

A contrapelo. Las mujeres en los monumentos públicos de A Coruña

Elo Vega

La mujer extraordinaria existe gracias a la mujer común

Virginia Woolf

En determinados enclaves públicos de nuestras ciudades destacan ciertos elementos cuya presencia constante, cotidiana, forma parte esencial de la experiencia de sus habitantes. Pero quizá en su familiaridad radique la razón de que su intención se escape a nuestra distraída mirada transeúnte. Solemos ignorar cuál fue el motivo que los trajo a ese lugar, en el que, a diferencia de un banco o de una papelera, no parecen ejercer otra función que la de señalar, distinguir el lugar con su mero estar allí.

También se suele argumentar en su favor que embellecen el entorno. ¿Son mera decoración los monumentos? Más bien no. Tratándose de una expresión artística que exige obligatoriamente la licencia de la autoridad competente, la erección de monumentos está directamente ligada al ejercicio del poder, su enunciado es unidireccional, siempre de arriba abajo, desde las élites hacia las masas. El monumento prescribe qué es lo que merece ser recordado y cómo, esto es, satisfaciendo el gusto y las preferencias estéticas del grupo dominante. El monumento, pues, no dice tanto nunca del personaje al que rinde homenaje —o ni siquiera respecto a su autor— como del momento histórico en que se levantó y, sobre todo, de quienes lo ordenaron: muestra, orgulloso, «quien manda aquí».

La propia etimología del término «monumento» (del latín *monere*, hacer recordar) revela su vocación de legado dirigido a las generaciones venideras, su aspiración a durar para siempre. Esto explica que recurra de ordinario a materiales como el mármol y el bronce, que resisten tanto a las inclemencias de la intemperie como a las del paso del tiempo, pero que no pueden evitar que el tiempo pase, por lo que acaban durando incluso más que la memoria. Los promotores del monumento se dirigen a sus contemporáneos pero también al futuro: buscan que, merced al monumento, a través suyo, perdure cierta concepción del mundo. Así que, cuando el mensaje que se transmite al ensalzar a un personaje o acontecimiento coincide con el espíritu hegemónico de la época, no parece haber problema. Es más, se diría que entonces el monumento, subrayado y exaltación del orden que le rodea, llega a fundirse con él y deviene invisible. Pero la evolución histórica de las sociedades da lugar a discordias entre las ideas del momento y las que representa el monumento, que acaba hablando de «quién mandaba aquí».

Por más que pueda relativizarse el alcance e importancia de los monumentos, sobre todo en una época donde existen mucho más poderosos medios de comunicación, la distribución de los elementos que componen el espacio público escenifica y contribuye a reproducir los privilegios y las desigualdades sociales. Son simultáneamente causa y consecuencia unos de otros. Y el escenario de las tensiones y los conflictos que la

inequidad genera. Es así que, a pesar de su aparente silencio, el monumento es un artefacto siempre polisémico: el testimonio explícito de la voluntad de quienes lo erigieron, pero a la vez, también, el eco de quienes se opusieron a él o cuya discrepancia no se ha tenido en cuenta.

En este sentido, quizá la más notable exclusión sea la de las mujeres. No quiere esto decir que no haya cuerpos femeninos en los monumentos. Los hay y en abundancia, pero como ilustración de una historia narrada por otros: con frecuencia mediante figuras alegóricas —de algo que, por definición, siempre habla *de otra cosa*—, utilizando el cuerpo femenino, de preferencia desnudo o semidesnudo, a manera de significativo vacío, capaz de acoger y, literalmente, dar cuerpo a ideas abstractas. No se trata de mujeres reales, que hayan tenido una existencia histórica.

En la ciudad de A Coruña, donde fue más bien tardía la fiebre monumentalista que inundó Europa durante la segunda mitad del XIX, la ausencia de monumentos dedicados a mujeres con derecho a nombre propio no es absoluta, si bien su número constituye un grupo muy minoritario en comparación con el de los varones que han merecido tal honor. ¿Es el monumento un género especialmente misógino o machista? No más que las películas, que la literatura, los chistes, las canciones o el lenguaje coloquial. Lo mismo que cualquier otra expresión cultural característica de una sociedad marcadamente patriarcal, solo que agudizada por el gobierno exclusivo de las élites que históricamente han controlado tanto los recursos y el espacio públicos como el relato hegemónico del pasado, el presente y el porvenir. Esto es, un reducido grupo de hombres. Y esa exigua y selecta congregación masculina se celebra a sí misma, se homenajea y conmemora en el espacio urbano a través de monumentos que ensalzan los valores propios del grupo, haciendo que aparezca como un fenómeno natural la construcción hegemónica de las jerarquías raciales, de género y de clase. ¿Dónde están las mujeres en los monumentos públicos? Y si están ¿qué hacen ahí?, ¿de qué modo su presencia o ausencia se asienta en prejuicios clasistas y de racialización? La mayor parte de las figuras femeninas aparece en los monumentos de un modo despersonalizado y subalterno, como formas dirigidas a ejercer la función de rendir homenaje: coronando de laureles al prohombre o postradas a sus pies, agradecidas, en nombre de la ciudad o la nación, como fantasmas que encarnan la preceptiva belleza o la juventud. El cuerpo como ornamento.

Las que pueden considerarse como las estatuas públicas —cívicas y laicas: santos, cristos y vírgenes aparte— más antiguas de A Coruña datan de las últimas décadas del XVIII y son dos alegorías que decoran sendas fuentes: la de Neptuno, diseñada por Juan Pascual de Mena en 1782 y realizada por Fernando Domínguez Romay en 1791, ubicada en la plaza de Santa Catalina, y la de la Fama, que hoy se encuentra en la plaza de San Andrés. Esta fuente, también de Rodríguez Romay, fabricada entre 1791 y 1792, está coronada por una escultura de Antonio Pernas, que curiosamente contraviene la norma habitual, ya que la Fama no tiene en este caso forma de cuerpo femenino, siendo un muchacho quien luce los atributos de reglamento del mito —sus alas y su escudo— y sopla la trompeta de rigor.

Atendiendo a la cronología, la primera figura femenina presente en un monumento público es la que remata la llamada **Fuente del Deseo** (1876), ubicada en el centro de la plaza de Azcárraga. Es la imagen de una mujer vestida con una túnica que deja al descubierto un pecho. Una pieza fabricada en serie, de un convencional aire neoclásico, producción de los muy populares talleres de fundición franceses que sembrarían —se vendían por catálogo— durante la segunda mitad del XIX las capitales de provincia de fuentes, estatuas y farolas. Y una mezcla de todo un poco es esta mujer-candelabro en la que se recurre a un cuerpo femenino idealizado, de una belleza y juventud arquetípicas, como ornamento de un objeto funcional.

