

EMERGIENDO DEL ECLIPSE.
LAS ARTISTAS EN LA ESPAÑA
CONTEMPORÁNEA,
1800-1940

Concepción Lomba Serrano



STVDIVM
GENERALE
CAESAR AV-
GVSTANAE
CIVITATIS



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

EMERGIENDO DEL ECLIPSE.
LAS ARTISTAS EN LA ESPAÑA
CONTEMPORÁNEA,
1800-1940

EMERGIENDO DEL ECLIPSE.
LAS ARTISTAS EN LA ESPAÑA
CONTEMPORÁNEA,
1800-1940

Concepción Lomba Serrano

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

- © Concepción Lomba Serrano
- © De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2023

Prensas de la Universidad de Zaragoza
Edificio de Ciencias Geológicas
c/ Pedro Cerbuna, 12 • 50009 Zaragoza, España
Tel.: 976 761 330
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

Impreso en España
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza
ISBN: 978-84-1340-640-4
Depósito legal: Z 671-2023

PREÁMBULO

Cuando el 31 de mayo de 2008 se inauguraba la rehabilitación de este magnífico edificio que nos alberga, la Universidad de Zaragoza, con su rector Manuel López a la cabeza, celebraba la recuperación del Paraninfo, convertido desde entonces en el símbolo de la moderna política universitaria y en testigo de las más solemnes celebraciones, como la que hoy nos reúne.

Quienes fuimos testigos de aquella conmemoración, el joven vicerrector José Antonio Mayoral entre otros, difícilmente la olvidaremos. Entenderán, por lo tanto, que para mí constituya un verdadero honor pronunciar la *laudatio* en honor de nuestro patrón en esta misma sala, y que agradezca muy sinceramente al señor Rector, por quien siento un gran afecto, y a su Consejo de Dirección haberme elegido para ello. Muchas gracias. Y gracias también a las madrinas y amigas que me acompañan: las doctoras Carmen Morte, una de mis mejores profesoras, y Elena Barlés, decana de mi Facultad de Filosofía y Letras, con quienes comparto pasión por la historia del arte.

La misma que me une a los integrantes del grupo de investigación Vestigium y al magnífico elenco de profe-

soras y profesores pertenecientes a distintas universidades —incluidos jóvenes discípulos y discípulas de quienes tan orgullosa me siento— con quienes desde hace años trabajo en diferentes proyectos del Plan Nacional de I+D+i, intentando devolver a las creadoras contemporáneas el legítimo lugar que deben ocupar en la historia de nuestra civilización.

Se trata de un trabajo apasionante, que comparto con otros amigos y amigas que hoy nos acompañan y a quienes agradezco su presencia, tanto como me pesa la ausencia de dos excelentes personas que me honraron con su amistad: el rector Manuel López y mi maestro el doctor Gonzalo Borrás; a ambos, mi cariño infinito. Y a mi familia, a mi madre y a mi esposo, mi amor eterno.

INTRODUCCIÓN

En 1804 Francisco de Goya finalizaba el espléndido *Retrato de Tomasa de Palafox*, marquesa de Villafranca y duquesa de Medina Sidonia, pintando a su esposo. Se trata de una célebre aristócrata, una reconocida intelectual y una pintora cuya escasa fortuna crítica contrasta con la de su retratista, debido, esencialmente, a su condición femenina.

Casi setenta años después, París era testigo de un suceso semejante; solo que todavía más llamativo: el mismo 1872 en que Claude Monet pintaba *Impresión*, aquella famosa obra que sirvió para nominar al tantas veces aireado impresionismo, Berthe Morisot, otra célebre personalidad nacida en el seno de una familia cultivada y reconocida, presentaba uno de sus mejores lienzos: *La cuna*. Sin embargo, la recepción entre ambas obras fue notablemente distinta: mientras la primera fue ampliamente reconocida y valorada por la crítica coetánea y la historiografía artística universal hasta convertirse en un icono asentado en el imaginario colectivo, *La cuna* tuvo que esperar más de un siglo para que comenzara a considerarse, a pesar de que ambas pinturas fueron exhibidas en las exposiciones organizadas por los impresionistas

en París, en las que, por cierto, Morisot participó desde sus inicios.

Otro tanto sucedía en Múnich, la otra meca de las artes, casi cuarenta años más tarde, cuando en 1911 el célebre grupo Der Blaue Reiter (El jinete azul), elevaba a los altares de la fama el expresionismo. Pues bien, entre los principales integrantes del famoso colectivo destacaba la pareja sentimental compuesta por Alexej von Jawlensky y Marianne von Werefkin, cuya producción artística ha pasado prácticamente desapercibida hasta la actualidad, mientras que la de Jawlensky era aclamada por la crítica y la sociedad más avanzada de la época y ampliamente reconocida por la historiografía posterior.

El tiempo transcurría deprisa, pero historias semejantes seguían repitiéndose, tanto que la fotógrafa húngara Gerda Taro decidió que un nombre masculino, el de Robert Capa y su ayudante, funcionaría mejor para que sus instantáneas y las de su compañero sentimental, Endre Ernő Friedmann, fueran reconocidas en aquellos convulsos años treinta. Y así ocurrió, con el agravante de que muchas de las fotografías realizadas por la propia Gerda Taro, fallecida, como saben, durante la guerra civil española, fueron atribuidas a su compañero. Una práctica, por otra parte, habitual desde que comenzó nuestro relato.

Por desgracia, ni Tomasa de Palafox ni Berthe Morisot ni Marianne von Werefkin ni Gerda Taro constituyen una excepción en el ecosistema de las artes, ya que Rosario Weiss, Alejandrina Gessler, María Luisa de la Riva, María Bashkirtseff, Mary Cassat, Marie Laurencin, Enma Ciardi, las escultoras Camille Claudel o Eva Aggerholm, Lluïsa Vidal, Sonia Delaunay, Käthe Kollwitz, Romaine Brooks, Maruja Mallo, Ángeles Santos,

Mey Rahola y tantas y tantas creadoras... fueron igualmente silenciadas y olvidadas. Tanto daba que fueran pintoras, escultoras o fotógrafas, que vivieran en uno u otro país, que trabajaran en una u otra ciudad: la misoginia imperaba por igual en nuestra civilización contemporánea. Tampoco el transcurso del tiempo ni las transformaciones producidas a lo largo de casi dos siglos en el seno de la cultura artística impidieron el menoscabo sufrido por las artistas: la creación seguía teniendo género y era masculino.

En realidad, desde que Goya representara a Tomasa de Palafox, con la perspicacia y calidad que le caracterizó, la imagen de la mujer artista fue subsidiaria frente a la de los varones hasta finales de los años setenta y comienzos de los ochenta del siglo xx, momento en el que cristalizó su identidad.

Precisamente por aquellas fechas, y al compás del desarrollo de los movimientos feministas, la historiografía artística y los sectores más avanzados de la intelectualidad comenzaron a plantearse cómo solucionar años de injusto y ominoso silencio respecto a las creadoras. Era el tiempo en que, tras la famosa pregunta planteada por Linda Nochlin: «*¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*», cuya publicación en 1971 se ha considerado el texto fundacional de la teoría artística feminista, las exposiciones realizadas con Ann Sutherland Harris, las Guerrilla Girls, aquel colectivo anónimo de creadoras neoyorkinas, empezaron a difundir el famoso eslogan de «*¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el MET?*». Pocos años después, la historiografía europea se sumaba a este proceso, comenzando a publicarse las primeras investigaciones dedicadas a las artistas: en España fue pionero el estudio de Estrella de Diego refe-

ruido a las pintoras del siglo XIX, mientras que desde Italia Lea Vergine se refería a *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940*. Solo que en la mayoría de los estudios europeos la presencia de las artistas españolas era muy escasa, o se formulaban hipótesis fundamentadas en los estudios documentales y referidas a la pintura pues las restantes disciplinas parecían inexistentes.

Tuvo que llegar el siglo XXI para que todas estas cuestiones comenzaran a solucionarse. Sin embargo, ni la sociedad ni cierto sector de la investigación parecían dispuestos a admitir a las damas en el olimpo de las artes; y en pleno auge de la postmodernidad surgió un nuevo escollo, una nueva cantinela, si me permiten el término, que, con seguridad, habrán escuchado: el de que la producción artística de las mujeres, siguiendo el obsoleto planteamiento decimonónico, carece de calidad. Que solo habían pintado bodegones florales y que, por supuesto, tanto la escultura como la fotografía escapaban de su capacidad. Semejantes afirmaciones se han propagado con enorme desfachatez, precisamente cuando se iban difundiendo nuevos estudios que incluían muchos más nombres de artistas, más pinturas, esculturas, fotografías, ilustraciones... producidas por mujeres; en especial, las de aquella generación emergente a finales de los años veinte en toda Europa, también en España.

Pese a semejantes avances, nuestra contemporaneidad carecía todavía de un relato propio: los libros de texto solían excluir sus nombres y sus producciones; tampoco en las aulas —ni siquiera en las universitarias— eran explicadas y analizadas y los museos, pese a la fama que los estudios de género parecían cobrar, apenas mostraban una mínima representación artística de nuestras

protagonistas. Y todo ello propició el consiguiente silencio historiográfico hasta que se retomaron las investigaciones rigurosas, y a los trabajos documentales siguieron los análisis críticos, los descubrimientos y las expertizaciones.

En la actualidad, cuando se cumple un siglo de la aparición de aquella *Eva moderna* que inundó la iconosfera universal, las poéticas de género se han consolidado como una opción estética y política, incluso han entrado a formar parte de la estructura modal de la cultura artística, desembocando no solo en creaciones artísticas y conceptuales con una identidad manifiesta, sino también en un nuevo discurso historiográfico.

Partiendo de todo ello, en los últimos años se ha analizado de forma global el proceso vivido por las creadoras, pertenecieran a una u otra disciplina —pintura, escultura, fotografía, ilustración, diseño...—, para desentrañar: las artistas que estuvieron en activo durante este largo y convulso periodo de tiempo; su formación; su perfil profesional; los canales de exhibición y su recepción crítica. En el seno de tan compleja trama, se han estudiado los lenguajes artísticos empleados y cómo fueron evolucionando para, en definitiva, establecer el lugar que ocuparon en la cultura artística española durante el tiempo transcurrido entre 1804, la fecha simbólica elegida para comenzar nuestro relato, en la que Goya retrató a la pintora Tomasa de Palafox, y 1939, el final de la guerra civil española, justamente cuando todos los sueños de libertad que las artistas habían imaginado fueron bruscamente cercenados.

Esas investigaciones científicas, en las que la Universidad de Zaragoza ocupa un lugar importante, son las que nos han permitido establecer un nuevo discurso, una

nueva narración que, en síntesis, me ha parecido oportuno traer ante todos ustedes y que, por fortuna, ya comienza a configurar una nueva historiografía artística.¹

1 Buena parte de las conclusiones que se ofrecen en el texto siguiente proceden de las investigaciones llevadas a cabo desde 2012, financiadas por diferentes proyectos de investigación logrados en convocatorias competitivas, y en las que trabajamos investigadores e investigadoras de diversas universidades españolas y europeas. Y algunas de ellas han sido ya publicadas en obras como Magdalena Illán y Concha Lomba (com.), *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, catálogo, Universidad de Zaragoza / Diputación de Zaragoza, 2014; Rafael Gil y Concha Lomba (coords.), *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2021; *Hacia poéticas de género. Las artistas en España, 1804-1939*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Consorcio de Museos Generalitat Valenciana, 2022; o *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

I

MUJERES Y ARTISTAS, UNA PÉSIMA COMBINACIÓN

Cuando en 1804 Goya retrató a María Tomasa de Palafox, la representó pintando a su marido, Francisco de Borja Álvarez de Toledo, XII marqués de Villafranca, con los pinceles en la mano y la paleta justo al lado, ataviada con el decoro habitual que una dama de su condición solía emplear (fig. 1).

Con este magnífico retrato, Goya, con la perspicacia que le caracterizó para mostrar el espíritu de sus modelos, definía la imagen de la mujer artista en los albores de la contemporaneidad, justamente cuando comienza nuestro relato. Una época durante la cual, conviene recordarlo, las mujeres sufrían una discriminación absoluta, pues no solo carecían de los mínimos derechos políticos, civiles y sociales, sino que su papel permanecía relegado al de madre y esposa, de ángel del hogar, la frase preferida por los intelectuales de entonces, cuestionándose incluso su capacidad analítica.

Poco importaba que pensadoras tan ilustres como Josefa Amar y Borbón reivindicasen, en el seno del liberalismo ilustrado propio de cierto sector aristocrático de damas que se dedicaron a aliviar los problemas de las mujeres y niños pobres, instrucción para las mujeres, como

planteó en su *Discurso en defensa del talento de las mujeres, y de su aptitud para el gobierno*, publicado en 1786. O que esa misma corriente de intelectuales liberales, incluso un sector del socialismo utópico español, insistiesen, avanzado ya el siglo XIX, en reclamar una cierta educación, eso sí, limitándola al ámbito doméstico y excluyéndola de los espacios públicos. Ni tampoco que se difundiesen planteamientos más avanzados como los publicados en 1845, de forma anónima, en *El Eco del Comercio*, en el que se decía:

¡Hombres! ¿Por qué habéis de ser tan exclusivos? ¿Por qué queréis arrebatar del mundo espiritual la mitad de sus seres y excluir a la mujer de la participación de las ciencias, [...] si es igual a nosotros en sentimientos y comprensión y nos excede de sensibilidad?

O como los esgrimidos por mujeres como Rosa Marina —probablemente un pseudónimo—, quien en algunos artículos publicados en 1857 en *El Pensil de Iberia* convirtió a las artistas en protagonistas de sus argumentos para exigir la igualdad de género, mientras reclamaba libertad para que las mujeres pudieran elegir la instrucción y la profesión que desearan desempeñar, denunciando la discriminación que sufrían en todos los ámbitos de la existencia, entre ellos, el artístico:

Las leyes y costumbres establecidas por los hombres han separado a las mujeres del estudio y práctica de las ciencias, de las artes e industrias [...].

La civilización que adora a las mujeres en los altares, que las aplaude como artistas [...] no tiene escuelas, universidades, ni colegios, para enseñarles su arte [...] [y] da su dinero para el sostenimiento de universidades, colegios, academias, escuelas e institutos, cuyos beneficios solo los hombres disfrutaban directamente [...].

