

Tania Alba

CUERDA Y CINCEL: LOS ATRIBUTOS ARTÍSTICO-PERSONALES DE VINNIE REAM

Introducción

Lavinia Ellen Ream (1847-1914) fue una escultora estadounidense originaria de Wisconsin, pero que inició su trayectoria profesional tras su llegada a Washington D. C. Se trasladó allí con su familia desde Missouri, donde había estudiado arte y música —en la que destacaba especialmente— en el Christian College (hoy denominado Columbia College), institución fundada en 1851 con la finalidad de ofrecer educación superior a las mujeres.¹ Fue en Washington D. C. donde sus intereses artísticos la hicieron decantarse por la escultura. Aunque su familia era de clase obrera, el oficio de su padre (topógrafo para el agrimensor del territorio del noroeste estadounidense) les permitió relacionarse con figuras influyentes de la política del momento, como el congresista representante de Missouri James S. Rollins, quien había influido en el ingreso de la joven en el Christian College, y al que reencontraría en Washington D. C., donde le conseguiría un puesto en la oficina de correos para ayudar a la economía de la familia. En 1863 la llevó al estudio del escultor Clark Mills en el Capitolio para que este esculpiera un busto de la joven que sería enviado al Christian College, lo cual indica la reputación que Ream había obtenido en Columbia antes de marcharse a la capital.² El encuentro con Mills dio lugar a un giro en su vida que ha sido relatado incluso por la misma Ream, siguiendo los esquemas clásicos del descubrimiento del joven artista por el experimentado maestro sorprendido del talento carente de instrucción: tan pronto como Ream lo observó modelando la arcilla sintió que ella también podría hacerlo, y así se lo comunicó; horas después había conseguido finalizar un medallón del busto de un nativo que fue muy bien recibido.³ Fue así como se decantaría por el lenguaje de la escultura.

La notoriedad que consiguió fue casi inmediata. En 1864, Lincoln accedió a posar para ella y esta elaboró un busto que sería su temprana carta de presentación y la ayudaría a conseguir, al poco tiempo del asesinato del presidente, el encargo de su monumento conmemorativo. Esto la

MATÈRIA, núm. 14-15, 2019,
ISSN 1579-2641, p.35-52

Recepció: 31-1-2019

Acceptació: 22-3-2019

¹ Aunque Ream se dedicó en mayor medida al estudio del arte y la música, el Christian College, el primero del estado dedicado a la educación femenina de grado superior, impartía estudios de aritmética, historia antigua, gramática, geografía antigua, filosofía, religión y composición literaria (*vid.* Columbia College. *History* [en línea]. Columbia: Columbia College, consulta: 1 de marzo de 2019. Disponible en: www.ccis.edu/about/history.aspx).

² The State Historical Society of Missouri conserva diversos documentos históricos del Christian College producidos entre 1836 y 1986. Entre ellos se encuentran composiciones literarias y poéticas, dibujos y fotografías de Vinnie Ream. *Vid.* The State Historical Society of Missouri, *Christian College, Columbia, Missouri, Records, 1836-1986, (c0038)* [en línea]. Consulta: 1 de marzo de

DOI10.1344/Materia2019.14-15.3

2019. Disponible en: <https://shsmo.org/manuscripts/columbia/c0038.pdf>. Las crónicas de la institución publicadas en 1900 apuntan que Ream «gave evidence of the varied gifts with which nature, in rare cases, sees fit to endow certain favored ones of her children» (citado en Edward S. COOPER, *Vinnie Ream: An American Sculptor*, Chicago, Chicago Review Press, p. 2).

³ Vinnie REAM, «Lincoln and Farragut», Mary KAVANAUGH OLDHAM, *The Congress of Women: Held in the Woman's Building, World's Columbian Exposition, Chicago, U. S. A., 1893*. Chicago, Monarch Book Company, 1894, p. 603.

⁴ Las dificultades de la profesionalización artística femenina del momento y las estrategias grupales de la comunidad de escultoras son tratadas con mayor profundidad en Tania ALBA y Laura MERCADER, «Harriet Hosmer y la comunidad de escultoras norteamericanas en Roma (1852-1876): política artística y política sexual» [libro digital], Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO e Irene GRAS VALERO (eds.): *Modern Sculpture and the question of status*, Barcelona, GRACMON, 2018. Disponible en: www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08812.

⁵ Por ejemplo, la escultora y poetisa originaria de Watertown (Massachusetts) Anne Whitney, a cuya crítica volveré brevemente más adelante, censuraba en misivas a sus familiares la excesiva dedicación de

condujo a Europa. Inició su recorrido en París, hasta llegar a Roma, para conseguir la materia prima de su obra en las canteras de Carrara. Allí fue bien recibida por la comunidad femenina de escultoras estadounidenses que se habían instalado en la ciudad auspiciadas por la famosa actriz Charlotte Cushman, una red relacional que les permitió sortear las dificultades que acarrearaba la profesionalización artística de las mujeres.⁴ A pesar de las diferencias entre las componentes del grupo, que en alguna ocasión desembocaron en duras críticas proferidas tanto de manera privada como pública,⁵ Vinnie Ream se vio arropada por la comunidad.⁶

En 1871, finalizada la estatua de Lincoln, volvió a Washington D. C. y prosiguió su carrera como escultora, para interrumpirla durante más de veinte años al contraer matrimonio, en 1878, con el general del ejército de Estados Unidos Richard L. Hoxie, quien le impuso que dejara su trabajo.

La dedicación de la escultora a la música se menciona a menudo en la amplia bibliografía sobre su trayectoria vital y artística, pero con frecuencia como un hecho marginal, como una actividad que subraya su creatividad, sus tempranas habilidades artísticas y, de un modo no menos importante para la fortuna crítica del momento, como veremos, su «gracia femenina». En los más famosos de sus numerosos retratos fotográficos —también en los pictóricos—, la encontramos rodeada de los atributos de su profesión, pero además concede, en algunas de las imágenes fotográficas más icónicas de la artista, un espacio importante a la música. El análisis de estas imágenes, así como el recorrido por los testimonios que hacen alusión a la música, arrojará luz sobre el alcance y significado de este arte en la trayectoria vital y artística de Vinnie Ream.

Los inicios de la práctica musical

Hay constancia de la dedicación de la escultora a la composición e interpretación musical tanto en el ámbito público como en el privado, si bien el tipo de práctica fue variando a lo largo de su trayectoria. Como ya se ha mencionado —y este es un aspecto recurrente en los ensayos y notas biográficas de la artista—, Vinnie Ream destacó a una temprana edad en ámbitos artísticos como el dibujo, la poesía y, en particular, la música, a la que su madre creía que se dedicaría profesionalmente.⁷ Además de la voz, dominaba el piano, la guitarra y el arpa;⁸ también componía piezas para acompañar poemas, propios o ajenos:

The sculptor's talents in music and poetry were well recognized. She composed many melodies, which she played on her harp to accompany her own sin-

ging. Unfortunately, these were not written down. After her death, through the assistance of Prof. G. Frank Gebest, a collection of her songs was prepared for publication. In recognition of this important service, a bust of Liszt, the famous musician, was presented to the Institute of Musical Art, of which Prof. Gebest is vice president.⁹

Incluso creó el himno de su escuela.¹⁰ Los ingresos que recibía cuando trabajaba en la oficina de correos se vieron incrementados por cantar en la iglesia bautista de la calle E (Washington D. C.), lo cual le permitió costearse clases particulares de música.¹¹ Durante los años de la guerra de Secesión y tras su regreso a Washington desde Roma, Ream acudía a los hospitales y cantaba para los soldados;¹² participó también en conciertos benéficos para los damnificados de la guerra.¹³ La música habría sido, pues, una carrera profesional coherente con su recorrido. Aunque no la utilizaría de un modo directo como medio de subsistencia, a diferencia de la escultura no se vería en la necesidad de someterla a un largo lapso temporal.

