



Las mujeres y el universo de las artes



**Concha Lomba Serrano
Carmen Morte García
Mónica Vázquez Astorga
(eds.)**

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3838>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Concha Lomba Serrano, catedrática de Historia del Arte y directora del IPH de la Universidad de Zaragoza. Especialista en arte contemporáneo, su interés por los estudios de género arranca de antiguo y en la actualidad lidera el proyecto I+D+i, *Mujeres artistas en España, 1804-1939*, concedido por el MINECO, y en 2019 ha visto la luz su monografía *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*, editada por el CSIC.

Carmen Morte García, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y directora del Centro de Estudios del Renacimiento. IP de proyectos de investigación de excelencia y del grupo de investigación *Artífice*. Autora de publicaciones sobre alabastro, mecenazgo, iconografía y artes figurativas renacentistas. Comisaria de exposiciones. Miembro de comités científicos de congresos y de consejos asesores de publicaciones nacionales e internacionales.

Mónica Vázquez Astorga, profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, dedica su investigación al arte y cultura contemporáneos. Su tesis doctoral, se fundamentó en el estudio de la producción artística y arquitectónica del zaragozano José Borobio Ojeda (1907-1984), dentro del contexto europeo de la época. Se ha ocupado de otros artistas así como de varias de las manifestaciones artísticas de los siglos XIX y XX (arte del cartel, humor gráfico y mundo del dibujo y sus protagonistas). Se ha centrado también en la arquitectura escolar en Aragón y en otras ciudades como Florencia (Italia); y los cafés históricos (como espacios de sociabilidad pública) en Zaragoza, Madrid o Florencia.

Motivo de cubierta:
Elin Danielson, *Después del desayuno*, 1890.
Colección privada.

Las mujeres y el universo de las artes

Concha Lomba Serrano
Carmen Morte García
Mónica Vázquez Astorga
(editoras)

-
-
- colección actas
-
-

Las mujeres y el universo de las artes

XV Coloquio de Arte Aragonés

Gonzalo M. Borrás Gualis *in memoriam*

Concha Lomba Serrano
Carmen Morte García
Mónica Vázquez Astorga
(editoras)

ARTÍFICE
GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE REFERENCIA

ESTIGIUM
GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE REFERENCIA



Unión Europea

Fondo Europeo
de Desarrollo Regional

**GOBIERNO
DE ARAGÓN**



INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO
Excma. Diputación de Zaragoza
ZARAGOZA, 2020

Proyecto Investigación *Las artistas en España, 1804-1939*

Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social, Universidad de Zaragoza

Vicerrectorado de Política Científica, Universidad de Zaragoza

Comité Español de Historia del Arte

Las mujeres y el universo de las artes

Actas XV Coloquio de Arte Aragonés

Coloquio. Zaragoza, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza

6 y 7 de marzo de 2019

Dirección y coordinación científica:

Concha Lomba Serrano

Carmen Morte García

Comité científico:

Dra. Isabel Álvaro Zamora, Universidad de Zaragoza

Dr. Jaime Brihuega Sierra, Universidad Complutense de Madrid

Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis, Universidad de Zaragoza (†)

Dr. Juan Francisco Esteban Lorente, Universidad de Zaragoza

Dr. Manuel García Guatas, Universidad de Zaragoza

Dr. Rafael Gil Salinas, Universidad de Valencia

Dra. María del Carmen Lacarra Ducay, Universidad de Zaragoza

Dr. Fernando Marías Franco, Universidad Autónoma de Madrid

Dr. Alfredo Morales Martínez, Universidad de Sevilla

Dr. Riccardo Naldi, Università degli Studi Napoli «L'Orientale» de Nápoles

Dr. René Payo Hernanz, Universidad de Burgos

Dr. Wifredo Rincón García, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Dr. Agustín Sánchez Vidal, Universidad de Zaragoza

Editoras:

Concha Lomba Serrano

Carmen Morte García

Mónica Vázquez Astorga

Publicación número 3753 de la Institución Fernando el Católico

Organismo autónomo de la Excmo. Diputación de Zaragoza

Plaza de España, 2 · 50071 Zaragoza (España)

Tels. [34] 976 28 88 78/79

ifc@dpz.es

www.ifc.dpz.es

© De los textos, los autores

© De la presente edición, Institución Fernando el Católico

© De las imágenes, los autores

Los artículos incluidos en esta publicación y firmados por Pilar Biel, Amparo Martínez, Ascensión Hernández y José Luis Pano han sido redactados en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium*; y los artículos firmados por Ana Ágreda y Elena Andrés han sido redactados en el marco del grupo de investigación de referencia *Artifice*, ambos reconocidos por el Gobierno de Aragón y cofinanciados por el Programa Operativo Feder Aragón 2014-2020.

ISBN: 978-84-9911-594-8

DEPÓSITO LEGAL: Z 175-2020

PREIMPRESIÓN: Cometa, S.A.

IMPRESIÓN: Gistel Industrias Gráficas

IMPRESO EN ESPAÑA. UNIÓN EUROPEA

ÍNDICE

Presentación, por Concha LOMBA SERRANO y Carmen MORTE GARCÍA	11
Conferencia inaugural	
A propósito de la calidad, por Estrella DE DIEGO	15
Ponencias	
Las hijas de los Reyes Católicos. Magnificencia y patronazgo de cuatro reinas, por Miguel Ángel ZALAMA	31
Artes textiles y mundo femenino: el bordado, por Ana M. ÁGREDA PINO.....	55
Mujeres, sociedad y arte en el Japón de la era Edo (1603-1868). Una sucinta aproxi- mación, por Elena BARLÉS BÁGUENA.....	83
Mujeres artistas y discursos contrahegemónicos. Otras miradas sobre iconografías y estereotipos femeninos en el siglo XIX, por Magdalena ILLÁN MARTÍN.....	107
Cuatro pintoras mexicanas de la primera mitad del siglo XX. Una nueva mirada hacia la modernidad, por José Luis PANÓ GRACIA.....	127
Mujeres que tejen la historia: artistas, profesoras y alumnas en escuelas de arquitectura y diseño de vanguardia. De la Bauhaus a Black Mountain College, por Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ y M.ª Pilar BIEL IBÁÑEZ.....	151
Aventuras de una mujer guionista. La azarosa trayectoria de Janet Riesenfeld, por Amparo MARTÍNEZ HERRANZ.....	177
Las mujeres en el sistema del arte en la España del siglo XXI, por Rocío DE LA VILLA ARDURA	203

Comunicaciones

La construcción de la imagen de la reina Juana I de Castilla a través de su guardarropa, por Mónica CALDERÓN ACEDO.....	225
La condesa de Puñonrostro: promotora de las letras en el Siglo de Oro español, por Elena ANDRÉS PALOS	237
Las capillas funerarias de doña Mencía de Andrade y doña María de Calo y Temes. Dos excepcionales ejemplos de promoción femenina en Compostela (siglos XVI y XVII), por Begoña ÁLVAREZ SEIJO	249
Mujeres y jardines: ingenio, conciencia y afirmación de género, por Maddalena BELLAVITIS.....	257
Francisca Meléndez y las miniaturas del Meadows Museum, por Alicia LOZANO COMINO	267
La mujer japonesa en la cultura del té del periodo Edo (1603-1868), por David LACASTA SEVILLANO	275
Empoderamiento femenino en la obra de Uemura Shōen, por Ana GALÁN SANZ.....	283
Pintoras, lectoras y feministas: La producción de las artistas japonesas en la cultura de masas de la era Taishō (1912-1926), por David ALMAZÁN TOMÁS	295
Adèle de Cassin (1831-1921), entre la <i>salonnière</i> y la <i>demi-mondaine</i> : distintas facetas de una colecciónista parisina, por Guillermo JUBERÍAS GRACIA.....	305
La producción literaria de Emilia Serrano: labores, costumbres y viajes en el siglo XIX, por Anaïs Laia SERRANO GARCÍA.....	317
Antonia Rodríguez Sánchez de Alva y el arte de la pintura, por María DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO.....	327
Afirmarse a través del espacio. Los autorretratos de Florence Henri, por Irene RUIZ BAZÁN.....	337
Aurora Gutiérrez Larraya. Sobre encajes y otras artes decorativas, por Joan MIQUEL LLODRÀ.....	345
Margarita Nelken, crítica de arte y feminista: sus artículos sobre mujeres pintoras en <i>Blanco y Negro</i> (1926-1931), por África CABANILLAS CASAFRANCA.....	355
El <i>bellum intestinum</i> de una artista: Carmen Osés Hidalgo hasta la llegada del franquismo (1920-1939), por Rubén PÉREZ MORENO	369
Marga Gil Roësset: dotada de un talante natural para la ilustración y la escultura, por Montserrat SISO MONTER.....	379
La mirada de Carme García Padrosa. Mujer, espacio doméstico y retratos fotográficos, por Blanca TORRALBA GÁLLEGOS	389

Mary Vieira: una artista <i>extranjera, sujeto y objeto</i> de la historia del arte, por Pedro Augusto VIEIRA SANTOS	401
De puertas adentro: acercamiento a la identidad femenina y personalidad creadora de la pintora Amalia Avia a través de la memoria autobiográfica, por Eva ASENSIO CASTAÑEDA.....	411
El olvido de las artistas andaluzas. El caso de Ascensión Hernanz Catalina (1934-1995), por Ana MARTÍNEZ GUIJARRO	421
La aportación femenina a las artes plásticas de los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro: escultoras y pintoras en el medio rural, por José María ALAGÓN LASTE.....	431
Aproximación a la presencia de mujeres en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos durante el franquismo, por Clara SOLBES BORJA.....	443
Leonor Sala Ruiz de Andrés, la última gran mecenas de la basílica del Pilar, por Diana M. ^a ESPADA TORRES.....	451
Testimonios de vida. Pintoras altoaragonesas. 1940-1970, por Luisa MONERRI GARCÍA	461
Pioneras en el mundo de los videojuegos. Erikawa Keiko, a la sombra de Koei, por Claudia BONILLO FERNÁNDEZ.....	471
Cine ecologista y la lírica de la ausencia. La obra fílmica de Naomi Kawase, por Juan Pablo ROMANOS AGUSTÍN	479
Fotografía artística femenina en la Galería Spectrum Sotos, por Juan José LARRAZ PACHE.....	487
Mercedes Marina. Un lustro de crítica fotográfica de la galería <i>Spectrum</i> de Zaragoza (1982-1987), por Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN	497
Mujeres protagonistas en el proceso creativo del Arte del Videojuego, por Adrián RUIZ CAÑERO	507
<i>Zarré os uellos:</i> Una [re]visión de Áñchel Conte por Elena Martínez y Fátima Blasco, por Ruth BARRANCO RAIMUNDO.....	515
<i>Street Art</i> en aras de la libertad. Artistas urbanas en Oriente Medio, por Carlota SANTABÁRBARA MORERA.....	525

PRESENTACIÓN

CONCHA LOMBA SERRANO

CARMEN MORTE GARCÍA

Catedráticas de Historia del Arte

Directoras científicas del XV Coloquio de Arte Aragonés

En 2018 se cumplieron cuarenta años del comienzo de los Coloquios de Arte Aragonés. Nacieron merced al impulso de los profesores Santiago Sebastián († 9 de febrero de 1995) y Gonzalo Borrás († 27 de febrero de 2019), como un foro de reunión de los investigadores en el que se debatiera y reflexionara sobre la historia del arte y el Patrimonio Cultural Aragonés y su relación con el ámbito internacional. Desde entonces, los Coloquios se convirtieron en uno de los principales exponentes de la actividad investigadora desarrollada por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

En esta nueva edición, se quiso abordar un asunto de máxima actualidad pero que todavía precisa de nuevos estudios que arrojen luz sobre *Las mujeres y el universo de las artes, una narración todavía incompleta*. De acuerdo con las nuevas tendencias que postulan la investigación y el estudio de una parte soslayada en el ámbito de la historia del arte como es la presencia de la mujer en la institución y el ecosistema de las artes, nos propusimos celebrar un coloquio que tuviera como hilo transversal el papel de la mujer, no como imagen o figura representada, sino como protagonista activa, como mecenas, patrocinadora, galerista o creadora.

Una vez elegidas las directoras científicas del mismo y el tema y contando con el apoyo unánime del Departamento de Historia del Arte, comenzamos a trabajar en equipo con un comité organizador integrado por Javier Ibáñez, Juan Carlos Lozano, Carolina Naya, M.^a José Tarifa y Mónica Vázquez, profesores doctores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza; un comité científico integrado por Isabel Álvaro, Jaime Brihuega, Gonzalo M. Borrás, Juan Francisco Esteban, Manuel García, Rafael Gil, María del Carmen Lacarra, Fernando Marías, Alfredo Morales, Riccardo Naldi, René Payo, Wifredo Rincón y Agustín Sánchez, todos ellos reputados historiadores

del arte de las universidades de Zaragoza, Burgos, Autónoma y Complutense de Madrid, Sevilla, Orientale de Nápoles y Valencia, así como del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Además, contamos con una secretaría técnica compuesta por Elena Andrés, Julio Gracia, Guillermo Juberías y David Lacasta, contratados predoctorales del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. A todos agradecemos su ayuda y colaboración, a la que es preciso sumar la debida al profesor David Almazán, de nuestra Universidad de Zaragoza, por su inestimable trabajo.

La conferencia inaugural se encargó a la profesora Estrella de Diego, una de las pioneras en los estudios de género en España, y las ponencias a los profesores: Miguel Ángel Zalama, Ana Ágreda, Ana Aranda, Mari Cruz de Carlos, Elena Barlés, Jesús Pedro Lorente, Magdalena Illán, José Luis Pano, Ascensión Hernández, Pilar Biel, Amparo Martínez, Rocío de la Villa y Cristina Giménez. Además, se presentaron una treintena de comunicaciones, seleccionadas por el Comité Científico de entre el más de medio centenar presentadas, siguiendo el proceso de pares ciegos, lo que constituye buena prueba del interés que suscita el tema entre la investigación europea. Se trata de un conjunto de valiosas aportaciones de profesores, doctorandos y estudiantes de nuestra Universidad y de otras instituciones académicas de España y de fuera.

Para su celebración, el XV Coloquio de Arte Aragonés contó con la colaboración de un importante conjunto de instituciones: Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social y Vicerrectorado de Política Científica de la Universidad de Zaragoza, Comité Español de Historia del Arte (CEHA), Institución Fernando el Católico, así como los grupos de investigación de referencia *Artífice* y *Vestigium* y sendos proyectos de investigación MINECO: (HAR2015-66999-P y HAR2017-84399-P). A todos ellos nuestro más sincero agradecimiento.

Además, dispuso de un espacio destacado para su desarrollo: el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, en cuya sala Pilar Sinués se celebraron las sesiones los días 6 y 7 de marzo de 2019, con una asistencia realmente notable.

Tan importante encuentro sufrió, sin embargo, de una dolorosa ausencia: la del profesor Gonzalo M. Borrás Gualis, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, uno de nuestros mejores investigadores, persona querida y admirada por todos los participantes. Su temprano e injusto fallecimiento propició la dedicación del XV Coloquio.

CONFERENCIA INAUGURAL



A PROPÓSITO DE LA CALIDAD

ESTRELLA DE DIEGO

Estudios de género *versus* Historia de mujeres: ver o no ver las trampas del discurso.

Hace pocos años, alguien comentaba en el Museo del Prado cómo era una pena tener en la colección un cuadro de Artemisia Gentileschi –*El nacimiento de San Juan Bautista*, de 1635, para ser más precisos– «no tan bueno», justo en un momento en que todos parecían volver los ojos hacia la artista italiana. En efecto, no era un cuadro con la fuerza expresiva y hasta brutal de algunas de sus versiones más conocidas de Judith y Holofernes, aunque, pese a todo, ¿quién se atrevería a decir que era «peor»?

Como es de todos sabido, eso que no tiene nombre ni conceptualización claros y de lo cual pese a todo los historiadores hablamos sin mesura, la «calidad» –discutida por Mieke Bal desde el caso de Gentileschi–, contrapone unas obras a otras y establece diferencias y jerarquías que al final cambian según el momento y el lugar. Ahora, *El nacimiento de San Juan Bautista* está colgado en las salas del Prado, si bien hasta épocas muy recientes hubiera sido irrelevante incluso tener la mejor y más potente versión de *Judith y Holofernes*: por muy «bueno» que fuera un cuadro de Artemisia Gentileschi, nunca podría alcanzar el prestigio ni la calidad del resto de las obras expuestas en este extraordinario museo. Se hubiera quedado en los almacenes.

Es la primera cuestión que merece la pena repensar en el contexto de 2019, cuando es posible visitar ese cuadro de Gentileschiantes considerado «no tan bueno» colgado en las paredes del Prado, entre las «obras maestras». Si Linda Nochlin –y diez años después Parker y Pollock– se preguntaba hace casi medio siglo por las «grandes maestras» y trataba de dar una respuesta relacionada con cuestiones sociológicas –entre ellas la educación o la falta de educación más bien, la falta de oportunidades, cómo la carrera de Picasso hubiera sido muy diferente de haber nacido Pablita en lugar de Pablito–; si confirmaba que estas grandes pintoras habían existido desde luego, quizás ha llegado el momento de plantearse el lugar que corresponde a esas mujeres en el relato que es tanto

como decir en las salas de los museos y, más aún, parece imprescindible formular otra pregunta más incómoda si cabe, en especial entre los/las investigadores/as que se han sumado a la moda del «género» sin ser solventes en los estudios de género mismos. ¿Cuántas de esas artistas estuvieron ahí –aunque fuera por casualidad– y no fuimos capaces de «verlas»?

Un ejemplo claro a este respecto lo encontramos en el propio Prado cuando en 1985, en la exposición *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano* –comisariada por el entonces director del museo, Alfonso Pérez Sánchez, siempre preocupado por las aportaciones de las mujeres a la historia del arte–, las obras de Artemisia Gentileschires plandecieron para quienes se aventuraron al conocimiento más allá del reconocimiento. Era asombroso observar la fuerza de esta artista incluso frente a Caravaggio y, pese a todo, ¿cuántos de los visitantes de aquella exposición reconocieron el talento de Gentileschi, a pesar de no ser Caravaggio, el «mejor» en el relato impuesto de la historia del arte? ¿Cuántos supieron imaginar que treinta años más tarde esas mismas obras causarían la envidia de quienes «solo» poseían un cuadro «menor» de la artista? Desde luego ahora sería mucho más complicado obtener el préstamo de esos cuadros de lo que lo fue entonces, cuando pocos apreciábamos el talento de la artista. ¿Quiénes de los que vieron en ese *El nacimiento de San Juan Bautista* un cuadro «menor» –dijeron algunos–, comparado con los que se mostraban en la exposición de napolitanos –y que no vieron–, adivinaron que menos de una década después ocuparía un lugar en el museo, colgaría de las paredes? ¿Ha cambiado el gusto o se ha transformado la noción de *calidad* a partir de las presiones externas?

Se trata de preguntas esenciales para entender cómo una buena parte de las exclusiones de las mujeres artistas se deben a múltiples problemas de los cuales no se pueden disociar los de índole teórico, si bien en todos los casos asociados al concepto de *calidad*. Estudiar a las «mujeres artistas» con una aproximación historiográfica clásica, como «historia de las mujeres» en 2019, fuera de los estudios de género y sus planteamiento de relecturas de la narrativa en el momento actual –algo muy frecuente en nuestros países, donde el tema está tardíamente de moda– es sin duda encomiable, pero inútil como reformulación de lo excluyente en el discurso, que es al fin el mayor problema. Artemisia Gentileschi –por seguir con este ejemplo– no debe llegar a las salas del Museo del Prado por presiones o necesidad de «mostrar mujeres», sino por una reflexión global sobre el concepto mismo de *calidad* sobre el cual se cimenta nuestra historia del arte más excluyente.

Y esa reflexión global se puede hacer solo desde los estudios de género: no se pueden abordar las cuestiones y la producción de las mujeres en la historia

como una excepción o como quien estudia una catedral gótica –y menos en el año 2019, como ocurre a menudo en la historia del arte en nuestro país–. Es necesario un armazón teórico fuerte que sea capaz de revisar el discurso impuesto. De verdad que en 2019 no basta con hablar de mujeres ni con rescatar mujeres: hay que romper miradas.

Queda claro al repasar un buen número de investigaciones que, a pesar de hablar de mujeres, no quiebran el *status quo* ni el concepto de *calidad*. Hacer crítica/historia de género ha implicado cada vez un compromiso intelectual –numerosos e incómodos compromisos, que no todas y todos están dispuestas a asumir–. En primer lugar, las investigadoras debían aprender a moverse dentro de una historia del arte a veces con escasos objetos no solo en su pura fisicidad –pocas obras conservadas–, sino a través de noticias en documentos. En segundo, para huir de las comentadas «excepciones positivas» –Miguel Ángel, Leonardo, Rafael, Picasso...–, debían estar dispuestas/as a revisar la historia con ojos diferentes.

Si la «historia de los estilos» resultaba desaconsejable como territorio de análisis –porque muchas de las pintoras se veían obligadas a trabajar apartadas de la corriente imperante en cada momento debido a su mismo *status* de mujeres–, la «historia de los artistas», en principio menos restrictiva, acababa por centrar el interés en criterios dados como «grandes maestros» y «grandes obras» –otra vez la calidad–. En tercer lugar, toda aspirante a hacer historia del arte desde una mirada de género debía estar dispuesta a dar cuenta y a respetar los esfuerzos de todas aquellas que la habían antecedido, valorando sus dificultades, nunca subestimando las aportaciones, pese a ser en muchos casos banales o poco *aggiornate*. Dicho de otro modo: se trataba de huir de las estrategias de ese discurso dominante que cree saberlo todo.

Por eso el mítico libro *The Obstacle Race* de Germaine Greer, por cierto traducido al castellano por Bercimuel en el año 2005, lo cual dice mucho de la situación española, no debe ser considerado solo como reliquia y por eso el primer intento de hablar de artistas mujeres en nuestro país, desde la Universidad Autónoma de Madrid en 1984, sigue manteniendo la vigencia, a pesar de no abordar el problema desde el punto de vista de género y centrándose en historia de las mujeres. Lo que habría que preguntarse es el motivo por el cual treinta y algunos años más tarde algunos/as historiadores/as del arte no han superado esa primera fase y siguen proponiendo el mismo tipo de acercamiento historiográfico que ignora lo muchísimo publicado este último medio siglo.

La imagen de la mujer en el arte español se tituló el congreso, celebrado bajo el epígrafe *III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*, jorna-

das organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de dicha universidad, se publicaba, y la editora del libro –y una de las más eminentes sociólogas–, la profesora María Ángeles Durán, se aproximaba a su modo a la cuestión tratada por Nochlin y sus coetáneas algunos años antes al abordar el problema de la mujer como «clase» y las restricciones consiguientes, animando la relectura de textos clásicos como *La perfecta casada* de fray Luis de León. También ella hablaba de la falta de oportunidades para pintoras o escultoras.

En dichas actas, que recogían artículos de profesoras y profesores a los cuales se había invitado a pensar en el problema, «desde la prehistoria a nuestros días» –como se solía decir en los viejos tiempos–, aunque «nuestros días» fuera al fin el siglo XIX, dando también este particular el pulso de lo que eran los estudios de la Historia del Arte incluso a mediados de los años ochenta, asunto importante pues creo que parte de nuestros problemas derivan de la naturaleza reaccionaria de la disciplina que parece ha sobrevivido en buena medida. Así, en dichas actas se abordaban las mujeres pintadas y las mujeres artistas y había en realidad menos que pocas referencias a lo que de un modo sistemático y estructurado habían aportado las teóricas anglosajonas desde 1971 (Nochlin) hasta 1981 (Pollock y Parker). Solo Manuela Mena hace mención explícita en su artículo a esa falta de estudios sobre el problema al hablar de la escasa bibliografía sobre esta materia en nuestros estudios de historia del arte, a los que no parecía haber llegado aún el feminismo histórico-artístico norteamericano.

No se va a emitir un juicio de valor sobre las aportaciones de este conjunto en comparación con lo que por aquellos años estaban haciendo las investigadoras americanas, sería absurdo, aunque sí se debería notar cómo algunas de estas desinformaciones siguen vigentes en los «temas de mujeres»: abordarlos sin cuestionar el método de la Historia del Arte que implican los estudios de género, los estudios *queer* o poscoloniales, etc., es hacer un catálogo sin más, desactivar las obras y al pensamiento mismo.

Tal vez las desinformaciones y exclusiones, este concepto de calidad siempre al acecho, explicaría por qué la tan reiterada primera exposición de una mujer en el Prado, la de Clara Peeters, acababa con la obra de un colega masculino, comparación en la cual, y habiendo aprendido a mirar de nuevo, quedaba mejor parada la artista, por cierto. Pero quizás este tipo de exclusiones –las más repetidas– no son las más relevantes. Ni siquiera lo son tampoco los problemas relativos a las ausencias de las artistas en los museos a causa solo de las atribuciones equivocadas, como en el caso de Anguissola: estar bajo otro nombre. Quizás lo peor sean las ausencias debidas a los ojos de los visitantes que no llegan a ver lo que tienen delante –como ocurrió en la citada exposición de

pintura napolitana en el Prado—. Históricamente ha ocurrido con Clara Peeters en el mismo museo. Ha estado casi siempre en la sala de los bodegones, tal vez no por su enorme pericia como pintora, sino porque la consideración de los bodegones ha sido poca: daba igual que una mujer se colara entre un género menor en cualquier caso.

No hace falta recordar aquí las cuestiones asociadas al proyecto ilustrado, de las cuales deriva la clasificación que durante siglos ha gobernado la historia del arte: la jerarquía de los géneros en virtud de la cual existían géneros mayores y géneros menores, dependiendo de la presencia o no de la figura humana. El último lugar era, así, para los bodegones, aunque hoy en día esta idea está más que puesta en tela de juicio, en especial después de la publicación del libro de Bryson, hace ya bastante años, donde se demuestra que se trata de un género mucho más complejo de lo que se solía a pensar. Siguiendo con la colección del Prado, Meléndez es más que un inventario «de comida» para el Príncipe: es una fascinante propuesta relacionada con la enciclopedia.

CLARA PEETERS

Ciertamente, durante muchos años la pintora de Amberes Clara Peeters fue la única mujer artista colgada en las paredes del Museo del Prado, si bien eran pocos los que reparaban en este hecho nada frecuente en aquella época: una mujer pintora y no pintada entre los grandes cuadros. No obstante, el visitante atento podía descubrirla, destacada, en la entonces rebosante sala de bodegones. Aquella sala era casi un remedo de las mesas flamencas del XVII, donde alimentos y utensilios –lujosos y modestos– se agolpan en una peculiar construcción espacial, la que corresponde a este género pictórico, denostado por la historia del arte más conservadora al excluir la figura humana. Allí, en la sala del Prado y pese a lo extraordinario del conjunto de bodegones conservados en la pinacoteca madrileña, la obra de Peeters sobresalía entre tantas maravillas de caza, pescados, dulces, cristales, metales brillantes, cestas o hasta flores y jarrones que hablaban de las diferentes maneras de entender el mundo en las distintas sociedades y épocas.

Destacaba sobre todo un cuadro –composición exquisita–, en el cual las flores del jarrón, primorosamente pintadas, rivalizaban en destreza con la elegante copa de plata, la bandeja con los frutos secos y los dulces, el transparente vidrio al fondo y la jarra de peltre. El trabajo exhibía una habilidad poco común, minuciosa y precisa, subrayada en los pétalos de cada flor: el jarrón

de Peeters tenía mucho de pericia botánica, aquella que cultivarían, pocos años después y también en los Países Bajos, otras artistas como Maria Sybilla Merian o Rachel Ruysch. La primera, alemana de origen, sería la autora de *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, transformaciones de insectos que poco tenían que ver con *Systema Naturae*, el posterior catálogo seco y observativo de Carl Linneus. Las láminas de esta mujer que pintaba insectos y, más aún, los criaba y los observaba, capaz de marchar hacia Surinam con 52 años cumplidos para llevar a cabo sus investigaciones, eran vibrantes, llenas de vida, igual que las composiciones pictóricas de Rachel Ruysch, hija del conocido anatómico al cual, se cuenta, compró su colección médica el propio Pedro el Grande de Rusia.

Quizás fue la atmósfera particular en los Países Bajos durante el 1600 –en especial en Amberes, donde Peeters desarrolla su actividad– la que posibilitó la consolidación de esos bodegones con mucho de estrategia de representación de una clase en ascenso, burguesa y moderna –los ricos comerciantes–, que a ratos remedaba las costumbres de la aristocracia tradicional. Alrededor de esta aparente paradoja –modernidad y tradición– se desarrollaba el género pictórico con bastante de pintura de historia al trazar un retrato social muy preciso. Entre las riquezas y rarezas importadas y atesoradas se delineaba, además, la fina frontera entre abundancia y exceso, y se apelaba, de alguna manera, a la caducidad del mundo y las cosas del mundo. Quién sabe si fue esa misma atmósfera de modernidad la que Maria Sybilla Merian encontró al trasladarse a los Países Bajos, un lugar más liberal para llevar a cabo sus investigaciones y hacer su sueño realidad: llegar hasta la colonia holandesa de Surinam.

En cualquier caso, ser mujer pintora en el siglo XVII, incluso en una sociedad cuya clase en ascenso retaba algunas viejas costumbres, no era fácil. No lo era, entre otras cosas, porque las artistas encontraban grandes trabas para su formación, a menos que no aprendieran con el padre –ocurre con Artemisia Gentileschi–; o con un maestro particular, supervisada la estancia por la esposa del mismo –es el caso de Sofonisba Anguissola, ambas expuestas hoy en las salas del Prado–. Las mujeres no podían frecuentar un taller, fórmula habitual para convertirse en pintor, pues era impensable para las jóvenes compartir cotidianidad con otros muchachos. Además, al salir serían demasiado viejas para casarse. Por si fuera poco, el acceso a las clases de desnudo, la manera de aprender a dibujar la figura humana y pasaporte para la «alta pintura» de escenas de batallas o religiosas, estuvo vetado a las artistas durante siglos. Dedicar los esfuerzos a los bodegones, incluso a finales del siglo XIX, era un modo de llevar adelante la carrera para muchas mujeres.

Esta particular situación de las artistas hace aún más intrigante el gesto reiterado en algunas obras de Clara Peeters, de la cual por otro lado se tienen pocas noticias verificables, salvo que fue una pintora precoz especializada en bodegones, que trabajó en Amberes y que su época de máxima creatividad se desarrolló en torno a 1611-1612. Reflejada en los metales brillantes de algunas de sus obras, Peeters se pinta. A veces se pinta incluso pintando. Es una imagen apenas perceptible –camuflada quizás por decoro, para no parecer demasiado descarada en tanto mujer– que Peeters despliega con coraje infinito y una implacable seguridad en su oficio.

Retomando el juego de reflejos, muy arraigado en la época –el *Matrimonio Arnolfini* es buena muestra de ello, al desvelar en el espejo al fondo el retrato del pintor y la parte no visible del cuarto–, Clara Peeters subraya en su autorretrato una poderosa afirmación de su destreza. Pintar su efígie desde diferentes puntos de vista adaptados a la superficie de las copas o las jarras, descubre un absoluto control sobre los ángulos, la escala, la perspectiva, la minuciosidad..., y un orgullo sobre una autoría que a veces rubrican también las pastas con la forma de la «P» en su apellido.

Sus maravillosos *selfies avant-la lettre* hacen pensar, además, en las estrategias sofisticadas de tantas mujeres, a menudo obviadas por pintar géneros menores o pinturas menores. La pregunta surge insidiosa: ¿desde dónde se establecen los criterios de calidad, el canon? ¿No vuelven a ser restricciones de un discurso que es necesario revisar? Los bodegones de Peeters lo dejan claro: nunca hay que quedarse en las meras apariencias. Una segunda mirada, más atenta, puede desvelar cierto gesto radical de modernidad, oculto tras el reflejo de una copa. Lo importante para ella –y lo sigue siendo– era demostrar que tenía una destreza igual o superior a la de sus contemporáneos hombres –otra vez, pues, la calidad–.

Si Peeters era la única mujer entonces que estaba presente en las salas del museo madrileño, la misma pregunta se reitera impertinente en este contexto: ¿por qué se permitía la entrada de esta bodegonista, la única mujer? ¿Porque se comprendía su enorme habilidad y lo complejo de sus formas? No parece realista, si su primera exposición individual ocurrió solo muchos años después y, además, con una sorpresa final: un cuadro de Brueghel que no sé bien qué hacía ahí, como si una pintora –extraordinaria– no pudiera sostenerse sola en las salas del Prado. Es un poco la pregunta absurda de Havock Ellis a finales del XIX: «¿Qué hacen las mujeres cuando se quedan solas?».

JERARQUÍAS: EL SIGLO XIX COMO GÉNERO MENOR

Estas mismas jerarquías en la historia de la pintura se podrían aplicar al siglo XIX en el Prado, que durante años ha sufrido otro lugar común asociado al mismo concepto de *calidad*. Hasta su regreso al edificio principal ha estado relegado, lejos de las colecciones de los «grandes maestros». Otra exclusión que merece la pena ser discutida y para eso también son útiles los estudios de género. De modo que no se trata de recordar cómo las mujeres hemos sido excluidas de la formación artística –de los talleres primeros y de las Academias después– de forma sistemática; de cómo hemos sufrido encierros, obligaciones de la familia o falta de crédito; de cómo hemos abdicado a lo largo de la historia de nuestros propios méritos por la fama de un padre –Gentileschi–, un amante –Gwen John–, un cuñado –Manet corregía los cuadros a Berthe Morisot–, un marido –Frida Kahlo, 1939…

No es cuestión de hablar de nada de eso que los estudios de género llevan planteando desde hace casi cincuenta años. Tampoco de contestar a la pregunta que formulaba Nochlin de forma retórica, usando una formulación que puede ser para hombres y para mujeres. Cómo se formulan las preguntas, cómo llamamos y cómo nos llaman es esencial. Por ejemplo, ahora sabemos todos que sí hubo «grandes artistas» en el siglo XIX –lo prueba *Juana la Loca* de Pradilla–, y más en concreto «grandes mujeres artistas» –Rosa Bonheur, también en la colección del Museo del Prado, aunque se haya pasado siglos secuestrada–. Porque también las exclusiones del XIX son un asunto relacionado con la calidad y las formas en que establece sus pautas. La calidad es implacable a la hora de dejar o no entrar los cuadros a las salas, si bien y como ya se ha visto es cambiante.

Quién sabe si la clave para tantas de estas exclusiones es que se trata de obras «fuera del sistema», fuera de la ley, que se excluyen no solo por los absurdos criterios de calidad, otra forma de dividir el mundo entre grandes maestros y quienes no son grandes maestros, sino porque no se encuentra un lugar para ellas en tanto excepciones –ocurre a menudo con las mujeres por sus mismas historias artísticas, se decía–. En el mismo Prado algunas bodegonistas o pintoras de género del XIX –Adela Ginés, por ejemplo– están excluidas por mujeres, por pintoras del XIX y porque sus cuadros «menores» no tienen cabida en un discurso que sigue en el Prado las líneas de los grandes maestros.

Ya se sabe que las mujeres suelen centrarse en escenas familiares y hasta banales, como algunos cuadros del XIX –cosa que explicaría esas exclusiones–. El caso de Lilly Martin Spencer –no en vano su primer trabajo fue decorar la

casa paterna— y *Peeling Onions*, tal vez, su cuadro más conocido, donde lleva al límite la tradición de la pintura realista y donde el bodegón se hace anecdótico pero muy presente: son las famosas escenas de cocina que cautivaron al público americano. Sin duda, es la mejor pintora americana de género en la segunda mitad del siglo XIX, a pesar de su negativa a viajar a Europa, hecho que luego lamentaría llegada la hora de competir con pintoras más sofisticadas de la costa Este. Nunca abandonó la pintura, ni siquiera al casarse con Benjamin Rush Spencer, un colaborador inigualable en los asuntos prácticos.

Otro caso muy diferente es el de Rosa Bonheur, tal vez más conocida por su homosexualidad que por sus cuadros, siendo una «Nueva Mujer», esas mujeres que desde finales del XIX luchan por su libertad, como todo el mundo sabe. De hecho, su pareja homosexual duró toda la vida, aunque nadie sospechaba del asunto por estar presidida por la madre de su amante y disimulada por la ignorancia del lesbianismo del siglo XIX. Estaba especializada en cuadros de animales y paisajes, supo adaptarse perfectamente a los tiempos y se vistió de hombre por aparentes motivos de salud, pero lo más importante es su ruptura de los moldes sociales, la inversión clara de papeles que, a pesar de todo, nunca fue perniciosa para su éxito profesional, sino que resultó más bien un acicate para vender sus cuadros en vida a unos precios desorbitados que luego no alcanzarían.

Por primera vez una mujer se atrevía a ir a una feria de caballos para ver los animales y poder dibujarlos mejor. Cuando le preguntaban que por qué no se había casado, contestaba impasible que no quería cambiar de nombre. La autoexclusión y reclusión de las mujeres en la sociedad eran para ella impensables y salía a la calle, frecuentando los lugares disfrazada de hombre, para llegar al fondo de las cosas. Más que sus relaciones fuera de la norma, nunca le perdonaron que fuera una mujer a la manera en que lo era, que pintara leones y cabezas de leones, como el cuadro maravilloso largamente escondido en los almacenes del Museo del Prado –tal vez las mujeres artistas podían aceptarse siempre y cuando se adaptaran al modelo de lo femenino–.

Pero cuántas cosas estaban vedadas a las mujeres que las excluían de la calidad... Entre otras la formación –no podían ser pintoras de Historia sino de forma algo tardía–. Además de la habitación propia. Esa falta de formación era entonces uno de los más grandes obstáculos, pero eran pocas las que se rebelaban contra el destino de dilettantismo al cual estaban condenadas la mayor parte de las mujeres. Lo explica Stuart Mill de un modo elocuente en *La esclavitud femenina*, cuya traducción castellana prologa Pardo Bazán: las mujeres debían hacer las cosas en ratos perdidos y en ratos perdidos se consigue bien poco. Por eso las mujeres del XIX estaban condenadas a vivir en el eterno dilettantismo.

Pese a todo, desde el último tercio del siglo XIX las mujeres burguesas van profesionalizando esas aptitudes que comienzan como mero adorno, en especial si un revés en el destino en el hogar les obliga a contribuir a la manutención familiar. Incluso María Pilar Sinués de Marco, una escritora del XIX español y por tanto imbuida en la actitud reaccionaria del país respecto a las mujeres trabajadoras en aquel momento, contempla dicha posibilidad en *La dama elegante*, de mediados de los ochenta del XIX. En el libro, lleno de consejos para las mujeres que deseen ser los «ángeles del hogar», la escritora comenta la posibilidad de un trabajo retribuido si las cosas van mal en la familia.

Es el camino que recorren las jóvenes copistas para llegar a ser pintoras en el siglo XIX, mujeres que toman el museo como escenario para la acción –otra forma de intimidad, pese a todo, por ser determinante en su camino para convertirse en pintoras–. La novela *El americano* de Henry James podría ser un excelente ejemplo, sobre todo la escena con la cual se abre la novela y que tiene lugar a finales de los sesenta de 1800 en el Louvre, uno de los museos favoritos del autor y en cuyo Salon Carré James descubre a Christopher Newman, derrotado sobre un sofá después de haberlo mirado todo: las obras maestras y los lienzos de las jóvenes copistas cuya misión, le han dicho, es hacer circular las propias obras maestras y que, de ser cierto, le harían admirar esas copias tanto como los originales.

Aquí se habla de su falta de discernimiento entre copia y original y se pone en entredicho el absurdo sistema que prioriza los originales y que obliga a las mujeres a limitarse a ser copistas, a ocuparse de un territorio «menor» donde no hace falta «tener talento», sino habilidad, porque lo que se pinta no es «original». Incluso en el año 1910 Rainer Maria Rilke reflexiona sobre las jóvenes copistas en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Son las aspirantes a pintoras que ansían encontrar su camino en la ciudad, acuciadas por el deseo de narrar su propio relato y, a veces, incluso por la necesidad de ganarse la vida lejos de una casa sumida en problemas económicos.

Las jóvenes pintando son el tema de Alfred Stevens (*In the Studio*, 1888) o de la escritora y pintora rusa Maria Bashkirtseva, quien desde muy joven vivió en París tratando de encontrar un lugar como creadora, igual que las copistas de Rilke sueñan con la libertad, con pasear solas –el único modo de convertirse en artista o en escritora–. Porque la *flânerie* sigue siendo en los primeros años del XX una actividad sujeta a las reglas de género, las que dividen en mundo entre interiores y exteriores y las mujeres «honestas» no andan por las calles solas. El museo se convierte en una especie de cuartel general para jóvenes con aspiraciones de libertad que pintan Frank Waller en 1881 –*Vista interior*

del museo Metropolitano cuando estaba en la calle 14—, o Juan Comba García, Exposición de los cuadros, tapices, muebles y objetos del estudio de Eduardo Rosales. Y es aquí donde la «calidad» entra insidiosa: ¿cómo cultivar la «calidad» a ratos perdidos, como paseantes con restricciones?

Sin embargo, hay países en Europa como Finlandia, cuya tradición de mujeres pintoras resulta ser especialmente rica, donde las cosas parecen algo diferentes: desde la paisajista y pintora de bodegones Fanny Churberg —su carrera se termina en 1890 por problemas de salud—, las artistas desarrollan su actividad en un lugar donde se encuentran incluso mujeres arquitectas. El movimiento de liberación de la mujer tiene su primera organización en 1884 muy ligado a la independencia. Parece que aquí, al igual que en Suecia, el dilema surgió por motivos no estrictamente políticos (aunque todo es política); las mujeres del país báltico buscaban un sistema mixto de educación que les permitiera entrar en la universidad, presentando una vida muy diferente de la de España, como cuenta un testimonio incomparable al respecto, el escritor y diplomático Ángel Ganivet, que en sus *Cartas finlandesas* describe la situación de las mujeres finlandesas mostrando las diferencias entre ellas y las españolas.

Las discusiones que entabla con las señoras amigas le permiten defender a sus compatriotas tan duramente atacadas por las nórdicas, que conocen el retraso que la mujer sufre en nuestro país. Las finlandesas dicen que la mujer en España es una esclava, a lo que Ganivet contesta que en nuestro país la mujer, socialmente, es menos que allí, pero que en casa lo es todo. Las finlandesas no conciben la vida sin trabajar, situación que pone de manifiesto las diferencias con las españolas, que por esas mismas fechas no consiguen hacerlo de forma normalizada, tampoco en el mundo de la creación.