Ninguna de aquellas reivindicaciones fue tenida en cuenta. Tanto es así que todavía en 1869 Faustina Sáez de Melgar, la presidenta de la Junta del nuevo y flamante Ateneo Artístico y Literario de Señoras que acababa



*Fig. 1. Francisco de Goya,
María Tomasa de Palafox, 1804.
Madrid, Museo Nacional del Prado.*

de ser inaugurado en Madrid, insistía en la absoluta subordinación de las mujeres frente a los varones afirmando:

Lejos de mí la idea lanzada ya en otros países de pedir para la mujer derechos políticos; lejos toda idea de emancipación; el sexo débil, dejando al hombre libre en su terreno, debe concretarse a sus atribuciones esenciales, a sus deberes y a instruirse para saber educar a sus hijos y para no ser engañada en los negocios que se confíen a su celo, sabiendo distinguir el bien y el mal con exacto conocimiento. [...]

La misión del Ateneo será instruir a la mujer para que pueda guiarse por sí sola sin necesidad de auxilio alguno, que se baste a sí propia y tenga los conocimientos necesarios para adquirirse una posición en caso preciso [...].

Generalmente, los estudios son áridos, y, como la mujer no debe profundizar en las materias, sino tener nociones de todo, hemos adoptado como forma agradable y amena las conferencias, que tendrán lugar en el Ateneo todas las noches, los días no festivos [...].

Habrà para las alumnas enseñanzas gratuitas de música, piano, arpa, canto, física experimental, geografía, astronomía, historia sagrada, natural y profana; religión y moral; retórica y poética, idiomas, grabados, dibujo, pintura, botánica, higiene, economía doméstica, y otras varias, cuya índole se halle en armonía con las obligaciones domésticas a que debe prestar la mujer su preferente atención [...].¹

En realidad, la opinión mayoritaria española se sumaba a la idea defendida por la zaragozana Pilar Sinués en su célebre ensayo sobre *El ángel del hogar*, reeditado por última vez en 1881, en el que escribía:

En los días de angustiosa alegría en que se espera un alumbramiento en una familia, lo que más preocupa el ánimo de todos es la esperanza de que sea varón la criatura que va a nacer,

1 Faustina Sáez de Melgar, *Ateneo Artístico y Literario de Señoras. Asociación de enseñanza universal, científica, religiosa y recreativa. Artículo II (1)*, Madrid, Imp. de los Sres. Rojas, 1869. La cita ha sido tomada de Concha Lomba Serrano, *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, p. 127.

y el temor de que sea hembra: todos, sin excepción, anhelan lo primero, a no ser que la madre, por una razón de egoísmo, desee una hija, que más tarde ha de ayudarla en los quehaceres domésticos. El destino de la mujer es, en verdad, tan desgraciado que la tristeza que acompaña a su nacimiento no deja de ser fundada y hasta excusable [...].²

Como se verá, las posiciones sobre el papel que debían desempeñar las mujeres parecían inalterables. Ni siquiera modificaron aquel panorama las tentativas de ilustres pensadoras como Concepción Arenal, quien en 1885 publicó su solvente *Estado actual de la mujer española*, en el que no solo analizaba rigurosamente los problemas que aquejaban a las féminas, sino que proponía algunas soluciones para mejorar dicha situación. O el trabajo de Emilia Pardo Bazán, habituada a reflexionar sobre semejantes asuntos tanto en la prensa diaria como en su producción literaria y quien, por desgracia, sufrió en primera persona las consecuencias de su condición femenina cuando en 1889 le fue negado el ingreso en la Real Academia Española, un hecho convenientemente aireado por la prensa que planteó un debate serio y argumentado en torno al problema, que, dicho sea de paso, se saldó con una rotunda negativa para la escritora, quien jamás ingresó en la Academia. Ni tampoco las propuestas a favor del divorcio de varios escritores de la generación del 98, como Azorín, Baroja y Maeztu, que una de las intelectuales más independientes y libres de la época, Carmen de Burgos, elevó a la categoría de propuesta de ley al Gobierno de España en 1904, provocando un revuelo de enorme magnitud que le ocasionó duros reproches entre la crítica más conservadora; y lo mismo le sucedería al publicar dos años después *La mujer en España*, un ensayo

2 *El ángel del hogar* vio la luz por primera vez en 1857.

en el que, sin embargo, todavía defendía la maternidad como el fin esencial de la mujer.³

Tampoco el transcurso del tiempo mitigó semejantes opiniones. Tan solo las atemperó en sus enunciados, y eso en ocasiones, pues, precisamente cuando la Primera Guerra Mundial propiciaba modificaciones importantes en la consideración política de la mujer en toda Europa, logrando incluso la conquista del derecho al voto, con las matizaciones precisas, en España la ideología imperante seguía anclada en el pasado, prevaleciendo opiniones tan caducas como las defendidas por el afamado crítico de arte José Francés, quien en aquel 1914 denostaba abiertamente a las sufragistas inglesas, empleando como excusa un suceso reprobable pero excepcional en su comportamiento, con palabras tan duras como las siguientes:

Mientras otras mujeres se hacen dignas de obras de arte, las sufragistas inglesas destruyen las obras artísticas. Ya hemos dicho otras veces que en esa propaganda agresiva de las partidarias del voto femenino no hay otra cosa sino la rabia de sus fracasos sentimentales.

Ninguna de estas furias es bella. El amor pasó ante sus puertas sin detenerse. Incapaces de despertar ninguna emoción noble en el hombre, quieren despertar su cólera y su odio. Ya que no pueden reposar las cabezas, de pelo estoposo, en varoniles pechos, golpean esos pechos. Ya que sus cuerpos no podían nunca inspirar a pintores y escultores, destruyen las obras de arte. No conciben los consuelos de la religión y destruyen los templos [...].⁴

Los teóricos avances sociales producidos durante los años veinte tampoco transformaron semejantes plantea-

3 Carmen de Burgos, *La mujer en España. Conferencia pronunciada en la Asociación de la Prensa en Roma el 28 de abril de 1906*, Valencia, F. Sempere y Compañía editores.

4 José Francés, «Otra vez las sufragistas», *La Esfera*, n.º 27, junio 1914.

mientos, pues en 1924 el comentarista Edmundo González Blanco se oponía tajantemente al avance feminista de las mujeres desde las páginas de una de las revistas culturales más afamadas del país, *La Esfera*, argumentando así:

La cuestión de si la hembra debe ser igual al varón es absurda... Pero las cosas hacen su camino, y no tardarán probablemente siglos en llegar los tiempos en que un falso sentimiento de igualdad haga que los varones tengan a su lado seres de su especie que, como mujeres, les parecerán demasiado hombrunas y, como hombres, demasiado delicados y ridículos. He aquí adónde conducirá la supuesta igualdad de sexos. Las mujeres, que hasta hoy nos criaron pacientemente para superiores, hoy pretenden criarnos bruscamente para iguales. En este sentido, el feminismo no es tanto un problema de lucha contra el hombre (contra el *trust* masculino profesional) cuanto un problema de reeducación en protesta de la desestimación social actual del bello sexo [...].

El feminismo es una ofensa a la mujer y a la dignidad de los hombres encargados de protegerla [...].

Una opinión que, con matices, compartían otros pensadores y científicos europeos. E incluso ilustres intelectuales españoles como José Ortega y Gasset, quien todavía en 1927 se refería a la superioridad masculina desde las páginas del diario *El Sol*, afirmando:

Así como la mujer no puede en ningún caso ser definida sin referirla al varón, tiene este el privilegio de que la mayor o menor porción de sí mismo es independiente por completo de que la mujer exista o no... Yo no lo aplaudo ni lo vitupero, pero tampoco lo invento: es una realidad de primera magnitud [...].

Por lo tanto y aunque un sector minoritario de la población defendiera propuestas próximas al feminismo —el caso de distintas entidades y asociaciones que fueron creándose, o de personalidades como Clara Campoamor, María Cambrils o la citada Carmen de Burgos en su fantástica publicación sobre *La mujer moderna*—, lo cierto es que la ideología dominante continuaba negan-

do a las féminas los derechos políticos y sociales. Hasta que la II República comenzó a avanzar.

En suma, la ideología dominante tan solo aceptaba una mínima formación para que las mujeres pudieran desempeñar con mayor decoro su papel como madres y esposas, con las evidentes implicaciones sociales que ello conllevaba, despreciando su capacidad para desempeñar cualquier otra tarea.

Así, cuando nuestras protagonistas, aquellas frágiles y atrevidas criaturas, osaban proseguir con su vocación artística e, incluso, planteársela como su profesión, debieron enfrentarse a un doble reto, pues a su condición subsidiaria como mujeres se sumaban los muchos y graves obstáculos que, como creadoras, tuvieron que sortear hasta alcanzar la deseada consideración en la escena artística, que, por razón de género, les fue negada hasta fines del siglo xx, momento en el que cristalizó su identidad.

El punto de partida no podía ser peor, ya que los obstáculos aludidos comenzaban justamente desde el preciso instante en que perseveraban en su vocación, de manera que debían contar con un sólido apoyo familiar: primero el de sus progenitores y después el de sus esposos. Quienes carecieron de semejante complicidad a lo largo de toda su trayectoria debieron enterrar sus sueños, en uno u otro momento de aquel proceso, y dedicarse a las funciones de madres y esposas para las que estaban destinadas.

Las privilegiadas que, contando con el beneplácito familiar, pudieron proseguir con sus deseos solían disponer de una posición económica desahogada que les permitía dedicarse a su vocación. Y tras estudiar las enseñanzas preceptivas para una joven de su posición social —música, pintura, idiomas y algunas otras materias de carácter similar—, iniciaban su formación artística asis-



*Fig. 2. Victoria Martín Barhié,
Autorretrato, 1840.*

Museo Provincial de Cádiz.

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía.

tiendo a clases privadas, mientras que aprendían de los grandes maestros antiguos contemplando y copiando sus obras en los más importantes museos europeos: el Prado o el Louvre, entre otros; lo mismo que hacían sus compañeros varones. La gran diferencia estribaba en que nuestras protagonistas no pudieron matricularse en los centros de formación especializados hasta el último cuarto del siglo XIX, un impedimento que condicionó su aprendizaje.

El paso siguiente consistía en mostrar su producción. Primero, como era preceptivo en la época y como hicieron sus compañeros varones, en sus propios estudios, y después en los escasos certámenes que por aquel entonces se organizaban. Téngase presente que hasta 1856 en España no comenzaron a celebrarse las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, es decir, casi un siglo después de que abriera sus puertas el Salón parisino, de manera que hasta esa fecha los y las artistas debían conformarse con concurrir a las muestras organizadas por las academias de Bellas Artes o a los escasísimos certámenes regionales y provinciales existentes. Cuando al fin se estrenaron las Exposiciones Nacionales, un reducido grupo de nuestras protagonistas comenzaron a participar en dichos certámenes, aunque solían concursar en las secciones dedicadas a las artes decorativas, una especialidad de carácter artesanal que encajaba mejor con las capacidades que se les suponían. Lo peor fue que, tras el esfuerzo realizado por nuestras protagonistas, apenas lograban algún que otro galardón, que, desde luego, no eran primeras medallas. Otro tanto sucedía en Europa, incluso en los Salones parisinos o las Bienales venecianas, por citar algún ejemplo. Ante semejante panorama, no es extraño que, avanzada la centuria decimonónica, las asociaciones de artistas que se iban creando en diferentes países y ciudades europeas y americanas, creasen certámenes específicos para mujeres, a los que aludiremos más adelante.

Tras la exhibición de su producción, el paso siguiente en este *cursus honorum* que compartían con los varones era conseguir una buena crítica y, si fuera posible, publicada en una revista o periódico importante, un aspecto realmente complicado, pues la misoginia imperante rechazaba la proyección pública para la creación artística de las damas. No obstante, aquellas de nuestras prota-

gonistas que procedían de familias notables solían conseguir una mayor difusión, recibiendo juicios favorables e incluso elogiosos, solo que en la mayoría de dichos comentarios se evidencia el sexismo habitual de la época o el paternalismo con que se las analizaba, derivado, como se supondrá, de la alta consideración que tanto la Casa Real española como otras damas de la aristocracia profesaron hacia la pintura y el dibujo. Quienes, por el contrario, no gozaban de la posición social requerida, eran sencillamente silenciadas, analizadas desde una perspectiva sexista, o abiertamente criticadas, en ocasiones con una dureza innecesaria.

Toda vez que su producción artística fuera objeto de la pertinente difusión, todavía debían sortear otros obstáculos para lograr su inserción en la escena cultural. Me refiero a la posibilidad de que fueran aceptadas en las instituciones artísticas más prestigiosas por aquel entonces: las academias de Bellas Artes y los museos.

