

¿UNA EMPRESA DE MUJERES? EDITORAS IBEROAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS¹

Yet I'm the only woman in England free to write what I like.
The others must be thinking of series & editors

—VIRGINIA WOOLF

Claire Battershill, en *Modernist Lives. Biography and Autobiography at Leonard and Virginia Woolf's Hogarth Press* (2018), una notable historiografía del modernismo a partir del mítico sello editorial fundado por el matrimonio de escritores Woolf, plantea una pregunta retórica acerca de la determinación editorial de Virginia Woolf, convertida en productora de sus propios libros: "So why a publisher of one's own?" (2018: 11). La respuesta, formulada a partir de una nueva pregunta, es también retórica: "What were the alternatives?" (2018: 11).

Virginia Woolf, defensora de un cuarto propio para el ejercicio creador y la profesionalización literaria, se embarcó junto a su esposo, Leonard Woolf, en la fundación de Hogarth Press, una pequeña editorial que logró alcanzar cerca de 500 títulos entre 1917 y 1946. A partir de 1946, pasó a manos de Chatto & Windus,² cuando ya contaba con agentes, distribuidores y relaciones por todo el mundo, así como con un reconocido catálogo, expresivo contrapunto de las inquietudes del célebre círculo de Bloomsbury.

Frente al desolador panorama que determina habitualmente la investigación de la historia editorial, el archivo de Hogarth Press se conserva como un productivo muestrario de la actividad del sello a través de una nutrida correspondencia;

¹ Este monográfico es el resultado de los trabajos realizados en el marco del Proyecto de Investigación "Prácticas culturales y esfera pública: Editoras españolas y latinoamericanas contemporáneas" (FFI2016-76037-P).

² En 1946 Leonard Woolf se separa de su socio John Lehmann, a quien Virginia Woolf había traspasado su parte en la empresa en 1938. Vinculado a Hogarth Press como asesor, Leonard se convierte en editor de Virginia Woolf póstuma y de sus propios volúmenes autobiográficos (Battershill, 2018: 174).

documentación administrativa y comercial y, cómo no, pruebas de imprenta que testimonian el proceso previo a la edición definitiva de los libros. No hay condiciones más favorables para el análisis editorial y literario, como se ve en una notable serie de estudios (Willson Gordon, 2009; Southworth, 2010; Battershill, 2018). Como propone Sara Blair (2004), el grupo de Bloomsbury puede verse como un circuito de producción y de intercambio de ideas y obras, un gran mapa geocultural del modernismo, visión que alimenta el proyecto digital Modernist Archives Publishing Project (MAPP), cuyos objetivos se reúnen en el volumen colectivo de Battershill, Southworth, Staveley, *et al.*, *Scholarly Adventures in Digital Humanities. Making the Modernist Archives Publishing Project* (2017).

Virginia Woolf destacó repetidas veces la relevancia que Hogarth Press tuvo en su desarrollo autoral: “Yet I’m the only woman in England free to write what I like. The others must be thinking of series & editors” (Battershill, Southworth, Staveley, *et al.*, 2017: 1).³ Esta anotación en su diario el 22 de septiembre de 1925 dejaba entrever que el cuarto propio precisaba de un canal mediador que también podía condicionar el acto de creación y la emisión del mensaje. En el ámbito hispánico, Virginia Woolf encontró en otra mujer ese necesario altavoz: la argentina Victoria Ocampo, mecenas, editora y traductora, influida profundamente por la escritora inglesa, a quien visitó, y con la que estableció una relación epistolar a partir de la lectura de sus escritos, que difundió en español (Gayle, 2012; Chikiar Bauer, 2015).

La editorial Sur de Ocampo y Hogarth Press se hermanaron en un lenguaje transnacional favorecido por la condición social privilegiada de ambas mujeres quienes, no obstante, también se vieron marcadas por la exclusión de los sistemas oficiales de acreditación y legitimación académicas por razón de su sexo. Pero cabe preguntarse cuáles son las motivaciones que mueven a una empresa cultural como las de Woolf y Ocampo cuando no se posee el capital económico y simbólico de ambas, o cuando a la falta de autoridad crítica se le suma una condición civil problemática, y cuáles son los comportamientos que se generan en torno a dicho emprendimiento; es decir, fuera de un entorno propiamente letrado y socialmente estable, cuál fue el camino roturado por las autoras en busca de la publicación de sus obras o de las ajenas, y cómo abrigaron la idea de generar un catálogo editorial que es la segregación de una elección lectora con voluntad de influir en el espacio colectivo.

³ Como Virginia Woolf expuso en *Three Guineas* (1938): “the private printing press is an actual fact, and not beyond the reach of a moderate income. Typewriters and duplicators are actual facts and even cheaper. By using these cheap and so far unforbidden instruments you can at once rid yourself of the pressure of boards, policies and editors” (Battershill, Southworth, Staveley, *et al.*, 2017: 2).

Así, el presente monográfico da cuenta de algunas de las investigaciones desarrolladas en torno al Proyecto de Excelencia I+D *Prácticas culturales y esfera pública: Editoras españolas y latinoamericanas contemporáneas* (FFI2016-76037-P), expuestas parcialmente en las varias ediciones del Seminario Internacional *Redes Públicas y Relaciones Editoriales. Prácticas Culturales y Esfera Pública* del Grupo de Investigación Cultura, Edición e Investigación en el Ámbito Hispánico (GICELAH) del CSIC.⁴ Los objetivos de dicho proyecto derivan de la necesidad de reflexionar en torno a un marco teórico y a una metodología aplicables al análisis de la historia cultural de la edición contemporánea desde una perspectiva transnacional y de género. Un editor es un creador de canon. Determina la primera selección de lectura impresa, tras la cual el público, los críticos y los académicos levantarán su propio criterio sancionador. Como recuerda Roger E. Stoddard: “Hagan lo que hagan, los autores no escriben libros. Los libros no se escriben. Son manufacturados por escribientes y otros artesanos, por mecánicos e ingenieros, y por prensas de imprenta y otras máquinas” (Stoddard, 1987, en Lyons, 2012: 29).

No obstante, pese a ello, la investigación en torno a la historia de la edición y de sus agentes en el ámbito hispánico ha sido escasa y más específicamente en el caso de las mujeres, a pesar de notables esfuerzos colectivos como los llevados a cabo en las historias globales de la edición (Infantes, Botrel y López, 2003; Martínez Martín, 2001, 2015; de Diego, 2014). Tal estado de la cuestión fue una de las motivaciones del proyecto virtual *Editores y Editoriales Iberoamericanos, EDI-RED*.⁵ Sí existen interesantes propuestas que permiten identificar algunos testimonios histórico-críticos sobre estas mujeres emprendedoras, como el recurso digital de Gutiérrez, Lafuente y Carrillo *Mujeres impresoras. Guía de recursos*

⁴ En el VIII Seminario Internacional *Redes Públicas y Relaciones Editoriales. Prácticas Culturales y Esfera Pública: Editoras Españolas Contemporáneas* (Madrid, CCHS-CSIC, 22 y 23 de octubre de 2018) se abordaron otras figuras femeninas que no se incluyen en el presente dossier, como Zoila Ascasíbar, Concha Méndez o Amparo Soler; asimismo, se dio voz al desarrollo de la iniciativa asociacionista de Las Mujeres del Libro (http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/942099_entrevista_a_patricia_escalona/) y a propuestas de investigación interdisciplinar como la liderada por la Dra. Ana Gallego, FEMENEDIT, centrada en los estudios de género, la sociología de la literatura y las políticas de mercado. Existen otros proyectos en el marco europeo como *Agents of Change: Women Editors and Socio-Cultural Transformation in Europe* (Ghent University), dirigido por Marianne Van Remoortel, y *Dictionnaire des éditeurs français du XIXe siècle*, dirigido por Jean-Charles Geslot y coordinado por Viera Rebollo-Dhuin (Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, <https://def19.hypotheses.org>).

⁵ Ver http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberamericanos/. Acerca del proyecto virtual EDI-RED, ver <https://cerlalc.org/author/pura-fernandez/>.

bibliográficos. Siglos XVI-XIX, o volúmenes como *Conversaciones con editores. En primera persona* (2007), ocho jugosas entrevistas, entre las cuales figuran las que Elena Catena y José Huerta realizan, respectivamente, a Amparo Soler y Beatriz de Moura. Este volumen fue seguido por *Las damas de la edición. Testimonios de una generación comprometida con la edición* (Orquín, 2008), fruto de un encuentro en la Residencia de Estudiantes de Madrid donde se recabó la experiencia de once profesionales iberoamericanas, algunas de las cuales reaparecen en *Ellas editan. Testimonios de dieciséis editoras colombianas que construyeron un camino para los libros en un país de no lectores* (2019), a cargo de Margarita Valencia y Paula Andrea Marín.

El editor acredita a quien aspira a competir en la arena literaria y es el primer eslabón en la selectiva cadena artística, pero apenas existen testimonios de su formación, gestión y trayectoria, si bien en las últimas décadas va arraigando cierta tendencia memorialística ya iniciada por autores decimonónicos como Mariano Cabrerizo, Benito Hortelano o Julio Nombela. Así, Carlos Barral, Mario Muchnik, J.M. Castellet o Rafael Borràs, incluso editoras como Concha Méndez, Concha Lagos o Esther Tusquets, nos han legado documentos biográficos que se convierten en fuentes imprescindibles para la investigación histórico-cultural, habida cuenta de que la edición es un rico campo en el que proyectar ansiedades de autoría, revestidas de la forma de un catálogo personal y de la creación de nuevos productos culturales. Pese a esto, no existe apenas una conciencia patrimonial de los archivos editoriales que asegure su preservación y estudio;⁶ en este sentido, varios artículos de este dossier identifican archivos documentales como fuente para la historiografía cultural y literaria contemporáneas en cuya construcción tanto influyeron las mujeres.