El camino de la profesionalización

«Ream embodied a new model of feminine creativity that emerged from the women's rights movement in the postwar years», sostiene la historiadora del arte Melissa Dabakis en su monográfico sobre la hermandad femenina de la que Vinnie Ream formó parte en Roma.¹⁴ Efectivamente, los movimientos feminista y abolicionista, junto con el proyecto unionista de los estados estadounidenses —en la construcción de una nueva patria—, hicieron de las últimas décadas del siglo XIX un momento excepcional del que ella y otras artistas supieron valerse. La biografía de Ream responde ya al nuevo modelo estadounidense, el de la tierra de las oportunidades, donde el trabajo duro es el que puede hacer triunfar a cualquiera frente a las circunstancias favorables de nacimiento. Ream trabajó cuando llegó a Washington. Las amistades labradas por su familia y por ella misma la ayudaron en gran medida, pero fue su dedicación al oficio lo que la condujo a la profesionalización. Y una parte importante del trabajo artístico era el de la autopromoción. Así pues, Ream, que no partía de una buena posición previa, gracias a su propio sueldo pudo tomar lecciones artísticas e ir profesionalizándose en la escultura, dejando atrás el antiguo medio de vida en la oficina de correos. El Christian College se había fundado para lograr ese ideal, y una de sus pupilas encarnaba ese modelo del nuevo espíritu —así como el femenino de la *New Woman* libre—. Sin embargo, el camino de la profesionalización no era fácil; arrastraba las ideas estético-artísticas europeas que atribuían el genio —devenido sinónimo de artis-

Ream a su imagen pública para promocionarse y la mejora que los talladores de mármol procuraban a su obra (*vid.* Melissa DABAKIS, *A Sisterhood of Sculptors: American Artists in Nineteenth-Century Rome*, University Park, Pensilvania, The Pennsylvania State University, 2014, p. 193, 202), y la escultora nativa-afroamericana Edmonia Lewis reprobaba el uso de su atractivo físico para obtener encargos que la calidad de su obra desmerecían (Edmonia LEWIS, «An interview with Miss Edmonia Lewis», *New Orleans Republican*, 20 de julio de 1873, p. 6).

⁶ Harriet Hosmer, la primera en llegar a Roma y que abrió camino a las demás escultoras, la defendió de las acusaciones, que ella misma había sufrido, de que no realizaba su propia obra (la carta apareció en varios periódicos. Puede consultarse en: Harriet HOSMER, «A card from Miss Harriet G. Hosmer to the Editor of The Tribune», *New-York Daily Tribune*, 25 de abril de 1871, p. 5).

⁷ «Ream, Vinnie (1847-1914)», *Women in World History: A Biographical Encyclopedia* [en línea]. Enciclopedia.com. Consulta: 11 de marzo de 2019. Disponible en: www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/ream-vinnie-1847-1914.

⁸ Los obituarios de Vinnie Ream aparecidos en la prensa del momento no dejan de incidir en estos aspectos: «She was devoted to music, played the harp

in her younger days, and made an interesting figure in late years at that instrument or at her piano while she sang the airs she loved in her childhood». («Mrs. Hoxie dies at home», *The Evening Star*, Washington, 20 de noviembre de 1914, p. 3). «At school Miss Ream wrote several songs, which were set to music and published. [...] Her genius included music. She would sit at the harp or piano and play accompaniments which she composed to the songs and melodies she sang with strange sweet power» («Vinnie Ream Hoxie», *La Follette's Magazine*, Madison, Wisconsin, diciembre de 1914).

⁹ Evelyn NORCROSS SHERILL, «Vinnie Ream treasures go to four states», *The Sunday Star*, 17 de noviembre de 1929, p. 3. Ruth Norcross Hoxie, hermana de esta autora y esposa en segundas nupcias del viudo de Ream, publicó algunas partituras de estas composiciones (Vinnie REAM, *A group of songs*, Washington, D. C., Ruth Norcross Hoxie, 1921), una de las cuales, con el poema de amor que el poeta Cherokee John Rolling Ridge dedicó a Ream y esta musicó como una balada popular, fue adaptada en un reciente musical que recuperó diferentes piezas procedentes de la reserva American Prairie, compuestas entre 1862 y 1910 (Randy HALE, *Songs from the tall grass. The Musical*, R. W. Halesong Music [BMI], 2007).

¹⁰ Paulina Ann BATTERSON, *Columbia College: 150 Years of*

ta— al temperamento masculino. Y el peso de la tradición también caía en otros aspectos sobre ella; por una parte, algunos menospreciaban la calidad de su obra, mientras que otros dudaban de su autoría. Ambas posturas tenían la finalidad de desacreditarla, aunque fueran contradictorias entre sí. Las críticas no atacaron solo a su trabajo, sino también a su modo de vida. Sus talleres en Washington D. C. y en Roma se consideraban auténticas atracciones turísticas. En el Capitolio recibía múltiples visitas de políticos y recibía propuestas de matrimonio que siempre rechazaba.¹⁵ Tan solo entre diciembre de 1869 y octubre de 1870, fechas inicial y final del libro de visitas de su estudio en Roma, figuran unos quinientos nombres, entre los que se encontraban pintores, escultores, músicos, miembros del Vaticano, turistas, diplomáticos y políticos.¹⁶ Por un lado, estos datos son testigo del interés que suscitaba su persona y la importancia de las relaciones públicas en su carrera. Por otro lado, esto dio lugar a ataques al uso de su influencia para conseguir encargos, a pesar de ser una estrategia habitual en el mundo del arte.¹⁷ Ream fue incluso acusada de influir en importantes decisiones políticas para el país, como el juicio contra el presidente Andrew Johnson, aunque en realidad no acabara tomando partido por las sugerencias de sus benefactores.¹⁸ Asimismo, Mark Twain plasmó en su novela *The Gilded Age* comentarios satíricos sobre la presencia de Ream en el Capitolio con la intención de criticar la presión de la presencia femenina ejercida en los congresistas de la posguerra.¹⁹ Por otra parte, la prensa del momento también le era, en la pluma de otros autores y autoras, favorable. Estos no solo apreciaban su estilo, sino también su laboriosidad y empuje, apoyando esa imagen acorde con los nuevos ideales ya mencionados: «She is certainly a success, and a fair illustration of what can be accomplished by energy, pluck and perseverance».²⁰

La historiadora y comisaria especialista en época victoriana Jan Marsh incide en la importancia de la visibilidad en los procesos de reconocimiento artístico.²¹ La reclusión al ámbito privado a la que las mujeres se veían compelidas en la época —a pesar de los cambios incipientes en las décadas de la juventud de Ream—, así como la dificultad para acceder a los estudios superiores y las instituciones oficiales, era, en consecuencia, un impedimento para ello. Ream había sabido conseguir el reconocimiento usando los atributos de la feminidad socialmente aceptada (más adelante se volverá a ello) y, a pesar de todos sus esfuerzos, abandonó su carrera como escultora entre 1878 y 1905.