En las academias solían ingresar las artistas pertenecientes a la aristocracia o a la burguesía, si bien es cierto que, en ocasiones, también eran admitidas por méritos profesionales. Porque, pese a todos los reparos que puedan establecerse al respecto, el funcionamiento de dichas entidades durante la época que nos incumbe fue mucho más avanzado que el de las restantes academias, que tardaron mucho más tiempo en aceptar en su seno a las damas; en realidad, en algunas de ellas no pudieron ingresar hasta el último cuarto del siglo xx.⁵

Más difícil fue que sus obras fuesen incorporadas y exhibidas entre las colecciones de los museos, las insti-

5 Concepción Lomba, *Las mujeres y las academias de Bellas Artes. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023.

tuciones que bendecían y ratificaban la calidad artística de cualquier creador; un reto difícil de conseguir también para los varones. Los resultados, como se supondrá, fueron pésimos y para demostrarlo baste con referir dos casos distantes en el tiempo y en el carácter de la institución. El primer caso se refiere al Museo de Zaragoza, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, en cuyo *Catálogo* de 1828 consta la exhibición de seis piezas de otras tantas mujeres académicas: María del Pilar Ulzurrun y Asanza, María Voto Urriés y Palafox, Francisca Lajusticia y Vieta, María Josefa Gregorio y Gracia, Matilde de Gálvez y Adelaida Destreán, cuyas obras, por cierto, colgaban junto a las de algunos insignes pintores. Catorce años después solo dos académicas más constaban entre las elegidas: eran Paula Durán y Ana Ascaso. Casi tres cuartos de siglo más tarde, en 1901, el *Catálogo* del recién creado Museo de Arte Moderno en Madrid, el único museo de carácter nacional, tan solo incluía una docena de obras realizadas por mujeres frente al casi millar de piezas incluidas. En concreto, en la Sección de Escultura, del total de las 88 esculturas reseñadas, tan solo un yeso fue esculpido por una fémnia, Adela Ginés, y, para colmo de males, no era propiedad del centro, sino que estaba depositado en el mismo; mientras que en la Sección de Pintura constan 629 obras y 5 copias —una de ellas producida por Emilia Coranty, que también había prestado en depósito una dalmática—, lo que suma un total de 634 piezas, de las cuales solo 11 fueron pintadas por mujeres. Las privilegiadas eran Rosa Bonheur, ya por entonces fallecida; Elena Brockman, la discípula de Sorolla; la inglesa Marguerite Carpintier; Fernanda Francés, cuyo lienzo aparecía reseñado junto al de su padre; Adela Ginés; dos retratos de la parisina Maria Lebrun, también fallecida: uno dedicado a la reina María Carolina y otro a



*Fig. 3. María Luisa de la Riva y Collol de Muñoz,
Puesto de flores, h. 1887.
Madrid, Museo Nacional del Prado.
Depósito en la Diputación Provincial de Zamora.*

una princesa de Nápoles; una pintura de la parisina afinada en Madrid Emilia Menessade; y dos obras de María Luisa de la Riva, aunque *Puesto de flores* era un depósito (fig. 3). Se trata de una magnífica pero escasísima representación que, como sostenía hace algún tiempo, sonroja a cualquier interesado en la pintura española de la época; limitándose a un porcentaje del 1,73 %. Creo que huelga cualquier otro comentario.⁶

Para concluir aquella carrera de obstáculos, a nuestras protagonistas todavía les faltaba sortear un último escollo: su presencia en el raquítrico mercado artístico español, un asunto difícil para los varones y que muy pocas mujeres llegaron a conseguir, aunque es cierto que algunas de ellas lograron no solo vender su producción, sino incluso recibir encargos públicos y privados. Entre quienes gozaron de semejantes prerrogativas destacan los casos de Rosario Weiss, a quien la reina compró algunas piezas durante la primera mitad de la centuria decimonónica; el de Alejandrina Gessler, con un público parisino adepto a sus producciones a partir de los años sesenta; los de María Luisa de la Riva y Fernanda Francés a fines del siglo XIX tanto en París como en España; o, ya en el XX, María Lluïsa Vidal, Lola Anglada, Maruja Mallo, uno de cuyos compradores fue el gran André Breton, Ángeles Santos o Marisa Roësset.

Por desgracia, el haber logrado superar todos los obstáculos descritos, desarrollar una labor creativa continuada y haberse insertado en la escena cultural española no implicó que superasen la consideración de pintoras de afición o de copistas, los dos términos que se les habían asignado hasta bien avanzado el siglo XX. Y lo peor es que

6 Lomba Serrano, *Bajo el eclipse*, pp. 105-106.

ambos términos comportaban además otras servidumbres, referidas, esencialmente, a los lenguajes y asuntos que debían recrear y a las actitudes que debían mantener; graves problemas que nuestras protagonistas fueron sorteando igualmente con un empeño digno del mejor aplauso a medida que fue avanzando el tiempo.

II

UN NUEVO RELATO HISTORIOGRÁFICO

A pesar de todo, un nutrido grupo de mujeres prosiguió con su vocación y, merced a las investigaciones llevadas a cabo durante los últimos años, sabemos que fue bastante más numeroso de lo que habíamos supuesto; que lograron sortear todas esas dificultades descritas con anterioridad e insertarse en la escena cultural; que emplearon los mismos lenguajes artísticos que sus compañeros varones y por las mismas fechas; que en ciertos casos consiguieron articular una poética de vanguardia que influyó en sus colegas; que alcanzaron una notable calidad, en consonancia con la demostrada por sus compañeros de profesión; y un grupo más reducido, aunque muy significativo, trabajó en pos de la deseada profesionalización creando una identidad propia que las distinguía de sus colegas varones. Lo mismo que sucedió, por cierto, en el resto de Europa y América.

De todo ello tratará nuestro relato, concebido como una nueva secuencia historiográfica que contribuirá a paliar el injusto olvido al que se han visto sometidas nuestras artistas por el mero hecho de ser mujeres.

1. Quiénes eran ellas

Aquellas osadas mujeres que, haciendo caso omiso de los preceptos sociales establecidos, se inclinaron por la creación artística, fueron más, muchas más de las que hubiéramos imaginado. Y aunque en el camino quedaron sepultados los sueños de muchas de ellas, hasta el final de la guerra civil española hemos documentado que trabajaron, en uno u otro momento, con mayor o menor asiduidad, casi un millar de mujeres; de las que hemos podido analizar más de dos centenares. La mayoría fueron pintoras, pero también hubo escultoras, ilustradoras, grabadoras y fotógrafas, las menos conocidas sin duda de este amplio colectivo, cuyo trabajo comienza a ser reconocido en la actualidad.

Todas ellas comparten un perfil social y profesional similar que conviene tener presente y en cuya definición influyó de manera determinante la ideología misógina imperante durante la contemporaneidad, con los matices que analizaré.

En los inicios, cuando Tomasa de Palafox era retratada por Goya, aficionadas, copistas o pintoras de flores eran algunos de los términos con que se designaba a nuestras protagonistas. En su mayoría, se trataba de jóvenes instruidas, provenientes de familias acomodadas, entre las que durante la primera mitad del siglo XIX destacaron las grandes aristócratas, incluidas las damas de la Casa Real española, algunas de las cuales cultivaron la pintura y el dibujo de forma continuada, demostrando que no eran tan solo artistas ocasionales o aficionadas. Aquellas jóvenes cultivadas comenzaron su aprendizaje acudiendo a las clases particulares impartidas por los principales artistas de la época —Rosario Weiss, la hijastra de Goya, por ejemplo, se convirtió en una de esas docentes—, pro-

siguiendo su formación en las salas del Museo del Prado, al que acudían de forma constante para copiar las obras de los grandes maestros exhibidas, y dando a conocer su producción en las escasas exposiciones celebradas por aquellas fechas. Algunas de ellas incluso formaron parte de las academias de Bellas Artes.

En tan notable colectivo destacan las damas de la Casa Real española, cuya producción vamos conociendo cada vez mejor. Sabemos, además, que su labor fue esencial para el desarrollo artístico de las mujeres, pues no solo implementaron su consideración —quién podía atreverse a denostar a una mujer que pintase si la reina de España hacía lo propio—, sino que impulsaron la formación de nuestras protagonistas creando las *clases para señoritas* en Madrid; e incluso, de manera excepcional, otorgando becas, como la pensión concedida en 1836 a María Dolores Velasco, pintora y académica de mérito, para ampliar sus estudios gracias a la intervención de la propia reina de España. Entre las infantas españolas que practicaron la pintura destacan Amalia María de Sajonia, princesa de Sajonia; María Francisca de Asís Braganza y Borbón Parma; María Teresa Braganza y Borbón; María Cristina de Borbón, o la reina Isabel II, que ocupó el trono de España entre 1833 y 1868, y de la que se han conservado pinturas muy significativas que, junto a las copias de maestros clásicos españoles, incluyen algunos paisajes (fig. 4).

Sobresale, asimismo, un grupo de notables aristócratas, como la ya citada Tomasa de Palafox (1780-1835), cuya biografía conocemos con detalle. Emparentada con la duquesa de Alba, una razón que debió de influir en el cuidado con que la representó Goya, fue una dama culta, gran amante de las artes y pintora aficionada. Al año siguiente de ser retratada por el aragonés, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, im-



Fig. 4. *María Isabel Luisa de Borbón (Isabel II)*,
Sagrada Familia del pajarito (copia de Murillo), 1848.
Madrid, Patrimonio Nacional. Colecciones Reales.
Palacio Real de Aranjuez.

plicándose en la defensa de los derechos de las mujeres y fundando la primera asociación de mujeres en España. En cambio, apenas conocemos su producción artística, convenientemente silenciada, con excepción de algunas copias de pinturas de Alonso Cano, como la *Sagrada familia en el taller del carpintero*, fechada en 1801, con la que, al parecer, logró el ingreso en la Academia madrileña.

Hacia mediados de siglo, a tan singular grupo de creadoras, esencialmente pintoras que, como se supondrá, también practicaban el dibujo y la estampación, se sumó otro notable colectivo de artistas que pertenecían a la burguesía emergente y provenían de familias culti-

vadas y pudientes, con inclinaciones artísticas. Destacan entre ellas la sevillana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868); las gaditanas Ana Gertrudis de Urrutia (1812-1850), cuya intensa actividad profesional estuvo vinculada primero con el trabajo de su hermano, quien hizo las veces de maestro, y con el de su esposo después; Victoria Martín Barhié (1794-1869); y Alejandrina Aurora Anselma Gessler y Shaw (1831-1907), más conocida por el pseudónimo que empleó, Madame Anselma, quien desarrolló su trabajo con entera libertad en París, ciudad en la que se instaló junto a su esposo y en la que llevó a cabo una importante trayectoria profesional, aunque se la considerara una copista. Dispuso de su propio estudio e incluso de modelos, mantuvo una presencia activa en la escena artística, y, como era de esperar, su pintura logró una notable proyección e incluso el aplauso de la crítica tanto en París como en España, si bien, las más de las veces, fue elogiada con una amable misoginia que la definió como una artista que «no pinta como una mujer, pinta como dos hombres» (fig. 5).

Al grupo de la burguesía pertenece también otro nutrido conjunto de creadoras emparentadas familiarmente con artistas varones, como sucedía en Francia o en Italia y como venía ocurriendo desde hacía siglos, entre las que destaca la pintora Francisca Ifigenia Meléndez (1770-1825), sobrina del pintor Luis Meléndez e hija del miniaturista José Agustín Meléndez, de quien aprendió el neoclasicismo que practicó, a través, esencialmente, de sus reconocidas miniaturas; la escritora romántica Segunda Martínez Robles, autora de *Las españolas náufragas*, una pintora de afición casi desconocida que, habiendo nacido en una familia acomodada y cultivada, a causa de distintos avatares debió valerse de su trabajo para procurarse el sustento. Lo mismo le sucedió a la ahijada de Goya, Rosa-

rio Weiss Zorrilla (1814-1843), en cuyo perfil profesional fue determinante la muerte de su padrastro, ya que tras su fallecimiento fue ella quien, una vez instalada en España junto a su madre, se ocupó del sustento familiar, que conseguía con la venta de las copias pictóricas que realizaba y con el salario obtenido desde 1835, fecha en la que logró el puesto de maestra de dibujo de las infantas Isabel —que reinaría como Isabel II— y Luisa Fernanda. Por esas fechas, comenzó a participar en las pocas exposiciones que por aquel entonces se celebraban, y finalmente ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con una producción romántica, de carácter realista, en la que destacan esencialmente sus dibujos y sus autorretratos.

En este colectivo es preciso incluir, y ello constituye otra novedad en las investigaciones llevadas a cabo, a las fotógrafas, que comenzaron a trabajar en la escena cultural española y a cuya escasa consideración ya se ha aludido. Recuerde el lector que la fotografía, practicada por hombres o mujeres, fue muy tardíamente aceptada en el olimpo de las artes. Entre ellas destacan la malagueña Joaquina Mayor, cuyo esposo fue el fotógrafo Eugenio Lorichon, o Áurea Laporta, casada con el fotógrafo Mariano L. Gely. Ambas trabajaron al alimón con sus respectivas parejas, aunque su reconocimiento fue mucho menor que el disfrutado por pintoras y escultoras. Lo mismo sucedió con las primeras daguerrotipistas, que fueron trasladándose de ciudad en ciudad, constituyendo un colectivo sumamente interesante, integrado a mediados de siglo por extranjeras afincadas en España, a las que pronto se sumaron personalidades españolas, algunas tan notables como las aragonesas Polonia Sanz y Dolores Gil, cuyo perfil profesional comenzó a variar, plantea Blanca Torralba, en la década de los años sesenta, cuando empezaron a abrir sus propios estudios.



*Fig. 5. Alejandrina Gessler y Shaw (Madame Anselma),
Fiesta del natalicio en Tãnger, 1872-1880.
Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

Para concluir la apresurada radiografía social de nuestras protagonistas, es preciso incluir a quienes, no disponiendo de recursos económicos suficientes ni de alguien que las protegiese, debieron trabajar para procurarse su sustento al tiempo que proseguían con la creación. Entre quienes encabezaron este grupo en el comienzo de la centuria decimonónica hemos documentado a las escultoras María Dolores Velasco y María del Carmen Ponce de León, junto con las pintoras Micaela Ferrer y Ana Ascaso, quienes además consiguieron la proeza de ingresar en las Academias de Bellas Artes de Valencia y Zaragoza, respectivamente, participando también en algunas de las muestras que dichas instituciones celebraron.

Todas y cada una de ellas hubieron de sortear obstáculos semejantes a los descritos para proseguir con su vocación, compartiendo igualmente el deseo de lograr la ansiada profesionalización, que, con el transcurso del tiempo, fue en aumento a medida que fueron produciéndose mejoras en el seno de la cultura artística que contribuyeron a mitigar algunos de los graves problemas a los que debían enfrentarse.

Las incipientes mejoras comenzaron por intentar paliar los problemas de formación con los que se enfrentaban, ya que a comienzos del siglo XIX algunas academias de Bellas Artes inauguraron las célebres escuelas de señoritas, que, en un escaso periodo de tiempo, fueron salpicando la geografía española; aunque, como se supondrá, las enseñanzas recibidas no podían compararse con las impartidas en la Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado, creada ya en 1857 y en la que tardaron mucho en ser aceptadas como alumnas. Al mismo tiempo, cada vez fueron más frecuentes las mujeres que accedían al Museo del Prado para ampliar su formación copiando las obras que más les interesaban, una práctica que incluso ejercitaron las damas de la Casa Real, entre otras la reina Isabel II, quien en ciertas ocasiones recibió las obras en palacio, en vez de trasladarse ella a la pinacoteca.¹

Exhibir su producción constituyó un problema mayor, ya que nuestras protagonistas no eran bien recibidas ni en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes ni en los certámenes territoriales. Tampoco mejoró la situación en el ámbito de la crítica, en la que, como mucho y de forma ocasional, se percibía ese tibio paternalismo aludido, una

1 Sobre esta cuestión véase Alberto Castán, «Mujeres copistas en el Museo del Prado, 1843-1939», en Gil y Lomba (coords.), *Olvidadas y silenciadas*, pp. 97-130.



