

ELHINOJAL, número 21, diciembre de 2023
Sección: Artículo científico
Recibido: 11-11-2023
Aceptado: 23-12-2023
Páginas de 76 a 93

JULIANA GONZÁLEZ GRAGERA EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE CHICAGO (1893) Y PARÍS (1900): MUJER, BORDADO Y SOCIEDAD EN LA VILAFRANCA DE LOS BARROS DEL SIGLO XIX

JULIANA GONZÁLEZ GRAGERA AT THE UNIVERSAL EXHIBITIONS IN CHICAGO (1893) AND PARIS (1900): WOMEN, EMBROIDERY AND SOCIETY IN VILAFRANCA DE LOS BARROS OF THE 19TH CENTURY

JUAN JOSÉ SÁNCHEZ GONZÁLEZ
Doctor en Historia del Arte
<https://orcid.org/0000-0001-8012-3104>
ret50jon@hotmail.com

RESUMEN

Este trabajo analiza la participación de la bordadora Juliana González Gragera en las exposiciones universales de Chicago y París a finales del siglo XIX. A partir de la escasa información disponible se reconstruye su situación en el periodo histórico que le tocó vivir y cómo desarrolló su trayectoria profesional en un contexto poco propicio para la iniciativa laboral femenina. El objetivo final es reivindicar su importancia para la historia local.

Palabras clave: Bordado, exposiciones universales, género, Juliana González Gragera.

ABSTRACT

This work analyzes the participation of the embroiderer Juliana González Gragera in the world exhibitions of Chicago and Paris at the end of the 19th century. From the limited information available, her situation is reconstructed in the historical period in which she lived and how she developed her professional career in a context that was not conducive to female labor initiative. The final objective is to claim its importance for local history.

Keywords: Embroidery, universal exhibitions, gender, Juliana González Gragera.

1. INTRODUCCIÓN

José Cascales Muñoz, en la última versión de los *Apuntes para la Historia de Villafranca de los Barros* que publicó en 1904 en forma de libro, incluyó una breve nómina de villafranqueses ilustres. El listado abarca un amplio intervalo cronológico, desde el siglo XV hasta el presente de Cascales, así como una notable variedad de talentos, incluyendo algún que otro conquistador y fundador de ciudades en tierras americanas, políticos, científicos, músicos y escritores, aunque apenas hubieran publicado nada en vida, como el abuelo materno del autor, José Muñoz Rodríguez, y pese a que su origen villafranqués sea más que dudoso. Con ello, Cascales culminaba a escala local la reproducción del relato histórico nacional consagrado como canónico por los hacedores de la cultura oficial y que, siguiendo el modelo francés, pretendía incluir la construcción, más literaria que arquitectónica, de un panteón de hombres ilustres¹.

Ni en el frustrado proyecto nacional ni en su versión a escala local se incluye el nombre de ninguna mujer. La Historia ha sido tradicionalmente un espacio privilegiado de la memoria colectiva al que solo han tenido acceso los representantes varones de los grupos dominantes. La presencia de alguna que otra mujer capaz de desempeñar un papel relevante no dejaba de considerarse como una singular excepción. Por ello no sorprende que Cascales ignorara deliberadamente a la vecina de Villafranca que en su época había alcanzado una mayor proyección internacional, Juliana González Gragera, cuyos trabajos en bordado fueron premiados en las exposiciones universales de Chicago (1893) y París (1900). En descarga de Cascales debemos añadir que tampoco incluyó entre sus ilustres paisanos a ningún hombre de industria en una época en la que Villafranca se hallaba inmersa en una pequeña revolución industrial. En ello quizás influyesen los tradicionales prejuicios del intelectual español hacia el mundo de la técnica, que no deja de ser una sofisticada evolución del mundo del trabajo manual, tan despreciado por la mentalidad hidalguesca del hombre de letras hispano.

Por desgracia, es muy poco lo que sabemos sobre la vida de Juliana. Como de otras figuras relevantes de nuestra historia local, apenas se conservan algunos documentos de acceso público, quedando el resto de la información relegada al olvido o a documentos de difícil acceso para el investigador, tarea de recopilación que haría muy bien en asumir como parte de su misión el MUVI. En cualquier caso, lo poco que de Juliana podemos conocer es de la

¹ Proyecto del que apenas se conserva en Madrid un edificio tan pomposo como olvidado, frustrado tanto por la endémica incapacidad de la política española para alcanzar consensos en lo que afecta a supuestos emblemas nacionales como por la imposibilidad de recuperar los restos mortales de buena parte de nuestros ilustres, habida cuenta del particular purgatorio al que España somete a sus talentos, a los que antes de elevar a la eternidad olvida durante el tiempo suficiente como para ignorar dónde fueron enterrados.

suficiente relevancia como para reivindicar su figura y resituarla en el lugar que merece en el relato de nuestra historia, tan escaso en figuras femeninas.

En este trabajo no pretendemos hacer un exhaustivo estudio de la vida y obra de Juliana, para lo que prácticamente carecemos de datos, tampoco pretendemos hacer un detallado análisis de sus trabajos como bordadora, para la que nos faltan datos y conocimientos técnicos. Nuestra modesta intención se limita a reivindicar un personaje histórico poco conocido, pero del que conocemos lo suficiente como para afirmar que dio, posiblemente de forma inconsciente, un importante paso para la equiparación del trabajo femenino y masculino, demostrando una destreza técnica y una visión comercial que el hecho de ser mujer en pleno siglo XIX no le impidió desarrollar.