En este clima de ebullición cultural surge en Finlandia la figura de Helene Schjerfbeck a través de cuya pintura se puede describir el desarrollo o del arte desde el simbolismo al expresionismo, tal y como muestra su serie de autorretratos. Esta pintora, gran admiradora de España (como lo demuestran las cartas donde habla del *Quijote* y Goya), realizó también obras sobre cuadros del Greco —a quien debió conocer a través de reproducciones— muy interesantes, cambiando los tonos tradicionales del pintor por otros violeta y grisáceo, así como las proporciones en general.

Pero ¿a cuántas de estas artistas se conoce? ¿Cuántas de estas pintoras del XIX se han quedado doblemente fuera del relato hegemónico por ser finlandesas y pintoras del XIX? Y es aquí donde nos encontramos de nuevo con el viejo problema de los bodegones y las pinturas «peores» que no es otro que «la calidad». ¿Qué ocurre con la prodigiosa cabeza de león de Bonheur del Prado

que está fuera del sistema y por tanto no encaja? ¿Se quedan las pintoras fuera a menudo porque «no encajan»?

En este punto se podría llamar la atención sobre el artículo que en 1988 John Yau publicaba en *Arts Magazine*: «Por favor, esperen al lado del guardarropa». En él reflexionaba sobre uno de los hoy considerados cuadros estrella de MoMA –y una pintura emblemática del pintor cubano Wilfredo Lam–, *La jungla*, entonces colgada en un pasillo cercano al guardarropa del museo neoyorquino. Pero quizás el texto no hablaba –o no solo– de la hegemonía cultural y las diferentes expulsiones que esta ha impuesto en el relato a lo largo de la historia. La lectura que es posible hacer del incisivo artículo del poeta y escritor norteamericano de origen chino es que *La jungla* (1943) estaba en un pasillo porque en realidad nadie sabía dónde colocarla exactamente, con quién ponerla a dialogar en las salas.

La jungla estaba en un pasillo, fuera de contexto, porque –Yau lo discute– en el relato escrito por William Rubin para el MoMA, Lam quedaba excluido de la narración hegemónica a la cual el museo aspiraba. Era una especie de personaje «exótico», en tanto «el primer surrealista» que había tomado las fuentes étnicas y primitivas como parte central de su producción, se diría parafraseando al historiador y tantos años director del MoMA. Era, igual que las mujeres artistas a lo largo de la historia, una excepción, lo que surge en los márgenes y por lo tanto de menor calidad o, sobre todo, imposible de categorizar. Lam era un fuera de la ley. De hecho, en sus comentarios Rubin estaba describiendo a Lam como lo que luego se llamaría un «artista de la periferia» y de este modo condenado a una narrativa sojuzgada a la influencia del «gran Picasso», para ese discurso hegemónico el primer pintor en usar esas fuentes primitivas en *Les Demoiselle d'Avignon*.

También este cuadro de Lam –como las mujeres artistas a lo largo de la historia–, al cual se exigía una pureza que no tenía, la que siempre se espera de los «productos» exotizantes, se quedaba relegado, sin lugar en la narración canónica, sin tener unos criterios de calidad que permitiera «juzgarlo» porque se escurría sin tregua. ¿Dónde colocar un «problema» semejante, a un fuera de la ley, a una fuera de la ley como la cabeza de león del Prado, sin lugar tampoco en la nueva narración historicista del XIX español? Dónde sino en el pasillo –en los almacenes–, al margen por tanto de la narración, no debido a su origen o no solo –un pintor cubano, una pintora de animales lesbiana–, sino debido al resultado final que ponía en un aprieto a la historia del arte tradicional del MoMa o del Prado donde, al menos en teoría, esta bella cabeza no tiene lugar dentro del discurso establecido. Por eso es importante abordar a

las artistas desde el punto de vista de los estudios de género y no de la historia de las mujeres, donde se cambia el sujeto de estudio, pero no la mirada desde donde se mira. Por eso porque dentro de dos años habrá cumplido medio siglo desde la publicación de Nochlin que dejó claro que cambiar el paradigma era imprescindible para cambiar el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- 100% (Cat. Expo), Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1993.
- A arte inexistente* (Cat. Expo), 1995.
- A batalla dos xeneros* (Cat. Expo.), CGAG, 2007.
- BACHMANN D., y PILAND, S., *Women Artists: An Historical, Contemporary and Feminist Bibliography*, Londres, 1978.
- BAL, M., «Introduction», *The Artemisia Files. Artemisia Gentilechifor Feminsts and Other Thinking Thinking People*, Chicago y Londres, 2005.
- BUTLER, J., *Gender Trouble*, Londres, 1999.
- CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, 1992.
- DE DIEGO, E., *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX*, Cátedra, 2014.
- DIEGO, E. de, *El andrógino sexuado*, Madrid, 1992.
- GARRARD, Mary D., *Artemisia Gentileschi*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- Global Feminisms* (Cat. Expo), Nueva York, Brooklyn Museum, 2007.
- GREER, G., *The Ostacle Race*, Londres, 1979.
- HARRIS, A. S., y NOCHLIN, L., *Women Artists. 1550-1950 (Cat. Expo)*, Los Ángeles, 1978.
- HIRSCH, M., y FOX KELLER, E. (eds.), *Conflicts in Feminism*, Nueva York, 1990.
- HONIG FINE, E. H., *Women and Art*, Londres, 1978.
- HOOKS, B., «Theoppositional Gaze», *The Feminism and the Visual Culture* (ed. A. Jones), Londres y Nueva York, 2003.
- IRIGARAY, L., *Espéculo de la otra mujer*, Barcelona, 2007.
- Kiss Kiss Bang Bang* (Cat. Expo.), Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007.
- LAURETIS, T., *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*, Madrid, 1992.
- LIPPARD, L., *From The Center. Feminist Essayson Women's Art*, Nueva York, 1976.
- LONGHI, R., «Gentileschi, padre e figlia», *L'Arte*, Roma, 1916, pp. 246-316.
- MENA, M., «La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana», *Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. La imagen de la mujer en el arte español*, Seminario de Estudios de la mujer, UAM, 1990.
- MULVEY, L., «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Feminism and Film Theory* (ed. C. Penley), Nueva York, 1988.

- MULVEY, L., «You don't know what is happening, do you, Mr Jones», *Framing Feminism. Art and Women's Movement 1970-1985* (eds. R. Parker y G. Pollock), Londres, 1997.
- NOCHLIN, L., «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», *Amazonas del nuevo arte* (Cat. Exp.), Madrid, Fundación Mapfre Vida, 2007.
- Orazio and Artemisa Gentileschi* (Cat. Exp.), Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2001.
- PARKER, G., y POLLOCK, G., *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, 1981.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Fundación Valdecilla, 1965, pp. 498-501.
- PETERSEN, K., y WILSON, J. J., *Women Artists, Recognition, Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, Nueva York, 1976.
- Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano* (Cat. Exp.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 162-163.
- POLLOCK, G., *Visions and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, 1988.
- Territorios indefinidos* (Cat. Expo.), Alicante, 1995.
- Transgenéricas* (Cat. Exp.), San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1998.
- VIDAL Y OSCA, V., *Obras de mujeres artistas en los museos españoles: guía de pintoras y escultoras, 1500-1936*, Valencia, 2006.
- VOGEL, L., «Fine Arts and Feminism: the Awakening Conscience», *Feminist Studies*, 2, 1974.
- Wack! Art and the Feminism Revolution* (Cat. Exp.), The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles, 2007.
- WARD BISSELL, R., «Artemisia Gentileschi: A New Documental Chronology», *The Art Bulletin*, Nueva York, 1968, pp. 153-168.
- YAU, J., «Por favor, esperen al lado del guardarropa», *Arts Magazine*, diciembre de 1998.

PONENCIAS



LAS HIJAS DE LOS REYES CATÓLICOS. MAGNIFICENCIA Y PATRONAZGO DE CUATRO REINAS*

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA

Universidad de Valladolid

De los cinco hijos que tuvieron los Reyes Católicos cuatro fueron mujeres y todas llegaron a ser reinas, algo que no consiguió su heredero, el príncipe Juan, quien falleció con tan solo diecinueve años en 1497. Las infantas estaban destinadas a servir a los fines políticos de los monarcas, empeñados en extender sus relaciones internacionales a través del matrimonio de sus hijas¹. Los posibles enlaces eran muchos y los intereses cambiantes en función de las alianzas o los enfrentamientos con otros reinos. Así, tras la guerra con Portugal por afianzar en el trono a Isabel la Católica frente a los derechos de Juana la Beltraneja, en 1479 se firmó el Tratado de Alcáçovas, acuerdo de paz que conllevaba el matrimonio de la primogénita de los Reyes Católicos, Isabel, con el príncipe Alfonso de Portugal, nieto de Alfonso V. Como los prometidos eran niños, la infanta contaba nueve años y el príncipe casi cinco menos, se pusieron bajo la custodia de Beatriz de Bragança, hermana de la madre de Isabel la Católica, en el castillo de Moura, localidad a orillas del Guadiana cercana a la frontera. Cuando en 1481 llegó al trono luso Juan II, no quiso que su heredero estuviese bajo la custodia de los Bragança, que eran enemigos declarados, y acordó con los Reyes Católicos levantar las tercerías, de manera que recuperaba a su hijo a la vez que la infanta regresaba a España².

* Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del Proyecto de Investigación I+D del Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades HAR2017-84208-P *Reinas, princesas e infantas en el entorno de los Reyes Católicos. Magnificencia, mecenazgo, tesoros artísticos, intercambio cultural y su legado a través de la Historia.*

¹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Política internacional de Isabel la Católica*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1965-2002 (6 vols.). LÓPEZ DE TORO, J., *Tratados internacionales de los Reyes Católicos*, «Documentos inéditos para la Historia de España, VII», Madrid, 1952, pp. 237-239; SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Los Reyes Católicos. La conquista del trono*, Madrid, Rialp, 1990, pp. 329-346.

² Archivo General de Simancas (AGS), Patronato Real (PR), leg. 50, f. 14.



*Fig. 1. Isabel la Católica. Anónimo. c. 1490. Óleo sobre tabla, 21×13,3 cm.
Madrid, Museo Nacional del Prado.*

Isabel la Católica mostró su agrado al regreso de su primogénita, pero quiso mantener los lazos con Portugal y ofreció a su segunda hija, Juana, nacida en 1479, como esposa del príncipe Alfonso³. Los deseos de la reina no se satisficieron, por la edad de la infanta, que aún no había cumplido cuatro años, y sobre todo porque era la tercera en la línea de sucesión. Al final el matrimonio se celebró entre la primogénita de los Reyes Católicos y el príncipe Alfonso en

³ AGS, PR, leg. 50, f. 5. En el documento de 11 de agosto de 1482, se especificaba que «... el dicho casamiento del dicho príncipe don Alfonso se aya de faser e faga con la ylustre ynfante doña Juana, nuestra fija...».

1490, enlace que tuvo un corto recorrido pues el heredero falleció pocos meses después. Viuda y sin descendencia, Isabel regresó de nuevo a España decidida a no volver a casarse, pero sus padres tenían otros intereses y le presionaron para que accediera a convertirse en reina de Portugal como esposa de Manuel I. Con este se casará en 1497, prácticamente a la vez en que volvía a ser princesa de Asturias tras la muerte de su hermano. Para ser reconocida como tal por las Cortes, viajó con Manuel I a España, pero falleció en Zaragoza el 23 de agosto de 1498 como consecuencia del parto de su hijo, Miguel de la Paz, heredero de las coronas de Aragón, Castilla y Portugal, quien a la postre murió con apenas dos años de edad⁴.

No se romperá aquí la relación con Portugal, pues pronto Manuel I tomará por esposa a otra hija de los Reyes Católicos, la infanta María, pero antes se había producido un enlace de extraordinarias consecuencias para España: la infanta Juana se había desplazado a los Países Bajos para casarse con el archiduque de Austria y duque de Borgoña Felipe el Hermoso. Hijo del emperador Maximiliano I, la alianza con el Imperio mediante la política matrimonial fue compleja, pues se trataba de realizar un doble matrimonio entre el heredero de los Reyes Católicos y la archiduquesa Margarita, a la vez que su hermano se casaba con doña Juana. Esta, además de haber sido propuesta para esposa de Alfonso de Portugal estuvo a punto de serlo del duque de Bretaña Francisco II en 1488⁵; un año después se buscó el enlace con el rey de Escocia Jacobo IV⁶, y en 1491 se iniciaron conversaciones para propiciar el matrimonio de la infanta con el rey francés Carlos VIII⁷. Al final, y después de salvar muchos obstáculos, a principios de 1496 se celebró la doble boda por poderes, y en agosto la ya archiduquesa Juana abandonó España para allegarse a los Países Bajos y conocer a su esposo.

Si el compromiso familiar con el Imperio era de gran importancia, la política de los Reyes Católicos seguía orientada a mantener acuerdos con Portugal. La muerte de su primogénita en 1498 dejaba en el aire la alianza y pronto se

⁴ SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Los Reyes Católicos. El camino hacia Europa*, Madrid, Rialp, 1990, pp. 109-113. La documentación en TORRE, A. de la, y SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *Documentos referentes a las relaciones con Portugal durante el reinado de los Reyes Católicos*, III, Valladolid, CSIC, 1963, *passim*.

⁵ LÓPEZ DE TORO, J., *op. cit.*, pp. 237-239.

⁶ TORRE, A. de la, y SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *op. cit.*, pp. 227-228.

⁷ ZALAMA, M. Á., *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010, p. 66.



Fig. 2. Virgen de los Reyes Católicos. Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos. c. 1491-1493. Técnica mixta sobre tabla, 123×112 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

procuró solucionar. Apenas dos años después de enviudar, Manuel I volvió a casarse con una infanta española, María, la tercera hija de los Reyes Católicos. Nacida en 1482, había sido propuesta como esposa al rey luso ante la negativa de su hermana mayor a contraer nuevas nupcias⁸, pero la infanta aún era una niña y los portugueses preferían a doña Isabel. La muerte de esta hizo retomar

⁸ Los movimientos que se hicieron por parte de las dos cortes de cara al matrimonio de Manuel I e Isabel son motivo de debate. Cfr. SÂ, I. dos Guimarães, «Duas Irmãs para um rei. Isabel de Castela (1470-1498) e Maria de Castela (1482-1517)», en SÂ, Isabel dos Guimarães, y COMBET, M., *Rainhas consortes de D. Manuel I. Isabel de Castela. Maria de Castela. Leonor de Austria*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012, pp. 90-105.

la opción de doña María, de manera que después de recibir la dispensa papal para el matrimonio entre parientes, pues Isabel la Católica y Manuel I eran hijos de hermanas, el 24 de agosto se celebró en Granada el matrimonio por poderes con el procurador del rey luso don Álvaro de Portugal⁹.

La última de las hijas de los Reyes Católicos, Catalina, nació en 1485. Desde los tres años estuvo prometida a Arturo, príncipe de Gales, aunque no viajó a Inglaterra hasta 1501 para desposarse en noviembre. Apenas cuatro meses y medio después falleció el príncipe de Gales y Enrique VII se vio en la tesitura de permitir que Catalina retornase, lo que suponía devolver la parte de la dote que había recibido, o buscar un nuevo enlace. En principio pensó en él mismo como marido, pero pronto consideró que era mejor que fuese su segundogénito, y ya heredero, el futuro Enrique VIII, que era cinco años más joven que Catalina. Esta permaneció viuda en Inglaterra, pero nada más subir al trono, Enrique VIII determinó casarse con su cuñada una vez recibida la dispensa papal, pues estaba prohibido desposar a la viuda de un hermano, si bien Catalina testificó que el matrimonio con Arturo nunca se había consumado¹⁰.

En estos sucesivos matrimonios, seis en total pues Isabel y Catalina casaron dos veces, las dotes que llevaron las infantas fueron muy generosas y, sobre todo, llegaron a las cortes de sus esposos con ajuares que llamaron la atención de los naturales. Estos bienes fueron propiciados por decisión de Isabel la Católica, pero no debió estar al margen el rey Fernando. La política era de ambos monarcas y el que sus hijas fuesen rodeadas de ricos objetos y obras de arte no era sino la expresión de la magnificencia de la corte de los Reyes Católicos, dispuestos a asombrar a los que se iban a convertir en sus yernos. Además, sabemos que lejos de despreocuparse de las artes, Fernando de Aragón adquirió algunas obras de gran valor para su cámara, en ocasiones provenientes del tesoro de su esposa que se puso en almoneda cuando falleció en 1504, y al rey se debe la dotación de la Capilla Real de Granada con destacados tapices¹¹.

⁹ ZURITA, J. de, *Historia del rey don Hernando el Cathólico. De las empresas y ligas de Italia*, Zaragoza, 1580, libro IV, capítulo XXI. Apenas recoge nada al respecto SANTA CRUZ, A. de –*Crónica de los Reyes Católicos* (Ed. de Carriazo, J. de M.), I, Madrid, 1981, p. 207–, quien se limita a decir que tras la muerte del príncipe don Miguel, el 20 de julio de 1500, los Reyes Católicos determinaron enviar a su hija a Portugal.

¹⁰ Un acercamiento reciente a la figura de la reina de Inglaterra en TREMLETT, G., *Catalina de Aragón. Reina de Inglaterra*, Barcelona, Crítica, 2012 [2010].

¹¹ ZALAMA, M. Á., «Tapices donados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada», *Archivo Español de Arte*, LXXXVII, 345 (2014), pp. 1-14; ZALAMA, M. Á., «Fernando el Católico y las artes. Pinturas y tapices», *Revista de Estudios Colombianos*, 11 (2015), pp. 7-28.

Un acercamiento a los ajuares de las infantas permite no solo conocer las obras de arte y objetos de valor que llevaron consigo sino entender que la corte de los Reyes Católicos dista mucho de ser un lugar sombrío donde, a decir del cronista Antoine de Lalaing en 1502, los reyes solo vestían «paños de lana»¹².

Vestir así en el momento en que Lalaing encontró a los Reyes Católicos en Toledo tiene justificación en que acababan de recibir la noticia del fallecimiento de Arturo, príncipe de Gales, esposo de su hija menor Catalina, pues no era por falta de ricos atuendos de seda, terciopelos y brocados¹³, tantos que fray Hernando de Talavera se atrevió a recriminar a la reina el lujo en el vestir del que hacía gala. De hecho, las damas que acompañaban a la reina lucían vestidos, a decir del mismo Lalaing, muy ricos, lo que hace impensable que los monarcas fuesen menos, y en la crónica de Roger Machado de 1489, cuando una embajada inglesa iba a negociar el matrimonio del príncipe de Gales con la infanta Catalina, se dice que «el rey lucía una exuberante ropa de hilo de oro, tejida enteramente de oro y festoneada con una rica orla de preciosa marta cebellina; y la reina estaba sentada a su lado, cubierta con un rico traje de la misma ropa tejida de oro que llevaba el rey», con todo tipo de joyas y un «ostentoso collar de oro»¹⁴. Además, hacer grandes gastos para mostrar la magnificencia del personaje era algo habitual. Lo que hoy sería desaprobada ostentación, en la época se consideraba una forma correcta de proceder, incluso virtuosa, pues Aristóteles entendía que la magnificencia era una virtud. Así, en su *Ética a Nicómaco*, el filósofo la definía como la capacidad para gastar el dinero con esplendidez, pues «excede a la liberalidad en grandeza»¹⁵. El peso de Aristóteles era muy grande y su filosofía estaba bendecida por la Iglesia desde al menos santo Tomás, con lo que lejos de considerar que el dispendio era un vicio se había convertido en una virtud. Y este fue el espíritu que movió a los Reyes Católicos de cara a la llegada de sus hijas a las diferentes cortes europeas.

¹² LALAING, A. de, «Primer viaje de Felipe el Hermoso a España en 1501», en GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, I, Madrid, Aguilar, 1952, p. 460.

¹³ ZALAMA, M. Á., *Juana I...*, pp. 49-51; ZALAMA, M. Á., «Oro, perlas brocados... La ostentación en el vestir en la corte de los Reyes Católicos», *Revista de Estudios Colombinos*, 8 (2012), pp. 13-22.

¹⁴ BELLO LEÓN, J. M., y HERNÁNDEZ PÉREZ, B., «Una embajada inglesa a la corte de los Reyes Católicos y su descripción en el 'Diario' de Roger Machado. Año 1489», *En la España Medieval*, 26 (2003), p. 188.

¹⁵ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco* (trad. de Simón Abril, P.), ca. 1570-1590. Ed. modernizada, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1918, libro IV, cap. II.

ISABEL, REINA DE PORTUGAL Y PRINCESA DE ESPAÑA

Cuando la infanta Isabel fue entregada en tercerías a su tía abuela Beatriz de Bragança en 1479, no parece que llevase consigo bienes de importancia. Solo era una niña y sus padres confiaban, como así fue a la postre, en su regreso a España. No obstante, sabemos que «la madre en Medina había equipado maravillosamente, adornándola con piedras preciosas, mucho oro y vestidos suntuosísimos», y que fue acompañada por una comitiva conducida por el maestre de Santiago Alonso de Cárdenas, de la que formaban parte tres obispos¹⁶. La niña regresó a España tras romperse el acuerdo, pero en 1490 volvió a Portugal para, esta vez sí, contraer matrimonio con el príncipe Alfonso. La dote establecida apenas cambiaba respecto a la pactada en 1479. Estaba constituida por 106.666,66 doblas de la banda castellanas, y la princesa recibiría en arras la sexta parte de esa cantidad¹⁷.

Con motivo del enlace desde Portugal se envió un retrato del príncipe Alfonso «tirado pelo natural» (sacado del natural)¹⁸, pero que no sería tal pues en la época los retratos mostraban la dignidad del efigiado y no su verdadera figura. Isabel la Católica por su parte determinó formar un ajuar para su hija en el que la magnificencia era el objetivo. Por una nómina fechada el 20 de noviembre de 1490, la reina ordenó entregar al teniente de camarero Juan de Salinas «para la princesa de Portugal e para su partida» más de veintidós marcos de oro, que montaron 548.020 maravedís, «para las obras que se hicieron de oro para la princesa». La cantidad de plata fue mucho mayor e incluía objetos como «una cruz grande de plata dorada», que llevaba el escudo de la princesa, un cáliz de plata, candeleros, perfumadores, mazas, cajas, jarras..., piezas que se hicieron ex profeso y se sobredoraron. Entre los ornamentos destaca la ropa litúrgica adornada por los bordadores Pedro y Francisco de Covarrubias. También llevó al menos veintitrés libros, para los que se hicieron guarniciones de plata y el iluminador Tordesillas modeló letras de oro para un breviario. Un largo número de camisas, chapines, ropa de cama..., completaban el ajuar. Sin embargo, de entre todos los objetos destacan una guarnición de cama, «bordada, de chaparía de plata blanca sobre terciopelo carmesy», que

¹⁶ PALENCIA, A. de, *Cuarta Década*, II, «Archivo Documental Español, XXV» (Ed. de López de Toro, J.), Madrid, Real Academia de la Historia, 1974, p. 235.

¹⁷ TORRE, A. de la, y SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *op. cit.*, II, Valladolid, CSIC, 1960, pp. 368-382.

¹⁸ SÂ, I. dos Guimarães, *op. cit.*, p. 57.

costó 260.895 maravedís¹⁹, y otra guarnición de plata, brocados y seda que importó con la hechura 124.000 maravedís²⁰.

La muerte al caer de un caballo del príncipe Alfonso supuso el regreso a España de doña Isabel. Mas volvería a Portugal como reina en 1497, al casarse con Manuel I. Entre los objetos que componían su ajuar en esta segunda boda, se encontraba «un salero de plata dorado de dentro y de fuera que tiene unas puntas como diamantes alderredor» que llevaba las armas «de la señora reyna e prinçesa», que su camarera, Inés de Albornoz, entregó después de fallecer la reina de Portugal a Isabel la Católica, quien se lo regaló a su hija María, la nueva reina de Portugal²¹. Cuando murió la reina-princesa en 1498 dejó en manos de madona Marque un considerable número de pinturas sobre tabla que se inventariaron como de oratorio:

Una tabla de la ystoria de quando nuestro señor dio la ley a Moysén en que ay seys figuras con la de nuestro señor, tres altas e tres baxas. Otra tabla del Nacimientu de Nuestro Señor en que está Nuestra Señora e Josep e los pastores y tres ángeles. Otra tabla redonda que tiene a Nuestra Señora con el Niño en los braços y la teta en la boca está de çinta arriba metida en una caxa de madera. Otra tabla redonda en que está Nuestro Señor de çinta arriba con unas letras que dizen Salvator Mundi y alderredor unas rosas pintadas. Otra tabla redonda dorada en que está Nuestra Señora con un manto azul con el Niño en los braços está metida en una caxa de madera. Otra tabla en que estaba Nuestra Señora asentada debaxo de un doser y Sant Juan que tiene un calis en la mano con una culebra. Otra tabla en que está una ymajen de una mujer desnuda cubierta de bello sola en unos prados y montañas verdes. Otra tabla en que está Sant Antón asentado y alderredor del pintadas muchas tentaciones del diablo. Otra tabla pequeña de Nuestra Señora con su hijo en braços de Gracia y tiene dos puertezicas que está en la una Sant Miguel e en la otra la Salutación. Otro retablico con dos puertas en que está la Salutación debaxo de un bidrio. Tres tablicas de hieso plateadas por çima en que está en cada una Sant Antón. Otra tablica en que está Nuestra Señora de la çinta arriba pintada sobre un vidrio morado. Otra tabla pequeña en que está Nuestro Señor atado a la coluna y una muger que ase a Sant Pedro del braço. Otra tabla de mala mano en que está el ofreçimiento. Otra tabla en que está Nuestra Señora con el Niño en los braços dormido sobre la teta con unos rayos alderredor. Una tablica de plomo en que está Nuestro Señor de bulto de la çinta arriba metida en una caxa pintada [...] Una tabla

¹⁹ TORRE, A. de la, y TORRE, E. A. de la, *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, I, Madrid, CSIC, 1955, pp. 346-358.

²⁰ AGS, Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1.^a época, leg. 45, s. f.

²¹ AGS, CMC, 1.^a época, leg. 93, s. f.; ZALAMA, M. Á., «Lujo y ostentación. El tesoro de María de Aragón y Castilla, esposa de Manuel I de Portugal», *Goya*, 358 (2017), p. 4.

en que está la Verónica de Nuestro Señor bordada de hilo de oro e seda con uan tyra de carmesy alderredor con unas letras de hilo doro hilado enbuelta en un paño de lienço de Bretaña roxo²².

Estas tablas pasaron al tesoro de Isabel la Católica y se pusieron en almoneda cuando falleció la reina. La que mostraba «una ymajen de una mujer desnuda cubierta de bello sola en unos prados y montanas verdes», podría ser la que en la almoneda se lista como la «que tiene en el medio vna mujer desnuda con vnos cabellos largos las manos juntas y en lo baxo en el cerco dorado vn letrero de letras negras que dize Ieronimus, apreçiose en çinco reales»²³. Esta tabla, tenida por obra del Bosco, solo alcanzó la ridícula suma de 170 maravedís, y no parece que alguien se interesara por ella pues no se vendió²⁴.

JUANA, INFANTA, ARCHIDUQUESA, REINA

Mucho mejor conocido es el ajuar que llevó consigo la infanta Juana cuando se trasladó en agosto de 1496 a los Países Bajos para encontrarse con su esposo, el archiduque de Austria y duque de Borgoña Felipe el Hermoso. La doble boda del príncipe Juan y su hermana con los hijos del emperador Maximiliano I tardó en acordarse, pero cuando por fin se celebró el matrimonio por poderes a comienzos de 1496²⁵, Isabel la Católica actuó con inusitada rapidez para preparar la partida de su hija. Se optó por el viaje por mar, el más rápido, y se dispuso una armada como no se había visto nunca. El gasto fue exagerado, en torno a 135.000 ducados –más de cincuenta millones de maravedís–, de los que 50.000 ducados se invirtieron en el ajuar de la archiduquesa²⁶.

²² AGS, CMC, 1.^a época, leg. 192, f. 12.

²³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros que colecciónó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950, p. 182; SILVA MAROTO, P., «Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica», en VV. AA., *La senda española de los artistas flamencos*, Madrid, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009, p. 48.

²⁴ AGS, CMC, 1.^a época, leg. 192, f. 68; ZALAMA, M. Á., «La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Arte*, LXXIV (2008), p. 54.

²⁵ ZALAMA, M. Á., *Juana I...*, pp. 66-71.

²⁶ LADERO QUESADA, M. Á., *La armada de Flandes. Un episodio de la política naval de los Reyes Católicos (1496-1497)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, *passim*; ZALAMA, M. Á., *Juana I...*, pp. 71-73.



Fig. 3. Juana I. Maestro de la vida de José o de la abadía de Afflighem (atr.).
Óleo sobre tabla, 34,7×22,4 cm. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

Los Reyes Católicos sabían que la corte de Borgoña, no obstante haber sufrido un tremendo revés con la derrota de Carlos el Temerario frente a los suizos en 1477, era la más fastuosa de Europa, a pesar de solo ser un ducado. Si se quería competir en magnificencia, e incluso ganar, la infanta española debía presentarse ante su esposo con una riqueza capaz de impresionar a los borgoñones. En poco más de seis meses Isabel la Católica ordenó realizar piezas de oro, plata, pedrería..., y comprar todo tipo de enseres para conformar un fastuoso tesoro. Solo en ricas telas —«brocados, sedas, rasos, damascos...»— se gastaron 3.635.920 maravedís, mientras que el coste del oro superó los tres millones²⁷.

En la detallada lista de los gastos realizados no se anotan pinturas, lo que no significa que no las llevara, solo que no se hicieron para el evento. Cuando la ya reina Juana I ingresó en Tordesillas en 1509 poseía siete retratos. Uno de ella misma: «tabla de la figura de la reina», otro de su madre: «vna tabla donde estaua pintada la figura de la reyna doña Ysael», y cuatro —dos eran dibujos— de su hermana menor, Catalina, princesa de Gales: «dos tablas de la ymajen de la prinçesa de Galez y dos papeles de pinturas de la dicha ymajen». El último, «tabla de la figura de la reyna y prinçesa que santa gloria aya», representaba a la hermana mayor de doña Juana, la reina-princesa Isabel de Portugal. No es posible determinar cuándo llegaron a su poder, pero dado el nulo interés que doña Juana mostró por el mundo circundante, es más que probable que fuesen regalos en buena medida de su madre.

En cualquier caso, no parece que todos estos retratos se hicieran ex profeso cuando se conformó el ajuar. Se conservan varias pinturas de Juana I pero solo una se cita entre sus pertenencias. Hacer retratos, no realistas sino representaciones ideales del efigiado, se convirtió en habitual desde finales del siglo XV. En la corte de los Reyes Católicos no había retratistas en 1486, de manera que Fernando el Católico tuvo que disculparse ante su hermana, la reina de Nápoles, por no enviar un retrato del príncipe Juan, debido a «no haver fallado aquí tal pintor»²⁸. Y es que las representaciones de los jóvenes casaderos en pinturas sobre tabla de pequeño formato circulaban por las diferentes cortes europeas. Era necesario pues actuar como los demás príncipes y así se hizo a partir de la llegada de los pintores Michel Sittow en 1492 y de Juan de

²⁷ LADERO QUESADA, M. Á., *op. cit.*, p. 93. Un estudio pormenorizado en ZALAMA, M. Á., *Juana I...*, pp. 74-80.

²⁸ TORRE, A. de la, *Documentos sobre las relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, II, Barcelona, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1950, pp. 353-354.

Flandes en 1496, con lo que se solucionó lo que se había convertido en un problema. Se atribuye a este último el retrato de *Juana de Castilla* (29,5 × 19,3 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena). Al formar pareja con una tabla con la efigie de Felipe el Hermoso de segura identificación, se ha inferido que se trataba de la infanta española²⁹, aunque no parece que se concibieran como un conjunto. Además, se conservan varias versiones todas sobre tabla, quizás todas copias de un original perdido, de un retrato diferente al de Viena. Una está en Innsbruck (36 × 24,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras) donde se identifica al personaje con una inscripción en el marco «Madame Jehanne de Castille», atribuida al taller del Maestro de la Leyenda de la Magdalena ¿Pieter van Coninxloo? Otra se conserva en la Colección Duque del Infantado (32 × 22,3 cm), y una tercera en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (34,7 × 22,4 cm)³⁰.

Junto a los objetos de oro, plata y pedrería, y los ricos tejidos entre los que sobresalía el brocado, especial atención se ponía en los tapices. La manufactura de un paño, además de incluir costosos materiales, llevaba mucho tiempo, razón esta por la que no se pudieron encargar para la archiduquesa en los pocos meses que mediaron desde su matrimonio hasta que partió de España. No obstante, sí que llevó tapices. Isabel la Católica reunió una gran colección de paños flamencos y están documentados los que regaló algunos a sus hijas María y Catalina cuando contrajeron matrimonio en 1500. Sin duda también hizo lo mismo con sus hijas mayores, aunque no se conserven los registros. Además, al final de sus días, la reina Católica tenía más de trescientos tapices, después de haber regalado varios a sus hijas, y a su nuera Margarita de Austria³¹.

A pesar de que al llegar a los Países Bajos uno de los barcos encalló y se perdieron muchos enseres³², la archiduquesa Juana hizo una entrada en Amberes que llamó la atención por la riqueza con la que se mostró. Jean Molinet, cronista de Felipe el Hermoso, refiere el acontecimiento y no duda en declarar

²⁹ Inv. n.º 3872 (Felipe el Hermoso) y 3873 (Juana I). La atribución a Juan de Flandes la realizó GLÜCK, G., «Bildnis von Juan de Flandes», *Pantheon*, 8 (1931), pp. 313-317, y ha sido generalmente aceptada por la crítica. Cfr. SCHÜTZ, K., «Retrato de Juana de Castilla», en CHECA, F. (com.), *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 419-420.

³⁰ ZALAMA, M. Á., *Juana I...*, pp. 320-326.

³¹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op. cit.*, pp. 89-150.

³² ZALAMA, M. Á., *Juana I...*, pp. 85-86.

que era «la plus richement aornée que jamais fut paravent veue ès pays de monseigneur l'archiduc...»³³. La magnificencia debía rodear toda la puesta en escena pues la hija de los Reyes Católicos no dejaba de mostrar la importancia de la monarquía española, que vencedora de los musulmanes y conquistadora del Nuevo Mundo, se estaba erigiendo en la más poderosa de Europa.

Cuando Juana I ingresó en Tordesillas llevaba consigo alrededor de setenta paños flamencos³⁴. Sabemos que algunos los adquirió, como los cuatro que conforman la serie *Triunfo de la Madre de Dios*, más conocidos como *Paños de oro* por la cantidad de ese metal que tienen, y los dos de la *Vida de la Virgen*, que compró a Pieter van Aelst en 1502, y que otros los regaló a su madre, entre ellos la *Misa de san Gregorio*, que la reina Católica ordenó en su testamento que se le devolvieran. Afortunadamente los siete paños referidos se han conservado y se incluyen entre los más antiguos de la colección real conservados en Patrimonio Nacional, pero no dejan de ser una pequeña muestra de los que poseyó Juana I. Los demás pasaron en buena medida a su hija Catalina, quien llegó con ella a Tordesillas y al comenzar el año 1525 salió con destino a Portugal donde se casaría con el rey Juan III; los paños que permanecieron en Tordesillas, los menos valiosos, acabaron deteriorándose y al fallecer la reina ya eran irrecuperables. Las principales joyas también pronto pasaron a manos de sus familiares, que ante la enajenación de la reina acabaron por llevarse casi todos los objetos de valor a lo largo de las más de cuatro décadas que Juana I pasó recluida en Tordesillas³⁵.

Solo se conservan algunos objetos de valor de lo que fue el tesoro de la reina. Entre ellos dos cálices de plata sobredorada: uno en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas, y otro de segura adscripción a la reina en el Museo de Arte Sacro de Ampudia (Palencia). Este lleva el escudo de doña Juana y fue un presente de Carlos V a los marqueses de Denia, los carceleros de la reina en Tordesillas. Se trata de «vn cáliz de plata con su patena dorado que distes y entregastes a la dicha marquesa de Denia [...] a dos de marzo de mill y

³³ MOLINET, J., *Chroniques*, V (Ed. de Buchon, J.-A.), «Collection des Chroniques nationales Françaises, XLVII», París, Verdière, 1828, p. 62.

³⁴ ZALAMA, M. Á., «Origen y destino de la colección de tapices de la reina Juana I», en CHECA, F. (dir.), *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid, Fernando Villaverde, 2013, pp. 53-69.

³⁵ ZALAMA, M. Á., «Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. El inventario de los bienes artísticos de la reina», en CHECA, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial / The inventories of Charles V and the Imperial Family*, I, Madrid, Fernando Villaverde, 2010, pp. 844 y 849.



Fig. 4. Coronación de la Virgen. Tapiz de la Serie Triunfo de la Madre de Dios o Paños de oro. c. 1502. (Manufactura de Pieter van Aelst) Oro, plata, seda y lana, 322×375 cm. Patrimonio Nacional, Serie 1. Imagen digital cortesía de Getty's Open Content Program.

quinientos y treinta e syete años [...] que pesó çinco marcos y quattro onças y quattro ochauas de que su magestat ymperial le hizo merçed». Lo realizó el platero burgalés Bernardino de Porres³⁶, y que se encuentre en Ampudia se debe a que Francisco de Sandoval y Rojas, V marqués de Denia y I duque de Lerma, se hizo con la villa a comienzos del siglo XVII, elevando la iglesia parroquial a colegiata³⁷.

³⁶ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Platería en época de los Reyes Católicos*, Madrid, Fundación Central-Hispano, 1992, pp. 71-72, y BARRÓN GARCÍA, A., *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, II, Burgos, Diputación Provincial, 1998, p. 181.

³⁷ ZALAMA, M. Á., «Cáliz», en ZALAMA, M. Á., y VANDENBROECK, P. (dirs.), *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, p. 269.

MARÍA, REINA DE PORTUGAL

A finales de agosto de 1500 se celebró en Granada el matrimonio por palabras entre la tercera hija de los Reyes Católicos y el rey Manuel I de Portugal. Este había enviudado dos años antes cuando su esposa, la hermana mayor de la novia, falleció en el parto de su hijo, el príncipe Miguel de la Paz. Este niño, heredero de tres coronas, apenas alcanzó la edad de dos años. Quizás fue la muerte del príncipe lo que llevó a que la boda, a decir de Zurita, «hízose sin fiesta, ni ceremonia alguna»³⁸. Tras unos días junto a sus padres, la comitiva de la reina emprendió camino a Portugal, donde llegó el 20 de octubre.

Como en los matrimonios de sus hermanas mayores, los Reyes Católicos vieron una oportunidad de mostrar su magnificencia a través del ajuar de la novia. En las capitulaciones se determinaba que el pago de la dote (200.000 doblas, a 365 maravedís por dobla)³⁹, debía hacerse en dinero, y como máximo podrían canjearse 10.000 doblas por las joyas que portase la reina. Sin embargo, al final Manuel I aceptó detraer de la cantidad total doce millones de maravedís, cerca de tres veces y media más de lo estipulado, atendiendo al valor de las joyas que llevó su esposa⁴⁰.

El ajuar de la reina María se conformó con objetos que habían pertenecido a su hermana mayor, y primera esposa de Manuel I, y sobre todo con joyas de su difunto hermano el príncipe Juan. De entre ellas, destaca un «collar de oro en que ay doze pieças principales e cada una dellas se parte por medio e se ase con unas asycas redondas [...] doce balajes [...] e ay en los dichos doze balajes quarenta e syete perlas gruesas [...] que pesó todo junto siete marcos e una onça e dos ochavas e media»⁴¹. No solo pesaba más de kilo y medio de oro, sino que este era de gran pureza, 23 quilates. También de la cámara del infiusto príncipe eran «otro collar de oro que se dize de las margaritas» o «un plato grande de plata de manjar llano, dorado de dentro e de fuera», que pesó cerca de diez marcos⁴².

Como en el caso de la confección del ajuar de doña Juana, se trabajó con rapidez. Fernando de Montemayor fue el platero encargado de tasar los

³⁸ ZURITA, J. de, *op. cit.*, libro IV, capítulo XXI.

³⁹ TORRE, A. de la, y SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *op. cit.*, III, p. 37.

⁴⁰ Sobre el ajuar de María, reina de Portugal, cfr. ZALAMA, M. Á., «Lujo y ostentación...», pp. 3-19.

⁴¹ Un marco son 230,0465 gr. Se subdividía en 8 onzas, que a su vez lo hacían en 8 ochavas.

⁴² AGS, CMC, 1.^a época, leg. 93, s. f.



Fig. 5. Cáliz con las armas de Juana I. Bernardino de Porres. c. 1496. Plata dorada y en su color, fundida, cincelada y grabada. Aplicaciones de esmalte rojo y negro en el escudo, 26×17×11 cm. Ampudia (Palencia), Museo de Arte Sacro.

su valor superó de largo el previsto en las capitulaciones y Manuel I las aceptó como una parte substancial de la dote⁴³.

Papel importante en el lujo que acompañó a la reina a Portugal tienen las ricas telas. Brocados, que podían alcanzar precios cercanos a los 10.000 maravedís la vara⁴⁴, damascos, terciopelos..., que junto con las joyas mostraban la magnificencia del personaje. Tal era su importancia que en las capitulaciones matrimoniales se fijaba que los Reyes Católicos tenían que proveer a su hija de «vestidos y atavíos de su persona y cámara y casa, segund cuya fija es y con quien casa». Sin duda impresionaron en la corte portuguesa cuando en

objetos que un considerable elenco de artífices realizó en plata, oro y pedrería. De hecho, no todas las joyas estaban a punto para iniciar el viaje con la reina a Portugal. Su camarera, Aldonza Xuárez, permaneció varios días en Granada recibiendo diversas piezas, y semanas después de que la reina se encontrara con Manuel I llegaron más joyas. Cadenas, collares, cintas de ceñir, ajorcas, copas..., conformaron un tesoro que no solo se fundamentó en piezas de nueva hechura. De algunos personajes como el cardenal-arzobispo de Sevilla, Diego Hurtado de Mendoza, o el duque del Infantado se compraron piezas, y otros como el adelantado de Murcia, Juan Chacón, hicieron donación de algunos objetos. Asimismo, Isabel la Católica ordenó que se tomaran de su tesoro diversas cosas, y lo hizo durante tiempo, pues un año después de haber partido seguía enviando joyas. Al final,

⁴³ ZALAMA, M. Á., «Lujo y ostentación...», pp. 4-10.