Fig. 6. Rosario Weiss Zorrilla,
Autorretrato dibujando en la mesa, h. 1830-1832.
Madrid, Real Academia Española. Biblioteca.

circunstancia que pudo comprobarse una vez más al fallecer Rosario Weiss Zorrilla (fig. 6), a quien, como lamentaba el periodista Juan Antonio Rascón en su sentida necrológica:

[...] entre tantos periódicos [...] que se publican en España, no ha consagrado ninguno el menor recuerdo... que dé a conocer la gran pérdida que con su muerte ha sufrido nuestra patria. Era mujer, y esa sola circunstancia debiera haber bastado para que con más entusiasmo se ensalzara su mérito y se llorara su fin; porque, si son dignos de admirar los talentos de aquellos hombres que han logrado sobresalir en la profesión..., mucha más alabanza merece una mujer que sobreponiéndose a las dificultades que le ofreciera su sexo ha sabido vencerlas con éxito feliz [...].²

2 Juan Antonio Rascón, «Necrológica. Doña Rosario Weiss», *Gaceta de Madrid*, 20 de septiembre de 1843, pp. 3-4, tomado de Carlos

A medida que avanzaba el tiempo, su perfil social fue modificándose y a partir de los años ochenta la mayoría de nuestras protagonistas procedían ya de la burguesía, que, poco a poco, iba desarrollándose en el territorio español. Su imagen, sin embargo, continuaba perfilándose de manera semejante a la descrita. En gran parte eran mujeres jóvenes, nacidas en el seno de familias cultivadas y adineradas, procedentes de la nueva burguesía emergente, a las que se sumaron las creadoras pertenecientes a clases sociales más desfavorecidas, quienes hubieron de enfrentarse a nuevos problemas. Entre otros, la dificultad económica que les suponía matricularse en las clases de la Academia Superior de Pintura, Escultura y Grabado, un impedimento que, según hemos podido constatar, se solucionaba solicitando al centro la matrícula gratuita, una prebenda que, en honor a la verdad, les era concedida con cierta facilidad. O la necesidad de compaginar su dedicación con otras labores que les permitieran el sustento, las más de las veces con la docencia.

Fueron precisamente aquellas jóvenes, que asistían a la difusión de las primeras vanguardias impresionistas, las que comenzaron a inquietarse ante la parsimonia del ecosistema artístico, reclamando la mejora de su situación. Mujeres como la ucraniana María Bashkirtseff (1858-1884), quien en aquel París de 1878 se quejaba amargamente de su condición en las páginas de su *Diario* diciendo:

Le he escrito a Colignon que desearía ser hombre. Sé que podría llegar a ser alguien; ¿pero con falda a dónde queréis que vaya? El matrimonio es la única carrera de las mujeres...

Sánchez Díez, *Dibujos de Rosario Weiss (1814-1843). Catálogo razonado*, Madrid, Biblioteca Nacional, Museo Lázaro Galdiano / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018, pp. 376-377.

Nunca he estado tan en contra de la condición de las mujeres [...].

Lo que más envidio es la libertad de pasearme sola, de ir y venir, de sentarme en los bancos del jardín de las Tullerías y, sobre todo, en el Luxemburgo, poderme detener en las vidrieras artísticas, entrar en las viejas calles; he aquí lo que envidio y he aquí la libertad sin la cual no es posible transformarse en un verdadero artista. ¿Creéis que es fácil aprovechar lo que se ve cuando se va acompañada o cuando, para ir al Louvre, hay que esperar su coche, su dama de compañía o su familia?³

Duras palabras para quien, además, vivía en el centro neurálgico de la contemporaneidad y asistía a la mejor academia de la época, que, por desgracia, fueron suscritas por algunas representantes de las vanguardias cuando el nuevo y flamante siglo xx se había inaugurado. Me refiero a opiniones como las reflejadas por la ya citada Marianne von Werefkin (1860-1938), una de las mejores representantes del expresionismo alemán, compañera sentimental de Alexej von Jawlensky, con quien se trasladó a Múnich y por el que abandonó su trabajo durante diez años, quien afirmaba: «Soy una mujer [...] no puedo crear. Puedo entenderlo todo y no puedo crear nada [...]».⁴

Pese a ello, nuestras protagonistas no cesaron en su empeño y prosiguieron con sus trayectorias, en las que se observaron las consecuencias de algunas mejoras en la escena cultural que conviene resaltar. Me refiero a la posibilidad de acceder a la enseñanza superior desde el curso 1879-1880, momento a partir del cual pudieron matricularse en la madrileña Escuela Especial de Pintura,

3 María Bashkirtseff, *Diario de mi vida* (1887), prefacio y traducción de María Elena Ramos Mejía. Madrid, Espasa Calpe, 1962, 5.^a edición, p. 47.

4 VV. AA., *Marianne von Werefkin* [catálogo de exposición], Múnich, 1988, pp. 33-34; y *Lebensmenschen: Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin* [catálogo de exposición], Múnich, 2021.

Escultura y Grabado. Solo que la misoginia imperante les impidió estudiar con la libertad que disfrutaban sus colegas varones debido, entre otras razones y como ya es sabido,⁵ a que la asignatura de Anatomía Pictórica no formaba parte de las materias elegibles por las féminas, pues el decoro desaconsejaba que una dama contemplase cuerpos desnudos, lo mismo que sucedía en París. El problema fue tal que incluso condicionó la elección de los asuntos representados, de suerte que el desnudo se convirtió en un tema minoritario entre las creadoras; y ello a pesar de que el cambio de siglo resolvió tan absurda prohibición. Al parecer, fue Adela Ginés (h. 1847-1923) una de las primeras alumnas que se matriculó en dicha asignatura, logrando la proeza, además, de obtener buenos resultados.

Para completar su aprendizaje —al igual que sucedía en toda Europa y entre los varones—, nuestras protagonistas seguían acudiendo a las grandes pinacotecas para copiar a los maestros antiguos y asistiendo a clases particulares con pintores renombrados. Entre los más requeridos destaca Sebastián Gessa —considerado el gran pintor de las composiciones florales—, con quien sabemos que se formaron discípulas tan notables como Emilia Menassade, María Pirala, María Rodríguez de Rivera, Pepita Santamaría, Paquita García Tuñón, Henriette Pisaní o Marcelina Poncela. Pero, poco a poco, las jóvenes damas se inclinaron por otros notables pintores, como Federico de Madrazo, Fernando Álvarez de Sotomayor, Antonio Muñoz Degrain, Cecilio Plá, Joaquín Sorolla o, en los años veinte, Daniel Vázquez Díaz en la capital es-

5 Estrella de Diego Otero, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 1987; Lomba Serrano, *Bajo el eclipse*, pp. 60-65.



*Fig. 7. Amélie Beury-Saurel,
Joven pintora, 1894.
Madrid, Biblioteca Nacional de España.*

pañola o Abel Bueno y Francisco Marín Bagüés en el territorio aragonés. Incluso, algunas mujeres ejercieron su magisterio abriendo sus propios estudios, tal y como sucedió con Lluïsa Vidal en la Barcelona modernista, o con la española Amélie Beury-Saurel (fig. 7), quien asumió la dirección de la célebre Académie Julian de París, tras haber ingresado como alumna y haber dirigido su Atelier pour Dames cuando ya había rebasado la cuarentena.⁶

6 MAE, Magdalena Illán, julio de 2021.

Otra de las importantes mejoras experimentadas por las mujeres artistas fue la flexibilidad con que eran recibidas en los certámenes nacionales e internacionales que se organizaban. Y, a pesar de la discriminación sufrida, su presencia en dichas exhibiciones fue aumentando con el cambio de siglo, aunque los premios obtenidos fueron igualmente escasos. Una participación que, como se supondrá, creció de forma considerable al organizarse las exposiciones femeninas y feministas concebidas solo para mujeres, que empezaron a celebrarse en toda Europa a semejanza, sostenía hace algún tiempo, de las inauguradas en los pabellones femeninos instalados en las Exposiciones mundiales de Filadelfia y Chicago, que tuvieron lugar, respectivamente, en 1876 y 1893.⁷ Entre otras, el famoso Salon des Femmes Peintres, inaugurado en el París de 1882 e impulsado por la Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, en el que participaron, por cierto, algunas de nuestras protagonistas demostrando no solo su notable calidad artística sino también sus convicciones. España no iba a la zaga y la ciudad de Barcelona fue testigo de cuatro ediciones de aquel salón femenino, celebrado en 1896, 1897, 1898 y 1900, mientras que Madrid hacía lo propio gracias al esfuerzo realizado por la madrileña Sala Amará, que en junio de 1903 festejaba con alegría el trabajo de las creadoras en la I Exposición Feminista. El certamen supuso un punto de inflexión en materia de género, pues tanto el título —feminista y no femenina— como la admisión —utilizando un criterio más restrictivo— actuaron en ese sentido; de hecho, a la muestra acudieron más pintoras profesionales que las que concurrieron en los certámenes

7 Concha Lomba, «Irrupciones feministas en el panorama expositivo europeo y americano, 1800-1914», en ídem, *Las mujeres en el sistema artístico, 1804-1939*, pp. 91-112.

catalanes, destacando la presencia de Julia Alcayde, Fernanda Francés, Marcelina Poncela o una menos conocida Encarnación Bustillo. En lógica consecuencia, las piezas exhibidas alcanzaron una calidad artística mayor, lo que no obstó para que, al margen de algunos apoyos recibidos, entre los que destaca el brindado por el diario *ABC*, la mayoría de los comentaristas criticaron semejantes iniciativas, que, por cierto, no volvieron a repetirse.

En realidad, la crítica parecía mejorar, pero seguía oscilando entre la cada vez más insidiosa misoginia y el habitual paternalismo, para el que la condición femenina y la propia imagen de las damas constituían aspectos esenciales. Buena prueba de ello es el amable comentario con que *La Vanguardia* recibió la II Exposición Femenina, inaugurada el 23 de septiembre de 1897 en la Sala Parés de Barcelona, en el que se elogiaba por igual la belleza de las participantes y la de las flores exhibidas:

El acto inaugural de la Exposición de pinturas debidas a señoras y señoritas, celebrado ayer [...], fue un espectáculo amable y risueño, alegre para los ojos, alegre para el corazón.

Un joven concurrente a la fiesta, poeta idílico sin duda, decía que la primavera, perseguida por las brumas invernales, parecía haberse refugiado en el Salón Parés. Y la frase no se halla destituida de sentido, porque al ver los muros tapizados de jardines floridos, de paisajes verdécies, de patios soleados y de manojos de flores, y al contemplar, sobre todo, el espacioso salón invadido por animado enjambre de damas y de señoritas, cuya belleza hace palidecer la de las pinturas, obra de su mano, no es extraño que muchos se creyesen transportados a un paraíso primaveral, resucitado a fines de diciembre por brujerías del arte y de la coquetería femenil, puestas de acuerdo [...].⁸

O los dedicados a Elena Brockmann (1865-1946) en febrero de 1894 en las páginas de *Barcelona Cómica*, en

8 «La pintura femenina en el Salón Parés», *La Vanguardia*, 24 de septiembre de 1897.

las que se reconocía tanto su valía como su belleza, escribiendo:

Elena Brockmann, que por su posición y belleza ocupa un puesto distinguido en la buena sociedad madrileña, que la mimó y considera en cuanto vale, ha alcanzado por su talento y sus méritos otro no menos envidiable en el terreno del arte que domina magistralmente y en el cual tiene reservado un halagüeño y merecido porvenir [...].

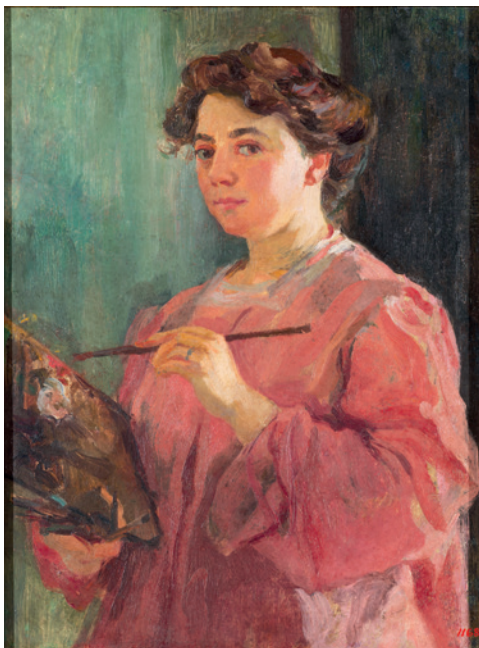
O a María Lluïsa Vidal (1876-1918), a quien en 1903 Francisco Casanovas, empleando los habituales símiles masculinos, dedicaba sus mejores elogios con estas palabras:

En sus manos la pintura no es una labor femenina, de pura imitación y pasatiempo, sino que se informa y acrisola en la lucha de la elevada idealidad. Por eso, por tratarse de un arte superior, no deben usarse con la señorita Vidal los acostumbrados tópicos de la galantería tan frecuentes y necesarios al hablar de los trabajos de sus congéneres... Posee una base sólida de estudios, según practican los profesionales. Dibuja como un maestro y emplea los tonos de su paleta con un vigor y entereza absolutamente varonil [...].⁹ (Fig. 8).

Sin embargo, por aquellas fechas prevalecían las duras críticas misóginas, pues, como sostenía hace algún tiempo, tengo la impresión de que, tras las celebraciones expositivas feministas —en especial la madrileña—, ciertos sectores de la opinión pública aconsejaban atrincherarse en sus posiciones para evitar el aperturismo de que algunos sectores hicieron gala.

La creación seguía teniendo género y seguía siendo masculino. Y la opinión oficial seguía mostrándose esqui-

9 La cita fue tomada de Marcy Rudo, «Lluïsa Vidal, una carrera artística contra corrent. Luisa Vidal, una carrera artística a contracorrent», en *Lluïsa Vidal, pintora. Una dona entre els mestres del modernisme* [catálogo de exposición], Barcelona, Fundació la Caixa, 2001, pp. 18-20.



*Fig. 8. Lluïsa Vidal,
Autorretrato, 1899.*

*Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Donación de Francesca Vidal y otros hermanos de la artista, 1935.*

va a la libertad creativa de las féminas, de manera que, todavía en los albores del siglo xx, su tarea consistía en copiar a los grandes maestros o pintar flores, toda vez que las miniaturas habían pasado de moda, quedando relegadas a quienes se dedicaban a las artes decorativas, que las escultoras apenas existían y que las fotógrafas —a pesar del aumento que en estas fechas se observa— no eran tenidas en cuenta. Lo mismo sucedía en el París de las vanguardias, la ciudad elegida por las y los artistas que deseaban labrarse un porvenir en la escena cultural.