La carrera musical comportaba las mismas dificultades para las mujeres: en el siglo XIX, algunas compositoras habían de publicar sus obras con seudónimo masculino para que fueran aceptadas, y no estaba bien considerado que las mujeres actuaran para un gran público.²² Los prejuicios de

género fueron desafiados, al igual que en otros ámbitos, en el campo de la música desde mediados del siglo, y las oportunidades de profesionalización fueron en aumento para las mujeres.²³ El alcance de dichos prejuicios se extendía incluso a la elección del instrumento, como veremos más adelante. Seguir una doble carrera hubiera sido imposible, y relegar la escultura a la afición no le hubiera permitido experimentar con el gran formato ni ejercitarse en ella continuamente, algo que sí pudo hacer con la música.

El acompañamiento musical en la esfera semipública y privada: de salones y otras anécdotas

Holding Wednesday-evening salons in her studio, Ream entertained her visitors with witty conversation, music (she was said to have a lovely voice and to play several instruments), and her personal beauty.²⁴

En el ámbito privado, la dedicación a la música ofrecía otras oportunidades en determinadas circunstancias. La educación humanística como ideal cortesano incluiría a las mujeres, que recibirían instrucción en las letras y la música —esta moda se iría extendiendo durante los siglos posteriores por Europa, comenzando por Francia—, lo cual incidiría en el ambiente semipúblico de la cultura de los salones.²⁵ Más adelante, en el siglo XIX, la educación femenina de las clases medias y altas en el contexto victoriano daría suma importancia a la formación cultural y al ejercicio de la sensibilidad. Se esperaba que las mujeres se aplicaran a la música o a la plástica, pero de un modo no profesional. El trabajo remunerado de las mujeres era propio, en cambio, de la clase obrera, exenta, según la mentalidad del momento, del refinamiento necesario de la sensibilidad.²⁶ En Norteamérica, como hemos visto, se estaba apostando por una democratización de la educación que permitiría a algunas jóvenes de clase trabajadora acceder a una instrucción literaria, artística y musical básica. Su formación le permitió llevar a cabo una actividad que entronca con la tradición europea que se acaba de perfilar: la de *salonière*. Como hemos observado en la cita que encabeza este apartado, la visita al taller romano de Ream iba más allá de la contemplación de su trabajo escultórico. Ella misma devenía espectáculo conversando, cantando y tocando para sus invitados. Su escenario era el taller, siempre dotado de elementos decorativos como flores y telas. No faltaban los instrumentos musicales y la bandera estadounidense. Ella misma vestía de manera exótica evocando la moda renacentista y barroca, emulando a «the most beautiful and erudite woman in Rome», la heroína ficticia Corinne, de la novela homónima de Germaine

Courage, Commitment, and Change, Columbia, Londres, University of Missouri Press, 2001, p. 46.

¹¹ Edward S. COOPER, *Vinnie Ream...*, p. 3.

¹² «On the return of the Reams to Washington she made use of her musical capabilities for the benefit of our wounded soldiers at Lincoln Hospital and elsewhere, raising quite a fund in co-operation with others for their aid» («Vinnie Ream. The Lincoln Statue», *Evening star*, 7 de enero de 1871, p. 1).

¹³ El programa del concierto benéfico celebrado en el Lincoln General Hospital el 19 de abril de 1864, donde Ream interpretó varios solos, puede consultarse en el archivo digital de la Sociedad Histórica de Washington (Historical Society of Washington, D. C., *Programme, Grand Concert, 19 Apr 1864. Lincoln General Hospital ephemera* [en línea]. Consulta: 15 de marzo de 2019. Disponible en: <https://dchistory.pastperfectonline.com/media/9AF4135F-2385-4789-9A7C-859252439490>).

¹⁴ Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, p. 187.

¹⁵ «She was charged with “decorating her studio with flowers, wearing long hair, attracting the men and thereby lobbying”. Her detractors concluded the worst: “No girl can keep chaste and pure with three hundred wretched men around her”» (Paulina Ann BATTERSON, *Columbia College...* p. 48).

¹⁶ John J. MACDONALD, «Vinnie Ream Hoxie at Iowa

and Elsewhere», Books at Iowa, n.º 22, 1975, p. 30. <https://doi.org/10.17077/0006-7474.1367>.

¹⁷ Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, p. 197. Lo paradójico, indica, es que una de sus atacantes fue la editora Jane Grey Swisshelm, quien abogaba por los derechos de las mujeres y atacaba el atractivo de Ream, natural y adornado por vestidos y joyas, para atraer clientes (DABAKIS, p. 188-189).

¹⁸ «Contributors to Missouri Culture: Vinnie Ream Hoxie», *Missouri Historical Review*, The State Historical Society of Missouri, vol. 90, n.º 1, 1995, cubierta.

¹⁹ Vid. John J. MACDONALD, «Vinnie Ream...», p. 20 y 32.

²⁰ M. «By the Way – No. IV.», *Public Ledger*, Memphis, 5 de marzo de 1874.

²¹ Jan MARSH, «Art, Ambition and Sisterhood in the 1850s», Clarissa CAMPBELL ORR (ed.), *Women in the Victorian Art World*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 36.

²² Sandra SOLER CAMPO, «Cuestiones de género. Mujeres en la historia de la música», *Artseduca*, n.º 19, 2018, p. 87.

²³ El historiador de la música David Kennerley sostiene que el debate en la prensa británica entre las décadas de 1820-1850 sobre las cantantes contribuyó en una medida que no ha tenido en suficiente consideración a la profesionalización musical por parte de las mujeres (era necesario aceptarla para poder disfrutar de la voz feme-

de Staël (1807).²⁷ A su regreso a la ciudad de Washington, también estableció, en el inmueble que adquirió en la calle K, un salón semanal donde no faltaban sus principales benefactores (el general Sherman, Daniel Voorhees y Albert Pike), así como políticos, militares, empresarios, etc. De nuevo, las discusiones políticas e intelectuales se combinaban con la ejecución de piezas compuestas por Ream u otro invitado.²⁸ Una vez casada, aunque pasara a dedicarse a su familia y al hogar, continuó celebrando, al menos durante un tiempo, los salones semanales en el nuevo domicilio, situado justo enfrente de su entonces última obra, el monumento al almirante David G. Farragut²⁹ (inaugurado en 1881), su segundo y último gran encargo del Congreso. Por cierto, a través de cuya familia, había conocido a su marido.³⁰

Los salones europeos, múltiples y de cronología extensa (el apogeo se produjo entre los siglos XVII y XIX), tuvieron, dada su diversidad, sus particularidades. En su recorrido por la historia de los salones, Verena von der Heyden-Rynsch señala los elementos comunes de estos encuentros, separados de los de la corte y que mezclaban diferentes estratos de la sociedad: la asiduidad de su celebración, la conversación sobre temas diversos, como arte, filosofía, política, etc., como «arte selecto de sociabilidad», y las repercusiones en la vida pública del momento a causa de las relaciones que en ellos se establecían. Pero, sobre todo, la figura de la *salonière*, la anfitriona, iniciadora de las conversaciones y generadora de bienestar. Su figura implicaba «un punto de irrupción del matriarcado [...] un espacio de libertad creado y sostenido por una mujer radicalmente alejado de las instituciones culturales de la sociedad masculina».³¹ Ream encaja a la perfección con la definición de Heyden-Rynsch, pero, además, era ella misma la celebridad que, como invitada, solía acudir a los salones para amenizarlos. Anfitriona y protagonista absoluta de sus salones,³² la diferencia con respecto a los salones tradicionales de Europa radica en que ella era también (antes de su matrimonio) la responsable de la manutención económica de su familia.