⁴⁴ LADERO QUESADA, M. Á., *op. cit.*, pp. 97-99.

la celebración de la Navidad de 1500 la reina los lució⁴⁵. De entre todos los vestidos que llevó hay que destacar «vn ábito de cetyn carmesy [...] bordado de vna chapería de oro de fechura de vnos parontes de seys pieças, son a manera de flores de lis, que son todas las dichas pyeças que están en el dicho ábito ochocientas e veinte e vna [...] pesarían todas cinco marcos e seys onças e vna ochava, es de ley de oro de castellanos...»⁴⁶. Con más de un kilo de oro se trataba de una verdadera joya, y no es el único de estas características: Isabel la Católica le entregó «un ábito de seda de terciopelo carmesí» con «oro tyrado de quatro dedos en ancho» que tenía «setecientas e nueve perlas, fueron tasadas las perlas de las rosas a dos ducados cada vna e las perlas de las lazadas todas ellas en trecientas e quinze mill e seyscientos e syete maravedís e medio», pero la tasación de total de las perlas alcanzó los 631.215 maravedís, a los que habría que añadir el tejido y el oro⁴⁷.

Estos vestidos provenían del tesoro materno, pero no se consideraron suficientes por lo que se ordenó confeccionar otros⁴⁸. Asimismo, se adquirieron doseles, camas y todo tipo de ropa, tanto de vestir como de cama y mesa. Como no dio tiempo a que todas las piezas estuviesen listas para el momento de la partida de la reina de Portugal, se le fueron enviando posteriormente de manera que todavía en julio de 1503 se anotan dos camas que ella había ordenado comprar en España, pero que su madre consideró que no eran apropiadas y dispuso que se mejoraran⁴⁹.

No solo recibió joyas la reina de Portugal de sus padres. Isabel la Católica también le regaló cinco retablos, todos de devoción. Uno de ellos era un tríptico con la Virgen y San Juan Bautista y en el ala opuesta San Juan, que había pertenecido a la «reyna y princesa»⁵⁰. Sin embargo, no se constata la entrega de pintura alguna. La reina Católica poseía cuatro retratos individuales de su hija en 1499⁵¹, retratos que tenían el fin de mostrar la dignidad de la entonces infanta en diferentes cortes con las que se pretendía entablar

⁴⁵ TORRE, A. de la, y SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *op. cit.*, III, p. 39.

⁴⁶ AGS, CMC, 1.^a época, leg. 102, f. 96.

⁴⁷ AGS, CMC, 1.^a época, leg. 102, f. 103; *ibidem*, leg. 93, s. f. Cfr. ZALAMA, M. Á., «Oro, perlas brocados...», p. 18.

⁴⁸ ZALAMA, M. Á., «Lujo y ostentación...», pp. 12-13.

⁴⁹ AGS, Cámara de Castilla-Cédulas (CC-C), libro 6, f. 136.

⁵⁰ ZALAMA, M. Á., «Lujo y ostentación...», pp. 14-15.

⁵¹ Además de los dos que documenta SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. –*op. cit.*, p. 168– existían otros dos. AGS, CMC, 1.^a época, leg. 102, f. 14.

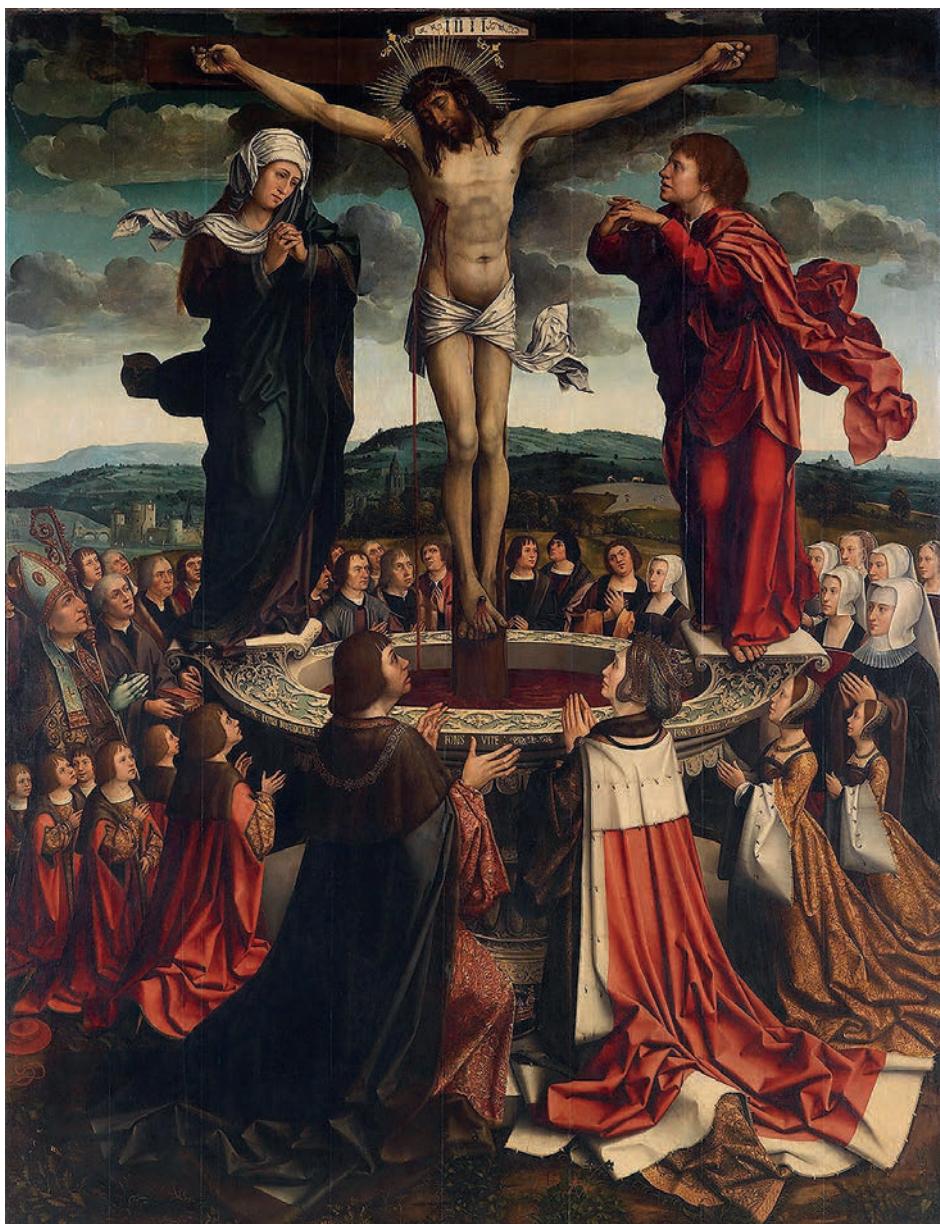


Fig. 6. *Fons Vitae*. Colijn de Coter (atr.). Óleo sobre tabla, 267×210 cm. c. 1515-1517.
Oporto, Museu da Misericórdia. Fotografía: Dominio publico. Wikipedia.org.

lazos a través de un supuesto enlace. Como doña María ya había contraído matrimonio los retratos habían perdido su función y de ahí que no llevase ninguno consigo, pero tampoco se documentan otras pinturas más allá de los retablos referidos.

Frente a la escasez de pinturas, la reina llevó a Portugal un considerable número de tapices flamencos. Como la manufactura de un paño suponía mucho tiempo, no hubo posibilidad de encargarlos sino que salieron del tesoro materno. Se trataba de paños con temas como el Nacimiento o la Adoración de los Magos, pero también se documentan algunos que representaban la vida del peregrino, historia repetida a finales del siglo XV que se puede asimilar a escenas de vicios y virtudes, aunque el relato no sea el mismo. Estos paños habían pertenecido al príncipe Juan, que tras su muerte volvieron al tesoro materno; ahora Isabel la Católica los volvía a regalar a su hija, junto con otros ejemplares que también pertenecieron al heredero de los Reyes Católicos, como uno de la historia de David y Betsabé, de manera que la mayoría de los paños habían sido del príncipe. Fernando el Católico también se preocupó por su hija, pues cuando falleció Isabel la Católica determinó que le enviaran una imagen bordada con oro de Jesucristo, cuatro ornamentos eclesiásticos muy ricos y dos tapices: la *Misa de san Gregorio* y el *Nacimiento de Cristo*⁵², que habían pertenecido a la reina de Castilla.

CATALINA, PRINCESA DE GALES

La última de las hijas de los Reyes Católicos contrajo matrimonio con Arturo, príncipe de Gales, y en agosto de 1501 partió hacia Inglaterra. Pocos meses después de casarse enviudó, y comenzó un periodo complicado hasta que en 1509 contrajo un nuevo enlace con el ya rey a Enrique VIII. Y es que la muerte de Arturo sumía en un grave interrogante a Enrique VII, que se debatía entre dejar partir a la princesa o mantenerla a su lado con la promesa de un nuevo matrimonio y así no tener que devolver la dote. Esta había sido muy elevada e idéntica a la que recibió su hermana María cuando caso con Manuel I. Las Cortes reunidas en Sevilla en 1500 aprobaron la disposición de «... ciento e quarenta e seys cuentos [de maravedís] dellos para los dotes

⁵² SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op. cit.*, pp. 117-118; HERRERO CARRETERO, C., *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, pp. 17 y 40; ZALAMA, M. Á., «Lujo y ostentación...», pp. 12-13.

de los dichos casamientos [María, reina de Portugal y Catalina, princesa de Gales]...»⁵³, es decir, 200.000 escudos para cada una⁵⁴.

Tenemos una crónica compuesta al estilo de un romance realizada por el poeta Stephen Hawes titulada *The Receyt of The Ladie Kateryne*⁵⁵, que refiere que la puesta en escena de la princesa fue espectacular. Los ingleses se sorprendieron por sus fastuosos vestidos, por oposición a los de sus damas que vestían de negro. Esto debió influir en el comentario despectivo de Tomás Moro, quien consideró que las damas, salvo tres o cuatro, parecían «pigmeos jorobados, menudos y descalzos de Etiopía», desfilando por una ciudad que se había embellecido para la ocasión y decoró sus calles con tapices⁵⁶. En Inglaterra la princesa vivió rodeada de una importante corte que viajó con ella desde España⁵⁷.

Del monto total de la dote un tercio debía saldarse con las joyas y los tapices que llevaba consigo la reina. Apenas concluidas las fiestas del matrimonio entre Arturo y Catalina, Enrique VII exigió que se le diese la parte que le correspondía. Demandó a Juan de Cuero, camarero de la princesa, que «le entregase las joyas e plata que el dottor le abía dicho se le embian a dar en pago de la última paga». Se refería al doctor De Puebla, embajador en Inglaterra, a quien el rey hacía responsable de haber dicho que podía cobrarse las joyas. El camarero se negó e incluso determinó hacer un preciso inventario para que Enrique VII firmara que estaban todas, pero sin traspasárselas. El rey debió enfurecerse, pero recapacitó y aceptó que no pasasen inmediatamente a su poder⁵⁸.

El coste total del ajuar de la princesa y el traslado desde Granada a La Coruña, desde donde zarpó rumbo a Inglaterra, fue de 60.799.700 maravédis. Diez millones más de lo que se invirtió en la reina de Portugal en 1500⁵⁹. Buena parte de este monto se destinó al traslado, de ahí que su hermana solo

⁵³ AGS, CMC, 1.^a época, leg. 79, s. f., y leg. 159, s. f.

⁵⁴ TORRE, A. de la, y SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., *op. cit.*, III, p. 37.

⁵⁵ KEPLING, G. (ed.), *The Receyt of The Ladie Kateryne*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

⁵⁶ TREMLETT, G., *op. cit.*, pp. 93-97.

⁵⁷ EARENFIGHT, T. M., «Raising infanta Catalina de Aragón to be Catherine, queen of England», *Anuario de Estudios Medievales*, 46/1 (2016), pp. 417-443.

⁵⁸ BERGENROTH, G. A., *Supplement to volume I and volume II of Letters, despatches and State papers relating to negotiations between England and Spain preserved in the Archives at Simancas and elsewhere*, Londres, Longmans, Green, reader and Dyer, 1868, pp. 1-5.

⁵⁹ ANDRÉS DÍAZ, R. de, *El último decenio del reinado de Isabel I a través de la tesorería de Alonso de Morales (1495-1504)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 43 y 47.



Fig. 7. ¿Catalina de Aragón? Juan de Flandes. Óleo sobre tabla, 32×22 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Foto: Dominio público. Wikimedia.org.

un año antes necesitase una cantidad considerablemente inferior, pues Catalina debía desplazarse por mar con una importante armada. No obstante, las partidas destinadas al ajuar fueron muy cuantiosas, y hay objetos de gran valor que no se compraron, sino que salieron directamente del tesoro materno, como «vn confitero grande alto de plata dorado labrado de synzel e maçonerya que tiene en medio del vn esmalte con las armas de Valençia», que pesó más de ocho kilos

y que había pertenecido al príncipe Juan⁶⁰. Solo en plata de «capilla y retrete» se gastaron 3.412.407 maravedís, y en oro hay una partida de casi dos millones. Especial atención se prestó a los vestidos, bien realizados o por confeccionar, pues se incluyeron muchas piezas de tejidos. La partida de «brocados, seda, grana, paños, holanda...» alcanzó los 2.650.431 maravedís, donde destacan los brocados que llegaron a pagarse a 25 ducados (9.375 maravedís) la vara⁶¹.

Si los tejidos eran fundamentales para mostrar la magnificencia del personaje, junto con las joyas, no menos importancia tenía la posesión de tapices. Sabemos que se compraron cuatro «paños grandes de ras de figuras» junto con «otros paños entresuelos», tres goteras de figuras y diez antepuertas. La partida se acercaba al millón de maravedís, si bien se incluían alfombras, colchas, reposteros y otras piezas. La última gran partida era la más importante. El tesorero Morales anotó el pago de 4.553.775 maravedís a diferentes mercaderes «por las sedas y paños y tapicerías y lienzos [...] para los vestidos de la princesa de Gales», que confeccionaron sastres como Fernando de Torrijos, quien también trabajó para la reina de Portugal⁶². La mayor parte de los gastos fueron por ricas telas: terciopelo, raso, damasco, grana de Florencia..., pero también había tapices. Del mercader de Toledo Diego de la Fuente se compraron «dos paños de ras de figuras» que tenían 132anas, a 2 ducados el ana. El mercader Juan Daza proveyó de «tres paños de figuras de ras de la Salve», de 224anas a 1000 maravedís el ana, «un paño de la historia de Aleixandre» de 35anas, 26.500 maravedís, y dos antepuertas y otros dos tapices también de figuras que importaron 54.500 maravedís. «Alonso de la Torre o Alonso de Toledo» vendió «dos paños grandes de ras de figuras de las virtudes y vicios», por 100.937 maravedís, dos paños grandes de la historia de Josué, por 85.575, tres paños y tres goteras –una cama– por 71.187,5 maravedís, y otros tres tapices «pequeños de figuras de ras» por 21.000 maravedís⁶³. Solo en esta última partida se anota un gasto de 597.124,5 maravedís en tapices de Ras, nombre genérico que se daba a los paños por la ciudad flamenca de Arras, gran centro de manufactura de paños durante el siglo XV.

Si el tesorero Morales declara el gasto en tapices, los camareros de Isabel la Católica, Sancho de Paredes y su esposa Isabel Cuello, nos dicen cuáles eran y completan la información. Así, a los dos paños adquiridos de Diego de la

⁶⁰ AGS, CMC, 1.^a época, leg. 156, f. 9.

⁶¹ ANDRÉS DÍAZ, R. de, *op. cit.*, n.^o 3574, 3583, 3716, 3774 y 3776.

⁶² AGS, CMC, 1.^a época, leg. 97, s. f.

⁶³ ANDRÉS DÍAZ, R. de, *op. cit.*, n.^o 3777 y 4225.

Fuente hay que sumar otro que se debió comprar antes; los tres mostraban la historia de Astiages, rey medo, pues en dos de ellos aparecía una inscripción con su nombre, y de Nabucodonosor II, rey de Babilonia⁶⁴, personajes que según el historiador babilonio Beroso habían establecido una alianza por el matrimonio entre la hija de Astiages y Nabucodonosor. De los tapices no tenemos noticia posterior, si bien en el guardarropa de Enrique VIII se listan tres paños de Nabucodonosor⁶⁵, que podrían corresponder con los del rey de Babilonia y Astiages, pero no se especifica.

Además del extraordinario ajuar que llevó consigo la princesa, su camarero, Juan de Cuero, recibió 400.000 maravedís «para hacer de ellos lo que la princesa de Gales mandase»⁶⁶. Con todo esto no se entiende bien la continua queja de Catalina por falta de numerario, y sobre todo que no tuviese vestidos —«he que vender algunos brazaletes para comprar un vestido de terciopelo negro y solo tengo dos vestidos nuevos», decía—⁶⁷, considerando la gran cantidad de telas que llevó consigo.

Entre sus bienes apenas se documentan retratos. En 1504 estuvo en la corte inglesa el pintor estonio al servicio de Isabel la Católica Michel Sittow. A este se le atribuye un magnífico retrato (28,8 × 20,8 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum), que tal vez realizó para mostrar a la joven viuda a un posible marido, pues el matrimonio con el futuro Enrique VIII se demoraba demasiado. Sabemos de más retratos, pues su hermana la reina Juana I tuvo dos tablas y otros dos dibujos, pero la pintura no era ni mucho menos la principal de las artes visuales en aquellos momentos.

Hasta 1509 Catalina no se casó con el nuevo rey, Enrique VIII, pero como estaba en Inglaterra no aportó sino el ajuar que había llevado ocho años antes. Su padre, Fernando el Católico, se encargó de pagar la parte de la dote que aún estaba sin cumplir, para lo que se vio obligado a empeñar la corona y el collar de las flechas, antes de los balajes, que pertenecieron a Isabel la Católica⁶⁸. Y es que las joyas tenían más funciones que la mera estética.

⁶⁴ AGS, CMC, 1.^a época, leg. 156, f. 159.

⁶⁵ CAMPBELL, T. P., *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2007, p. 248.

⁶⁶ ANDRÉS DÍAZ, R. de, *op. cit.*, n.^o 4124.

⁶⁷ TREMLETT, G., *op. cit.*, p. 139.

⁶⁸ ZALAMA, M. Á., «Valoración y usos de las artes. Colón y las joyas de Isabel la Católica», en CHECA, F. (dir.), *La materia de los sueños. Cristóbal Colón*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, p. 53.

ARTES TEXTILES Y MUNDO FEMENINO: EL BORDADO

ANA M. ÁGREDA PINO

Universidad de Zaragoza

La cultura occidental tiende a relacionar algunos campos textiles con lo doméstico, la creatividad de las mujeres y un empeño o labor compartidos¹. Sin ir más lejos Freud afirmó que la mujer inventó el arte de tejer y que esta fue, de hecho, su única contribución a la civilización². Sin embargo, han sido las llamadas «labores de aguja», la costura o el bordado, las facetas textiles que se han relacionado más estrechamente con la vida, los espacios o el tiempo de las mujeres y con la propia construcción de la feminidad. Ernesto Lefèbure decía: «sientéso uno tentado á preguntar si no es por la aguja y el huso, más bien que por el pincel, el buril y el cincel, por lo que debe afirmarse en las artes la influencia de la mujer»³. A su vez, Patricia Mainardi consideró que la costura debía ocupar un lugar primordial en los estudios de la mujer «puesto que se trata de nuestra herencia cultural»⁴. Pero ha sido Rozsika Parker la que ha analizado en profundidad cómo a través del bordado es posible ver los roles asignados a las mujeres desde la Edad Media y la propia construcción de la feminidad. Para Parker: «To know the history of embroidery is to know the history of women»⁵. Esta autora puso el acento en una cuestión central: la pintura hecha por mujeres, aunque calificada como «femenina», es reconocida

¹ JEFFERIES, M., «Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras», en DEEPWELL, K. (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer, 1998, p. 281.

² *Ibidem*, p. 293.

³ LEFÈBURE, E., *El bordado y los encajes*, Madrid, La España Editorial, 1887 (edición facsímil editorial Maxtor, 2006), p. 7.

⁴ Citado en PORQUERES, B., *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*, Madrid, horas y Horas, 1994, pp. 31-32.

⁵ PARKER, R., *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine*, London, The Women's Press Ltd, 1986.

como arte, pero cuando las mujeres bordan, sus obras se consideran artesanía, la expresión de una labor específicamente femenina.

La relación establecida entre mujeres y bordado ha afectado al propio análisis de las obras, de manera que se ha llegado a considerar cualquier trabajo de hilo y aguja, independientemente de su contexto, como resultado de una labor artística femenina. Ocurre así en el caso del bordado litúrgico, que fue realizado por lo común en talleres dirigidos por hombres⁶.

Analizar qué bordaron las mujeres, cómo y dónde lo hicieron y en qué medida el bordado se ha asociado a la condición femenina, sigue siendo un tema fundamental a la hora de estudiar esta faceta artística y la creatividad de las mujeres. Se trata también de ver cómo ha sido valorado el bordado por la Historia del Arte y en qué medida la vinculación de esta disciplina artística a la vida femenina ha servido para sustentar las categorías o divisiones entre arte y artesanía. Este trabajo pretende ser una aproximación inicial a estas cuestiones, centrándose en un aspecto poco tratado hasta la fecha: el bordado de las mujeres en el ámbito doméstico y cortesano.

BORDADO, MUJERES Y DOMESTICIDAD

Hubo un marco en el que las mujeres controlaron el arte del bordado: el espacio doméstico. Germaine Greer afirmaba incluso que el bordado es un arte cuyo sitio es el hogar⁷. Aún hoy en día el bordado evoca lo doméstico, un hogar seguro y de clase alta⁸. Esta asociación entre bordado y domesticidad femenina ha contribuido a fijar la consideración de esta manifestación artística y a cimentar las confusiones y categorizaciones que la rodean.

El orden social ha establecido históricamente una rígida división de las actividades y de los espacios, con una oposición entre lo masculino y lo femenino. Corresponde a los hombres el campo de lo público y a las mujeres lo

⁶ Bea Porquieres señala que en el Museo Textil y de Indumentaria de Barcelona se exponen tejidos, bordados y ornamentos litúrgicos de los que «no se da el nombre de las autoras». Hay que insistir que no todos los trabajos textiles fueron hechos por mujeres. En el caso concreto de los ornamentos litúrgicos, la decoración bordada fue realizada en su mayor parte por artistas masculinos organizados en talleres. PORQUERES, B., *Reconstruir una tradición...*, *op. cit.*, p. 32.

⁷ BARNETT, P., «Reflexiones *a posteriori* sobre la organización de “La Puntada Subversiva”», en DEEPWELL, K. (ed.), *Nueva crítica feminista de arte...*, *op. cit.*, pp. 143-159, espec. p. 147.

⁸ PARKER, R., *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, p. 2.

interno, la casa y los diferentes trabajos domésticos, entre los que se incluye el bordado. Esos espacios así divididos quedaron tempranamente jerarquizados, asignándose a lo público-masculino una categoría superior. Por extensión, todas las actividades desarrolladas en una u otra esfera han compartido esa categorización. En consecuencia, los trabajos domésticos de las mujeres han sido prácticamente invisibles, se han considerado monótonos y humildes, tareas minuciosas que no requieren ni intelecto ni creatividad elevados⁹.

Los hombres no pueden realizar sin rebajarse determinadas labores domésticas pero, si estos mismos hombres se apoderan de dichas ocupaciones y las realizan fuera de la esfera privada, las dignifican y transforman¹⁰. Fred Licht señaló que la acuarela era un medio inadecuado para la tradición clásica, una forma expresiva menor frente al óleo y al fresco, ambos característicos de ese «arte elevado» reservado a los hombres. Asociada a los trabajos de aguja: «la acuarela, que en semejante escala de valores no se hallaba demasiado lejos del bordado, era una ocupación adecuada para la mujer...». Sin embargo, cuando esta técnica pictórica es utilizada por artistas como Kandisky o Klee se convierte en un medio creativo adecuado y noble¹¹.

En suma, cualquier oficio se ve cualificado por el hecho de ser realizado por hombres¹². Antonio Floriano dividió el arte del bordado en «erudito», aquél que se realizaba en talleres dirigidos por un maestro varón, un «arte más sabio», y en «popular», una «industria de tipo doméstico», «una manifestación elemental e ingenua», con unos recursos tradicionales que se perpetúan sin cambios ni inventiva personal¹³. Se trata, en definitiva, de una división entre arte-masculino y artesanía-femenina. Y ello a pesar de que el bordado realizado en ese ambiente doméstico a lo largo de la Edad Media y de la Edad Moderna apenas se ha estudiado en España, lo que impide saber cuáles son sus carac-

⁹ BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, pp. 22-23, 45 y 64.

¹⁰ Margaret Maruani afirma que «Es el trabajo lo que se constituye siempre como diferente según lo realicen hombres o mujeres». *Ibidem*, p. 80.

¹¹ ULIERTE VÁZQUEZ, L., «El arte es género ambiguo. Consideraciones metodológicas acerca de la Historia del Arte y las mujeres», en SAURET, T. (coord.), *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 21-38, espec. p. 27.

¹² BOURDIEU, P., *La dominación masculina...*, op. cit., p. 80.

¹³ FLORIANO CUMBREÑO, A., *El bordado*, Barcelona, editorial Alberto Martín, 1942 (edición facsímil editorial Maxtor, 2006), pp. 14-15. Semejante diferenciación se halla también en GONZÁLEZ MENA, M. A., *Catálogo de bordados*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1974, pp. 49-51.

terísticas y sus conexiones. Parece, como dijo Dolores Juliano, que la falta de aprecio se explica históricamente por su «ligazón con un grupo previamente desvalorizado», en una sociedad que «cataloga como poco importante cualquier cosa que hagan las mujeres»¹⁴. La Historia del Arte se ha construido sobre las categorías de calidad, genio y excepción positiva, pero esa definición de la excelencia está cargada de implicaciones masculinas, que tienen la particularidad de no aparecer como tales. Entraña una mirada androcéntrica, una serie de capacidades y de aptitudes sexualmente connotadas¹⁵. Como señala Rozsika Parker, la división del arte y su clasificación se suele adscribir a factores de clase, pero también hay una importante conexión entre esta jerarquización y las categorías sexuales, hombre y mujer¹⁶.

El ámbito doméstico es el dominio de las mujeres. En el mismo estas desempeñan una serie de labores, entre las cuales los trabajos textiles ocupan un lugar muy relevante ya desde la Antigüedad. El textil tiene un doble valor: económico, ligado a la producción de unas fibras y telas necesarias para la casa o la indumentaria, pero también moral. En Grecia encarna la virtud femenina por excelencia, la calidad de *ergatis*, la laboriosa, cuyo modelo es Penélope¹⁷. En la Edad Media, los predicadores y moralistas se apoyan en textos filosóficos, especialmente en Aristóteles, y definen a las mujeres como hombres imperfectos, incapaces de gobernar sus pasiones. Mudables de cuerpo e inquietas de alma, las mujeres necesitan custodia, lo que supone vigilarlas y enclaustrarlas para protegerlas y cuidarlas¹⁸. Recluidas en el espacio doméstico las mujeres tienen también un peligro, el de la ociosidad. Los momentos vacíos de actividad pueden dar lugar a pensamientos y deseos improprios. Para evitarlos, lo mejor es el trabajo. Y son las labores textiles las que se presentan como idóneas para el desempeño de las mujeres en sus hogares. La mujer honesta es una mujer laboriosa. Las armas para combatir el vicio y la tentación son el huso, la rueca, la aguja y el hilo¹⁹.

¹⁴ JULIANO, D., *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*, Madrid, horas y Horas, 1992, p. 164.

¹⁵ BOURDIEU, P., *La dominación masculina...*, op. cit., p. 82.

¹⁶ PARKER, R., *The Subversive Stitch...*, op. cit., p. 5.

¹⁷ LISSARRAGUE, F., «Una mirada ateniense», en DUBY, G., y PERROT, M. (dirs.), *Historia de las mujeres. La Antigüedad*, Barcelona, Taurus, 2018, t. 1, pp. 207-266, espec. pp. 252-253.

¹⁸ CASAGRANDE, C., «La mujer custodiada», en DUBY, G., y PERROT, M. (dirs.), *Historia de las mujeres. La Edad Media*, Barcelona, Taurus, 2018, t. 2, pp. 105-146, espec. pp. 122-132.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 137-138.

En los albores de la Edad Moderna este patrón se mantiene sin ningún cambio. Juan Luis Vives, en su obra *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), señala:

Aprenderá, pues, la muchacha, juntamente letras, hilar y labrar, que son ejercicios muy honestos [...] y muy útiles a la conservación de la hacienda y honestidad, que debe ser el principal cuidado de las mujeres [...] Yo no la puedo ver estar ociosa ni mano sobre mano [...] sino que hile o cosa o labre, o haga alguna cosa necesaria en casa²⁰.

El mismo retrato figura en *La perfecta casada* (1583) de fray Luis de León:

La primera parte de ser hacendosa, es que sea aprovechada, y que, de los salvados de su casa, y de las cosas que sobran y que parecen perdidas, y de aquello de que no hace cuenta el marido, haga precio ella, para proveerse de lino y de lana, y de las demás cosas que son como estas, las cuales son como las armas y el campo adonde descubre su virtud la buena mujer²¹.

Pero los trabajos textiles tienen también una dimensión moral, se convierten en la medida que sirve para calibrar la virtud de todas las mujeres, independientemente de su condición. Esta dimensión moral, explica la inclusión de las labores textiles entre los saberes que han de dominar las grandes damas, reinas y nobles. Si en la Edad Media plena se desarrolló una corriente literaria cuyo fin era enseñar a las mujeres de la nobleza a brillar en sociedad, dominando disciplinas como el ajedrez, la cetrería, la música, la conversación, la lectura o la escritura, poco a poco, a lo largo de la Baja Edad Media, se va configurando otro modelo, recogido en una pintura anónima titulada *Doncella virtuosa* (h. 1600 Museu Etnològic de Barcelona)²². En esta obra queda plasmada la iconografía de la mujer doméstica, plena de unas virtudes que aparecen rotuladas en la imagen con sus respectivos símbolos. Entre estos símbolos figura el huso, que denota el carácter laborioso y ocupado de esa doncella ideal²³.

Siguiendo este modelo se educará a las niñas de la nobleza inculcándoles aquellas destrezas adecuadas para contraer un buen matrimonio: música, arreglo

²⁰ VIVES, J. L., *Instrucción de la mujer cristiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española. Universidad Pontificia de Salamanca, 1995, p. 44.

²¹ LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada*, Madrid, ediciones Rialp, 1968, p. 69.

²² GARCÍA HERRERO, M.^a C., *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1990, vol. 1, pp. 107-110.

²³ Iconografía estudiada por LLOMPART, G., «La Donzella virtuosa», *Actas del III Congreso de Artes y Tradiciones populares*, 1975, tal como recoge GARCÍA HERRERO, M.^a C., *Las mujeres en Zaragoza...*, op. cit., vol. 1, p. 110.

personal, refinamiento y dominio de las labores textiles, singularmente de los trabajos de aguja y especialmente del bordado²⁴.

El bordado se englobaba en el conjunto de las tareas textiles consideradas apropiadas para la debilidad intelectual y física femenina. Paralelamente, asumió una jerarquía superior, no solo por su dificultad técnica o su carácter ornamental, sino también porque el practicado por grandes damas requería el uso de materiales nobles, como la seda y las hebras metálicas. Era además un arte textil que no tenía una dimensión útil de entrada, sino una cualidad decorativa, bella pero prescindible, que contribuía a enriquecer las prendas y objetos de las personas de alto rango.

El bordado se convierte desde la Edad Moderna en un emblema de clase y de feminidad. Se consideró este bordado un territorio propio de mujeres aficionadas. Un arte doméstico y colectivo que no implicaba creatividad ni genio individual, razonamiento matemático o inspiración, cualidades propias de los artistas masculinos y de las producciones por ellos realizadas²⁵. El bordado, inicialmente el que realizaban las mujeres en sus casas, pero después, con la desaparición de los talleres profesionales, la totalidad de esta manifestación artística, pasó a simbolizar la domesticidad y la «feminidad». Y al ser cultivado sobre todo por grandes señoritas, también se convirtió en una señal de distinción, nobleza y buen gusto, reflejo de un estilo aristocrático de vida. En resumen, el bordado englobaba connotaciones de opulencia, lujo y obediencia²⁶.

Tan estrecha fue esa asociación entre bordado y feminidad que su dominio sirvió para ponderar la valía y la honestidad de una gran señora. Paola Malatesta, esposa de Gianfrancesco Gonzaga, fue representada en una medalla junto a un bastidor de bordado, enseña propia de una dama, como las armas lo eran de un caballero. Entre los elogios dedicados a una mujer de alta alcurnia, el dominio del bordado fue uno de los más utilizados. Es el caso de Catalina de Médicis o María Estuardo cuyas habilidades con la aguja han quedado recogidas en las crónicas²⁷. Pierre de Ronsard, poeta francés del siglo XVI, escribió una oda a Margarita de Navarra en la que cifra sus

²⁴ *Ibidem*, p. 111.

²⁵ CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, ediciones Destino, 1992, pp. 67-68.

²⁶ PARKER, R., *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, pp. 63-64.

²⁷ ÁGREDA PINO, A. M, «De oro y sedas. Aproximación al estudio del arte del bordado en los espacios domésticos y cortesanos (siglo XVI)», *BSAA arte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 84 (2018), pp. 197-217, espec. p. 214.

esfuerzos y coraje en «hacer muchas hermosas obras / sobre lienzo, y además / á mezclar la seda y el oro»²⁸. El hecho de que el dominio de las labores textiles fuera la enseña de la virtud y honestidad femeninas, llevó a convertir los instrumentos propios de estas ocupaciones en objetos simbólicos. Decía fray Alonso Remón que estos útiles, presentes en los espacios propiamente femeninos de la casa, reflejaban la virtud de las mujeres de la familia «porque una de las cosas que más bien parecen en el estrado de una señora poderosa, y rica, es los instrumentos de la labor, y de no estar ociosa jamás»²⁹. Las maderas nobles con las que se fabricaron algunas de las herramientas para bordar, servían para atestiguar, además de la probidad de la mujer, su alta condición social. Aunaron a un tiempo practicidad, rango y lujo. En el inventario de los bienes de doña Francisca Luisa de Luna, marquesa de Camarasa, realizado en Zaragoza en 1585, había ruecas y husos de ébano, una broca de la misma madera y una almohadilla o «acerico» de «raso carmesí guarnecido en oro» que la noble zaragozana usaba para bordar³⁰. Asimismo, la reina Juana I de Castilla poseía almohadillas de «labrar» de terciopelo carmesí y cetí; almohadillas para tener agujas de brocado y terciopelo morado o bolsas con la misma función de brocado y terciopelo³¹.

EL BORDADO FEMENINO EN LOS ESPACIOS DOMÉSTICOS Y CORTESANOS DE LA EDAD MODERNA

Pero ¿qué bordaron estas mujeres en sus residencias? ¿Cuál es la diferencia entre estas obras y las realizadas en los talleres profesionales? A la hora de responder a estos interrogantes topamos con un problema inicial: en el caso español, la mayor parte de las obras realizadas en estos ámbitos han desaparecido. Excepcionales resultan por ello las tres piezas que se conservan en el Centro de Documentación y Museo Textil de Terrasa, procedentes de la colección

²⁸ LEFÈBURE, E., *El bordado y los encajes...*, op. cit., p. 131.

²⁹ REMÓN, Fray Alonso de, *Entretenimientos y juegos honestos, y recreaciones cristianas, para que en todo genero de estados se recreen los sentidos, sin que se estrague el alma*, Madrid, Por la viuda de Alonso Martín, 1623, f. 89r.

³⁰ A. H. P. N. Z. [Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza], *Jerónimo Andrés, mayor*, 1585, ff. 422v, 425v, 427r, 449r y 508v (Zaragoza, 1585-IV-24 a 1585-V-7).

³¹ CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, vol. 1, pp. 1172-1175.

Viñas, que según la tradición fueron bordadas por doña María de Padilla en el siglo XIV³².

Ante la pérdida de las obras, inventarios como los de la marquesa de Camarasa, Juana I de Castilla o la emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, se convierten en documentos excepcionales. Junto a los inventarios, las fuentes gráficas –pintura, libros de patrones para bordado–, o literarias, son los materiales básicos que ha de utilizar el historiador del arte para estudiar el bordado doméstico.

Del análisis de las obras y de las fuentes se deriva una primera conclusión: las mujeres bordaron tejidos de lienzo de distintas calidades, entre los que sobresalía por su finura y delicadeza la holanda³³. El lienzo estaba especialmente ligado a las mujeres, no hay que olvidar que el hilado de lino se consideraba una tarea adecuada para ellas, no exenta de valores simbólicos vinculados a la domesticidad o la laboriosidad. A este bordado sobre lienzo aluden algunos escritores. En la ya mencionada oda que Pierre de Ronsard dedicó a Margarita de Navarra, se habla de que esta invertía su tiempo en «hacer muchas hermosas obras / sobre lienzo». También Cristóbal Villalón, en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) refiere que algunas mujeres de su época son «tan inuentiuas en sus costuras y labores de tanta bieuza y delicadeza, que muy famosos artífices no pueden en la plata & oro esculpir más sotilmente que ellas lo labran en sus liencos, telares y bastidor»³⁴.

Esta dedicación al bordado sobre lienzo se ha visto como prueba de la existencia de una diferencia entre el bordado doméstico femenino y el masculino desarrollado en talleres profesionales. Una idea que los inventarios parecen confirmar. En el de la emperatriz Isabel de Portugal se recogen las sumas abonadas al bordador Daniel de Villasinda por la hechura de una cama con argentería y aljófar³⁵. Se trata del tipo de obra civil, que los propios bordadores denominaban «obras de corte»³⁶, consistente en este caso en la confección

³² SALADRIGAS CHENG, S., «Bordado por la reina», *Datatèxtil*, número 21, Circuit de Museus Tèxtils, i de Moda a Catalunya, 2009, pp. 68-77.

³³ *Ibidem*, p. 69. LEFÈBURE, E., *El bordado y los encajes...*, op. cit., p. 131.

³⁴ VILLALÓN, C., *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, p. 165.

³⁵ ÁGREDA PINO, A. M., «De oro y sedas...», op. cit., p. 208.

³⁶ Así denominadas en el contrato de compañía firmado en 1585 por los bordadores zarañozanos Juan de Vallebreda, Jerónimo La Plana y Gaspar de Aguilera. SAN VICENTE, Á., *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, p. 332.

y decoración de los elementos externos de la cama. En el mismo inventario figuran las cantidades entregadas a Isabel de Quintanilla, dama de la Casa de Isabel de Portugal, para bordar con tiras de aljófar un travesero, o almohada larga que atraviesa toda la cama, además de otras almohadillas³⁷. También en el inventario de los bienes de la marquesa de Camarasa se mencionan distintas tiras de holanda y toallas, colchas del mismo tejido o de ruan, así como otros tipos de lienzo en los que la noble aragonesa estaba bordando³⁸.

A tenor de estas menciones documentales parece que los bordadores profesionales se ocupaban de la realización de ornamentos sacros, así como de obras para la vivienda –reposteros, paños, camas–, bordados sobre tejidos ricos de seda. Sin embargo, las mujeres, especialmente las de condición social elevada, se dedicaban a bordar la lencería de sus residencias: manteles, toallas, colchas, sábanas o almohadas, además de las piezas de indumentaria elaboradas con el mismo material. Así, en el retrato que de la mujer perfecta se hace en el libro de Proverbios se habla de la dedicación de esta a la realización de cobertores, lo que Fray Luis de León traduce como «aderezos de cama»³⁹.

Pero, esta afirmación ha de matizarse. Ciertamente, parece que las mujeres bordaron sobre todo este tipo de trabajos de lencería, pero también hicieron en sus casas algunos ornamentos dedicados al culto divino, como las palias o corporales que fray Alonso Remón recomendaba a las damas que bordasen para las iglesias pobres⁴⁰. En el inventario de la marquesa de Camarasa, se mencionan además: «un naçimiento de seda con sus figuras de lo mismo con oro», «un belen de figuricas de sedas y oro...», «un ramo de flores de seda» y «una jarra de flores de seda»⁴¹. Por otro lado, no se puede afirmar con propiedad que el bordado sobre lienzo fuera una parcela exclusivamente femenina. Dentro de lo que se ha dado en llamar «bordado erudito», en la técnica del «bordado sobrepuerto», las labores de hilo y aguja se ejecutaban sobre lienzo, ya que constituía una guía muy útil para el bordador, pues le permitía controlar la longitud y orientación de las puntadas, evitando que cometiera errores. Más

³⁷ CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V...*, op. cit., vol. 2, pp. 1882-1883.

³⁸ A. H. P. N. Z., *Jerónimo Andrés, mayor*, 1585, ff. 425r y v, 430r, 443v, 444v, 531, 451v (Zaragoza, 1585-IV-24 a 1585-V-7).

³⁹ Proverbios, 31, 22; LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada...*, op. cit., p. 115.

⁴⁰ REMÓN, Fray Alonso, *Entretenimientos y juegos honestos...*, op. cit., f. 89r.

⁴¹ A. H. P. N. Z., *Jerónimo Andrés, mayor*, 1585, ff. 420v, 422r, 496r, 512v (Zaragoza, 1585-IV-24 a 1585-V-7).

tarde, cuando el hilo había cubierto por completo este lienzo, se traspasaban y fijaban los motivos ya bordados a las vestiduras litúrgicas⁴².