El deseo al que se alude, no hace falta explicitarlo, es masculino. El sistema patriarcal se levanta sobre una binaridad hombre/mujer, construida como una oposición complementaria en la que el varón se considera jerárquicamente superior. La relación que se establece entre sujeto/objeto, observador y observada, entre poder y opresión, ha encontrado históricamente en la mitología y las alegorías, y hasta en el refinamiento del *arte por el arte*, el envoltorio ideal de la alta cultura como justificación del deleite voyeurístico de la mirada masculina.

Un ejemplo señero del rol subalterno, de complemento y ornato por parte de la mujer respecto a la figura central del prohombre se encuentra en el monumento a **Aureliano Linares Rivas** (Santiago, 1841-Madrid, 1903), político conservador, diputado, senador y tres veces ministro. Don Aureliano responde ejemplarmente al modelo del caciquismo característico de la restauración canovista, donde hombres como él fungían en Madrid como «conseguidores», es decir, agentes en la capital de los intereses de las oligarquías de la provincia a la que representaban. En reconocimiento a este papel, Linares, que ya contaba, desde 1895, con el homenaje de la columna conmemorativa conocida como el Obelisco en el Cantón Grande, sería objeto en 1912 de otro monumento, obra de Agustín Querol, integrado, además de por su estatua, por una **alegoría de la Historia**: una mujer que vuela con su túnica al viento y un gran libro en la mano, donde se lee la palabra «Patria», y una corona de laurel, el símbolo de la gloria y la inmortalidad. El monumento se instaló en la zona de la Rosaleda de los jardines abiertos al público en 1868 y llamados del Ensanche o del Relleno antes de ser rebautizados con el nombre del contraalmirante Méndez Núñez en 1871.

Estos jardines acabarán acogiendo la mayor concentración de esculturas monumentales de la ciudad, una colección que reúne el normativo catálogo de políticos, próceres, príncipes de las letras y padres de la patria, además de ejercicios formalistas de escultura retórica y hasta una estrella del pop. Mucha barba y bigotes de bronce y de granito. O moderna resina de poliéster y fibra de vidrio. En esta nómina, como también es norma, son pocas las figuras femeninas. Las primeras fueron las dedicadas a **Concepción Arenal** (Ferrol, 1820-Vigo, 1893), obra de Rafael González del Villar, y a **Emilia Pardo Bazán** (A Coruña, 1851-Madrid, 1921), firmada por Lorenzo Coullaut Valera y que sería retirada en 2007 y sustituida, debido a su deterioro, por una réplica en bronce. Las dos se inaugurarían en el mismo año, 1916. El de la primera, en septiembre, aún sin terminar, y el de la segunda, en octubre, cuando llevaba ya instalada un mes. Todo para encajar con las agendas de las autoridades invitadas a ennoblecer los respectivos fastos, en los cuales, por las fotografías en que la prensa de la época recoge

los eventos, hay profusión de trajes oscuros y corbatas, y de nuevo mucho bigote y barbas, pero no hay ninguna mujer. Doña Emilia, por pudor, declinó asistir al acto. Por su parte, Concepción Arenal había ya muerto hacía más de veinte años. Pero también se le había promovido en vida un monumento, en Ourense, a lo que su modestia intentó en vano oponerse argumentando que «las estatuas deben levantarse al genio, a la santidad o al heroísmo: yo no soy ni un genio, ni una heroína, ni una santa».

Lo cierto es que su figura no ha hecho sino agrandarse con el tiempo, considerándose —como a Pardo Bazán— una precursora del feminismo en España, por haberse enfrentado a las teorías que justificaban la inferiorización social de la mujer basándose en supuestas razones biológicas (*La mujer del Provenir*, 1869). Arenal defendió el derecho del acceso de las mujeres a todos los niveles educativos, y lo ilustró con su propia actitud, desafiando las normas al acudir a la universidad travestida. El gesto de usar ropas masculinas en sí mismo constituye una poderosa imagen de la imposición patriarcal de las exigencias que todavía hoy aconsejan a las mujeres hacer pasar inadvertidos sus rasgos distintivos para ingresar o progresar en el interior de las instituciones. Una estrategia similar siguió al presentarse a un concurso literario —que ganó— utilizando el nombre de un hijo suyo. O al haberse visto obligada a escoger entre no firmar sus artículos, cobrando así solo la mitad de su precio... o permanecer en silencio. Se diría que ese mismo espíritu de disimulo preside el monumento a doña Concepción, donde su presencia queda limitada a un medallón en medio de un conjunto de carácter más bien arquitectónico y corte modernista, en el que el elemento central lo constituye una dramática y alegórica escena: un águila de hierro con las alas abiertas y en sus garras una serpiente y un libro. Completan el monumento dos placas alusivas a su compromiso con las reformas humanitarias de la legislación penitenciaria.

El hecho de que las fuerzas vivas de la restauración borbónica rindieran homenaje a personajes no ajenos a la polémica, como Arenal y Pardo Bazán, se explica por la adscripción, sin fisuras y a pesar de todo, de ambas madres y esposas a los puntales fundamentales del régimen, la monarquía y la iglesia. En el caso de doña Emilia habría que sumar además su españolismo acérrimo: desde su militancia juvenil en el carlismo hasta su defensa de los toros como «fiesta nacional», su enaltecimiento de la historia imperial española —a ella se debe la expresión «leyenda negra» para desacreditar las críticas a las atrocidades del colonialismo español en América—, su apoyo a la guerra colonial en Marruecos o su animadversión al nacionalismo gallego. Por su parte, el profundo catolicismo de Concepción Arenal facilitaría que su memoria fuese cómodamente cooptada incluso por el franquismo, que valorará su compromiso como «genuinamente español e íntegramente católico», proclamándola «heroína de la caridad».

Las dos se manifestaron contrarias al sufragismo, negando el derecho al voto de las mujeres. Arenal porque pensaba que sin educación ni independencia económica, el voto de la mujer duplicaría, sumiso, al del marido y el de la hija al del padre. Doña Emilia, por su parte, porque abominaba del parlamentarismo. Siendo radicalmente antirrevolucionaria en lo político, su feminismo, como todo su edificio ideológico, es innegociablemente individualista: ella dictamina en qué dirección tiene que evolucionar la sociedad pero sin poner en duda su propio estatus aristocrático. La particularidad de

sus posicionamientos —católica y feminista, separada del marido, con conocidos amantes— la llevaría a escribir: «los conservadores de la extrema derecha me creen “avanzada”, los carlistas “liberal” [...] y los rojos y jacobinos me suponen una beatona reaccionaria y feroz».