2. JULIANA GONZÁLEZ GRAGERA, BORDADORA VILAFRANQUESA EN EL SIGLO XIX

Sobre Juliana González Gragera apenas tenemos datos biográficos y los pocos que poseemos acerca de su dedicación profesional es un anuncio que, entre la segunda y tercera década del siglo XX, publicaron varios medios, como el periódico *El Financiero* o Antonio Bogeat y Asuar en su *Guía de Villafranca de los Barros* de 1919. A diferencia de la publicidad actual, cuyo principal interés es captar la atención del público mediante estrategias de diseño, la publicidad de la época trataba de transmitir mediante texto la información necesaria para que el posible consumidor conociera lo esencial del vendedor. En este caso, la casa *Hijo de J. González y Sobrino*, a cargo del hijo de Juliana, Federico Vicente y de su esposa, y sobrina de la fundadora, cuyo nombre no aparece referido, se presenta como la sucesora del taller de bordados de Juliana González Gragera, sobre la que incluye un pequeño resumen de su trayectoria profesional:

“Esta importante Casa, que de antiguo viene gozando de las simpatías del vecindario por haber resuelto el problema del trabajo de la mujer en Villafranca de los Barros, dando ocupación en sus talleres a unas 600 operarias, que reciben una retribución adecuada, fué fundada en 1854 por doña Juliana González Gragera, iniciadora e instaladora en la localidad de esta importantísima industria, hasta entonces desconocida.

....

Gracias a la bondad y perfección de sus productos, cuenta con un número de pedidos extraordinario, y de la calidad de sus productos puede juzgarse por las recompensas obtenidas en las Exposiciones de Badajoz de 1892, Chicago de 1893 y París de 1900, en las que alcanzó Diplomas de honor y Medallas de oro”.

La información obtenida de esta fuente debe ser tomada con precaución, habida cuenta de su origen y del objetivo del mensaje, si bien otras fuentes nos permiten corroborar la exactitud de algunos datos relevantes, como es la participación y obtención de

reconocimientos en las muestras referidas en el texto, así como algunas inexactitudes que parecen más forzadas que involuntarias, como es la mención a una medalla de oro, que en realidad fue de plata. Sobre el origen de Juliana, su formación como bordadora y los primeros años de su actividad en Villafranca nada más sabemos. La distancia temporal entre sus comienzos en el año 1854 y la obtención de reconocimientos a finales del siglo XIX, posiblemente en los últimos años de su vida, pues desconocemos incluso la fecha exacta de su muerte, parece indicar que el proceso de maduración del trabajo fue lento, hasta alcanzar un nivel de calidad que le permitió formar parte de las muestras con que España trataba de exhibir su potencial productivo en el ámbito internacional.

La importancia de Juliana como figura histórica consiste en haber convertido una actividad propia del ámbito doméstico femenino en una actividad con una proyección pública a medio camino entre los modos de producción artesanal e industrial. El origen de las labores de costura se remonta en el tiempo tan atrás como la necesidad que tuvo el género homo de prendas de vestir con las que hacer frente a climas para los que carecía de adaptación natural. Determinar si en épocas tan remotas tales labores se habían asociado específicamente al género femenino carece de fundamento. Sin embargo, esta identificación entre labor de costura y mujer aparece documentada en la protohistoria europea y del próximo oriente, convirtiéndose la Penélope de la Odisea en emblema de la fidelidad femenina. Desde entonces, los trabajos de costura pasaron a formar parte de la construcción social del género femenino en todas las fases de la historia del mundo occidental². La proyección que alcanzaban sus trabajos se limitaba prácticamente al ámbito de producción doméstico, reduciéndose su repercusión pública a la elaboración de los vestidos de las imágenes sagradas más representativas de las devociones locales. Esta vinculación de las tareas de costura con las formas de socialización femeninas en un entorno marcado por una notable endogamia favoreció la formación de tradiciones locales de bordado a lo largo de todo el territorio español, dando lugar a la amplia variedad de técnicas y estéticas que forman parte de nuestro patrimonio inmaterial.

Sin embargo, en paralelo a esta producción doméstica feminizada, se desarrollaba una producción dominada por hombres encaminada a surtir el mercado de prendas de vestir³ y, en lo que se refiere más propiamente a las técnicas de bordado, la demanda suntuaria de los grupos dominantes.

² ÁGREDA PINO, Ana, M.: *“Artes textiles y mundo femenino: el bordado”*, en LOMBA SERRANO, Concha; MORTE GARCÍA, M. Carmen; VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (Coord.): *Las mujeres y el universo de las artes*. 2020, Universidad de Zaragoza, pp. 55-82.

³ El sastre era un artesano muy necesario en las poblaciones medievales y modernas, estando su producción sometida al control del gremio en los grandes núcleos urbanos y de los ayuntamientos en los demás casos. En Villafranca era el ayuntamiento el que controlaba su actividad. Gracias a ello disponemos de un interesante documento que nos permite conocer cómo estaba surtida una sastrería villafranquesa a mediados del siglo XVII. El documento en cuestión es un acuerdo capitular del ayuntamiento por el que se establecían los precios de los diferentes productos que ofrecía la sastrería. Archivo Municipal de Villafranca, Acuerdos Capitulares, caja 4, carpeta 5, 10 de abril de 1670, ff 60-62.