Para decorar estas obras las mujeres utilizaron distintos tipos de hilos. Las hebras metálicas aportaban brillo y lujo a las piezas, mientras que con las de sedas polícromas se obtenía una notable variedad cromática. Ambos efectos quedan patentes en la toalla del *Nacimiento de la Virgen*, pintada magistralmente por Jan de Beer (h. 1520, Museo Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid), o en el paño blanco o servilleta que aparece en el primer plano de la *Sagrada Familia* de Joos van Cleve (h. 1520, Currier Museum of Art, Mánchester). El bordado con hilo negro daba lugar a un contraste más acusado entre las labores decorativas y la base textil blanca, lo que contribuía a acentuar el carácter níveo de la tela. Con hebras de este color se labraron piezas de indumentaria, como las camisas [fig. 1] y también sábanas, toallas o manteles, como el utilizado para el servicio del altar en la obra de Perot Gascó, *Resurrección de seis muertos delante de las reliquias de San Esteban* (1529-1546, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona). La reina Juana I de Castilla tenía algunas toallas bordadas con seda negra configurando una franja ancha, así como «panizuelos» para el servicio de la mesa, decorados con punto de «almorafan» de ese mismo color⁴³. Desde el siglo XIV, aparecen en pinturas o miniaturas diferentes piezas de lencería ornadas con distintos motivos en las que el hilo negro es el protagonista: *Nacimiento de la Virgen* de Paolo Uccello (1435, catedral de Prato); *Bodas de Caná*, de Duccio di Bouninsegna (1308-1311, Museo dell'Opera del Duomo, Siena), *Banquete de Herodes y Herodías* de García de Benabarre (h. 1473-1482, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona), por poner solo algunos ejemplos. Sin embargo, hay que resaltar que estas ornamentaciones se hacían también mediante un procedimiento de tisaje llevado a cabo en un telar⁴⁴. En la *Última Cena* de Ghirlandaio (1486,

⁴² ÁGREDA PINO, A. M., *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2001, p. 239.

⁴³ CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V...*, op. cit., vol. 1, pp. 1131 y 1135. Sobre el punto de «almorafan» véase GONZÁLEZ MENA, M. A., *Catálogo de bordados...*, op. cit., pp. 136-142. También hay alusiones a toallas bordadas con seda negra en inventarios zaragozanos: A. H. P. N. Z., *Agustín Casales*, 1572, f. 949r (Zaragoza, 1572-VII-22); *Pedro Jerónimo de Aztarbe*, 1620, f. 436r (Zaragoza, 1620-III-16).

⁴⁴ Cabe hablar de dos procedimientos para realizar estas bandas: el trabajo en el telar y el bordado. En el V&A Museum de Londres se conserva una servilleta de origen italiano o español bordada en seda roja con una puntada doble, lo que hace que sea reversible:



Fig. 1. Juan de Flandes, Retrato de Isabel la Católica, 1500-1504. Palacio Real de Madrid.
Fuente: Wikipedia.

San Marcos, Florencia), aparece un espléndido mantel de Perugia, «bambagia a la perugina» o «tovaglie perugine», un tejido de la región de Umbría (Italia) que se desarrolló y extendió entre los siglos XIII y XVI y en el que el fondo de lino blanco se decoraba con una trama suplementaria de algodón azul índigo, adornada con motivos diversos⁴⁵. Franjas tejidas o cenefas bordadas contribuyeron a subrayar la blancura del lino, que era uno de los valores más estimados de este tejido. Cuando Sancho llega a la ínsula de Barataria es conducido a una estancia en la que hay «una real y limpísima mesa», con los platos cubiertos con una toalla «riquísimas y blanca»⁴⁶.

Para realizar las labores bordadas se emplearon diferentes procedimientos, a veces emparentados con el bordado popular, como el llamado punto real, formado por bucles enlazados para crear una trenza compleja, o el bordado de «confitura», «confite» o «confitillo». Por no hablar de los trabajos de deshilado, una técnica calada en la frontera del bordado, muy frecuente en los trabajos de lino⁴⁷.

Otros puntos coinciden con los utilizados en el llamado «bordado erudito». Es el caso de la cadeneta, usada en la imaginería de los ornamentos para perfilar motivos o trazar los mechones de los cabellos, o el «punto de matiz», presente en piezas de gran riqueza, como algunos traveseros y esencial también en el bordado de las figuras sagradas de las piezas litúrgicas⁴⁸. En los inventarios de la reina Juana de Castilla y de la marquesa de Camarasa aparecen agujas e hilos de seda y también brocas para enrollar hebras metálicas, como el canutillo o los torzales redondos. Dicha presencia indica que estas mujeres dominaban el bordado en hilo de oro, siguiendo técnicas como el «oro tendido» u «oro llano»,

<http://collections.vam.ac.uk/item/O119345/napkin-unknown/> (consulta 22/03/2019). También en el Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, Nueva York, hay ejemplos de toallas bordadas en hilos de seda, con anchas franjas que dejan visibles los motivos de lino blanco. Un ejemplo notable es una pieza del XVI: <https://collection.cooperhewitt.org/objects/18318087/with-image-79942> (consulta 22/03/2019).

⁴⁵ ENDREI, W., «Les etoffes dites de Pérouse, leurs antécédents et leur descendance», *CIETA Bulletin*, n.º 65, Lyon, Centre International d'Étude des Textiles Anciens, 1987, pp. 60-68.

⁴⁶ CERVANTES, M., *Don Quijote de La Mancha*, Barcelona, RBA, 1994, pp. 963-964.

⁴⁷ ÁGREDA PINO, A. M., «De oro y sedas...», *op. cit.*, pp. 212-213.

⁴⁸ ÁGREDA PINO, A. M., *Los ornamentos..., op. cit.*, p. 245. A. H. P. N. Z., *Jerónimo Andrés, mayor*, 1585, ff. 442r, 506r, 515r, 526v, 527r, 529r, 531v (Zaragoza, 1585-IV-24 a 1585-V-7). En el inventario de los bienes de la reina Juana de Castilla de 1509 figura «una almatiga de Cambray pequeña labrada de oro y sedas de colores» o un dechado de sedas. CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V..., op. cit.*, vol. 1, p. 1172.

que también se usaron en los ornamentos litúrgicos para bordar los fondos de las capillas, las retorchas o los elementos arquitectónicos, por ejemplo⁴⁹. La reina Juana de Castilla tenía un telar, es decir, un bastidor para bordar, en el que había una tela de «oro tirado», denominación documental que alude a ese oro tendido. También la marquesa de Camarasa realizó tiras bordadas con oro y plata, una almohadilla de flores «cubierta de hilo de oro» y toallas o traveseros, decorados de igual forma⁵⁰.

Uno de los trabajos a los que se dedicaron con cierta asiduidad estas mujeres de condición social elevada es al bordado de aljófar. Ya se ha mencionado más arriba que Isabel de Quintanilla, dama de la Casa de Isabel de Portugal, tuvo a su cargo el bordado de un travesero y almohadas con tiras de aljófar⁵¹ y fray Luis de León, menciona el aljófar entre las labores que hacían las damas nobles en la época en la que escribió *La perfecta casada*⁵². El aljófar, según lo define Sebastián de Covarrubias, eran perlas menudas «y horadadas se sirven de ellas para bordar y recamar vestidos y guarniciones, ornamentos, colgaduras y otras cosas»⁵³. Las mujeres bordaban tiras de aljófar y también usaron este material en labores de deshilado, enriquecidas con puntos de adorno, botoncillos o con estas perlas sembradas por la superficie calada.

El aljófar se utilizó asimismo para bordar ornamentos religiosos, vestiduras civiles de gran lujo, y también «obras de corte» de carácter civil para residencias acomodadas. En estos casos fueron bordadores profesionales los encargados de bordar con estas perlas las superficies de las ricas telas de seda. La emperatriz Isabel de Portugal poseyó un pabellón «de oro y plata matizado de seda de colores con un botonçico de oro ençima y aljofar y unos penachuelos de argen-

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 1175-1178. A. H. P. N. Z., *Jerónimo Andrés, mayor*, 1585, ff. 426r, 428r, 440r, 446r y v 449r y v, 485v (Zaragoza, 1585-IV-24 a 1585-V-7). La marquesa de Camarasa usaba incluso un «tornillo para hacer canutillo». A. H. P. N. Z., *Jerónimo Andrés, mayor*, 1585, f. 426r. Por su parte, la reina Juana tenía plata y oro hilados. CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V...*, op. cit., vol. 1, pp. 1175-1178.

⁵⁰ A. H. P. N. Z., *Jerónimo Andrés, mayor*, 1585, ff. 423v, 430v, 506r, 515r, 531v (Zaragoza, 1585-IV-24 a 1585-V-7).

⁵¹ ÁGREDA PINO, A. M., «De oro y sedas...», op. cit., p. 214. Las partidas para la ejecución de esta obra se han recogido en CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V...*, op. cit., vol. 2, 1882-1883.

⁵² LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada...*, op. cit., p. 77.

⁵³ COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), Madrid, Castalia, 1994, p. 66.

teria»⁵⁴. La propia emperatriz encargó a su bordador Daniel de Villasinda un lecho de gran riqueza bordado en argentería y aljófar⁵⁵. Este mismo bordador realizó otros trabajos decorados con este material, como un pontifical que llevó a cabo entre 1532 y 1535⁵⁶. La utilización de perlas, combinadas con láminas metálicas y piedras para bordar fue usual desde comienzos de la Edad Media y alcanzó su máxima extravagancia y lujo en prendas de vestir como las bocamangas de la dalmática de Roger II de Sicilia (1133-1134)⁵⁷ o los guantes del emperador Federico II (comienzos del siglo XIII). Se aprecia también en obras artísticas en las que se representan estos ricos atuendos, como ocurre en el sepulcro de Alfonso de Castilla de la cartuja de Miraflores (1489-1492).

En el uso del aljófar coincidieron los bordadores profesionales y las damas de la corte, nobles y reinas. Sin embargo, estas últimas, como queda ilustrado a través del ejemplo de Isabel de Quintanilla, utilizaron esta materia para bordar tiras de tela o para tapizar trabajos de deshilado, que sirvieron en ambos casos para decorar lujosas almohadas. Las características de estas almohadas pueden apreciarse en algunos sepulcros. Así, en la cartuja de Miraflores (Burgos), Isabel de Portugal apoya la cabeza en una rica almohada con un enrejado lateral sembrado de perlas y botones, mientras que el infante Alfonso de Castilla se arrodilla sobre una almohada bordada con tiras ribeteadas de aljófar.

Algunos de los motivos bordados permiten hablar de que estas obras se utilizaron como un elemento de identificación y de pertenencia. Es el caso del llamado «punto de cifra», para cuya ejecución se utilizaron hebras de seda y de metal. El *Diccionario de autoridades* define cifra como las «letras, que muchas veces son las primeras de los nombres y apellidos de las personas». Unas iniciales que «gustan de traherlos gravados, pintados, ó bordados, en armas, carrózas, reposteros y en otras cosas»⁵⁸. Isabel la Católica tenía unas

⁵⁴ CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V...*, op. cit., vol. 2, pp. 1374 y 1792.

⁵⁵ REDONDO CANTERA, M. J., «Los inventarios de la emperatriz Isabel de Portugal», en CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V...*, op. cit., vol. 2, p. 1225; CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V...*, op. cit., vol. 2, pp. 1753, 1881, 1885, 1890, 1895 y 2007.

⁵⁶ REDONDO CANTERA, M. J., «Artistas y otros oficios suntuarios al servicio de la emperatriz Isabel de Portugal», en VV.AA., *Portugal: encruzilhada de culturas, das artes e das sensibilidades*, actas del II Congresso Internacional de História da Arte, Coimbra, Almedina, 2004, pp. 657-672, espec. 669-670.

⁵⁷ STANILAND, K., *Bordadores*, Madrid, Akal ediciones, 2000, pp. 46-48.

⁵⁸ CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V...*, op. cit., vol. 2, p. 1833; *Diccionario de autoridades*, facsímil, 3 ts. Madrid, Gredos, 1976, t. 2, p. 347.

almohadas «labradas de dos de en hilera efes y yes de oro y grana» y su hija Juana una toalla «labrada de oro y seda de colores con unas eys grandes con sus coronas encima»; otras con efes y pes alrededor, así como varios dechados con letras⁵⁹. Por su parte, la marquesa de Camarasa tenía bordadas en cadena unas eses⁶⁰. Este bordado de cifra se aplicaba a todo tipo de soportes y objetos textiles. Así, en la obra de Fouquet, *Libro de horas de Étienne Chevalier* (1452-1460), hay camas y paños bordados con letras de hilo de oro [fig. 2].

Además de estas iniciales, se bordaron las armas heráldicas de la mujer y también emblemas o divisas de elección personal⁶¹. Fuera de la península ibérica destacan los trabajos de bordado realizados por María Estuardo, reina de Escocia, con ayuda de Elizabeth Talbot, esposa del conde de Shrewsbury. Ambas bordaron diversos lemas de doble sentido, frases o motivos inspirados en libros de emblemas o de historia natural⁶².

Se utilizaron también tiras bordadas, especialmente en almohadas, sábanas, toallas o manteles, a veces formando cenefas o perfilando los bordes de las mismas⁶³. Estas franjas se usaron con frecuencia para unir los fragmentos que formaban una pieza textil amplia: una sábana, colcha o cobertor⁶⁴. En el inventario de bienes de la marquesa de Camarasa se mencionan «una tira

⁵⁹ GONZÁLEZ MENA, M. A., *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. Estudio e inventario*, Madrid, Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994, vol. 1, p. 45; CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V..., op. cit.*, vol. 1, pp. 1130, 1173.

⁶⁰ A. H. P. N. Z., *Jerónimo Andrés, mayor*, 1585, f. 506v (Zaragoza, 1585-IV-24 a 1585-V-7). En uno de los libros de patrones que se editaron en el siglo XVI, *Corona di raccami* de Giovanni Andrea Vavassore (Venecia 1530), el autor incluyó alfabetos «para escribir con la aguja». SPEELBERG, F., «Fashion & Virtue. Textile patterns and the print revolution, 1520-1620», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. LXXIII, Number 2, 2015, p. 28.

⁶¹ La reina Juana de Castilla tenía fragmentos de tela bordados con las armas de Flandes. CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V..., op. cit.*, vol. 1, p. 1173.

⁶² Estos bordados han sido estudiados por diferentes especialistas: SWAIN, M., *The Needlework of Mary Queen of Scots*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1973; LABOUFF, N., «Embroidery and Information Management: The Needlework of Mary Queen of Scots and Bess of Hardwick Reconsidered», *Huntington Library Quarterly*, vol. 81, n.º 3, University of Pennsylvania Press Journals, 2018, pp. 315-358.

⁶³ A. H. P. N. Z., *Cristóbal Navarro*, 1581, f. 496v (Zaragoza, 1581-V-6); CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V..., op. cit.*, vol. 2, p. 1377.

⁶⁴ Las antiguas piezas de lienzo, especialmente las de fabricación casera, tenían un tamaño insuficiente para confeccionar estos elementos textiles de la cama. Las uniones se disimulaban y enriquecían con encaje o con tiras bordadas. CASTANY SALADRIGAS, F., *Diccionario de Tejidos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1949, p. 341.



Fig. 2. Jean Fouquet, Libro de Horas de Étienne Chevalier. Anuncio de su próxima muerte a la Virgen, h. 1452-1460. Bibliothèque Condé, Ms 71. Fuente Wikipédia.

labrada de amarillo y blanco en cumplimiento de las almohadas», otras de holanda labradas con oro y plata o con seda carmesí, además de numerosos «adreços», con labores bordadas, que podrían aludir también a estas bandas o ribetes⁶⁵. Este tipo de labor debió de ser usual, lo que explica la abundancia de modelos de tiras o bordes que aparecen en los libros de patrones textiles de los que se hablará más adelante⁶⁶. En la pintura de Zurbarán *La Virgen niña* (h. 1632-1633, The Met) se ve a esta bordando una de estas bandas [fig. 3].

No faltaron motivos más complejos: decoraciones de carácter fitomorfo o zoomorfo, para cuyo bordado fue necesario el concurso de técnicas complejas como el «punto de matiz». La reina Juana de Castilla tenía varios dechados bordados con plantas y animales, reales (un cisne, un sabueso, un ciervo, un lobo, un asno) o fantásticos (un grifo o un unicornio)⁶⁷. Y en el inventario de la marquesa de Camarasa se habla de «un guerto de sedas y figuras»⁶⁸, una mención que, a pesar de su carácter sumario, hace pensar en la escena del Retablo de la Virgen y San Jorge de la iglesia de San Francisco de Villafranca del Penedés (h. 1390-1400), obra de Luis Borrassá, en la que varias doncellas presentan a María lienzos bordados con diversas especies vegetales y en un caso concreto con ángeles en torno a la fuente de la vida. Este último paño bordado y algunos dechados de la reina Juana de Castilla, ornados con la imagen de Nuestra Señora o con la de san Martín, demuestran que las mujeres también representaron figuras humanas con el hilo y la aguja⁶⁹.

Una cuestión de gran interés es la relativa a los modelos utilizados por estas féminas. Se ha insistido en la importancia que en su transmisión tuvieron los libros de patrones textiles que circularon por Europa a lo largo del siglo XVI. El primero vio la luz en la imprenta de Johann Schönsperger el Joven de Augsburgo en 1523. A partir de 1527, respondiendo a una demanda creciente, se publicaron libros para bordado o encaje en varias ciudades de Alemania,

⁶⁵ A. H. P. N. Z., *Jerónimo Andrés, mayor*, 1585, ff. 443v, 444v, 445r, 512v (Zaragoza, 1585-IV-24 a 1585-V-7).

⁶⁶ En la obra de Quentel, *Ein new kunstlich Modelbuch* (1544) aparecen algunas de estas tiras. Se aprecian también en pinturas: *La seducción de Lancelot* del *Livre du Lancelot du Lac* (1401-1425, Biblioteca del Arsenal, París); *El nacimiento de San Juan Bautista* (1416, Oratorio de San Juan Bautista, Urbino) de los hermanos Salimbeni. En la obra *Milagros de los santos Cosme y Damián* de Fernando del Rincón (ca. 1510, Museo del Prado) son visibles los vivos bordados de la parte superior de las sábanas dobladas sobre el cobertor.

⁶⁷ CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V..., op. cit.*, vol. 1, pp. 1172-1173.

⁶⁸ A. H. P. N. Z., *Jerónimo Andrés, mayor*, 1585, f. 428r (Zaragoza, 1585-IV-24 a 1585-V-7).

⁶⁹ CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V..., op. cit.*, vol. 1, pp. 1172-1173.



Fig. 3. Francisco de Zurbarán, Virgen niña, h. 1632. Courtesy The Met.

Francia y Países Bajos, lo que dio lugar a un intenso intercambio de diseños e ideas por toda Europa⁷⁰.

En el inventario de la marquesa de Camarasa se mencionan papeles con figuras y dibujos, muestras o tejidos con los diseños ya pasados a su superficie y listos para su decoración⁷¹. Esos papeles podían ser páginas de alguno de los libros de patrones textiles que circulaban por Europa, pues dicho inventario data de 1585. Sin embargo, entre los bienes de la reina Juana I de Castilla de 1509 figuran «un libro grande de papel de marca mayor enquadernado con muchas muestras de lauores» y otros modelos anteriores a la edición del primer libro de patrones textiles en 1523⁷². Ello da pie a hablar de que la circulación de estos repertorios fue anterior a los libros impresos y a analizar el papel que las mujeres tuvieron, tal vez en la ideación y sin duda en la transmisión de los mismos.

De hecho, cuando Peter Quentel publicó en 1529 un libro de patrones siguiendo los pasos de Schönsperger, alude a una «puntada española», una técnica musulmana que ya se había difundido por Europa a lo largo del siglo XVI. No cabe duda de que estos libros profundizaron en técnicas y motivos que ya habían sido transmitidos por generaciones de mujeres bordadoras en diferentes lugares de Europa⁷³. En este sentido, los dechados son especialmente importantes. Unos dechados que se han visto como el libro por excelencia del bordado popular, pero que se usaron también el ámbito cortesano, como prueban los inventarios de Juana I de Castilla y de su hermana Isabel, primogénita de los Reyes Católicos, entre cuyos bienes figuraban en 1505 «56 dechados que alternan con 25 tiras labradas, 61 mestrecicas...»⁷⁴. Los dechados de ambas revelan que este tipo de patrones sobre tejido se hallaban consolidados plenamente en las postimerías del siglo XV. Una antigüedad que ratifican los testimonios literarios. En la obra de don Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho* de 1438 ya se habla de «echandillos»⁷⁵, término que

⁷⁰ Véase SPEELBERG, F., «Fashion & Virtue...», *op. cit.*, pp. 1-48, espec. pp. 16-22.

⁷¹ A. H. P. N. Z., *Jerónimo Andrés, mayor*, 1585, ff. 428r, 444r, 447r, 530v (Zaragoza, 1585-IV-24 a 1585-V-7).

⁷² CHECA CREMADAS, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 1172-1173.

⁷³ SPEELBERG, F., «Fashion & Virtue...», *op. cit.*, p. 25.

⁷⁴ GONZÁLEZ MENA, M. A., *Colección Pedagógico Textil...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 117.

⁷⁵ MARTÍNEZ DE TOLEDO, A., *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (edición de J. GONZÁLEZ MUELA), Madrid, Clásicos Castalia, 1998, p. 161.

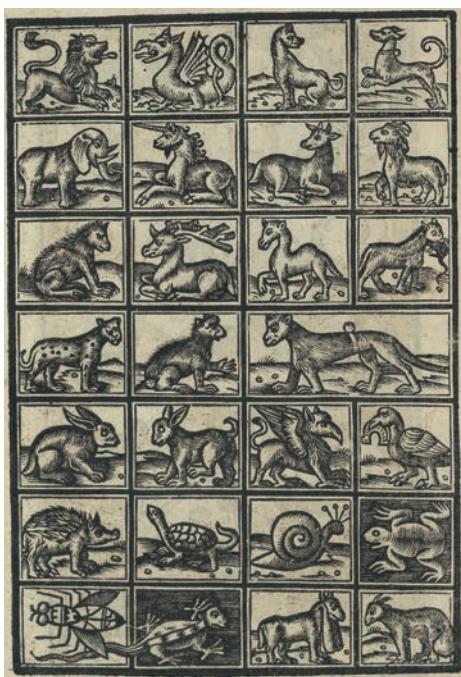


Fig. 4. Giovanni Andrea Vavassore, Corona di racammi, 1530. Courtesy The Met.

de Castilla encontraron también su hueco en los libros de patrones posteriores. Se ven en la obra *Essemplio di recammi* de Giovanni Antonio Tagliente de 1530, o en *Trionfo di virtu* de Mateo Pagano (1563). También el grifo que se cita en un dechado de la reina Juana puede encontrarse en la *Corona di racammi* de Giovanni Andrea Vavassore (1530) [fig. 4] y en un repertorio impreso francés o alemán de 1596. Más interesante aún resulta la escena pintada por Luis Borrassá mencionada con anterioridad. Los paños que llevan las doncellas son de hecho muestras y ejercicios de bordado, un tipo de dechado de notable antigüedad, si tenemos en cuenta que la obra data de las postrimerías del siglo XIV o de comienzos de la centuria siguiente. En ella ya vemos esos motivos fitomor-

según Corominas, es un diminutivo de dechado⁷⁶. En Inglaterra estas muestras se denominaron «exampler» o «sampler», palabras que derivan del francés antiguo «exemplaire» o «esemplaire». La primera noticia documentada sobre la utilización de estas muestras en suelo inglés es de 1502 y alude a una prenda de lino usada como «sampler» o muestra para la reina Isabel de York, madre de Enrique VIII⁷⁷.

Las fuentes indican que entre los dechados y modelos usados por las mujeres y los libros de patrones hay un sustrato común de motivos, que se unieron a otras formas decorativas propias de cada momento artístico. Los animales reales o fantásticos, así como los motivos vegetales de los dechados de la reina Juana I

⁷⁶ COROMINAS, J. (con la colaboración de J. A. PASCUAL), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, editorial Gredos, 1980, p. 433.

⁷⁷ Este término también aparece en la literatura inglesa tempranamente, en la obra del poeta John Skelton, *Garlande of Laurell* (1523), al hablar de las ocupaciones de las damas que atienden a la condesa de Surrey, así como en la del poeta galés Tudur Aled. KING, D., *Samplers*, London, Victoria and Albert Museum, Her Majesty's Stationery Office, 1960, p. 2.

fos que luego aparecerán en obras impresas como *Essemplio di recammi* de Tagliente. Otros, como la fuente de la vida se reiteran también en libros como el de Hans Hoffmann, *New Modelbüch allen Na[e]gerin unn Sydenstickern* de 1556. No menos relevante resulta la similitud entre la cruz bordada, cuya ejecución se atribuye a María de Padilla en el siglo XIV, y el motivo de cruces y lazos que aparece en la obra de Tagliente ya mencionada.

Por no hablar de las distintas variantes de letras o «cifras» que se recogen en estos libros: Quentel, *Eyn New Kunstlichboich* (1529) [fig. 5], según diseños de Anton Woensam o *Essemplio di recammi* (1530) de Giovanni Antonio Tagliente, por ejemplo. O de las cenefas ornamentales que decoraban toallas, manteles, sábanas o almohadas, en las que las formas vegetales revelan una gran diversidad y riqueza. Su versión más naturalista y colorista se aprecia en el extraordinario mantel de *Las bodas de Caná*, del Maestro del retablo de los Reyes Católicos (1495-1497, National Gallery of Art, Washington) [fig. 6]. La presencia de estas decoraciones vegetales es habitual en repertorios como el del impresor Quentel, *Ein New Kunstlich Modelbuch* de 1544. Los vivos con florecillas de las sábanas pintadas por Fernando del Rincón en *Milagros de los santos Cosme y Damián* (h. 1510, Museo del Prado), también encontraron su eco en la obra de este mismo impresor y en otros libros de modelos como el de Tagliente, *Essemplio di recammi*, en los que los motivos fitomorfos y zoomorfos revelan una notable variedad e imaginación [fig. 7].

La comunicación de conocimientos y motivos en el campo del bordado y de la costura fue habitual entre las mujeres antes del nacimiento de los libros impresos. Estos saberes pasaban de generación en generación, convirtiéndose en un patrimonio o acervo común que muchas mujeres atesoraron, desarro-

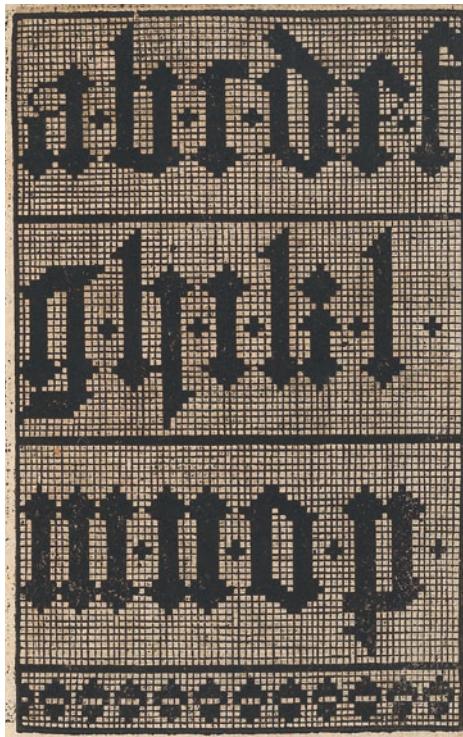


Fig. 5. Peter Quentel, *Eyn New Kunstlichboich*, 1529. Courtesy The Met.



Fig. 6. Maestro del retablo de los Reyes Católicos, Las bodas de Caná, h. 1495-1497. Courtesy National Gallery of Art. Washington.

llaron y compartieron, creando así una suerte de lazo o solidaridad femenina. En la Zaragoza del siglo XV hubo una especie de taller de corte y confección, dirigido por la viuda del colchero Pedro Chiniillas. Parece que en la calle, en torno a esta mujer, se formaban corrillos para coser y charlar. Y que esta viuda conversa, «tomaba un trapo y poniaselo adelante y asentavasse entre las mocetas»⁷⁸. Fray Alonso Remón, en su obra *Entretenimientos y juegos honestos* recomienda un pasatiempo que denomina «juego de las labores», en el que las mujeres «diziendo a esta manera de labor

y costura yo le añadiera esta o esta», podían distraerse, lo que supondría, de llevarse a cabo, la puesta en común de técnicas y motivos⁷⁹. La transmisión de dechados y de útiles de bordado era algo preciado y llegó a constituir una herencia de valor. Así lo atestigua el hecho de que los dechados, el libro grande encuadrado con numerosas muestras de labores, el bastidor de bordar, con la labor en él comenzaba y otros instrumentos de bordado de la reina Juana I de Castilla, fueran entregados a su hija Catalina, reina de Portugal, en 1525⁸⁰.

Los propios libros de patrones textiles recogen escenas en las que aparecen mujeres compartiendo experiencias y opiniones sobre las labores textiles que están ejecutando o enseñando y adiestrando a otras más jóvenes. Se aprecia en el libro de modelos de Johann Sibmacher *Schöm Neues Modelbuch*, publicado en 1597 [fig. 8] o en *Trionfo di Virtu*, del impresor Mateo Pagano (1563), por poner solo dos ejemplos.

Unos libros de patrones textiles que fueron elaborados y editados mayoritariamente por hombres. Isabella Catanea Parasole fue la primera mujer que vio publicado en 1595 un libro con sus modelos para encaje. Un volumen anterior

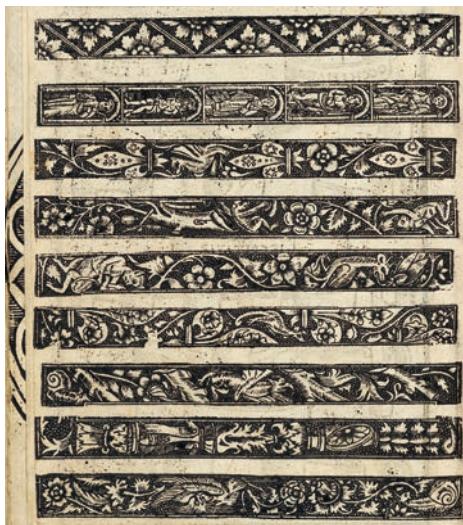


Fig. 7. Giovanni Antonio Tagliente, Essemplio di recammi, 1530. Courtesy The Met.

⁷⁸ GARCÍA HERRERO, M.^a C., *Las mujeres en Zaragoza...*, op. cit., vol. II, p. 35.

⁷⁹ REMÓN, Fray Alonso, *Entretenimientos y juegos honestos...*, op. cit., f. 96v.

⁸⁰ CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V...*, op. cit., vol. 1, pp. 1172-1175.



Fig. 8. Johann Sibmacher, *Schön Neues Modelbuch*, 1597. Courtesy The Met.

(Zúrich, 1561), tuvo también como autora a una mujer, pero solo figuran sus iniciales. Parece que el editor no se sintió cómodo anunciando abiertamente su colaboración con ella. La experiencia de esta mujer, enseñando encaje a niñas durante doce años, no fue suficiente para borrar el peso negativo de su condición femenina⁸¹. Los libros de patrones recogieron el saber atesorado por las mujeres, pero también lo enmascararon y en cierto sentido lo silenciaron.

Por otro lado, los libros de patrones textiles contribuyeron a afianzar la idea de la domesticidad y virtud femenina. Títulos floridos como *Il specchio di pensieri delle belle et virtuose donne* de Mateo Pagano (1546) o *Trionfo di virtu* (1563), del propio Pagano, reiteran el mismo mensaje. Este último se dirige a: «ogni gentil & virtuosa madonna». En la obra *Ornamento delle belle & virtuose donne* (1554), se dedica un pequeño poema a estas mujeres: «Si la belleza y la honestad te hacen brillar como las estrellas del cielo, la virtud te hará aún más

⁸¹ SPEELBERG, F., «Fashion & Virtue...», *op. cit.*, pp. 39-40.

bella». Los editores italianos recurrieron a un juego de palabras convirtiendo la virtud, que las labores de aguja practicadas de forma regular permite lograr, en un verdadero virtuosismo de la aguja, a través del cual las mujeres podían medirse a pintores, escultores o poetas. En su obra *Giardineto novo di punti tagliati et groppoi per exercitio & ornamento delle donne* (1554), Pagano habla de que los trabajos de bordado y otras labores permiten a las mujeres «pintar con la aguja» con sus blancas manos, al igual que lo hacía el pintor Apeles.

Se perpetuó a través de estos libros el sistema clásico asumido por la Historia del Arte del hombre creador y la mujer receptora pasiva y mera reproductora de esas creaciones. En el comentario que se hace en el texto que el Museo Victoria & Albert dedica a estos libros, se alude a la incapacidad de algunas mujeres para diseñar los patrones intrincados y detallados que estaban de moda⁸². La pérdida de los modelos, dechados o muestras anteriores al siglo XVI, explica la escasa atención que se ha dedicado al papel de la mujer en la ideación y transmisión de estos modelos, pero no la justifica por completo. Sí se han conservado dechados posteriores, pero tampoco han merecido especial atención por parte de los estudiosos, a pesar de que algunas voces han subrayado su valor histórico, tan importante como cualquier documento escrito. Para González Mena, se trata de verdaderos «libros de memorias», a través de los cuales han pervivido formas decorativas de distintas culturas⁸³. Los libros de patrones estaban dirigidos a mujeres de condición social elevada, mujeres alfabetizadas que eran capaces de leer las explicaciones o dedicatorias que en ellos figuraban. En los frontispicios de algunos de estos libros están representadas esas grandes damas a las que se destinaban estas obras. Así ocurre en *Newes Modelbuch in Kupffer* de Johann Sibmacher (1604) [fig. 9]. Otros libros de patrones como el de Isabella Catanea Parasole *Teatro delle Nobili et Virtuose Donne*, publicado en 1616, incluyen por escrito una dedicatoria a una dama principal, en este caso, «Donna Elissabett Borbona d'Austria. Prencipessa di Spagna». Pero es bastante probable que las mujeres de condición social más baja no tuvieran acceso a este tipo de repertorios impresos. Para ellas, las muestras o dechados bordados directamente sobre el tejido, siguieron siendo la única vía para la transmisión de motivos. El dechado se ha entendido simplemente como una obra popular, un tipo de labor de artesanía. Este presupuesto revela la ausencia de análisis sobre las conexiones entre el bordado erudito, el doméstico y

⁸² <http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/embroidery-pattern-books/> (consulta 25/03/2019).

⁸³ GONZÁLEZ MENA, M. A., *Colección Pedagógico Textil...*, op. cit., vol. 1, p. 116.



Fig. 9. Johann Sibmacher, Newes Modelbuch in Kupffer, 1604. Courtesy The Met.

cortesano o el popular. Y, lo que es más grave, indica el mantenimiento de unos compartimentos estancos y de una jerarquización en la visión de las producciones artísticas, que la Historia del Arte parece resistirse a cambiar.

Los libros de patrones textiles tampoco han sido estudiados con la debida profundidad por parte de la Historia del Arte. Se trata de un repertorio bibliográfico muy complejo, con una continua repetición de los motivos, lo que dificulta el rastreo de los mismos. Pero tal vez la ausencia de análisis se deba más bien al hecho de que se trata de compendios ornamentales de bordado y encaje y a que sus receptoras han sido las mujeres. Significativo resulta que en estudios monográficos dedicados a la evolución de las formas decorativas, cuando se habla de estos repertorios, se alude a que iban dirigidos a «virtuosos que practicaban este arte», obviando el hecho de que la mayoría de ellos estaban destinados a mujeres⁸⁴. Una consecuencia clara de esta falta de interés es que no

⁸⁴ GRUBER, A., «Lazos», en GRUBER, A. (dir.), *Las artes decorativas en Europa. Primera parte del Renacimiento al Barroco, Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, vol. XLV, p. 42.

se ha profundizado en su papel en la creación o difusión de motivos decorativos como lazos, arabescos, follajes o grutescos, que se utilizaron en diversos campos textiles. Por ejemplo, Pedro Echevarría Goñi señala el uso que Andrés de Melgar hizo de algunos de estos compendios en las vestiduras de ciertas figuras del retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada⁸⁵.

Así, los lazos aparecen con profusión en algunos de estos libros, como *Essemplio di recammi* de Tagliente (1530), *New Modelbüch allen Nägerin* de Hans Hoffman (1556), *Corona di racammi* de Vavassore (1530) o en varios de los repertorios de Domenico de Sera: *Libbretto nouvellemente composto* (1532) u *Opera Nova* (1546) [fig. 10]. Unos lazos reproducidos en el bordado, como se ve en un dechado inglés de 1598⁸⁶ o en los laterales de las fundas de ricas almohadas, un tipo de pieza que las mujeres bordaron con frecuencia, tal como puede verse en los sepulcros del cardenal Tavera (1552-1561) o del cardenal Cisneros (1518-1520). Lazos similares aparecen con profusión en distintas obras artísticas contemporáneas. Ello prueba que las ornamentaciones bordadas por las mujeres en los espacios domésticos y cortesanos no permanecían al margen de las corrientes artísticas del momento, pues partían de modelos comunes, lo que exige, como ya se ha dicho, la revisión de las categorías artísticas establecidas por la Historia del Arte y la propia distinción entre arte y artesanía.

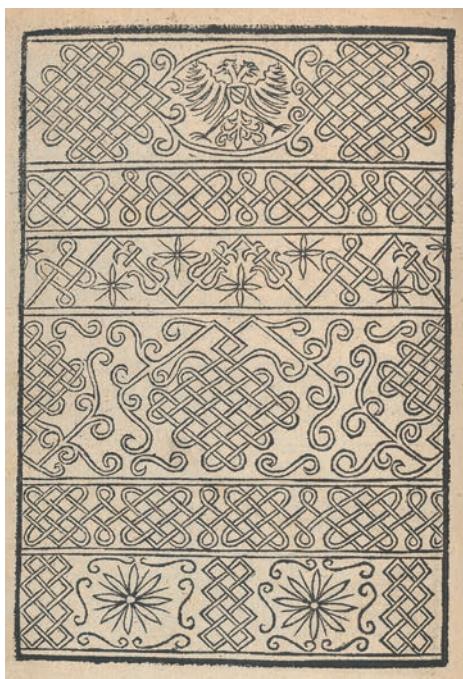


Fig. 10. Hans Hoffman, New Modelbüch allen Nägerin unn Sydenstickern, 1556.
Courtesy The Met.

⁸⁵ ECHEVARRÍA GOÑI, P. L., «Pintura al romano del Primer Renacimiento en el retablo calceatense. Proceso y modelos internacionales», en AZOFRA, E. (ed.), *La catedral calceatense desde el Renacimiento hasta el presente*, Salamanca, 2009, pp. 69-114, espec. pp. 107-113.

⁸⁶ KING, D., *Samplers...*, op. cit., plate 1.

MUJERES, SOCIEDAD Y ARTE EN EL JAPÓN DE LA ERA EDO (1603-1868). UNA SUCINTA APROXIMACIÓN*

ELENA BARLÉS BÁGUENA

Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN

Desde que en 1971 la investigadora Linda Nochlin publicó su conocido trabajo «Why there have not been great women artists?»¹, se han llevado a cabo numerosas iniciativas –enjundiosos estudios, proyectos de investigación, exposiciones, congresos y cursos– que han logrado rescatar del olvido a aquellas mujeres que, a lo largo de la historia y en especial en épocas pretéritas, habían realizado contribuciones a la Historia del Arte mediante su actividad creadora. Tales iniciativas han tenido un especial impulso en los países de órbita occidental y por ello las mujeres artistas de este ámbito geográfico-cultural, al ser las más estudiadas, son las que han alcanzado una mayor visibilidad. Lamentablemente, el etnocentrismo que ha primado en los estudios y enseñanzas tradicionales de la Historia del Arte en Occidente y el retraso con el que, en líneas generales y por diversos motivos, se han abordado las investigaciones sobre mujeres artistas de diferentes culturas y latitudes más allá de Europa y América, han condicionado que exista un general desconocimiento sobre las realidades de este «otro» colectivo femenino. Un hecho sin duda imperdonable no solo porque silencia a creadoras muy valiosas e incluso excepcionales dentro del panorama general y oscurece el pleno y global conocimiento del papel de las mujeres en la Historia de Arte Universal, sino también porque oculta biografías, obras, situaciones y especificidades que pueden ayudar a comprender mejor –aunque sea por mero cotejo– el fenómeno de la actividad artística que desde el pasado han ejercido las mujeres de nuestro propio entorno cultural. Es

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto I+D PGC2018-097694-B-I00.

¹ NOCHLIN, L., «Why there have not been great women artists?», *Art News*, vol. 69, n.º 9, 01/1971, pp. 22-39.

esta la razón por la que hemos decidido abordar este humilde trabajo que tiene como objetivo brindar una sucinta visión de una selección de mujeres artistas que vivieron en el contexto de una cultura distinta y distante para nosotros como es la de Japón y, particularmente, en una época clave de su historia como es la era Edo o Tokugawa (1603-1868).

El rol desempeñado por el género femenino en el ámbito de la creación artística de Japón no fue objeto de estudio hasta prácticamente la década de los ochenta del siglo XX². Con anterioridad a este momento, historiadores nipones llevaron a cabo investigaciones fundamentalmente relativas a la expresión *onna-e* (lit. «pintura de mujeres») que ya aparece en la documentación de la era Heian (794-1192), en oposición a la de *otoko-e* (lit. «pintura de hombres»), términos que llevaron a distintos eruditos a lanzar hipótesis sobre la existencia de dos estilos, modas o repertorios pictóricos destinados o producidos por distintos géneros³. Fue, sin embargo, a raíz de la traducción al japonés en 1976 del citado ensayo de Linda Nochlin y de la paulatina difusión en el archipiélago de estudios artísticos realizados desde una perspectiva de género por especialistas occidentales, cuando comenzó a emerger, ya a partir de los ochenta, un denodado interés por parte de los ámbitos académicos japoneses –y también internacionales– por el análisis de la activa presencia femenina en el campo de las artes niponas, que no ha dejado de crecer.

En relación con las mujeres artistas del periodo que nos ocupa, no podemos menos que mencionar los trabajos de la investigadora americana Patricia Fister, profesora emérita del International Research Center for Japanese Studies (Kioto) y pionera en la investigación en el campo de las mujeres artistas del Japón tradicional. En 1988, comisarió la primera exposición a nivel mundial dedicada a las artistas japonesas entre los años 1600-1900, que tuvo lugar en el Spencer Museum of Art (Lawrence) y, posteriormente, en Honolulu Aca-

² Sobre los estudios de género vinculados a las artes visuales en Japón, véanse KANO, A., «Women? Japan? Art?: Chino Kaori and the Feminist Art History Debates», *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 15, 2003, pp. 25-38, y MOSTOW, J. S., BRYSON, N., y GRAYBILL, M. (eds.), *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2003, especial el capítulo introductorio de Joshua S. Mostow (pp. 1-15) y el de Kaori Chino, «Gender in Japanese Art» (pp. 17-31).