En la continuación de los salones semanales tras su matrimonio, es posible que la escultora encontrara parte de la libertad a la que había renunciado; era el lugar en el que podía continuar ejerciendo sus habilidades artísticas, teniendo en cuenta que la música había sido por lo general una constante en los salones.

Las anécdotas de los encuentros con otras personalidades en tierras lejanas dan cuenta de rasgos particulares del carácter y de afinidades que las resaltan. En el extranjero, la cotidianidad de la vida da un vuelco, pero siempre se mantienen algunos elementos esenciales. Dos breves anécdotas muestran cómo el temperamento de Ream estaba muy vinculado a la música.

ca. Partiendo de las notas tomadas por la artista durante su estancia en Roma, Ruth Norcross Hoxie elaboró un breve escrito en el que relata cómo conoció a Franz Liszt. Ream había llegado tarde a un recital del compositor austro-húngaro cuyo espacio se hallaba abarrotado, por lo que la ubicaron, dada su escasa estatura, en un taburete al lado del piano. Según la narración, Liszt observó las lágrimas silenciosas de Ream y, al comprender su emoción, por un instante la reconfortó colocando una mano sobre la suya mientras seguía tocando con la otra. «Our souls have spoken. We are Friends always», le dijo al finalizar el concierto.³³ En 1870, Ream modeló al natural un busto del compositor. Es probable que el relato haya adornado el suceso para incrementar el romanticismo del encuentro y sostener la inmediatez de la inclinación de Liszt hacia la figura de Ream. Pero, sin duda, fue la empatía causada por el amor a la música lo que estableció una conexión entre ellos.

Que la música la acompañaba allá donde fuera queda patente en un pequeño detalle del capítulo que Georg Brandes dedicó a Ream en sus memorias. Cuando el filósofo, ensayista y crítico danés la vio por primera vez mientras entraba en el vagón de un tren con destino a Roma junto a su familia, ella llevaba consigo una funda de guitarra. La descripción de la joven reitera los rasgos que otros escritos mencionan sobre el físico de Ream: sus grandes y expresivos ojos oscuros y sus largos rizos castaños: «a girl enters the carriage, apparently English or North American, with brown eyes and brown hair, that curls naturally about her head; she has her guitar case in her hand, and flings it up into the net».³⁴ Enseguida Ream se giró hacia él e inició una animada conversación en la que le expuso de manera sintética su recorrido como escultora para referirle cómo había llegado hasta allí. «I felt as though I had met one of Sir Walter Scott's heroines, and won her confidence at our first meeting».³⁵ Ream había elegido en esta ocasión la guitarra para amenizar el trayecto hacia las canteras de Carrara, el instrumento más adecuado para la ocasión. Brandes la describe como un ser vital, fuerte e inquieto, y destaca también las diferencias culturales entre ambos. Ream no fue educada como las señoritas danesas:

She was no fine lady, she was «an American girl», who had not attained her Rank by birth, or through inherited riches, but had fought for it herself with a talent that had made its way to the surface without early training, through days and nights of industry and a mixture of enthusiasm and determination.³⁶

De nuevo, no podemos dejar de observar cómo el contexto estadounidense comenzaba a ofrecer oportunidades que en Europa todavía estaban

nina en el ámbito profesional, y ello conllevaba un modo de vida difícilmente adaptable a las necesidades de la domesticidad). Incluso apunta en sus conclusiones a que el alcance de dichos debates pudo haber influido también en otras formas de profesionalización artística femenina (David KENNERLEY, «Debating female musical professionalism and artistry in the British press, c. 1820-1850»), *Historical Journal*, vol. 58, n.º 4, 2015, p. 987-1008. doi: <https://doi.org/10.1017/S0018246X14000740>.

²⁴ Melisa DABAKIS, *A Sisterhood...*, p. 192.

²⁵ Vid. Verena VON DER HEYDEN-RYNSCH, *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*, Barcelona, Península, 1998, p. 23-31.

²⁶ Vid. Pamela GERRISH NUNN, *Victorian Women Artists*, Londres, The Women's Press, 1981, p. 5-6.

²⁷ Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, p. 192-193.

²⁸ Edward S. COOPER, *Vinnie Ream...*, p. 184-185.

²⁹ Josephine Craven CHANDLER, «The story of Vinnie Ream», *National Republic*, marzo de 1936. El texto se incluye mecanografiado en el recopilatorio Lincoln Financial Foundation Collection, *Statues of Abraham Lincoln. Excerpts from newspapers and other sources*, Indiana, Lincoln Financial Foundation Collection, 1953, p. 50.

³⁰ Edward S. COOPER, *Vinnie Ream...*, p. 22.

³¹ Verena VON DER HEYDEN-RYNSCH, *Los salones...*, p. 16-19.

³² «Miss Vinnie Ream's receptions are amongst the most recherche entertainments of the season. She is famous for her fine attractions, socially as well as artistically, and her reception-rooms are crowded weekly by the most refined and elegant people in Washington, who find a double pleasure in her beautiful statuary and her own sweet self» («Washington News and Gossip», *The Evening Star*, 24 de abril de 1874).

³³ Ruth NORCROSS HOXIE, «Liszt and Vinnie Ream», *Musical Monitor*, junio de 1920. El recorte de la noticia está disponible en una página web dedicada a la artista: Vinnie Ream website links [en línea]. Bust of Franz Liszt by Vinnie Ream. Consulta: 18 de marzo de 2019. Disponible en: www.vinnieream.com/mm1902lr-1.jpg.

³⁴ George BRANDES, «Reminiscences of my childhood and youth», Richard L. HOXIE, *Vinnie Ream. Printed for private distribution only; and to preserve a few souvenirs of artist life from 1865 to 1878*, Washington, D. C., Gibson Bros., 1915, p. 9.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷ DARRAH, W. C., *Cartes de visite in nineteenth Century Photography*, Gettysburg, Pennsylvania, W.C. Darrah, 1981.

³⁸ En un estudio conjunto con Laura Mercader, analizamos la importancia de las *cartes de visite* como herramienta promocional, y contrastamos,

reservadas a las clases altas, aunque, como veremos a continuación, la iconografía vinculada con estas seguía en uso incluso para resaltar los logros de las esforzadas clases populares.

