India son fechados tras la llegada del ilustrador y naturalista J.G. Koenig (1728-1785) a Madrás, quien en 1785 fue sucedido por Patrick Russell (1729-1805) como botánico de la Compañía en la misma ciudad. En Edwards, P. I. (1980). *Company Sponsorship and the Beginnings of Indian Botany*. En *A Selection of Late 18th and Early 19th Century Indian Botanical Paintings*. Pittsburg: The Hunt Institute of Botanical Documentation, 23.

⁶ Tobin, B. F. (1999). *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Durham and London: Duke University Press, 174-175. Durante la época Victoriana la idea del jardín como lugar público para ser disfrutado por la comunidad comenzaría a tomar relevancia como parte intrínseca del complejo arquitectónico de cualquier ciudad de Reino Unido, contribuyendo a ésto la expansión del Imperio y el afán nacional de poseer y coleccionar las nuevas especies importadas. En Smith, R. y Way, T. (2017). *History explorer: Victorian gardens*. *History Extra*. Obtenido de: <https://www.historyextra.com/period/victorian/history-explorer-victorian-gardens/> [Consulta: 13 de abril de 2021]

⁷ El puritanismo exacerbado y rígido código moral que regía la sociedad en la era Victoriana ponía obstáculos a estas viajeras independientes, en muchos casos solteras, las cuales tuvieron dificultades para ser oficialmente admitidas como miembros en instituciones científicas, como la Royal Geographical Society. No sería hasta 1892 cuando algunas de ellas comenzaron a ser admitidas como miembros de esta sociedad. En González Lemus, N. (2000). Marianne North y Tenerife. *Cartharum: Revista de Ciencias y Humanidades* (1), 52-61: 53.

de la obra fotográfica de Julia Margaret Cameron (1815-1879) la cual, habiendo nacido en India, pero en el seno de una familia aristocrática británica, nos ofrece una mirada muy cercana y particular hacia las mujeres nativas y la naturaleza de Ceylon, hoy Sri Lanka. Cómo estas mujeres foráneas comprendían y destilaban la cultura de India, tan diferente en su pequeño entorno. Qué supuso su condición de mujer a la hora de decidir lo que habían de representar en sus obras. O cómo las afectó el cambio de vivir en la sociedad rígida occidental y Victoriana, a un entorno mucho más sensual como lo es el de la India, son algunas de las cuestiones que este artículo plantea en los siguientes apartados.

2. Mary y los pájaros

La imagen de la mujer en la Inglaterra Victoriana era compleja, habiendo sido modelada por la industrialización, el capitalismo, la ciencia y la expansión del Imperio casi de forma paralela. Mientras que el desarrollo político y económico devaluaba a la mujer como ente productor, cuya dependencia económica dependía de sus maridos, el progresivo movimiento de lucha feminista significó el comienzo del fin de su subordinación al patriarcado. Aunque lento, este movimiento permitió cambios en la moralidad social, dando la oportunidad a las mujeres burguesas modernizadas a educarse y viajar a partir del siglo XIX. Atraídas por un creciente deseo de exotividad fomentado por el gusto por lo oriental desde el hogar, debido a la moda decorativa con objetos importados de países lejanos en Asia y África, algunas de estas emprendedoras decidieron partir hacia la India donde encontrarían un terreno desconocido pero fértil, en el que por vez primera podían expresar (casi libremente) su sexualidad⁸. Para estas mujeres aristocráticas el arte de representar las escenas foráneas, su entorno natural, su flora y su fauna mediante la técnica pintoresca resultó un modo idóneo para observar y traducir el paisaje colonial acorde a sus propios términos afeminados. Por otro lado, el auge de la ciencia botánica y la ausencia de la fotografía forzaba a los investigadores de la flora y la fauna a utilizar el arte de la ilustración para sus estudios⁹. Fue con tal cometido que la Compañía de las Indias Orientales, fundada en el 1600 como una empresa de exportación internacional entre India y Gran Bretaña, decidió contratar y entrenar a una serie de artistas locales para la documentación de las nuevas especies del modo más realista y fidedigno posible. Herederos una tradición pictórica basada en la miniatura mogola, estos artistas aceptaron a los británicos como los nuevos patrones de las artes en India, en un momento en el que la fortuna de los emperadores mogoles se hallaba en proceso de declive, pasando a ser conocidos como «los pintores de la Compañía»¹⁰.

⁸ Agnew, E. (2011). «An Old Vagabon»: Science and Sexuality in Marianne North's Representations of India. *Nineteenth-Century Gender Studies* 7(2), 4-17.

⁹ Los libros ilustrados sobre plantas y botánica habían comenzado a popularizarse en Inglaterra entre los siglos XVII y XVIII. Por ejemplo, en 1618 William Lawson publica *A new Orchard Garden* sobre técnicas para el crecimiento de los árboles. Así como en 1658 Josh Evelyn presenta *The French Gardiner* sobre horticultura y acompañado de imágenes de mujeres cocinando con sus frutos. Junto a estos catálogos comenzaron también a aparecer volúmenes sobre plantas de países exóticos, tal es el caso de *Dissertation sur la Generation et les Transformations des Insectes Surinam* publicado en 1726 por Maria Silbylla Merian. En Tobin, B. F. (1999). *op. cit.*, 180.

¹⁰ Edwards, P. I. (1980). *op. cit.*, 23.

Mary Impey fue una de las primeras patronas en promocionar la pintura botánica en la India. Mujer del británico Elijah Impey (1732-1809), quien ejercía como Jefe de Justicia en la Corte Suprema del Fuerte de William, ambos se instalaron en Calcuta entre los años 1774 y 1782, cuando aún las relaciones entre los Emperadores Mogoles y la Compañía de las Indias Orientales podían considerarse cordiales. En el siglo XVIII la pintura floral ya había sido aceptada en Occidente como un arte exclusivamente apropiada para el sexo femenino, convirtiéndose en la diversión predilecta de las damas burguesas¹¹. Fue quizá debido a ello que Mary Impey decidió dedicarse a recolectar y estudiar la flora y fauna exóticas de la India como hobby personal, empleando a artistas locales para la ilustración de los mismos y recopilando todas las pinturas en una colección especial denominada como «El álbum de Impey»¹². A pesar de que los artistas locales trabajaban usualmente en el anonimato, se sabe que las obras de esta colección fueron en su mayor parte realizadas por un artista musulmán de Bengal llamado Shaikh Zain ud-Din, asistido por los hindúes Bhawani Das y Ram Das. En lugar de sus nombres, muchas de estas ilustraciones fueron firmadas con el pseudónimo «de Patna», en referencia a una de las escuelas de pintura mogola localizada al noroeste de la India y en la cual había sido formado Shaikh Zain ud-Din con anterioridad.