Así pues, el presente monográfico se centra en una serie de casos paradigmáticos de la transición hacia el régimen editorial moderno —en España se establece con la liberalización de la imprenta tras la disolución de los gremios (1836)— hasta los procesos de concentración y globalización editoriales del mercado en lengua española. El proyecto se articula en torno al análisis de estudios de caso significativos, en buena parte con una perspectiva transnacional e interdisciplinar para evaluar la acción femenina en la esfera pública a partir de la gestación de espacios de enunciación y discurso participativo. Pero sobre todo para determinar las formas de acceso a la república de los libros y su labor mediadora a partir de la edición literaria (originales, traducciones o adaptaciones), incluso cuando no se tiene

⁶ Como apunte leve, baste recordar la labor iniciada en el Institut de Mémoires de l'Édition Contemporaine, la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca de Catalunya. En el citado portal *Editores y Editoriales Contemporáneos, EDI-RED* se puede ampliar la bibliografía específica, así como consultar la Base de Datos bibliográfica de libre acceso: <http://edi-red.csic.es>.

acceso a los órganos asociativos y de decisión del sector editorial, como se evidencia en el caso de Eulàlia Brusi, cuyo estudio, firmado por Marta Ortega Balanza, inaugura este dossier.

La investigación en torno a las mujeres de letras decimonónicas ha demostrado la necesidad de analizar no tanto su discurso, es decir, lo que decían o lo que escribían, muy apegado a lo normativo, sino lo que hacían cotidianamente en su ejercicio profesional, declarado o no. Las pesquisas biográficas en torno a la francesa afincada en España Catherine-Clémentine Denné Schmitz, la hispano-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda,⁷ la española residente en Francia Emilia Serrano de Wilson, o las viajeras Pilar Sinués de Marco, Faustina Sáez de Melgar o Emilia Pardo Bazán, testimonian la fecunda actividad editorial desarrollada por muchas escritoras embarcadas en proyectos de claro tinte transnacional y comercial. Así, los estudios de caso a partir del microanálisis biográfico ofrecen paradigmas profesionales de extraordinario dinamismo y potencialidad que contradicen los principios básicos de la caracterización civil, social y cultural de las mujeres en cuanto a empresarias, ya sea como impresoras o editoras, a menudo determinadas por la herencia de un negocio familiar.

Es evidente que los objetivos que marcan nuestra investigación se proyectan en el tiempo y enlazan con aspiraciones más complejas representadas por una gran base de datos histórica en el CCHS-CSIC que se va alimentando en la medida de lo posible dada la dificultad de hallar datos, confirmarlos y validarlos. En paralelo, se avanza en la reconstrucción de las trayectorias biográficas (personales y profesionales) de editoras que desplegaron su actividad empresarial desde el primer tercio del XIX hasta la actualidad, con especial atención en aquellas que se acercaron al concepto de editor moderno que ambiciona un proyecto cultural propio que deviene en prestigio, capital simbólico y visibilidad profesional. Dada la perspectiva iberoamericana, interesan especialmente aquellas vidas que estuvieron marcadas por la experiencia del desplazamiento, por migraciones y exilios, una trashumanidad que favoreció los contactos culturales y el conocimiento de otros mercados.⁸

⁷ Ver las cartas inéditas publicadas por J.A. Escoto que detallan cómo la poeta hispano-cubana conocía y gestionaba cada detalle material, económico y formal relacionado con sus publicaciones (carta a Emilio Blanchet, 13 de octubre de 1861, Matanzas, Cuba: 35 ss.).

⁸ En la plataforma libre EDI-RED se incluyen las microbiografías de las editoras más paradigmáticas de la historia editorial, así como otro tipo de material audiovisual y documental. Asimismo, se está elaborando el primer censo de impresoras y editoras literarias en el ámbito hispánico desde 1800. Buscamos enlazar la investigación diacrónica con el testimonio de la experiencia personal de empresarias culturales en activo, bien adscritas a grandes grupos internacionales

¿Una empresa de mujeres?

Así, parece necesario que en las investigaciones en torno a este espacio de la edición se aplique un tipo de análisis sustentado en las prácticas diacrónicas de sus profesionales. Este planteamiento revelará la actividad de un nuevo agente que opera en la esfera pública desde un espacio poco visible: la mujer de letras involucrada en empresas culturales, pero ya no solo como una categoría diferencial, sino como un elemento constitutivo del nuevo campo en el que puede actuar como factor de diversificación y de cambio. La información sistematizada e interrelacionada que ofrezcan los estudios de caso de editoras concretas permitirá trascender la visión de esta *empresa* femenina como un hecho fundado solo en la excepcionalidad de una casuística reduccionista y opaca.

Este dossier anima a problematizar los estudios literarios, más atentos a los textos y contextos artísticos que a las condiciones de producción, distribución y canonización de un campo profesional regulado por normas no expresas, así como por tensiones e intereses determinados por su doble naturaleza artística y empresarial. Invita a reflexionar en torno al espacio editorial como un foro virtual de gran dinamismo para el diálogo entre autores y lectores en tiempos y zonas no necesariamente cercanos; pero también como un espacio de contacto que no precisa de un escenario físico y expuesto públicamente, que permite la creación de sólidas redes personales y transnacionales y un proyecto personal materializado en forma de catálogo.

“Lumen fue una empresa de mujeres”, aseguraba Esther Tusquets en *Confesiones de una editora poco mentirosa* (2012), frente a la realidad sociocultural del momento:

No existían en los sesenta, ni creo que existan hoy, muchas empresas editoriales regidas por mujeres. Hay, eso sí, muchísimas mujeres trabajando en ellas, ocupando incluso cargos destacados, pero no en la cúspide, donde se toman las decisiones realmente importantes. Las decisiones realmente importantes son en nuestro mundo las que conciernen al dinero, y es ahí donde se estrellan nuestras reivindicaciones.

No se trataba ni remotamente de un cincuenta por ciento, era apenas un veinte —estoy hablando de los años ochenta, y dudo que la situación haya variado mucho— pero aún así rebasaba a los demás. (213-214)

(Beatriz de Moura, Elena Ramírez, Pilar Reyes, etc.), bien al segmento de la llamada edición independiente (Laura Huerga, Donatella Ianucci, Lucía Donadío, etc.).

Si el moderno régimen de autoría implica un escenario de autoridad letrada y de responsabilidad legal, así como de reclamación del reconocimiento moral y económico sobre los frutos del trabajo intelectual, ¿qué ha significado y qué significa ser editora? y, sobre todo, ¿cuál ha sido su labor y su huella en el campo literario contemporáneo?

Estas palabras ilustran el objeto de investigación de este monográfico de la revista *Lectora* por la doble significación de la palabra *empresa* —de un lado, como emprendimiento o designio personal y, de otro, como actividad y negocio comercial— en el proceso de consolidación del campo literario iberoamericano, presidiendo en la actualidad por el gran entramado de las llamadas *industrias culturales*. Nuevamente en palabras de Esther Tusquets:

Estábamos sencillamente más sensibilizadas, más receptivas, ante la literatura escrita por individuos de nuestro mismo sexo. O ¿a qué otra razón podía deberse? Pero una cosa es publicar, sin ser consciente de ello, sin habérselo propuesto, a más escritoras que otras editoriales, y otra dedicar deliberadamente una atención especial a la literatura femenina.

[...] Y dado que, cuando uno se sienta a escribir, lo hace con todo aquello que es, cuando nosotras nos sentamos a escribir lo hacemos con todo lo que comporta de diferente (y es mucho) nuestra condición de mujeres. En unas se reflejará más y en otras menos, o nada, pero allí está. (2012: 217-218)

La renovación de las ciencias históricas y la consolidación de los estudios en torno a la historia de las mujeres y las relaciones de género han asentado la necesidad de incorporar a las mujeres al relato histórico y han desarrollado una nutrida y valiosa bibliografía que no cesa de aumentar, como se señala en el volumen colectivo *La presencia y visibilidad de las mujeres. Recuperando historia*, editado por Rosa María Capel (2016: 8-9).

El silencio de las fuentes historiográficas es lamentado con frecuencia cuando se persigue trazar el rastro de la profesionalización femenina como una práctica regular, productiva y con repercusiones en el entorno social y cultural. A pesar de que quienes trabajamos en la centuria decimonónica española soñamos con el tesoro documental albergado en la sección Imprimerie de los Archives Nationales de France, también en este fondo histórico la invisibilidad civil de las mujeres opaca su actividad en los negocios y en la arquitectura de las redes comerciales y culturales contemporáneas (Perrot, 1998; Dufournaud, 2015; Michon et Dufournaud, 2018; Rebollo-Dhuin, 2019). El diálogo necesario entre la historia económica, cultural y empresarial para recomponer la historia de la edición y de sus agentes ofrece un resultado sordo cuando se trata de percibir el emprendimiento

femenino. Movidos actualmente por la productividad del llamado Big Data y las posibilidades que las Humanidades Digitales ofrecen a nuestros proyectos de investigación, a menudo nos enfrentamos a la evidencia de que en el edificio de este conocimiento nos falta lo esencial, que pasa por la reconstrucción de la fisonomía humana de los profesionales que fundaron nuestra República de las Letras; la restitución de una genealogía femenina silenciada como una práctica normalizada: mujeres a contraluz pero con un reconocido papel en la gestión diaria editorial, como en el caso de la esposa de Manuel Aguilar, Rebecca Arié Behar (González, 2017), o la de Guillermo de Torre, Norah Borges, solo por mencionar algunos casos significativos.

El bricolaje de las pioneras propietarias

La revisión arqueológica del campo cultural está arrojando un sinnúmero de nombres femeninos estrechamente implicados en un espacio profesional muy relacionado con las instituciones locales, regionales y nacionales, lo que amplía su irradiación personal. Ya desde el Antiguo Régimen es una evidencia que las manos femeninas se aplicaban a tareas vinculadas con la limpieza y la preparación del papel en las imprentas, pero su presencia se multiplicaba en labores que iban más allá de la gestión puramente doméstica de los espacios de trabajo. En este marco referencial comenzamos el presente monográfico a través de la figura de Eulàlia Ferrer Monstserrat. En “Eulàlia Ferrer, viuda de Brusi (1780-1841): La capacidad de obrar de las mujeres en la profesión del libro”, Marta Ortega Balanza analiza las prácticas profesionales como validación jurídica que otorga autoridad y legitimidad a las mujeres. Si *de iure* solían ser meros personajes de transición entre los varones titulares del negocio, este estudio de caso de una editora y librera arroja una deslumbrante mirada sobre la actividad femenina en los negocios del libro en toda su amplitud: desde el espacio de la imprenta, la edición y la librería. Este retrato conforma un perfil empresarial de gran riqueza y en pugna constante con los estereotipos que subordinaban e invisibilizaban su trayectoria bajo el patriarcal marco nominativo del apellido del varón de la familia, ya sea el padre, el marido o el hijo, e incluso el hermano, entre los cuales el rastro femenino deviene un eslabón opaco en la cadena social.