Iconografía de la artista, entre la alegoría y la elaboración de la identidad

Los episodios biográficos, las críticas y las cartas personales nos han ido ofreciendo una imagen vívida de Vinnie Ream. Pero, además, las numerosas fotografías de la artista añaden una valiosa información sobre su identidad artística y personal. Los inicios de su carrera como escultora coinciden con el auge de las *cartes de visite*, un tipo de fotografía personal a modo de tarjeta de presentación —al devenir estas imágenes objetos coleccionables, las temáticas eran diversas (paisajes, monumentos, obras de arte, instrumentos relacionados con el trabajo, etc.), aunque las dedicadas a las celebridades gozaban de especial popularidad—. ³⁷ Las *cartes* fueron utilizadas como medio de promoción personal, y Ream supo especialmente sacar partido de ellas: ³⁸ tenía éxito vendiendo en el Capitolio copias de estas imágenes. ³⁹

Se conservan numerosos retratos fotográficos de la artista; algunos de ellos la muestran ataviada con los complementos y herramientas de la escultora: el cincel o el palillo de modelar (fig. 1), y también constituyeron la base de retratos pictóricos. El de George Caleb Bingham, de 1876 (fig. 2) usa como referencia diferentes fotografías, e incluye el famoso busto de Lincoln. En todas ellas muestra un aspecto amable, impoluto y de docilidad, rasgos también presentes en sus retratos, vestida de día, tarde o noche, o incluso a la manera grecorromana, acompañada del arpa (fig. 3), o como campesina italiana con un laúd (fig. 4). La artista supo sacar partido a sus formas bellas y juveniles, como hicieron patente los relatos de la época. Y, como hemos visto, esto le valió duras críticas por parte de sus coetáneos. No son autorretratos; no obstante, de la similitud de las poses, los gestos, o el cuidado de los decorados, así como del uso que hacía de la fotografía, deducimos el peso de su participación en la composición de estas imágenes; en ellas, Vinnie Ream, al igual que muchas mujeres a lo largo de la historia del arte, supo negociar su condición femenina y de mujer artista. ⁴⁰ Como apunta Whitney Chadwick, tras definirse, durante el primer Renacimiento, el ideal de los artistas masculinos como un caballero culto, la categoría de mujer y la de artista era incompatibles, y las artistas tuvieron la dificultad de diferenciar, en su autorrepresentación, la imagen de la mujer artista de la de la mujer bella (otra de las convenciones de la pintura occidental), distinción que en ocasiones desaparecía. ⁴¹



Fig. 1. Fotografía de Vinnie Ream junto con el busto de Lincoln, ca. 1865. Procedencia: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.



Fig. 2. George Caleb Bingham, *Retrato de Vinnie Ream Hoxie*, 1876. Óleo sobre tela. The State Historical Society of Missouri Art Collection.



Fig. 3. George Caleb Bingham, *Retrato de Vinnie Ream*, 1876, óleo sobre tela. Wisconsin Historical Museum.



Fig. 4. George Peter Alexander Healy, *Retrato de Vinnie Ream*, ca. 1870, óleo sobre tela. Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

analizándolas, las estrategias de su uso por parte de las escultoras Harriet Hosmer, Edmonia Lewis y Vinnie Ream (Tania ALBA y Laura MERCADER, «En casa del fotógrafo: *performances* fotográficas de las escultoras Harriet Hosmer, Edmonia Lewis y Vinnie Ream», *Arte, individuo y sociedad*, en prensa.

³⁹ Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, p. 187.

⁴⁰ «Every woman who paints a self-portrait, or sculpts a likeness, or places herself in front of the lens of a camera whose shutter she controls, challenges in some way the complex relationship that exists between masculine agency and feminine passivity in Western art history» (Whitney CHADWICK, «How Do I Look?», Liz RIDEAL (ed.), *Mirror mirror: Self-Portraits by Women Artists* (catálogo de exposición, National Portrait Gallery, Londres), Londres-Nueva York, National Portrait Gallery Publications-Watson-Guptill Publications, 2002, p. 9).

⁴¹ *Ibid.*, p. 10-18.

⁴² John J. MACDONALD, «Vinnie Ream...», p. 34.

⁴³ Donald R. KENNON y Thomas P. SOMMA, *American Pantheon: Sculptural and Artistic Decoration of the United States Capitol*, Athens, U.S. Capitol Historical Society, 2007, p. 170.

⁴⁴ Melissa DABAKIS, *A Sisterhood...*, p. 190.

⁴⁵ Una pequeña nota sobre la artista en *The Carson City daily appeal*, por ejemplo, es encabezada con el título «A Kansas girl's career - From the Kitchen to the Capitol», 4 de diciembre de 1869. La nota reprueba, asimismo, el hecho de que los congresistas dirijan su mirada al bonito rostro de la joven.

⁴⁶ «Vinnie Ream», *The Vancouver independent*, 22 de agosto de 1878.

⁴⁷ Además de su formación inicial con Clark Mills, recibió lecciones de los artistas Bonnat, en París, y Majoli en Italia.

⁴⁸ Ream, por otro lado, participó en cierto modo de este concepto de artista cuando defendió el talento natural del artista que debe manifestarse, al ponerse a prueba, en un periodo breve de tiempo. En un discurso para el Consejo Internacional de Mujeres en Toronto, pronunciado en 1909, sostuvo que el escultor nace, no se hace, y que si en un par de horas la persona iniciada no logra modelar algo con mínimo talento significa que debe dejar atrás sus aspiraciones. Pero más adelante insiste, también, en el duro trabajo, la lucha y el sacrificio que estuvo presente

Vinnie Ream utilizó varios frentes en la representación de su persona, y supo servirse tanto de sus atributos físicos como de sus habilidades sociales y artísticas, y combinarlas de un modo idiosincrásico, que, sin embargo, a menudo ha suscitado cierta confusión. En su artículo sobre el recorrido profesional de la artista en relación con la política del momento, John MacDonald se pregunta cuál es la verdadera Ream: aquella que Mark Twain critica duramente por su sospechosa relación con los congresistas, o la de los amables retratos contemporáneos. Concluye que se encuentra en algún lugar intermedio, ya que sus relaciones en Estados Unidos y Europa eran, a la vez, de muy diversa ideología (unionistas y confederados, masones y católicos, nativos estadounidenses y europeos, militares y empresarios), y que, dado su éxito, no debió de suponer ninguna amenaza para cualquiera de estas facciones.⁴² Una observación más actual (pero más conservadora) sobre su figura apunta, asimismo, a una dualidad en su persona, compatible pero diferente a la anterior; por una parte, la joven etérea; por otra, la trabajadora incansable, sustento de su familia. Ambas le servirían para el mismo fin: entrar en la esfera pública masculina⁴³ —pues cumplían, podríamos añadir, tanto el ideal moderno estadounidense como el tradicional femenino del patriarcado—. Melissa Dabakis sostiene que estas actitudes de Ream responden a lo que la psicoanalista inglesa Joan Rivière denominó «mascarada femenina», una estrategia que consiste en la adopción, por parte de algunas mujeres, de rasgos considerados muy femeninos para evadir críticas hacia otros aspectos (enmascarados) de su persona: «She performed an exaggerated womanliness in part to draw attention away from her creative talents and public ambitions».⁴⁴ Al exponer su belleza y aspecto juvenil suavizaría su presencia y devendría una figura amable, no amenazante. Algunos de los titulares y opiniones de la prensa de su época despliegan los prejuicios de género de una manera tan manifiesta⁴⁵ que en alguna ocasión ella misma entraría en el juego con sus propias declaraciones: *The Vancouver independent*, justo después de exaltar las virtudes de Ream en materia de música, poesía y literatura, añade unas frases, según se cree pronunciadas por ella, en las que asegura que no tiene la menor idea de álgebra y geometría, y que apenas es capaz de «sumar dos más dos».⁴⁶ Por otro lado, de manera algo ambigua, la crónica resalta también el carácter autodidacta de la artista, que no habría recibido, dice, de un modo literal y erróneo, una sola lección.⁴⁷ El periódico sigue, así, la concepción recientemente canonizada del «genio» cuyas capacidades naturales pueden manifestarse aun sin la formación técnica debida,⁴⁸ aunque el conjunto del artículo no resulta por ello del todo halagador para Ream.