Fue gracias a los libros de historia natural que Mary Impey le mostraba como ejemplo, que este artista musulmán aprendió a fusionar el detallismo exacerbado de la pintura mogola decorativa, con la capacidad de crear perspectivas a través del uso estratégico de líneas y sombras característico del realismo europeo¹³. Estas pinturas de plantas y pájaros eran a menudo realizadas a tamaño natural, utilizando acuarela o guache sobre papel inglés Whiteman importado. Los pigmentos se aplicaban lentamente a través de capas bruñidas, siguiendo la técnica pictórica característica del arte mogol y con pinceles muy finos, que pudiesen capturar la ligereza de las plumas o la volatilidad de las plantas¹⁴. Las verdaderas inquietudes científicas, más allá de las creativas, de Mary Impey a través de estas imágenes se evidencian a través de los escritos realizados por la autora, que detallan las cualidades de la imagen representada en las lenguas inglesa y persa. Del mismo modo, cabe destacar que la mayoría de estas ilustraciones se ajustaban perfectamente al sistema de catalogación universal, con las típicas imágenes de tallo cortado flotando sobre un fondo blanco. No obstante, la formación previa de Shaikh Zain ud-Din y compañía les instaba a incluir

¹¹ González Lemus, N. (2000). Marianne North y Tenerife, 54. Desposada con tan sólo 19 años y con cuatro hijos a su cargo, la señora Impey no debió de tener mucho tiempo para cursar estudios formales. Su interés por la historia natural oriental fue sin lugar a dudas fomentado por su marido, Elijah, quien a su vez tenía gran curiosidad por las diferentes culturas e idiomas de la India, aprendiendo Bengali, Urdu y Persa.

¹² Las ilustraciones que componían este álbum se encuentran hoy dispersas por distintas galerías de arte alrededor del mundo. En Stainer, H. (2020). *Forgotten Masters*. Obtenido de: <https://hazelstainer.wordpress.com/2020/02/07/forgotten-masters/> [Consulta: 23 de diciembre de 2020]

¹³ Sin embargo, no era la primera vez que este tipo de ilustraciones hiper realistas eran traídas a India, puesto que ya los Jesuitas habían enseñado ejemplos de las mismas en la corte mogola. En Welch, S. C. (1980). *A Confluence of East and West, Art and Science*. Company Botanical Painting: its background and character. En *A Selection of Late 18th and Early 19th Century Indian Botanical Paintings*. Pittsburg: The Hunt Institute of Botanical Documentation, 19.

¹⁴ Poco más tarde este método sería suprimido por razones económicas, así como por el hecho de que sus patronas no solicitaban de ellos obras artísticas -como era el caso previo de los Emperadores- sino simples ilustraciones científicas. En Cannon-Brokes, C. (2013). *Mary Impey's Indian Bird Paintings*. *British Society for Eighteenth-Century Studies*. Obtenido de: <https://www.bssecs.org.uk/criticks-reviews/lady-impeys-indian-bird-paintings/> [Consulta: 28 de diciembre de 2020]

añadidos creativos a sus imágenes de flora y fauna, ya fuesen insectos, enredaderas, aves o capullos a punto de florecer, otorgando cierta vitalidad dinámica al espécimen dibujado¹⁵. Incluso los vacíos del papel en blanco se convierten en espacios fértiles y sugerentes, que facilitan el trabajo a la imaginación sobre lo que debía de haber sido dibujado como fondo, pero que no era permitido por el carácter científico de la obra.



Figura 1. Shaikh Zain ud-Din, Carraca india sobre rama de sándalo. El álbum de Impey, 1780. Colección del Minneapolis Institute of Art.

Cuando Mary Impey llegó a la India se encontró con una cultura ya fuertemente arraigada en la representación de la naturaleza, la veneración a los animales y la relevancia del jardín como templo. Resulta imposible que sus artistas pudiesen omitir por completo sus raíces culturales a pesar del cometido estrictamente científico de sus ilustraciones. Además del uso de la iconografía animal para representar a ciertas divinidades hindúes como *Hánuman* o *Gañeşa*, la imaginería de la flor de loto o el árbol pipal son símbolos religiosos tanto hindúes como budistas que aparecen constantemente en el arte tradicional de este país. Ya desde sus primeras civilizaciones en el Valle del Indo, al pie del Himalaya, los drávidas -nombre que se le otorga a los antiguos habitantes de esta zona- veneraban a la naturaleza como elemento esencial para su subsistencia¹⁶. Este tipo de representaciones se repiten en los monumentos históricos más emblemáticos, como los árboles que decoran las *toranas* de la *stūpa*

¹⁵ Tobin, B. F. (1999). *op. cit.*, 195-201.

¹⁶ Esto se evidencia no sólo en los vestigios encontrados de vasijas funerarias decoradas con árboles y florituras, sino también en numerosas estatuillas femeninas, hechas de barro, y posiblemente relacionadas con este tipo de culto ancestral. El cual también se subraya en algunos de los sellos comerciales en los que aparecen representaciones de la madre Diosa dando a luz a la naturaleza. En Fernández del Campo, E. (2013). El arte tántrico. En *El Arte de India. Historia e historias*. Madrid: Editorial Akal, 19-47.

de Sanchi, desde cuyas ramas cuelgan con gracia las *yakṣiṇī*: divinidades femeninas, protectoras de la naturaleza y propiciadoras de fertilidad. O el loto, símbolo de iluminación, que emerge del ombligo del dios *Vishṇu* en el momento de la creación del mundo y su universo. Coomaswamy nos habla del principio estético de *sādṛśya*, o la «Ciencia de las comparaciones», y la relevancia que tiene la observación de los elementos naturales para la ejecución de una obra de arte indio como actividad espiritual de conexión con la divinidad. El arte no trata simplemente de imitar la naturaleza del entorno y sus especies, sino que se apropia de su poder para hacer aflorar los sentimientos, o *rasas*, en aquel que observa la obra¹⁷. Esto mismo sugiere Fernández del Campo, quien explica el arte de India como «un espejo del Universo y su devenir», una expresión vital del clima que da lugar a cierta tensión de lucha y amor entre los polos masculino y femenino¹⁸.