Pero la Primera Guerra Mundial transformó aquella cartografía política, social y cultural, introduciendo cambios sustantivos en la política mundial, como el derecho al voto femenino reconocido en ciertos países. Y, aunque en España no se lograron tamañas transformaciones, es cierto que se saludaron los nuevos tiempos y que se produjeron algunos cambios en lo relativo al aspecto que nos incumbe y que conviene destacar.

Por vez primera y con cierta asiduidad, ciertos sectores políticos y culturales comenzaron a hacerse eco de los avances feministas en España con palabras como las que el 27 de junio de 1914 aparecieron en *La Esfera*, una de las mejores revistas culturales españolas de la época, en las que se informaba de lo siguiente:

El mundo feminista acaba de obtener dos rápidos triunfos. Uno de ellos, el más resonante, lo logró la ilustre literata sueca Selma Lagerloef, sobre la que recayera hace pocos años el Premio Nobel; otro fue conquistado por mademoiselle Zenta, espiritual parisiense cuya notoriedad en el mundo de la ciencia data de hace muy poco. Selma Lagerloef acaba de ser elegida miembro de la Academia sueca [...]. La otra victoria feminista ha sido [...] lograda por la bellísima parisiense Mlle. Zenta, quien el 19 de mayo último [...] conquistó en la Sorbona el doctorado en Filosofía disertando sobre tan severo tema: «El renacimiento del estoicismo en el siglo XVI».

Parece que España comenzaba a despertar de su letargo, y el interés por las mujeres artistas y por su educación traspasaba los estrechos círculos del pensamiento más avanzado. Incluso empezaban a lograr una cierta visibilidad, que hasta la fecha tan solo les había concedido la barcelonesa revista *Feminal*, algunas asociaciones recientemente creadas y los pronunciamientos de gentes como Carmen de Burgos, quien no solo impulsó su propia tertulia, sino que criticó abiertamente los planteamientos machistas de las proclamas futuristas de Marinetti.

Y hasta otras opiniones más conservadoras, como la de Aureliano Abenza, que, en sintonía con lo que sucedía en Europa, reclamaban la creación como una de las profesiones en las que podían descollar las mujeres, haciéndolo de forma pública y notoria en el libro titulado *El previsor femenino o cien carreras para la mujer*, editado precisamente en 1914, en el que planteaba:

Han pasado ya los tiempos en que se creía que el papel social de la mujer era el de estar relegada en casa, dedicada solamente a lo fútil, y manteniéndola en una especie de secuestro o de esclavitud doméstica. Diferencias hay, desde luego, entre la mujer y el hombre tanto fisiológicas como intelectuales y morales, pero no para prescindir de ella en lo que suponga aptitud para el desempeño de mil variadas ocupaciones de las cuales se las ha pretendido privar, más por egoísmo que por razones y motivos justificados.

A ese avance contribuyeron, qué duda cabe, las artistas europeas que, huyendo de la Primera Guerra Mundial, se instalaron en aquella España neutral. Me refiero, esencialmente, a Sonia Delaunay, Marie Laurencin, Norah Borges, Olga Sacharoff o Victoria Malinowska, quienes influyeron y mucho en el proceso de implantación de las vanguardias en España, modificando algunos de los comportamientos a los que la sociedad y la escena cultural española estaba acostumbrada. Se trataba de un grupo de burguesas e incluso aristócratas, casadas las más de las veces con esposos pertenecientes a la misma clase social, que no solo desarrollaron poéticas de vanguardia, sino que conmocionaron la pacata sociedad española, acostumbrada como estaba al papel subordinado de las mujeres, provocando críticas como esta:

Siguen más innovaciones a causa de la guerra. Ahora hemos hecho la conquista de otro matiz de la vida europea antes del año 14. Al principio, solo brillaban los desterrados ricos y viciosos.

Comienzan actualmente a surgir los desterrados ideológicos y revolucionarios. Puesto que hablamos de arte, nos valdremos de un «símil pictórico». Ya nos habíamos familiarizado con las estampas de Moreau, los carteles de Capiello y los dibujos de Guillaume y de Sem. Principian a no ser extraños entre nosotros los zarpazos de un Forain, de un Abel Finivre [...].
[...] Ya nuestra lenta pero segura extranjerización no huele solamente a resinas de alcoba, que huele ya también a humo de fábrica, y sobre todo a humo de imprenta [...].

Tan magnífico colectivo propició cambios importantes en los lenguajes y la cultura artística. Pero nada de ello cuajó, ya que la propia María Blanchard (1881-1932), recién llegada de París, aquel mismo 1915 recibió críticas demoledoras por el desnudo presentado en la exposición «Los pintores íntegros», organizada por Ramón Gómez de la Serna organizó en Madrid (fig. 9). Semejantes comentarios y algunos otros lamentables episodios que debió sufrir la obligaron a instalarse nuevamente en París. En realidad, la mentalidad imperante en España seguía manteniendo opiniones tan caducas como las defendidas por Edmundo González Blanco, a las que hemos aludido en páginas anteriores, quien en aquel mismo texto publicado en *La Esfera* en 1924 seguía defendiendo su oposición a la capacidad creativa de las mujeres argumentando así:

Dese instrucción a la mujer, que mal podrá cumplir su gracioso destino permaneciendo ignorante al lado del compañero de su vida. Edúquese su sentimiento para disponerla a buscar en las puras emociones del arte el refrigerio moral que ha de alentarla en su camino. Pero renúnciese a disponerla para una producción que agotaría su gracia en flor. La obra más grande de la mujer es su propia alma. Con los tesoros guardados en olla formará el espíritu de su hijo, y fecundará y guiará la fuerza creadora del esposo [...].¹⁰

10 Edmundo González-Blanco, «La cuestión de la mujer», *La Esfera* (Madrid), 17 de mayo de 1924.



*Fig. 9. María Blanchard,
Mujer con vestido rojo, h. 1912-1914.
Santander, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo
de Santander y Cantabria (MAS).*

Esa misma opinión era compartida por otros intelectuales españoles, como ya se ha comentado. Pese a todo, en el terreno de la cultura artística, la situación comenzó a cambiar en torno a 1927, una fecha simbólicamente reconocida para la modernización de la literatura española y que debería serlo igualmente para las artes sin distinción de género. Por aquel entonces se inauguraron nuevas salas y espacios culturales, algunos de ellos decididamente inclinados a potenciar a las creadoras. Recuérdese

que en 1926 había abierto sus puertas el Lyceum Club Femenino, una entidad que desde su creación dispuso de un pequeño salón para que las pintoras exhibiesen sus producciones, alcanzando una gran influencia en la sociedad más notable de la época, y que, casi al mismo tiempo, la *Revista de Occidente* inauguró una sala de exposiciones propia en su sede, desde la que dio a conocer a una joven Maruja Mallo por iniciativa del propio Ortega y Gasset. Además, por si fuera poco, el Museo de Arte Moderno introdujo en su programación la producción de mujeres artistas como Marisa Roësset, Gisela Ephrussi o la paisajista María Luisa Pérez Herrero.

En ese contexto comenzaron a difundirse las novedades relativas a la *nueva Eva* que triunfaba en el imaginario colectivo europeo, a la mujer moderna descrita por Carmen de Burgos en su excelente ensayo titulado *La mujer moderna y sus derechos*, que vio la luz en 1927. Un ensayo feminista, aunque planteado desde la perspectiva de una mujer cultivada, en el que describía estas nuevas féminas:

Hay modas y costumbres que permiten a la mujer salir a pie o guiando ella misma su coche, sin tener que llevar la indispensable dueña u obligar a la madre a acompañarla.

Puede ir vestida como quiera, asistir a fiestas, entrar en el café y en el teatro, jugar con sus amigas una partida de polo y bailar en un té danzante.

La mujer toma parte de todos los deportes [...]. Nadan como sirenas al lado de sus compañeros y alcanzan premios de natación en difíciles travesías, reman, conducen barcos, son ciclistas, Amazonas y aviadoras; se ejercitan en todos los juegos: tenis, pelota y hasta boxeo.

La evolución ha sido tan rápida que parece que hay muchos siglos de distancia entre las mujeres del 1899 y las actuales. Es otro tipo de mujer [...].¹¹

11 Carmen de Burgos, *La mujer moderna y sus derechos* (1927), Madrid, Huso, 2018, edición y presentación de Mercedes Gómez-Blesa, pp. 11-12.

Pero no solo en la literatura, en todas las bellas artes triunfa la mujer. Existen una multitud de actrices de teatro y cinematógrafo, bailarinas, cantantes y músicos. Cultivan también con éxito las artes plásticas, la pintura, la escultura y la arquitectura. A pesar de la deficiente y desigual preparación que se les da, pues no se quiere dejarlas una libertad de enseñanza que no esté limitada por razón de sexo [...].¹²

Aquella nueva generación era descrita por Carmen de Burgos como «otro tipo de mujer, flaca, con la cabellera cortada, la falda corta y el descote amplio, con las cejas depiladas, fumando su cigarrillo y pintándose labios, mejillas y pestañas públicamente». Una *Eva moderna* a la que Jorge Díaz Fernández aludía sarcásticamente en su *Venus mecánica*, una novela escrita precisamente en 1927, con estas palabras:

En las mujeres que desfilan por la novela es donde quise acentuar el gesto de mi generación. Todas, más o menos, son «Venus mecánicas», mujeres que abrazan las cosas más graves y profundas con gesto alegre y superficial. Una de ellas inventa una religión, no para justificar la muerte, sino la vida; otra esculpe al hombre integral para despreciarlo. La misma protagonista, [...] una neorromántica [...], resulta una mujer mecanizada cuando se mueve..., por exigencias del medio... En realidad, mi novela es una suma de mujeres, cuyo total es la mujer de hoy [...] una obra sintética, veloz, superrealista como nuestro tiempo, cuyo escenario es el Madrid de los cabarets y los hoteles [...].¹³

Una *nueva Eva* cuya imagen se había difundido también en España, identificándose con el prototipo de aquellas cuatro jóvenes representadas por Ángeles Santos en *La tertulia* (fig. 10), ataviadas con faldas cortas y estrechas que les permitían lucir las piernas, embutidas en seductoras medias transparentes, jerséis ajustados que realzaban

12 *Ib.*, p. 115.

13 José Díaz Fernández, *La Venus mecánica* (1929), Miami, Stockcero, 2009, edición de César de Vicente Hernando.



*Fig. 10. Ángeles Santos Torroella,
La tertulia, 1929.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.*

el torso y dejaban los brazos al descubierto, y peinadas con melenas cortas, según dictaba la moda parisina. O con las deportistas y lectoras representadas por Maruja Mallo, Marisa Roësset, Mey Rahola y un variado elenco de creadores varones.

Entre todas y todos compusieron atractivas imágenes que inundaron la iconosfera urbana y que, sin duda, propiciaron una mayor y más sugerente visibilidad para las mujeres —eso sí, para las mujeres pertenecientes a las clases más acomodadas—, aunque, en lo tocante a derechos políticos, tan solo consiguieron ciertos avances; al menos en España.

En ese contexto emergieron las creadoras de la generación del 27, un grupo ignorado por la historiografía ar-

tística que en los últimos años hemos comenzado a reivindicar, que en el terreno profesional protagonizó un sólido avance tendente a lograr la ansiada profesionalización.

Desde ese punto de vista, se caracterizaron por provenir de familias burguesas, acomodadas, dedicadas esencialmente a profesiones liberales, que sentían una particular predilección por las artes y que podían permitirse —intelectual y económicamente— una educación moderna para sus hijas. Todas ellas cuidaron su formación y, tras iniciar su aprendizaje en sus ciudades de origen, se trasladaron a Madrid para ampliar sus estudios en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, alternándola con las clases privadas, a las que también asistían. De hecho, fue la primera generación en lograr una formación superior. Prescindieron, eso sí, de copiar a los maestros antiguos: todo un síntoma de cambio. Algunas, además, ampliaron sus estudios en Europa —esencialmente, Italia y París—, y otras, las menos, disfrutaron de una beca para ello. Como los varones, y como sucedía también en Europa.

En sintonía con este planteamiento, su presencia en la escena artística fue aumentando: cada vez fue más frecuente su participación en los certámenes y exposiciones celebradas, incluidas las fotografías, para quienes la *Revista Kodak* se convirtió en un extraordinario espacio de visibilidad, aunque fueron raras las ocasiones en que obtuvieron premios y, mucho menos, primeras medallas en las célebres Exposiciones Nacionales. En la mayoría de los casos debían conformarse, y ello ya supuso un gran avance, con los segundos premios, como el obtenido por Marisa Roësset (1904-1976) en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

Al mismo tiempo, comenzaron a vislumbrar ciertos apoyos desde la crítica, si bien es cierto que las más de las veces fueron enjuiciadas por su belleza y juventud, in-

cluso por su carácter intrépido y moderno. Fue el caso de Antonio Fillol, quien al comentar la producción artística de la joven Roësset afirmaba:

Si hubiéramos de atender a la expresión física de su arte, diríamos que es una pintura desenvuelta, ágil y vigorosa. Pintura de muchachas modernas que visitan la sierra con frecuencia y lucen sobre el campo de *tennis* la gracia de su silueta blanca. Pintura sin melindres, que no puede ser de ningún modo lo que fue la pintura del siglo XIX antes de recibir las sacudidas del postimpresionismo [...].¹⁴

Ello no obstó para que la crítica más avanzada abordase sus logros estéticos —caso de Ramón Gómez de la Serna con Ángeles Santos o de José Ortega con Maruja Mallo—, posibilitándoles una proyección similar a la de sus compañeros varones. Poco a poco y aunque de manera muy precaria, se fueron abriendo paso en el mercado artístico, cuyo desarrollo en España fue escaso.

Fue precisamente ese grupo de artistas, a las que se sumaron algunas otras —Piti Bartolozzi, María Rosa Bendala, Teresa Condeminas, Carmen Cortés, Margarita Frau, Marisa Pinazo, Mey Rahola, Ángeles Torner Cervera, Joaquina Zamora...—, el que protagonizó ese tiempo nuevo, aquel universo que la II República auspiciaba para las mujeres y también para las artistas. Comenzaba una época en la que se produjeron abundantes y sustanciales logros en lo tocante a sus derechos políticos: jamás antes hubieran imaginado que las mujeres pudiesen votar, divorciarse o ser dueñas de sus propios actos.