El monumento a Pardo Bazán se inaugura el mismo año en que es nombrada catedrático (sic) de lenguas neolatinas en la universidad Central de Madrid —la misma a la que Concepción Arenal consiguió entrar disfrazada—, dentro de lo que parece una campaña de compensación y reconocimiento frente a su reiteradamente frustrada aspiración a ingresar en la Real Academia de la Lengua. Su empeño se estrellará contra el rechazo — por tres veces, en 1889, 1892 y 1912, lo que le granjearía el mote de «el eterno candidato»— y las burlas misóginas de aquellos a quienes había considerado sus compañeros: Menéndez Pelayo habló de la «estrafalaria pretensión» de una «cursilona empecatada», Clarín la tachó de «jamona atrasada de caricias» y Valera argumentó que no había sillón en la Academia para acoger el volumen de su «circunferencia».

Aun consciente del intransigente sexismo de las instituciones, Pardo Bazán apoyó la candidatura de Concepción Arenal a la Academia de las Ciencias Morales y Políticas, con el mismo resultado negativo. Tanto una como la otra, cada una dentro de sus peculiaridades, merecen por derecho propio el título de pioneras del feminismo en España, desde la perspectiva heterodoxa de un catolicismo reformista, pero también debido a su fecunda producción literaria, pues sobre cualquier otra consideración, se trata de mujeres escritoras. Mujeres que se atrevieron a tener una voz propia.

En el otro extremo, en el del silencio, en el de la utilización del cuerpo femenino, además de cómo alegoría y complemento ornamental, hay que incluir su presencia integrada en la arquitectura con una función estructural. Este uso se encuentra ya profusamente en el arte clásico griego y romano en forma de atlantes y cariátides. La crítica feminista ha utilizado la figura de la cariátide para señalar la función de las mujeres como soporte que apuntala con su callada inmovilidad el edificio del sistema patriarcal. En A Coruña, los más destacados ejemplos se hallan en las fachadas respectivas del edificio del Concello y del Palacio de Justicia.

El Concello, obra de Pedro Ramiro Mariño, ocupa el flanco norte de la plaza de María Pita y fue construido ente 1908 y 1912, aunque se inauguraría oficialmente en 1927. A lo largo de la década anterior se incorporaron a la fachada seis figuras femeninas con función alegórica. Las dos que sostienen el escudo de la ciudad se deben a Eugenio Cuadrado y representan respectivamente **La paz** y **La industria**. O **El trabajo** y **La sabiduría**, según otras fuentes. Las otras cuatro fueron realizadas por Antonio Parera Saurina y se corresponden a cada una de las provincias gallegas. Destaca la de **A Coruña**, siendo la única que aparece con los pechos descubiertos a la vez que armada con una espada, respondiendo a la intención de producir, como escribe el propio autor, «una arrogante figura, que con su valiente actitud, pretende como dominar sobre las demás (**Lugo, Ourense y Pontevedra**) y parece dominar su indumentaria dos notas culminantes, la fuerza en la capitalidad militar y la razón en la administración de justicia».

Por lo que respecta a la sede del Tribunal Superior de Justicia de Galicia, abrió sus puertas en 1930, obra de Julio Galán, según planos de Antonio Palacios, incorporando en la fachada principal y en la posterior, dos parejas de imágenes femeninas, alegorías alusivas, desde su solemne gravedad de prudentes matronas, a **La justicia y La ley**.

Formando parte de un monumento propiamente dicho no van a volver a aparecer figuras femeninas desde los de Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal hasta que en 1934 se inaugure, por más que inacabado, el dedicado al poeta **Curros Enríquez** (Celanova, 1851-La Habana, 1908), uno de los representantes máximos del *Rexurdimento*. La obra, realizada por Francisco Asorey entre 1928 y 1934 está atravesada por completo por referencias a la identidad nacional gallega, desde la piedra granítica y la técnica propia de la tradición de los canteros medievales hasta la evocación de los dólmenes celtas o las figuras bestiales deudoras del Románico que a los pies del poeta representan a los enemigos de Galicia: el caciquismo, la usura y la injusticia. El espectacular conjunto dedicado al gran patriarca de las letras gallegas es, en efecto, un modelo de monumento patriarcal: el héroe es el único personaje identificado individualmente y aparece rodeado de dos grupos de figuras anónimas. A un lado los hombres, las mujeres al otro, simbolizando al pueblo y sus trabajos, a los que será el poeta quien de voz, destacando, entre las labores de las mujeres, junto al cultivo de la tierra la primera de todas: la maternidad. En la cima de la pirámide, una alegoría de la nación, la apoteosis de Galicia: con los brazos en alto, una joven desnuda.

El gusto por ilustrar la idea de la nación en tanto «comunidad imaginada» mediante un cuerpo femenino procede iconográficamente de la Revolución Francesa y se teje en torno al concepto de Madre Patria: mediante un bucle paradójico se idealiza en el espacio público la fijación y acotamiento «natural» de las mujeres en el ámbito doméstico, donde han de desarrollar su responsabilidad reproductiva, no solo en términos biológicos, sino también de la transmisión de los valores que conforman la cultura nacional. La patria, como el cuerpo sagrado de las mujeres propias —la madre, la esposa, la hija— ha de ser protegida por sus héroes, sus hijos, sus hombres, sus dueños, igual que las fronteras, frente a cualquier intervención, penetración o apropiación extraña.

De la concepción del monumento como territorio poco adecuado a la presencia femenina da fe que van a pasar más de cuarenta años antes de que vuelva a verse una figura de mujer formando parte de un monumento público en A Coruña. Será en 1976, recién muerto el tirano, cuando se instale, también en los jardines de Méndez Núñez, el **Monumento al libro y sus creadores**, una pieza realizada por Manuel García *Buciños*, que consta de tres personajes, cada uno con un libro en la mano, una pareja heterosexual y un niño. El monumento se singulariza por su estética epigonal, en la divisoria de una escultura tradicional que coquetea con la abstracción moderna, una actitud que reaparecerá casi veinte años más tarde en la **Mujer** de José Castiñeiras en la calle Barcelona. El de *Buciños* es otro ejemplo de emisión, en sordina, de modo paralelo al enunciado explícito —en esta ocasión concreta, la celebración del libro y la lectura—, de la identificación entre condición femenina y maternidad, pareja y reproducción, y la exaltación de la hegemonía del modelo heteronormativo y nuclear de familia.

Otra pareja heterosexual va a formar parte del conjunto *Ós migrantes*, de Alfonso Vilar Lamelas, erigido en 1985 en el paseo del Parrote, frente al castillo de San Antón y el Club Náutico. En los monumentos sobre la emigración, cuando incorpora a la mujer, normalmente escenificando la escena de la separación o la despedida, ésta ocupa el papel de quien se queda, mostrando una imagen de pasividad que no refleja exactamente la realidad. Al incluir dos estrofas de sus *Cantares Gallegos*, este monumento es, de una manera indirecta, también un homenaje a Rosalía de Castro. Su monumento propio no tardará en llegar.