Sin embargo, la llegada de los mogoles a la India en el siglo XVI y la progresiva desaparición de la *rājputāna* en los años venideros significaría el comienzo de la representación de la naturaleza como algo meramente ornamental y secular. Mientras que la tradición de la pintura rajput se había caracterizado por sus brillantes colores evocativos y grandes planos de espacios vacíos, el estilo mogol era mucho más detallado, naturalista, y con cierta ilusión de dimensión espacial. Asimismo, mientras que los artistas de la *rājputāna* se concentraban en temas mitológicos del hinduismo, particularmente la historia de *Kṛṣṇa* y las *gopīs* (en sánscrito «pastoras de vacas»), los pintores mogoles se decantaron más bien por representar escenas palaciegas y retratos de corte, sin apenas conexión con el mundo religioso. El desvanecimiento de los reinos del Rajastán obligó a los artistas hindúes del gremio a dispersarse por centros más pequeños, donde sus estilos se entremezclaron con la miniatura mogola, originando una nueva categoría de pintura híbrida mucho más meticulosa, detallista y refinada, donde los eventos en la corte se confundían con el mundo divino¹⁹. Los emperadores esperaban que sus pintores incluyesen este tipo de elementos florales y naturales como parte de la decoración de las miniaturas encargadas, en los cuadros que las enmarcaban, o incluso en los relieves ornamentales de la arquitectura mogola²⁰. Por tanto, podríamos decir que en el caso de la India el dominio de la naturaleza a través del arte y la creatividad siempre ha sido una parte fundamental a la hora de conquistar y expandir sus imperios a lo largo de la historia.

No obstante, el caso de la señora Impey fue un tanto particular en tanto y cuanto la mayoría de sus obras comisionadas parecieron estar exclusivamente centradas en el estudio biológico de los pájaros del lugar, a los cuales se añadían ramas o flores a modo de complemento. El motivo de esta obsesión es difuso, pero podría ser debido a la necesidad de especializar su trabajo en una rama muy concreta de los estudios botánicos²¹. Sin embargo, la elección de los pájaros -con todo el simbolismo que esto impli-

¹⁷ Coomaswamy, A. K. (2010). *The Transformation of Nature in Art*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 73.

¹⁸ Fernández del Campo, E. (2013). *op. cit.*, 31.

¹⁹ Kossak, S. (1999). *Indian Court Painting 16th-19th Century*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. 3-9.

²⁰ Por ejemplo, Akbar (1556-1605) gran patrón de las artes hindúes e islámicas, mandó traducir la autobiografía de Babur del turco al persa, ilustrándola con un gran número de escenas naturales, pájaros, árboles frutales, etc. Asimismo, la pasión de Jahangir (1569-1627) por los jardines fue meticulosamente expresada en el arte de su época, decorando con florituras tanto muebles como complejos palaciales en mármol y piedra dura policromada. En Welch, S. C. (1980). *op. cit.*, 10.

²¹ Una de las aves de la familia del faisán fue nombrada como ella: el *Impeyan Pheasant*, también conocido como el *Himalayan Monal*, pájaro nacional de Nepal. En Cannon-Brokes, C. (2013). *op. cit.*

ca- denota que esta señorita debía de tener un carácter bastante libertario y quizá incluso tempranamente feminista. Esto se evidencia a través de la famosa obra atribuida a Shaikh Zain ud-Din «Mary Impey supervisando a sus sirvientes en Calcuta». Aquí podemos ver a la señora del hogar presidiendo el centro del cuadro e interactuando con el personal de la casa de un modo inusual, ya que no era común para la época ver a la señora de la casa mezclada con los sirvientes²². A pesar de ser la propietaria del cuadro y jefa de su pequeño matriarcado en el hogar, su figura y vestimenta no destacan mucho de las del resto. Sentada y de perfil, valora un turbante que acaba de traerle su sastre, al que parece tratar con amabilidad, mientras su marido y su hijo la observan desde cada lado. La mirada nos lleva hacia el resto de sirvientes y sastres cosiendo en el suelo, para terminar en la intimidad del dormitorio conyugal entreabierto. El estilo pictórico plano es claramente reminiscente del arte mogol, que se combina con añadidos de sombras bajo los personajes a fin de mejorar la perspectiva. A través de esta pintura tan especial, Hawon Ku prueba la personalidad de Mary Impey como una mujer de negocios, independiente y determinada, en contraste con la actitud servicial de la mayoría de las mujeres británicas en la colonia²³.



Figura 2. Shaikh Zain ud-Din, Mary Impey supervisando a sus sirvientes en Calcuta, c. 1775-1778. Colección privada.

Habiendo sido una mujer con un carácter tan fuerte, resulta extraño que no se hubiese atrevido a pintar esos pájaros que tanto la fascinaban por sí misma. Esto confirma una vez más el deseo de Impey de contribuir a la ciencia y no al arte con sus pinturas, sintiéndose incapaz de hacer unos dibujos tan meticulosos y precisos como los de Shaikh Zain ud-Din y compañía. No obstante, su gran sensibilidad a la

²² Stainer, H. (2020). *op. cit.*

²³ Ku, H. (2018). Her Lady's Room: Portrait of a Lady in Colonial Calcutta. *Centre for Design History*. Obtenido de: <http://blogs.brighton.ac.uk/centrefordesignhistory/2018/10/20/seminar-hawon-ku/> [Consulta: 10 de enero de 2021]

hora de elegir los temas a ilustrar y su capacidad de interacción con los artistas -como se demuestra en su retrato- muestra que Impey debió seguir muy de cerca el proceso ilustrativo de cada una de las especies, haciendo de ella una pionera influyente tanto en el ámbito de desarrollo del arte moderno en India como en el de las mujeres artistas en la India Victoriana.

3. Marianne y el jardín

Casi cien años más tarde de la estancia de Mary Impey en el continente indio, la excepcional pintora Marianne North llegaría a este país tras haber visitado una gran parte de Europa, Sudamérica y Asia, con la intención de ilustrar las plantas sagradas existentes en la literatura religiosa hindú. Perteneciente a una familia de clase alta aristocrática, Marianne gozaba de una buena posición económica lo que la permitió viajar por el mundo, gozando la libertad y autonomía que la daba la soltería²⁴. Posiblemente debido a la posición privilegiada de su padre, un rico terrateniente y miembro del Parlamento, la casa de los North en Hastings era a menudo frecuentada por prestigiosos científicos naturalistas y viajeros de la época, la mayoría de los cuales habían residido por largos períodos de tiempo en la India y cuyas obras influirían notablemente las de Marianne en los años venideros. Tal era el caso de los pintorescos paisajes nebulosos de Edward Lear (1812-1888), o las meticulosas litografías botánicas de Walter Hood Fitch (1817-1892) realizadas en colaboración con Joseph Dalton Hooker (1817-1911), director de la Royal Society hasta 1877. Fue este último quien, durante una visita con Marianne al Real Jardín Botánico de Kew en Londres, obsequiaría a la joven con un ramo de *Amherstia nobilis*: una especie floral India nombrada a partir de la exploradora británica Sarah Elisabeth Amherst (1762-1838). Fue quizá gracias a esta experiencia en particular que Marianne North dedicaría su vida a la ciencia botánica, viajando por el mundo con el fin de ilustrar los nuevos especímenes de flores y plantas aún no incluidos en la colección de Kew, donde llegó a construir incluso su propia galería de arte²⁵.