³ Véase, por ejemplo, AKIYAMA, T., «Insei ki ni okeru nyōbō no kaiga seisaku: Tosa no Tsubone to Kii no Tsubone» [Pintura de mujeres en la corte de periodo Insei: Lady Tosa y Lady Kii], en IENAGA, S. (ed.), *Kodai chūsei no shakai to shisō* [La sociedad antigua y el pensamiento en la Edad Media], Tōkyō, Sanseidō, 1979.

demy of Arts. Esta muestra tuvo como resultado la edición de un catálogo⁴, en el que se rescató de la sombra a numerosas pintoras y calígrafas destacadas de los períodos Edo y Meiji (1868-1912), y donde se estudiaron con rigor sus biografías y sus obras.

Otro trabajo relevante es el que coordinó en 1990 Marsha Haufler-Weidner, profesora emérita del Center for East Asian Studies de la Universidad de Kansas. El libro, con el evocador título *Flowering in the shadows. Women in the history of Chinese and Japanese painting*⁵, y dividido en dos partes (China y Japón), reúne toda una serie de estudios de investigadores de reconocido prestigioso, expertos en la materia. En el caso de la parte japonesa, se hace un recorrido sobre las más importantes artistas niponas desde la era Heian (794-1192) hasta la época Meiji.

Ambas iniciativas, junto con la exposición que se llevó a cabo en 1991 sobre mujeres pintoras del periodo Edo en el Itabashi Art Museum, comisariada por el historiador de arte japonés Yasumura Toshinobu, director de esta institución⁶, constituyeron un impulso para que diversos investigadores hayan ido realizando en las últimas décadas trabajos puntuales e, incluso, exposiciones monográficas sobre las mujeres niponas dedicadas al arte en el periodo contemporáneo. Tales estudios no solo han enriquecido el panorama sino que, además, han permitido tener una base para realizar nuevas visiones generales sobre el fenómeno. Este es el caso de algunas obras de Patricia Fister⁷ o de la reciente exposición titulada *Karei naru edo no josei gakatachi* [Brillantes mujeres artistas japonesas del periodo Edo]⁸, organizada en el 2015, en el Kōsetsu Memorial Museum (Tokio). La muestra fue el fruto de un proyecto de investigación (*Study on Woman Painters: From Momoyama through Meiji-Taisho periods*), llevado a cabo por distintos expertos, bajo la coordinación de la directora del citado Museo, Nakamachi Keiko; una investigación que ya apareció planteada previamente en un número especial sobre mujeres artistas de la reconocida

⁴ FISTER, P., *Japanese women artists, 1600-1900* [exhibition catalog], Lawrence, Spencer Museum of Art and Harper & Row, 1988.

⁵ WEIDNER, M. (ed.), *Flowering in the shadows. Women in the history of Chinese and Japanese painting*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1990.

⁶ SUZUKI, T., «Splendid Japanese Women Artists of the Edo Period», *Early Modern Women*, vol. 10, n.º 2, primavera 2016, pp. 155-156.

⁷ FISTER, P., *Kinsei no josei gakatachi: Bijutsu to jendā* [Mujeres artistas japonesas de la era Kinsei], Kyoto, Shibunkaku Shuppan, 1994.

⁸ Kōsetsu Memorial Museum, <https://www.jissen.ac.jp/kosetsu/exhibits/archive/rf34u00004gtc.html> (22/02/2019).

revista *Kokka* en 2012 (n.º 1397)⁹. En esta exhibición, coordinada por Nakamachi, se presentaron veintiséis pinturas de veintidós mujeres artistas del periodo Tokugawa y dio lugar a un breve catálogo¹⁰ donde se describen las condiciones socioculturales y materiales que permitieron que mujeres japonesas de variada condición desarrollasen una gran diversidad de formas artísticas y se reflexiona sobre cuestiones del máximo interés como son hasta qué punto el género afectó a la expresión y el contenido de sus obras, lo que la sociedad esperaba de estas artistas y lo que estas mujeres anhelaban lograr a través de sus producciones.

Comentadas estas obras esenciales, pasaremos ya a esbozar unas pinceladas sobre una significativa selección de artistas japonesas que destacaron a lo largo del periodo Edo. No obstante, para comprender su situación y aportaciones es inevitable establecer unos antecedentes.

UNOS ANTECEDENTES

Desde que, a mediados del siglo VI, se inició la penetración del budismo en Japón y comenzó a llegar una intensa oleada de influencias de la cultura china que fueron calando a lo largo de los períodos Asuka (552-645), Hakuhō (645-710) y Nara (710-794)¹¹, la mujer japonesa fue perdiendo paulatinamente el relevante estatus que poseyó en los albores de la civilización nipona hasta quedar sometida a las estructuras de un potente sistema patriarcal¹². Sin embargo, no quedó excluida de la práctica privada de actividades artísticas, si bien tal dedicación solo fue patrimonio de las damas de los más altos y privilegiados estratos de la sociedad.

Un periodo especialmente importante en este sentido fue la era Heian (794-1192)¹³, una época en la que Japón, tras asimilar los logros de su vecina China, comenzó a desarrollar una floreciente cultura propia y personal. En este

⁹ SUZUKI, T., «Splendid...», *op. cit.*, p. 155.

¹⁰ NAKAMACHI, K. (ed.), *Karei naru edo no josei gakatachi: jissen joshi gakuen sōritsu hyaku-nijishūnen kinen tokubetsute / Splendid Japanese Women Artists of the Edo Period* [exhibition catalog], Hino, Jissen joshi gakuen kosetsu kinen shiryōkan, 2015.

¹¹ BROWN, D. M. (ed.), *The Cambridge history of Japan, vol 1. Ancient Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

¹² WALL BINGHAM, M., HILL GROSS, S., y DONALDSON, J., *Women in Japan: from ancient times to the present*, St. Louis Park, MN, Glenhurst Publications, 1987.

¹³ SHIVELY, D. H., y McCULLOUGH, W. H. (eds.), *The Cambridge history of Japan, vol. 2. Heian Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

momento histórico, en los círculos de la corte imperial, instalada en la capital de Heian (actual Kioto), se generó un clima de culto a la belleza y de elevadas inquietudes estéticas, que fue un medio perfecto para el cultivo de la literatura, la música y las artes en general y en especial para el desarrollo de la poesía, la caligrafía y la pintura que, unidas indisolublemente, fueron consideradas como las más auténticas vías de expresión del genio creativo¹⁴.

En esta corte, dominada por la refinadísima familia Fujiwara –vinculada mediante matrimonios con la estirpe imperial del clan Yamato–, las mujeres aristócratas recibían una formación de profundo calado¹⁵. Es cierto que estas damas vivían recluidas en la penumbra de palacios y residencias, inactivas y sin ninguna posibilidad de ejercer ningún poder directo; sin embargo, tenían como principales actividades la práctica de las artes. Las fuentes históricas y literarias confirman que cultivaban la música, las artes y, en especial, la literatura¹⁶. Aunque estas damas tenían acceso a la misma educación que los hombres, para ellas estaba vetado el estudio de los *kanji*, ideogramas de origen chino que Japón adaptó como sistema de escritura a partir del siglo VI. Por ello se inventó un sistema simplificado con caracteres que expresaban sonidos, conocido como *hiragana*, un silabario que se denominó *onnade* (lit. «mano de mujer»), en oposición a la escritura de los *kanji*, llamada *otokode* (lit. «mano de hombre»). No está claro quién y cuándo se inventó este silabario, pero lo que es cierto es que las educadas mujeres de Heian escribían todos sus textos en *hiragana*. Fueron estas damas quienes redactaron algunas de las obras más sobresalientes de la literatura no solo japonesa sino universal. Tuvieron gran protagonismo en el desarrollo de los nuevos géneros literarios que por entonces vieron la luz, como cuentos y novelas –denominados *monogatari*¹⁷–, ensayos y diarios, y por supuesto practicaron el tradicional género lirico, en particular el *waka*¹⁸, literalmente poema japonés, así denominado para diferenciarlo del

¹⁴ HEMPEL, R., *L'âge d'or du Japon. L'époque Heian 794-1192*, Friburgo, L'Office du livre, 1983.

¹⁵ MORRIS, I., *El mundo del príncipe resplandeciente*, Girona, Atalaya, 2007.

¹⁶ STEVENSON, B., y Ho, C. (eds.), *Crossing the Bridge: Comparative Essays on Medieval European and Heian Japanese Women Writers*, New York, Palgrave, 2000.

¹⁷ En este periodo vio la luz la primera novela japonesa titulada *Genji monogatari*, la historia del príncipe Genji, redactada por la dama de la corte Murasaki Shikibu (h. 970/978-h. 1014), que es considerada como la obra cumbre de la literatura nipona (SHIKIBU, M., *La historia de Genji*, Madrid, Ediciones Atalanta, 2005-2006, 2 vols.).

¹⁸ RUBIO, C., *Claves y textos de la literatura japonesa: una introducción*, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 230-234.

poema chino. Carente de todo tipo de rima y generalmente formado por 31 sílabas dispuestas en 5 líneas (5-7-5-7-7), el ejercicio de su composición era habitual e ineludible en la corte. Como consecuencia de este fenómeno las damas de la era Heian cultivaron también la caligrafía, hermana de la poesía, que puede definirse como el arte de plasmar de forma bella, personal, expresiva y elegante los caracteres de la escritura¹⁹. Esta manifestación artística, procedente de China, era esencial en las relaciones sociales puesto que los y las aristócratas Heian se comunicaban frecuentemente a través de mensajes escritos y el dominio de esta disciplina proporcionaba prestigio y distinción. Dado que la caligrafía y la pintura comparten técnicas, materiales y principios, era lógico que los y las aristócratas de esta época desarrollasen también el arte de pintura, una actividad cotidiana, cuyo ejercicio se hizo imprescindible en el ámbito de la corte. Obviamente había artistas profesionales, fundamentalmente varones, encargados de la decoración de interiores y de los *emaki* (rollos de pintura de lectura horizontal), si bien autores como Akiyama²⁰ afirman que damas como Tosa no Tsubone (s. XII) y Kii no Tsubone (1.^a mitad del siglo XII) recibieron encargos de pinturas, alcanzando gran reputación.

Este significativo papel que la mujer japonesa tuvo en el mundo de la cultura y arte se fue desvaneciendo en el periodo medieval de Japón que abarca los periodos Kamakura (1192-1333), Muromachi (1333-1573) y Momoyama (1573-1603)²¹. Desde el final del periodo Heian surgieron poderosos señores feudales (*daimyō*) que fueron dominando distintas áreas del país y que terminaron imponiéndose en el panorama político, relegando al emperador a una mera figura representativa, sin poder real. Desde el año 1192, Japón va a ser regido por los *shōgun*, destacados señores feudales que, convertidos en dictadores militares, controlaron los resortes del poder, sustentando su autoridad en la fidelidad de otros *daimyō* y sus guerreros samuráis. La casta militar, que manifestará sus propios gustos y expectativas en materia artística y cultural²², será la predominante a lo largo de esta época. Fue el periodo medieval una

¹⁹ BOUDONNAT, L., y KUSHIZAKI, H., *Traces of the brush: the art of Japanese calligraphy*, San Francisco, Chronicle, 2003.

²⁰ AKIYAMA, T., «Women painters at Heian Court», en Weidner, M. (ed.), *Flowering...*, op. cit., pp. 159-184.

²¹ KŌZŌ, Y. (ed.), *The Cambridge history of Japan, vol. 3, Medieval Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

²² SHIMIZU, Y., *Japan: the shaping of Daimyō culture, 1185-1868*, Washington, D. C., National Gallery of Art, 1988.

época turbulenta en la que, en especial en la era llamada Sengoku (1467-1603), se sucederán continuos conflictos bélicos entre los distintos clanes en su búsqueda de alcanzar el poder total sobre el país. Y en esta sociedad militarizada y en estado de guerra, el papel de la mujer²³ quedó en un plano absolutamente secundario, dependiente del varón y supeditado al patriarcado de los clanes familiares. Es cierto que en las cortes de las nuevas altas esferas de poder, esto es, en los círculos en torno al *shōgun* o en las residencias de los grandes *daimyō*, la cultura y arte florecieron y las mujeres recibieron esmerada educación; sin embargo, no tuvieron el protagonismo que, en la literatura y en las artes, alcanzaron en la era Heian.

MUJERES ARTISTAS EN EL PERÍODO EDO

Pero la condición de la mujer japonesa y, por ende, su participación en los ámbitos artísticos experimentó una profunda transformación en el período Edo²⁴. Las razones de este fenómeno hunden sus raíces en los significativos cambios de índole histórica, ideológica, social y cultural que experimentó Japón en esta etapa.

A comienzos del siglo XVII, se produjo, por fin, la unidad del país bajo la única autoridad, gracias al carismático *daimyō* Tokugawa Ieyasu (1543-1616) quien, tras vencer y someter bajo su dominio a todos los señores feudales, fue nombrado *shōgun* en 1603, instalándose en Edo (actual Tokio) donde estableció su *bakufu* o dictadura militar. Bajo sus riendas y de los *shōgun* Tokugawa que le sucedieron hasta el año 1868, Japón vivió en paz y en estabilidad. Elemento clave de esta nueva situación fue el férreo control que estos gobernantes impusieron a la población. Los Tokugawa adoptaron el neoconfucianismo²⁵ como sistema ético-filosófico de organización social. Tal sistema de pensamiento de origen chino modeló el comportamiento de la sociedad para garantizar su equilibrio y armonía, partiendo de la clara definición de las funciones de cada grupo social y de la premisa del respeto o la subordinación que debían

²³ WAKITA, H., *Women in Medieval Japan: motherhood, household management and sexuality*, Tokyo, University of Tokyo Press, 2006.

²⁴ HALL, J. W. (ed.), *Cambridge History of Japan, vol. IV. Early Modern Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

²⁵ NOSCO, P. (ed.), *Confucianism and Tokugawa Culture*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997.

regir entre los distintos colectivos. La adopción de la doctrina neoconfuciana en el Japón Edo sirvió de base para crear una inmutable estructura social en la que cada estamento tenía reglamentados sus derechos y obligaciones y cada individuo tenía asignado un papel determinado.

Por otra parte, en este clima de paz y estabilidad hubo una gran prosperidad económica²⁶. A pesar de que estos gobernantes llevaron una política de aislamiento con respecto al exterior denominada *Sakoku*²⁷, hubo un gran desarrollo del comercio externo e interno que propició al auge y expansión de una nueva clase social, la burguesía²⁸, conformada por comerciantes y artesanos que alcanzaron un gran poder económico y que se concentraron en las ciudades niponas, ahora en pleno crecimiento. En estos populoso centros urbanos como Edo se generó una singular cultura de carácter popular, muy vital y de carácter hedonista, que es conocida como *ukiyo*²⁹.

En tal situación, hubo un intenso desarrollo cultural y artístico³⁰. Aparecieron nuevos patronos de las artes (entre ellos la burguesía) y aumentó la demanda de objetos artísticos, lo que, a su vez, impulsó la creatividad de numerosos artistas y la aparición de nuevas escuelas. Asimismo, se incrementó el nivel de instrucción debido a la creación y expansión de nuevas estructuras educativas³¹. En esta época, se abrieron escuelas primarias y profesionales de carácter privado, en la que podían instruirse niños y niñas de otros sectores sociales, ajenos a la aristocracia. Particularmente en las *terakoya* o escuelas de los templos, los hijos e hijas de los comerciantes y artesanos, e incluso de los agricultores con elevado nivel adquisitivo, podían acudir para aprender a leer, escribir y contar e iniciarse en las normas de urbanidad. También estaban los *shijuku*, escuelas de estándares educativos superiores, donde se podían adquirir contenidos más específicos. La popularidad y expansión de estas academias por todo Japón (sobre todo en los siglos XVIII y XIX) contribuyó a un aumento

²⁶ SMITKA, M. (ed.), *The Japanese economy in the Tokugawa era, 1600-1868*, New York, Garland Pub., 1998.

²⁷ LAVER, M. S., *The Sakoku edicts and the politics of Tokugawa hegemony*, New York, Cambria Press, 2011.

²⁸ SHELDON, Ch. D., *The rise of the merchant class in Tokugawa Japan. 1600-1868. An introductory survey*, New York, Russell & Russell, 1973.

²⁹ NISHIYAMA, M., y GROEMER, G., *Edo culture: daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1997.

³⁰ MACE, F., y MACE, M., *Le Japon d'Edo*, Paris, Belles Lettres, 2006.

³¹ DORE, R. P., *Education in Tokugawa Japan*, London, Routledge, 2011.

muy notable de la alfabetización y a que conocimientos, prácticas y formas artísticas que tradicionalmente habían sido reservadas a los estamentos más elevados se volvieran accesibles a las clases inferiores.

¿Y cuál fue la situación de la mujer en este nuevo contexto?³² El pensamiento neoconfucianista imperante fijó unas férreas pautas en cuanto al rol social de la mujer³³ cuya función se redujo a su papel como hija, esposa y madre, en el servicio de la familia y del hogar, estableciendo además la total subordinación de la mujer al varón. Las cualidades morales y los comportamientos que las mujeres debían tener desde la perspectiva confuciana se contenían en un popular manual titulado *Onna daigaku*³⁴, editado en 1716. No obstante, estudios recientes³⁵ revelan una realidad más compleja de lo que, *a priori*, imponían las normas establecidas y es un hecho constatado que las vidas de las mujeres variaban mucho en función del estamento, la edad, el lugar, el momento del periodo en el que vivieron, y de sus circunstancias particulares. El sometimiento a los preceptos recogidos en el *Onna daigaku* dependían sobre todo de la clase social, ya que su aplicación era más rígida cuanto más elevado era su nivel. La dedicación a la vida religiosa, por ejemplo, liberaba a las mujeres de ciertos códigos sociales restrictivos, ya que se les permitía dedicarse a las artes, viajar o confraternizar con los varones³⁶. En cualquier caso, el neconfucianismo no fue un sistema monolítico a la hora de su práctica concreta, lo que posibilitó a algunas mujeres disfrutar de un limitado grado de libertad o amplitud de miras y, de hecho, así lo veremos en relación con las artes. En efecto, puede afirmarse que en el periodo Tokugawa hubo un singular creci-

³² BERNSTEIN, G. L. (ed.), *Recreating Japanese Women, 1600-1945*, Berkeley, University of California Press, 1991.

³³ TOCCO, M. C., «Norms and Texts for Women's Education in Tokugawa Japan», en KO, D., KIM HABOUSH, J., y PIGGOTT, J. R. (eds.), *Women and Confucian cultures in premodern China, Korea, and Japan*, Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 193-218.

³⁴ El *Onna daigaku Takarabako* [Cofre del tesoro del gran aprendizaje de mujeres] es un código de moral destinado al género femenino basado en la ética neoconfuciana, atribuido tradicionalmente a Kaibara Ekken (1630-1714), si bien parece ser que fue escrito por Kashiwaraya, un editor de Osaka. Tuvo doce ediciones desde 1716 hasta 1863 (YABUTA, Y., *Rediscovering Women in Tokugawa Japan*, Cambridge, Cambridge Mass., 2000, pp. 5-11).

³⁵ YONEMOTO, M., *The problem of women in early modern Japan*, Oakland, California, University of California Press, 2017.

³⁶ FISTER, P., *Art by Buddhist Nuns: Treasures from the Imperial Convents of Japan*, New York, Columbia University, 2003. FISTER, P., «Creating Art in Japan's Imperial Buddhist Convents: Devotional Practice and Cultural Pastime», en BOSE, M. B. (ed.), *Women, gender and art in Asia, c. 1500-1900*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016, pp. 147-171.

miento (sobre todo en los siglos XVIII y XIX) del número de mujeres artistas pertenecientes a un amplio espectro social, algunas de las cuales llegaron a ser reconocidas por su talento; de hecho, aparecieron a menudo citadas en publicaciones de registros o relaciones de los más importantes personajes o de los mejores artistas del momento, textos que, incluso, recogieron sus biografías³⁷.

Durante el periodo Edo, las mujeres de la corte imperial y de los estratos más elevados de la casta militar (*shōgun* y grandes *daimyō*) tuvieron una cuidada educación siguiendo la tradición establecida. Como parte de la misma, recibían enseñanzas de tutores que les introducían en el arte de la composición poética –particularmente del *waka*–, de la caligrafía y de la pintura. Si bien la mayoría de estas damas, confinadas en sus palacios o residencias, llevaron la vida más restringida de todas las mujeres japonesas de su tiempo, contaban con momentos de ocio que les permitía dedicarse a la práctica de las artes³⁸. Es más, algunas mujeres exploraron sus posibilidades de creatividad y refinaron sus habilidades para producir caligrafías y pinturas que fueron altamente consideradas por sus contemporáneos.

Entre las muchas nobles que se distinguieron por sus actividades artísticas se encuentran Ono Ozū o Otsū (1559/68-1631), descendiente de una familia de alto rango dentro de la casta samurái. Gran poetisa de *waka*, calígrafa y pintora, Ono Ozū³⁹ [fig. 1] ejerció como dama de compañía en la corte de tres *shōgun* Tokugawa y es más que probable que fuera maestra de la dama Tōfukumon'in o Tokugawa Masako (1607-1678), hija del *shōgun* Tokugawa Hidetada, que llegó a ser consorte del emperador Gomizunō (1611-1629). Tōfukumon'in⁴⁰ por su elevada situación, por su labor como mecenas de las artes y por sus logros artísticos se convirtió en modelo y estímulo para otras mujeres de su clase. Las actividades artísticas fueron práctica habitual de las japonesas de alto

³⁷ Es el caso de los titulados: *Heian jinbutsu shi* [Quién es quién en Kioto], cuya 1^a edición apareció en 1768 y la 9.^a y última en 1867; *Kinsei kijin den* [Vidas de modernos excéntricos], de 1790; *Edo iōji shoka jimmmei roku* [Catálogo de personalidades de Edo] de 1815; *Hyaku meika gafu* [Álbum de 100 artistas de caligrafía y pintura], publicado en 1837; y *Kōto shoga jimmmei roku* [Registro de calígrafos y pintores en la capital imperial] de 1847. Algunos de estos registros pueden consultarse en la base de datos del *International Research Center for Japanese Studies*, <http://db.nichibun.ac.jp/pc1/en/> (25/04/2019).

³⁸ FISTER, P., *Japanese...*, *op. cit.*, pp. 25-32. FISTER, P., «Women artists in Traditional Japan», en WEIDNER, M. (ed.), *Flowering...*, *op. cit.*, pp. 220-221.

³⁹ FISTER, P., *Japanese...*, *op. cit.*, pp. 26-27 y 29.

⁴⁰ LILLEHOJ, E., «Tōfukumon'in: Empress, Patron, and Artist», *Woman's Art Journal*, vol. 17, n.º 1, primavera-verano 1996, pp. 28-34.

rango a lo largo del periodo Edo y así queda testimoniado por fuentes históricas, literarias y gráficas.

Pero la gran novedad de esta época es que surgieron otras mujeres artistas pertenecientes a diferentes sectores sociales. En este fenómeno fue absolutamente relevante el cambio producido en ámbito de la educación. Mientras que en el siglo XVII y primeros años del XVIII la educación había sido exclusiva prerrogativa de las mujeres de alto *standing*, ya entrado el siglo XVIII, las niñas y jóvenes de otras condiciones comenzaron a acceder a diversos tipos de enseñanzas⁴¹. Por entonces, los patriarcas de niveles bajos y medios de la casta samurái, así como los potentados burgueses o incluso ricos campesinos o jefes de aldeas rurales se decidieron a educar a sus hijas, bien a través de tutorías privadas o en las escuelas *terokoya* y *shijuku*, una tendencia que se potenciará sobre manera en el siglo XIX. La educación fue la llave para superar en alguna medida las limitaciones que la sociedad imponía al género femenino y, de hecho, existe una clarísima correlación entre la expansión del acceso a la educación y el notable incremento que experimentó el número de mujeres artistas en el siglo XVIII y muy especialmente en el siglo XIX.

Un notable número de mujeres de estratos inferiores destacaron en las artes de la composición poética y de la caligrafía, en especial en el cultivo del *waka*, el poema japonés que se consideraba la forma lírica más apropiada para las mujeres, que solía ser ilustrado con imágenes pictóricas⁴². La sociedad nipona estaba preparada para admitir y reconocer mujeres con talento en estos



Fig. 1. Ono Otsū (*Ozū*), Hotei con un niño, 1624. Metropolitan Museum of Art (New York).

⁴¹ KORNICKI, P. F., PATESSIO, M., y ROWLEY, G. G. (eds.), *The Female as Subject: Reading and Writing in Early Modern Japan*, Ann Arbor, University of Michigan, 2010.

⁴² FISTER, P., *Japanese...*, op. cit., p. 69

campos dado que existía una larga y mítica tradición de renombradas mujeres del periodo Heian que habían sobresalido en estos ejercicios. En tal fenómeno tuvo mucho que ver el desarrollo de un movimiento académico de gran auge en el siglo XVIII denominado *Kokugaku*⁴³ (lit. «estudio nacional») que, frente a los estudios de los textos chinos, confucianos y budistas, impulsó el estudio y la investigación de los clásicos literarios japoneses, reivindicando la era Heian, como la época dorada de la cultura del país. Como forma de reivindicar las pasadas glorias del pueblo japonés, sus eruditos ensalzaron y alabaron el rol de la mujer en la literatura y en las artes. De hecho, Kamo no Mabuchi (1697-1769)⁴⁴, uno de los cuatro grandes líderes del movimiento *Kokugaku* es reconocido por promocionar el estudio del *waka* entre las mujeres de la época.

Se pueden documentar un número significativo de artistas femeninas de distinta condición que cultivaron el *waka*, la caligrafía y la pintura⁴⁵.

Hubo un grupo de mujeres cuyas cualidades en el campo del arte fueron especialmente visibles para el público urbano. Se trata de las llamadas cortesanas o prostitutas de los barrios de placer de las grandes ciudades de la época⁴⁶, distritos de entretenimiento que nacieron en estrecha vinculación con la cultura popular de la burguesía. En estos barrios se abrieron establecimientos donde se ejercía legalmente la prostitución, que estaba regulada por el Gobierno. Las protagonistas de estos distritos eran, sin duda, las cortesanas o *yūjo*, a las que luego se sumaron las geishas como cultas damas de compañía. De todas las *yūjo* sobresalían las llamadas *oiran* y *tayū*, las cortesanas de alto rango, damas que destacaba por su belleza, inteligencia, extraordinario refinamiento y alta preparación, que eran enormemente admiradas y respetadas. Algunas de ellas tuvieron una especial habilidad en el arte de la poesía, la caligrafía y la pintura que les llevó a alcanzar especial fama en esta época; y, de hecho, en las estampas e ilustraciones de libros del género conocido como *ukiyo-e*, estas féminas son retratadas realizando tales actividades [fig. 2]⁴⁷. Entre las cortesanas «artistas»

⁴³ BENTLEY, J. (ed.), *An anthology of Kokugaku scholars, 1690-1898*, Ithaca (NY), Cornell University, 2017.

⁴⁴ FLUECKIGER, P., *Imagining harmony: poetry, empathy, and community in mid-Tokugawa Confucianism and nativism*, Stanford, Stanford University Press, 2011, «Kamo No Mabuchi and the Emergence of A Nativist Poetics», pp. 145-172.

⁴⁵ FISTER, P., *Japanese..., op. cit.*, pp. 69-83 y pp. 143-157.

⁴⁶ SWINTON, E. de S. (ed.), *The Women of the Pleasure Quarters*, New York, Husdon Hills, 1996.

⁴⁷ TATENO, M., «Gentlemen and Courtesans. Themes of Yūjo and Kinkishoga Mitate», *AGLOS*, vol. 2, 2011, pp. 83-112



Fig. 2. *Torii Kiyonobu I (1664-1729), Byōbu ni e o eg(k?)aku yūjo [Cortesana pintando un biombo], 1704-1711. Library of Congress (Washington D. C.).*

más renombradas destacó especialmente Ōhashi⁴⁸ (activa a mediados del siglo XVIII), conocida por sus *waka* de fluido ritmo y elegante caligrafía y por sus delicados trabajos pictóricos, que compartían con amigos y clientes. Ōhashi nació en el seno de una familia samurái venida a menos, que por su pobreza se vio obligada a vender a su hija a un burdel de Shimabara, barrio de placer de la ciudad de Kioto. Pronto destacó por su interés y afición por la pintura y la poesía, particularmente por el *waka*, cuyo dominio perfeccionó gracias a las enseñanzas de un miembro de la escuela Reizei de Kioto. Las obras que realizó y firmó durante sus años de cortesana fueron muy cotizadas. No obstante, hacia mediados del siglo XVIII abandonó Shimabara para seguir los caminos del Zen de la mano del gran maestro de esta escuela de espiritualidad y pintor Hakuin Ekaku (1685-1768) y finalmente contrajo matrimonio. Lamentablemente poco se sabe de las obras de estas últimas etapas de su vida.

⁴⁸ FISTER, P., *Japanese..., op. cit.*, pp. 70-71.

Por supuesto, fuera de los ámbitos de los barrios de placer, otras mujeres cultivaron el *waka* y las artes vinculadas a esta forma poética. Muchas de ellas vivieron en Kioto. Este es el caso de Kaji (?), Yuri (1694-1764) e Ike Gyokuran (1727-1784)⁴⁹, abuela, madre y nieta respectivamente, que regentaban una casa de té llamada Matsuya en el distrito de Gion. Kaji y Yuri fueron unas consumadas poetisas de *waka* y obviamente enseñaron su arte a Ike Gyokuran que, como veremos, se convirtió en una gran artista. Ya entrado el siglo XIX, deben mencionarse a Takabatake Shikibu (1785-1881)⁵⁰ y especialmente a Ōtagaki Rengetsu.

Probablemente hija secreta de una geisha y Todou Yoshikiyo, señor del feudo Iga-Ueno, Ōtagaki Rengetsu (1791-1875)⁵¹, fue adoptada por una familia samurái de bajo rango. Sus padres, con el fin de procurarle un buen futuro, la enviaron tempranamente al castillo de Kameyama, para ejercer como dama de compañía. Allí, recibió una educación propia de la élite samurái, aprendiendo distintas artes, en las que destacó por su voluntad y brillante inteligencia y por su especial habilidad en el ejercicio del *waka* y la caligrafía. El temprano fallecimiento de sus dos maridos, sus cinco hijos y de otros parientes cercanos le llevaron a convertirse en 1823 en monja budista en el templo de Chion-in, tomando el nombre de Rengetsu, o Luna de loto. En 1842, se trasladó, sin tan apenas recursos, al distrito Okazaki (Kioto) y, tiempo después, en 1865, se estableció en una pequeña choza en los recintos del templo Jinkou'in (Nishigamo). Hasta su fallecimiento en 1875, la vida de esta extraordinaria mujer transcurrió entre su devoción religiosa, sus inspiradores viajes y su actividad artística, muy rica, ecléctica y prolífica, que le sirvió para sobrevivir. Desde su retiro se dedicó a componer poemas *waka*, a menudo ilustrados [fig. 3]. Las delicadas líneas de sus trabajos tomaron un ritmo magistral y reflejaron su exquisita sensibilidad, alcanzando la suma brillantez de sus últimos años. A la par, realizó cerámicas para la ceremonia del té que ilustraba con sus poemas y que cocía en los grandes

⁴⁹ ADDIS, S., «The Three Women of Gion», en WEIDNER, M. (ed.), *Flowering...*, op. cit., pp. 241-264.

⁵⁰ FISTER, P., *Japanese...*, op. cit., p. 143

⁵¹ *Ibidem*, pp. 144-146 y 149-156. ALLEN, D. (ed.), *Otagaki Rengetsu, springs of times past 2011, a 19th century Buddhist nun* [exhibition catalog], Surry Hills, N. S. W., Ray Hughes Gallery, 2011. EASTBURN, M., FOLAN, L., y MAXWELL, R., *Black robe, white mist, art of the Japanese Buddhist nun Rengetsu* [exhibition catalog], Canberra, National Gallery of Australia, 2007. STEVENS, J., *Lotus moon, the poetry of the Buddhist nun Rengetsu*, New York, White Pine Press, 2005. STEVENS, J., *Rengetsu: life and poetry of Lotus Moon*, Brattleboro, Echo Point Books & Media, 2014. *The Rengetsu Foundation Project*, <http://rengetsu.org/> (25/04/2019).

hornos de Kioto. Ella siempre fue autocrítica con sus obras; sin embargo, muchos valoraron la honestidad y el estilo profundo, simple y puro de sus creaciones literarias y artísticas, y personas de todos los ámbitos llegaron a conocerla, buscaron sus producciones y siguieron sus pasos. Llegó a relacionarse con grandes y reconocidísimos pintores y poetas de la época y además colaboró con varios reputados alfareros [fig. 4]. En Kioto es recordada como una de las luces más deslumbrantes del siglo XIX.

Pero el arte femenino no solo se desarrolló en torno al *waka*. En el periodo Edo apareció un nuevo tipo de poema llamado *haiku*⁵² que cristalizó gracias al extraordinario poeta Matsuo Bashō (1644-1694). Esta forma poética, de tan solo tres versos sin rima (de 5-7-5 sílabas, respectivamente), evocadora de sentimientos y sensaciones suscitados por la Naturaleza y profundamente vinculada con la espiritualidad Zen, también fue cultivada por mujeres. Entre estas hay que resaltar a Kaga no Chiyo (1703-1775)⁵³ que se distinguió por ilustrar sus poemas con bellas imágenes de simples y sintéticas pinceladas (*Haiga*). Hija de un montador de rollos de pintura, discípula de la poetisa Kagami Shikō (1665-1731), y del poeta Bakusinsha Otsuyū (1675-



Fig. 3. Ōtagaki Rengetsu, Loto y waka, mediados del siglo XIX. Yale University Art Gallery (New Haven).

⁵² RODRÍGUEZ IZQUIERDO, F., *El haiku japonés: historia y traducción*, Madrid, Hiperión, 1999.

⁵³ DONEGAN, P., e ISHIBASHI, Y., *Chiyo-ni, woman haiku master*, Boston, Tuttle Pub., 1998. FISTER, P., *Japanese...*, op. cit., pp. 55-68.



Fig. 4. Ōtagaki Rengetsu y Kuroda Koryō –ceramista, 1822-1894–, Tetera (kyusu), mediados del siglo XIX. Walters Art Museum (Baltimore). En la pieza se inscribe el waka de Rengetsu: Yo no chirī o / yosoni harahite / yukusue no / chiyo o shimetaru / yado no matsukaze.

ción técnica y la plasmación literal de lo representado. Además, se diferenciaba de otras escuelas por aceptar mujeres en sus círculos, ya que consideraban a la mujer semejante al hombre y tampoco tenían en cuenta la condición social de sus aprendices. Las primeras mujeres conocidas de esta escuela⁵⁵ aparecieron en la segunda mitad del siglo XVIII y frecuentemente fueron esposas, hermanas o hijas de reconocidos creadores *bunjin*, como fue el caso de la citada Ike Gyokuran y ya en el siglo XIX el de la importante artista Chō Kōran (1804-1879)⁵⁶.

Nos centraremos en la interesante vida y producción de Ike Gyokuran⁵⁷. Adiestrada por su madre y por su abuela en el arte del *waka*, pronto tomó

1739), ambos discípulos de Bashō, acabó ordenándose como monja budista en 1754. La espontaneidad, sinceridad, elegancia y simplicidad de sus trabajos le llevaron a alcanzar gran éxito y reconocimiento.

Por otra parte, en el periodo Tokugawa, surgieron numerosas escuelas pictóricas entre las que se encontraba la denominada *Bunjiga* o *Nanga*⁵⁴. Esta escuela reunió a una serie de eruditos, intelectuales y artistas independientes que compartían una admiración por la cultura tradicional china y sus clásicos. Inspirados en la producción de los pintores letreados chinos, sus obras, generalmente en tinta negra monocromática y casi siempre con temas de paisajes, se caracterizaban por enfatizar la expresividad, el estado anímico interior más que la perfección

⁵⁴ TAKEDA, K., *Nihon no Nanga*, Tōkyō, Tōshindō, 2000.

⁵⁵ FISTER, P., *Japanese...*, op. cit., pp. 84-96.

⁵⁶ Ibidem, pp. 97-126. FISTER, P., «The Life and Art of Chō Kōran», en WEIDNER, M. (ed.), *Flowering...*, op. cit., pp. 265-293.

⁵⁷ FISCHER, F. (ed.), *Ike Taiga and Tokuyama Gyokuran. Japanese masters of the brush* [exhibition catalog], Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2007.



Fig. 5. Kinsei Kijin-den [Vidas de modernos excéntricos], Libro ilustrado de 1790, ilustración de Ike Taiga e Ike Gyokuran en su taller. National Diet Library Digital Collections.

lecciones del artista Yanagisawa Kien (1703-1758), quien la introdujo en la escuela *Nanga*, si bien quien realmente le condujo decididamente en esta tradición fue Ike Taiga (1723-1776), discípulo de Kien, que terminaría siendo su esposo. Desde que se casaron emprendieron una vida ciertamente singular en aquel entonces. Los dos pasaban las horas escribiendo, tocando música, dibujando y pintando en su desordenado taller [fig. 5], siendo a menudo visitados por otros artistas y por las figuras más destacadas de la literatura de la época. Alcanzaron un gran renombre y respeto por parte de la comunidad creativa, hasta el punto de que ambos se recogieron en los registros de los más importantes artistas de la época. Además, los dos retroalimentaron su creatividad. Taiga, uno de los más destacados artistas de Kioto dentro de la escuela *Nanga* y un prolífico y experimental creador, fue maestro de su compañera y socio del taller, mientras que Gyokuran le introdujo en el mundo del *waka*. Las sinergias surgidas de la convivencia y la enseñanza mutua hacen que, en ocasiones, no se distingan las pinturas de uno y otra, o se confundan sus estilos; sin embargo,



Fig. 6. Ike (Tokuyama) Gyokuran, Peonía y bambú, 1768. Metropolitan Museum of Art (New York).

tas de esta escuela solían trabajar en grandes formatos, en los que se representaban fundamentalmente escenas de la naturaleza, de género y personajes históricos y míticos. Junto a sus pinturas monocromas, desarrollaron un grandilocuente estilo, caracterizado por sus ricas composiciones, por su brillantez cromática y por la utilización de las láminas de oro centelleantes que conforman las nubes doradas de los fondos de sus obras. Dado el carácter

la historia ha centrado su atención en Taiga y no tanto en Gyokuran, a pesar de que su obra está al mismo nivel que la de su marido [fig. 6].

Pero ¿existieron artistas femeninas profesionales? El ejercicio del arte como actividad profesional recaía fundamentalmente en los varones, ya que tal ocupación no era considerada adecuada para las mujeres de las que se esperaba cumpliesen otras tareas prioritarias, esencialmente domésticas. Sin embargo, hubo excepciones⁵⁸, en especial en los talleres de la escuela Kanō y del género conocido como *ukiyo-e*.

La escuela Kanō⁵⁹, una de las más famosas escuelas pictóricas japonesas que recoge la mejor tradición nipona de pintura sobre biombos, alcanzó su cumbre en los períodos de Momoyama y Edo, épocas en las que contaron con el patrocinio de los gobernadores y grandes *daimyō* de Japón que eran sus principales clientes. Los artis-

⁵⁸ FISTER, P., *Japanese women...*, op. cit., pp. 33-46. FISTER, P., «Women...», op. cit., pp. 229-231

⁵⁹ LIPPIT, Y., *Painting of the realm: the Kanō house of painters in 17th-century Japan*, Seattle, University of Washington Press, 2012.

conservador de esta escuela, parecería imposible la presencia de mujeres, pero fue este ámbito en el que apareció en escena Kiyohara Yukinobu (1643-1682)⁶⁰. Hija de Kusumi Morikage (ca. 1620-1690), uno de los principales discípulos del renombrado Kano Tan'yū (1602-1674), y de Kuniko, sobrina de este gran maestro, sus padres le alentaron al cultivo del arte, siendo adiestrada por su progenitor y por otros pintores de su círculo, entre los que se encontraba su esposo Kiyohara Hirano Morokiyo (?). No cabe duda de que Kiyohara Yukinobu se convirtió en la mujer más célebre de la escuela Kanō. En una época en la que los talleres muy raramente permitían la participación de las mujeres y no tenían autorización para firmar sus obras, Kiyohara sí que tuvo este privilegio y gozó de una merecida reputación, siendo sus obras adquiridas por nobles y samuráis, lo que da fe de la enorme calidad de su producción. Su trabajo cubre una gran variedad de formatos (incluidos biombos), si bien no participó en la ejecución de pinturas de grandes superficies. Su estilo básico, así como los temas tratados fueron semejantes a los de sus compañeros de escuela, aunque una parte significativa de su obra se dedicó, curiosamente, a la representaciones de mujeres, bellezas chinas y en especial grandes literatas del pasado [fig. 7].

Los talleres de artistas del género *ukiyo-e*⁶¹, también permitieron la incorporación de mujeres. En este género pictórico y gráfico de carácter eminentemente popular, surgido en el periodo Edo y vinculado con la cultura urbana de comerciantes y artesanos, se desarrollaron las temáticas favoritas de la emergente burguesía (mujeres hermosas de los barrios de placer, actores de teatro kabuki, luchadores de sumo, paisajes naturales y urbanos, entre otras), imágenes que se difundieron fundamentalmente en forma de estampas o ilustraciones de libros, reproducidas mediante la técnica de la xilografía. Quizá esta raíz popular de estos talleres, propició que fueran receptivos a incorporar aprendices femeninas y, de hecho, hay constatación documental y gráfica de su amplia presencia. Ya desde finales del siglo XVII se conoce la existencia de artistas niponas –que incluso llegaron a firmar sus obras– que se formaron bajo la tutela de famosos creadores de este género, maestros con los que a menudo presentaban vínculos familiares. De todas ellas, no podemos menos que destacar a Katsushika

⁶⁰ FISTER, P., *Japanese...*, op. cit., pp. 34-42. MEDEMA, K. N., *Chiyo-ni and Yukinobu: History and Recognition of Japanese Women Artists*, Thesis of Master, Florida International University, 2018.

⁶¹ BARLÉS, E., y ALMAZÁN, D., *Estampas Japonesas. Historia del grabado japonés y de su presencia en España*, Zaragoza, CAI, 2007. FISTER, P., *Japanese...*, op. cit., pp. 47-55 y pp. 127-142.