La década de los ochenta del siglo XX va a asistir en España al proceso de institucionalización de las corrientes feministas liberales e igualitaristas, lo que conllevará que la eclosión monumental que va vivir A Coruña bajo la égida del alcalde Paco Vázquez, de 1983 a 2006, suponga el incremento de figuras femeninas. En 1985, con motivo de su rehabilitación, en el alto del edificio La Terraza, de nuevo en los jardines de Méndez Núñez, se instalan ocho bustos como homenaje a otros tantos escritores y periodistas gallegos. La intervención es digna de señalarse, no solo porque incluirá entre sus figuras uno de Emilia Pardo Bazán, la única escritora del conjunto, sino porque es la primera vez que una mujer firma una obra pública en la ciudad: la escultora académica Docha Rioboo. Un dato reseñable dada la corta nómina de autores, varones, por supuesto, que domina en un campo en el que las buenas relaciones con las altas esferas políticas y económicas son tan importantes como el hecho de saber complacer sus gustos e inclinaciones artísticas.

Al respecto, las últimas décadas van a revelar una ecléctica variedad de perspectivas cuando consideramos su acercamiento a la mujer como protagonista. Por una parte, sorprende la pervivencia del desnudo de corte académico, de rancia tradición en la historia del arte occidental e impugnado por la crítica feminista como mecanismo de cosificación de la imagen de la mujer como objeto ornamental, esto es, su obligación de belleza. El patriarcado premia así su sometimiento al dictamen del gusto de la mirada masculina. Desde aquí ha de entenderse la presencia del torso desnudo de una anónima joven, fechado en 1988, que a modo de cariátide, integrada en una columna, sostiene una buganvilla que trepa sobre los baños público en los jardines de Méndez Núñez. Lo mismo que las otras estatuas de desnudos de ascendencia académica, como la *Ninfa* (1991) de José Castiñeiras de la explanada de la estación de Ferrocarril o las que, bajo el título de *Parejas* (2005), Sergio Portela dispone, como otras veces, en el entono de un edificio firmado por su propio padre, el arquitecto César Portela. En este caso, el palacio de exposiciones y congresos, Palexco. Dos estatuas, tumbadas, a la entrada del edificio y otras dos de pie, de gran tamaño, en ademán de saludar en dirección al muelle de atraque de los cruceros turísticos. En ambas ocasiones, los desnudos femeninos se ven acompañados de otros masculinos. Si la pretensión es remediar el sexismo de la objetualización del cuerpo de las mujeres pasando, a modo de compensación, por la extensión de esa cosificación al de los hombres es que no hemos entendido nada.

En la misma lógica de idealización del universo femenino hay que entender el mito de las sirenas, fantásticas criaturas marinas que han evolucionado desde una originaria monstruosidad, marcadamente negativa —como deja ver su etimología, del griego *Seiren*, «las que atan»—, constituyendo en el imaginario masculino una personificación

del atractivo erótico y una invitación al placer y la voluptuosidad, aunque en tiempos recientes el mito ha acabado por domesticarse y edulcorarse hasta el extremo de su disneyficación. A esta popularidad obedece su presencia entre los monumentos de A Coruña. La más precoz es la **Sirena del Orzán**, de 1995, obra de Margara Hernández Smet, instalada en la playa de Berbiriana o del Matadero. De 1998 es la **Sirena de San Amaro**, de María Jesús Urgoiti, en Adormideiras. Y en 2004, al inaugurarse, con motivo de la ampliación del paseo marítimo, siete esculturas de un golpe, se sumarían otras dos sirenas: una, con ese nombre y el reconocible estilo de *Bouciños*, y otra, titulada **Nereida**, de Pilar Pérez Subías. Otra alusión femenina se hacía en la obra **Los lamentos de las diez mujeres de Hércules**, de Carmen Senande, compuesta de piezas visualmente abstractas y diseñada para producir, aprovechando el viento, sonidos evocadores de gemidos y llantos.

El androcentrismo, pese al aparente protagonismo femenino, preside el mito de las sirenas, pues el sentido de su existencia no gira sino en torno a los hombres, a quienes indefectiblemente se dirigen. Este es el eje narrativo de otras esculturas que física y visualmente se centran en figuras femeninas pero hablan realmente de los hombres, aunque lo hagan precisamente a través de su ausencia. Es el caso de la pieza titulada **Aí veñen os mariñeiros**, de José Luis Penado, que puede verse en la plaza elíptica de la controvertida promoción inmobiliaria de Los Rosales.

Pocas son las ocasiones en las que las mujeres que no aparecen solas no lo hagan acompañadas de una figura masculina, como en la **Pareja de Ancianos** del parque de Santa Margarita que firma la Fundación X. Piñeiro. En la antigua plaza de los Caídos (desde 2015, *de la Concordia*), en Castrillón, un grupo de siete hombres y mujeres se reparte en otros tantos bloques de piedra, en una obra de Marta G. Villar, de 1992 y que, según palabras de su propia autora, trata de la emigración. También hay una mujer, rodeada de tres varones, en el monumento a **Los liberales coruñeses**, un conjunto realista, otra vez de José Castiñeiras, que, representando a cuatro jóvenes con atavíos románticos, se instalaría en 1989 en la plaza de As Conchiñas, para desaparecer tras las desafortunadas obras de remodelación del entorno. La presencia femenina en este incipiente ejercicio de reivindicación genealógica de la memoria democrática tendrá continuidad en 2010 en el sobrio memorial dedicado a las víctimas de la represión franquista titulado **Xérmolos de Paz e Liberdade**, obra de José Val Díaz, *Valdi*, y compuesto por una serie de bloques de granito donde entre los nombres de los represaliados en los concellos de la comarca coruñesa, se incluyen los de nueve mujeres: Juana María Clara Capdevielle Sanmartín, María Bello Paz, Antonia Blas Fernández, Carmen Temprano Salorio, Mercedes Romero Abella, María Otero González, África Maridolas Tojo, María González González y Topacio González Pérez.