A pesar de que las pinturas de Marianne North son consideradas como obras de arte más que como contribuciones a la ciencia, lo cierto es que la autora ambicionaba reconocimiento en un terreno usualmente vetado a la mujer en la época Victoriana. De hecho, a pesar del aparente simbolismo de sus obras, éstas siempre iban acompañadas de escritos que detallaban las investigaciones de la artista de un modo científico y formal. Sin embargo, la condición femenina obligaba a las naturalistas a renegociar su estatus a través del disfraz de sus obras en términos no científicos, presentando su trabajo como algo meramente creativo y explícitamente no autoritario. North lograría velar el carácter investigador de su obra mediante la inclusión de paisajes pintorescos como fondo, muy semejantes a los realizados por Edward Lear

²⁴ Tras el fallecimiento de su padre, Marianne dejó para siempre la casa de Hastings y se aventuró más allá de tierras europeas, visitando Jamaica y Brasil. Tras unos cuantos viajes más por otros países, como Japón o Singapur, en 1877 puso destino hacia la India donde visitó las zonas de Madurai, Agra y Darjeeling. Regresó a Reino Unido en marzo de 1879. En González Lemus, N. (2000). *op. cit.*, 55-58.

²⁵ Agnew, E. (2011). *op. cit.*, 4-17. North tuvo una educación formal limitada, aunque gracias a pertenecer a una familia adinerada pudo viajar por Europa mientras tomaba clases de pintura floral, botánica y música -mostrando una gran habilidad para el canto-. North recibió lecciones privadas de pintura floral por la holandesa Van Fowinkel y la -más conocida- pintora inglesa Valentine Bartholomew. En González Lemus, N. (2000). *op. cit.*, 55.

años atrás, en vez de ilustrar las especies de flora y fauna encontradas sobre fondos monocromos. El conjunto de pinturas de North expuestas en el Jardín Botánico de Kew presenta como resultado una bomba de color y visceralidad, organizando sus estudios de un modo estético ciertamente informal para los requerimientos de la ciencia. En cierto modo, podría decirse que North canalizaba su frustración, provocada por los límites impuestos en torno a su feminidad, a través de la sensualidad del paisaje de la India y los Himalayas. Los representa acorde a lo que ella imagina de una sociedad pre civilizada, donde la libertad individual se veía confrontada con la normativa patriarcal de la era moderna. La sexualidad de la autora rebosa a través de las voluptuosas flores y plantas protagonistas de sus cuadros. Destaca el rojo, color intrínsecamente femenino, que se impone sobre sus representaciones táctiles y luminosas de verde y añil. Consciente o inconsciente, toda su obra es una maravilla visual, erótica e indomable, que rompe sobre la superficie aparentemente controlada del entorno científico natural.



Figura 3. Marianne North, Flor de loto roja del sur de la India, 1878.
Colección del Real Jardín Botánico de Kew.

Durante su estancia en la India, North no sólo se dedicó a documentar la flora, fauna y paisaje natural del subcontinente. Muchas de sus obras representan también los monumentos arquitectónicos más emblemáticos o las pintorescas gentes del lugar. Este hecho es un claro indicativo del espíritu curioso y aventurero que poseía la artista, la cual se mostraba constantemente interesada en conocer y profundizar en la cultura y el arte tradicional de la India. En sus memorias North relata sus impresiones al visitar el antiguo templo de la ciudad de Madurai donde «las divinidades habitaban en la más profunda oscuridad». Se refería al santuario, zona central del templo hindú denominada como *garbha gr̥ha* o «vientre materno». Cubiertas de toda clase de ofrendas florales, los dioses estaban rodea-

dos de diferentes animales y grandes columnas, a su vez decoradas con representaciones de otras divinidades y consortes²⁶. En otra de sus aventuras la autora cuenta cómo -tras una confusión de su conductor en el camino a Karli- North acaba en Khandala, donde encuentra un árbol *Aśoka* y un templo, donde el sacerdote le obsequia con una de sus flores de colores rojo y naranja. Mientras dibujaba el templo, salió del mismo un *hombre sagrado* con el cuerpo desnudo, tiznado de color blanco amarillento, y con un enorme punto de color rojo en la frente, quien «la miró desafiante, mientras ella le retrataba»²⁷. Según las indicaciones sobre su pintura corporal, podemos ubicar a este hombre sagrado, o *sādhu*, dentro de la secta hinduista tántrica de los *śakta*: adoradores de la *śakti* o el poder femenino de la divinidad. Aunque no es posible que Marianne North fuese consciente de este detalle, resulta sorprendente cómo su atención era poderosamente atraída hacia todo lo relacionado con la naturaleza y la feminidad en la cultura tradicional de la India.

Del mismo modo, tanto en sus escritos como en su obra pictórica, la artista muestra curiosidad por las leyendas musulmanas que giran en torno al amor exacerbado en los hombres, que profesaban las Maharaníes del Harem. Tal era el caso de la bella Mumtaz Mahal (1593-1631), esposa del emperador mogol Shah Jahan (1592-1666), para quien mandó construir el mausoleo del Taj Mahal tras su fallecimiento en el parto, con tan sólo 38 años de edad. Como era de esperar, North no tardaría en retratar la famosa tumba durante una visita a Agra en 1878, la cual percibe como una ciudad llena de polvo en comparación con lo immaculado del Taj construido en mármol blanco. Pero a pesar de la maravilla arquitectónica que representa este mausoleo, North prefirió centrarse en el aspecto asilvestrado de los jardines de su entorno, como si de alguna manera quisiese liberar el espíritu de Mumtaz a la vida natural existente fuera de los confines de su tumba.