Fig. 7. Kiyohara Yukinobu (*Kanō Yukinobu*), Reishō: Paragones de la piedad filial; una urraca azul china con ciruelo floreciente; gorrones, sauce y rosa. *Los Angeles County Museum of Art (Los Angeles)*.

Ōi o Eijo (h. 1800-h. 1866)⁶², hija del celebérrimo maestro Hokusai (1760-1849) que, sin duda, fue la más hábil pintora de todos los discípulos de este autor. Creció ayudando a su padre en su taller, donde aprendió los rudimentos fundamentales del oficio. Habiendo abandonado su hogar familiar en 1824, cuando se casó con el pintor Tsutsumi Tōmei, regresó tres años después cuando su matrimonio terminó en divorcio. Después del fallecimiento de su madre en 1828, asumió el papel de cuidar a su progenitor, al que acompañó y cuidó hasta su muerte, participando de sus círculos de amistades y de su actividad creativa a la que hizo notables contribuciones, sobre todo en los últimos años del maestro. Es conocida la mutua veneración y admiración que se profesaban y, de hecho, el mismo Hokusai reconoció su gran talento artístico que él veía

⁶² CLARK, T. (ed.), *Hokusai: beyond the great wave* [exhibition catalog], London, Thames & Hudson, 2017. DAVIS, J. N., «Hokusai and Ōi: art runs in the family», 2017, *The British Museum Blog*, <https://blog.britishmuseum.org/hokusai-and-oi-keeping-it-in-the-family/> (28/02/2019). FISTER, P., *Japanese...*, op. cit., pp. 128-136.



Fig. 8. Katsushika Ōi, *Onna chohoki* [Tesoro de edición para mujeres], libro impreso e ilustrado, 1847. Páginas en las que se representan a mujeres de diferentes clases sociales, British Museum (Londres).

especialmente evidente en las obras en las que representaba mujeres hermosas [fig. 8]. Su técnica excepcional, su fuerza creativa y su dominio del dibujo y del claroscuro (una influencia occidental que comenzó a asumirse en aquella época), así como su maestría al retratar escenas nocturnas, hicieron que lograra un notable reconocimiento como una reputada pintora.

CONCLUSIONES

Tal y como hemos visto, las situaciones y problemáticas que vivieron las creadoras niponas del periodo Edo no difieren substancialmente de las que experimentaron las mujeres artistas de la misma época en el mundo occidental; sin embargo, también tuvieron sus particularidades, fruto de los diferentes condicionantes históricos, ideológicos y socioculturales.

Aunque las mujeres niponas vivieron en un contexto marcado por unas restricciones que fijaban sus funciones y limitaban su autonomía y en un sistema patriarcal en el que carecieron del poder y de las posibilidades que tuvieron los varones de la época, no por ello dejaron de tener la oportunidad de desarrollar

una actividad artística. En esta época, un considerable número de mujeres de muy variadas condiciones y situaciones, como damas aristocráticas, mujeres de distintos niveles de la casta samurái, burguesas, madres, esposas e hijas, cortesanas de los barrios de placer y religiosas, lograron manifestar sus talentos e, incluso, alcanzar el aplauso, el éxito y el reconocimiento en los ambientes artísticos y en la sociedad en general. Una de las claves de esta proliferación de mujeres artistas fue el contexto de paz y estabilidad que predominó en este periodo histórico y que propició un singular desarrollo cultural y artístico. La diversificación de la sociedad, con la emergencia de una burguesía con abundantes recursos económicos que transformó o amplió las tendencias culturales de la época, también fue esencial. Sin embargo, el hecho más relevante fue la expansión de nuevas posibilidades de acceso a la educación que facilitó que el conocimiento y el ejercicio de distintas manifestaciones artísticas y culturales, antes solo patrimonio de las altas clases sociales. Un hecho que también debe contemplarse es la existencia de una rica tradición anterior de prestigiosas mujeres escritoras, calígrafas y pintoras. Las damas aristocráticas de la era Heian fueron reconocidas en este periodo como sujetos esenciales de la construcción de las esencias de la cultura japonesa y por ello la sociedad nipona admitió que sus habilidades literarias y artísticas eran propias de la condición femenina.

Asimismo, llama la atención la gran variedad de tradiciones artísticas y escuelas en las que desempeñaron sus capacidades las mujeres de la era Tokugawa. En este sentido, tal y como señala Patricia Fister, las producciones de estas artistas no fueron estilísticamente diferentes a las de sus compañeros masculinos con los que compartieron época, aprendizajes y escuelas. Aunque algunos estudiosos japoneses han utilizado los términos *joseteki* (lit. «femenino») o *josei rashii* («gesto femenino») para describir las obras de las artistas niponas, no están claros los supuestos rasgos formales que identifican la condición femenina de tales autoras. Hemos de considerar que en el Japón de aquel entonces, el proceso de aprendizaje artístico o artesanal, bien fuera en el ámbito privado o en el marco del taller o escuela, que duraba largos años, exigía que los discípulos asimilaran fielmente las enseñanzas de sus maestros, e incluso existía un cierto compromiso de mantener la tradición heredada, que era la base para el gradual y posterior desarrollo de las características personales de cada aprendiz. De esta circunstancia se derivaba el aire de familia, que presentaban las obras de los componentes de un mismo taller, escuela o tradición, bien fueran hombres o mujeres. Es más, en una primera aproximación, las obras de las mujeres se distinguen de las de los varones fundamentalmente

por las firmas que en ellas constan y, solo después de un profundo estudio, pueden identificarse las producciones de cada autor por sus propias características personales y no por sus rasgos hipotéticamente masculinos o femeninos. De igual manera, los temas tratados en sus trabajos eran los que marcaban la escuela o las tradiciones en las que se inscribían y, por ello, no eran diferentes a los reflejados por los artistas varones. Es cierto que hay evidencias de que algunas mujeres se sentían atraídas o al menos cultivaron ciertas temáticas (por ejemplo, las representaciones de mujeres, temas florales, etc.), pero estas preferencias no sabemos todavía a ciencia cierta si fueron por gusto o elección personal o por una demanda social o por la voluntad de patronos o encargantes que consideraban que determinados asuntos eran resueltos o representados mejor por artistas de género femenino.

Queda finalmente por descifrar la razón del porqué las mujeres artistas niponas, a pesar de que sus obras tuvieron similares calidades, estilos y temas que las producciones de los varones y de que alcanzaron fama en su época, no fueron consideradas como autoras claves de la historia del arte de este periodo, una tendencia que, por cierto, se ha mantenido hasta recientes fechas. En la respuesta de esta cuestión hay varios aspectos a considerar. Por una parte, y por la situación social de la mujer antes comentada, el número de mujeres artistas activas fue evidentemente mucho menor que el de los hombres. Además, en su mayoría, ejercieron sus habilidades en el ámbito privado y fueron pocas las que desempeñaron el oficio de manera profesional, siendo habitual en estos casos que su condición como profesionales se derivase de sus vínculos familiares al ser hijas o esposas de maestros consolidados. Por otra parte, en aquella etapa histórica, no había un ambiente social que hiciera posible que una mujer asumiese roles de liderazgo o que pudiera hacer propuestas nuevas o radicales que desafiaran las normas artísticas establecidas. La ideología que directa o subrepticiamente marcaba la vida de las mujeres en esta época imponía que estas debían de asumir su papel secundario y que no debía manifestar externamente aquellos talentos que no eran específicamente propios de su condición y función. En este sentido son relevantes los registros, antes citados, que se publicaron en la época de las más afamadas figuras y artistas del momento. La presencia de mujeres artistas en tales registros constituyó, sin duda, un avance en el reconocimiento de sus personalidades, sin embargo, al leer sus biografías podemos apreciar que se enfatizaba más su amable carácter, su piedad filial, su fidelidad a sus esposos, su honestidad o su devoción religiosa, esto es, los rasgos y valores propios que la moral neoconfuciana consideraba como esenciales en las mujeres, que sus auténticas contribuciones al mundo del arte.

En fin, todavía falta mucho camino por recorrer para alcanzar un auténtico conocimiento y una adecuada difusión de los logros de estas mujeres artistas niponas. Valgan estas líneas como un sencilla aproximación a su importante legado que tan poco se conoce en nuestro propio ámbito cultural.

MUJERES ARTISTAS Y DISCURSOS CONTRAHEGEMÓNICOS. OTRAS MIRADAS SOBRE ICONOGRAFÍAS Y ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN EL SIGLO XIX*

MAGDALENA ILLÁN MARTÍN

Universidad de Sevilla

El siglo XIX asistió a la construcción, por parte de la sociedad en general y de las artes en particular, de diferentes estereotipos femeninos, cuyo sentido último era su imposición como modelo paradigmático para el comportamiento de las mujeres en el espacio social, controlando sus intereses y cercenando sus aspiraciones. Dichos estereotipos se cimentaban sobre discursos hegemónicos profundamente sexistas –cuando no machistas o misóginos–, que se fueron instalando con firmeza en las mentalidades individuales y colectivas, favorecidos, en gran medida, por la connivencia de las artes.

No obstante, de forma paralela a la configuración de los estereotipos basados en los discursos hegemónicos, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las artes plásticas fueron implementando propuestas iconográficas disidentes. Propuestas que se apartaban del modelo de mujer construido por el pensamiento dominante para acoger los discursos contrahegémónicos vinculados a los movimientos feministas y de emancipación de las mujeres.

Así, a finales de la centuria, y proyectándose en el período de la *Belle Époque*, las representaciones de la *femme moderne* habían conseguido un estatus propio en las artes, difundiendo la imagen de mujeres independientes, intelectuales, profesionales, deportistas o viajeras que, de forma progresiva, fue siendo asimilada por amplios sectores de la sociedad. Ello no significaba –nada más lejos de la realidad–, que dicho modelo de mujer fuera aceptado sin paliativos; más

* El presente trabajo se ha elaborado en el marco del Proyecto I+D «Las artistas en España (1804-1939)», HAR2017-84399-P, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, y del Grupo de Investigación «Laboratorio de Arte», HUM-210, Universidad de Sevilla.

bien al contrario. Las poderosas resistencias del pasado al avance de las mujeres hacia la igualdad se volvieron más radicalizadas. Sin embargo, la apuesta por la igualdad ya estaba formulada y, aunque su evolución no sería progresiva, era imposible la vuelta atrás.

LA PERSISTENCIA DE LOS DISCURSOS HEGEMÓNICOS EN LAS ARTISTAS DECIMONÓNICAS

No cabe duda de que las mujeres que en el siglo XIX decidieron desarrollar su vocación artística como profesionales, en un entorno tan hostil como la escena cultural coetánea, adoptaron en la forma de entender su propia existencia una actitud enfrentada al pensamiento hegemónico, defensor de un modelo de mujer sin presencia en el espacio público¹. Igualmente, un número significativo de estas artistas también optó por formas de vida que, más allá del ámbito profesional, cuestionaban los valores asociados a dicho modelo; así, algunas de ellas decidieron no contraer matrimonio o no tener hijos, circunstancias que, habitualmente, condicionaban el alejamiento –en ocasiones, definitivo– de las artistas de su vocación creativa.

Sin embargo, a pesar de lo expuesto –que constituye, no es necesario insistir en ello, una postura contrahegemónica, al más alto nivel de compromiso personal–, no fueron numerosas las artistas que trasladaron dichos discursos contrahegemónicos a las mujeres que protagonizaban sus producciones.

Un examen de las obras presentadas por las artistas en el *Salon de la Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, la exposición anual organizada en París desde el año 1882 por la prestigiosa y pionera asociación de mujeres artistas de Francia,

¹ Algunos estudios al respecto son: PERROT, M., «Les femmes et l'art en 1900», *Mil neuf cent. Revue d'Histoire intellectuelle*, n.º 21, 2003/1, pp. 49-54; NOÉL, D., «Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle». *Clio*, vol. 19, n.º 1, 2004, p. 5; FOUCHER, C., *Créatrices en 1900: Femmes artistas en France*, Paris, Mare and Martin, 2016; *Women artists in Paris. 1850-1900* [catálogo de exposición], American Federation of Arts & Yale University Press, 2017. Para el caso español, cfr. DIEGO, E. de, *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid, Cátedra, 1987; COLL, I., *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona, Centauro Groc, 2001; MUÑOZ, P., *Mujeres españolas en las Artes Plásticas*, Madrid, Síntesis, 2003; ILLÁN, M., y LOMBA, C., *Pintoras en España (1859-1926). De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo* [catálogo de exposición], Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.

es revelador de ello². Aunque la *Union* fue la organización que más luchó por la profesionalización y la visibilización de las artistas en la escena cultural francesa –con amplia proyección en el ámbito internacional– y aunque entre sus miembros se encontraban mujeres feministas y comprometidas activistas; a pesar de ello, las obras que concurrían al referido *Salon* se adscribían, de forma prácticamente unánime, a los discursos hegemónicos vigentes. Así, predominaban las obras protagonizadas bien por iconografías femeninas adscritas a los modelos patriarcales –mujeres en ámbitos domésticos y adoptando los roles físicos y actitudinales tradicionales–, bien por iconografías de mujeres que desarrollaban los misóginos estereotipos de la *femme fatale*, bien por temáticas consideradas afines a una supuesta sensibilidad creativa femenina –floreros, bodegones o retratos infantiles–.

Un ejemplo significativo de lo expuesto lo constituye la propia fundadora de la *Union des Femmes*, la escultora Hélène Bertaux (1825-1909), presidenta de la asociación desde su creación, en 1881, hasta 1894³. Bertaux optó por desarrollar su vocación creativa en un espacio profundamente masculinizado como era la escultura, disciplina en la que obtuvo notorios reconocimientos, como la Medalla de Primera Clase en el *Salón* de 1873 o la Medalla de Oro en la Exposición Universal de París de 1889, además de importantes encargos oficiales para monumentos públicos. En su vida personal, Hélène también adoptó decisiones contrahegemónicas, como la separación de su primer marido o la convivencia, sin contraer matrimonio, con su pareja, Léon Bertaux, hasta que su viudedad, en 1866, le permitió casarse con este. Firme activista a favor de la igualdad de las mujeres en la escena cultural parisina, promovió el acceso de las jóvenes a la formación artística creando un taller de modelado para mujeres en 1873 y abogando por el acceso de las mujeres a la École des Beaux-Arts, lo que se materializó en 1897, o al prestigioso Prix de Rome, logrado en 1903. Sin embargo, la producción realizada por Hélène Bertaux no trató el modelo de mujer enfrentada a los discursos hegemónicos, emancipada, profesional y activista que ella misma representaba. Sus obras reprodujeron los estereo-

² Han sido consultados los catálogos de las exposiciones de la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* entre 1882 y 1920. Cfr. TAMBIÉN SANCHEZ, P., *Dictionnaire de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (1882-1965)*, Paris, L'échelle de Jacob, 2010; GARB, T., «Revising the Revisionists: the formation of the Union des Femmes Peintres et Sculpteurs», *Art Journal*, t. 48, n.º 1, Nineteenth-Century French Art Institutions, 1989, pp. 63-70.

³ Sobre Hélène Bertaux, cfr. LEPAGE, É., *Une conquête féministe. Mme Léon Bertaux*, Paris, Imprimerie française J. Dangon, 1912 (Réédition en 2009); JACQUES, S., *La statuaire Hélène Bertaux (1825-1909) et la tradition académique. Analyse de trois nus, mémoire d'étude*, Thèses de maîtrise en histoire de l'art, Québec, Université Laval, 2015.



Fig. 1. Mme. Esther Huillard, Présidente de la Société des Femmes peintres et sculpteurs, en Femina, 1904.

retratada en el interior de su estudio y rodeada de algunas de sus obras más relevantes, en las que se advierte el protagonismo de los prototipos femeninos patriarcales, como en una de sus obras más emblemáticas, *Leda y el cisne* (1904).

Otras artistas, también vinculadas a la *Union des Femmes* y con actitudes vitales contrarias a los modelos hegemónicos, desarrollaron en sus producciones el misógino estereotipo de la *femme fatale*, como Juana Romani o las hermanas Consuelo Fould y Georges Achille-Fould (pseudónimo de Achille Valérie Fould). La primera de ellas, Juana Romani (1867-1924)⁶, se formó con

tipos dominantes a través de figuras femeninas que siguen modelos físicos fuertemente erotizados y en actitudes sumisas e intrascendentes. Ello se advierte en las dos obras que le reportaron un mayor reconocimiento público: *Joven bañándose* (1873) y *Psique bajo el imperio del misterio* (1889); en ambos casos se trata de desnudos femeninos, en los que se potencia el carácter erótico y misterioso asociado a la mujer de *fin-de-siècle*.

Un caso similar a Hélène Bertaux presenta la pintora Esther Huillard (1855-1928)⁴, cuarta presidenta de la *Union des Femmes* y homenajeada en la prestigiosa revista *Femina* en 1904 por sus contribuciones en pos de la visibilización de las mujeres en la escena cultural⁵. En la portada de *Femina* [fig. 1] la artista aparece

⁴ Sobre Esther Huillard no hay estudios monográficos. Una breve referencia recoge BÉNEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et de tous les pays*, t. I, Paris, Ernst Gründ, Éd. 1924, p. 662.

⁵ *Femina*, 1-02-1904, n.º 73, p. 1.

⁶ ROMANI, G., *Biografia della pittrice Juana Romani*, 2015; cfr. también *Juana Romani: La Petite Italiennes: Da Modello a Pittrice nella Parigi fin-de-Siècle* [catálogo de exposición], Lerma di Bretschneider, 2017.

artistas como Henner y adquirió relevancia en la escena parisina abordando en su obra el prototipo de mujer fatal de belleza depravada y sexualidad enfermiza, como se advierte en *Joven oriental* (h. 1888), *La Rossa* o en su exitosa *Salomé* (1898). Consuelo Fould (1862-1927)⁷ realizó exuberantes y erotizados desnudos femeninos en actitudes inquietantes y amenazadoras, como en *Las salamandras* (1899), o con un carácter más perturbador en *Enterrada viva* (1898). Georges Achille-Fould (1868-1951)⁸ compartió similares temáticas, siendo un ejemplo representativo *Madame Satan. Seduction* (1904), en la que muestra una estereotipada y decadente imagen de la mujer corrompida y corruptora, con alas de vampira desplegadas y acompañada por una serie de artificiosos símbolos de la tentación carnal.

Por último, también son destacables las artistas que concurrieron a los Salones de la *Union des Femmes* con obras que se adscribían a las temáticas consideradas propias de la supuesta naturaleza de la mujer, sobre todo, floreros y bodegones. Es el caso de la pintora española María Luisa de la Riva (1859-1926), que participó en dichas exposiciones desde 1896 a 1914, en cuya edición de 1902 obtuvo el Prix de la Nature Morte⁹.

Puede deducirse de lo expuesto, y tras examinar las producciones que llevaron a cabo las artistas en el siglo XIX, que sus prioridades profesionales en este momento estaban orientadas a la consecución de unos objetivos muy concretos: demostrar la valía de su talento creativo, ocupar un espacio en la escena artística, obtener reconocimientos en forma de galardones o del beneplácito de la crítica y alcanzar un posicionamiento consolidado en el mercado que refrendase el carácter profesional de su actividad. Para conseguir estos objetivos las estrategias seguidas por las artistas fueron múltiples, siendo el camino más directo competir utilizando las mismas herramientas que sus colegas masculinos, sin cuestionar los criterios establecidos, demostrando que su capacidad

⁷ Hija de la escritora Valérie Wilhelmine Joséphine Simonin (1831-1919), Consuelo Fould fue miembro de la *Société des Artistes Français* en 1884 y obtuvo Mención Honorífica en el Salón de 1895 y Medalla de Tercera Clase en 1908; es citada en BÉNEZIT, E., *Dictionnaire...*, *op. cit.*, t. 2, p. 317.

⁸ Como su madre, la mencionada Valérie W. J. Simonin, quien utilizaba el pseudónimo de Gustave Haller, también usó un pseudónimo que masculinizaba la autoría de su producción. Noticias fragmentarias recoge BÉNEZIT, É., *Dictionnaire...*, *op. cit.*, t. 1, p. 19.

⁹ Sobre María Luisa de la Riva, cfr. DIEGO, E. de, *La mujer...*, *op. cit.*; ILLÁN, M., «María Luisa de la Riva: una artista española en los Salones franceses», *Laboratorio de Arte*, 21, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 491-499; ILLÁN, M., y LOMBA, C., *Mujeres...*, *op. cit.*, pp. 11-27.

técnica y creativa se situaba en un nivel de igualdad con respecto a ellos y, por lo tanto, adoptando las temáticas dominantes en el momento. En este sentido, ha de situarse un asunto que puede parecer contradictorio respecto a la mentalidad feminista de estas creadoras, como es el tratamiento del desnudo, un tema que cosificaba a la mujer como elemento erotizado y que respondía a un modelo hegemónico machista. No obstante, dicho tratamiento solía tener dos consecuencias inmediatas para una artista: en primer lugar, al ser un tema bien posicionado en los criterios decimonónicos para juzgar el talento de un artista, se constituía como baza fundamental para las mujeres en la demostración de su capacidad, para lograr su visibilización en la escena cultural y para ser valorada por la crítica y el mercado; en segundo lugar, era contemplado como una actitud valiente y subversiva por parte de las artistas —que se enfrentaban al modelo establecido de pintora de flores o de otros géneros considerados «femeninos»—, lo que no estaba exento de acres polémicas y habituales reacciones de censura.

MUJERES ARTISTAS EN LA RUPTURA DE LOS DISCURSOS HEGEMÓNICOS: LA *FEMME MODERNE*

¿Qué es, por tanto, la mujer moderna?... ¿Es el resultado de un siglo cuyo final padece de neurastenia? [...] La mujer moderna es la que se amolda a la moda, la que se envuelve en artificio, la que renuncia a ser lo que la naturaleza ha determinado para adoptar un aspecto y una intimidad de sentimientos que no son más que de segunda mano¹⁰.

El texto previo, extraído del catálogo de la exposición del pintor Ferdinand Bac titulada *La Femme Moderne*, lleva a cabo una cruel ridiculización de la «mujer moderna»: las mujeres que cuestionaban los estereotipos femeninos establecidos por el pensamiento patriarcal. Como Bac, fueron numerosos los artistas, críticos e intelectuales que, firmes a los discursos hegemónicos, manifestaron su oposición, cuando no su desprecio o mofa, hacia las mujeres que reclamaban emancipación e igualdad y que venían —según sus opiniones— a destruir los cimientos de la sociedad decimonónica.

Bajo esos postulados y con un claro enfoque apocalíptico, se expresaba Proudhon al referirse a la «mujer moderna», cuya «tendencia a la emancipación procede de un capricho del espíritu, o de la profesión que ejercen, o finalmente del libertinaje... no hay fechoría a que no pueda arrastrarlas la emancipación...

¹⁰ BAC, F., *La Femme Moderne*, Paris, H. Simonis Empis, Éd., 1895.

vemos aparecer esas teorías de *emancipación* y de promiscuidad, cuya última palabra es la *pornocracia*. Y entonces, acabose la sociedad»¹¹. Muchos fueron los artistas que secundaron dichos preceptos, siendo ilustrativa del pensamiento de Proudhon la representación de la *femme moderne* que el artista belga Felicien Rops –quien ya en 1878 había versionado en la pintura *Pornócrates* las aciagas consecuencias de una sociedad dominada por una perversa *femme fatale*– realizó en la obra titulada *La Modernidad* (1883). La protagonista de la pintura es una *femme moderne* que sonríe desinhibida y que, como una nueva Salomé, sostiene en sus manos una bandeja donde reposa la cabeza de un hombre, de la que surge una filacteria en la que puede leerse «Academia». El mensaje es directo: la Modernidad, una época de degeneración de valores y dominada por la mujer emancipada, no puede desembocar más que en el «acabose de la sociedad», simbolizado con la cabeza del académico, guardián de los valores culturales, que la joven porta como trofeo.

Avanzando en el período de *fin-de-siècle* las reticencias de un amplio sector de los artistas hacia la «mujer moderna» se recrudecieron. Ejemplo de ello es Charles Guerin, quien en su pintura *Femme Moderne* (h. 1910) retrata a una joven de largos cabellos pelirrojos, maquillada de forma grosera y que observa al espectador con la misma perturbadora mirada de su grabado *Sirena* realizado una década antes; la misma modelo fue representada en la pintura *Mujer con pipa* (h. 1910), materializando con mayor énfasis la degeneración de la mujer.

No obstante, y aunque predominan los ejemplos en los que las artes plásticas se convierten en instrumentos al servicio de la crítica destructiva hacia las mujeres emancipadas, eso no significa que no se ejecutaran obras –sobre todo por las artistas– que ofrecieran otras miradas sobre esas mujeres y sobre las nuevas realidades que se estaban abriendo paso. Esas obras, aunque no eran numerosas, no pasaban desapercibidas para la crítica artística y para la sociedad en general, generando polémicas en la opinión pública y surtiendo el efecto que las autoras esperaban: promover la reflexión y remover los cimientos más conservadores.

Salvo el caso específico de la pintora Amélie Beaury-Saurel (1848-1924)¹², que centró parte de su trayectoria en representaciones femeninas con un mar-

¹¹ PROUDHON, P.-J., *La Pornocracia o La mujer en nuestros tiempos*, 1875, edición traducida por Amancio Peratoner, *La Enciclopedia*, Barcelona, 1892, p. 26.

¹² Sobre Beaury-Saurel, cfr. ILLÁN, M., «Un excelente alegato feminista a favor de los derechos de la mujer por una pintora». La representación de la “femme moderne”, en la obra de Amélie Beaury-Saurel (1848-1924)», *Arenal. Revista de Estudios de Mujeres* [en prensa].



*Fig. 2. Eva Gonzalès, En secreto, 1878.
Colección privada.*

la presencia del piano se constituye como emblema de los valores de la burguesía más conservadora, y, con ello, del cercenamiento de la libertad y de la capacidad creativa de las jóvenes, y que suele contraponerse con el significado subversivo de la lectura de libros. Así, Eva Gonzalès (1849-1883), en la pintura titulada, con un evidente carácter simbólico, *En secreto* (1878) [fig. 2], muestra en el interior de una estancia una imagen aparentemente convencional para la mentalidad burguesa: una joven sentada al piano; sin embargo, una mirada detenida nos revela que no está tocando el piano ni leyendo la partitura dispuesta sobre el atril, el «secreto» que guarda la joven es leer a escondidas un pequeño libro, que pasa desapercibido envuelto por la partitura. Un mensaje similar es el que transmite el dibujo de Marie Bashkirtseff (1858-1884) *Mujer leyendo detrás del piano* (h. 1880), en el que, parapetada tras el rotundo

cado discurso contrahegemónico, las artistas que desarrollaron en su obra dichos discursos lo hicieron de forma puntual, compaginando dicho enfoque con representaciones adaptadas al gusto vigente y, por lo tanto, a los estereotipos tradicionales.

Esas obras protagonizadas por mujeres enfrentadas a los discursos hegemónicos adquirieron, en numerosas ocasiones, un carácter sutil y una acentuada carga alegórica¹³ o simbólica en los elementos representados. Ejemplo de esto último son las pinturas en las que

¹³ Obras como *La cautiva* (1893) de Elizabeth Gardner Bouguereau (1837-1922), en la que dos jóvenes liberan de su jaula a una paloma blanca, o *Las cautivas* (1900-1919) de Evelyn de Morgan (1855-1919), en la que cinco mujeres son violentamente sometidas por varios dragones, han sido interpretadas como emblemas de la emancipación y de la opresión de las mujeres, respectivamente; cfr. REED, T. M., «Elizabeth Gardner: Passion, Pragmatism, and the Parisian Art Market», *Woman's Art Journal*, Philadelphia, 1999-2000, t. 20, n.º 2, p. 30, y LAWTON SMITH, E., «Evelyn Pickering De Morgan's Allegories of Imprisonment», *Victorian Literature and Culture*, t. 25, n.º 2, Cambridge University Press, 1997, pp. 293-317. Con un sentido menos críptico, Evelyn de Morgan volvió a visibilizar el control sobre las mujeres y su confinamiento en el interior del hogar en la pintura *La jaula de oro* (1919).

baluarte en el que ha convertido al instrumento musical, se esconde una joven, sentada en el suelo y que se afana en hacer desaparecer su figura del espacio mientras lee, absorta, el libro que tiene entre sus manos. En ambas obras se advierte la crítica a los estereotipos femeninos instalados férreamente en la burguesía decimonónica, en los que tan obligado era el aprendizaje del piano para las jóvenes –con el objetivo de amenizar veladas privadas– como el control y la censura de los libros que podían leer.

Esta última artista, Marie Bashkirtseff, presentó en el *Salón* de París de 1880 la pintura *Mujer leyendo «La cuestión del divorcio» de Alejandro Dumas* (1880) [fig. 3]. La obra muestra a una joven en un acomodado interior, leyendo concentrada un libro del que no se advierte su contenido, lo que matiza su mensaje subversivo, solo visible al conocerse el título. Probablemente, esa mirada normalizadora que presenta la artista, al poner en manos de una mujer que responde a los prototipos hegemónicos de joven casada burguesa una lectura tan controvertida, constituye el principal valor contrahegemónico de la obra. Y puede que por ello la artista decidiera firmar la obra y figurar en el catálogo del *Salón* con el pseudónimo Mlle. Marie-Constantin Russ¹⁴.

En otras ocasiones, las artistas convirtieron la lectura en un espacio de complicidad entre mujeres, como en *Una lectura interesante* (1893) de Julie Buchet (1847-1921). Otras veces, sirvió a las artistas como instrumento para disolver los roles sexistas dominantes, otorgando a las figuras femeninas el control sobre la lectura. Así se observa en obras de Hanna Hirsch Pauli (1864-1940) como *The old house. Betty Reading* (1907), en la que un longevo matrimonio lee el periódico que la mujer sostiene de forma decidida entre sus manos, mientras su esposo ape-



Fig. 3. Marie Bashkirtseff, Mujer leyendo «La cuestión del divorcio» de Alejandro Dumas, 1880. Colección privada.

¹⁴ Cfr. *Catalogue du Salon*, Paris, Imprimerie Nationale, 1880, p. 334. Una versión reducida de dicha obra (1,30 × 0,98 cm) ha sido subastada por Sotheby's el 27 de noviembre de 2012 y adquirida por la fundación rusa *Renaissance de la mémoire de Marie Bashkirtseff*.

nas consigue ojearlo en la distancia. También Pauli en la obra *Los amigos de Ellen Key* (h. 1900), protagonizada por un grupo de intelectuales en el que las mujeres son mayoría, otorga el control sobre la lectura a la mujer que lee en el centro; las actitudes de las asistentes, adustas y concentradas, contrastan con la pintura que preside la sala de reunión: un desnudo femenino en una disposición artificiosa y sensual, situado en las antípodas de las mujeres representadas por la artista.

Esas actitudes concentradas y graves que subrayaban algunas artistas al representar a las lectoras –que dejaban de ser una modelo más o menos atractiva posando con un libro, para convertirse en emblema de orgullosa independencia–, no pasaban desapercibidas para la crítica, que solía manifestar su rechazo. Así, ante el *Retrato de Mlle. M. S.* (1884) realizado por Amélie Beaury-Saurel, protagonizado por una joven vestida de riguroso negro que, sentada en una silla y con un libro sobre sus rodillas, reflexiona de forma circunspecta sobre su lectura, la crítica destacó con cierta desaprobación su carácter excesivamente «seguro y arrogante», así como su «aspecto masculino»¹⁵.

La presencia de libros en las pinturas fueron utilizados por algunas artistas para definir la personalidad de las efigiadas, como Anna Lea Merritt (1844-1930) en su *Retrato de I. Holman Hunt* (1892) o Louise Breslau (1856-1927) en *Un buen libro* (1880). Henriette Browne (1829-1901) en *Joven escribiendo y pájaro* (h. 1873) propuso una reflexión sobre la capacidad de la lectura –de la formación intelectual de las jóvenes– para lograr la independencia: el pájaro fuera de la jaula anticipa el futuro de la adolescente que estudia los libros situados sobre la mesa. Henriette Browne también desarrolló una nueva mirada sobre las representaciones de mujeres en la pintura orientalizante, ya que, frente a los estereotipos femeninos vigentes, fuertemente sexualizados, propuso una visión no solo menos erotizada, sino un acercamiento más íntimo a la realidad cotidiana de las protagonistas, como se advierte en *Una visita en el harem, Constantinopla* (1860), *Mujer felah del norte de África* o *Bailarinas en un patio árabe*. Henriette Browne pudo, por el hecho de ser mujer, acceder a espacios vetados a los hombres en las culturas del norte de África, lo que le permitió representar de primera mano escenas alejadas de los prototipos. Similar es el caso de la pintora gaditana Alejandrina Gessler, Anselma (1831-1907), que también abordó la temática orientalizante apartándose de los estereotipos dominantes, como se aprecia en *Fiesta del natalicio en Tánger* (1872-1880).

¹⁵ El retrato (1,15 × 1,90 m) fue presentado en el Salón de París de 1885 obteniendo una Medalla de Tercera Clase. Sobre la crítica a dicha obra, cfr. LAFENESTRE, G., *Le livre d'or du Salon de peinture et sculpture*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1885, p. 16.



Fig. 4. Elin Danielson, Después del desayuno, 1890. Colección privada.

Entre los símbolos que enarbolaron las artistas de *fin-de-siècle* para las representaciones femeninas enfrentadas a los discursos hegemónicos es destacable, por su significado subversivo, la imagen de la mujer fumando. La fumadora se configuró para el pensamiento dominante como un signo inequívoco de la degeneración moral de la mujer y, con ella, de la degradación de la sociedad. Así, la representación de una mujer fumando adquirió connotaciones intensamente perturbadoras, no solo por considerarse una actividad eminentemente masculina, sino porque evidenciaba, en las mujeres, graves patologías que tenían que ser vigiladas y tratadas; en este sentido se manifestaron Ellis y Symonds en su libro *Sexual Inversion* (1897), en el que citaron como síntomas de depravación sexual en la mujer «el gusto pronunciado por fumar cigarrillos» o «una decidida tolerancia a los puros»¹⁶.

Frente a ello, las artistas representaron a sus protagonistas fumadoras en espacios domésticos y cotidianos –no en los habituales burdeles o sórdidas tabernas–, creando un entorno pleno de intimidad y, sobre todo, de libertad.

¹⁶ Cfr. ELLIS, H., y SYMONDS, J., *Sexual inversion*, London, Wilson & MacMillan, 1897, p. 19. Cfr. COOK, S. A., *Sex, lies and cigarettes. Canadian women, Smoking and Visual Culture, 1880-2000*, McGill-Queen's University Press, 2012.



Fig. 5. Amélie Beaury-Saurel, *Después del almuerzo*, 1899. Musée des Augustins de Toulouse (Francia).

un aura de independencia y libertad. Una de esas obras es, probablemente, un autorretrato y tiene el sugerente título *Dans le bleu* (1894), alusión al estado en el que se encuentra la protagonista, sentada ante una taza de café y fumando un cigarrillo, alejada de toda realidad y sumergida libremente en sus pensamientos. Cinco años más tarde, la misma artista ejecutó el dibujo *Después del almuerzo* (1899) [fig. 5], protagonizado también por una joven delante de una mesa con una taza de café y que, con actitud segura y placentera, saborea la calada del cigarrillo, en soledad y libertad¹⁷. Posteriormente, la artista Agnes Noyen Goodisir (1864-1939) utilizará similares elementos –el cigarrillo y la taza de café– para mostrar a la mujer moderna de los años veinte en la pintura *Joven con cigarrillo* (h. 1925) o en *La parisienne* (h. 1924), un retrato de su compañera Rachel Dunn fumando y en el que desafía los estereotipos físicos tradicionales de género¹⁸.

Aspectos que se advierten en la pintura de Elin Danielson (1861-1919) *Después del desayuno* (1890) [fig. 4], en la que la artista se autorretrata rodeada de algunos de sus bocetos y apoyada en una mesa sobre la que se disponen los restos del desayuno. La actitud ensoñadora de la figura, inmersa en sus pensamientos, con la mirada perdida y expulsando pausadamente el humo del cigarrillo entre sus labios, describen un momento de intensa intimidad, construyendo un poderoso e inexpugnable baluarte que salvaguarda la vida interior de la protagonista. También Amélie Beaury-Saurel representó en diferentes ocasiones a mujeres fumando, concentradas en sus reflexiones y revestidas de

¹⁷ Ambas obras –un pastel (75 × 82 cm) y un dibujo (100 × 81 cm)– pertenecen al Musée des Augustins de Toulouse.

¹⁸ La primera obra pertenece a la Bendigo Art Gallery y la segunda (61 × 50,1 cm) a la National Gallery of Australia (Canberra).

En este mismo sentido, ha de situarse el desarrollo de discursos contrahegemónicos por parte de las artistas a través del cuestionamiento de los modelos físicos dominantes y de la indumentaria. El travestismo en las mujeres fue intensamente vigilado y abiertamente condenado por la sociedad decimonónica, siendo considerado un síntoma de degeneración moral y de graves patologías mentales. Proudhon lo contempló como una amenaza directa a la civilización y lo asoció a mujeres que aspiraban a la independencia —«la mujer se emancipa, toma el traje de hombre, afecta las formas, el lenguaje y las maneras de la virilidad y aspira a ejercer sus funciones»—¹⁹, mientras Lombroso y Ferrero vincularon el travestismo con la depravación sexual y moral: «si la mujer se vuelve excesivamente erótica, su sentimiento maternal se debilita, se vuelve disipada, astuta y ruda... tiende a dominar a los seres más débiles... sus vicios e incluso su vestimenta aumentan su parecido con el sexo fuerte»²⁰.

En este sentido, es reseñable parte de la producción realizada por la pintora y escultora francesa Louise Abbéma (1853-1927)²¹. Abbéma, quien alcanzó notorio reconocimiento en la escena artística del último tercio del siglo XIX, desarrolló fundamentalmente representaciones femeninas afines al gusto de la *Belle Époque*, sin embargo, también ejecutó representaciones que subvertían dicho modelo. Su propio *Autorretrato* (h. 1895-1900) muestra a una austera y adusta joven, vestida con oscura chaqueta ajustada, camisa blanca, chaleco y corbata con alfiler, una indumentaria de estética masculinizada que la artista utilizaba habitualmente. También algunos de sus retratos de Sarah Bernhardt la representan con un marcado carácter andrógino, como en *Sarah Bernhardt cazando con perros (Diana)* (h. 1897); asimismo, en ocasiones, es utilizado el argumento de representar a la actriz en el papel de los personajes masculinos que interpretaba para difundir una imagen travestida como *Sarah Bernhardt como Hamlet* (h. 1889) o *Sara Bernhardt como L'Aiglon de Edmond Rostand* (1901). También Amélie Beaury-Saurel utilizó esta última estrategia en obras como el *Retrato de Marguerite Baréty* (1886), en la que muestra a la actriz en el papel de la travestida Viola de *Conte d'avril* de Dorchain.

Al margen del travestismo, aunque no menos exentas de polémicas, se situaban las representaciones protagonizadas por mujeres cuya indumentaria

¹⁹ PROUDHON, P.-J., *La Pornocracia*, op. cit., p. 111.

²⁰ LOMBROSSO, C., y FERRERO, G., *La mujer delincuente, la prostituta y la mujer normal*, 1883, p. 25.

²¹ Sobre la artista, cfr. GELLINI, D., *Louise Abbéma, peintre dans la Belle-Époque*, Le Jardin d'essai, 2006.

adoptaba un carácter considerado excesivamente austero, despectativo de la supuesta identidad femenina y amenazadoramente cercano a la estética masculinizada. Es el caso de la mayoría de los retratos femeninos realizados por Amélie Beaury-Saurel, en los que los sobrios vestidos negros eliminaban cualquier atisbo decorativo o amable en las efigiadas, concediendo el protagonismo a la captación de su carisma, aunque para ello sacrificara la belleza de las modelos²². Un ejemplo al respecto es el *Retrato de Madame Henri Rochefort* (1906), en el que la composición está dominada por una monumental silueta negra sobre fondo oscuro, destacando el riguroso rostro y el libro que hojea entre sus manos; la crítica fue inflexible en su valoración: «un retrato muy malo... cuando un pintor tiene la maravillosa fortuna de encontrar una modelo tan hermosa es imperdonable maltratarla de esa manera»²³.

Otras artistas también representaron a sus modelos a través de sobrias iconografías y en actitudes seguras y conscientes de su individualidad, como Louise Breslau en *Mujer en traje de amazona* (1898), Joséphine Houssay (1840-1914) en *La lección* (h. 1870) –en la que retrata a sus compañeras de la Academia Julian con rigurosos vestidos negros sin abalorios– o Anna Klumpke (1856-1942), quien efigió a influyentes mujeres de la escena política y cultural vestidas con austeras indumentarias negras que intensifican su personalidad, como en los retratos de *Elizabeth*



Fig. 6. Anna Klumpke, *Elizabeth Cady Stanton*, 1889. National Portrait Gallery Smithsonian Institution, Washington D. C. (EE. UU.).

²² La crítica consideraba que la pintora no representaba «más que mujeres viejas hombrunas con perfiles de caballo; es una pintura sin ternura y sin piedad», VEB: «Salon de poche. Petit manuel du portrait de femme», *La vie parisienne*, Paris, 1894, p. 270.

²³ BAUDE DE MAURCELEY, C., «Critique d'Art», *La Revue diplomatique*, Paris, 10-6-1906, p. 8.

Cady Stanton (1899) [fig. 6], de la filántropa *Mary Sophia Walker* (1895) o de la pintora *Rosa Bonheur* (1898).