A comienzos del siglo XX, Manuel Bartolomé Cossío, historiador del Arte vinculado a la Institución Libre de Enseñanza, reivindicó el valor del bordado de carácter popular a propósito de la celebración en Madrid, en mayo de 1913, de una exposición promocionada por el Museo Pedagógico Nacional, del que era director, y varios coleccionistas particulares⁴. Cossío, como institucionista, trata de reivindicar el valor de las diversas expresiones de la cultura popular frente a la cultura oficial promovida por las clases dominantes. En su defensa de este tipo de bordado vincula estrechamente este tipo de bordado con el mundo femenino, destacando sus cualidades estéticas, asociadas con los atributos vinculados tradicionalmente con la feminidad tales como su delicadeza y sensibilidad. Lo cierto es que, aunque implícitamente se reconocían dos tradiciones del bordado, será Antonio Floriano Cumbreño quien, en los años cuarenta del siglo XX, conceptualizará ambas tendencias distinguiendo entre bordado popular, es decir, el tipo de producción feminizada limitada al ámbito doméstico basado en materiales modestos como el lino y en diseños estandarizados transmitidos por la tradición, principalmente a través de los dechados, y bordado erudito, que abarcaba la producción de carácter suntuario, con materiales ricos como la seda, la argentería y el aljófara, y con mayor libertad creativa, en manos principalmente de hombres⁵. El interés de Cumbreño por estas manifestaciones culturales se inserta dentro del contexto ideológico esencialista del primer franquismo, en su empeño por fijar una supuesta identidad española basada en tradiciones de hondo arraigo popular. Para este autor, el bordado popular femenino ocupa una posición subordinada respecto al bordado masculino erudito, continuando un sistema de valoración asentado por la tradición y que la jerarquización de géneros característica del ideario franquista consolidará en la España de mediados del siglo XX.

Sin embargo, el excesivo esquematismo conceptual al que Cumbreño somete la diversa y compleja realidad del bordado en España ignora las ambiguas relaciones existentes entre género y bordado. En efecto, algunas mujeres lograron traspasar la frontera que separaba la producción feminizada popular y masculinizada erudita, logrando adquirir una notable posición como productoras de bordado erudito. El ejemplo más representativo de ello es el de las hermanas Gilart, principales suministradoras de bordados de la corte de Isabel II, lo que les permitió alcanzar cierto renombre en la sociedad de la época y amasar una gran fortuna⁶.

De los escasos datos que poseemos acerca de la organización del trabajo productivo de Juliana, podemos deducir que este se realizaba principalmente en talleres con un elevado número de trabajadoras, que debían tener esta ocupación como una fuente de ingresos más o menos permanente, y que ella estaba al frente tanto de la dirección técnica como de la comercial. En 1893, cuando participa en la exposición de Chicago, consta como dirección el

⁴ BARTOLOMÉ COSSÍO, Manuel: "Elogio del Arte Popular. (De Bordados populares y encajes. Exposición, Madrid, Mayo, 1913)". *Anuario Brigantino*, 2016, nº 39, pp. 219-220.

⁵ FLORIANO CUMBREÑO, Antonio: *El bordado: artes decorativas españolas*. 1942, Barcelona.

⁶ CALAMARDO MURAT, Javier: "Las hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de su Majestad", *Arte y Patrimonio*, nº2, 2017, pp. 9-23.

número 41 de la calle Llerena, que debía ser la de su taller o la sede comercial de la casa. Cuando la empresa pase a manos de su hijo y sobrina constará el número 14 de la calle Velarde (actual Santa Joaquina de Vedruna) como dirección⁷. Esta organización del trabajo, concentrado en un taller en el que se desarrollaba el proceso completo de producción, supera el ámbito doméstico tradicional en este tipo de actividad aproximándonos al modo de organización del trabajo industrial, si bien desde un punto de vista técnico continúa siendo un tipo de producción apegado a los usos artesanales. La formación de una creciente clase media urbana a finales del siglo XIX debió favorecer la expansión de la demanda de este tipo de productos, que satisfacía sus necesidades aspiracionales por emular los usos y costumbres de las clases altas. En cuanto a la variedad de productos que elaboraba, se adscribe plenamente a lo que Cumbreño denominaba bordado erudito, produciendo tanto por iniciativa propia con destino a importantes casas de confección como por encargo de determinados clientes:

“En sus talleres se hace toda clase de bordados en blanco, oro y colores, y también se ejecutan toda clase de trabajos artísticos, según modelo o indicaciones de sus numerosos clientes.

Sus modelos o creaciones de la Casa son muy primorosos y de delicado arte, estando siempre a la altura de las últimas concepciones del Extranjero”.

Cuando sus sucesores se hagan cargo de la empresa, *González, Hijo y Sobrina de Juliana*, el nombre de su fundadora se conserva, en términos actuales, como marca, lo que indica que los valores de calidad asociados a la misma habían sido generados durante su etapa al frente de la empresa. Una vez fallecida Juliana, su taller se reorganiza, dividiéndose la gerencia en una dirección técnica a manos de su sobrina y una dirección comercial a cargo de su hijo Federico Vicente, un modelo de organización más ajustado a las convenciones sociales vigentes.

Podemos comparar esta organización del trabajo con la producción de mantones de Manila en Sevilla por las mismas fechas, asunto estudiado por Encarnación Aguilar Criado⁸. La producción, a cargo siempre de mujeres, se dispersaba en pequeños talleres domésticos compuestos por las mujeres que formaban parte de la unidad familiar y a las que servía como complemento del dinero que obtenían con otros trabajos. La producción era dirigida y supervisada por maestras bordadoras en tanto que la gestión comercial de los productos, así como la provisión de materiales, estaba a cargo de hombres. Vemos como a la muerte de Juliana su taller se reorganiza de un modo similar a como lo hace la producción de mantones de Manila en Sevilla en base a las actividades que la ideología imperante considera propio de cada género, lo que hace manifiesta la singularidad de Juliana en este contexto.

⁷ BOGEAT Y ASUAR, Antonio: *Guía de Villafranca de los Barros, Año 1919*. Villafranca de los Barros, 1919, p. 30

⁸ AGUILAR CRIADO, Encarnación: *Las bordadoras de mantones de Manila de Sevilla. Trabajo y género en la producción doméstica*. 1999, Sevilla.

Su participación en las exposiciones universales de Chicago y París, como la de todos los expositores que tomaban parte en ella, trataba de ampliar el mercado de sus productos y, a ser posible, obtener algún premio que exhibir como sello de garantía, premios que sus sucesores no dudaron en reivindicar como parte de la “imagen de marca” creada por Juliana. En su participación en estos eventos hubo de hacer frente a los obstáculos que su condición femenina imponía a su proyección empresarial y que relegaba su trabajo a la categoría de mero entretenimiento característico de mujeres, frente al predominio de las grandes empresas textiles en manos masculinas.