Ya en las sociedades de la antigüedad la idea de jardín jugaba un rol importante para la supervivencia de la comunidad, esencialmente agrícola. Este espacio solía ser venerado como análogo al paraíso divino, donde los dioses habían de ser adorados para propiciar la buena cosecha. Un ejemplo temprano de esta tendencia se encuentra en la mitología griega y romana donde las divinidades del jardín son asociadas con aspectos vitales como el alimento o la fertilidad. Del mismo modo, se sabe que en las sociedades persa y egipcia los festivales de adoración a los dioses eran llevados a cabo en el jardín del templo. Incluso las tumbas egipcias eran rodeadas de amplios jardines como trayecto entre la vida y la muerte²⁸. En la religión cristiana de sobra es conocido la idea paradisiaca del prometido Jardín del Edén, al igual que los cuatro jardines del paraíso que componen el *chahār bāgh* en las culturas persa y musulmana. Es centrándose en el jardín que North relega el mausoleo del Taj Mahal al fondo del cuadro, suprimiendo su grandiosidad y sustituyendo su atracción por los pintorescos detalles de los árboles, las flores y sus diversas texturas. Las grandes masas de colores rojos, azules, verdes y amarillos contrastan con la impecable superficie lisa y blanca del Taj, rompiendo la geometría de esta gran mole coronada de una cúpula y cuatro minaretes. La misma North comparó el Taj Mahal con «una gran

²⁶ North, M. (1892). *Further Recollections of a Happy Life*. London: Macmillan and Co., 324-325.

²⁷ *Ibid.*, 339.

²⁸ Colburn, T. C. (2012). *Growing Gardens: Botanical gardens, public space and conservation* (Tesis fin de Master) California Polytechnic State University, San Luis Obispo, 10-13.

montaña nevada» que debía dibujarse desde la distancia, escondida tras la marabunta de su fértil entorno natural²⁹.



Figura 4. Marianne North, Vista del Taj Mahal en Agra, 1878.
Colección del Real Jardín Botánico de Kew.

Si bien es cierto que, durante el desarrollo del Imperio Británico en la India colonial, se establecieron numerosos jardines botánicos donde los científicos occidentales podían recolectar las especies exóticas encontradas durante sus exploraciones, también comenzó a importarse otro concepto del jardín, como parte del entorno decorativo del hogar. Esta idea jugaría un papel fundamental como refugio para las mujeres del *rāj*, más conocidas como las *memsāhabs*, convirtiéndose de pronto en lugar especial desde el cual podían ejercer su libertad creativa, expresando su feminidad sin miedo a las miradas foráneas y la crítica patriarcal de sus compatriotas³⁰. Por un lado, era únicamente desde su aislamiento en el jardín donde las *memsāhabs* podían reconstruir su hogar en la India, perpetuando el sentimiento de nostalgia por la nación británica al seleccionar flores y plantas de su país de origen, como petunias o violetas, para su decoración³¹. Pero, por el otro, este entorno natural también representó una vía de escape a su feminidad, desahogando una sexualidad reprimida y

²⁹ North, M. (1892). *op. cit.*, 343.

³⁰ Los británicos, que deseaban mantener la pureza de su raza, importaron a las *memsāhabs* tras el establecimiento oficial del Imperio en 1850, con el fin de evitar los matrimonios mixtos.

³¹ En este sentido, la idea del jardín inglés establecido en territorio colonial convertía este entorno en un no-lugar: un espacio único sin tiempo, lenguaje, ni identidad desde el cual los británicos definían su status occidental a través de la memoria del hogar. En Augé, M. (1995). *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 77-78.

bullente tras los ideales victorianos de amor y romance, a través de sus representaciones sobre el elemento natural asilvestrado.

Romita Ray describe el impacto de la pintura de North como «ensoñador». La tensión existente entre el placer visual y la confusión se diluyen en una narrativa fantástica a través de la cual North rescita el jardín como su particular sueño de belleza en la soledad. Este lenguaje dispersa cualquier signo de diferencia generado por su propio encuentro con las plantas de la India, autorizando en cierto modo su actitud de espectadora que media y organiza sus respuestas emocionales ante un paisaje extranjero a través de la pintura. De este modo el paisaje imperial se inscribe una vez más en la paradoja cambiante, cuya diferencia se diluye para generar una experiencia visual más digerible, y por tanto menos amenazadora, para el espectador occidental. Acorde a esta declaración, Ray opina que la pintura de North se limita a seguir los cánones de la teoría de lo pintoresco que, como ya se ha comentado en la introducción, reescribía el significado del paisaje oriental en términos más conocidos, y por tanto más controlables, por el mundo occidental. Sin saber a ciencia cierta si North vio o no la obra del Taj Mahal realizada por Edwar Lear años atrás, resulta interesante observar que también éste confirió un cierto grado de protagonismo al área del jardín, proyectando el mausoleo al fondo del cuadro. Sin embargo, mientras Leer trata el jardín como un complemento en perspectiva que nos insta a mirar directamente a la entrada del edificio, North parece utilizar el área natural en torno al Taj para esconderlo. Al contrario que la explícitamente directa representación de Leer, North nos hace forzar la mirada y el entendimiento para entrever que su obra trata del Taj Mahal. Los márgenes de árboles y capullos en flor al fondo bloquean la visión directa al mausoleo, dando lugar a una visión única y femenina, que rompe con la normativa colonial de lo pintoresco a favor de una escena libre y salvaje, casi deliberadamente fuera del control imperial.

4. Margaret y las flores del *rāj*

El protagonismo del jardín es también incipiente en la obra fotográfica de Julia Margaret Cameron. Nacida en Calcuta en el seno de una familia aristocrática, su padre fue Oficial de la Compañía de las Indias Orientales, y su marido terrateniente de una plantación de té, caucho y café en Ceilán, hoy Sri Lanka. Sin embargo, Julia Margaret Cameron no se aficionaría a la fotografía hasta muchos años después cuando, ya instalada con su familia en la Isla de Wight en Escocia, uno de sus hijos la obsequió con una cámara fotográfica simple, hecha en madera con un lente de metal de foco corto, junto al equipo completo de revelado³². Mediante la innovadora técnica del colodión húmedo esta artista logró resultados espectaculares, utilizando un sugerente efecto desenfocado, que enmarcó su obra como una de las precu-

³² Ramírez Alvarado, M. (2016). Las miradas turbadoras: La obra de la fotógrafa Julia Margaret Cameron en el marco de la Historia de la Comunicación y de los Estudios de Género. *Observatorio*, 10 (1), 181-200: 183. Educada en Francia durante su etapa infantil Cameron viajó a India por primera vez en 1835 donde, con tan sólo 20 años de edad, conoció a su marido Charles Hay Cameron. Ocupada con una vida social activa y a cargo de 11 hijos, descendientes y adoptivos, Cameron comenzaría a interesarse por la fotografía gracias a su hijo Henry Herschel Hay Cameron. No obstante, nunca tomó clases, siendo sus obras producto de su intuición y un conocimiento básico -quizá instruido por Henry- que utilizaba de forma inocente y meramente experimental.

soras de la corriente del pictorialismo³³. Fue a través de esta corriente que los fotógrafos Victorianos trataron de convertir la fotografía en arte, imitando las estrategias visuales de los prerrafaelitas mediante la creación de románticas escenas inspiradas en la literatura histórica y la religión. Para ello, se permitía la intervención sobre el negativo y el proceso de impresión, estando prácticamente todo permitido para llegar a la belleza³⁴.