Si el uso de una indumentaria considerada poco apropiada para las mujeres constituía un factor de disidencia respecto a los discursos hegemónicos, su efecto se veía multiplicado cuando se incorporaban elementos iconográficos emblemáticos de la modernidad, como la bicicleta o el automóvil, y que definían de forma directa el perfil subversivo de la *femme moderne*. La pintora Amélie Beaury-Saurel fue, sin duda, la artista que en mayor medida contribuyó en la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX a difundir, a través de su obra, la imagen de mujeres que desafiaban las convenciones tradicionales y apostaban por una renovación encarnada en la «mujer moderna», independiente y segura de sí misma. La artista representó en varias ocasiones a jóvenes vestidas con los polémicos *culottes* negros, cabellos recogidos por una gorra y posando de forma satisfecha junto a una bicicleta, creando una imagen directa de la mujer emancipada y orgullosa de su actitud vital. Así se advierte en *Retrato de mujer* (h. 1902) —que muestra a una joven sosteniendo una bicicleta por el manillar— y en *Nuestras jóvenes* (h. 1904) —descrita en la prensa como una «virgen fuerte en *culotte* de ciclista» o como una «joven con indumentaria de ciclista, gorra en la cabeza, enaguas cortas y medias de lana a rayas, los ojos semicerrados y los dedos cubiertos de anillos»²⁴, que despertaron la animadversión de un amplio sector de la crítica de arte y que, en relación a la segunda obra, señalaron: «Pues no, no es este el tipo de nuestras jóvenes, y, aunque le disguste a la autora, la gran mayoría no tiene para nada este aspecto masculinizado»²⁵. Esa simbología de la bicicleta como instrumento emancipador de las mujeres en el tránsito del siglo XIX al XX contribuyó a convertirla en emblema de los movimientos sufragistas, como recogió el libro *Rhyme Book* (1908) publicado por la *Artists' Suffrage League*, escrito por Cicely Hamilton y con ilustraciones de artistas como Mary Lowndes, Dora Meeson Coates y C. Hedley Charlton; en uno de sus poemas ilustrados figura una joven pedaleando en una bicicleta, dibujo de Dora Meeson Coates, y le acompaña el poema: «Now turn your eyes / Another way. / A sadder picture / I'll display- / The

²⁴ *Retrato de mujer* (100 × 77 cm) pertenece al Musée Municipal de La Roche-sur-Yon (Francia). *Nuestras jóvenes* fue presentado en el Salón de 1904 y se encuentra en paradero desconocido; las descripciones citadas proceden de LECOMTE, G., «Le Salon de la Société des Artistes Français», *Revue Illustrée*, París, 1-6-1904, p. 19, y DAC, H., «Le Salon de la Société des Artistes Français», *L'Univers*, París, 30-4-1904, p. 2.

²⁵ *Ibidem*.



Fig. 7. Amélie Beaury-Saurel, Retrato de Camille du Gast, 1904. Colección privada.

a adoptar actitudes ridículas e impudicas; así es recreada por Emmanuel Barbet en la ilustración *Encore une femme qui a mal tourné* (1901)²⁷, en la que una joven rueda por el suelo, igual que su automóvil, mostrando su ropa interior y ante la displicente mirada de tres grupos familiares –un anciano matrimonio, una madre rodeada por sus hijos y una elegante pareja– en los que el rol tradicional de la mujer está perfectamente definido.

No obstante, de forma paralela al desarrollo de ese discurso hegemónico, artistas como Amélie Beaury-Saurel contribuyeron, a través de las obras pre-

female who / Is so depraved / She says se will not / Be enslaved //»²⁶.

Junto a la bicicleta, el automóvil se convirtió en las primeras décadas del siglo XX en insignia paradigmática de la *femme moderne*, generando una abundante crítica por parte de los sectores más tradicionales de la sociedad, que asociaron la imagen de una mujer conduciendo un automóvil con el estereotipo de mujer de moral ligera que se constituía, además de como un peligro para el mantenimiento de los valores de la sociedad biempensante, en un peligro real para la seguridad de los transeúntes. En este sentido, fueron numerosas las representaciones sarcásticas y machistas en las que una joven conductora se ve envuelta en un aparatoso accidente que la lleva

²⁶ Fundada en 1907, la *Artists' Suffrage League* contó entre sus miembros con artistas como Dorma Meeson Coates, Clara Billing, Mary H. Barker, Violet Garrard, Bethia Shore, Bessie Wigan, Mary V. Wheelhouse y Bertha Newcombe. Cfr. CRAWFORD, E., *The Women's Suffrage Movement: a reference Guide 1866-1928*, London, University College London, 1999, pp. 16-18.

²⁷ Cfr. *Le Sourire*, 1901, p. 3. En la ilustración está explicitado no solo el «mal giro» del vehículo, sino la fatal decisión de la joven al optar por contravenir los estereotipos tradicionales en pos de la emancipación.

sentadas en las principales exposiciones del momento, a combatir dicho estereotipo y a normalizar la imagen de mujeres conduciendo automóviles que no ocasionaban accidentes, ni adoptaban actitudes grotescas o abiertamente licenciosas. Así, el *Retrato de Camille du Gast* (1904) [fig. 7] –presidenta del *Automobile Club de France* en 1903 y vicepresidenta de la *Ligue Française du Droit des Femmes*²⁸– efígia a la modelo revestida de una actitud segura y responsable, con sus manos en el volante del automóvil y ataviada con ropas de pilotaje: abrigo impermeable, gorro y guantes. Esa iconografía de las mujeres asociada a atributos plenamente modernos, que se relacionaban con independencia y libertad y que, por añadidura, rompían los estereotipos de belleza y de indumentaria femeninos dominantes, no fueron aceptados de forma generalizada ni por la sociedad ni por determinados sectores de la crítica artística. Ello se puso de manifiesto en la acogida que tuvo otra pintura de Beaury-Saurel, también protagonizada por una mujer al volante de un automóvil, y cuyo revelador título era *Siglo veinte*. La pintura, actualmente en paradero desconocido, fue descrita por la crítica como la representación de la «mujer moderna, con sus accesorios: gafas de piloto y bocinas de automóvil»²⁹; representación que el crítico no consideró una imagen apropiada de las mujeres, prefiriendo otras obras en las que se recuperaba «una más justa noción del aspecto femenino delante de la dama mordisqueando una rosa de Mlle. Cécile Baudry»³⁰.

Las representaciones de mujeres desempeñando responsabilidades profesionales fuera del espacio doméstico y, por lo tanto, en un ámbito masculinizado, se constituyó como otras de las vías a través de las cuales las artistas se enfrentaron a los discursos hegemónicos. Lógicamente, adquirieron especial relevancia las representaciones protagonizadas por mujeres artistas –a veces, autorretratos o retratos de colegas– que cuestionaban los roles tradicionales asociados a las creadoras y que servían como instrumento para la reivindicación de un estatus plenamente profesional. Sería demasiado extenso examinar con profundidad estas representaciones, que merecen un estudio independiente, nos limitaremos a mencionar a algunas de las artistas que mediante dichas temáticas favorecieron

²⁸ Camille du Gast (1868-1942) simbolizaba en la Francia de la *Belle Époque* el modelo de mujer independiente y activista, que contribuyó a visibilizar la presencia de las mujeres en espacios especialmente masculinizados, como las competiciones automovilísticas, por lo que fue apodada la «Walkiria del automóvil».

²⁹ PÉLADAN, J., «Au Salon des Artistes Français. La recherche d'un critère», *La Revue hebdomadaire*, n.º 23, Paris, 5-6-1909, p. 110.

³⁰ *Ibidem*.

la dignificación laboral de las mujeres creadoras como Louise Breslau, Thérèse Schwartze (1851-1918), Mina Carlson-Bredberg (1857-1943), Céleste Cholé-Moutet, Elizabeth Nourse (1859-1938), Jeanna Bauck (1840-1926) –*La artista danesa Bertha Wegmann pintando un retrato* (h. 1870)–, Hanna Pauli Hirsch –*Retrato de Venny Soldan-Brofeldt* (1886-1887)– o Amélie Beaury-Saurel en su exitosa obra *El trabajo* (1891), cuyo título reivindica la profesionalización de la joven protagonista, generando intensos debates al respecto tanto en Francia como en España³¹.

Al margen de las representaciones de las artistas profesionales, también fueron reclamados para las mujeres otros espacios laborales tradicionalmente masculinizados. Es el caso de las abogadas representadas por Amélie Beaury-Saurel en obras como la pintura *Une doctoresse* o el dibujo *Une jeune doctoresse*, realizadas en 1892³², en los que se efigió a Jeanne Chauvin, primera mujer que obtuvo el doctorado en Derecho en Francia. Beaury-Saurel no solo reivindicó a través de estas obras la visibilización de las mujeres en la abogacía, sino sus consecuencias para el cambio en el paradigma social hacia una sociedad más igualitaria³³. Los retratos de Beaury-Saurel muestran a una mujer autosuficiente, segura de sí misma y con plena conciencia de la trascendencia de sus decisiones; una reivindicación que contrastó con la percepción machista dominante sobre las abogadas³⁴, y cuyo mensaje feminista y contrahegemónico fue plenamente entendido por la sociedad coetánea, que

³¹ ANÓNIMO, «Au travail», *La joie de la maison*, n.º 113, Paris, 2-3-1893, p. 94; GARCÍA LLANSÓ, A., «La mujer en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona», *La Ilustración artística*, n.º 652, Barcelona, 16-7-1894, p. 4; ANÓNIMO, «Nuestros grabados», *La Ilustración artística*, n.º 652, 1894, p 410.

³² La pintura fue presentada en el Salón de París de 1892 y se conserva en el Musée des Beaux-Arts Jules Cheret de Nice; el dibujo (tinta negra a plumilla; 243 × 184 mm) pertenece a la colección de la Biblioteca Nacional de España (Signatura DIB/18/1/1206).

³³ Chauvin se había preocupado por la situación de las mujeres en el ámbito laboral, siendo el título de su tesis doctoral, defendida en 1892, *Estudios históricos de las ocupaciones abiertas a las mujeres*.

³⁴ Así, se popularizaron postales con caricaturas machistas sobre abogadas y la prensa contribuyó a desprestigiar su profesionalidad, como evidencia la crónica de la Jura en la Corte de Apelaciones de París por parte de Jeanne Chauvin y de Olga Petit, quien fue descrita como: «Encantadora, graciosa, el cabello un poco despeinado,... teniendo entre sus manos su birrete, que parecía molestarla enormemente...», *Le Figaro*, 6-12-1900, p. 3. Sobre la iconografía de las mujeres profesionales en Francia, cfr. RENNES, J., *Femmes en métiers d'hommes: cartes postales (1890-1920)*, Bleu autor, 2013.



Fig. 8. Amélie Beaury-Saurel, *Nuestras pioneras*, 1914. Bibliothèque Margarite Durand de París, Cote CP 938 a.

calificó la pintura como «un excelente alegato a favor de los derechos de la mujer por una pintora»³⁵.

También una abogada, la feminista Suzanne Grinberg –miembro del Comité Central de la *Union Francaise pour le Suffrage des Femmes*–, es la protagonista de una de las obras más representativas de Amélie Beaury-Saurel y emblemática de la superación de los discursos hegemónicos sobre los estereotipos femeninos decimonónicos. La pintura tiene por revelador título *Nuestras pioneras* (1914) [fig. 8]³⁶ y presenta el retrato colectivo de siete mujeres que estaban contribuyendo, con sus actitudes vitales y profesionales, a visibilizar la presencia femenina en ámbitos laborales especialmente masculinizados. La artista ha representado en el extremo izquierdo de la composición a Hélène Dutrieu, campeona belga de ciclismo de riesgo, que aparece apoyando su mano en el manillar de una bicicleta; junto a esta, se encuentra madame Henri Rochefort

³⁵ Musée Municipal des Beaux-Arts de la Ville de Nice. Catalogue Général, Nice, Imp. Cagnoli et gilettta, 1906, p. 115.

³⁶ *Nos éclaireuses*, que fue presentada en el Salón de París de 1914, se encuentra en paradero desconocido, conservándose una postal (9 × 14 cm) en la Bibliothèque Margarite Durand de París, Cote CP 938 a.

—Anna-Catherine Strebinger—, insigne traductora y editora, además de alumna de la Academia Julian, por lo que sostiene un pincel; a continuación se reconoce a la colecciónista Marguerite Roussel y, en el centro, la abogada Suzanne Grinberg, leyendo un párrafo del libro alusivo a los derechos de las mujeres. Las tres siguientes protagonistas son la arqueóloga, exploradora y escritora Jane Dieulafoy —Jane Magre—, la periodista y novelista Lucie Delarue-Mardrus y, en el extremo derecho, la aviadora y primera mujer en obtener la licencia de piloto, Elise Deroche, quien figura leyendo un mapa, con gorro y gafas de aviadora.

La pintura tuvo dos efectos en la escena artística parisina. Por un lado, el sector más conservador de la crítica la convirtió en foco contra el que emitir los más feroces juicios, basados en su mensaje feminista, que no pasó desapercibido. Así, Sarradin señalaba que «es bien pobre esta pintura “feminista” y espero que Mme. Delarue-Mardrus, que ahí figura, no se inspire en ella para nada»³⁷. Ballu adoptó un tono despectivo al referirse al «divertido envío de Mme. Beaury-Saurel, quien agrupa bajo este título, *Nos éclaireuses*, a una mujer abogada, una mujer *cochère*, una ciclista y probablemente algunas amables sufragistas francesas»³⁸.

Por otro lado, *Nuestras pioneras* de Beaury-Saurel contribuyó —como la mayoría de las obras mencionadas— a generar un necesario debate en la opinión pública sobre la consideración de las mujeres en las sociedades del siglo XIX y su tránsito al XX, sobre sus funciones, responsabilidades, derechos y deberes. El desafío que estas artistas mostraron, a través de su obra, hacia los estereotipos patriarciales más conservadores, proponiendo una renovación de la imagen de las mujeres a partir de discursos contrahegemónicos, configuraría parte de los cimientos sobre los que se habría de asentar una sociedad más justa e igualitaria.

³⁷ SARRADIN, É., «Le tour du Salon de la Société des Artistes Français», *Journal des débats politiques et littéraires*, 30-4-1914, p. 4.

³⁸ BALLU, G., «Le Salon de la Société des Artistes Français», *La Lanterne*, Paris, 5-5-1914, p. 2.

CUATRO PINTORAS MEXICANAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX. UNA NUEVA MIRADA HACIA LA MODERNIDAD

JOSÉ LUIS PANÓ GRACIA

Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA

Tras largos años de estabilidad política, económica y militar del régimen del coronel Porfirio Díaz, quien gobernó el país durante treinta y cuatro años (1877-1911), al final de su mandato comenzó a mostrar unos síntomas claros de debilidad, haciéndose patentes sus carencias en los distintos órdenes de la vida social y cultural, debido a que las desigualdades de todo tipo habían permanecido más o menos silenciosas, y ya no digamos las que afectaban a las mujeres. En este sentido, el varón era la cabeza visible del matrimonio, a quien la legislación le permitía manejar los bienes de la familia y le daba la potestad de los hijos, mientras que su papel estaba también perfectamente delimitado: el hombre se ocupaba del ámbito de lo público, como era el mundo laboral y político; y la mujer, que tampoco tenía derecho al voto, era la encargada del mundo de la casa, o sea, de las labores domésticas, y aunque la educación les estaba permitida, muy pocas mujeres de la clase media o de la clase alta tuvieron una formación superior, salvo algún caso como el de Matilde Montoya, la primera que obtuvo el título de medicina en el país (1887)¹. Si bien, no es menos cierto que a finales del siglo XIX ya se publicaron revistas en las que se defendía la igualdad intelectual entre sexos e incluso se registró también un incipiente movimiento feminista, influenciado por los movimientos europeos y las sufragistas norteamericanas².

¹ SPECKMAN GUERRA, E., «El Porfiriato», en *Nueva historia mínima de México ilustrada*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal y El Colegio de México, 2008, pp. 386-387.

² ROCHA ISLAS, M. E., «Nuestras propias voces. Mujeres en la Revolución mexicana», en *Historias*, n.º 25, México, octubre 1990-marzo 1991, pp. 112-113.



Fig. 1. José Clemente Orozco, Las soldaderas, óleo sobre tela, 1926.

Todas las desigualdades e injusticias imperantes en el país cristalizaron en la siguiente centuria en diversos grupos y movimientos críticos que precedieron a la Revolución mexicana (1910-1915), que fue cuando adquirieron un protagonismo esencial los nombres de Pascual Orozco, Pancho Villa y Emiliano Zapata³. Sea como fuere, no es este el momento de analizar todo este intenso y dramático periodo de la historia mexicana, del cual nos interesan ahora las numerosas mujeres que acompañaban a los combatientes tanto de las tropas federalistas como a los zapatistas, son las famosas *soldaderas*⁴, que tan espléndidamente inmortalizó Orozco en un óleo de 1926 [fig. 1]. Sin embargo,

³ Un buen resumen de este tema en GONZÁLEZ LOSCERTALES, V., y VIVES AZANCOT, P. A., *La revolución mexicana*, en *Cuadernos historia* 16, 55, Madrid, 1985, pp. 4-20.

⁴ Las *soldaderas* o *adelitas*, que cubrían las necesidades primarias de los soldados, a veces también hacían de espías o incluso tomaban las armas (ROCHA ISLAS, M. E., «Nuestras propias voces...», *op. cit.*, pp. 114-115).

ninguna de estas mujeres desempeñó un papel importante en la política de aquellos años, si exceptuamos el *apoyo simbólico* que les brindaba la figura femenina de la Virgen de Guadalupe, tan querida por los mexicanos, incluidos los revolucionarios⁵; ni tampoco hubo mujeres en el Estado posrevolucionario que surgió hacia 1920, hasta el punto de que habría que esperar hasta el año 1953, y después de un largo proceso de tentativas fallidas, para que las mexicanas pudieran votar y ser votadas en puestos de elección popular⁶.

El denominado *Estado posrevolucionario* sí que tuvo, en cambio, una gran trascendencia artística, debido a que la llegada al poder de la nueva clase media posibilitó que José Vasconcelos (1882-1959), quien había sido rector de la Universidad Nacional hasta el 12 de octubre de 1921, se convirtiera en el primer secretario de Educación Pública, y no en vano este personaje había planeado esta Secretaría con el propósito de redimir al indio, educar a los jóvenes y difundir una cultura que fuera igual para todos los seres humanos⁷. Es más, para este gran profesor, que recibió el sobrenombre del *maestro de la juventud de América* y que había estudiado derecho, además de ser escritor y filósofo brillante, la educación tenía que superar la mera instrucción e incluir el aspecto cultural y el aprendizaje extracurricular. De ahí la edición de libros, la fundación de bibliotecas y, para el tema que ahora nos interesa, el impulso dado el movimiento artístico del muralismo, permitiendo a los pintores José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), entre muchos otros, para que con fines didácticos y con sueldos de albañil pintaran grandes escenas *con temas revolucionarios en las paredes de edificios centenarios, combinando historia, presente y futuro*⁸.

Los tres artistas mencionados fueron los *tres grandes* del muralismo mexicano, pero conviene recordar que las decoraciones murales fueron iniciadas en 1921 por Gerardo Murillo (1875-1964), más conocido por su pseudónimo de Dr. Atl, y por Roberto Montenegro (1885-1968), aunque las del Dr. Atl se borraron con posterioridad y las de Montenegro eran en realidad dos vitrales⁹. Tras ello, el muralismo pronto se convirtió en el movimiento plástico de

⁵ CHEN, L., «Frida Kahlo: vida y trabajo», *Observatorio Laboral. Revista Venezolana*, vol. 1, n.º 1, enero-junio de 2008, pp. 84-85.

⁶ Véase <http://www.udg.mx/es/efemerides/17-octubre-0> (22/05/ 2019).

⁷ MORALES, L., *Artes plásticas en México de 1920 a 1950*, Madrid, Editorial La Muralla (col. «Historia del Arte Mexicano», n.º 14), 1986, p. 4.

⁸ GARCIA DIEGO DANTÁN, J., «La Revolución», en *Historia mínima...*, op. cit., p. 461.

⁹ MORALES, L., *Artes plásticas en México...*, op. cit., p. 4.

mayor trascendencia en México durante la pasada centuria, siendo ingente la lista de artistas que participaron en el mismo, con la particularidad de que fue un movimiento excesivamente politizado, que repudiaba la pintura de caballete y que abogaba por un arte monumental de utilidad pública y claramente revolucionario¹⁰. No obstante, también hubo muralistas que se salvaron de ese arte tan ideologizado por su innegable valía plástica, como es el caso del gran Rufino Tamayo (1899-1991), considerado por muchos como el cuarto gran muralista mexicano y al que hay que valorar, además, como uno de los artistas fundamentales de todo el arte hispanoamericano del siglo XX, tanto por su pintura como por su excepcional obra gráfica¹¹. Pero la fiebre del muralismo no solo se circunscribió a México, sino que se extendió también a otros países de Hispanoamérica e incluso a los Estados Unidos, donde Rivera y muchos pintores mexicanos dieron pruebas de su buen hacer, aunque el análisis de todo este movimiento sobrepasaría con creces este estudio¹².

LA CONTROVERTIDA Y PARADIGMÁTICA FRIDA KAHLO

Es evidente que el muralismo tuvo sus aspectos positivos y negativos, pero sí hay un aspecto que merece la pena destacar del mismo, además de la magnitud y de la calidad artística de muchas de sus obras, es que los muralistas abandonaron la vida de la bohemia y se bajaron de sus pedestales de artistas incomprendidos, subiéndose ahora a lo alto de un andamio a trabajar durante jornadas interminables de ocho o diez horas, al igual que cualquier obrero, y siempre en pro de la creación de una nueva sociedad¹³. Y fue precisamente

¹⁰ Ideas expresadas en el *Manifiesto del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores* redactado por Siqueiros y publicado en el periódico *El Machete*, n.º 7, junio de 1924.

¹¹ Véase BERISTÁIN, A. (comis.), *Rufino Tamayo. Pinturas* [catálogo de exposición], Madrid, Ministerio de Cultura, 1988; y TIBOL, R. (introducción) et al., *Rufino Tamayo. Catalogue raisonné: gráfica, 1925-1991*, México-Madrid, Fundación Olga y Rufino Tamayo y Turner, 2004.

¹² Para el Muralismo fuera de México, véase LUCIE-SMITH, E., *Arte latinoamericano del siglo XX*, Barcelona, Destino. Thames and Hudson (col. «El Mundo del Arte», n.º 30), 2000, pp. 69-77.

¹³ KATTENMANN, A., *Diego Rivera, 1886-1957. Un espíritu revolucionario en el arte moderno*, Colonia, Taschen, 1997, p. 32; y GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., y BELLIDO GANT, M.ª L., «Paisaje, costumbres e indigenismo», en LÓPEZ GUZMÁN, R. (dir.), *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales Didácticos III: Artes plásticas*, vol. III, Granada, Universidad de Granada, 2005, p. 361.

subido en uno de estos andamios, cuando Frida Kahlo (1907-1954), la pintora mexicana de más renombre universal, conoció por primera vez al gran Diego Rivera, en concreto, cuando estaba llevando a cabo el mural de *La Creación* (1922-1923). Luego, en 1928, habían coincidido en reuniones a las que acudía Tina Modotti, que la había animado a afiliarse en 1927 a las juventudes del Partido Comunista Mexicano¹⁴, hasta que finalmente un día acudió Frida a la Secretaría de Educación Pública, donde Diego continuaba ahora con su labor de muralista, y le mostró sus cuadros, que no solo agradaron al artista sino que además la animó a seguir pintando¹⁵.

Pero la cosa no acabó aquí, sino que Frida y Diego, quien ya había estado casado varias veces, amén de ser un mujeriego impenitente, contrajeron matrimonio por primera vez en el año 1929. La historia de amor y de desamores entre ambos iba a adquirir en ocasiones unos tintes dramáticos, aunque después de este primer matrimonio, donde no faltaron las infidelidades por ambas partes, y su posterior separación en 1939, no dudaron en volver a casarse un año después, estableciendo que compartirían los gastos del hogar, pero no una vida marital¹⁶. Es evidente que fueron una pareja muy peculiar¹⁷, aunque en muchos aspectos se complementaban. Rivera era el mayor admirador de su obra, quien además le inspiró el gusto por las raíces precolombinas y las tradiciones populares de México, y Frida se convirtió en su mejor crítica¹⁸.

De la biografía de Frida o Frieda¹⁹, que no nació en 1910 sino en el año 1907²⁰, conviene precisar algunos datos que resultan de gran trascendencia

¹⁴ TIBOL, R., *Frida Kahlo. Una vida abierta*, México, UNAM, 2002, p. 165.

¹⁵ Este encuentro viene recogido minuciosamente en HERRERA, H., *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, México, Diana, 1990, pp. 82-84.

¹⁶ HERRERA, H., *Frida: una biografía...*, op. cit., p. 255.

¹⁷ La propia Frida escribió: *A los 17 (20) años me enamoré de Diego, lo cual no les pareció bien a los míos (sus padres), pues Diego era comunista y decían que parecía un Brueghel gordo, gordo, gordo. Afirmaban que era el casamiento entre un elefante y una paloma* (cita tomada de HERRERA, H., *Frida: una biografía...*, op. cit., p. 92).

¹⁸ HERRERA, H., *Frida: una biografía...*, op. cit., pp. 300-301.

¹⁹ Antes del crecimiento del nazismo en Alemania, Frida escribía con frecuencia la variante alemana de su nombre, Frieda (KATTENMANN, A., *Frida Kahlo, 1907-1954. Dolor y pasión*, Colonia, Taschen, 1992, pp. 21-23).

²⁰ En efecto, sobre la fecha de nacimiento de Frida, que no era la del año 1910 como a ella le gustaba falsear, para así decir que era hija de la Revolución mexicana, sino que había nacido el 6 de julio de 1907, según saltó a la luz en 1981 (véase BRITO, S., «Méjico celebra a Frida», *El País*, el 13 de junio de 2007, p. 51).

para comprender su obra. Hija de un emigrante alemán nacionalizado mexicano, llamado Wilhelm Kahlo y de profesión fotógrafo, y de la mexicana Matilde Calderón, tuvo una infancia llena de sinsabores y sufrimientos, dado que en 1913 contrajo una poliomielitis que fue el origen de muchas de sus desdichas, así como del hecho de que su pierna derecha se quedara mucho más endeble y corta que la izquierda, mientras que su padre, al que profesaba un gran cariño, sufría ataques epilépticos que la niña se ocupaba de atender. En contacto, pues, desde temprana edad con el sufrimiento y la enfermedad, a Frida le hubiera gustado estudiar medicina, e ingreso en 1922 en la Escuela Nacional Preparatoria, donde hacía poco tiempo se permitía el ingreso a las mujeres, y lo cierto es que en aquella época, de un total de dos mil alumnos, tan solo había treinta y cinco mujeres²¹.

Asimismo, a principios de 1925, la muchacha había comenzado a trabajar como aprendiz de grabado en el taller del impresor Fernando Fernández Domínguez, amigo de su padre, quien, en los intervalos del trabajo, le enseñaba a dibujar, recurriendo para ello a la copia de estampas del impresionista sueco Anders Zorn, pues parece ser que Frida tenía ciertas habilidades para el dibujo, aunque hasta ese momento nunca había mostrado ningún interés por las artes. De todas formas, en septiembre de ese mismo año de 1925, cuando regresaba de la Preparatoria, el autobús en que ella viajaba fue arrollado por un tranvía. El accidente fue brutal, la columna se le fracturó por tres partes, multitud de huesos se le rompieron, incluida su maltrecha pierna derecha, que se quebró por once zonas, y además, como ella siempre decía, perdió su virginidad, ya que una barra de un pasamanos de acero le atravesó desde la cadera hasta su vagina (lo que le imposibilitaría tener hijos). Las consecuencias de este accidente fueron terroríficas, pues a lo largo de su vida –como cuenta su amiga Olga Campos– sufrió treinta y dos operaciones, tuvo que llevar corsés de yeso y padeció todo tipo de tratamientos agresivos²²; si bien, muchos de estos problemas también pudieron deberse a una malformación congénita de su columna o incluso que esa

²¹ La Escuela Nacional Preparatoria era un centro docente, con duros exámenes de admisión, que preparaba a los alumnos para cursar una carrera superior. A Frida le interesaban mucho la biología, la zoología y la anatomía, pues deseaba ser médico (KATTENMANN, A., *Frida Kahlo..., op. cit.*, p. 11). También HERRERA, H., *Frida: una biografía..., op. cit.*, pp. 25-26, 29-30 y 34; y LUCIE-SMITH, E., *Vidas de los grandes artistas del siglo XX. Frida Kahlo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1999, pp. 206-208.

²² Los datos del párrafo en HERRERA, H., *Frida: una biografía..., op. cit.*, pp. 47, 53 y 62.

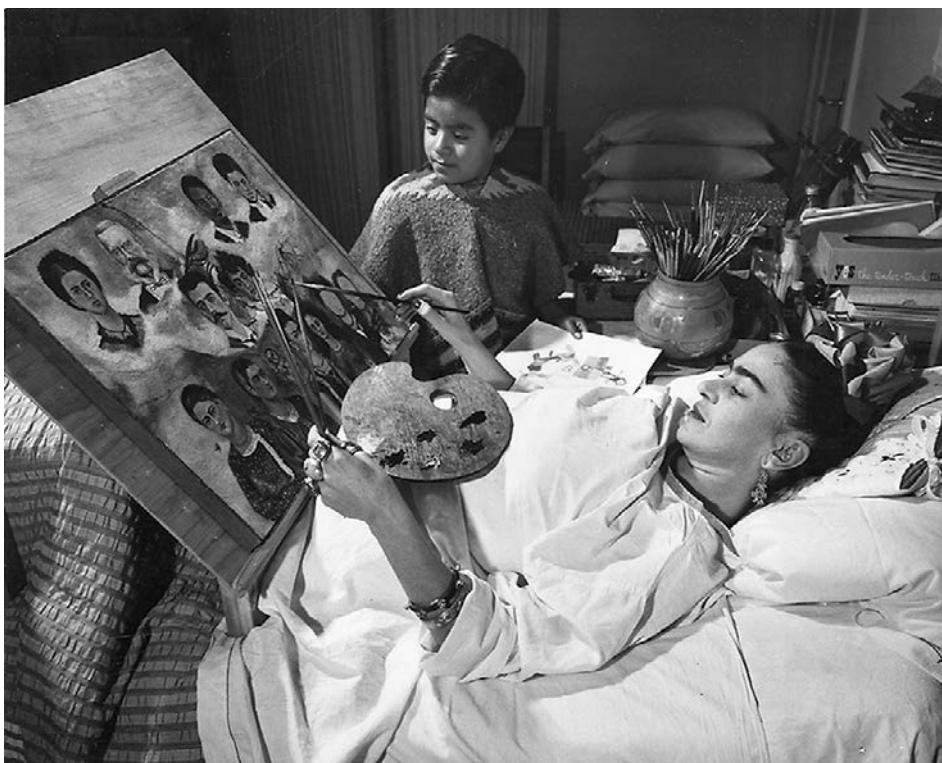


Fig. 2. Frida Kahlo pintando en la cama del Hospital Inglés, Ciudad de México (1950).
F. de Juan Guzmán.

malformación pudiera ser consecuencia de la poliomielitis que Frida padeció durante su infancia²³.

La única salida a sus largas convalecencias en cama, tanto al año siguiente del accidente como en ocasiones futuras, consistió en la práctica de la pintura, que ahora se convirtió en toda una constante: unas veces, en sus propios corsés de yeso, algunos de ellos expuestos en el Museo de Frida Kahlo de Ciudad de México; y otras, en numerosos autorretratos de pequeño formato. El primero de estos autorretratos lo pintó en 1926 y fue un regalo a su amante Alejandro López Arias, con la intención de volverlo a recuperar después de haber sido abandonada, y es considerado el primer cuadro profesional de la artista, donde muestra un manifiesto interés por la pintura italiana (Parmigianino o Modi-

²³ Sobre esta cuestión, véase HERRERA, H., *Frida Kahlo: las pinturas*, México, Diana, 1997, p. 36.

gliani)²⁴. De hecho, como ella misma dijo, el gusto por la pintura surgió como un medio de distracción, porque en la cama *me aburría muchísimo* [fig. 2]²⁵.

Otra circunstancia que marcó su vida fue la imposibilidad de tener hijos, pues se sucedieron tres abortos, uno de ellos en los Estados Unidos, donde residieron durante varios años (1930-1933), entre las ciudades de Nueva York, San Francisco y Detroit. A Frida, sin embargo, no le gustaba la vida fría y deshumanizada de este país, donde su pintura se tornó distinta, mucho más incisiva, tal y como manifestó el propio Rivera: *Frida empezó a trabajar en una serie de obras maestras sin precedentes en la historia del arte, pinturas que exaltaban la cualidad femenina de la verdad, la realidad, la残酷和 la pena. Nunca antes una mujer había puesto semejante atormentada poesía sobre la tela como Frida en esta época de Detroit*²⁶.

Tras su regreso a México a finales de 1933, Rivera, que ya había tenido diversas relaciones extramatrimoniales²⁷, mantuvo en 1935 una aventura con Cristina, la hermana pequeña de Frida, que afectó profundamente a la artista y que supuso un giro en las relaciones del matrimonio, así como el motivo principal –o quizás uno más– de su divorcio en el año 1939²⁸. Por su parte, también Frida había tenido una serie de amoríos tanto con hombres como con mujeres que continuaron a lo largo de toda su vida, y a pesar de que superaron estas desavenencias, Rivera siempre mantuvo unos violentos celos, aunque conviene puntualizar que llevaba mucho mejor las actividades homosexuales de Frida que las heterosexuales²⁹.

Se pone de manifiesto, por tanto, que las circunstancias vitales de Frida son inseparables de su actividad pictórica, por lo general de pequeño formato, y a la que se han aplicado todo tipo de etiquetas, desde folclórica hasta surrealista. Esta última debida a André Breton, cuando en el año 1938 visitó México en compañía de su esposa y Frida y Diego fueron sus anfitriones, y también, cuando al año siguiente, Frida expuso en la galería de Julien Levy de Nueva York y Breton la tildó de nuevo de surrealista en el prólogo que le escribió

²⁴ KATTENMANN, A., *Frida Kahlo...*, op. cit., pp. 6-7.

²⁵ HERRERA, H., *Frida: una biografía...*, op. cit., p. 63.

²⁶ LUCIE-SMITH, E., *Vidas de los grandes artistas...*, op. cit., pp. 206-208.

²⁷ Sobre Diego Rivera se dice que las mujeres perseguían más al pintor que él a ellas, en particular *lo cazaban ciertas jóvenes estadounidenses, las cuales sentían que una cita con Diego Rivera era tan ‘imprescindible’ como una visita a las pirámides de Teotihuacán* (HERRERA, H., *Frida: una biografía...*, op. cit., p. 81).

²⁸ Para este tema, véase HERRERA, H., *Frida: una biografía...*, op. cit., pp. 231-233.

²⁹ HERRERA, H., *Frida: una biografía...*, op. cit., p. 229; y HERRERA, H., *Frida Kahlo: las pinturas*, op. cit., p. 57.

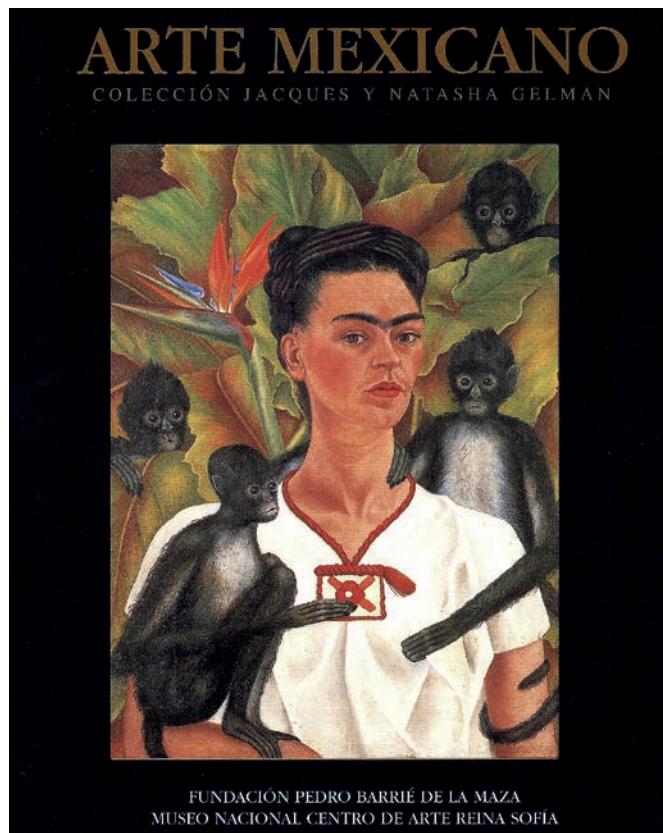


Fig. 3. Autorretrato con monos, óleo sobre lienzo, 1943. Portada del catálogo de la colección Jacques y Natasha Gelman.

para tal ocasión. Pero se trata de una calificación que ella misma rechazaba: *Creían que yo era surrealista, pero no lo era. Nunca pinté mis sueños. Pinté mi propia realidad*³⁰. Porque, en efecto, la pintura de Frida es consecuencia de su propia vida, de sus sufrimientos, de sus obsesiones y de sus frustraciones, siendo imposible deslindar el consciente del subconsciente³¹. Frida es *el sujeto que pinta y el sujeto pintado*³². Una circunstancia que explica su obsesión por

³⁰ HERRERA, H., *Frida Kahlo: las pinturas*, op. cit., pp. 116 y 124 (la cita de Herrera está tomada de BERTRAM, D. W., «Rise of Another Rivera», *Vogue*, 1 de noviembre de 1938, p. 64).

³¹ En este sentido, véase FERNÁNDEZ, J., *Arte moderno y contemporáneo de México*, 1952, p. 451.

³² BARTRA MURIA, E., *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria, 1994, p. 73.



Fig. 4. Frida Kahlo, Las dos Fridas, óleo sobre lienzo, 1939.

los autorretratos [fig. 3], que tanto abundan en su producción, cuando no por sus enfermedades o por sus desdichas amorosas, produciendo unas cuadros que fueron *desiguales en calidad, pero entre los que figuran algunos grandes aciertos, como el llamado Las dos Fridas (1939)* [fig. 4]³³.

En cualquier caso, durante los años de 1939 a 1949, la obra de Frida empezó a ser reconocida, especialmente en los Estados Unidos, donde se sucedieron las exposiciones colectivas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el

³³ BAYÓN, D., *Siglos XIX y XX*, Madrid, Alhambra (col. «Historia del Arte Hispanoamericano», 3), 1988, p. 141.

Instituto de Arte Contemporáneo de Boston y en el Museo de Arte de Filadelfia³⁴; e incluso en la primavera de 1953 se celebró en la Galería de Arte Mexicano la única exposición individual que Frida tuvo en vida, cuando su estado de salud estaba ya muy deteriorado, lo que no impidió que en una ambulancia fuera llevada a la sala de exposiciones, que la colocaran en una cama de hospital en el centro de la sala, que Frida contara chistes y bebiera toda la tarde, y que la muestra fuera un auténtico éxito³⁵. Fue todo un colofón a la trayectoria artística de esta gran pintora, aunque solo sería eso, porque ese mismo año le tuvieron que amputar la pierna derecha a la altura de la rodilla, sumiéndola en una profunda depresión e intentando suicidarse en dos ocasiones, hasta que finalmente se produjo su fallecimiento el 13 de julio de 1954³⁶.

Tras la muerte de Frida, durante mucho tiempo hubo un gran silencio sobre la producción pictórica de la artista, y, a pesar de que conoció el éxito en vida, hasta principios de la década de los setenta no fue redescubierta por el movimiento de liberación femenina. A partir de esta circunstancia, empezó su reconocimiento internacional y se sucedieron numerosas exposiciones retrospectivas en diferentes ciudades del mundo, incluida el gran Homenaje Nacional en el Palacio de Bellas Artes en Ciudad de México (2007)³⁷, a la vez que su fama se fue acrecentando de un modo imparable, superando con



Fig. 5. Frida Kahlo con rebozo rosa.

F de Nickolas Muray, 1939.

³⁴ HERRERA, H., *Frida: una biografía...*, op. cit., p. 266; y LUCIE-SMITH, E., *Vidas de los grandes artistas...*, op. cit., pp. 206-208.

³⁵ HERRERA, H., *Frida: una biografía...*, op. cit., pp. 11 y 334-337.

³⁶ La causa consignada de su muerte fue una embolia pulmonar, pero no faltan quienes creen que se suicidó (HERRERA, H., *Frida: una biografía...*, op. cit., pp. 355-356).

³⁷ La noticia de esta exposición, titulada *Frida Kahlo, 1907-2007. Homenaje nacional*, en BRITO, S., «Méjico celebra a Frida», op. cit., p. 51.

creces a la de su marido Diego Rivera. Al fin y al cabo, Frida supo muy bien crear su propia marca, con unas iconografías que resultaban inconfundibles, para luego convertirse en todo un símbolo para las mujeres de dentro y fuera de su país, a lo cual han contribuido las excelentes fotografías que le realizó el fotógrafo norteamericano Nickolas Muray, ya icónicas y reproducidas hasta la saciedad [fig. 5]³⁸. A esta popularidad se han sumado también las obras literarias y los ensayos que tratan sobre su vida, las versiones cinematográficas que la tienen como protagonista y las obras musicales y pictóricas que la han recordado³⁹.

Pero Frida Kahlo se ha convertido además en todo un referente para el movimiento feminista, y máxime habiendo vivido y luchado en un país tan machista como México, donde la mujer jugaba y juega un papel de innegable sumisión al varón. Sin embargo, no hay duda de que Frida, a pesar de su relación con Diego Rivera, fue una mujer autosuficiente y fuerte, que se dio cuenta de la importancia de la independencia económica, que se mostró en algunas ocasiones de manera andrógina, vestida con traje de varón o acentuando en sus pinturas el vello del entrecejo y bigote, al contrario de lo que dictan los gustos tanto femeninos como masculinos⁴⁰. Asimismo, fue una de las primeras pintoras que plasmó su identidad femenina desde su propia visión, sin adoptar representaciones que la sociedad acepta como identitarias de una mujer atractiva, por lo que en los años ochenta se convirtió en la perfecta heroína feminista, ya que su pintura fue un '*desafío*' constante, una '*irreverencia*' ante los *valores de la ideología dominante*⁴¹. Es más, de ella se ha afirmado con rotundidad: *Si Sor Juana [Inés de la Cruz] es la primera feminista de América. Frida Kahlo es la feminista más osada en la acción y de ella nació una nueva religión, el 'kahismo' y la 'fridomanía'*⁴².

³⁸ Véase <http://nickolasmuray.com/> (22/05/2019).

³⁹ No siempre el tratamiento de su imagen ha sido el adecuado, como cuando la empresa estadounidense de juguetes Mattel, que fabrica las muñecas Barbie, intentó sacar provecho de la figura de Frida con una muñeca que parodiaba su imagen y que, para más osadía, salió a la venta el Día Internacional de la Mujer. Sobre este tema, véase, por ejemplo, http://www.abc.es/cultura/abci-barbie-frida-kahlo-prohibida-mexico-201804240942_noticia.html (22/05/2019).