El trabajo de Marta Ortega reafirma la urgente labor de archivo que tenemos por delante en este campo y testimonia cómo Eulàlia Ferrer, viuda de Brusi, sorteó la incapacidad legal en tanto mujer con esa resistencia táctica del hacer cotidiano propia de los grupos minoritarios o faltos de poder. La práctica diaria en la imprenta implica la adaptación de los discursos dominantes a través de una ingeniosa apropiación y subversión de su normativa; esto es, un sutil y sagaz *arte de hacer* en el escenario socioprofesional que logra transformar la realidad, como teoriza Michel de Certeau (1999: lii-liiii). Marta Ortega identifica la trayectoria de Eulàlia

Ferrer con el modelo de “identidad nómada” enunciado por Rosi Braidotti (1994) como la vía para conciliar la capacidad de acción del individuo y la dependencia con respecto a los imperativos del poder mediante una política de subjetivación.

Eulàlia Ferrer nos sitúa en el escenario de la vida gremial, que conoce su ocaso en España en 1836. Este monopolio estipulaba los requisitos de aprendizaje, maestría y ejercicio para abrir un taller propio, privilegio vedado a las mujeres, que quedaban relegadas, como recuerda Ortega Balanza, “a una legitimación interina, como meras herederas y regentes”, sin participación directa en el órgano rector del sector, el Colegio gremial. Eulàlia Ferrer, perteneciente a una familia librera desde principios del siglo XVII, ilustra la inercia de un sistema sociojurídico que, por la transmisión genealógica de los apellidos y la imposición del patronímico del varón, sumerge en el anonimato a la mujer que, como en su caso, logró erigir un imperio editorial en la Barcelona del siglo XIX.⁹ Viuda desde 1821, el ejercicio de la patria potestad sobre sus hijos la proveyó de los recursos legales más eficaces para sortear la incapacidad de obrar por ser mujer, lo que permitió que actuara en el negocio familiar con extraordinario éxito y contundencia y como una hábil artífice de clientelas políticas.

Eslabón notable en la genealogía empresarial de un sello centenario de Barcelona, la trayectoria de Brusi evidencia que, pese a su condición de mujer, actuó con éxito en el ámbito civil, procesal y mercantil fundamentalmente tras ser declarada viuda universal durante veinte años y lograr el reconocimiento de sus pares.¹⁰ La emancipación fue fundamental y alejó a la dueña de la imprenta-editorial de la tutela forzada que pesaba sobre las casadas y solteras, una situación que en perspectiva de derecho de familia e historia empresarial no era ajena a la de otros países europeos.¹¹ En este aspecto, el presente monográfico explora las dimensiones de este ordenamiento sociojurídico en el ejercicio de emancipación de algunas pioneras en el siglo XIX; junto al caso de Eulàlia Brusi se presentan los de Clémentine

⁹ Existe una variada casuística que evidencia estas prácticas matrimoniales, como la de Francisco Cándido Pérez Prieto, empleado que contrae matrimonio con la viuda de Riesgo y pasa a compartir su taller y a ponerle nombre, *vid.* Martínez González (2019a); otro tanto puede verse en el caso Manuel María de Vila, en Martínez González (2019b).

¹⁰ La investigación reciente exhuma casos similares en lo comercial, aunque con diversas perspectivas ideológicas en el manejo del negocio; *vid.* el estudio sobre la casa Garriga y Aguasvivas (Barcelona, 1801-1857) y la figura de Maria Mercè Aguasvivas por Solà Parera (2018); también la de la Imprenta y Librería de la Viuda de Hijos de Mayol y su colección Joyas del Teatro, en González Subías (2018).

¹¹ *Vid.*, por ejemplo, el estudio en torno a esta figura de la *passeuse* o eslabón para la transmisión patrimonial de los hijos varones en las empresas familiares, en Michon y Dufournaud (2018), especialmente Robic (2018: 234-248). Para el caso español, centrado en el noroeste, ver el estudio de Muñoz Abeledo (2018: 118-135).

Denné Schmitz (1801-1876), Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), Patrocinio de Biedma (1845-1927) y Julia Codorniu (1854-1906).

En la foto monocroma del panorama empresarial decimonónico, destaca un grupo de emprendedoras unidas por un elemento común: lo que podríamos llamar disfunción respecto del estado civil asociado tradicionalmente a las mujeres. La viudedad o la soltería también marcan la trayectoria de empresarias o comerciantes en el resto de Europa; como concluye Martine Cocard (2018: 251), la historia empresarial evidencia que el trazo biográfico femenino es invisible si no se acude a la dificultosa investigación histórica.¹² Clémentine Denné Schmitz, también librera y editora —empresaria del mundo del libro, como la define Ana Peñas Ruiz en su estudio “Clémentine Denné Schmitz, una mujer en la industria cultural del libro en el siglo XIX”—, trazó una carrera de proyección europea y transatlántica. Su nacimiento con el siglo parece marcar una vida guiada por la movilidad y el mercado globalizado que las nuevas rutas comerciales vinculadas a los movimientos de independencia americanos gestaron en el siglo XIX.

Peñas Ruiz aporta los resultados de una investigación archivística en curso que restituye a la historia empresarial y cultural europeas un nombre notable. Bajo la razón comercial Denné-Schmitz, la francesa —miembro de una familia de libreros galos— erigió un negocio de dimensiones transnacionales entre Madrid y París especializándose en el comercio y la edición de libros extranjeros, hasta que lo traspasó a su hijo Émile, de paternidad desconocida. La actividad de Denné Schmitz, en todas las escalas del circuito del libro y del trato con autores, proveedores o comisionistas, es intensa desde finales del reinado de Fernando VII hasta la creación de un proyecto editorial propio en París, a partir de 1841. Este espacio fue un eje fundamental de contacto para los libreros y editores españoles y para los escritores hispanoamericanos, pero también para los lectores, al impulsar en su establecimiento la lectura, comisión y suscripción de las obras almacenadas. Pero lo más relevante es que desarrolló una clara línea editorial de impulso de la cultura literaria contemporánea de la llamada América española, como destaca Peñas Ruiz; al tiempo, congregaba un núcleo de escritores y traductores españoles y latinoamericanos en torno a proyectos periodísticos como *El Eco Hispano-Americano* (1854-1872) —al menos en los primeros años—, un núcleo muy relacionado con el activismo antiesclavista y la promoción de los intereses franceses en Hispanoamérica.

Como señala con lucidez Esther Tusquets, escritora y editora, al recordar el momento fundacional del sello Lumen, “cuando una editorial era llevada por una

¹² Los motivos de esta ausencia suelen obedecer a razones vinculadas al carácter informal de las actividades femeninas, al predominio de lo accidental y a la falta de linealidad de las trayectorias de vida (Cocard, 2018: 247-254).

mujer, se trataba casi siempre de un negocio familiar o se debía a que alguien la había montado para ella. Era el caso [...] de las tres editoras que estábamos aquel día en la mesa” (2012: 214). Las redes familiares operan como las vías para la profesionalización femenina, en algunos casos reforzada por la colaboración con el cónyuge, como sucede con la mencionada Eulàlia Brusi, aunque eso exija el peaje de sustituir el apellido paterno del sello heredado por el marital. En otros, como ocurre con Faustina Sáez de Melgar o Patrocinio de Biedma, suponen el necesario amparo administrativo para operar como agentes en un sistema legal que sitúa en el varón la responsabilidad jurídica y económica, al ser la mujer menor de edad civilmente. La mujer, excluida tradicionalmente de la “nación política”, tiene, no obstante, una notable presencia en el espacio público, a través de la figura de la reina y de las aristócratas, entre las cuales el rumor, sobre todo el de carácter sexual, desempeña un papel relevante y se convierte en el reflejo de la mentalidad social de la época, además de un efectivo elemento de control o de desestabilización, como sucedió con la reina María Luisa de Parma, la regente María Cristina o Isabel II (Capel, 2016: 9-10). A pesar de protagonismos específicos en un contexto de urgencia nacional, como es el caso de María Pita, Agustina de Aragón o Malasaña, la única función sociopolítica y pública celebrada y atribuida a la mujer era la maternidad respetable como generadora de futuros ciudadanos (Capel, 2016: 9-10). Pero el siglo XIX, el gran siglo de los movimientos sociales y el asociacionismo, también la centuria de la prensa y de la voz de la opinión pública, alentó la movilización femenina en torno a causas como el abolicionismo, la caridad y la beneficencia, la educación, la profesionalización e incluso la emancipación femenina, articulando unos escenarios de expresión pública que tuvieron su traslación en el espacio virtual de la República de las Letras, en el que la figura de la escritora y de la empresaria cultural también buscaba un marco de representación.

En estas redes personales y profesionales el intercambio de nombres y de proyectos en la comunidad de habla española de París —nutrida por exilios y emigraciones de españoles e hispanoamericanos— es revelador y apunta a que hay potentes motores femeninos, como Clémentine Denné Schmitz, Emilia Serrano (h.1833-1923), Baronesa de Wilson, o Faustina Sáez de Melgar. Las conexiones entre las dos primeras empresarias, madres solteras en el París de Napoleón III, cuando alumbran sus principales proyectos periodísticos —*El Eco Hispano-Americano* (1854-1872) y *La Caprichosa* (1857-1858) o *La Nueva Caprichosa* (1859-1861)—, se evidencia en ese intercambio y en la asociación comercial e ideológica entre sus revistas. De hecho, la baronesa asumió la gestión del suplemento literario de *El Eco* entre 1856 y 1857 hasta que conflictos varios acabaron con tal colaboración (Fernández, 2019).¹³ Ambas manejaron con extrema habilidad las relaciones

¹³ *El Eco Hispano-Americano. Parte Literaria*, nº 1, 15-X-1856 // nº 24, 30-IX-1857

comerciales, la publicidad y otros métodos de difusión y propaganda que las convirtieron en promotoras pioneras del mercado globalizado de la edición en español en el siglo XIX.