La represión que el franquismo descarga sobre las mujeres responde a los rasgos propios de la violencia de género. La cantidad de mujeres militantes de organizaciones, activistas y comprometidas políticamente constituye un grupo más bien minoritario dentro de las mujeres represaliadas. El fascismo las considera enemigas y las combatirá a muerte, y va a manifestar un encono especial hacia las mujeres cultas, con educación, profesionales, periodistas, bibliotecarias y muy en particular contra las maestras. Como María Barbeito (A Coruña 1880-1970), maestra, pedagoga defensora de la escuela pública única y la coeducación, que fue depurada tras el golpe militar, destituida y condenada al ostracismo. Pero la manifestación de la represión con más hondas raíces patriarcales será la ejercida sobre las «mujeres de»: las esposas, las hijas, las hermanas del varón antagonista van a ser castigadas en sustitución de los hombres a quienes se quiere escarmentar, considerándolas como propiedades materiales del enemigo. Y todas las mujeres van a ser objeto, además, de vejaciones específicamente sexistas. Por ejemplo, al serles rapada la cabeza y ser así exhibidas públicamente, desfiguradas, desposeídas de uno de los rasgos distintivos de su identidad: la lección tiene que recordarles que su cuerpo no les pertenece. Como la violación, utilizada secularmente como arma de guerra y táctica militar para humillar al enemigo y aterrorizar a la población civil a través del cuerpo de las mujeres.

El lugar de memoria más antiguo que hace referencia a la violencia del Estado contra el movimiento obrero en A Coruña se encuentra en el cementerio de San Amaro y es un austero monumento funerario, apenas una columna truncada, que, por iniciativa de las sociedades obreras se levantó en 1906 para honrar a las víctimas causadas por la represión de la huelga general declarada en la ciudad en mayo de 1901, donde morirían por disparos de las tropas de infantería siete personas, entre ellas, tres mujeres. Sus nombres constan junto a los de las demás víctimas: Benita García, Manuela González y Josefa Corral. Las primeras, trabajadoras en el Hotel de Francia, y la última, ama de casa. Curiosamente, la tumba ha sido objeto alguna vez de una ofrenda floral en homenaje a las «tecelanas», refiriéndose al lugar como «monumento a las tejedoras», aunque ninguna de las víctimas perteneciese a ese gremio.

El uso de la imagen femenina como significante alegórico reaparece en el homenaje al mártir del galleguismo **Alexandre Bóveda** (Ourense, 1903-A Caeira 1936). Realizada por el escultor Francisco Pérez Porto, inaugurado en 2008 en la plaza de Cuatro Caminos, consiste en una pieza cónica de cerámica esmaltada con vivos colores. En la cúspide de una acumulación de cuerpos y rostros, predominantemente femeninos, se eleva una mujer con los brazos en alto, como en el monumento a Curros Enríquez, como símbolo de Galicia.

Otra obra que, en este sentido, merece comentarse forma parte del parque escultórico de la Torre de Hércules. Es el tríptico dedicado a **Los ártabros**, de 1994, de Arturo Andrade, donde se identifica mediante los atributos correspondientes a sus actividades respectivas, a las figuras masculinas como un guerrero y un marino, mientras que la mujer parece condenada a la tradicional adscripción a «sus labores», sin que haga falta mayor concreción, esencializando la identificación entre la naturaleza femenina y los trabajos reproductivos: de profesión, mujer.

El mencionado furor monumentalizador característico de las últimas décadas no podía dejar, entre sus primeras actuaciones, de subsanar la deuda de la ciudad con una figura clave de la identidad moderna de Galicia, **Rosalía de Castro** (Santiago de Compostela 1837-Padrón 1885) que en Santiago, por ejemplo, contaba ya con una estatua desde 1917. En A Coruña se hizo en 1991, con una escultura de Manuel Ferreiro Badía. La formidable dimensión de la popularidad de su poesía ha acabado configurando un personaje quizá extremadamente romántico en el que con frecuencia se han orillado otras dimensiones de su obra, como sus reflexiones sobre la reclusión y el menosprecio del que son víctimas las mujeres, a quienes, como escribe ya en su primera novela, *La hija del mar* (1859), «no les es permitido todavía escribir lo que sienten y lo que saben».

La norma por la que las mujeres históricas que han sido merecedoras de monumento hayan sido todas escritoras —Pardo Bazán, Concepción Arenal, Rosalía— se rompe en 1998 con el erigido en honor de **María Pita** en la plaza del mismo nombre. Realizado, de nuevo por José Castiñeiras, en seguida desató la controversia, que incidía en el carácter anacrónico de la escultura y su sobrecarga retórica decimonónica, la pompa estética favorita de la Restauración. La excepcionalidad histórica de la dictadura franquista, que también estimó sobremanera esa grandilocuencia heroica, prolongaría artificialmente la vida de un género claramente de otra época. Quizá esta perspectiva sea apropiada para intentar acercarse a una explicación de la facilidad con que han reaparecido en las calles españolas unas formas caducas y dadas por sepultadas en el olvido, como manifestación de una cultura lastrada por el peso de un postfranquismo que no acaba de desaparecer.

Esta anomalía planea sobre el monumento a María Pita. La excepcionalidad del momento en que las mujeres llegan a empuñar las armas y a participar directamente en la batalla es un lugar común en el relato del nacimiento de la identidad nacional, y lo fue en el proceso de mitificación de la llamada Guerra de la Independencia como momento fundacional de la nación española. Al cumplirse el primer centenario del dos de mayo florecieron las estatuas de las heroínas, con Agustina de Aragón a la cabeza. Y a ese calor se recuperaría el mito de María Pita, que se ha visto emparejadas no pocas veces con Agustina en el relato épico patriótico, dado lo inusual de los hechos que protagonizaron. La mayoría de las sociedades han excluido históricamente a las mujeres de cualquier papel activo en la guerra: mientras que los varones son instruidos en el uso de la violencia, a las mujeres se las adiestra para ser sumisas a los hombres de su grupo, que a cambio les brindan protección frente a los otros hombres, los extraños.

Cuando, según este esquema, la mujer toma las armas, lo hace siempre para defenderse a sí misma y a los suyos. Es lo que en el relato histórico hace la heroína, que solo actúa con violencia cuando su legítimo usuario, el varón, no puede. Esto subraya la excepcionalidad de unas circunstancias que, una vez desaparecidas, implicarán la vuelta al orden. Estos y no otros son los motivos de glorificación del gesto de María Pita. La exaltación de su carácter anómalo, extravagante, en realidad, paradójicamente pondera y enaltece el orden patriarcal. Es esa misma lógica sexista la que fomenta la explotación de la humillación que representa para el enemigo, los varones rivales, el haber sido derrotados por mujeres. El patriarcado nos construye a las mujeres y nos consume como cuerpos sexuados, como objetos de uso y transacción: mercancías. También en el

ámbito simbólico, utilizadas e intercambiadas por los hombres. Y por los hombres es mayoritariamente interpretado, narrado, transcrito, figurado y representado «lo que sienten y lo que saben las mujeres».