3. JULIANA EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE CHICAGO Y PARÍS

Las exposiciones universales que, con justificaciones diversas, comienzan a celebrarse en Europa y América desde mediados del siglo XIX, son consecuencia de las nuevas relaciones internacionales que impone la revolución industrial y el capitalismo en expansión. A la tradicional rivalidad entre las diferentes potencias se suma la necesidad de establecer vínculos que faciliten la expansión del comercio de los nuevos productos. Esta singular mezcla de competencia y colaboración encuentra en las exposiciones universales su máxima expresión. Se conciben como una manifestación de la convivencia pacífica de naciones unidas por las redes de la industria y el comercio, son, por tanto, expresión idealizada de un mundo en armonía que progresa gracias a los avances de la técnica y el capitalismo. La tendencia a la espectacularidad que orienta las manifestaciones culturales de nuestros tiempos convierte la imagen de las naciones participantes en exhibiciones escenográficas, propias de un mundo en que los servicios, y especialmente el turismo, sustituyen a la industria como fuerza motriz del desarrollo económico. En torno a 1900 era la industria el motor del desarrollo, por lo que cada nación participante trataba de exhibir su poderío mostrando su capacidad productiva en bruto, a base de una inundación de productos que hacían de los pabellones de exhibición algo parecido a nuestros grandes centros comerciales. Las arquitecturas efímeras que albergaban estos pabellones trataban de reproducir las formas históricas con las que se identificaba cada nación, espacios donde el historicismo arquitectónico de carácter ecléctico que caracteriza a la época alcanzó su máxima expresión. Sin embargo, también fue en estos ámbitos donde la nueva arquitectura de grandes espacios a base de hierro, cristal y hormigón comenzó a ganar terreno, especialmente en los grandes pabellones que requerían de amplios espacios en los que ubicar maquinaria y para los que no servían las soluciones que ofrecía la arquitectura tradicional.

Las exposiciones creaban ciudades efímeras junto o dentro de las viejas ciudades. La variedad de formas y la necesidad de grandes espacios, así como la utilización del trampantojo arquitectónico para hacer parecer estable a lo perecedero, generaban entornos fascinantes que actuaban por sí mismos como reclamo de un turismo internacional en expansión. Algunas de estas construcciones acabaron convirtiéndose en iconos de sus

respectivas ciudades, aunque se hubieran concebido inicialmente como arquitecturas efímeras, como la Torre Eiffel de París o la Plaza de España de Sevilla. Cada nación solía presentarse a través de un pabellón nacional que tanto en su forma arquitectónica como en su contenido pretendía objetivar las esencias de la nación. Sin embargo, el objetivo fundamental de estas muestras era exponer los avances en los diferentes ramos de actividad que conformaba la vida política, económica y cultural de las naciones, por lo que la exposición se organizaba en grupos de actividad representados por sus respectivos pabellones, subdivididos internamente en secciones por cada nación participante.

Cada nación seleccionaba los productos con los que pretendía ser representada en la muestra. En el caso de España, los productos presentados a la exposición debían ser aprobados por una serie de comisiones estructuradas conforme a la organización administrativa del Estado. Los trámites se iniciaban en las comisiones provinciales, constituidas por los miembros de las Cámaras de Comercio y/o Agrícola, de existir, o bien por el gobernador civil y un grupo elegido entre los mayores contribuyentes de la provincia. Superada esta fase, pasaba a una comisión general de carácter estatal compuesta por los directores generales o cargos equivalentes de la administración en cada ramo, si bien es la comisión ejecutiva, formado por miembros de la anterior, la que establecía las condiciones, reglas y plazos para la admisión de los productos y fijaba la selección final. Desde 1895 se estableció por Real decreto una Comisión General Permanente de Exposiciones para estos fines. Los expositores no pagaban nada por el espacio que se les reservaba en la muestra, si bien era habitual que hubieran de hacer frente a los gastos ocasionados por el embalaje y transporte, de lo que quedaron exentos los españoles, al hacerse cargo el Estado. Por lo general, los productos admitidos a la exposición no podían ser vendidos, aun cuando se exhibiesen junto con sus precios de venta. Los productos más delicados se exhibían protegidos por vitrinas y organizados por orden alfabético, junto con un número que servía como referencia al jurado⁹.

En cuanto a la composición del Jurado Internacional que otorgaba los premios, estaba compuesto por representantes de los países participantes en proporción a su peso en la muestra. Así, por ejemplo, en la exposición de París de 1900, Francia aportaba un 61 % de los miembros del jurado. En cuanto a los premios, se estructuraban en 5 categorías: gran premio, medalla de oro, medalla de plata, medalla de bronce y mención o diploma de honor¹⁰.

⁹ LASHERAS PEÑA, Ana Belén: *España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*. Santander, 2009, pp. 322-325.

¹⁰ *Ibidem*.