Ana Peñas Ruiz reconstruye la trayectoria biográfica de Denné Schmitz en archivos franceses. La profesión dota de vida real a la librera y editora, aunque no siempre la documentación histórica esté presente; pero en el caso de la Baronesa de Wilson, una de las profesionales de las Letras españolas decimonónicas más internacional, la ausencia de toda suerte de información administrativa favoreció la ficción de su biografía y de su título nobiliario, que terminaron por configurar una lucrativa marca autoral y un nutrido catálogo transnacional. Consciente de la plataforma comercial de la prensa femenina, y vinculada al potente sello de Charles Bouret, la Baronesa creó lucrativas revistas en París en un momento en que comienza a repuntar la edición en la capital francesa (1859-1861), tras la crisis vivida en la década de 1850 (Rebolledo-Dhuin, 2019).

Si bien en los casos antes mencionados el entorno familiar pudo predisponer la vocación profesional de las agentes del mundo del libro, el análisis del campo cultural decimonónico revela el arquetipo de la editora lanzada a la arena literaria como vía para la publicación de sus escritos; es evidente que la autoedición es muy frecuente en la centuria, pero en el caso de las mujeres implica una relevante voluntad de consagración autoral, poco armónica con la modestia exigida a su sexo. Faustina Sáez de Melgar y Julia Codorniu son un buen paradigma de estos modelos empresariales. Así, Virginia Seguí Collar, en “Empresarias y agentes culturales del siglo XIX. El caso de Faustina Sáez de Melgar” arroja luz sobre la actividad —que podríamos caracterizar como espontánea— de dicha escritora y lleva a preguntarse cuáles eran las vías reales por las que una joven de un pueblo de la Mancha, sin vinculaciones previas con un entorno letrado, podía canalizar sus inquietudes culturales sin el apoyo expreso de los padres. La plataforma reticular de la prensa es imprescindible para entender el primer estímulo para la creatividad (Bürki y Partzsch, 2016) y, sobre todo, para la aspiración a la notoriedad literaria, ya sea con nombre propio, anagrama o seudónimo, así como para trazar esas redes de afecto y de reconocimiento que alentaban el paso unido de las aspirantes a las Letras (Fernández, 2015). Asimismo, como se verá también en el caso de Julia Codorniu, la gestión de una revista permitió el adiestramiento en labores de gestión administrativa, comercial y económica a estas modestas empresarias.

La correspondencia entre la joven Sáez de Melgar y su futuro marido, Valentín de Melgar, durante 1854 —inédita hasta el momento—, desvela una sorprendente unidad de intereses entre ambos, pero sobre todo una relación muy respetuosa hacia los proyectos personales abrigados por Faustina Sáez de Melgar. La investigación en el pluriforme legado personal de la escritora-editora descubre su

voluntad de archivo con todo tipo de documentación generada en el ejercicio artesano y autónomo de la edición, ahora accesible a través de la investigación de Seguí Collar; las facturas, contratos, anuncios o cartas reconstruyen el camino por el que un manuscrito se transforma en libro en busca de lectores; asimismo, denota la evolución de la conciencia editora de Sáez de Melgar, que va desarrollando un catálogo y sus posibilidades mercantiles, lo que le lleva a asesorar a editores contemporáneos como el barcelonés Juan Pons.

La vertiente comercial del negocio de Sáez de Melgar, en el que su propia obra y nombre son los elementos promocionados, denota una extraordinaria capacidad comercial y una aguda percepción del componente publicitario y relacional que ha de acompañar a la aparición de un libro. Como en el caso de otras autoras coetáneas, como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Pilar Sinués de Marco o la Baronesa de Wilson, Sáez de Melgar impulsó su primera empresa periodística, la longeva *La Violeta. Revista Hispano-Americana* (1862-1867), en la que incluyó a su marido como propietario y editor, dados los imperativos legales. Muchas mujeres acompañaron sus pasos con los de varones *responsables*, necesarios para ocupar la figura oficial de editores, como en el caso de Valentín Melgar, citado por Seguí Collar, aunque previo a su matrimonio con Faustina Sáez no parece que tuviera vinculaciones con las Letras; sus puestos en la Administración civil, en destinos de Ultramar, sí puede que facilitaran la gestión y difusión de los libros y de las revistas que su mujer destinaba al mercado exterior. La trama empresarial diseñada por Sáez de Melgar consolidó su nombre como escritora y acreditó su notable capacidad de innovación y liderazgo; consciente de que los editores han de fomentar la fábrica de lectores, alienta esta tarea con iniciativas como la creación del Ateneo Artístico y Literario de Señoras (1868-1871), revistas promotoras de la educación femenina y popular y escuelas profesionales como instrumentos de cambio social, lucha en la que el movimiento antiesclavista fue un eje de activismo que combinó con el asociacionismo de los profesionales de las Letras.

Como expone Seguí Collar en el artículo de este dossier, la década de 1880 inaugura una nueva etapa profesional de Sáez de Melgar, con su radicación en París, junto a sus dos hijas, a las que impulsa a formarse. La separación matrimonial, lejos de ser un obstáculo, se acompaña con iniciativas como la fundación de revistas para un público lector en castellano —*París Charmant Artístico, La Canastilla Infantil*—; la asociación publicitaria con grandes almacenes franceses que lograron convertir esos templos del deseo en el símbolo de las nuevas ciudades modernas, como París o Londres; o la compra de los derechos de autor de novelas zulescas como *Au Bonheur des Dames* (1882) y la relación con significativas casas editoriales españolas como Rivadeneira. Esta faceta como agente literaria que ofrece traducciones a los editores españoles nos sitúa en la arqueología de las agencias actuales, entre las cuales destaca la emblemática Carmen Balcells, y evidencia la

feminización de una mediación cultural que implica conocimientos jurídicos y una sutileza y olfato literarios notables.¹⁴ La riqueza del estudio de Virginia Seguí Collar estriba en la evidencia cuantitativa y cualitativa de unos datos que nos exigen la reconsideración del papel en la gestión de las mujeres en la República de las Letras, como lo demuestra, una vez más, la participación de la escritora y editora autodidacta en el Centre Littéraire Internationale de París como Directrice de la Sección Española, como agente y como traductora.

Asimismo, la Baronesa de Wilson, con sus revistas ambientadas en París, o Sáez de Melgar, que rescata *La Violeta* (1884) cuando se instala en la capital francesa, aplican novedosos sistemas de promoción plenamente insertos en las modernas técnicas del capitalismo industrial; en ambos casos, las editoras ofician no solo como comisionistas de libros, sino también de productos domésticos y femeninos. En el trabajo de Henriette Partzsch “Editoras en ciernes. El espíritu empresarial de las llamadas escritoras isabelinas” se ofrece un esbozo de cartografía empresarial femenina decimonónica, definida por un perfil burgués y un patrimonio modesto, lo que condiciona el modelo empresarial. Ángela Grassi (1823-1883), Faustina Sáez de Melgar, Pilar Sinués de Marco (1835-1893) y Joaquina García Balmaseda (1837-1911) constituyen una buena muestra del “uso táctico del *bricolage*” acuñado por Certeau en un espacio de comunión entre la autoría literaria, el mundo de la edición y la industria de la moda. Las áreas urbanas permiten el dinamismo comercial —la polarización editorial Madrid-Barcelona fue característica del XIX, sobre todo a partir de la segunda mitad de la centuria— y, en sectores tradicionalmente marcados por la especialización sexual como el de la moda (tejidos, cosmética, higiene), se rompe la homogenia tradicional (Cocaud, 2018: 253; Muñoz Abeledo, 2018: 118 y ss). El discurso de la moda femenina, de la economía y moral domésticas, permite fórmulas de comunicación muy homogéneas y visuales con gran potencial globalizador, como bien supieron ver nuestras empresarias de revistas que exploraron el mercado transatlántico. La lectora es una potencial cliente a la que se refuerza la voluntad asertiva por el estímulo del deseo de compra, de posesión, de propiedad y de identidad por medio del gusto personal; contra la lectura como vía de inspiración emancipadora bien supieron alertar los moralistas del xix, temerosos de los efectos del lujo y el deseo, tan bien representados por Emma Bovary o Rosalía Pipaón, la de Bringas.

Iluminar la relación compleja entre la práctica de la autoría y las polifacéticas iniciativas comerciales de estas escritoras sería un reto para la nueva biografía histórica, frente al tratamiento habitual de las llamadas escritoras isabelinas como un conjunto homogéneo. Esta clasificación, como señala Partzsch, provocó la

¹⁴ Acerca de los inicios de la profesión de agente literario, los datos son controvertidos, *vid.* Fernández (2019).

paradoja de un rescate de nombres que terminó por sepultarlas de nuevo en un olvido crítico que desatiende las evidencias ofrecidas por sus prácticas profesionales, que las sitúan en un escenario mucho más complejo, dinámico y activo de lo que mostraban los estereotipos de género preconizados en sus textos y en sus falsas vidas ejemplares (Fernández 2018, 2019). El trabajo de Henriette Partzsch indaga en cómo las escritoras vertebraron su pasión letrada a través de una actividad económica sostenible, la editorial, que no requería de una fuerte inversión, pero sí de una familiaridad con los hábitos sociales y tendencias de compra que, aplicados con pragmatismo, permitían una profesionalización discreta y no disconforme con los patrones sociales; es decir, destrezas aceptadas como femeninas —artes vinculadas con la decoración, la enseñanza o la escritura— pues en los grupos sociales débiles, ante la falta de oportunidades profesionales, se incentivan las iniciativas empresariales, recuerda Partzsch. Revistas como *El Correo de la Moda* (1851-1893), dirigida por Ángela Grassi y Joaquina Balmaseda, o *La Violeta* (1862-1866) de Faustina Sáez de Melgar, y algunos espacios de sociabilidad como el madrileño Liceo Piquer durante la década de 1860, en el que confluyeron estas autoras, operaban como la mejor atalaya para detectar demandas y tendencias con aspiraciones cosmopolitas.