En la segunda mitad de los ochenta empezaron a aparecer monumentos dedicados al protagonismo de las mujeres en el desempeño de trabajos que desbordaban el ámbito doméstico. Pero de entre la gran diversidad de labores realizadas por las mujeres gallegas –desde labradoras a tejedoras, pasando por molineras, lavanderas, aguadoras, costureras, maestras...– se ha elegido un corto número, y siempre sin dirigir el homenaje a una persona concreta sino a una mujer genérica. Por ejemplo, **La placera** (1987), de Manuel Ferreiro Badía, dedicada a las vendedoras y por ello ubicada en la plaza del mercado municipal de Montealto. A esta escultura seguiría en 1989 la de **La cigarrera**, una figura femenina sin rostro, de María Jesús Urgoiti, levantada en la plaza de la Palloza, delante del edificio que albergara el que fue el mayor establecimiento industrial de Galicia desde su fundación, en 1804: la Fábrica de Tabacos de A Coruña, donde la mano de obra siempre estuvo compuesta mayoritariamente por mujeres, donde podían entrar a trabajar desde los nueve años, y que vivió los inicios del movimiento obrero y asociativo femenino. Clausurada en 2002, en la actualidad el edificio acoge a la Audiencia Provincial de A Coruña, y destina una sala a *La Tribuna*, la novela de 1833 donde Emilia Pardo Bazán retrata la dureza de las condiciones de trabajo de las cigarreras. Sobre este asunto, y polemizando con los que consideraban el trabajo en las fábricas como impropio de la condición femenina, doña Emilia argumenta que el salario es lo único que lo diferencia del trabajo en la casa o en el campo e imputa a estos supuestamente bienintencionados caballeros estar defendiendo algo muy diferente: el mantenimiento de una situación en la que «esta mujer, que trabaja sin tregua va a ser criada y esclava de todos: del abuelo, del padre, del marido, del niño» y hasta «de los animales que cuida...».

Como continuación lógica del monumento a las cigarreras, aunque una década más tarde, se erigirá una estatua, obra del inevitable José Castiñeiras, en **Homenaje a las cerilleras coruñesas** (2000), en la plaza de Monforte, en las proximidades de donde estuvo, hasta los años cincuenta del siglo XX, la fábrica de cerillas de Zaragüeta, dando empleo, como la tabacalera, aunque en un número sensiblemente menor, sobre todo a mujeres. Tienen en común este tipo de monumentos el rasgo de dirigir su mirada hacia el pasado, aludiendo a situaciones que han dejado de existir. Con esto se propicia la construcción de un halo de romántica nostalgia que idealiza el sacrificio en el recuerdo, reforzando el mito de la abnegación femenina, a la vez que disocia aquellas experiencias de las luchas contemporáneas, minimizando las condiciones de la explotación laboral femenina en el presente.

La misma nebulosa de complaciente añoranza por «aquellos tiempos» se percibe en el conjunto que —entre la serie de esculturas dedicadas a temas banalmente anecdóticos que salpican el paseo marítimo— en 1993 se dedicó a **Las Catalinas**, obra de Francisco Escudero, en recuerdo de las bañistas que, como precedente del turismo veraniego actual, a principios del siglo XX acudían a la ciudad, por prescripción facultativa, «a tomar baños de mar».

Otros espacios, entre monumentales y decorativos, donde se puede interpretar que se da un reconocimiento a las mujeres trabajadoras podrían considerarse los murales cerámicos que, tanto en el exterior como en el interior del puerto representan, siempre junto a los pescadores varones, todos retratados de modo genérico, a mujeres transportando pescado, en algún caso desnudas y sin rasgos faciales. Más despersonalizado todavía es el homenaje al trabajo redero, la gigantesca **lanzadera** que se levanta delante de la lonja inaugurada en 2003, un edificio que firma de nuevo el arquitecto César Portela. La aguja, una pieza que agiganta la escala de un objeto originalmente pequeño, al modo característico del escultor Pop estadounidense Claes Oldenburg, es una obra de Francisco Ramil, que omite cualquier alusión al vínculo histórico de las mujeres con la confección y reparación de las redes de pesca.

Una mujer con existencia histórica pero que aparece, de modo tangencial y más bien confuso, citada en varios lugares públicos, en virtud sin duda del papel ejercido, aunque vicariamente, como madre, es la que fuera directora de la Casa de Expósitos de A Coruña. Isabel Cendala jugaría un papel fundamental en la que se ha dado en llamar **Expedición Balmis**, por el nombre del médico que la ideó y que llevó la vacuna contra la viruela a América, Filipinas y China, partiendo del puerto coruñés en 1803. El nombre de Cendala se lee otras veces como Gandalia, Sandalla, Gandalla, Cendalla, Cendales, Zendal... reiterando así la imprecisión característica de la escasa atención prestada a la huella de las mujeres en la historia. Su nombre no consta ni de un modo ni de otro en el monumento levantado en el dique del Parrote en 2003 para conmemorar el segundo centenario del famoso viaje. Aún más, la escultura, obra de Acisclo Manzano, sería removida y desplazada en 2008, con el enojo y la oposición de su autor, para dejar sitio a una imagen de la **virgen del Carmen**, realizada por Suso León y desbordante en pesos y medidas: cuatro metros de altura y dos toneladas de bronce.

Acisclo Manzano es autor de otra escultura pública, de 1993, en la plaza Torrente Ballester, dedicada a la **Deusa Briga**. Esta deidad celta es aquí homenajeada a la manera poética habitual en estos casos, bajo el signo de una nostalgia más bien impostada hacia unos supuestos ancestros remotos de los que poco se sabe y que funcionan vagamente como fetiche identitario. Nada que ver con el colosal retorno al espacio público de símbolos religiosos perfectamente en activo y beligerantes, como el de la advocación mariana, ante la que parece oportuna una reflexión. Desde sus orígenes, la mariolatría ha funcionado como un culto paralelo a una divinidad subalterna que, a diferencia de otros monoteísmos, el católico ha tolerado y sabido reconducir. Gracias precisamente a su perfil poliédrico y su diversidad funcional, en la adoración de la virgen conviven su fuerte arraigo como diosa madre de las tradiciones populares con su papel como modelo de una feminidad pasiva y obediente, definida por la consagración del espacio doméstico como el lugar de la mujer.

Calladita estás más mona. O, en todo caso, si solo mueves los labios y la que se oye es la voz de tu amo, pues estamos hablando de la mujer como una ficción producida y gestionada por la imaginación masculina. En relación con esto, la llamada plaza del Humor se merece una parada. Fue proyectada en 1990 por Siro López y en su ejecución intervendrán los escultores, Manuel Ferreiro Badía, Francisco Escudero, Ramón Conde y José Castiñeiras. Nacida de la remodelación de la anteriormente denominada plaza de

los huevos, su tematización se realizó en torno a figuras históricas del humor, en la que no faltan personajes femeninos, aunque siempre en minoría y rara vez como protagonistas, como Mafalda. En los demás casos se pone en evidencia una vez más su carácter por norma secundaria. Y, sobre todo, no hay ni rastro —con la salvedad de Mae West, que escribía y dirigía y producía siguiendo sus propios guiones— de ninguna autora.