Otros atributos en sus retratos resaltan también esa feminidad elaborada y con la que supo jugar y llevar a su favor. Se trata de los instrumentos musicales que, si bien dan cuenta de la importancia de este arte en su vida, también resaltan, por otra parte, esas características que hacían que tuviera un atractivo no amenazante. Cabe tener en cuenta que la presencia de instrumentos musicales en las artes plásticas se ha dado a lo largo de la historia del arte acompañando a las imágenes femeninas, y cuando se trataba de figuras alegóricas —muy en auge durante los siglos xv y xvi, sobre todo en la cultura italiana, que se iría extendiendo por toda Europa—, aquellos se iban fijando como atributos asociados no solo a los conceptos que se representaban, sino también a la misma figura de la mujer. Como apunta Marjorie W. Wieseman, los instrumentos en las representaciones alegóricas eran símbolo de armonía y templanza; y en algunos casos, también de transitoriedad.⁴⁹ Así pues, las cualidades musicales, expresadas mediante la representación de sus instrumentos, permeaban a sus ejecutantes, tanto en sus aspectos valorados positivamente como en los vistos de un modo negativo. Durante estos siglos, la importancia de la literatura emblemática, repleta de símbolos y conceptos que fueron modelo para las artes plásticas, ha conducido a los estudios iconológicos a interpretar algunas pinturas de género de Vermeer también de un modo alegórico-moralizante, y no tan solo descriptivo. Así, por ejemplo, sus pinturas de jóvenes sentadas o de pie ante espinetas y virginales, o tocando laúdes, serían consideradas como metáforas de la armonía del amor puro o, por el contrario, de la concupiscencia, en función del contexto que envolviera a las figuras (como otras pinturas dentro de la pintura que representaban temas ejemplares que había que seguir o evitar).⁵⁰ Tal interpretación se halla también, por ejemplo, en la obra de Santiago Sebastián *Emblemática e historia del arte sobre Mujer joven tocando el virginal de pie*, hacia 1670-1672 (fig. 5). La presencia de la pintura colgada en la pared que representa a Cupido sosteniendo una tablilla con el número uno tiene como modelo el emblema amoroso de 1608, utilizado por Vaenius, y denominado «el amor perfecto no



Fig. 5. Johannes Vermeer, *Mujer joven tocando el virginal de pie*, 1670-1672, óleo sobre tela. The National Gallery, Londres.

en su trayectoria, un camino repleto de dificultades, aunque llevadero gracias a su amor por la escultura (el discurso es recogido en una página web dedicada a la artista: «Speeches by Vinnie Ream» [en línea]. *Vinnie Ream (Hoxie)*. Consulta: 15 de marzo de 2019. Disponible en: www.vinnieream.com/vr-talks.htm.

⁴⁹ Marjorie E. WIESEMAN, *Vermeer and music: the art of love and leisure* (catálogo de exposición, National Gallery, 2013), Londres, National Gallery Company, 2013, p. 25.

⁵⁰ *Ibid.* p. 65-66.

⁵¹ Vid. Santiago SEBASTIÁN, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 153-156.

⁵² Rita STEBLIN, «The Gender Stereotyping of Musical Instruments in the Western Tradition», *Canadian University Music Review*, vol. 16, n.º 1, 1995, p. 134. <https://doi.org/10.7202/1014420ar>.

⁵³ *Ibid.*, p. 136-144.

⁵⁴ Sobre la importancia del piano en la novela del siglo XIX, no solo como recreación y prestigio social, sino también como medio para expresar la propia individualidad, e incluso rebelarse frente a las imposiciones de la sociedad, vid. Mary BURGAN, «Heroines at the piano: women and music in nineteenth-century fiction», *Victorian Studies*, vol. 30, n.º 1, otoño de 1986, p. 51-76.

⁵⁵ Jane AUSTEN, *Mansfield Park*, Nueva York-Londres, W. W. Norton & Company, 1998, p. 47.

es sino uno». La espineta no sería ya un simple objeto cotidiano que llenaba las horas de la joven, sino un símbolo de armonía amorosa basada en la monogamia.⁵¹

A partir de estas asociaciones, llegaría a ser habitual, durante el siglo XIX, en los retratos de mujeres, el hecho de representar a la retratada como alguna de las musas acompañada de un instrumento musical (sobre todo la lira, como Terpsícore). Dichas asociaciones se desarrollarían en paralelo a los estereotipos de género de los instrumentos musicales. La musicóloga e historiadora Rita Steblin expone cómo a partir del Renacimiento diversos tratados musicales y filosóficos prescribían qué instrumentos eran los más adecuados para las mujeres. Sobre todo les asignaron los de cuerda, ya que se consideraban más femeninos: «they are called virginals because of the soft, sweet, and mild quality of their tone, like the voice of a young lady», sostenía el tratado de música de Paulus Paulirinus de mediados del siglo XV.⁵² Del mismo modo, durante los siglos posteriores, las prácticas musicales domésticas habrían servido para preservar la dominación masculina, al asignarles a las mujeres instrumentos para ejecutar en interiores (lo cual las haría más atractivas a los hombres y, a la vez, las mantendría en la esfera privada), frente a los hombres, que podían tocar en el exterior (instrumentos de viento y percusión). Esta segregación dificultaría la presencia femenina en las orquestas, algo que ya se ha apuntado antes, o la restringiría a un acompañamiento menor.⁵³

Pero, además, cabe recuperar un aspecto ya mencionado: la importancia de la instrucción literaria, artística y musical en las clases altas desde el período humanístico. La literatura no solo da cuenta de la presencia de estas prácticas, sino que también ofrece un contexto más amplio que trasmite su significado. Así, por ejemplo, a principios del siglo XIX, las novelas de Jane Austen refieren la importancia social del piano para las jóvenes bien educadas, una necesidad que, por otra parte, solía abrazarse gratamente.⁵⁴ En *Mansfield Park*, de 1814, el instrumento en cuestión es el arpa. Uno de los personajes principales, Mary Crawford, de acaudalada familia, es aficionada al instrumento y lo utiliza como entretenimiento en su círculo social. Expresa en varias ocasiones su amor por él, pero, además, las observaciones de terceros señalan los aspectos que hemos ido apuntando: cómo el instrumento musical añade cualidades femeninas que incrementan el atractivo de las jóvenes: «A young woman, pretty, lively, with a harp as elegant as herself; and both placed near a window, cut down to the ground, and opening on a little lawn, surrounded by shrubs in the rich foliage of summer, was enough to catch any man's heart».⁵⁵ Como podemos observar, esta descripción podría haber aparecido en la prensa contemporánea de Ream referida a su persona.