El trabajo de Henriette Partzsch vincula estas revistas femeninas con una compleja red internacional de publicaciones inspiradas en o asociadas con *Der Bazar* de Berlín y con el sector de la industria y el comercio textil en una dimensión que combina lo local y lo global; esto es, lo *glocal*, como recuerda Partzsch siguiendo a Obrecht y recordando la importancia de la historia empresarial para abordar estas tramas editoriales como manifestación del espíritu emprendedor de estas mujeres de letras que, como la Baronesa, se constituyeron en empresas ambulantes, publicando donde se asentaban vitalmente. No hay que olvidar además el papel capital desempeñado por la española Eugenia de Montijo, emperatriz de los franceses tras su matrimonio con Napoleón III; icono de la moda y de la *grandeur* imperial, empresarias como la baronesa de Wilson supieron explotar su dimensión simbólica al presentarla como la primera suscriptora de la revista *La Caprichosa*, deudora en sus figurines y consejos de la prensa femenina de París. Las conexiones con el sector textil y la globalización de la moda, fundamentalmente francesa e inglesa, abrió un mercado de expectativas incalculables que algunas mujeres supieron aprovechar como un espacio de innovación emergente. Pionera fue la Baronesa de Wilson desde París, ciudad en la que se asienta a temprana edad y donde desarrolla todo un entramado comercial que, partiendo de la promoción de productos y establecimientos dedicados a la moda, a la belleza e higiene femeninas y el llamado confort doméstico, devino una agente comisionista que ponía en contacto a las potenciales compradoras con los anunciantes de su primera empresa periodística, convertida en un poderoso instrumento de irradiación transnacional, camino

también explorado por Faustina Sáez de Melgar. La revista se convirtió en un espacio virtual de sociabilidad donde se intercambiaban consejos y anuncios destinados a lectores de la América española. Víctor Goldgel, en sus agudas indagaciones en torno a la centralidad de lo nuevo como criterio de valor en la cultura hispanoamericana, rastrea su legitimidad en “el militante *deseo* de novedades característico de las élites modernizadoras” en el siglo XIX (Goldgel, 2013: 15); obligadas a redefinir sus vínculos con la tradición española, esta necesidad articuló una retórica rupturista en la que la emancipación simbolizaba lo nuevo, y lo oscurantista y viejo se ligaba a la colonia, en un camino de acercamiento al discurso de la Europa del norte, frente al mundo hispano de la barbarie y el atraso (Goldgel, 2013). Así, la Baronesa se presentaba como una embajadora de la novedad europea, pero apelando a una herencia cultural común que trazaba vínculos fraternales desde la capital del mundo, París. Como recuerda Graciela Montaldo (1999), el placer universalista de los escritores americanos se proyecta en la apropiación de los rasgos de la cultura cosmopolita finisecular, identificada con el discurso de los sujetos modernos, imbuidos del amor por el arte y el saber europeos y los viajes.

En el París del II Imperio, en plena reforma urbanística de Haussmann y tras los ecos glamurosos de la boda entre Napoleón III y la granadina Eugenia de Montijo (1853), la también granadina Emilia Serrano, Baronesa de Wilson, comienza su aventura cultural con la fundación de su primera revista destinada a las lectoras de la llamada América española: *La Caprichosa. Periódico del Buen Tono. Revista Mensual de Modas. Literatura. Música, Teatros y Artes* (1857), reconvertida en *La Nueva Caprichosa* (1859-1861),¹⁵ Emilia Serrano se travestía de *flâneuse*, de paseante ociosa que recoge el latido de la urbe moderna en una revista destinada a construir un puente transatlántico a través del lenguaje homogeneizador de la moda y del placer de la lectura en el año en que se suceden los célebres procesos judiciales contra Flaubert y su *Madame Bovary* y *Les fleurs du mal* de Baudelaire. Como sabemos, la literatura francesa se convierte en el gran surtidor de lecturas de la prensa y de los editores occidentales y pronto se advierte como un poderoso instrumento de impregnación cultural en honor de los intereses expansionistas de Napoleón III. Pero, sobre todo, *La Caprichosa* parece un tributo al buque francés *La Capricieuse*, que en 1855 recorrió las costas francocanadienses como un símbolo de la apertura de los intercambios comerciales con América, uno de los principales intereses estratégicos del emperador francés y de la revista, diseñada como un artefacto de lectura y de consumo por el estímulo permanente del deseo de novedad, motor del capitalismo industrial.

Los datos recabados en las investigaciones en torno a las editoras decimonónicas evidencian la intensa implicación en todos los procesos de elaboración del

¹⁵ Acerca de la historia y vicisitudes de *La Nueva Caprichosa* (1859-1861), *vid.* Fernández (2019).

objeto-libro como un monumento a la consagración autorial. También Patrocinio de Biedma y La Moneda vio estimulada su dedicación literaria al conocer en Cádiz al cervantista José Rodríguez y Rodríguez, archivero de la Diputación y gestor del sello editorial Tipografía La Mercantil (1868-1892?), como expone Juan Pedro Martín Villarreal en el estudio incluido en este monográfico. *Cádiz. Revista de Artes, Letras y Ciencias* (1877-1880), salida de sus prensas y dirigida por la escritora, es otro paradigma de red colaborativa femenina y de un ambicioso proyecto vinculado con el creciente asociacionismo profesional de los escritores españoles que pretendían la defensa de sus derechos para sortear la precariedad de una vida escasamente retribuida, tal como pretendiera también Faustina Sáez de Melgar. En “La edición femenina decimonónica. Patrocinio de Biedma: entre el asociacionismo y las redes de colaboración editorial” se reafirma la efectividad de estas. Martín Villarreal incide en un aspecto determinante en la andadura profesional de las letradas: ostentar un estado civil autónomo pero legitimado socialmente; es decir, la viudez, pero también la filiación con la masonería, una estructura social poderosa en la época y defensora de la formación femenina. En 1878, como reacción a la centralización de la vida literaria, Patrocinio de Biedma propone la creación de la Federación Científico-Literaria Andaluza (1878) para impulsar el talento en las provincias periféricas y en otras áreas ultramarinas (como Puerto Rico), una fórmula de cooperativismo editorial dedicada a la publicación de las obras de sus socios/as. La actividad de Biedma, a menudo en la sombra, en la editorial de su marido y abiertamente al frente de *Cádiz*, que logró un notable plantel de colaboradores, sirvió de muestrario de textos de la propia autora y de anuncios de las novedades editoriales íntimamente vinculadas con los intereses del matrimonio. El espacio editorial asemeja una forma de institucionalización cultural con que sortear la marginación inherente a la condición civil femenina y desarrollar una vocación relacional y asociativa como estrategia de visibilización y de amparo.

En “Julia Codorniu (1854-1906) o cuando la literata se hace editora”, Sylvie Turc-Zinopoulos analiza la trayectoria de la escritora como un camino para la emancipación y dignificación personal muy vinculado al desarrollo de la noción de autoría. Julia Codorniu y Matta no solo edita, como hace con la novela del francés Georges Ohnet (*Le Maître de Forges / Las fraguas de Pont-Avesnes*), sino que también la versifica y une en un mismo volumen a su propia creación poética, todo un alarde de osadía autorial. A esta iniciativa seguirá una sucesión de volúmenes propios y, cómo no, su revista personal *La Semana Literaria* (1884). Como en el caso de Emilia Pardo Bazán, la herencia paterna procura a Julia Codorniu la independencia económica, en tanto que la edición se convierte en un camino de emancipación civil libre de tutelas conyugales. De familia letrada, resulta asombrosa la fiereza con que Codorniu defiende su decisión emancipatoria como mujer de letras y como esposa, incluso arrojando la reprobación de sus hijos. La separación

de un marido probadamente maltratador, a la que siguió un largo y duro proceso judicial rastreado por Turc-Zinopoulos en paralelo con la carrera pública de Codorniu como editora, está jalonada por ataques de críticos mordaces que no logran detener su carrera, concebida como un ejercicio de autoridad en el que se invierten los roles de género al dotarse de la capacidad de selección de los materiales publicables, en su mayoría con firma masculina, y deconstruir así las instancias tradicionales de valoración editorial.

La reconstrucción de sus tratos con diversos impresores y encuadernadores, así como la atención prestada a los paratextos de sus obras revelan las prácticas casi artesanas de quien aquilata con cuidado el formato y el contenido de los volúmenes. Julia Codorniu representa un modelo empresarial que asume todos los elementos del proceso de creación y materialización del libro, así como su difusión y distribución, muy consciente de las fechas propicias para la venta y difusión. Como sucede en los casos antes citados de escritoras-editoras, hay un extremo cuidado en el registro del *copyright* y la promoción: la edición simboliza el testimonio de su decidida voluntad de existir, como asegura Turc-Zinopoulos.

Cabe preguntarse si es posible partir de la hipótesis de que la identidad relacional asociada con el rol femenino, y la propia especificidad del trabajo editorial, desarrollado habitualmente en los domicilios particulares, facilita las condiciones de una profesión en la que, además, se pueden aplicar las capacidades estimuladas en la formación femenina: la sociabilidad asistencial y la gestión de una economía doméstica basada en operaciones e intermediarios modestos/menores, además de un perfil de artesanía letrada armónico con el estereotipo de las mujeres como la matronas de las letras, y baste recordar a la peruana Clorinda Matto de Turner y su imprenta de mujeres La Equitativa.¹⁶ No hay muchas variantes en la transición al siglo XX en el funcionamiento de los sellos de pequeñas dimensiones gestionados de forma artesanal, como el de una de las *modernas* —en terminología de Shirley Mangini— de la Edad de Plata, Concha Méndez, en asociación con su esposo Manuel Altolaquirre, quienes convivían con las máquinas de imprimir y trasladaban los ejemplares en el cochecito de paseo de su hija.

¹⁶ Es otra dimensión interesante que no podemos abordar aquí, el de las promotoras culturales, como las célebres *salonnières*, a veces vinculadas a una labor de mecenazgo directo con el talento cercano, a modo de celebridad reverberada; como sucede con la madre de Rafael Sánchez Ferlosio, quien financió la publicación del primer libro de su hijo. En la imprenta de la viuda de Manuel Comes —identidad tras la que se esconde Ana Benítez—, en funcionamiento en Cádiz desde 1808 hasta al menos 1843, se publicaron veintiún sainetes de Juan Ignacio González del Castillo, su primer marido que, junto a los veinte editados por Francisco de Paula Periu, suponen la primera edición completa del citado autor, según Sánchez Hita (2018).