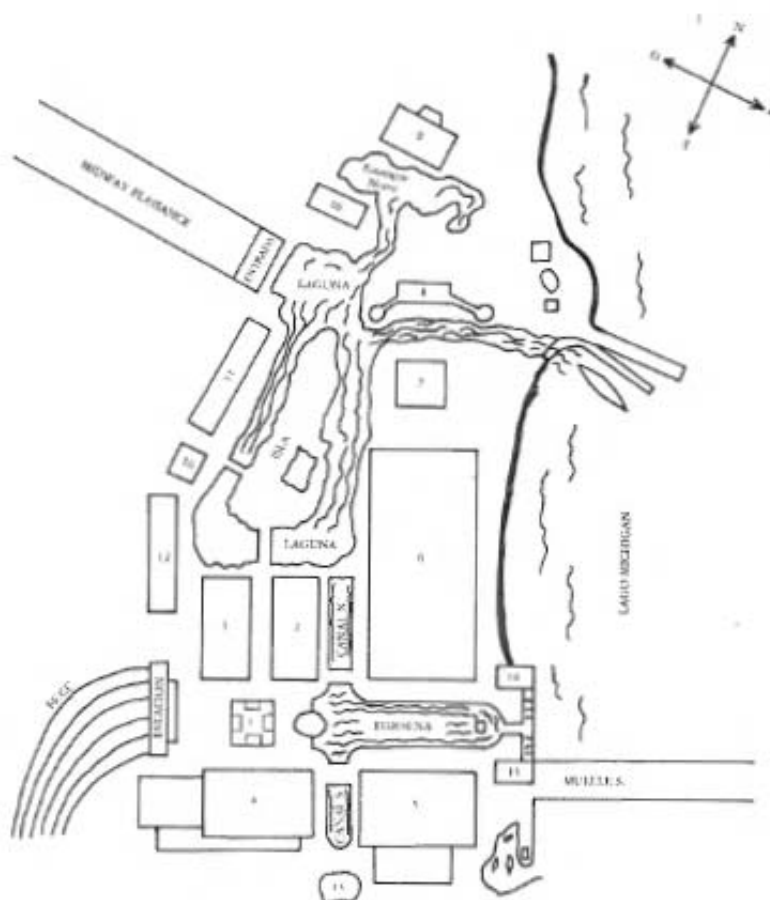


Vista general de la Exposición de Chicago (Puig y Valls)

La Exposición Mundial Colombina de Chicago, abierta al público entre el 1 de mayo y el 31 de octubre de 1893, pretendía conmemorar el IV centenario del Descubrimiento de América. En ella participaron 46 naciones y fue visitada por cerca de 27,5 millones de personas de diversas nacionalidades. La exposición se instaló en el Jackson Park, a unos 15 km de Chicago, a orillas del lago Michigan, ocupando una superficie total de 264 hectáreas. En este espacio se construyeron 12 grandes pabellones dedicados a las diferentes actividades presentes en la muestra (Administración, Bellas Artes, Agricultura, Electricidad, Manufacturas, Minas, Gobierno Federal, Horticultura, Maquinaria, Pabellón de la Mujer, Pesquerías y Transportes) divididos internamente en secciones por cada nación participante, además de otros 36 pabellones pertenecientes a estados de la unión más otros 19 pabellones representativos de algunas de las naciones participantes, entre ellas España¹¹.

¹¹ MARTÍNEZ MORENO, Juan. M.: "La Exposición Mundial Colombina de Chicago, 1893", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, nº 16, 1988, pp. 153-168

EXPOSICION MUNDIAL COLOMBINA DE CHICAGO DE 1893
PLANO ESQUEMATICO DEL RECINTO



Los grandes pabellones de la Exposición Mundial Colombina de Chicago

Núm. en el plano	Nombre	Arquitectos	Dimens. en metros	Costo en dólares
1	Administración	Hunt, R. M.	72 × 72	494.000
2	Electricidad	Van Brunt y Howe	92 × 257	432.675
3	Minas	Beman y Solon	107 × 213	256.447
4	Maquinaria	Peabody y Sterns	154 × 258	893.090
5	Agricultura	Mc Kim, Mead, White	152 × 244	263.840
6	Manufacturas	Post, G. B.	240 × 514	1.837.601
7	Gobierno Federal	Edbrooke, W. J.	115 × 134	400.000
8	Pesquerías	Cobb	50 × 112	216.333
9	Bellas Artes	Atwood	98 × 153	541.791
10	Mujer	Hayden, Sofía	60 × 118	140.148
11	Horticultura	Jennie y Mundie	76 × 309	268.850
12	Transportes	Sullivan	78 × 293	312.324

OTRAS EDIFICACIONES

13	Stock	Holabird y Roche	85 × 134	(?)
14	Peristilo (incluye			
15	Auditorio y Casino)	Atwood	300 m.	300.000
16	Teatro	Whitehouse, F. M.	50 × 50	(?)

Plano esquemático de la exposición y leyenda del mismo (J. M. Martínez Moreno)

El pabellón de España reproducía arquitectónicamente la Lonja de la Seda de Valencia, donde fueron expuestas manufacturas típicas de las diferentes regiones del país. Sin embargo, no es aquí donde fueron expuestos los bordados enviados por Juliana González Gragera. Para conocer mejor el modo y lugar en que fueron expuestas sus obras contamos con el relato de Rafael Puig y Valls, comisario de industria y delegado de Fomento para el montaje de la exposición¹² al servicio del delegado general Sr. Dupuy de Lome. Puig y Valls narra las grandes dificultades a las que hubo de hacer frente la ciudad de Chicago para organizar la exposición debido tanto a la conflictividad social (el gobernador fue asesinado pocos días antes de la clausura) como al mal clima imperante en la ciudad, con fuertes nevadas y aguaceros constantes que retrasaban las obras. En el caso de España, además, hay que añadir las dificultades que impuso la tardía aceptación de su invitación a participar que, según el autor del relato, impidió hacer una adecuada planificación de los espacios reservados a los productos españoles. Cada nación participante enviaba sus productos en cajas que la organización de la exposición sellaba y que eran distribuidas a través del lago Michigan entre los diferentes pabellones, donde eran inspeccionadas minuciosamente por los responsables enviados por cada país.

En lo que afecta a los bordados de Juliana, no fueron expuestos ni en el pabellón español ni en el de Manufacturas, donde se exhibían todos los productos relacionados con los hilados y tejidos, representados en su mayor parte por empresas catalanas a cargo de hombres. Todas las producciones femeninas en las diferentes actividades presentes en la muestra fueron ubicadas en el Pabellón de la Mujer, único de los edificios construidos por una arquitecta, Sofía Hyden, y en el que, además, debían compartir espacio con el grupo de forestal. En su tiempo, esta segregación se interpretó como una reivindicación del papel que la mujer iba ganando en la sociedad, destacando su creciente participación en las diferentes ramas productivas. Lo cierto es que esta distinción entre productos masculinos y femeninos perpetúa la segregación y jerarquía de géneros que hemos visto a la hora de establecer el contexto en el que Juliana desarrolló su empresa de bordados.