Como una sugerencia para intentar subsanar el sesgo de una mirada demasiado habituada a que las mujeres sean el objeto y no el sujeto, sin salir de España y por citar algunas figuras imperdonablemente excluidas: Mary Santpere o Lina Morgan, o dentro del humor gráfico y la historieta, Purita Campos, la autora de *Esther y su mundo*. O más ácidas: Nuria Pompeia, Montse Clavé, Marika Vila... o, sin bajar del Olimpo del estrellato internacional, Marge Henderson, la creadora de *La pequeña Lulú*. O Mabel Normand, la maestra de Chaplin, la inventora del gag imperecedero del tartazo en la cara. Lo mismo es que reírse, y hacer reír, hacer la payasa no se contempla entre los mandamientos de lo que se espera de una señorita *comme il faut*, de la ortodoxia de una feminidad diseñada para la satisfacción masculina.

No queda claro nunca —o a lo mejor sí hay pistas— qué espera el patriarcado de nosotras, cómo nos imagina. En 2007, el Ayuntamiento promovió la creación en el parque de San Diego, de un **Bosque de las mujeres**. Desde entonces, se han ido allí plantando árboles acompañados de placas con el nombre de «mujeres extraordinarias» o «que en alguna medida hayan supuesto un hito». Siempre en torno a fechas próximas al día de la mujer trabajadora, en marzo, o al dedicado a la lucha contra la violencia de género, en noviembre (cuando se plantó el árbol dedicado a la hermanas Mirabal), o al orgullo LGTBI, en junio (en que se añadió el dedicado a Elisa y Marcela, la pareja de mujeres que consiguió en 1901 burlar la prohibición del matrimonio homosexual). Pero ya en la inauguración del *bosque*, cuando se plantaron veintidós árboles, acompañados de sus respectivas placas, no todo encajaba: junto a Rosa Luxemburgo, Federica Montseny o Simone de Beauvoir, a alguien no se le ocurrió otra cosa que colar a santa Teresa de Calcuta entre las mujeres «que a lo largo de la historia destacaron por la igualdad de los sexos y los derechos femeninos». Un *golazo* digno de pasar a las antologías.

La idea de excepcionalidad, lo extraordinario, lo admirablemente insólito domina en la idea de merecer un monumento. La expresión «la primera mujer» en llevar a cabo tal o cual hazaña se revela en seguida como portadora de una concepción del «progreso» que sigue una linealidad ascendente y en una sola dirección, marcada, en una gradación de cero al infinito, desde la naturaleza y el instinto a la cima de cultura y razón. En la epopeya de la «primera mujer que» hizo esto o lo otro, ese «esto o lo otro» consistió habitualmente en el desempeño de una tarea que hasta ese momento había sido privativa de hombres. El paradigma de la excelencia es varón. El patriarcado va concediendo con cuentagotas reconocimiento a mujeres, abriendo los márgenes a la inclusión de determinadas actividades como apropiadas para ser desempeñadas por mano de obra femenina. Empezando por aquellas que podrían verse como una extensión en el mercado del trabajo asalariado de las tareas reproductivas y de cuidados tradicionalmente realizadas, de modo no remunerado, en el interior de la familia propia.

Empezando por las tareas de limpieza o cocina y continuando por la enfermería o la enseñanza, primero solamente con niños pequeños, como una continuidad de los cuidados maternos, y ampliándose progresivamente a otros campos.

Atendiendo al modo en que, a través de los monumentos, se ha ido reconociendo a mujeres que hacían esas *otras cosas*, en principio, propias de hombres, es llamativo el predominio, a lo largo de todo el siglo XX, de las escritoras: Pardo Bazán, Concepción Arenal, Rosalía de Castro. En el imaginario colectivo, la escritura permanece vinculada, como las otras bellas artes, a la expresión de sentimientos, como una labor creativa, imaginativa, de almas consideradas sensibles, siempre, en ese sentido, un poco «femeninas». En el otro extremo, la ciencia hunde sus raíces en la tradición filosófica occidental y el binarismo razón/sentimiento, público/privado, masculino/femenino. La racionalidad y el conocimiento científico se encuentran, a pesar de su autoproclamada objetividad, impregnados, como todas las producciones culturales, de ideología patriarcal.

En el *bosque de las mujeres* se incluyen los nombres de Hipatia de Alejandría (355 o 370-415 o 416) y Marie Curie (Varsovia, 1867-Passy, 1934). Pero el monumento más significativo en memoria de una mujer científica quizá sea la placa colocada en 2011 en las proximidades de la Casa de las Ciencias, en el parque de Santa Margarita, en honor de la insigne matemática **María J. Wonenburger** (Montrove, Olerios, 1927-A Coruña, 2014). Entre este humilde monolito y el ampuloso monumento a Pardo Bazán hay no solo un siglo de diferencia y un abismo formal, sino una larga y compleja historia que habla, a través muchas veces del silencio y de la ocultación, la falsificación, las apariencias, de una opresión invisible, de la violencia simbólica ejercida a través del lenguaje de la visualidad. Los monumentos nos aleccionan sobre lo que merece consideración, lo meritorio, lo que vale la pena o no ser recordado. Lo que perdura y lo que no.

La distinción entre lo permanente y lo efímero forma parte también de la construcción social del género. Las cosas que hacen los hombres y las que hacen las mujeres, unas son duraderas y otras efímeras. Unas tienen un comienzo y un final, como la construcción de un edificio, o como la jornada laboral en una fábrica o en una oficina. Y otras se caracterizan por una rutina circular, que nunca acaba y es siempre la misma: como el trabajo en el hogar. Que unos sean ensalzados y otros infravalorados o recompensados no es fruto de la casualidad ni está en su naturaleza. Lo mismo que lo que asciende al pedestal o merece letras de oro. O simplemente ser remunerado.

En el reconocimiento público a los méritos de María J. Wonenburger no podía faltar el tópico: fue *la primera mujer* española que ganó una beca Fullbright para matemáticas. Fue en 1954, lo que la llevó a la prestigiosa Universidad de Yale, en Estados Unidos, donde acabaría trabajando, tras constatar las dificultades para desarrollar su carrera en España y residir un tiempo en Canadá. María regresó a España en 1983, sin publicidad, en silencio, abandonando su carrera, para instalarse en A Coruña para cuidar a su madre, anciana. María Wonenburger fue «redescubierta» y «recuperada» por jóvenes matemáticas gallegas, recibiendo reconocimientos oficiales, tras veinte años de vida anónima. Su historia es una invitación a la reflexión sobre la consideración de un tipo de

trabajo u otro, sobre quiénes y dónde y bajo qué premisas decretan su valoración. Y también la ignorancia, el desprecio o la exclusión.