La marca de la editora

Esta misma voluntad es la que se rastrea en el rico legado de la Fundación Carmen Conde y del Archivo de María Cegarra, núcleo de la investigación minuciosa de Fran Garcerá. Estos fondos documentales permiten ilustrar en “‘Todos aquellos que tengamos alas’. Carmen Conde y María Cegarra Salcedo: colaboración literaria y editorial a través de su legado epistolar (1924-1982)” la relación entre dos autoras de la Edad de Plata a través de sus prácticas de iniciación editorial y legitimación literaria. El corpus analizado permite ver el tradicional tanteo en la prensa y la búsqueda, por parte de Carmen Conde (1907-1996), de un referente vinculado a la edición en el entorno local, en este caso Editorial Levante y su biblioteca regional de poesía, donde apareció el primer poemario de Miguel Hernández, *Perito en lunas* (1933). Sello promovido por Andrés Cegarra Salcedo, a su muerte, su hermana María (1899-1993), perito químico, se transforma, por delegación afectiva, en depositaria del legado de la editorial, que vive una etapa de lenta producción alentada también por su vocación como poeta.

El estudio de Garcerá recompone, al tiempo, la labor de Carmen Conde en la Editorial Alhambra durante 1943 y 1946 como directora de varias colecciones literarias, a instancias de la responsable del sello, Emilia Baquero. A través de sus agendas inéditas, precisa los cometidos específicos, los desacuerdos económicos y las redes personales que va fraguando esta colaboración, así como los libros resultantes. Retomando la afirmación de Tusquets, la andadura de la colección Europa, creada para mujeres, se debe a la iniciativa concreta de Carmen Conde, así como la publicación de *La destrucción o el amor* (1945), de Vicente Aleixandre, quien inauguró la colección Poesía y Vida y asesoró a Conde en su labor editora. La lectura de los catálogos permite a Garcerá rastrear la resistencia de las redes afectivo-poéticas pergeñadas antes de la Guerra Civil y sus efectos en el mapa cultural de la posguerra.

De especial interés resulta la relación entre el mundo de la edición femenino y uno de los elementos históricamente constituyentes de las condiciones de producción del libro: la normativa de imprenta, que incluye tanto la relacionada con la iniciativa empresarial, ya mencionada en el caso de Eulàlia Ferrer, y la de las normas reguladoras del contenido de las obras; la llamada censura previa que genera unas prácticas individuales y colectivas de retrimiento y cuidado —autocensura y contracensura.

Javier Lluch-Prats, en “Nos inventamos un mundo que no existía. Una profesión de riesgo: ser editora durante el franquismo”, desbroza ejemplos de la necesidad de aplicar una perspectiva interdisciplinar al estudio de la edición desde ámbitos como los Estudios de la Memoria; también evidencia cómo inciden los sistemas de control en épocas especialmente constrictoras como la franquista (1939-1974), incluso tras la promulgación de la Ley de Prensa e Imprenta o Ley Fraga (18

de marzo de 1966), poco fiel a las expectativas liberalizadoras previstas en su aparente anulación de la censura previa. Tomando como punto de partida el florecimiento editorial de la Barcelona del tardofranquismo, Lluch-Prats propone como foco de análisis la labor emprendida por algunas relevantes mujeres de la llamada *gauche divine* barcelonesa. El estudio se centra en la contextualización y en los efectos que tuvieron sobre el impreso los procedimientos sancionadores y cómo la investigación microhistórica reconstruye la historia cultural del franquismo y los procesos de configuración de la memoria cultural de una época.

A partir de la experiencia de Beatriz de Moura (Tusquets Editores), Esther Tusquets (Editorial Lumen), Elisenda Nadal (Fotogramas) o la agente literaria Carmen Balcells, se ilustra esa imposición reconocida por Esther Tusquets acerca de que “nos doblegábamos a la más o menos caprichosa decisión del censor de turno” (2012: 86). Desde 1966, resultaba menos arriesgado someter el impreso previamente a consulta voluntaria, imprimirlo tras recibir la autorización y depositarlo después. Por el contrario, depositarlo sin recibir el visto bueno abría la puerta a la pérdida de la tirada si había orden de secuestro, lo que obligó a los editores a ser precavidos y autocensurarse para no ser cómplices de los delitos imputables a un impreso. A través de una propuesta de trabajo centrada en el corpus del Archivo General de la Administración (AGA), las prácticas de la censura se contraponen en el estudio de Javier Lluch-Prats a la praxis de los agentes de la edición para contrarrestar la mecánica censoria y el autarquismo cultural.

El marco contextual del trabajo de Lluch-Prats alumbró el escenario en que se desarrolló la escritora y editora Concha Lagos, cuyo caso aborda María Teresa Navarrete Navarrete en “Editoras de poesía en la posguerra española: la red literaria Ágora (1955-1973)”. Este artículo ilustra plenamente la noción del sello editorial como un espacio de sociabilidad y de gestión relacional a partir de la red dirigida por Lagos a partir de la editorial y colección homónimas: la revista *Cuadernos de Ágora*, y la tertulia Los Viernes de Ágora. Estamos de lleno en la marca del editor que, como recuerda Roberto Calasso, erige un perfil editorial distinguible en el paradójico (y reclamado) anonimato profesional: “fue precisamente en la primera década del siglo XX cuando se manifestó la novedad esencial: la idea de la editorial como forma, como lugar de alta singularidad que acogería obras recíprocamente congeniales, aunque a primera vista parecieran divergentes o incluso opuestas, y las publicaría siguiendo un estilo delineado con precisión para distinguirse de todos los demás” (2014: 149).

El ecosistema literario gestado por la poeta y su marido se ofrece en el trabajo de Navarrete Navarrete sin descuidar el panorama dominante de la creación y de la edición poéticas del momento, de forma que el contraste de sus prácticas editoriales se erige como un fascinante hito de la resistencia cultural durante el franquismo en el que no falta la disección de sus fases y el catálogo; asimismo, trasluce

los escarceos con el control censorio pero, especialmente, la lucha por fortalecer las condiciones que permitieran a las autoras perseverar en su carrera literaria, así como abrirse a la comunidad iberoamericana y a la periferia cultural. Las vicisitudes económicas del proyecto de Lagos derivan en la absorción de la colección *Ágora* por el sello Alfaguara en 1968, toda una anticipación de los procesos de concentración editorial que marcan el mercado actual y las fórmulas de cohabitación posibles.

La investigación de Navarrete Navarrete, tan rica en fuentes y perspectivas, evidencia, a partir del caso de Concha Lagos, las varias facetas de mediación editorial ejercidas por una agente muy dinámica del campo literario. La aportación de José Teruel en “Carmen Martín Gaité como mediadora editorial: el compromiso artístico” abunda en esta línea de trabajo; de hecho, entre la generosa bibliografía dedicada a la escritora, su vinculación con el mundo editorial como una forma de intervención artística ha permanecido, por hacer honor a uno de sus títulos más significativos, entre visillos. Desde que se inicia el proceso de selección de originales, la labor de edición comprende una variada actividad de funciones entrelazadas y no siempre perceptibles incluso para quien las ejerce. Así, contemplado el mosaico desde el exterior, cobra sentido y desprende una coherencia que, vinculada a la propia obra creativa, puede llevar implícita una voluntad artística que no tiene por qué estar entrelazada con la poética del autor o autora en cuestión. Tal es la metodología de análisis practicada por José Teruel en su ensayo sobre Martín Gaité, estructurado en torno a cinco intervenciones editoriales que sitúan a la escritora en el camino de confirmación autoral del escritor Juan Benet en la editorial Destino y del rompedor sello Nostromo, así como su breve paso por Salvat Editores —según destaca Teruel, su único empleo, un trabajo a media jornada— y su labor asesora en sellos representativos como Alfaguara y Anagrama.

Teruel desentraña esa labor consular de Martín Gaité desde la década de 1960 que tan bien resumida podría quedar en el burlesco nombre con que la autora bautiza su labor de agente literaria —La Rápida—, de mediadora editorial, una tarea generosa que la definió a lo largo de su vida, jalonada por felices descubrimientos literarios que llevan el nombre de Rafael Chirbes, Álvaro Pombo o Belén Gopegui. Como en el caso de su apoyo a la causa de Benet o su trabajo en Alfaguara, no existen necesariamente afinidades en sus poéticas, un extremo que mueve a Martín Gaité a abandonar el comité de lectura de Jaime Salinas en Alfaguara. La consigna editorial de la autora, enfatiza José Teruel, es recordar a los editores que el *deber ser* no ha de ser distraído por la mirada del mercado, una neutralización de la dimensión necesariamente comercial del negocio que tanto valor ético tiene entre quienes analizan una industria cultural siempre quejosa de la falta de un lectorado comprometido con estas premisas. La incorporación de archivos editoriales o de editores a los organismos públicos como la BNE —por ejemplo, la donación del

legado de Beatriz de Moura— puede ayudar a conocer esas tensiones, entregas y divergencias que marcan la relación entre un editor y el autor, entre estos y el público; no obstante, si tradicionalmente se ha vinculado a las mujeres con la escritura de cartas, son precisamente las de su autoría las que han dejado menos rastro en los archivos históricos, con felices excepciones como las de Emilia Pardo Bazán o Carmen Conde, por poner solo dos ejemplos relevantes. Queda, pues, esperar a que sigan apareciendo estas huellas históricas que complementan el proceso de escritura, ya sea como metareflexión literaria, ya como bastidores de la labor creativa y editora; ahí están publicaciones como *Los libros de los otros* de Italo Calvino o el delicioso *Detrás del volcán*, título que recrea el largo proceso de gestación de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry y el diálogo epistolar desatado por los informes de lectura editorial, una notable disección de la motivación autoral en pugna con el criterio del lector experto.