Es preciso recordar también que los instrumentos musicales habían estado, asimismo, presentes en los autorretratos de mujeres artistas, desde las italianas Sofonisba Anguissola con el clavicordio y Lavinia Fontana con la espineta, en el siglo XVI (el instrumento musical, en su caso, se vinculaba con la educación humanística recibida), hasta, más tarde, la suiza Angelica Kauffmann, que dominaba varios instrumentos, o la francesa Rose Adélaïde Ducreux (fig. 6). Al igual que Vinnie Ream, esta última, de la que se conservan pocos datos biográficos a pesar de haber recibido buenas críticas cuando expuso en el Salón de París,⁵⁶ parecía decantarse por el arpa, un instrumento, por otra parte, muy en boga entre la aristocracia francesa desde el siglo XVIII, y que dio lugar, por tanto, a innumerables imágenes de bellas jóvenes tocando el arpa en interiores lujosamente decorados.⁵⁷

En el caso de Vinnie Ream, estas tradiciones se hallan presentes en mayor o menor medida y, como hemos visto, guardan relación entre ellas. A pesar de su procedencia humilde, el dominio de los instrumentos musicales le conferiría cierto prestigio intelectual, que algunos críticos, como hemos comprobado, le negaban. Los atributos musicales resaltarían también esa feminidad que componía ante la cámara fotográfica y el pintor. En los retratos pictóricos (fig. 3 y 4), el vestuario clásico o folclórico la muestra como una figura alegórica —grecorromana en un caso, tal vez en alusión al clasicismo propio del estilo ideal de la escultura estadounidense del momento, y a la italiana, con el atuendo de campesina que complementa con el laúd, muy popular en la Italia de época barroca— que funcionaría, asimismo, al margen de sus habilidades musicales. Sin embargo, más allá del exotismo del atuendo, hemos de tener en cuenta que en el retrato como campesina italiana exhibe también el medallón con el rostro de Cristo esculpido que le regaló el cardenal Antonelli, una figura de gran rango en el Vaticano, de quien había modelado un busto. Ream lleva el mismo



Fig. 6. Rose Adélaïde Ducreux, *Autoretrato con arpa*, 1791, óleo sobre tela. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

⁵⁶ Vid. Joseph BAILLIO, «Une artiste méconnue: Rose Adélaïde Ducreux», *L'Oeil*, n.º 399, octubre de 1988, p. 20-27.

⁵⁷ Podemos insistir en el arpa como atributo femenino y símbolo de la armonía amorosa si recordamos cómo el arpa es el instrumento que permite la comunicación amorosa entre los inocentes jóvenes Cecilia de Volanges y su instructor en *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos (Pierre Ambroise CHODERLOS DE LACLOS, *Las amistades peligrosas*, Barcelona, Mondadori, 2008).

⁵⁸ Edward S. COOPER, *Vinnie Ream...*, p. 108.



Fig. 7. Fotografía de Vinnie Ream con su hijo, Richard R. Hoxie, ca. 1880-1890. Procedencia: Oklahoma Historical Society Photography Collection.

europea, los instrumentos musicales podían ser vistos como complementos simbólicos, y que esto era compatible con la muestra de sus habilidades musicales. Sabemos por varios testigos que las tenía, y que el arpa era para ella un instrumento muy querido. La adquirió en París de segunda mano tras una búsqueda de ejemplares nuevos, según anota en sus diarios.⁵⁸ En una fotografía de su taller en el Capitolio, el arpa tiene reservado un lugar importante. La imagen muestra medallones, bustos y estatuas exentas, pero también objetos decorativos como flores y una mesita con una pecera. Pero la presencia del arpa no es tan solo decorativa, hubiera sido poco práctico trasladarla a un lugar donde el espacio para trabajar era imprescindible solo para realizar la fotografía. Tal vez la ejecución del arpa acompañara al más arduo ejercicio escultórico. En otra imagen muy similar y de la misma época, la artista se halla en el centro de la imagen, dormida. Es significativo que su cuerpo yacía entre el instrumento y una de sus esculturas; con ello demostraría su capacidad para combinar los dos mundos, el de la música y el de la escultura, del mismo modo que, al encontrarse durmiendo y no trabajando, nos da a entender que se ejercía

medallón en varias fotografías en contextos diferentes. Lo utiliza, por ejemplo, cuando se hace retratar mientras trabaja en el modelo de su escultura de Farragut para demostrar que es ella misma la que elabora sus obras. El medallón, innecesario para su labor, aquí es, obviamente, un signo de distinción y reconocimiento. El empleo de la joya en el retrato como campesina devolvería la atención hacia su persona, que el traje tal vez habría desviado. El uso de los atributos, pues, al igual que sus estrategias, se dirige en varias direcciones, y con ello su imagen queda enriquecida y se vuelve más efectiva.

Observó que, siguiendo la reciente tradición pictórica

hasta acabar realmente fatigada.⁵⁹ Además, entre las fotografías que se conservan de la época en que, una vez casada, abandonó la escultura, destacan varias imágenes en las que, sola o junto con su hijo Richard, Ream está tocando el arpa (fig. 7). En estas imágenes han desaparecido los atributos de la escultura, pero no de la música, lo que nos llevaría a pensar en la relación de esta última con el ámbito familiar y doméstico. Ahora bien, no deberíamos mantenernos en esta interpretación, ni tampoco descartarla, pues en la restricción a la que se vio sometida en su matrimonio, habría encontrado mediante la música un importante espacio de libertad. De nuevo aquí lleva el medallón del Vaticano, un símbolo que, sin duda, apunta a la artista que no había dejado de ser, por si la presencia de la música no lo hubiera dejado suficientemente claro. En esta imagen aúna sus facetas de música, escultora y madre.

A modo de conclusión

She loved music passionately, and in her girlhood days was a gifted performer on the harp and piano. The old songs were her favorites.⁶⁰

Un famoso cuadro de Angelica Kauffmann relata el momento en que hubo de tomar una importante decisión en su vida: la de dedicarse a la música o a la pintura a nivel profesional (fig. 8). Según su biógrafo, su talento en ambos campos la llevó, junto con su padre, a pedir consejo a un clérigo de confianza. Este le hizo ver cómo la gloria de la pintura sería más firme que la efímera de la música, y que con aquella obtendría más beneficio. Antes de la consulta, la música parecía presentarse como la mejor opción, pues hubiera sido un modo inmediato de obtener el éxito, un camino menos «largo y doloroso».⁶¹ Como expone de manera retrospectiva en su obra pictórica de 1791, la música, cuya personificación mira resignada a Angelica, que apunta con su mano hacia la pintura como pidiendo disculpas a la primera, ya ha perdido el favor de la artista. Toda elección implica una renuncia, y al volver hacia aquella, décadas después, Kauffmann da cuenta de la importancia de lo que dejó atrás. Sobre esta obra, observa Whitney Chadwick que Kauffmann toma para la composición el tipo iconográfico habitual en el tema de la elección de Hércules entre el placer y la virtud, y con ello aúna las virtudes de la feminidad y las del duro trabajo de la profesionalización, pues hace referencia tanto a la tradición pictórica como a la feminidad en el modo de autorretratarse.⁶² Ream parece haber tomado nota de sus predecesoras, y decide no tanto eludir las diferencias (entre profesionalización y feminidad tradicional), sino

⁵⁹ Una descripción de su estudio en el edificio al que trasladó su taller una vez acabada la obra que la retuvo en el Capitolio, también en Washington D. C., ofrece una imagen similar en lo que respecta al estilo del taller; los elementos decorativos son mucho más profusos (draperías, cortinas, muebles, alfombras turcas y espejos, el retrato de Healy), y además del arpa se hace referencia a un piano, una guitarra y partituras (vid. Edward S. COOPER, *Vinnie Ream...*, p. 157-158).