Aquella efervescencia política afectó igualmente a la creación, algunos de cuyos más avanzados representantes

14 Concha Lomba Serrano, «Marisa Roësset, en la frontera (1924-1939) / On the frontier: Marisa Roësset (1924-1939)», *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. 91, n.º 362, 2018, p. 144.

a los quince días de proclamarse la República reclamaban medidas urgentes para solucionar la situación en que se hallaban sumidas las instituciones artísticas a través del célebre manifiesto titulado *La Tierra*. Sin embargo, hubo un asunto que olvidaron exigir: la adopción de medidas urgentes para garantizar la igualdad de oportunidades entre las y los creadores. Era preciso resolver un problema que, sin embargo, no fue abordado, ya que las medidas discriminatorias positivas que hubieran debido establecerse no gustaban ni tan siquiera a los intelectuales de talante liberal como Juan de la Encina, quien, como sosteníamos hace algún tiempo, se había manifestado contrario al feminismo. De hecho, el recién nombrado director del Museo de Arte Moderno, al elogiar las obras expuestas por un grupo de pintoras en la Nacional de 1934, precisaba:

En fin, debemos confesarlo mal que nos pese a los que no sentimos exceso de simpatía por eso que se llama feminismo; ni más ni menos que en la Universidad o en las profesiones liberales estas mujeres artistas (también... Margarita Frau) hacen su papel con discreción y talento [...].¹⁵ (Fig. 11).

Juicios mucho más duros fueron esgrimidos por la crítica conservadora, instalada en la misoginia y el sexismo habituales. Incluso los círculos intelectuales más avanzados continuaban discriminando a nuestras protagonistas, como sucedía con la fotógrafa Mey Rahola (1897-1959), perteneciente a una familia cultivada y casada con un profesional de prestigio, a quien todavía en 1935 se le atribuía una autoría artística compartida con su esposo que, como era público y notorio, nunca se dedicó a tales menesteres, con las siguientes palabras:

15 Juan de la Encina, «Las mujeres en la Exposición», *El Sol*, 17 de junio de 1934, p. 12.



*Fig. 11. Margarita Frau,
Tinte en plata, h. 1934.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.*

El señor Josep Xirau y su esposa señora Remei Rahola, conocidos y distinguidos elementos de la colonia veraniega, han ofrecido al Ateneu Cadaquesenc unas artísticas ampliaciones fotográficas, algunas de las cuales han obtenido codiciados trofeos en el concurso de fotografías organizado por «Palestra» [...].¹⁶

Ahora bien, aunque el Gobierno de la II República no concibió ninguna política específica a favor de las creadoras

¹⁶ La crítica, aparecida en *Sol Ixent* el 30 de abril de 1935, ha sido tomada de Lluís Bertran y Roser Martínez, «Mey Rahola, fotógrafa», en *Mey Rahola. Fotógrafa / 1897-1959*, catálogo. Museo Nacional de Arte de Cataluña, 2022, p. 29.

ras, es cierto que actuó con una cierta consideración hacia ellas, incorporándolas, por ejemplo, en la nómina de artistas seleccionadas para divulgar la plástica contemporánea en Europa. De hecho, para la muestra celebrada en Copenhague en 1932 fueron seleccionadas Clotilde Fibla, Maruja Mallo, Ángeles Santos, Rosario de Velasco y la escultora Eva Aggerholm; a la inaugurada en Berlín, a fines de aquel mismo año, fue convocada Mallo, Santos, Velasco y Aggerholm; y en la presentada en París el fatídico 1936, con el título de *Art Espagnol*, se incluyeron obras de la ya fallecida María Blanchard, Norah Borges, Teresa Condeminas, Carmen Cortés, Margarita Frau, Roberta González, Maruja Mallo, Gabriela Marjorie de Pastor, Marisa Pinazo, Ángeles Santos, Rosario de Velasco y las escultoras Eva Aggerholm y Margarita Sans Jordi (fig. 12).

Al mismo tiempo, siguió aumentando su participación en las exposiciones y certámenes celebrados, y, lo que es más importante, lograron algunos galardones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, al hilo de los cambios establecidos en su organización. Incluso volvieron a disfrutar de convocatorias específicas como el I Salón de Dibujantas, y fueron tenidas en cuenta en los encargos artísticos efectuados por la República a través de distintas iniciativas, como la difusión turística, en la que participaron fotografías renombradas, como Sibylle von Kaskel; o las Misiones Pedagógicas, en las que colaboró Pitti Bartolozzi (1908-2004), tal y como explicaba la revista *Estampa* en 1934:

Pitti es artista [...]. Es muy artista [...]. Y una verdadera profesional de la pintura [...].

[...] Y [realiza] una labor gustosa y magnífica: la de las Misiones Pedagógicas. Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano pintan los decorados de ese teatro ambulante; viajan con los cómicos, los maquillan, los visten...

Y su casa es como un cuento de artistas... Los pinceles de ambos artistas han abierto ventanas allí donde les dio la

gana... Y Pitti se sienta a su escritorio y escribe cuentos para los niños...¹⁷

En suma, la política cultural del Gobierno republicano parece que comenzaba a restañar algunas de las heridas infligidas a las artistas españolas. En sintonía con esta actitud, otras entidades se sumaron a la incorporación de las féminas al ámbito profesional, de manera que tanto el Círculo de Bellas Artes como otras muestras regionales incluyeron a las creadoras entre su programación. Además, y ello es sustancial, empezaron a beneficiarse del fomento que impulsaron algunos organismos, entre ellos la Junta para Ampliación de Estudios, que durante estos años becó a unas cuantas de nuestras protagonistas —Victorina Durán, la citada Maruja Mallo y Elena Quiroga— para que pudieran proseguir su formación en Europa, como hicieron con sus compañeros varones. Así consiguieron mayor difusión y visibilidad, un aspecto al que contribuyó el mencionado Lyceum Club, que siguió imparables con su política cultural y de defensa de las mujeres, organizando el citado Salón de Dibujantas, inaugurado en 1931, en el que, como ya es sabido, participaron numerosas ilustradoras y pintoras como Alma Tapia, Viera Sparza, Rosario de Velasco o Pitti Bartolozzi.

Todo este sugerente proceso vital y, en especial, las causas que lo propiciaron fue rápidamente contestado desde otras posiciones ideológicas más conservadoras desde 1934. Dos años después, aquellos nubarrones que se avecinaban estallaron en el cruento horror que supuso la guerra civil, propiciando, en el terreno que nos ocupa, la bipolarización entre las artistas republicanas y las pertenecientes al bando sublevado.

17 E. Fournet, «Las mujeres en el arte. Un prólogo muy breve», *Estampa* (Madrid), 17 de marzo de 1934.



*Fig. 12. Rosario de Velasco,
Adán y Eva, 1932.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.*

2. Sobre su calidad artística

Es la segunda e importante cuestión a la que, tras las investigaciones realizadas, podemos responder de manera rigurosa. Porque, como planteaba en páginas anteriores, nuestras protagonistas no solamente eran más de las imaginadas, sino que, a la luz de las producciones analizadas, demostraron una calidad artística equiparable a la de sus compañeros varones en cada una de las secuencias históricas durante las que trabajaron. Debe corregirse, pues, ese segundo infundio que todavía en la actualidad sostienen determinadas opiniones, entre malintenciona-

das e ignorantes, en la construcción del nuevo relato historiográfico que defendemos.

Una calidad que se evidencia a través de los diferentes lenguajes artísticos que emplearon a lo largo de la contemporaneidad, componiendo un universo icónico semejante, también, al de sus compañeros varones, que contravenía los preceptos establecidos como consecuencia de su condición femenina.

En consecuencia, durante los tres primeros cuartos del siglo XIX aquellas pioneras se sirvieron del neoclasicismo, el Romanticismo o el realismo académico, que, en sus inicios, fueron revolucionarios para componer un repertorio icónico en el que alternaban las miniaturas con los retratos y las composiciones florales, el género que también usaban con mayor frecuencia las damas francesas e italianas, y que, por cierto, también practicaron sus colegas varones; no solo Sebastián Gessa, sino el mucho más moderno Joaquín Sorolla, quien en 1878 y 1881 pintó algunos extraordinarios bodegones muy similares a los compuestos por María Luisa de la Riva, por ejemplo.

Solo que un grupo importante de nuestras creadoras, haciendo caso omiso de la misoginia imperante y obedeciendo únicamente a sus preferencias, osaron practicar asuntos distintos, los mismos que representaban sus compañeros varones. Fue así como nacieron composiciones mitológicas como las pintadas por María Concepción Perea, quien ya en 1810 ideó un interesante *Rapto de Europa*; la gaditana Victoria Martín Barhié, cuyo *Psiquis y Cupido*, fechado en 1823, da buena cuenta de la calidad e independencia de tan notable protagonista; o la citada Madame Anselma, quien no dudó en componer obras como *Alegoría de la Poesía y la Música*, *La Verdad venciendo a la Ignorancia* o *Juno*, un hermoso desnudo que sigue luciendo en las salas del Ateneo madrileño. Otras se inclinaron por los asuntos religiosos, como hizo Rafaela Cla-



Fig. 13. María Luisa Puiggener Sánchez,
Escena de empeño (Una joya), 1900.
Sevilla, Colección Fundación Cajasol.

vería y O'Donnell, quien ya en 1817 firmaba una *Cabeza de San Pablo*; o por el género histórico, como sucedió con la santanderina Clara Trueba y Cosío, con Isabel Pascual Abad, quien en 1866 pintó *La batalla del Puig de 1237 por don Jaime el Conquistador*, o con la mencionada Ana Gertrudis de Urrutia. Y las hubo todavía más osadas, atreviéndose con un realismo de carácter social, un asunto que, como se supondrá, parecía muy poco apropiado a ojos de una dama, y en el que descollaron tanto Alejandrina Gessler como María Luisa Puiggener con obras tan singulares como *Escena de empeño (Una joya)* (fig. 13).

Además, a medida que la centuria decimonónica iba acabando, algunas otras pintoras y fotógrafas se inclinaron por los géneros que estaban de moda en toda Europa. Entre otros, el costumbrismo, con ejemplos notables como los representados por Laura Díaz, que pintó algunas fantásticas *Ciociara*, demostrando su conocimiento de los escenarios italianos como hicieron sus colegas varones; por Alejandrina Gessler, Antonia Rodríguez Sánchez de Alva; o algo más tarde por Elena Brockmann, cuyos perfiles se adecuaban a las tendencias que la escuela romana y la observación del natural habían desarrollado, o Carolina del Castillo.

Algunas de las grandes damas españolas presentes en la escena internacional se atrevieron con la pintura de carácter oriental, un género que gustaba a coleccionistas e instituciones. Sirvan como ejemplo la citada Madame Anselma o Regla Manjón, condesa de Lebrija (1851-1938), quien en 1888, haciendo gala de una cierta libertad estética y de un decidido compromiso con la profesionalización de las artistas mujeres, compuso su interesante *Estudio*.

Otras optaron por el paisaje, un género que comenzó a ponerse de moda y en el que descollaron la mencionada Antonia Rodríguez Sánchez de Alva o la fotógrafa zaragozana Dolores Gil de Pardo; y cuando el siglo XIX tocaba a su fin, el paisaje *plenairista*, que en España implantó Carlos de Haes, un asunto que contó con artistas tan significativas como Marcelina Poncela, maestra en la materia, Inocencia Arangoa, Emilia Villarroya, Flora López Castrillo (fig. 14) o las fotógrafas Cándida Otero Fontán, conocida como viuda de Prósperi, y Eulalia Abaitua.

Y hubo incluso quienes se atrevieron con el desnudo, un asunto apenas transitado por los creadores españoles y vetado para las mujeres, que contó con algunas nota-



*Fig. 14. Flora López Castrillo,
Marina, 1912.
Madrid, Museo Nacional del Prado.*

bles representantes como la avanzada Margarita Arosa y Derolle (1852-1903), una de las primeras artistas en practicarlo, cuya trayectoria profesional, cuenta Illán, se desarrolló fundamentalmente en París, donde en esta época alcanzó una notoria presencia en la escena cultural y en el mercado artístico, lo que no obstó para que fuera recriminada por la crítica, que le sugirió abandonarse dicha temática. También con la siempre interesante e independiente Carolina del Castillo; y, naturalmente, con Aurelia Navarro,¹⁸ a quien su atrevimiento por componer un magnífico y realista desnudo en 1908 le supuso el comienzo del fin de su trayectoria.

El nuevo siglo trajo consigo otros lenguajes artísticos desarrollados junto del ortodoxo academicismo que to-

¹⁸ Magdalena Illán, *Aurelia Navarro. Semblanza de una artista contra corriente*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021.

davía constituía la tendencia hegemónica, entre los que destacaron, esencialmente, el Modernismo, un cierto primitivismo y los simbolismos y regionalismos que eclosionarían una década más tarde. En todos ellos destacaron nuestras protagonistas, componiendo un sugerente universo imaginario similar al representado por los varones. Entre quienes se sirvieron del Modernismo, la tendencia emergente a fines del siglo XIX que perduró durante la primera década del XX, destacaron la escasamente conocida Ana María Smith, la recientemente recuperada Laura Albéniz, o Lluïsa Vidal, que recreó una poética modernista en la línea de Santiago Rusiñol o Ramón Casas. Sabemos que, mientras Ana María Smith debió abandonar su pasión para cuidar de su familia, Vidal contó con la complicidad familiar para trabajar libremente, de manera que pudo ampliar su formación en París en los albores de aquel siglo XX, eso sí acompañada de su hermana, para luego participar en la escena artística española, obtener reconocimientos y premios, y ganarse la vida con su trabajo, solo que no obtuvo ni los encargos ni las ventas que lograron sus compañeros de profesión. En realidad, aquella gran dama de la pintura moderna hubo de pagar un alto precio por ejercer la vocación elegida, aunque recibiese el aplauso de la crítica, que, por cierto, pronto olvidó lo conseguido: tras su fallecimiento, su nombre fue rápidamente silenciado.

Otro tanto les sucedió a las avanzadas e irreverentes artistas que se adentraron por el simbolismo y el regionalismo durante las primeras décadas del siglo XX. Los estilemas simbolistas que la pintura española practicó, aunque fuera tardía y confusamente, estuvieron espléndidamente representados por María Roësset Mosquera (1882-1921), cuyas modernas composiciones debieron de sorprender al público madrileño (fig. 15). Roësset, que



*Fig. 15. María Roëssel Mosquera,
Desnudo de niña con los brazos cruzados, 1913.
Museo de Bellas Artes de A Coruña.*

contó con la complicidad de su esposo, fue una de las pocas pintoras que se sirvió de tan avanzado lenguaje en estado puro, y de su paleta surgieron hermosas y silentes composiciones, casi atemporales, entre las que sus autorretratos cobraron una importancia especial.