Es siguiendo este cometido que el trabajo de Cameron puede dividirse en dos líneas fundamentales. Por un lado, los retratos realizados a personalidades famosas de la época y, por el otro, las escenas pastorales y religiosas de Vírgenes y Diosas caracterizadas de un cierto efecto dramático. Éste era provocado deliberadamente por la artista a través de la preparación de la escenografía y vestuario, junto a un manejo efectivo de las luces, sombras y contrastes. Habilidades sin duda adquiridas gracias a su experiencia previa en el ámbito del teatro amateur³⁵. Sin embargo, a pesar de su enorme capacidad creativa Cameron se resistía a tomar crédito por la autoría de sus obras, alegando constantemente su agradecimiento a los modelos que, según ella, «habían hecho completamente» las fotografías³⁶. Dentro del contexto patriarcal de la sociedad Victoriana de la época, no debería extrañarnos la actitud de Cameron: humilde, sumisa y servicial. Sin embargo, no es esto exactamente lo que se refleja en sus repetitivas series fotográficas. En muchos aspectos, éstas parecen reflejar un mensaje subversivo y feminista, encubierto tras su apariencia sacra y comedida.

A través del efecto pictórico *flo* las fotografías de Cameron adquieren un tono espectral que, a caballo entre lo sublime y lo simbólico, generan inquietantes escenas alegóricas donde sus Vírgenes rebosan sensualidad, a la par que cuestionan su identidad de mujer³⁷. Se percibe también en sus obras la influencia de lo oriental, sin duda adquirida durante sus años de infancia y juventud en la India, y posteriormente tras su retorno a la isla de Ceylon en 1875, donde se queda hasta que fallece en 1878. En su trabajo Melville subraya como a Cameron le gustaba dirigirse a sí misma como «la sacerdotisa del sol», aquella en posesión de los secretos de la química para sus ritos paganos³⁸. Por tanto, y a pesar de la apariencia deliberadamente impuesta, podemos concluir que Cameron era en realidad una fotógrafa feminista en potencia. Una mujer que, como North, se atrevió a deslizarse fuera del marco de lo socialmente establecido para romper así con las normas a través de unas fotografías que, si bien son adecuadamente religiosas en su fachada externa, son enormemente sensuales en su esencia.

³³ El colodión húmedo sustituyó al daguerrotipo y al calotipo a mediados del siglo XIX. Se trataba de una nueva técnica fotográfica a base de químicos, con la que se obtenían mejores resultados en pocos segundos y de manera más económica.

³⁴ El libro *Pictorial Effect in Photography* publicado en 1869 por Henry Peach Robinson, estableció las reglas definitivas para la fotografía pictórica. En Mac Dougall Lescano, D. (2016). «*Not Lost to Human Sight*»: *Indian Glimpses of Privacy in Zenana Photographers Dayanita Singh, Gauri Gill and Ketaki Sheth* (Tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra.

³⁵ En su juventud, Cameron incluso llegó a construir un pequeño espacio teatral junto a su casa en Inglaterra. Melville, J. V. (2013). *The Theatre of Anon: Julia Margaret Cameron, Virginia Woolf, and the Performance of Alfred Tennyson's Idylls of the King* (Tesis doctoral). Columbia University, 19.

³⁶ *Ibid.*, 37.

³⁷ Gurshtein, K. (2007). The Mountain and the Mole-hill: Julia Margaret Cameron's Allegories, *Bulletin. The University of Michigan. Museums of Art and Archaeology*, 17. Obtenido de: <http://hdl.handle.net/2027/spo.0054307.0017.101> [Consulta: 3 de enero de 2021]

³⁸ Melville, J. V. (2013). *op. cit.*, 36.



Figura 5 (izda.) Julia Margaret Cameron, Pomona, 1872.

Colección del The Metropolitan Museum of Art.

Figura 6 (dcha.) Julia Margaret Cameron, Marianne North, 1877.

Colección del Victoria & Albert Museum.

Cabe destacar la ausencia de paisajes al fondo de sus cuadros. En lugar de esto utiliza selecciones del elemento natural, como hojas o ramas, que aparecen desenfocados como complemento al protagonista central. El recurrente uso de flores y helechos en el pelo, atuendos y decorados de casi todas las fotografías de Cameron indica el significado especial de la naturaleza para la autora. Por ejemplo, en una de sus más famosas fotografías Cameron mandó posar a Alice Liddell como la diosa «Pomona» de la fertilidad, las frutas y los árboles. En esta obra, Cameron utiliza directamente el entorno natural como marco de la diosa que, vestida de blanco, resalta como si fuese una estatua clásica³⁹. Sin embargo, la pose de la modelo con su mano izquierda en jarras, mandíbula apretada y cejas arqueadas, indican que Cameron quería hacer de Pomona una mujer fuerte, decidida y marcadamente erótica. Como si fuese una *yakṣiṇī* de la India, la modelo se hunde literalmente entre las hojas de los árboles, con algunas de ellas decorando su escote y pequeñas flores en su pelo. Sostiene una delicada rama de helecho en la mano contraria y lo apunta hacia el marco, fuera del foco, como si quisiese de algún modo enfatizar el frágil y a la vez portentoso poder de la naturaleza como sustento de su feminidad. Un segundo ejemplo de esto es la fotografía «La hija del jardinero» (1867) donde se representa a Mary Ryan, una de las sirvientas de Cameron, en el entorno del jardín. Esta fotografía es un retrato de la feminidad, con la modelo mirando distraída a la flor que con delicadeza sostiene entre sus manos. Su expresión distante y la luz difusa le otorgan un aire etéreo, como de fuera de este mundo. Pero a pesar de reflejar a una persona frágil y vulnerable a simple vista, su melena suelta y su porte erguido la confieren cierta señoría sobre el entorno natural como su refugio particular⁴⁰.

³⁹ *Ibid.*, 54..

⁴⁰ Warnapala, K. C. (2008). Dismantling the Gaze: Julia Margaret Cameron's Sri Lankan Photographs. *Postcolonial Text*, 4 (1), 1-20: 5.