El propio Puig y Valls, al elogiar la calidad de los productos femeninos presentados por España, manifiesta los prejuicios que debían compartir los organizadores de la exposición acerca del valor de estos trabajos: *“opinaban que la mujer española, embrutecida por la domesticidad y la esclavitud, no servía más que para dar hijos al mundo, y doblar humildemente la cabeza ante su dueño y señor”*. Sobre el modo en que se organizaba la sección española de este pabellón:

¹² PUIG Y VALLS, Rafael: *Viaje á América: Estados Unidos, Exposición Universal de Chicago, México, Cuba y Puerto Rico*. 1894, Barcelona.



Pabellón de la Mujer en la exposición de Chicago (Puig y Valls)

“La instalación montada delante del portal del sur del Palacio de Señoras, reproduce, en escala reducida, el claustro típico de San Juan de los Reyes, de Toledo. Sus anchos ventanales en ogiva dan paso á la escasa luz que, por deficiencias del edificio, recibe del salón central, la puerta de entrada y las ventanas mezquinas del Palacio, y encerradas dentro de cristales de una sola pieza, aparecen, en democrático conjunto, las obras de S. M. la Reina Cristina, las infantas de España, las damas de nuestra aristocracia, las señoras de la clase media y baja, sin más preeminencia que la revelada por el mérito del trabajo expuesto...”

Más adelante, Puig y Valls hace relación de algunas de las bordadoras no pertenecientes a la aristocracia presentes en la muestra, haciendo referencia a los bordados en blanco de *“Juliana Gragera, de Villafranca de los Barros”*. El autor, convencido antidemócrata, lamenta esta mezcla de clases sociales en un mismo espacio expositivo. El mismo autor, en calidad de comisario de industria, publicó en 1895 una memoria sobre la exposición que contenía una exhaustiva descripción de los expositores españoles, especialmente en la rama de las manufacturas. Sin embargo, la representación femenina española es despachada rápidamente en apenas tres párrafos, citando de pasada a *“Juliana Grajera”*, que incluyen el siguiente comentario suficientemente elocuente sobre sus prejuicios clasistas:

“En ella brillaban las obras enviadas por S. M. la Reina Regente, las Infantas de España, las señoras de nuestra aristocracia y de la clase media, alternando con labores de las mujeres y

*niñas de las clases populares, demostrando así que á todas las clases alcanza la educación y la instrucción más exquisita*¹³.

En concreto, en la exposición de Chicago, Juliana fue premiada con Diploma de Honor por los siguientes productos expuestos, clasificados dentro de la clase 665, que agrupaba “Bordados crochet, etc.: labores de aguja”¹⁴

“González Gragera (Juliana)

Villafranca de los Barros (provincia de Badajoz): de Llerena, núm 41.

1º Un juego de sábanas bordadas. Precio 350 pesetas

2º “ “ también bordado “ 300 “

3º “ “ “ “ “ 350 “

4º “ pañuelo de nipis “ 275 “

5º “ “ “ “ 275 “

6º “ “ de Holanda “ 125 “

7º “ “ “ “ 50 “

Los precios demuestran que se trata de productos que no estaban al alcance de la mayor parte de la población y no de meras elaboraciones de entretenimiento o destinadas al consumo doméstico, como eran propias de las producciones del bordado popular. Podemos comparar estos precios con el sueldo que ganaban a comienzos del siglo XX algunas de las categorías de trabajadores más abundantes: los braceros cacereños ganaban en invierno entre 4 y 5 reales, es decir 1 peseta o 1,25 pesetas, y en verano entre 8 y 10, es decir entre 2 y 2,5 pesetas. Los oficiales de albañilería 2,5 pesetas, los peones 1,75 pesetas, los carpinteros 2,50 pesetas...etc¹⁵.

Como podemos apreciar, no se hacen distinciones entre la producción de carácter privado y que, como entretenimiento característico de su condición femenina, realizaban las mujeres de todas las clases sociales, y las que formaban parte de una producción orientada hacia la comercialización como la de Juliana, es decir, se negaba el carácter de manufactura por el solo hecho de ser producidas por una mujer, prejuicios que fundamentarían la distinción de Cumbreño entre bordado erudito y popular medio siglo después.

La Exposición Internacional y Universal de París de 1900 pretendía solemnizar el hito que representaba el cambio de siglo. Celebrada apenas once años después de la Exposición Universal de 1889, que conmemoró el centenario de la Revolución, y aunque los preparativos para la misma se iniciaron a comienzos de la última década del siglo, Francia pretendía con

¹³ PUIG Y VALLS, Rafael: *Memoria sobre la exposición colombina de Chicago desde el punto de vista industrial y comercial*. Barcelona, 1895, p.119

¹⁴ VV. AA.: *Relación de los expositores españoles premiados en la Exposición Universal de Chicago de 1893, 1894*, Madrid.

¹⁵ RODRÍGUEZ FLORES, M^a Pilar: “Apuntes para la Historia social de Extremadura”, *Campo Abierto*, nº2, 1983, pp. 137-152.