La lectura de las prácticas profesionales de las mujeres de la edición en paralelo con su catálogo puede ser un buen punto de partida para intentar perfilar su capacidad de influencia e irradiación ideológicas durante el franquismo, e incluso la vinculación con la obra literaria propia, como en el caso de Esther Tusquets; la novelista estuvo al frente de Lumen durante cuarenta años y, desde 2002, en RqueR, con su hija, la escritora Milena Busquets, y su hermano, Óscar Tusquets. Tal es la propuesta de Marta Simó Comas en el presente monográfico: analizar la práctica editorial como una praxis feminista. En este sentido, el fondo de Lumen es un buen observatorio de la militancia editorial para el rescate de las obras escritas por mujeres, con hitos relevantes como la recuperación de Virginia Woolf, Hannah Arendt o Gertrude Stein, o la elevada representación femenina de sus colaboradoras o trabajadoras, como se explicita en “Esther Tusquets: la práctica editorial como praxis feminista”. La filosofía editorial de Lumen, en palabras de Simó Comas, se condensa en un catálogo heterogéneo y multiforme, pero con una clara conciencia de género; una suerte de traslación de ese feminismo entendido como una práctica vital más que teórica, que siempre defendió Esther Tusquets, en paralelo también con cuestiones relacionadas con la igualdad, la identidad de género o la diversidad sexual, sobre todo en la colección Femenino Lumen (1992), rebautizada como Femenino Singular. Como ocurrió con aventuras similares y vanguardistas como la de Emilia Pardo Bazán y su Biblioteca de La Mujer,¹⁷ la respuesta lectora no fue tan entusiasta como se preveía; algo similar a lo que sucedió con el premio de novela Femenino Lumen (1994-1999), una iniciativa precedida por la

¹⁷ Vid. Wood, Gareth (2017), “Biblioteca de la Mujer (1892-1914) [Semblanza]”, portal *Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) EDI-RED*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-biblioteca-de-la-mujer-1892-1914-semblanza-849227/>

de Fernanda Gañán de Nadal, directora de la revista femenina *Garbo*, con el Premio Elisenda de Montcada (1953-1968) para novelas inéditas escritas por mujeres y evaluadas por un jurado exclusivamente femenino, o el premio satélite Ágora de Concha Lagos, cuyas dimensiones aconsejan un análisis de las redes con los intelectuales y escritores del exilio.¹⁸

De manera cruzada, el análisis que hace Simó Comas de los catálogos de Lumen y de RqueR también se detiene en el valor de la literatura infantil, que la colección A Favor de las Niñas contribuyó a renovar en el ámbito español, acompañada con la segunda ola del feminismo. La Mafalda de Quino, las mujeres alteradas de Maitena, o Ana María Matute, Martín Gaité o Gloria Fuertes se ofrecieron a los jóvenes con el objetivo primordial de cuestionar el sexismo cultural imperante y explorar una nueva identidad social. Investigar la gestación y trayectoria de sellos contemporáneos como Torremozas, horas y HORAS, Beatriz Viterbo y Editorial Cuarto Propio y sus prácticas rescatadoras y canonizadoras, permitirá ponerlas en relación con el fenómeno paralelo documentado en el siglo XIX y que dio lugar a un paradigma letrado femenino estable y desterritorializado en el yermo escenario de las literaturas nacionales iberoamericanas, en las que solo destacaba la excepcionalidad artística de Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz o Gertrudis Gómez de Avellaneda. Las relaciones generadas en el marco de la complicidad editorial llevan a complicaciones e implicaciones notables como la labor de mecenazgo editorial de la condesa de Espoz y Mina con Concepción Arenal o la designación de la fundadora de Torremozas, Luz María Alfaro, como albacea literario de la obra de Carmen Conde y depositaria de los derechos de autor de Gloria Fuertes.

Esa capacidad cartográfica de situar en el mapa social unas lecturas que reorienten o insinúen nuevos modelos de conocimiento y, al tiempo, redefinan las nociones de centro y periferia cultural es la que persiguen algunas editoras en activo en espacios marcados por la desigualdad, la invisibilidad y, sobre todo, la escasez y fragilidad del público lector, como son Guinea Ecuatorial o Brasil, frente a otros espacios de la edición iberoamericana donde la tradición y la relación con el mercado global del español y del portugués es mayor (España, México o Argentina). Como señala Ana Elisa Ribeiro en “Editoriales y editoras en Brasil hoy. Dos casos contemporáneos: Chão da Feira y Relicário”, las narrativas históricas sobre el trazo de las mujeres en el sector de la edición en Brasil son casi inexistentes, una realidad que, como venimos repitiendo, unifica la fisonomía de las historias de la edición nacionales y transnacionales. Ribeiro se centra, a su vez, en espacios geográficos que rompan la mirada centralista reducida al eje Rio de Janeiro-São Paulo:

¹⁸ Recuérdese la iniciativa de la Biblioteca de Escritoras de la Editorial Castalia a instancias de Amparo Soler, a cuyo frente puso a Elena Catena (Orquín, 2007: 31); así como proyectos como ediciones Avance de Irene Falcón.

dos sellos dirigidos por mujeres que han logrado trascender el ámbito local e incluso nacional, favorecidos por la gran revolución que ha supuesto la venta digital, las redes sociales y el movimiento de ferias de libros independientes; esto es, *Relicario* —de Maíra Nassif— y *Chão da Feira* —dirigido por un colectivo integrado por Carolina Fenati y Luisa Rabello, Júlia de Carvalho Hansen y Cecília Rocha.

Propone Ribeiro, a partir de un estudio que incluye la consulta directa a las editoras en el marco del escenario editorial brasileño, que el modelo de negocio de los dos casos analizados se centra en una economía basada en el intercambio y la solidaridad, frente a la teoría de John B. Thompson fundamentada en lo que denomina economía de favores: el intercambio de competencias, conocimientos y contactos entre pequeñas editoriales que externalizan partes del proceso de edición entendido como un vocación y misión compartidas. Ribeiro parece situarse en el ámbito de las afinidades que movilizan prácticas colaborativas —véanse por ejemplo las que animaron la gestación del grupo Contexto en España— fuertemente enraizadas en la pasión por el libro pero que están lastradas por la subcapitalización que las condena a una invisibilidad y, en el mejor de los casos, a una dependencia de algún éxito del catálogo y a la permanente amenaza de la pérdida de autores frente a las ofertas de los grandes grupos editoriales. De nuevo, el voluntarismo y los espacios de relación de una revista actúan como elemento germinador de iniciativas femeninas como *Chão da Feira*, caracterizada por la gran implicación de los autores en un proceso editorial marcado por el colectivismo del equipo fundador y la aspiración a la innovación y la diversidad, un modelo emparentado con *Relicário*, incluso a pesar de las diferencias constitutivas en su gestión; frente al modelo coral anterior, en este caso prima un microemprendimiento individual que concentra en Maíra Nassif todas las áreas propias del desarrollo editorial en pro de un catálogo centrado en la teoría y creación filosófica y literaria. Como señala Nassif, “tengo la impresión de que me relaciono más con mujeres editoras que con hombres editores. No hay una red de colaboración formal, pero siento que sí hay una búsqueda de intercambio de experiencias, diálogo y la disponibilidad de ayudarnos unas a otras”.

El carácter eminentemente transnacional de la edición en español parece responder a las condiciones de lengua globalizada que ha logrado mantener, por encima de las evidentes peculiaridades locales y nacionales, frente al caso portugués y su claramente escindido mercado peninsular y brasileño, que impide esa fluidez natural en espacios de lengua compartida. Frente a esto, la aspiración de las publicaciones latinoamericanas parece nutrirse de un aliento panamericano, enfrentado a las dificultades de circulación de los libros más allá de las fronteras nacionales, más difíciles de sortear que las conexiones con España. Las emigraciones y exilios han trazado sólidas pasarelas entre la práctica editorial española y la latinoamericana, creando notables sagas impresoras en las que nombres como el de la

mexicana Neus Espresate o la argentina Gloria López Llovet destacan en la constelación transnacional.¹⁹ En este panorama, aún resulta dificultoso determinar cuál fue la aportación de las mujeres al negocio del libro. En territorios marcados por los apellidos españoles en la construcción del campo editorial, como es Uruguay, Alejandra Torres Torres señala que hasta la segunda mitad del siglo xx no se registra la actividad de una editora; así, en “Mujeres editoras en el Uruguay: la labor pionera de Nancy Bacelo y el sello 7 Poetas Hispanoamericanos (1960-2007)” el análisis se centra en las redes intelectuales y en los vínculos establecidos a partir de la extensa gestión cultural de Bacelo desde una perspectiva regional y continental. Creadora de la Feria Nacional del Libro y del Grabado en Montevideo en pleno florecimiento del denominado *boom* editorial uruguayo, se perciben algunos paralelismos con la trayectoria de Concha Lagos, con la que le emparenta también la vocación poética, si bien las diferencia la proyección pública, muy notable en el caso de Bacelo.

El sello 7 Poetas Hispanoamericanos ejemplifica tanto el diálogo transatlántico estimulado por la aparición de la antología *Siete poetas españoles* (1963), como la búsqueda de un lenguaje material a modo de seña identitaria. Alejandra Torres incide en los elementos innovadores aportados por Bacelo y su relación con las propuestas gráficas y estéticas en el entorno de experimentación que el foro de una feria puede ofrecer, en paralelo con una programación cultural diversificada en la que aúna el lenguaje plástico y literario. Torres ofrece una semblanza radial de Nancy Bacelo y su vinculación con el renacer cultural de Montevideo y las vicisitudes políticas del país íntimamente imbricada en la materialidad en diálogo con la creación poética. La resistencia cultural de Nancy Bacelo durante la dictadura cívico-militar (1973-1985) no fue silenciosa dado que continuó su labor pública en medio de la diáspora, la persecución y la censura. El trabajo de Alejandra Torres se cierra con una invitación al estudio de su legado archivístico, una promesa de futuras investigaciones tan necesarias como la llamada a preservar los archivos editoriales, el rastro vital de los proyectos culturales de que venimos hablando y el menos accesible en la actualidad.

Por último, Mayca de Castro Rodríguez explora, en “Escritora, editora, lectora. La condición triangular de las letras afrohispanas a través de la práctica editorial de Remei Sipi Mayo”, la desconocida singularidad de la edición en español en los territorios postcoloniales. El caso de Remei Sipi ilustra la casi imposibilidad de fundar un proyecto cultural propio tras la independencia de Guinea Ecuatorial (1968), a la que siguió la dictadura de Macías y el régimen de Teodoro Obiang.