En otros casos, el simbolismo formó parte de las escenas regionalistas que tan en boga estuvieron desde la segunda década del siglo xx, espléndidamente represen-

tadas por otra de las pintoras injustamente tratada por la historiografía artística. Me refiero a la interesante Encarnación Bustillo (1876-1960), nacida en el seno de una familia acomodada que le permitió formarse y cultivar su vocación. Alumna de Fernanda Francés y consciente de su papel y de su trabajo, participó en la Exposición Feminista madrileña de 1904 con bodegones y composiciones florales, y de su audacia da buena cuenta su participación en muestras internacionales (Cuba, 1909 y 1911, Panamá, 1913), en las que por cierto logró los primeros galardones. Desarrolló, por lo tanto, una sugerente trayectoria que contravenía el tópico de la época, de manera que pronto olvidó las flores, optando por el paisaje y el costumbrismo avanzado, que enseguida devino en regionalismo, en algunos casos preñado de un interesante carácter simbolista, como el reflejado en *Las camareras de la Virgen*, un lienzo de gran formato fechado en 1915, muy en la línea de las pinturas de Miguel Viladrich, por ejemplo.

En esa corriente regionalista descollaron igualmente, en fechas realmente tempranas, la fotógrafa Eulalia Abaitua (1853-1943), cuya libertad creativa e innovaciones técnicas conocidas y experimentadas en Liverpool constituyeron una notable excepción en el País Vasco de entre siglos (fig. 16);¹⁹ la gallega María del Carmen Corredoira, Asunción Asarta y en especial Delhy Tejero y Lola Anglada, quienes, por fortuna, comienzan a ocupar el lugar historiográfico que les corresponde. Ambas comparten otro importante aspecto que conviene recordar: sus estancias en el extranjero: la primera en Florencia esencial-

19 Mari Santos García Felguera, «Eulalia Abaitua y Amélie Galup: Dos fotógrafas aficionadas en el fin de siglo», en *IV Congreso de Historia de la Fotografía*, Zarautz, Photomuseum, 2009.



Fig. 16. Eulalia Abaitua y Allende-Salazar,
Madre e hijas, perfil de edades, h. 1900.
Bilbao, F/ Eulalia Abaitua. Colección Euskal Museoa-Museo Vasco.

mente y la segunda (1892-1984) en París, ciudad en la que se ganó la vida trabajando como ilustradora allá por los años veinte, una época realmente complicada para una mujer que vivía sola, pues su deseo por desarrollar su trayectoria profesional le obligó a prescindir de una relación afectiva que no aceptaba la independencia lograda. Más obstáculos que suelen ser ignorados. Menor atención ha recabado su pintura, inserta en la corriente *noucentista*, que hasta la fecha carecía de representantes femeninas y

en las que desplegó un profundo sentimiento identitario catalanista.

Entenderá el lector que nuestras protagonistas habían erradicado de sus producciones las composiciones florales, y que los escenarios de la vida cotidiana, los retratos, los paisajes e incluso los desnudos ocuparon lugares estelares en su producción, en contraposición con lo que se les requería. Y todavía se avanzó un paso más en aquel 1914, cuando en España se produjeron dos episodios que cambiaron la escena cultural española introduciendo los lenguajes de vanguardia. Me refiero a dos hechos coincidentes en el tiempo: la exposición de «Los pintores íntegros», inaugurada en Madrid en 1915, considerada como la primera muestra de arte cubista, en la que mostró sus obras la joven María Blanchard, seleccionada por Ramón Gómez de la Serna, entre ellas un desnudo titulado *Madrid*, al que incluso José Francés calificó de «repugnante»; y la recepción de las novedades que, a partir de 1914, introdujeron las y los artistas extranjeros que se instalaron en el territorio español huyendo de la Primera Guerra Mundial, entre los que se contaban numerosas artistas.

Casi al mismo tiempo que Blanchard volvía a España, lo hacía también una escultora española injustamente olvidada: Hortensia Begué (1890-1957), cuya trayectoria ha sido eclipsada sin ninguna duda por el trabajo del que fuera su pareja sentimental, Celso Lagar, y que recientemente se ha sacado a la luz.²⁰ Retornó a nuestro país en aquel mismo 1914, proveniente de París y huyen-

20 María José González Madrid, «Hortensia Bégué, escultora», en *Celso Lagar i Hortense Bégué. Els anys catalans (1915-1918)* [catálogo de exposición], Girona, Museu d'art de Girona / Generalitat de Catalunya / Diputació de Girona, 2021, pp. 53-61.

do de la Gran Guerra, instalándose en el Ampurdán, en donde, junto a sus habituales representaciones animalísticas relacionadas con la poética de un Mateo Hernández, recreó un universo escultórico de enorme interés en el que destacan sus retratos de mujeres —*Noia pregant, Cap de noia...*—, esculpidos según el primitivismo al uso parisino, que la sitúan en la vanguardia de las escultoras europeas de la época, estrechamente vinculada a Amadeo Modigliani y otros avanzados creadores parisinos, ciudad a la que retornó tras la guerra.

Junto a sendas peculiaridades estilísticas destacaron los lenguajes de vanguardia practicados por pintoras extranjeras como Sonia Delaunay, Nora Borges, Olga Sacharoff o Marie Laurencin, entre otras, quienes introdujeron el cubismo, el orfismo, el simultaneísmo, el ultraísmo y, por supuesto, los realismos de nuevo cuño, considerados determinantes en el desarrollo de las vanguardias en nuestro país.

Especialmente notable fue la influencia de la excepcional Sonia Delaunay (1885-1979), quien llegó a España acompañada de su esposo el también pintor Robert Delaunay, una pareja que contribuyó a la modernización del pataco ambiente madrileño en el que pronto se insertaron. Sus imaginativas creaciones, pinturas, diseños para telas, trajes y decoraciones le confirieron un merecido prestigio que va más allá de su irreverente comportamiento. Durante su estancia española pintó lienzos tan sugerentes como su *Autorretrato* o *Baile flamenco* (fig. 17), en las que algunos críticos quisieron ver un incipiente futurismo. Un futurismo que, de manera tangencial en algunos casos y equivocadamente en otros, se percibía en otras creadoras extranjeras afincadas en España por los mismos motivos y fechas que Sonia Delaunay, como Wanda Pankiewicz o Lucja Auerbach, esposas, respectivamente, de los más

conocidos pintores polacos Józef Pankiewicz y Wladyslaw Jahl. La segunda destacó como ilustradora gráfica, trabajando en revistas como *Ultra*.

A través de *Ultra*, precisamente, se dieron a conocer las propuestas ultraístas de la magnífica Norah Borges (1901-1998), quien se instaló también en España en aquel 1914 en compañía de su hermano, que por aquel entonces era un desconocido. A su llegada comenzó representando imaginativas y ensoñadoras composiciones, sirviéndose de una gama en azules intensos y fríos, protagonizadas por estilizadas mujeres, mientras que al mediar los años veinte su figuración mantuvo su característico ingenuismo, ejecutado con un moderno realismo preñado de resabios constructivos.

Distintas figuraciones modernas, que oscilaban entre el clasicismo y los realismos que anunciaban el retorno al orden que terminaría imponiéndose como corriente de vanguardia europea en los años veinte, fueron las empleadas por algunas otras significadas pintoras extranjeras, afincadas también en España huyendo de la guerra. Me refiero a Marie Laurencin (1883-1956), cuya personal figuración se tiñó de una poética especial durante los años que residió en España hasta que en 1921 retornó a París; a Olga Sacharoff (1881-1967), cuyo realismo de nuevo cuño sirvió para fijar las imágenes de mujeres concebidas con la melancolía que la caracterizó durante la Gran Guerra (fig. 18); o a la moderna Victoria Malinowska, cuyos bodegones, escenas costumbristas, retratos y autorretratos representan la poética de la modernidad.

Una poética que estalló con fuerza durante los años veinte, década en la que nuestras protagonistas ensayaron los mismos lenguajes artísticos que la modernidad practicaba en toda Europa, con los que alcanzaron una notable calidad, contribuyendo a modernizar la plástica



*Fig. 17. Sonia Delaunay,
Autorretrato, 1916.
Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.*

española, al igual que ocurrió con algunos de sus colegas varones. Fue así como, al margen de los convencionalismos más académicos que buena parte de los y las creadoras practicaron durante estos años, la nueva generación del 27 se inclinó esencialmente por ciertas figuraciones modernas que, junto a los realismos de nuevo cuño, se convirtieron en sus lenguajes preferidos. Estuvieron representados por Manuela Ballester, Margarita Frau, la



*Fig. 18. Olga Sacharoff,
Mujer acodada en una mesa, h. 1915.
Salamanca, Museo Art Nouveau y Art Déco Casa Lis.*

escultora Marga Gil Roësset, María Ángeles López Roberts, Maruja Mallo, Soledad Martínez, la fotógrafa Mey Rahola, Marisa Roësset, Delhy Tejero, Ángeles Santos o Rosario de Velasco, entre otras. Menos frecuentes fueron ciertas ensoñaciones poéticas como las recreadas por Ángeles Torner Cervera; estilemas como los representados por una escasamente conocida Ruth Velázquez; o el surrealismo que eclosionaría en los años treinta y que ya por estas fechas comenzaban a practicar las jóvenes Maruja Mallo y Remedios Varo (fig. 19).

Así las cosas, se entenderá que las artistas más avanzadas siguieran pervirtiendo la convención temática exigida a las mujeres, componiendo imaginarios distintos y sugerentes, concebidos en función de sus particulares intereses, y olvidando igualmente aquella tantas veces aireada conjunción que aunaba la supuesta delicadeza intrínseca femenina con los asuntos amables. En consecuencia, un grupo de ellas osó adentrarse, una vez más, por nuevos caminos y representar lo que para algunos constituyeron temas poco agradables. Me refiero tanto a las *cloacas* y *espantapájaros* concebidos por Maruja Mallo como a las expresiones de los personajes de Ángeles Santos, las dos pintoras más atacadas por la crítica conservadora. Tanto que la periodista Luisa Carnés aludía a la desazón sentida por el público al contemplar las obras exhibidas por Ángeles Santos (1911-2013) en 1930, afirmando:

todos, todos [...] salen de la sala de Ángeles Santos con una arruga en la frente y una presión angustiosa en el pecho. Y todos, todos, al salir al exterior [...] buscan, con ansiedad de convalécientes, los paseos ruidosos y las avenidas rubias de sol.²¹

Después llegaron las figuraciones de los años treinta y el triunfo del surrealismo. Entre las primeras destaca aquella pintura de empaque clásico a la que se refería con buen tino Juan de la Encina en 1934, por la que se inclinaban Margarita Frau, Julia Minguiñón, Marisa Roësset o Rosario de Velasco. O la moderna figuración de Norah Borges, definida a través de una relectura de la estética clásica, Delhy Tejero, Soledad Martínez, Carmen Cortés o Teresa Condeminas, entre otras.

21 La cita ha sido tomada de Eugenia Afinoguénova, «Las mujeres artistas ante la crítica de arte del siglo XIX», en Carlos Navarro (com. y ed.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020, p. 86.

Un imaginario bien distinto fue el recreado por los avanzados surrealismos de Maruja Mallo, Remedios Varo o Dora Maar, quien también se instaló una temporada en España. La primera (1902-1995) se insertó en la poética vallecana junto a sus compañeros de aventura Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, convirtiéndola en un lenguaje de vanguardia propio, como planteó hace ya tiempo Jaime Brihuega. Ocurrió tras su viaje a París, gracias a la beca que la Junta para Ampliación de Estudios le concedió. El de Mallo fue un surrealismo tenso y dramático, telúrico, hecho de materias y de sueños, de tierras baldías y objetos pobres, de sardinas y sotanas; un surrealismo construido a golpe de caminatas hacia el Cerro Testigo que aquel ingenuo Alberto Sánchez imaginó acompañado también de nuestra protagonista, la única mujer que, de nuevo, jugaba en igualdad de condiciones con sus compañeros varones. Y, como sostenía hace algún tiempo, fue también un surrealismo doloroso y gris, propio de aquella España en la que la pandereta ramonista y la realidad se fundían, y en el que, mal que le pesara a Alberto Sánchez, menos intelectual en su discurso que sus otros compañeros de viaje, se percibían ecos de la España de procesiones y festejos, de la España que Goya había representado en sus peores momentos con lucidez volteriana, pero con imágenes grotescas y disparatadas. Una poética enunciada por la propia artista en diferentes textos e inmortalizada en 1930 en una célebre fotografía que, al parecer, tomó su hermano y que fue publicada en la mencionada *Gaceta de Arte* en octubre de 1933, en la que junto a sus cráneos y puertas de madera tradicionales se incluye su rostro y el término *España*.

Una línea de trabajo distinta fue la ensayada por la otra gran representante del surrealismo español durante este periodo: Remedios Varo (1908-1963), quien frecuentó las



*Fig. 19. Maruja Mallo,
Plástica fotográfica, 1930.
Heras, Cantabria, Archivo Lafuente.*



*Fig. 20. Remedios Varo,
Accidentalidad de mujer – Violencia, h. 1932-1936.
Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
Donación de «Maria Rosa Fernández Palau en memoria de su marido,
Jaume Cassañes», 2016.*

reuniones celebradas en la parisina «Casa del Surrealismo», como la denominó con acierto Estrella de Diego (fig. 20). Tras formarse en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, en la que coincidió con Mallo y Roëssel, entre otras, y ampliar su aprendizaje en París, retornó a su Cataluña natal y se integró en el Grupo Logicofobista, que la convirtió en una de sus compañeras de viaje, sin establecer distingos de género.

3. En busca de una identidad

Entre el sugerente y complejo imaginario creado por nuestras protagonistas destacan algunas representaciones concebidas como consecuencia de su condición femenina, reivindicando su identidad. Porque, como ya se ha puesto de manifiesto, las artistas no solo reaccionaron contra la norma social y poética establecida, sino que lucharon por conseguir una profesionalización que les era insistentemente negada. Lo hicieron, naturalmente, con las armas que mejor podían esgrimir: su producción artística y, en otros casos, su activismo.

En el primer caso destacan tanto los autorretratos como las escenas de género que, compuestas con un claro propósito reivindicativo, se convirtieron en representaciones propias de las mujeres artistas.