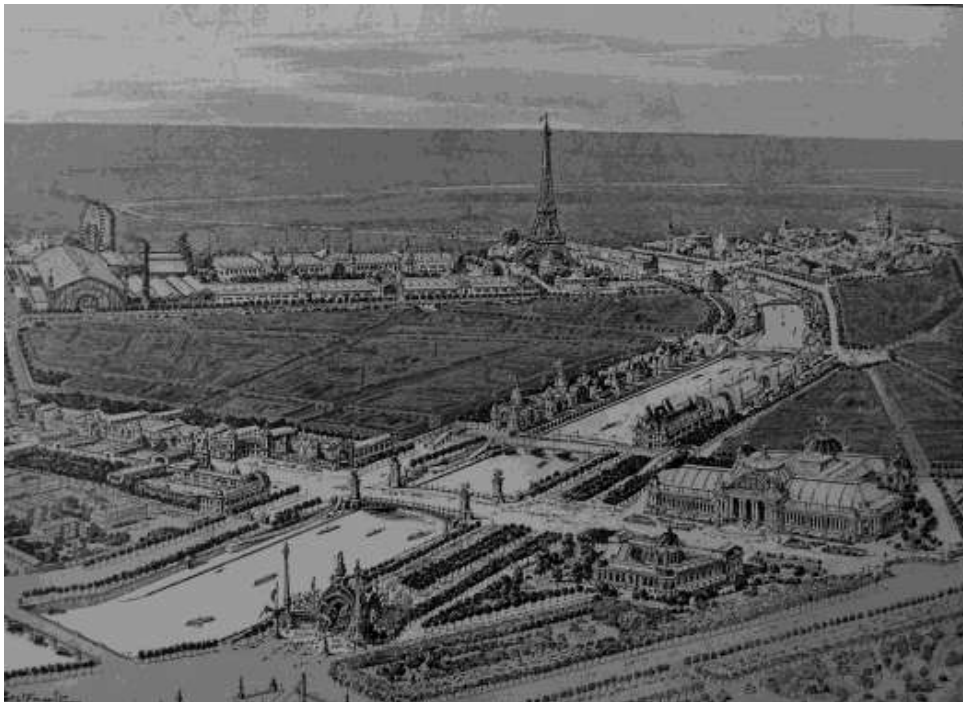
esta nueva exposición restaurar su imagen ante la comunidad internacional en un momento en que incidentes como el de Fachoda de 1898 y la polémica interna generada en torno al caso Dreyfus, habían debilitado su prestigio. En esta exposición participaron 83.047 expositores de los que 38.253 eran franceses y 44.794 extranjeros, principalmente europeos y estadounidenses¹⁶. La muestra fue visitada por entre 48 y 50 millones de visitantes¹⁷. Varias de las naciones participantes construyeron pabellones nacionales dispuestos a lo largo de las orillas del Sena, que actuaba como eje vertebrador de la exposición, en la conocida como Calle de las Naciones. En el caso de España se construyó un edificio, obra de José Urioste y Velada, basado en el denominado estilo plateresco, en realidad un pastiche hecho a base de citas de edificios tan representativos como la Universidad de Alcalá de Henares, el palacio de Monterrey de Salamanca, el alcázar de Toledo...etc. Como en Chicago, en las secciones que cada nación ocupaba dentro de los grandes pabellones destinados a las diferentes actividades, el espacio se limitaba por medio de cierres que adoptaban formas arquitectónicas historicistas representativas de cada país.



Pabellón de España en la exposición de París (Lasheras Peña)

¹⁶ LASHERAS PEÑA, Ana Belén, *Op. Cit.* pp. 141-142

¹⁷ *Ibidem.* p 144.



Vista general del recinto de la exposición (L'illustration, 14, abril, 1900, p 222 (en Lasheras Peña)

En cuanto a la clasificación de los diversos productos se realizó tal y como refleja el siguiente cuadro. Para esta exposición Rafael Puig y Valls continuaba siendo el comisionado responsable de textil¹⁸.

1900	Productos artísticos (1 grupo/6 clases)		Productos industriales, agrícolas y otros (17 grupos/115 clases)	
	Grupos	Nº clases	Grupos	Nº clases
	Obras de arte	6	Educación y enseñanza	5
			Instrumentos y procedimientos de Letras, Ciencias y Artes	7
			Material y procedimientos generales de la Mecánica	3
			Electricidad	5
			Ingeniería civil; Medios de transporte	7
			Agricultura	8
			Horticultura y arboricultura	6
			Montes, caza, pesca y pequeñas cosechas	6
			Alimentos	8
			Minas y metalurgia	3
			Decoración y mobiliario para edificios públicos y habitaciones	10
			Hilados, tejidos y vestidos	11
			Industria química	4
			Industrias diversas	9
			Economía social, higiene y asistencia pública	11
			Colonización	3
			Ejércitos de tierra y mar	6

La clasificación general de 1900 contempla dieciocho grupos que se reparten en ciento veintiún clases. Engloba 1.506 tipos de productos a los que se añade una docena (Lasheras Peña)

Los productos pertenecientes al grupo de Hilos, Tejidos y Vestidos, donde esta vez sí fueron incluidos los trabajos femeninos, fueron expuestos en el Palacio del Campo de Marte,

¹⁸ *Ibidem.* p. 779

ocupando un espacio de dos plantas de altura en la nave central. El acceso a la sección española era un arco inspirado en la puerta de la Sala de los Ciento de Barcelona, lo que demuestra el peso de la producción catalana en este grupo. El resto del cerramiento estaba compuesto por arcos polilobulados sobre columnas entorchadas a imitación del patio del Palacio del Infantado de Guadalajara y rematada por pináculos con oriflomas con los colores de la bandera española, muestra del eclecticismo historicista característico de la época¹⁹.



Cierre de la sección española en el Palacio del Campo de Marte (Lasheras Peña)



Vitrinas de exposición para los tejidos españoles en la exposición de París (Hispania, 30 VII 1900, Lasheras Peña)

En esta ocasión no contamos con un relato tan pormenorizado de las circunstancias en que fueron expuestas las obras. Sabemos que estas se disponían en vitrinas como la que muestra la imagen superior. La sección de bordados estaba representada en su mayoría por mujeres, pero desconocemos si se trata de producciones privadas o de trabajos destinados a ser comercializados. A este respecto, es significativa la presencia de instituciones de beneficencia entre la nómina de personas e instituciones expositoras. En este caso Juliana

¹⁹ *Ibidem.* pp. 455-456.

fue galardonada con la medalla de plata²⁰ por la muestra presentada consistente en pañuelos de hilo, sábana, almohadones y camisa de bordados a mano²¹.