¹⁹ Ver http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/933249_entrevista_a_gloria_lopez/ y http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/924022_espana_y_mexico/.

Castro Rodríguez relaciona esta trayectoria con el hecho de que la edición afrohispana esté deslocalizada y se lleve a cabo en territorio español, pero al margen de las dinámicas y lógicas del mercado peninsular. Tal es el caso de Editorial Mey, afincada en Barcelona, sello creado por Remei Sipi Mayo, quien centra el foco en la escritura de mujeres. La edición en Guinea Ecuatorial, según se argumenta en el estudio que cierra el monográfico, está imbuida de la condición *asimilacionista* que movió a los autores guineoecuatorianos a renegar de sus singularidades, a asimilarse a una lógica editorial propia de la economía extractiva y de exportación de las tierras colonizadas para formar parte del concierto editorial de la Hispanidad; así, la incorporación a las estrategias contradiscursivas del sujeto colonizado que toma conciencia de su ser y legitimidad fue tardía, situación agravada por la represión de la dictadura. Si bien la reflexión identitaria y cultural pasa por la autoedición, con ocasionales ayudas de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) en coedición con sellos españoles, Mayca de Castro Rodríguez señala que existe un modesto mercado generado por los propios autores, como el que sostiene desde 1995 a la Editorial Mey, un espacio propio, un ecosistema independiente alentado por Remei Sipi Mayo. Migración, literatura y feminismo son las enseñanzas de un catálogo modesto marcado por la presencia femenina. El análisis de las prácticas editoriales de Sipi Mayo revela la autogestión, la ausencia de modelos editoriales que sirvan como precedente y el desarrollo de un proyecto diaspórico, político y unipersonal; un catálogo que recrea un espacio relacional para los lectores que buscan trascender la situación política del país pero, sobre todo, que da cuenta de la creciente voz femenina en una realidad poco favorable para su expresión escrita.

En la entrevista que realiza el escritor y editor José Huerta (Lengua de Trapo) a Beatriz de Moura (Tusquets) en 2007 se constata la conciencia histórica que de su labor posee la editora; los comienzos “absolutamente sola en la sala de estar de mi casa haciéndolo todo yo misma [...] en medio de aquel caos” (Orquín, 2007: 185) establecen una filiación histórica con otras emprendedoras culturales ya anunciadas en este volumen; como Faustina Sáez de Melgar, Moura “estaba guardando cartas, facturas y los papeles que marcan el itinerario de un libro” (2007: 175) de su paso por la República de las Letras. Ese rastro genético se inserta ya en el ADN de la historia editorial en lengua española pues, por fortuna, Moura ha donado su archivo a la Biblioteca Nacional de España, donde se encuentra ya doblemente representado su patrimonio vital, ya que, en sus propias palabras, “el editor es su catálogo” (en Orquín, 2007: 176).

PURA FERNÁNDEZ

Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Battershill, Claire, Helen Southworth, Alice Staveley, Michael Widner, Elizabeth Willson Gordon y Nicola Wilson (2017), *Scholarly Adventures in Digital Humanities. Making the Modernist Archives Publishing Project*, Londres y Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Battershill, Claire (2018), *Modernist Lives. Biography and Autobiography at Leonard and Virginia Woolf's Hogarth Press*, Londres, Bloomsbury Academic.
- Blair, Sara (2004), "Local Modernity, Global Modernism: Bloomsbury and the Places of the Literary", *English Literary History*, 71 (3): 813-838.
- Botrel, Jean-François, Víctor Infantes y François López (2003), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Bürki, Yvette y Henriette Partzsch (eds.) (2016), *Redes de comunicación. Estudios sobre la prensa en el mundo hispanohablante*, Berlín, Frank & Timme: 281-303.
- Calasso, Roberto (2014), *La marca del editor*, Edgardo Dobry (trad.), Barcelona, Anagrama.
- Capel, Rosa María (ed.) (2016), *La presencia y visibilidad de las mujeres. Recuperando historia*, Madrid, Abada Editores.
- Certeau, Michel de, Luce Giard y Pierre Mayol (1999), *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Alejandro Pescador (trad.), México DF, Universidad Iberoamericana.
- Chikiar Bauer, Irene (2015), *Virginia Woolf. La vida por escrito*, Taurus, Madrid.
- Cocaud, Martine (2018), "Conclusions", *Femmes et négoce dans les ports européens. Fin du Moyen Âge - XIX^e siècle*, Bernard Michon y Nicole Dufournaud (eds.), Bruselas, Peter Lang: 249-256.
- De Diego, José Luis (2014), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Dufournaud, Nicole (2015), "La recherche empirique en histoire à l'ère numérique", *Voyages Extraordinairement Numériques: 10 ans d'archivage électronique, et demain ?*, *La Gazette des Archives*, 240: 397- 407.
- Escoto, José Augusto (1911), *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Cartas inéditas y documentos relativos a su vida en Cuba de 1859 a 1864. Colección ilustrada*, Cuba, Editorial Matanzas.
- Fernández, Pura (2015), *No hay nación para este sexo. La Re(d)pública transatlántica de las Letras: Escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert: 9-57.
- (2018), "Imposturas y silencios. El epistolario de la Baronesa de Wilson a Narciso Alonso Cortés o los enigmas biográficos de una mujer de letras en el siglo XIX",

- Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Julio Neira y María Martos (coords.), Madrid, UNED: 361-380.
- (2019), “‘Mi nombre siempre’. La construcción de la identidad autorial femenina en el siglo XIX: La Baronesa de Wilson, agente literaria de Alexandre Dumas”, *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*, Pedro Ruiz (ed.), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza: 235-278.
- Gayle, Rogers (2012), *Modernism and the New Spain*, Nueva York, Oxford UP.
- Goldgel, Víctor (2013), *Cuando lo nuevo conquistó América*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- González, Allyson (2017), “Rebecca Arie Behar (1889-1980) [Semblanza]”, portal *Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*, EDI-RED, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/rebecca-arie-behar-jerusalen-1889-madrid-1980-semblanza-777439/>>
- González Subías, José Luis (2018), “La Imprenta y Librería de la Viuda e Hijos de Mayol y sus ‘Joyas del Teatro’”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24: 173-192.
- Gutiérrez, Lourdes, Purificación Lafuente y Laura Carrillo (2019), *Mujeres impresoras. Guía de recursos bibliográficos. Siglos XVI-XIX*, Madrid, Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/MujeresImpresoras/index.html>>
- Kirschenbaum, Matthew y Sarah Werner (2014), “Digital Scholarship and Digital Studies: The State of the Discipline”, *Book History*, 17: 406-458.
- Lyons, Martyn (2012), *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*, Julia Benseñor y Ana Moreno (trad.), Buenos Aires, Editoras del Calderón.
- Martínez González, Xurxo (2019a), “Francisco Cándido Pérez Prieto (Carrión de los Condes, Palencia, 1775-Oviedo, 1839) [Semblanza]”, portal *Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*, EDI-RED, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/francisco-candido-perez-prieto-carrion-de-los-condes-palencia-1775--oviedo-1839-semblanza-946338/>>
- (2019b), “Manuel María de Vila Fernández (Santiago de Compostela, 1779 - Pontevedra, 1845) [Semblanza]”, portal *Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*, EDI-RED, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/manuel-maria-de-vila-fernandez-santiago-de-compostela-1779--pontevedra-1845-semblanza-946335/>>
- Martínez Martín, Jesús A. (ed.) (2001), *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons.
- (ed.) (2015), *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons.

- Michon, Bernard y Nicole Dufournaud (eds.) (2018), *Femmes et négoce dans les ports européens Fin du Moyen Âge - XIXè siècle*, Bruselas, Peter Lang.
- Montaldo, Graciela (1999), *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- Muñoz Abeledo, Luisa (2018), “Les activités de négoce des femmes dans les ports atlantiques de l’Espagne au XIXè siècle”, *Femmes et négoce dans les ports européens. Fin du Moyen Âge - XIXè siècle*, Bernard Michon y Nicole Dufournaud (eds.), Bruselas, Peter Lang: 117-135.
- Orquín, Felicidad (ed.) (2008), *Amparo Soler, Josep Lluís Monreal, Francisco Pérez González, Juan Salvat, Germán Sánchez Ruipérez, Beatriz de Moura, Jorge Herralde, José Manuel Lara Bosch. Conversaciones con editores. En primera persona*, Antonio Basanta Reyes (pról.), Madrid, Siruela.
- Perrot, Michelle (1998), *Les femmes ou les silences de l’histoire*, París, Flammarion.
- Rebolledo-Dhuin, Viera (2019), *Du livre à la finance. Crédit et discrédit de la librairie au 19è siècle*, París, Éditions CTHS.
- Robic, Paulette (2018), “Rôles des femmes à la direction des entreprises familiales. Vient-entre le visible e l’invisible”, *Femmes et négoce dans les ports européens. Fin du Moyen Âge - XIXè siècle*, Bernard Michon y Nicole Dufournaud (eds.), Bruselas, Peter Lang: 231-248.
- Sánchez Hita, Beatriz (2018), “Entre el sainete y la imprenta: Ana Benítez, viuda de González del Castillo y viuda de Comes”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24: 757-791.
- Solà Parera, Àngels (2018), “Los Garriga y Aguasvivas (o, Aguasvivas y Garriga), impresores de Barcelona (1801-1857)”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 24: 115-132.
- Southworth, Helen (2010), *Leonard and Virginia Woolf, the Hogarth Press and the Networks of Modernism*, Edimburgo, Edinburgh UP.
- Thébaud, Françoise (2007), *Écrire l’histoire des femmes et du genre*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions.
- Tusquets, Esther (2012), *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelona, B de Bolsillo.
- Valencia, Margarita y Paula Andrea Marín (eds.) (2019), *Ellas editan. Testimonios de dieciséis editoras colombianas que construyeron un camino para los libros en un país de no lectores*, Bogotá, Editorial Planeta Colombiana.
- Willson Gordon, Elizabeth (2009), *Woolf’s-head Publishing. The Highlights and New Lights of the Hogarth Press*, Alberta, University of Alberta.