Fue quizá debido a su intuición sobre el aspecto sensual de lo natural, que Cameron profesó una profunda y evidente admiración a las pinturas botánicas de Marianne North. La cual, tras haber sido invitada varias veces por la fotógrafa, decidió pasar un tiempo de su estancia en India con la señora Cameron, en su casa de Ceylon. En sus escritos North relata cómo esta casa, situada en lo alto de una colina junto a un gran río que desembocaba en el mar, estaba rodeada de todo tipo de árboles frutales, flores y especies animales, que se dedicó a documentar. Las habitaciones del hogar se encontraban prácticamente cubiertas de sus magníficas fotografías, mientras otras yacían sobre las mesas, las sillas, o incluso en el suelo junto a cantidades de libros. Como era de esperar Cameron en seguida expresó su deseo de fotografiar a North quien, casi en contra de su voluntad, se vio de pronto inmersa como protagonista de un ambiente teatral cuidadosamente preparado por la fotógrafa. Resulta interesante el modo en que North relata este suceso, a la hora de analizar el arduo y exquisito proceso creativo de Cameron. Bajo el ardiente sol del mediodía en la India, la pintora fue disfrazada con chales de cachemira, el pelo suelto, y una rama de árbol de coco como única decoración en su cabello. En torno a ella, Cameron colocó con cuidado una serie de frutas y hojas como parte del escenario. Como era su costumbre, trató de evocar la imaginería religiosa haciendo posar a North como si fuese una santa, con la mano en el pecho. A pesar de que Cameron la instaba a actuar con naturalidad North recuerda la situación con incomodidad, pues el calor y los rayos del sol la cegaban al colarse por entre las ramas. Asimismo, su negativa a «coquetear» frente al objetivo da como resultado la imagen de una persona «corriente», muy poco interesante, y en la que North se resistía a verse reflejada⁴¹. No obstante, el verdadero motivo que llevó a Cameron a fotografiar a North se ve mejor expresado en otro de sus retratos, en el cual la pintora posa su mano sobre el significativo libro de Eliot, G. (1876). *Daniel Deronda* mientras mira al cielo, indicándonos una vez más un inequivoco contenido feminista tras la aparente santidad de sus obras⁴².

Esto mismo puede también apreciarse en las pocas imágenes de nativas que Cameron realizó durante su estancia en Ceylon, donde las mujeres de color no podían sugerir el efecto religioso buscado por la fotógrafa. Esta serie particular, a menudo rechazada por la crítica, solo puede ser comprendida si la analizamos desde la mirada ambivalente de una mujer Anglo-India como lo era Cameron, y por ende no perteneciente del todo a ninguno de los dos sectores culturales de la sociedad del momento⁴³. En primer lugar, a pesar de la gran cantidad de templos budistas e hinduistas construidos en el entorno de Ceylon, así como los exuberantes paisajes naturales que lo rodean, resulta curioso que Cameron no mostrase interés por incluir ninguno de estos aspectos en sus últimas fotografías. Al contrario, en la imagen «Grupo de campesinos de Kalutara» el único paisaje decorativo que podemos ver como fondo es el árido entorno de una de sus plantaciones de café, donde los árboles habían de ser talados a fin de construir el espacio agrícola necesario para el negocio. Mientras que es poco probable que, durante sus cuatro años de estancia en Ceylon, Cameron nunca llegase a visitar sus templos ni su entorno natural, es posible que no pudiese documentarlos debido a que la práctica fotográfica de aquel entonces era demasiado

⁴¹ North, M. (1892). *op. cit.*, 314-315.

⁴² Este libro narra la historia de Gwendolen Harleth y sus ansias de conseguir una vida propia lejos del control patriarcal y la sociedad Victoriana. En Agnew, E. (2011). *op. cit.*, 30.

⁴³ Warnapala, K. C. (2008). *op. cit.*, 1.

compleja y aparatosa como para ser transportada -por una mujer Victoriana- lejos del hogar. Debido a ello, Cameron se limitó a fotografiar a sus sirvientas nativas dentro del complejo de sus tierras y jardines.



Figura 6. Julia Margaret Cameron, Grupo de campesinos de Kalutara, 1875.
Colección de la Royal Photographic Society.

Figura 7. Julia Margaret Cameron, Mujer de Ceylon, c. 1875-1878.
Colección de Elisha Whittelsey.

Asimismo, aunque en ocasiones la fotógrafa continúa preparando la escenografía cristiana con elementos naturales, chales y atuendos blancos, el resultado final de estas fotografías parece humanizar a sus modelos indígenas, manteniéndolos de algún modo alejados de la conexión con lo idílicamente pintoresco y lo oriental. A pesar de que la postura de Cameron con respecto a sus sirvientas indias se evidencia al dejar la mayoría de estas fotografías sin titular -mientras que siempre sabía nombre y apellidos de sus modelos en Inglaterra- la mayoría de las jóvenes campesinas de Ceylon miran a la cámara con determinación y seguridad, deshaciéndose de una vez por todas de la etiqueta impuesta de lo erótico y lo oriental. La serie de fotografías de Ceylon representan por tanto la cúspide de la carrera de una mujer muy particular quien, ignorando el rechazo que podía generar a través de su obra no convencional, tuvo el coraje de mirar más allá y establecer un nuevo lenguaje visual que, orientalizando Occidente y occidentalizando Oriente, da la vuelta a las creencias patriarcales de la época y plantea un nuevo tipo de lectura sobre la poderosa naturaleza femenina de la mujer india y europea⁴⁴.

⁴⁴ Herbert, E. (2014). Julia Margaret Cameron in Ceylon: Idylls of Freshwater vs. Idylls of Rathoongodde. *The Public Domain Review*. Obtenido de: <https://publicdomainreview.org/essay/julia-margaret-cameron-in-ceylon> [Consulta: 11 de enero de 2021]

5. Conclusión

Partiendo de la pregunta de qué es lo que suponía el ser mujer y artista para las británicas residentes en la India durante el período colonial del siglo XIX, el siguiente artículo se ha centrado en analizar las ilustraciones y fotografías de tres de estas viajeras a través de la teoría de lo pintoresco y lo oriental, así como la moda del arte botánico compaginada con los primeros movimientos y pensamientos feministas de la época en occidente. A fin de observar el estilo híbrido de las ilustraciones de flora y fauna realizadas por los artistas de la Compañía de las Indias Orientales para la ciencia occidental, se ha comenzado por estudiar el caso temprano de Mary Impey: una de las primeras patronas del arte botánico en el continente. Subrayando como la naturaleza jugaba ya un papel esencial en el arte religioso hindú y musulmán antes de la llegada de los británicos a Oriente. Una vez instaurado el Imperio Británico a partir de 1850 se estudia el proceso a través del cual las primeras viajeras comprenden y destilan la cultura tántrica de la India, a través de las pinturas de flores y paisajes de Marianne North. Caracterizada por un portentoso aspecto erótico y sensual, esta cultura confronta la moral esencialmente patriarcal de la sociedad Victoriana, la cual a su vez limita los actos de las mujeres del *rāj* con el objetivo de controlar su sexualidad. Este artículo demuestra como dicha sexualidad reprimida termina por rebosar a través del -aparentemente inocente- pasatiempo de pintar en entorno del jardín del hogar. Es esta misma esencia sensual lo que se aprecia en las fotografías religiosas de Julia Margaret Cameron en tercer lugar, la cual no sólo expresaba sus creencias feministas a través de su obra de forma subliminal, sino que además incluía la naturaleza para que sus mujeres, tanto occidentales como nativas, fuesen reconocidas dentro de su condición superior como diosas poderosas de vida y fertilidad.