4. CONCLUSIONES

Juliana González Gragera no se limitó a ser una humilde bordadora cuya destreza se agotaba en el restringido ámbito de las producciones domésticas y cuyo máximo horizonte de proyección pública se limitaba a vestir la imagen sagrada local más venerada del pueblo. Desconocemos su origen y formación, solo sabemos que a mediados del siglo XIX rompió la tradición establecida desde hacía milenios que relegaba la capacidad organizativa y productiva de la mujer al ámbito del hogar y abrió un taller en el que empleaba a muchas vecinas de Villafranca. Desconocemos también su trayectoria profesional en esta segunda mitad del siglo XIX, solo sabemos que en la década final del siglo sus trabajos habían adquirido el nivel de calidad necesarios como para representar la capacidad productiva de España en las exposiciones universales de Chicago y París, donde fue premiada. También sabemos que su trabajo fue configurando una “imagen de marca” que sus sucesores no dudaron en explotar y que probablemente benefició a la apertura de otros talleres de bordado en la población.

La figura histórica de Juliana se perfila sobre un contexto en el que la construcción social del género, cristalizada en roles sociales por la tradición, limitaba la capacidad de acción de los individuos. Tanto hombres como mujeres, y estas en mucho mayor grado, tenían limitado el campo de decisión sobre sus propias vidas, a lo que hay que sumar las limitaciones impuestas por roles de clase en una sociedad fuertemente jerarquizada e inmovilista. A partir de esta situación, Juliana trató de abrirse camino en un espacio ambiguo en la frontera entre los roles de género, ahí donde, al margen de los rígidos límites impuestos al comportamiento sexual, la divisoria era más permeable, en donde se toleraba una cierta trasgresión porque los papeles no estaban tan definidos (una bordadora que comercializa sus trabajos no traiciona a su género aunque se inmiscuya en asuntos de hombres) o porque el talento personal, a pesar de las dificultades, se habría paso. Organizando la producción de un modo protoindustrial, haciéndose hueco en un mercado que la naciente clase media urbana hacía prosperar, promocionándose a través del gran escaparate que le ofrecían las exposiciones universales, Juliana creó lo que en términos actuales conocemos como una marca. En esta situación ambigua, que convertía una actividad doméstica y privada en una actividad lucrativa con proyección pública, Juliana debió adaptarse a los obstáculos y dificultades que imponía su condición femenina. Debió asumir que fuesen juzgados como obras de inferior nivel a las masculinas, que sus productos fuesen segregados a un espacio reservado para la creatividad femenina en donde fueron igualados con los trabajos de entretenimiento de la aristocracia y las obras de caridad de las instituciones de beneficencia,

²⁰ *La Gaceta de Madrid*, Núm. 9, 9 enero, 1901, p. 111.

²¹ VV. AA.: *Catálogo de los expositores de España 1900*. Madrid, 1900, p 253

que fueran relegados frente a la producción masculina a la que se prestaba mayor atención y que se tomaba como medida del desarrollo industrial de una nación. En esta frontera ambigua, llena de pequeñas luchas cotidianas, Juliana logró imprimir su huella, es cierto que muy débil y desdibujada, al borde mismo del olvido, conservada muy probablemente por la proeza que significaba haber sido galardonada en exposiciones universales, pero es más de lo que puede decirse de tantas otras mujeres cuyas fuerzas gastaron en hacerse un pequeño espacio propio sobre el trasfondo impersonal de los roles de género y que el remolino de la Historia ha borrado por completo.

BIBLIOGRAFIA

ÁGREDA PINO, Ana, M.: "Artes textiles y mundo femenino: el bordado", en LOMBA SERRANO, Concha; MORTE GARCÍA, M. Carmen; VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica (Coord.): Las mujeres y el universo de las artes. 2020, Universidad de Zaragoza, pp. 55-82.

AGUILAR CRIADO, Encarnación: Las bordadoras de mantones de Manila de Sevilla. Trabajo y género en la producción doméstica. 1999, Sevilla.

BARTOLOMÉ COSSÍO, Manuel: "Elogio del Arte Popular. (De Bordados populares y encajes. Exposición, Madrid, mayo, 1913)". Anuario Brigantino, 2016, nº 39, pp. 219-220.

BOGEAT Y ASUAR, Antonio: Guía de Villafranca de los Barros, Año 1919. Villafranca de los Barros, 1919

CALAMARDO MURAT, Javier: "Las hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de su Majestad", Arte y Patrimonio, nº2, 2017, pp. 9-23.

FLORIANO CUMBREÑO, Antonio: El bordado: artes decorativas españolas. 1942, Barcelona

LASHERAS PEÑA, Ana Belén: España en París. La imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900. Santander, 2009

MARTÍNEZ MORENO, Juan. M.: "La Exposición Mundial Colombina de Chicago, 1893", Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae, nº 16, 1988, pp. 153-168

PUIG Y VALLS, Rafael: Viaje á América: Estados Unidos, Exposición Universal de Chicago, México, Cuba y Puerto Rico. 1894, Barcelona.

RODRÍGUEZ FLORES, M^a Pilar: "Apuntes para la Historia social de Extremadura", Campo Abierto, nº2, 1983, pp. 137-152.

VV. AA.: Relación de los expositores españoles premiados en la Exposición Universal de Chicago de 1893, Madrid, 1894.

VV. AA.: Catálogo de los expositores de España 1900. Madrid, 1900