Lo primero que llama la atención es que los autorretratos, ideados para reivindicarse tanto personal como profesionalmente, como ocurría con los varones, fueron muy abundantes a lo largo del intenso periodo de tiempo analizado, sin excepciones, tanto entre las pintoras como las escultoras y, luego, las fotógrafas. Y que, como planteé hace algún tiempo, muestran ligeras diferencias frente a los llevados a cabo por los varones, ya que nuestras protagonistas se retrataban con mayor verismo, «componiendo imágenes de sí mismas más realistas, sin idealizaciones, menos impostadas, más contenidas, menos pretenciosas y ostentosas». Los suyos fueron magníficos retratos de sí mismas, entre los que abundaron los dedicados a exhibir su talento y, por lo tanto, su independencia, lo que, en mi opinión, convertía sus representaciones en un calculado manifiesto de sus aspiraciones profesionales. Por eso, desde el inicio, las representaciones con los útiles empleados para desarrollar su oficio fueron frecuentes, incluyendo

junto a ellas los caballetes, los pinceles, los lienzos, los álbumes de dibujo, los lápices e incluso los modelos escultóricos, convertidos en instrumentos simbólicos de su profesión. Les había costado demasiado tiempo conquistar esa posición y los autorretratos les servían para reivindicarse no solo como pintoras, sino como pintoras de talento. Porque, con independencia de su adscripción social, en todas nuestras protagonistas se percibe la alta consideración que sentían por su trabajo y una firme voluntad por proseguir con su vocación y hacerlo en libertad. Así deben entenderse los autorretratos decimonónicos de Rosario Weiss, Victoria Martín Barhié, Antonia Rodríguez Sánchez de Alva, Luisa Puiggener, Pepita Teixidor o Julia Alcayde.

Con el transcurso del tiempo, dejaron de representarse ataviadas con sus mejores galas para retratarse vestidas con ropas de trabajo, como hicieron sus colegas europeas, incidiendo en los nuevos perfiles sociales que las caracterizaban y en un mayor carácter reivindicativo, tal y como se percibe, por ejemplo, en los dibujos de Amélie Beauiry-Saurel, fechados cuando ya regentaba la parisina Académie Julian, en los lienzos de Lluïsa Vidal o en las frecuentes representaciones que de sí mismas plantearon María Roëssel, Carolina del Castillo o la propia Aurelia Navarro.

A todos ellos siguieron los de aquellas jóvenes modernas, capaces de retratarse leyendo, haciendo deporte, disfrutando de su tiempo libre, fumando o, sencillamente, contemplando al espectador, ataviadas a la moda, como hicieron Gisela Ephrussi de Bauer, María de los Ángeles López Roberts y Muguero, Ángeles Santos o Marisa Roëssel y Velasco, cuyo *Autorretrato tumbada en el suelo* transmite una libertad feliz y gozosa difícil de olvidar (fig. 21). Un realismo idéntico preside los que, durante los años



Fig. 21. *Marisa Roësset y Velasco,*
Autorretrato tumbada en el suelo, 1927.
Colección particular.

treinta, siguieron dibujando y pintando Delhy Tejero, María Galán Carbajal o, entre otras, las fotógrafas Nieves Lugo y Benítez de Lugo o Mey Rahola.

Junto a ellos y guiadas por ese mismo carácter reivindicativo, nuestras protagonistas también recrearon escenas de género. En especial desde fines del siglo XIX, época en la que destaca Amélie Beauury-Saurel, cuyas representaciones de mujeres deben entenderse como un canto a la libertad profesional de las damas; Lluïsa Vidal, quien se interesó por las habituales escenas familia-

res protagonizadas por mujeres en actitudes felices; o la dama más representativa de la vanguardia cubista, María Blanchard, cuya predilección por las representaciones femeninas es evidente desde 1907, fecha en la que pintó la *Gitana*, y 1925, en que compuso *Joven peinándose*. Entre ambas median casi dos décadas y diferentes lenguajes artísticos, pero las miradas tristes que contemplan fijamente al espectador llegaron a convertirse en una constante pictórica, una constante que no creo fuera consecuencia de sus insatisfacciones personales, como se ha llegado a plantear, sino un deseo consciente de quien, poco antes de fallecer, cuando había alcanzado una más que notoria y merecida fama en el París de las vanguardias, parece que pronunció una frase simbólica: «Si vivo, voy a pintar muchas flores»,²² con la que tal vez pretendía reivindicar aquel género tan denostado que, indefectiblemente, se identificaba con la pintura de mujeres.

Este amplio repertorio fue sustancialmente enriquecido por la generación del 27, cuyas integrantes crearon un imaginario propio, diferente al empleado por sus compañeros de profesión, en el que destacan las representaciones de las mujeres modernas, independientes, alejadas incluso de los estereotipos femeninos derivados de las rutilantes *Evas modernas*, y provistas en ocasiones de una firme idea de libertad, como sucede en *La mujer de la cabra* o *Mujeres junto al mar* de Maruja Mallo, o *La tertulia*, *La tierra* y *Un mundo* (fig. 22), si bien es cierto que ni tan siquiera las creadoras ideológicamente más avanzadas creyeran necesario vertebrar un lenguaje vindicativo común, un hecho que Manuela Ballester les reprochó al hilo de la

22 Ramón Gómez de la Serna, *Retratos contemporáneos*, 1961, contenido en *María Blanchard* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Fundación Botín, 2012, p. 258.



*Fig. 22. Maruja Mallo,
La mujer de la cabra, 1927.
A Coruña, Colección Fundación Barrié.*

exposición organizada por la Librería Internacional de Mujeres de Zaragoza en 1935.

Tan atractivas y elocuentes composiciones se entienden mejor en el contexto del activismo reivindicativo de nuestras protagonistas, que a lo largo de la contemporaneidad analizada fueron sorteando cuantos obstáculos encontraban a su paso con un objetivo final: lograr su ansiada profesionalización. Un deseo que fue en aumen-

to al hilo de los movimientos feministas europeos y americanos, y en el que destacaron, en una primera época, Amélie Beaury-Saurel, Adela Ginés, Margarita Arosa, María Luisa de la Riva o, entre otras, la ya citada Lluïsa Vidal y Puig, las grandes damas de la escena parisina y española que mostraban posiciones divergentes desde el punto de vista estético y convergentes en sus planteamientos de género. Y para ello se sirvieron de los canales y cauces más apropiados, participando también en las asociaciones nacidas al efecto —caso de María Luisa de la Riva y la Union des Femmes Peintres et Sculpteurs— e impulsando iniciativas dedicadas a la participación y visibilización de las mujeres artistas, como hicieron Amélie Beaury-Saurel o Margarita Arosa en París desde la Académie Julian y la Société des Artistes Français, respectivamente, o Lluïsa Vidal, con *Feminal* en su Barcelona natal; e incluso Marcelina Poncela o Fernanda Francés, cuando organizaron con un criterio más selectivo la I Exposición Feminista, inaugurada en la madrileña Sala Amaré en 1903, en sintonía con lo que sucedía en las principales ciudades europeas.

Un planteamiento similar fue el que animó a las nuevas generaciones emergentes durante los años veinte, que, por fortuna, pudieron disfrutar de un mayor reconocimiento social y de más libertad de acción. La ansiada profesionalización de las artistas iba avanzando, al tiempo que aumentaban las opciones laborales. Entre las más abundantes destaca el trabajo como ilustradoras y figurinistas en las cada vez más frecuentes revistas culturales aparecidas en la escena artística (*ABC*, *La Esfera*, *Revista de Occidente*, *Gaceta de Arte*...) o en las publicaciones literarias, ya fueran libros o revistas, como las realizadas por Lola Anglada, quien también escribía sus propios textos, Rosario de Velasco o Norah Borges quien en 1934 ilus-

traba *Júbilo*, un poemario de Carmen Conde prologado por Gabriela Mistral.²³ A ello cabe añadir su trabajo para las escenografías y decorados teatrales impulsados por la política cultural republicana, en las que trabajaron Maruja Mallo o Pitti Bartolozzi, quien, como se ha visto, colaboró con las Misiones Pedagógicas. Otra novedad la constituyeron los estudios fotográficos, en los que la presencia de nuestras protagonistas creció de forma considerable, llegando incluso a regentar algunos de ellos. Y, por supuesto, mantuvieron y aumentaron su labor como docentes artísticas, incluso pudieron instalar sus propias academias, recibiendo parabienes públicos, como sucedió con Marisa Roësset y el taller de pintura que abrió en el bullicioso Madrid de 1931.

Aunque es cierto que la misoginia de la época seguía discriminándolas y no aceptaba que determinadas técnicas como la pintura mural fueran ejercidas por las mujeres, como le sucedía a Delhy Tejero, creían que podían ser libres, que podían alcanzar sus sueños. La Segunda República contribuyó a ello.

4. El final de un sueño

Solo que aquel sueño fue bruscamente interrumpido. Las artistas que se mantuvieron leales al Gobierno republicano cambiaron los realismos de esperanzador futuro que habían caracterizado su poética, tiñéndolos de tristeza y de amargura para recrear, parafraseando a Goya, *los tristes sucesos acontecidos*: el hambre, la destrucción, las bombas, las muertes... Fue el lenguaje empleado por,

²³ Carmen Conde, *Júbilos. Poemas de niños, rosas, animales y vientos*, Murcia, La Verdad, 1934.

entre otras, Pitti Bartolozzi, quien compuso algunas de las imágenes más elocuentes del dolor que la guerra produjo en la población civil, entre las mujeres y los niños que desde la retaguardia padecieron y sufrieron aquel gran desastre (fig. 23); Delhy Tejero (1904-1968), que desde Florencia trasladaba al lienzo el sufrimiento vivido durante los comienzos de la guerra; o las fotógrafas Ana María Martínez Sagi, la húngara Kati Horna y la alemana Gerda Taro, todas ellas comprometidas ideológicamente con el Gobierno democrático republicano, que legaron para la posteridad algunas dramáticas y magníficas imágenes de los desastres acontecidos durante la guerra, también entre la población civil. En otras ocasiones, aquel realismo se tiñó de un potente carácter épico para animar a los soldados y a los defensores de la República que intervinieron en el conflicto, componiendo carteles y murales que servían a los intereses propagandísticos tanto del Gobierno español como de la facciónalzada en rebeldía. Igual que había sucedido recientemente en Alemania y poco antes en la Unión Soviética. Fue el trabajo que llevaron a cabo una comprometida Manuela Ballester, Juana Francisca, otra de las mejores cartelistas con que contó la República (fig. 24), Carme Millá, Elisa Piqueras o Alma Tapia.

Quienes se posicionaron a favor de los sublevados cambiaron igualmente tanto el lenguaje empleado como los asuntos representados, utilizando similares soportes a los creados por sus antiguas colegas. Solo que este grupo fue sustancialmente menor y sus integrantes no ocuparon, como era de esperar, responsabilidades políticas. En consecuencia, la libertad sentimental expresada por Rosario de Velasco en su célebre *Adán y Eva* desapareció y la tristeza se apoderó de la gente corriente que protagonizó *La matanza de los inocentes*, ese gran lienzo pintado en



Fig. 23. Pitti (Francis Bartolozzi Sánchez),
Guerra, 1938.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
Depósito temporal familia Lozano Bartolozzi, 2012.

1936. Mientras que, en otros casos, optaron por defender sus creencias alentando a los sublevados a través de una épica similar a la empleada por las artistas republicanas, o retornando a la idea de la mujer como madre y esposa, una imagen que ya avanzaba Julia Minguiñón en su significativo *Bordadoras de flechas*, pintado en 1937.

Después, cuando la guerra hubo concluido y las tropas alzadas en rebeldía vencieron, una noche oscura se cernió también sobre las mujeres. Todos los derechos que tanto habían tardado en conquistar fueron derogados, y



*Fig. 24. Juana Francisca Rubio,
Campamento de unión de muchachas, 1937.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.*

la idea del ángel del hogar, madre y esposa, ferviente ama de casa y católica sumisa, emergió triunfante.

En el terreno artístico, como mantenía hace algún tiempo, la situación empeoró gravemente. A la obligación, compartida con sus colegas varones, de abandonar cualquier poética de vanguardia y de plegarse al desdibujado lenguaje artístico imperante, con todos los matices ya conocidos, se añadió el necesario decoro que las creadoras debían observar. Y sin mediar solución de continuidad, todos los logros conseguidos en apenas unos

años desaparecieron, incluida aquella vibrante exaltación de la mujer independiente y libre. En consecuencia, entre la brillante generación de artistas modernas se produjo una fractura abismal: las exiliadas (Manuela Ballester, Roser Bru, Carmen Cortés, Victorina Durán, Elvira Gascón, Juana Francisca, Maruja Mallo, Mary Martín, Soledad Martínez, Marta Palau, Amparo Segarra o Remedios Varo, entre otras),²⁴ quienes permanecieron en tierras españolas acatando el nuevo régimen político (Teresa Condeminas, Margarita Frau, Julia Minguillón, Marisa Pinazo, Marisa Roësset, Olga Sacharoff, Angeles Santos, Rosario Velasco y tantas otras) y quienes como Lola Anglada, Pitti Bartolozzi o Delhy Tejero se aislaron en ese denominado exilio interior.

El tiempo de las mujeres libres había concluido, también el de nuestras protagonistas. De nada habían servido los esfuerzos realizados, los obstáculos sorteados, los sueños acariciados. El olvido más absoluto se cernió sobre su producción, y el ángel del hogar se convirtió en el nuevo precepto a seguir. Por fortuna, el siglo XXI ha comenzado a recuperar sus trayectorias y su producción artística, permitiendo que puedan emerger del eclipse en el que, consciente e injustamente, han permanecido durante demasiado tiempo.

24 Carmen Gaitán, *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Madrid, Cátedra, 2019.

ÍNDICE

PREÁMBULO	9
INTRODUCCIÓN	11
I. MUJERES Y ARTISTAS, UNA PÉSIMA COMBINACIÓN	17
II. UN NUEVO RELATO HISTORIOGRÁFICO	33
1. Quiénes eran ellas	34
2. Sobre su calidad artística	63
3. En busca de una identidad	81
4. El final de un sueño	87

Esta obra se terminó de imprimir
en marzo de 2023
en los talleres gráficos
del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza



STVDIVM GENERALE CAESARAV- GVSTANAE CIVITATIS

COLECCIÓN PARANINFO
SAN BRAULIO 2023



Universidad Zaragoza