En conclusión, mientras que los pintores masculinos de Gran Bretaña en la India eran prácticamente obligados a seguir los cánones de lo pintoresco a la hora de contribuir a la necesidad occidental de construir lo Oriental, el anonimato social al que se sometía a sus mujeres las permitió un cierto grado de libertad en su visión creativa del nuevo continente⁴⁵. Si bien es cierto que también estas mujeres se hallaban considerablemente influenciadas por la moda de lo pintoresco y la idea orientalizada de la India, este artículo demuestra como también utilizaron el exuberante entorno natural como vía de escape para la expresión de su sexualidad femenina, reprimida por la imposición de la moral Victoriana y patriarcal. Es decir, la mayoría de las pinturas realizadas por las mujeres del *rāj* en la India han de ser comprendidas como si fuesen una especie de Jardín del Edén en la época pre-industrial. Es así como su papel «pecaminoso» -como la Eva que ofrece la manzana a Adán- se redime a través de la expresión instintiva de su deseo, su sensualidad y su feminidad a través de su arte. Instintos naturales y en gran parte liberados gracias a su contacto -inocente- con la cultura, la tradición y el paisaje erotizado de la India oriental.

Bibliografía

- Agnew, E. (2011). «An Old Vagabond»: Science and Sexuality in Marianne North's Representations of India. *Nineteenth-Century Gender Studies* 7(2), 4-17.
- Augé, M. (1995). *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 77-78.

⁴⁵ Kaminska-Jones, D. (2015). *op. cit.*, 70.

- Cannon-Brokes, C. (2013). Mary Impey's Indian Bird Paintings. *British Society for Eighteenth-Century Studies*. Obtenido de: <https://www.bsecs.org.uk/criticks-reviews/lady-impeys-indian-bird-paintings/> [Consulta: 28 de diciembre de 2020].
- Colburn, T. C. (2012). *Growing Gardens: Botanical gardens, public space and conservation* (Tesis fin de Master) California Polytechnic State University, San Luis Obispo, 14.
- Coomaraswamy, A. K. (2010). *The Transformation of Nature in Art*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 73.
- Edwards, P. I. (1980). Company Sponsorship and the Beginnings of Indian Botany. En *A Selection of Late 18th and Early 19th Century Indian Botanical Paintings*. Pittsburg: The Hunt Institute of Botanical Documentation, 23.
- Fernández del Campo, E. (2013). El arte tántrico. En *El Arte de India. Historia e historias*. Madrid: Editorial Akal, 19-47.
- Gilpin, W. (1792). *On Picturesque Beauty. On Picturesque Travel. And on Sketching Landscape. To Which Is Added a Poem on Landscape Painting*. Londres: R. Blamire, 26.
- González Lemus, N. (2000). Marianne North y Tenerife. *Cartharum: Revista de Ciencias y Humanidades* (1), 52-61.
- Gurshtein, K. (2007). The Mountain and the Mole-hill: Julia Margaret Cameron's Allegories. *Bulletin. The University of Michigan. Museums of Art and Archaeology*, 17. Obtenido de: <http://hdl.handle.net/2027/spo.0054307.0017.101> [Consulta: 3 de enero de 2021].
- Herbert, E. (2014). Julia Margaret Cameron in Ceylon: Idylls of Freshwater vs. Idylls of Rathamgodde. *The Public Domain Review*. Obtenido de: <https://publicdomainreview.org/essay/julia-margaret-cameron-in-ceylon> [Consulta: 11 de enero de 2021].
- Kaminska-Jones, D. (2015). Aesthetics in the Service of Colonialism. The Picturesque in the Indian Context. *The Polish Journal of the Arts and Culture* (14), 63-82. 65-67.
- Kossak, S. (1999). *Indian Court Painting 16th-19th Century*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Ku, H. (2018). Her Lady's Room: Portrait of a Lady in Colonial Calcutta. *Centre for Design History*. Obtenido de: <http://blogs.brighton.ac.uk/centrefordesignhistory/2018/10/20/seminar-hawon-ku/> [Consulta: 10 de enero de 2021].
- Mac Dougall Lescano, D. (2016). «Not Lost to Human Sight»: *Indian Glimpses of Privacy in Zenana Photographers Dayanita Singh, Gauri Gill and Ketaki Sheth* (Tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra.
- Melville, J. V. (2013). *The Theatre of Anon: Julia Margaret Cameron, Virginia Woolf, and the Performance of Alfred Tennyson's Idylls of the King* (Tesis doctoral). Columbia University, 19.
- North, M. (1892). *Further Recollections of a Happy Life*. London: Macmillan and Co., 324-325.
- Ramírez Alvarado, M. (2016). Las miradas turbadoras: La obra de la fotógrafa Julia Margaret Cameron en el marco de la Historia de la Comunicación y de los Estudios de Género. *Observatorio*, 10 (1), 181-200: 183.
- Said, E. W. (2000). *Orientalismo*. (Trad. M. L. Fuentes). Madrid: Debate (Original en inglés, 1997).
- Stainer, H. (2020). *Forgotten Masters*. Obtenido de: <https://hazelstainer.wordpress.com/2020/02/07/forgotten-masters/> [Consulta: 23 de diciembre de 2020].
- Smith, R. y Way, T. (2017). History explorer: Victorian gardens. *History Extra*. Obtenido de: <https://www.historyextra.com/period/victorian/history-explorer-victorian-gardens/> [Consulta: 13 de abril de 2021].

- Tobin, B. F. (1999). *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Durham and London: Duke University Press, 174-175.
- Warnapala, K. C. (2008). Dismantling the Gaze: Julia Margaret Cameron's Sri Lankan Photographs. *Postcolonial Text*, 4 (1), 1-20: 5.
- Welch, S. C. (1980). A Confluence of East and West, Art and Science. Company Botanical Painting: its background and character. En *A Selection of Late 18th and Early 19th Century Indian Botanical Paintings*. Pittsburg: The Hunt Institute of Botanical Documentation, 23. (prev.).