⁶⁰ «Vinnie Ream Hoxie Obit», *The Washington Post*, Washington D. C., 14 de noviembre de 1914, p. 14.

⁶¹ Giovanni Gherardo DE ROSSI, *Vita di Angelica Kauffmann*, Florencia, A spese di Molini, Landi e comp., 1811, p. 16-17.

⁶² Whitney CHADWICK, «How do I...», p. 11.

⁶³ Una crónica periodística que relata, entre otros aspectos, el recorrido europeo de Ream explica las visitas de esta al taller de Gustave Doré, del que se dice pasaba constante y activamente del dibujo al piano. Sin embargo, en sus retratos suele mostrarse como artista plástico y dejar de lado su faceta musical («Vinnie Ream. The Lincoln Statue...»).

⁶⁴ En pleno siglo XXI se siguen realizando comentarios que segregan razón y sensibilidad y las adjudican a lo masculino y lo femenino, respectivamente: las observaciones de Kennon y Somma, a las que ya he hecho alusión, se refieren al taller de Ream como «surrounded not by instruments of reason but by emblems of nature, innocence, sentiment, and sexuality» (Donald R. KENNON y Thomas P. SOMMA, *American Pantheon...*, p. 173).



Fig. 8. Angelica Kauffmann, *Autorretrato dudando entre las artes de la música y la pintura*. 1791, óleo sobre tela. St Oswald Collection, Nostell Priory.

combinar las dos opciones. Y, de un modo similar, su decisión entre la escultura y la pintura no resulta tan «traumática», sino un proceso que pareció darse con cierta fluidez a raíz de los acontecimientos vividos. Kauffmann ya pertenece a una época en la que la profesionalización requiere la especialización. Si bien durante el humanismo las actividades artísticas no se habían aún separado (no solo arte y artesanía, que empezaban a disgregarse), el dominio de las artes liberales, entre las que, desde la antigua clasificación, ya se encontraba la música, era obligado como argumento de la superioridad que también buscaban la pintura, la escultura y la arquitectura, «hermanadas» por el dibujo en los tratados del Renacimiento y el manierismo. Más adelante se impuso la especialización, vinculada ya con el sistema moderno del arte: mientras, durante el barroco, incluso afamados artistas compartían su labor con otros oficios (la diplomacia en Rubens; la cartografía en Vermeer, etc.), las Academias, que florecieron durante los siglos XVII y XVIII, prepararon dicho sistema, clasificaron y distinguieron los lenguajes artísticos; en definitiva, condujeron —insisto— a la especialización. Es tal vez por ello por lo que son bastante menos frecuentes (aunque existan) los retratos de artistas plásticos masculinos con instrumentos musicales.⁶³ Estos habrían quedado asociados, si no indicaban una actividad efectivamente profesional, a la feminidad.⁶⁴ Y, por otra parte, podrían hacer dudar sobre el

«verdadero» talento del artista. Ream deja clara su elección profesional por la escultura, pero sin renunciar a la música. Su originalidad radicaba en aquello en lo que su compatriota y colega Anne Whitney criticaba a Ream: ofrece todo un espectáculo visual y auditivo, incluso teatral. Sin poder hablar todavía, por supuesto, de la interdisciplinariedad en la escultura de Vinnie Ream, podemos decir que la puesta en escena de su obra por medio de las cualidades de su persona era todo un despliegue artístico interdisciplinar. La escultura que su viudo eligió como monumento funerario no podría haber sido más adecuada: la poetisa lírica Safo (fig. 9), que se pasó a bronce y se realzó con un pedestal diseñado por George Julian Zolnay. Esta figura reúne, en su materia, su forma y su contenido, los aspectos esenciales de la persona de Vinnie Ream.

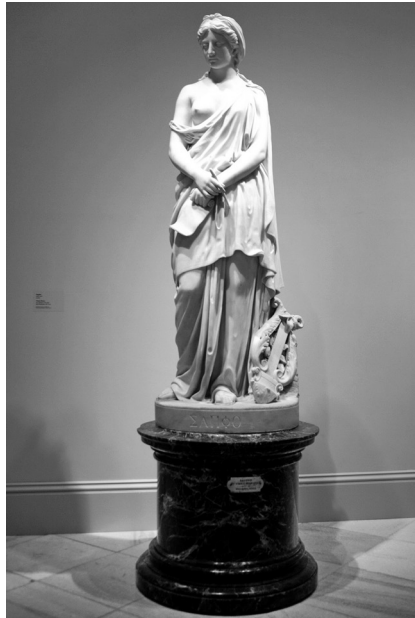


Fig. 9. Vinnie Ream, *Safo*, ca. 1879, mármol, Smithsonian American Art Museum.

Tania Alba
Universitat de Barcelona
alba@ub.edu

CUERDA Y CINCEL: LOS ATRIBUTOS ARTÍSTICO-PERSONALES DE VINNIE REAM

El objetivo de este artículo es ofrecer una aproximación al significado de la música en la trayectoria de la escultora estadounidense Vinnie Ream (1847-1914) mediante el recorrido por las referencias a la música halladas en fuentes primarias y secundarias dedicadas a su vida y obra, teniendo en cuenta los diferentes contextos y significados que subyacen a dichas referencias. Asimismo, se analizará la iconografía personal que Ream utilizaba en sus retratos fotográficos y pictóricos, imágenes que configuran su identidad artística y personal y que sirvieron para promocionar su carrera como escultora.

Palabras clave: Vinnie Ream, escultura, iconografía de la música, sociología de la música, imagen artística, imagen personal, reconocimiento artístico

STRING AND CHISEL: PERSONAL AND ARTISTIC ATTRIBUTES OF VINNIE REAM

The aim of this work is to tackle the significance of music in the career of American sculptor Vinnie Ream (1847-1914) by tracking musical references founded in primary and secondary sources dedicated to her life and work, paying special attention to the context and meaning of these references. Furthermore, the personal iconography Ream displayed in her photographed and painted portraits will be also analyzed, given that these images were an important tool to create her artistic and personal identity and to promote herself as a sculptress.

Keywords: Vinnie Ream, sculpture, iconography of music, sociology of music, artistic image, personal image, artistic recognition, genre studies

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