Parece obvio que no es sólo por lo feas, lo insultantemente populistas, banalmente aburridas o el romo y corto vuelo de su imaginación, pero necesitamos dejar atrás a ninfas y sirenas, igual que a las alegorías que aletean su admiración alrededor del héroe. Tampoco cabe duda de que los monumentos públicos no ofrecen a las jóvenes referencias para su empoderamiento. Pero esa innegable realidad no debería obstaculizar la necesaria discusión acerca de si el reparto actual entre qué es lo que vale y cuenta y qué es desdeñado y subestimado debería repensarse. Si lo que necesitamos es disputarle al macho alfa el liderazgo —y el pedestal en la plaza— o si la crítica feminista del sistema patriarcal puede o debe ofrecer alternativas a la injusticia estructural de ese orden. «Mujer» y «hombre» son categorías relacionales, son consecuencia de unas determinadas relaciones sociales, y si estas se modifican, o se revolucionan, esas categorías también se verán transformadas.

A lo largo de siglos se escribieron y publicaron elaboradas teorías acerca de cómo las personas de determinadas razas eran esclavos «por naturaleza», que esa era su «condición natural». Si así hubiera sido realmente, no habrían hecho falta cadenas, castigos ni amenazas para evitar que los hombres y mujeres esclavizados se rebelaran una y otra vez para intentar liberarse de esa iniquidad. Del mismo modo, si las mujeres hubieran alguna vez sido inferiores y tan débiles como para necesitar la tutela y protección de los hombres, el patriarcado no habría tenido que elaborar ni leyes coercitivas ni sofisticados mitos para justificar y enmascarar esa opresión. Si el abuso de poder forma parte del paisaje cotidiano y logra hacerse invisible es precisamente porque forma parte de nuestra vida diaria, y lo hace gracias a lo que Virginia Woolf llamó «el poder hipnótico de la dominación»: pasa desapercibido, no solo a los ojos de quienes la sufren, sino también de quienes, sin saberlo, son los opresores.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, Eva (2007). *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*.

AGULHON, Maurice (2016). *Política, imágenes, sociabilidades: de 1789 a 1989*.

ALONSO ALVAREZ, Luis (1998). *As tecedeiras do fume. Historia da fábrica de Tabacos da Coruña*.

ÁLVAREZ JUNCO, José (1997). «Redes locales, lealtades tradicionales y nuevas identidades colectivas en la España del siglo XIX».

ANDERSON, Bonnie S.; ZINSSER, Judith P. (1992). *Historia de las mujeres: una historia propia*.

ARENAL, Concepción (1869/2011). *La mujer del porvenir*.

BARREIRO FERNÁNDEZ, XOSÉ R. (2005), «A Ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema».

BENEDICT, Anderson (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*.

BLANCO SIERRA, Javier (2015). *Aproximación a la escultura contemporánea en el espacio público gallego*. (Tesis Doctoral)

BREY, Gérard (1986). «El movimiento obrero en La Coruña entre 1881 y 1889».

BROWN, Penelope; JORDANOVA, Ludmilla. J. (1982). «Oppressive Dichotomies: the Nature/Culture».

CANCLINI, Néstor García (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

CASTILLEJO CAMBRA, Emilio (2014). *Mito, legitimación y violencia simbólica en los manuales escolares de Historia del franquismo (1936-1975)*.

CASTRO, Rosalía (1858/2005). *La hija del mar*.

ERICE SEBARES, Francisco (2008), *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado. Usos y abusos de la memoria colectiva*.

FAUS SEVILLA, Pilar (2003). *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*.

FERNÁNDEZ CAAMAÑO, José Manuel; PÉREZ VÁZQUEZ Ricardo (2015). *El agua en A Coruña. Fuentes, estanques y lavaderos*.

FERNÁNDEZ PRIETO, Lorenzo. *A represión franquista na comarca da Coruña*.

FRANC, Isabel (Lola Van Guardia) (2017), *Las humoristas. Ensayo poco serio sobre mujeres y humor*.

GARCÍA GUAL, Carlos (2014). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*.

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel (1998). *Galicia, hacia la modernidad: concreción de nuevos ámbitos en lo urbano y en lo rural, 1750-1900*.

GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás (2007). *Clima y medicina*.

IRIGARAY, Luce (2009). *Ese sexo que no es uno*.

JAGOE, Catherine; BLANCO, Alda; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina (1998). *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*.

LINKER, Kate (2001). «Representación y sexualidad».

MAN, Paul de (1998). *La ideología estética*.

MARTÍ, Sacramento (2015). *Misoginia y comprensión en clásicos españoles del siglo XX*.

MARTÍNEZ SUÁREZ, Xosé Lois (1993). *A praza de María Pita. A Coruña (1859–1959)*.

- MOLINA, César Antonio (2003). *Viaje a la Costa da Morte*.
- MONSIVÁIS, Carlos (1989). «Sobre los monumentos cívicos y sus espectadores».
- NASH, Mary; TAVERA, Susanna (eds.) (2003). *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*.
- NEAD, Lynda (1998). *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*.
- OTERO TÚÑEZ, Ramón (2002). «Asorey».
- PARDO BAZÁN, Emilia (1883/2006). *La tribuna*.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1890/2000). *La mujer española y otros escritos*
- POLLOCK, Griselda (1991). «Mujeres ausentes: un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer».
- POSE ROMERO, Ana (1999). *As misteiras coruñesas*.
- RIAL GARCÍA, Serrana Mercedes (2009). «Trabajo femenino y economía de subsistencia: el ejemplo de la Galicia moderna».
- ROMERO MASIÁ, Ana (1997). *A fábrica de tabacos da Palloza. Producción e vida laboral na decana das fábricas coruñesas*.
- SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira Elizabeth (2000). *Patria se escribe con sangre*.
- SAU, Victoria (1981). *Diccionario ideológico feminista*.
- SAU, Victoria (2000). *Reflexiones feministas para principios de siglo*.
- SOBRINO MANZANARES, María Luisa (2000). *A Arte nos Espacios Públicos: Ponencia de Artes Plásticas*.
- SORALUCE BLOND, José Ramón (2009). «El palacio municipal de A Coruña».
- VIGO TRASANCOS, Alfredo (2007). *A Coruña y el siglo de las luces: la construcción de una ciudad de comercio (1700-1808)*.
- VILLOTA, Paloma de (ed.) (1998). *Las mujeres y la ciudadanía en el umbral del siglo XXI*.
- VV. AA. (2017). *Contra escritos sobre crítica y contracultura*.
- WOLF, Naomi (1991). *El mito de la belleza*.
- WOOLF, Virginia (1938/1999). *Tres guineas*.