⁴⁰ Para estas cuestiones, véanse BARTRA MURIA, E., *Frida Kahlo...*, *op. cit.*, pp. 76-79; y MEJÍA MORENO, R., «El simbolismo en la obra de Frida Kahlo...», *El artista. Revista de investigaciones en música y artes plásticas*, n.º 3, noviembre de 2006, pp. 84-97.

⁴¹ BARTRA MURIA, E., *Frida Kahlo...*, *op. cit.*, p. 74.

⁴² CHEN, L., «Frida Kahlo: vida y trabajo», *op. cit.*, pp. 84-85.

EL CASO DE LA PINTORA FEMINISTA MARÍA IZQUIERDO

Sin que pueda tener parangón con la repercusión mediática que ha tenido Frida Kahlo, otra pintora que hay que mencionar es la mexicana María Izquierdo Gutiérrez, nacida en San Juan de Lagos, Jalisco, en 1902, y fallecida en Ciudad de México en 1955. Una artista a la que le cupo el honor de ser la primera pintora mexicana que expuso individualmente fuera del país, en concreto en el Arts Center Gallery de Nueva York (1930), donde presentó catorce óleos, cuyos temas fueron retratos, paisajes y naturalezas muertas. Unas iconografías a los que luego añadiría autorretratos, bodegones, altares de dolores, figuras femeninas o escenas de circo que evocaban una de las pocas diversiones de su infancia, estando dotadas, unas veces, de un intenso y brillante colorido, y, otras, de unas atmósferas oscuras y terrosas⁴³.

De su trayectoria personal y artística conviene resaltar algunos aspectos. De hecho, María Izquierdo no fue muy afortunada, ya que, a la edad de catorce años y en contra su voluntad, no tuvo más remedio que aceptar un matrimonio concertado con un militar mucho mayor que ella, el coronel Cándido Posadas, que pronto le dio tres hijos y del que acabó separándose en el año 1927. Tras ello, en enero del año 1928, se matriculó en la antigua Academia de San Carlos y allí estudió hasta junio de 1929 con el pintor Germán Gedovius, que impartía las clases de colorido y composición; y con Manuel Toussaint, escritor e historiador del arte. No obstante, en las obras de los primeros años (1927-1930), la pintora, que se limitó a la realización de retratos de sus allegados, naturalezas muertas y paisajes de su entorno, refleja además su asistencia a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, tal y como se pone de manifiesto en algunas de las composiciones de 1929, ya que en ellas se cuestionó la formación técnica de su maestro Gedovius, abandonando la perspectiva académica e indagando más en el terreno de la composición⁴⁴. Es por eso por lo que se nos presenta –según escribe Justino Fernández– como la primera pintora mexicana que se inclinó

⁴³ Sobre su actividad artística, véase GÓMEZ HARO, G., «María Izquierdo, pasión y melancolía», *La Jornada Semanal*, n.º 970, 6 de octubre de 2013; LOZANO, L. M., *María Izquierdo: una verdadera pasión por el color*, México, Landucci Editores y Conaculta, 2002; y ZAVALA, A. (comisaria y textos), *Un arte nuevo: el aporte de María Izquierdo* [catálogo de exposición], México, UNAM, 2008.

⁴⁴ NAVARRETE, S., «La colección Gelman: figuración, surrealismo y abstracción», en LITTMAN, R. T. (comis.), *Arte mexicano. Colección Jacques y Natasha Gelman* [catálogo de exposición], La Coruña-Madrid, Fundación Pedro Barrié de la Maza y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, pp. 31-32.

por las formas innovadoras, con valor y personalidad indiscutibles, [pues] su arte tiene una fresca ‘bravura’ muy mexicana⁴⁵.

Desde 1929 hasta 1933, María Izquierdo y el pintor Rufino Tamayo, que también era profesor en la citada escuela, compartieron vida y estudio, siendo ahora cuando más se refleja en la pintora tanto el influjo de este gran maestro como la asimilación en la pareja de las vanguardias europeas (Gauguin, Picasso, Matisse)⁴⁶. Aunque con una diferencia fundamental, si Tamayo se fue integrando en una corriente de arte universal⁴⁷, que es considerada de una gran valía plástica y de una gran repercusión en toda Hispanoamérica; ella, en cambio, tuvo una actitud que puede parecer ingenua, optando por un mexicanismo que *se inspira e imita el arte popular, con distinta y contradictoria fortuna*⁴⁸. Un arte que calificaríamos de carácter indigenista y con rasgos de la vanguardia, pero huyendo de la representación típica del indio y dando su propia versión de la historia de México, sin caer –como ella misma decía– en *los temas anecdóticos, folclóricos y políticos, porque no tienen fuerza expresiva ni poética*⁴⁹.

Por otra parte, y tras sufrir el abandono de Rufino Tamayo, al conocer este en 1933 a la joven que luego se convertiría en su esposa⁵⁰, las obras de María Izquierdo se llenaron de figuras femeninas impregnadas de dolor y desesperación⁵¹. La fortuna tampoco la acompañó en la relación amorosa que mantuvo desde el año 1938 con el diplomático y pintor chileno Raúl Uribe Castillo, con quien llegó a contraer matrimonio (1944-1953), hasta que al final se tuvo que divorciar de Uribe, cansada ya de su alcoholismo e infidelidades. De este artista mediocre, tan solo queremos recordar aquí que actuaba de representante de la pintora, vendiendo sus cuadros a personalidades extranjeras, y de ahí que la mayor parte de su producción esté fuera del país o en paradero desconocido. En 1948, y en pleno auge creativo, la artista sufrió una hemiplejia que marcaría el inicio de su decadencia, al dejarla paralítica del lado derecho, y que culminó

⁴⁵ FERNÁNDEZ, J., *Arte moderno y contemporáneo de México*, op. cit., p. 450.

⁴⁶ LUCIE-SMITH, E., *Arte latinoamericano...*, op. cit., p. 108.

⁴⁷ GÁLLEGOS, Julián, «Rufino Tamayo, mexicano universal», en BERISTÁIN, A. (comis.), *Rufino Tamayo. Pinturas*, op. cit., pp. 33-40.

⁴⁸ BAYÓN, D., *Siglos XIX y XX*, op. cit., p. 140.

⁴⁹ LUCIE-SMITH, E., *Arte latinoamericano...*, op. cit., p. 108.

⁵⁰ BERISTÁIN, A. (comis.), *Rufino Tamayo. Pinturas*, op. cit., p. 178.

⁵¹ HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, G., «Tragedia y música: los avatares de la creación y la figura femenina en la obra de María Izquierdo», *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución mexicana, en América*, número especial, México, IIE, 2015, en espec. pp. 493-496.



Fig. 6. María Izquierdo, Los caballos, acuarela sobre papel, 1939.
Col. Jacques y Natasha Gelman.

con su fallecimiento en 1955. Los restos de María Izquierdo, que falleció sola y en la pobreza –pues, como ella misma repetía, *es un delito tener talento y ser mujer*– se encuentran depositados desde el año 2012 en la Rotonda de Personajes Ilustres en Ciudad de México⁵².

Mas el aspecto de esta pintora que más nos interesa aquí, cuya obra se suele enmarcar en el contexto histórico del México posrevolucionario, es sobre todo su innegable posicionamiento feminista, hasta el punto de que uno de los rasgos principales de su producción es la presencia casi constante de la figura femenina como protagonista en todo tipo de ambientes [figs. 6-7]. Con la particularidad de que las iconografías de María Izquierdo se desvinculan del arquetipo posrevolucionario a la hora de representar a la mujer, donde siempre

⁵² Véase <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/sem-germaine.html> (22/05/2019); y MARTÍNEZ, F., «Ingresan cuatro mexicanos excepcionales a la Rotonda de las Personas Ilustres», *La Jornada*, 23 de noviembre de 2012, p. 31.



Fig. 7. María Izquierdo, Sueño y presentimiento, óleo sobre lienzo, 1947.

va ligada a la idea de la madre, la maestra o incluso a la típica figura femenina como representación simbólica de la patria, mientras que en sus obras las mujeres se asocian al dolor, el silencio y la melancolía.

De igual modo, las protagonistas de sus trabajos reflejan las escasas oportunidades de la mujer en el México posrevolucionario, cuando no los múltiples problemas con los que tienen que luchar. En los años cuarenta, las suele representar también desnudas, bien arrodilladas o bien atadas a columnas, rodeadas de lunas y estrellas, así como en ambientes que recuerdan las plazas metafísicas de Giorgio de Chirico, mientras que sus expresiones transmiten dolor y desesperación. También, a mediados de esa misma década, en 1945, recibió el encargo de acometer un mural de 200 m² en la sede del Gobierno del Distrito Federal con el tema de *La historia y el desarrollo de la Ciudad de México*, y, cuando todo se encontraba listo (bocetos, andamios, personal), recibió una comunicación en la que se cancelaba todo el trabajo. No hubo más explicaciones. Incluso, los tres grandes del muralismo mexicano, Orozco, Sequeiros y Rivera, que en 1947 formaban parte de la Comisión Nacional de Pintura

Mural, se posicionaron frente a María Izquierdo y argumentaron *su falta de experiencia*, o dicho sin eufemismos, que solo un hombre tenía las cualidades idóneas para poder realizar el trabajo de un mural⁵³. Tristemente, nadie salió en su defensa, ni los críticos ni tampoco los artistas de la época.

María Izquierdo, además de lo expuesto, fue una activista que denunció los problemas de las mujeres no solo con sus obras, donde se atrevió a representarlas en sus ambientes, sentimientos y falta de derechos ante una sociedad machista, sino que además lo hizo teórica y políticamente⁵⁴. Baste recordar que en los años treinta formó parte de distintos movimientos contra el imperialismo y el fascismo; que fue miembro del Comité Ejecutivo de la Sociedad Panamericana de Mujeres, denunciando la opresión femenina y una doble discriminación para las artistas, tanto la de sus compañeros pintores como la de las mujeres conservadoras; que en 1944 fue presidenta del comité organizador del Primer Congreso Internacional de Artistas y Escritores Antifascistas⁵⁵, y que, por no proseguir, en esa misma década, publicó en la *Revista Hoy* varios trabajos donde denunciada los problemas de las mujeres artistas⁵⁶.

LAS PINTORAS SURREALISTAS

Cuando el muralismo fue puesto en tela de juicio como única vía válida de la expresión mexicana moderna, *el campo quedó libre* –como escribe Damián Bayón– *para todas las intuiciones y sensibilidades*, y cuando nos acercamos a este tema –como continúa escribiendo Bayón– resulta sorprendente descubrir el impacto que tuvo en México el surrealismo en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, aunque fue un *surrealismo cosmopolita*, con franceses como André Breton, Benjamin Péret, Alice Rahon, pero también con la española Remedios

⁵³ Para este tema, véase TORRES, A., «Muralismo: cuestión de hombres», *Presencia y realidades: investigaciones sobre mujeres y perspectivas de género*, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2012, pp. 589-598.

⁵⁴ Su papel en defensa de los derechos de la mujer en DEFFEBACH, N., *María Izquierdo and Frida Kahlo...*, *op. cit.*, pp. 163 y ss.

⁵⁵ Su actividad reivindicativa en TORRES, A., «Muralismo: cuestión de hombres»..., *op. cit.*, pp. 591-592; y en http://huellasdemicha.blogs-r.com/weblog/ver-post/mar%C3%ADA_izquierdo_la_primera_pintora (22/05/2019).

⁵⁶ Véase <http://www.heroinas.net/2017/10/maria-izquierdo-pintora-mexicana.html> (22/05/2019).



Fig. 8. Remedios Varo, *Les feuilles mortes*, óleo sobre cartón, 1956.

*Varo, la inglesa Leonora Carrington, el austriaco Wolfgang Paalen y el entonces joven alemán Mathias Goeritz*⁵⁷.

Hemos mencionado a Remedios Varo y Leonora Carrington, dos mujeres que no nacieron en México, pero que vivieron y pintaron en este país y que se nacionalizarían mexicanas, siendo dos razones más que suficientes para recordarlas en esta ponencia, a pesar de que sobrepasaron el marco cronológico de la primera mitad del siglo XX. De Remedios Varo Uranga (Anglés, Gerona, 1908 – Ciudad de México, 1963), es sabido que ingresó en 1924 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde fueron sus profesores Manuel Benedito y Julio Romero de Torres (además de coincidir con Maruja Mallo y Salvador Dalí). Después de su estancia madrileña, entró en contacto con el surrealismo en Barcelona y, sobre todo, gracias a su amante, el escritor francés Benjamin Péret, gran poeta surrealista que había acudido a la Ciudad Condal para luchar en la Guerra Civil en el bando republicano. Pero en el año 1937, los dos tuvieron que huir a París, donde Leonora entabló amistad con los teóricos del surrealismo, aunque, con la llegada de los nazis a la capital francesa, se vieron obligados a iniciar un largo periplo hasta que finalmente llegaron a México (1941)⁵⁸. Un país amigo, que tuvo un fraternal recibimiento para los republicanos españoles y donde la artista se sentiría el resto de su vida *acogida y segura*, llegando incluso a afirmar que se sintió *más de México que de ninguna otra parte*⁵⁹.

Pero, una vez instalada en tierras mexicanas, hay que señalar que la incorporación de Remedios Varo al mundo de la pintura fue tardía [fig. 8], a pesar de que había participado en la Exposición Surrealista Internacional en París (1938) y, sin estar presente, en la Exposición Internacional de Surrealismo en México (1940). De hecho, no empezó a pintar con dedicación exclusiva hasta 1953, tras haberse dedicado al diseño publicitario y de vestuario e incluso a la restauración de piezas precolombinas. Las pinturas que realizó durante los diez últimos años de su vida (1953-1963), casi siempre de formatos pequeños, ponen de manifiesto su interés por la alquimia, lo sobrenatural y la metamor-

⁵⁷ BAYÓN, D., *Siglos XIX y XX, op. cit.*, p. 141.

⁵⁸ La cronología de esta artista en DIEGO OTERO, E. de, *Remedios Varo*, Madrid, Fundación Mapfre. Instituto de Cultura, 2007, en espec. pp. 117-121; y en ANTEQUERA LUCAS, J. L., y REMEDIOS VARO, R., «El Viaje Interior (1908-1963)», *Espacio, Tiempo y Forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED*, Serie VII: Historia del Arte, t. 20-21, 2007-2008, pp. 341-361, en espec. pp. 345-347.

⁵⁹ VARO, R., *Cartas, sueños y otros textos*, Ciudad de México, Ediciones Era, 1997, p. 14.

fosis de la figura femenina, teniendo como fuentes de inspiración las cartas del tarot, los cuentos infantiles, el Greco y, cómo no, el Bosco y Bruegel el Viejo; pero además, como escribe Edward Lucie-Smith, *a menudo contienen indicios de la alienación que sintió como mujer que trata de hacerse un lugar en el mundo de hombres*⁶⁰.

Su actividad artística ha sido calificada dentro de un surrealismo muy personal, casi siempre con una gran profusión de imágenes, a veces casi sofocante, donde no falta una peculiar combinación de poesía y humorismo, y sin reflejar en sus obras los rasgos de la cultura del país que la había acogido⁶¹. Pero tan interesante como su pintura, ejecutada con un gran virtuosismo técnico, son también sus trabajos escultóricos, realizados a partir de la combinación de huesos, espinas de pescado, alambres o cuerdas, por lo que evocan en el espectador la imagen de un fósil fantástico, el tótem de alguna tribu primitiva o incluso esqueletos de animales. No hay duda de que son piezas muy logradas y que se pueden enmarcar perfectamente en el mejor repertorio escultórico de tipo surrealista. Por último, y tras su prematura muerte, el 6 de octubre de 1965, no hay que olvidar que Remedio Varo siempre luchó contra *el candado hegemónico de la mexicanidad, del machismo y del muralismo que había definido el movimiento moderno mexicano durante décadas*⁶².

De la otra pintora que voy a tratar, aunque sea más brevemente, es de Leonora Carrington (Clayton-le-Woods, Inglaterra, 1917 – Ciudad de México, 2011), una interesante escritora y artista inglesa, que tiempo después obtendría la nacionalidad mexicana, al igual que Remedios Varo. En 1936, ingresó en Londres en la academia del pintor cubista Amédée Ozenfant, pero su toma de contacto con el surrealismo le vino de la mano del pintor Max Ernst, primero en Londres y luego en París, donde se convirtió en su amante, y donde además conoció a otros surrealistas como Breton, Miró o Dalí. Convencida antifascista, vivía con Ernst cuando este fue detenido al ser considerado enemigo del régimen de Vichy, lo cual le originó una crisis emocional que trajo consigo su ingreso en un Hospital Psiquiátrico de Santander, siendo unos hechos que

⁶⁰ LUCIE-SMITH, E., *Arte latinoamericano..., op. cit.*, pp. 102-103.

⁶¹ LUCIE-SMITH, E., *Arte latinoamericano..., op. cit.*, pp. 104-105. Ello no quita para que en su obra haya personajes híbridos como los existentes en la cultura olmeca, que Remedios veneraba (GRUEN, W., «Remedios Varo, en búsqueda de la armonía», en *Remedios Varo. Arte y literatura*, Teruel, Museo de Teruel, p. 54).

⁶² OVALLE, R., y GRUEN, W., et al., *Remedios Varo: catálogo razonado*, México, Ediciones Era, 2008, p. 36.



Fig. 9. Leonora Carrington, El mundo mágico de los mayas, temple de caseina sobre paneles cóncavos, 1963-1964. Museo Nacional de Antropología (México).

marcarían decisivamente su obra posterior. Tras recibir el alta médica a finales de 1940, al año siguiente pidió asilo político en la Embajada de México en Lisboa. Allí conoció al escritor y diplomático mexicano Renato Leduc, con quien contrajo matrimonio, lo que le permitió poder escapar de la persecución de los nazis, que no olvidaban la relación que había tenido con Max Ernst⁶³.

En el continente americano, y tras una estancia en Nueva York, Leonora se estableció en México (1943), donde inmediatamente obtuvo la nacionalidad, una condición que este país ofrecía a todos los refugiados de la Segunda Guerra Mundial, y donde además entró en contacto con los surrealistas que se encontraban en el mismo, entablando una profunda y duradera amistad con Remedios Varo. Permaneció también durante unos años en los Estados Unidos, aunque en 1991 se afincó en México hasta el final de sus días. Pintora, escultora, escritora y escenógrafa, todavía en vida, en el año 2005, recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en el área de Bellas Artes, que le fue otorgado por el Gobierno de México⁶⁴.

De su producción, es importante recordar que tanto Remedios Varo como Leonora Carrington tuvieron algo en común, como fue su gran interés por

⁶³ Los datos biográficos en NAVARRETE, S. (comis.), *Arte mexicano. Colección...*, op. cit., p. 159; y SALMERÓN, J., *Leonora Carrington (1917)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2002.

⁶⁴ REDACCIÓN, «Leonora Carrington, entre los premiados con el Nacional de Ciencias y Letras», *La Jornada*, 13 de octubre de 2005.



Fig. 10. Leonora Carrington, *Cómo hace el pequeño cocodrilo*, bronce, h. 2000, paseo de la Reforma (Ciudad de México).

lo sobrenatural, la práctica de la adivinación y la mitología celta, sin prestar ninguna atención por los mitos y las leyendas mexicanos. Si exceptuamos el mural que le fue encargado para la sala dedicada al estado de Chiapas en el Museo Nacional de Antropología de México, titulado *El mundo mágico de los mayas* (1963-1964), en el que, a pesar de su temática, el resultado fue mucho más céltico que amerindio [fig. 9]⁶⁵. También en los años ochenta empezó a fundir esculturas en bronce, donde reitera su interés por el mundo de lo mágico. Una de estas piezas, *Cómo hace el pequeño cocodrilo*, se puede contemplar en el paseo de la Reforma en Ciudad de México [fig. 10], y de hecho son obras en las que suele crear todo un bestiario de animales fantásticos, así como de personajes oníricos, que dan lugar a toda una mitología surrealista. Por eso, para muchos autores, Leonora Carrington fue la última superviviente de esta corriente artística, combinando el surrealismo con aspectos autobiográficos y con simbolismos ocultistas, cuando no su deseo por reflejar la identidad, la sexualidad y la sensibilidad de la mujer. Aspecto

⁶⁵ LUCIE-SMITH, E., *Arte latinoamericano...*, op. cit., pp. 105-106.

último de gran interés, porque no hay duda de su postura claramente feminista, dícese de *no aceptar* –según sus propias palabras– *chistes desagradables sobre las mujeres, de no aceptar paternalismos, ni que te dijieran mejor ocúpate de tejer o de cuidar a tus hijos*, y ello incluía al propio Breton, que solo veía a las mujeres *como musas*⁶⁶.

CONSIDERACIONES FINALES

Después de todo lo expuesto, creemos que *las mujeres* –como escribe Edward LUCIE-SMITH– *tuvieron un papel más importante en la historia del arte latinoamericano del siglo XX que en la del modernismo europeo y norteamericano*⁶⁷, y la relevancia que adquirieron las artistas mencionadas surgió, aunque pueda parecer paradójico, de ese machismo tan consustancial en Iberoamérica. Un machismo que, como vuelve a subrayar con acierto Lucie-Smith, tiende a considerar el ámbito de las artes como pertenecientes a la esfera femenina, frente al mundo masculino al que le corresponde el mundo político y militar, e incluso está generalizada la idea de que las mujeres pueden hacer declaraciones acerca de sus emociones personales, mientras que los hombres tienen que limitarse a las manifestaciones públicas, ya que lo primero es considerado una debilidad⁶⁸.

De esta dicotomía entre el mundo de lo público y la esfera de lo privado, tenemos un buen ejemplo con Frida Kahlo y Diego Rivera. La obra de Frida nos presenta casi siempre su mundo autobiográfico, sus penas y sentimientos, a diferencia de su marido, donde lo que más prima es un arte fuertemente politizado, al servicio de los ideales de la Revolución. Se dio incluso la paradoja de que la pintura de Frida era considerada *digna de respeto* porque era la mujer de Diego, cuando en realidad nunca compitió ni se sometió a su marido, además de manifestar una valía artística que era incuestionable, tal y como le escribió en una carta el propio Picasso a Rivera: *Ni Derain, ni tú, ni yo somos capaces de pintar una cabeza como las de Frida Kahlo*⁶⁹. En la actualidad, *esta consideración de [que Frida era solo digna de respeto] ha cambiado*,

⁶⁶ Véase <https://www.vix.com/es/arte-cultura/181973/6-frases-de-leonora-carrington-para-que-te-sientas-orgullosa-de-ser-mujer> (22/05/2019).

⁶⁷ LUCIE-SMITH, E., *Arte latinoamericano...*, op. cit., p. 96.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Cita tomada de HERRERA, H., *Frida: una biografía...*, op. cit., p. 14.

*hasta el punto de que la fama de Frida como heroína feminista ha aumentado tanto que casi eclipsa la de su marido*⁷⁰. Mas lo realmente importante es que tanto Frida como el resto de las pintoras mexicanas de aquel tiempo, a veces tan vilipendiadas, fueron capaces de romper con el arte oficial y marcar el camino hacia la modernidad.

⁷⁰ LUCIE-SMITH, E., *Arte latinoamericano...*, op. cit., p. 96.

MUJERES QUE TEJEN LA HISTORIA:
ARTISTAS, PROFESORAS Y ALUMNAS EN ESCUELAS DE
ARQUITECTURA Y DISEÑO DE VANGUARDIA.
DE LA BAUHAUS A BLACK MOUNTAIN COLLEGE

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

M.ª PILAR BIEL IBÁÑEZ

Universidad de Zaragoza

La revisión de la historia del arte desde la perspectiva de género acometida en la última década, ha llevado a analizar diversos períodos con el objetivo de descubrir, señalar y valorar de manera adecuada la presencia de las mujeres artistas. Esta es especialmente significativa en el caso de las dos escuelas de vanguardia más importantes del siglo XX: la Bauhaus y Black Mountain College, en las que participaron como profesoras y alumnas algunas de las artistas más importantes del siglo pasado. Por tanto, el objetivo de este trabajo es la construcción de una nueva historia en la que ellas sean las protagonistas, y el descubrimiento de los ‘pliegues ocultos’ y las lagunas en las historias oficiales, esas que las presentan solo como esposas y compañeras, pero no como merecedoras protagonistas, tanto como sus congéneres masculinos, de revoluciones que marcaron el devenir de la plástica del siglo XX. Visualizar y contar es el primer paso para plantear una historia del arte diferente, que incluya valores y perspectivas inéditas hasta el momento, pero esa es otra historia que esperamos construir en un futuro próximo.

DISEÑO Y GÉNERO DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS ESTUDIOS FEMINISTAS

La Historia del Diseño es reciente. Títulos precursores como *Los pioneros del diseño modernos* (1936) de Nikolaus Pevsner o *La mecanización toma el mando* (1948) de Siegfried Giedion, dibujan una historia del diseño en sintonía con la historia de la arquitectura, en la que no se menciona la aportación de las mujeres a ambas disciplinas. Si seguimos analizando títu-

los posteriores como los de Banham Heskett (1980), o Dormer (1993), o los diccionarios de diseño centrados en la biografía de los protagonistas, se observa que la situación permanece igual: ausencia de semblanzas de mujeres diseñadoras.

No obstante, a mediados de los años ochenta emerge un enfoque feminista¹ de la historia del diseño centrado en dar visibilidad al trabajo realizado por las mujeres en los ámbitos de la arquitectura y del diseño. Entre los diversos estudios² y acciones realizadas, destaca la organización de dos exposiciones: *Frauen im Design, Berufs bilder und Lebenswegeseit 1900* (Mujeres en el diseño. Historias de profesión y vida desde 1900) inaugurada en 1989 en Stuttgart y *Women Designers in the USA, 1900-2000. Diversity and Difference* abierta en 2001. Ambas compartían el objetivo de rescatar la actividad profesional de las diseñadoras a lo largo del siglo XX. A estas aportaciones, en el momento actual hay que sumar el proyecto *MOMOWO*³-*Women's creativity since the Modern Movement*. Se trata de una iniciativa europea integrada por un consorcio de universidades y centros de investigación de seis Estados miembros de la Unión Europea. Entre sus actividades destaca la realización de itinerarios⁴ culturales por varias ciudades europeas (Lisboa, Barcelona, Turín, París, Ámsterdam, y Ljubljana) para visualizar las obras de estas profesionales en el espacio urbano y la realización de una base de datos⁵ de mujeres profesionales de la arquitectura y del diseño que abarca a todos los países europeos. Además han convo-

¹ CAMPI, I., «Diseño y género: las aventuras de Venus en el reino de la razón», *ON DISEÑO*, n.º 232, Madrid, 2002, pp. 287-303; CAMPI, I., «¿El sexo determina la historia? Las diseñadoras de producto. Un estado de la cuestión», en CAMPI, I. (ed.), *Diseño e historia. Tiempo, lugar y discurso*, México, Editorial Designio, 2010.

² McQUISTON, L., *Women in Design: a Contemporary view*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1988.

³ RODRÍGUEZ ORTIZ, E., «MoMoWo— La creatividad de las mujeres desde el Movimiento Moderno», *Hábitat y Sociedad*, n.º 11, Sevilla, Universidad, noviembre 2018, pp. 249-256. <http://dx.doi.org/10.12795/HabitatySociedad.2018.i11.15> [Fecha de última consulta: 16/06/2019].

En este proyecto participa el grupo de investigación de Artsandcrafarts dirigido por la profesora Ana María Fernández García de la Universidad de Oviedo.

⁴ LEVI SACERDOTTI, S., SERAŽIN, H., GARDA, E., et alii (eds.), *MoMoWo. Women Architecture & Design Itineraries across Europe*, Ljubljana, SteleInstitute of Art History ZRC SAZU, 2016.

https://www.dropbox.com/s/sjc34wgq6481ar6/GUIDEBOOK_MOMOWO_high.pdf?dl=0.

⁵ <http://www.momowo.eu/database-webgis/> [Fecha de última consulta: 16/06/2019].

cado cuatro congresos: *I International Conference-WorkShop*⁶ (2015, Leiden, Holanda), *el Research Centre of Slovene Academy of Sciences and Arts* (Eslovenia, 2016), y el *III International Conferencia-WorkShop* (Oviedo, 2017), *Final Symposium MoMoWo* (Turín, 2018), y han organizado una exposición⁷ internacional, *MoMoWo. 100 projects in 100 years. Women's architecture & design in Europe* (1918-2018), expuesta en varias ciudades europeas.

Uno de los resultados más evidentes de esta labor de descubrimiento y de visibilización se localiza en los diccionarios de diseño publicados a lo largo del 2000, en los cuales ya se incluyen nombres de diseñadoras en un porcentaje cada vez más amplio. Así, en *Designing the 21st Century*⁸ (2001) aparecen seis diseñadoras mientras que en *Fork: 100 designers, 10 Curators, 10 good Designs*⁹ (2007), su número asciende ya a la cuarta parte del total de los reseñados.

En estos mismos años ochenta, investigadoras como Cheryl Buckley, Judy Attfield, Dolores Hayden o Elizabeth Wilson proponen un nuevo enfoque en la historia del diseño. Todas ellas coinciden en la necesidad de abordar las realidades sociales en las que estas mujeres realizaron su trabajo y analizar los contextos culturales, sociales y económicos en los que vivieron. En definitiva, plantean explorar críticamente las estructuras sociales en las que actúa el diseño y con ello, en las que trabajan las diseñadoras. Estas ideas son recogidas por la historiadora del diseño Penny Sparke, quien en la década de los noventa realiza una crítica de la modernidad y desarrolla una historia de la cultura moderna opuesta al enfoque heroico de las vanguardias. Un ejemplo de este planteamiento es su libro *Diseño y cultura. Una introducción* (2004), donde emprende una historia del diseño desde la perspectiva de la sociología del consumo y teniendo en cuenta el modo de recepción de los productos.

En definitiva, desde la crítica feminista las historiadoras han dado visibilidad a una gran cantidad de material desconocido sobre las mujeres activas en el campo de la creación, aportando una visión nueva, diferente y enriquece-

⁶ GROOT, M., SERAŽIN, H., FRANCHINI, C., et alii (eds.), *MOMOWO: Women Designers, Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945*, Ljubljana, Založba ZRC, 2017. <https://omp.zrc-sazu.si/zalozba-zrc/catalog/book/2>. [Fecha de última consulta: 16/06/2019].

⁷ FERNÁNDEZ GARCÍA, A., FRANCHINI, C., GARDÍA, E. et alii (eds.), *MoMoWo. 100 Works in 100 Years European Women in Architecture and Design. 1918-2018*, Ljubljana, SteleInstitute of Art History ZRC SAZU, 2016.

http://www.momowo.eu/wp-content/uploads/2015/01/MoMoWo_Catalog_final.pdf. [Fecha de última consulta: 16/06/2019].

⁸ FIELL, C., y P., *Designing the 21st Century*, Köln, Taschen, 2001.

⁹ VV. AA., &*Fork: 100 designer, 10 curators, 10 good designs*, Madrid, Phaidos Press, 2007.

dora a la disciplina. Estas autoras entienden la historia del diseño como una evolución de los procesos industriales, culturales, ideológicos y económicos y ponen en el centro del debate las relaciones entre consumo y diseño. De esta manera, cuestionan las definiciones de diseño clásicas en las que se margina la artesanía, actividad asociada a la mujer; redefinen los parámetros sobre los que se deben analizar los objetos, como por ejemplo los electrodomésticos, que lejos de liberar a la mujer de su papel de ama de casa la reafirman en él, o el carácter social y liberalizador del movimiento moderno en cuestiones como la racionalización de la vivienda o el modelo de vivienda mínima dejando al descubierto que lejos de igualar los roles, estos planteamientos los perpetúan.

En España, a finales de los años noventa del siglo XX se produce la recepción de estas metodologías de análisis de las teorías feministas aplicadas al campo de la historia del diseño como muestran los trabajos de Anna Calvera¹⁰, Mireia Freixa¹¹, Isabel Campi¹², Rosalia Torrent¹³ o Raquel Pelta¹⁴. Todas ellas desarrollan estudios siguiendo la línea de Sparke, donde ya no se trata tanto de analizar biográficamente a las protagonistas como de estudiar sus obras en el contexto de la cultura del diseño, y de los procesos industriales, ideológicos y económicos.

¹⁰ CALVERA, A. (ed.), *La formació del sistema disseny Barcelona (1914-2014), un camí de modernitat*, Barcelona, Universidad, 2014.

¹¹ FREIXA, M., y CANO ROJAS, P., «Nuevos artilugios en la Barcelona del Ensanche. De la historia del arte a la historia del diseño», en SAURET GUERRERO, T., RODRÍGUEZ ORTEGA, N., y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. (coords.), *Diseño de interiores y mobiliario: aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga, Publicaciones y Divulgación Científica, 2014, pp. 361-374.

¹² CAMPI, I., «Exòtiques o invisibles? O el problema de l'accés de les dissenyadores a la història», en CALVERA, A., y MALLOL, M. (eds.), *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño* (Actas de la 1.^a Reunión Científica Internacional de Historiadores y Estudiosos del Diseño), Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1999; CAMPI, I., «Las aventuras de Venus en el reino de la razón», *ON-DISEÑO*, n.º 232, Barcelona, mayo 2002; CAMPI, I., «El disseny i la construcció del gènere», *Revista DONES*, n.º 12, Barcelona, Associació de Dones Periodistes de Catalunya, septiembre 2003.

¹³ TORRENT ESCLAPÉS, R., «Sobre diseño y género. Mujeres pioneras», *Millars: Espai i historia*, n.º 31, Barcelona, Universitat Jaume I, 2008, pp. 221-231; TORRENT ESCLAPÉS, R., «Mujeres y diseño industrial. Escuela de la Bauhaus», *Asparkia: Investigación feminista*, n.º 5, Barcelona, Universitat Jaume I 1995, pp. 57-70.

¹⁴ PELTA, R., «El nuevo ángel del hogar: electrodomésticos y publicidad (1880-1960)», *Pensar la publicidad: revista internacional de investigaciones publicitarias*, n.º extra 3, Valladolid, Universidad, 2012, pp. 117-147.

LA ESCUELA DE DISEÑO BAUHAUS (1913-1933), LA RENOVACIÓN DE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN EUROPA

La Bauhaus¹⁵ es una escuela de diseño y de arquitectura fundada por el arquitecto Walter Gropius en 1913 y que se mantiene activa hasta 1933. Su actividad se inicia en la ciudad de Weimar para continuar en la de Dessau y, finalmente, en Berlín. Sin duda es una de las instituciones vinculadas con el diseño que más literatura ha generado¹⁶. La escuela ha sido analizada desde sus distintos campos de interés: la arquitectura, el diseño, el teatro, la escultura y la pintura decorativa, además de como centro de educación y de producción¹⁷. En la mayoría de los estudios se destaca el modelo de escuela que Gropius implanta, donde la actividad pedagógica está relacionada íntimamente con la producción comercial, creando el mito de una escuela cuya meta es la unificación de las artes y de las artesanías con la finalidad de poner las bases de una sociedad igualitaria gracias al poder social del arte. Esta utopía asentada en la capacidad del arte como redentor de la sociedad se extiende también al conjunto del movimiento moderno, teniendo a la Bauhaus como uno de sus grandes referentes.

Lo cierto es que la Bauhaus tiene toda una serie de antecedentes e influencias. Así, su modelo pedagógico, que aúna la teoría con la práctica del taller, retoma el movimiento llamado *Escuelas de Trabajo* que promovían la educación por medio de la acción y el trabajo. Al mismo tiempo, las características estéticas de sus primeros años se cimentan en el protorracionalismo de Peter Behrens y de la *Wiener Werkstätte*, en el expresionismo alemán (un buen número de los maestros de la forma provienen de este momento artístico), en el constructivismo y en De Stijl. Habrá que esperar a su etapa en Dessau (1925-1932) para que estas influencias se diluyan y consigan una estética propia basada en la geometrización y la desornamentación, a la vez que abandonan todo atisbo de artesanía y se centran en la producción industrial. Este cambio de rumbo se percibe especialmente en los talleres de carpintería y del metal con sus estudios y trabajos en torno al tubo de acero como material para mobiliario o las lámparas eléctricas como producto genuinamente industrial. No obstante

¹⁵ DROSTE, M., *Bauhaus 1919-1933*, Berlín, Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung, 1993; FIEDLER, J., y FEIERA-BEND, P., *Bauhaus*, Colonia, Editorial Konemann, 2000.

¹⁶ <https://monoskop.org/Bauhaus> Monoskop es un wiki para estudios de colaboración de las artes, los medios y las humanidades. [Fecha de última consulta: 16/06/2019].

¹⁷ FUSCO, R. de, *Historia del diseño*, Barcelona, Santa & Cole, 2005, pp. 167-190.

y pese a todos los esfuerzos, la Bauhaus escasamente alcanzó su ideal social y es, en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando su aportación teórica tiene un reconocimiento internacional, aunque no sucede lo mismo con su dimensión práctica al quedar superada por la nueva cultura de masas.

LAS MUJERES DE LA BAUHAUS Y SU REFLEJO EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

Uno de los aspectos que habían quedado desatendidos en la abundante bibliografía¹⁸ que hay sobre la Bauhaus es el papel de la mujer dentro de la escuela en su doble condición de alumna y maestra. Esta revisión crítica se produce inicialmente gracias a los estudios realizados desde la crítica feminista con autoras como Anja Baumhoff, Magdalena Droste, Ingrid Radewaldt o Sigrid Wortmann-Weltge. De la historiografía española destacan las aportaciones de Marisa Vadillo, Carmen Espejel, Josefina Hervás o Mercedes Valdivieso.

En toda esta larga lista de investigadores, se observan los diversos enfoques antes comentados. Así, por un lado, están las monografías centradas en la bio-

¹⁸ La bibliografía sobre este tema es abundante. En ella destacan los estudios realizados por Magdalena Drote y A. Baumhoff entre otras. Para la realización de este apartado se han consultado las siguientes monografías: MÜLLER, U., *Bauhaus women. Art, Handicraft, Design*, Paris, Flammarion, 2009; VADILLO, M., *Las diseñadoras de la Bauhaus: historia de una revolución silenciosa*, Córdoba, Ed. Cántico, 2016; VADILLO, M., «El triunfo de las diseñadoras invisibles: la Bauhaus en femenino», *I+DI Estudio*, Madrid, pp. 27-34; VADILLO, M., «Una élite inesperada: las diseñadoras de la Bauhaus», en https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/40561/Pages%20from%20Investigacion_Genero_103-681-1256-17.pdf?sequence=1.pp. 1115-1137 [Fecha de última consulta: 16/06/2019]; ESPEJEL ALONSO, C., *Heroínas del espacio: mujeres arquitectos en el movimiento moderno*, Buenos Aires, Nobuko, 2007; HERVÁS Y HERAS, J., *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*, Barcelona, Diseño Editorial, 2015; CAMPI, I., «A conquista de las aulas. Las mujeres en la Bauhaus y la HfG de Ulm desde una perspectiva actual», Conferencia impartida en la Universidad Autónoma Metropolitana unidad Cuajimalpa, 2018, <https://www.academia.edu/38157868/> [Fecha de última consulta: 16/06/2019]; VALDIVIESO, M., «Frau Bauhaus. Ise Gropius and her role in the Bauhaus», en FUJITA, H. (Hg.), *An-other Name for Design. Words for Creation. Proceedings of the 6th International Conference on Design History and Design Studies*, Osaka, Osaka University Communication-Design Center, 2008, pp. 422-425; VALDIVIESO, M., *La Bauhaus de festa, 1919-1933*, Barcelona, Bauhaus-Archiv/Fundació La Caixa, 2005. pp. 16-17; VALDIVIESO, M., «Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus», *Arte, Individuo y Sociedad*, n.º 10, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1998, pp. 213-228.

grafía de las alumnas más destacadas, que tiene por objetivo destacar su papel en cada uno de los talleres. Este planteamiento lo encontramos en el texto de Ulrike Müller (2009)¹⁹, quien habla de profesoras y estudiantes de la primera generación como Gertud Grunow, Helena Börner, Ida Kerkovius; las tejedoras como Benita Otte, Gunta Stölzl, Anni Albers, Gertrud Arnadt, Otti Berger; las ceramistas como Margarete Heymann-Loebenstein-Marks, Marguerite Fried-laender-Wildenhain; las pintoras, diseñadoras gráficas, escultoras y escenógrafas como Ilse Fehling, Friedl Dicker, Lou Scheper Berkenkamp; las diseñadoras de producto como Lilly Reich, Alma Siedhoff-Buscher, Marianne Brand; las fotógrafas como Florecna Henri, Grete Stern, Ise Gropius o Lucia Moholy.

A su vez, Marisa Vadillo (2016)²⁰, sigue el género de la biografía y analiza, en este caso, a las diseñadoras de producto. Así, aborda las aportaciones dentro del taller textil de Gunta Stölzl, Anni Albers, Margarete Leischener, Otti Berger, Margareta Reichardt y Else Mögelin; del taller del metal a Marianne Brandt, Alma Siedhoff-Buscher con mobiliario infantil, Marguerite Wildenhain y Greta Heymann-Marks en cerámica; Ilse Fehling en escenografía y vestuario teatral; Wera Meyer-Waldeck y Annemarie Mauck, en arquitectura y producción de objetos. No obstante, su estudio traspasa su estancia en la escuela para rastrear su etapa posterior a la misma, analizando cómo las enseñanzas de esta escuela se prolongan posteriormente en las obras que emprenden en su experiencia laboral posterior. En todas ellas observa cómo afrontan los nuevos proyectos sin romper con los principios docentes y de diseño que asimilaron en las aulas.

Por otro lado, se encuentra otro grupo de investigadoras, Margarita Droste, Anja Baumhoff o Isabel Campi, entre otras, que ponen el foco de atención en el contexto social, político e ideológico en el que surge y se desarrolla la escuela. Así, Baumhoff²¹ señala que la imagen que se transmite en los primeros escritos que abordan la Bauhaus es un modelo de vanguardia incluso cuando hacen referencia al papel de la mujer en la escuela. Sin duda, las fotografías de sus alumnas presentadas como mujeres jóvenes, modernas, que llevan el pelo corto, conducen automóviles, fuman, acuden a actos sociales solas y practican deporte contribuyen a afirmar este mito de la escuela. Sin embargo, tal y como la propia Baumhoff demuestra, esta es una descripción distorsionada, ya que

¹⁹ MÜLLER, U. (2009), véase nota n.^o 18.

²⁰ VADILLO, M. (2016), véase nota n.^o 18.

²¹ BAUMHOFF, A., «Las mujeres en la Bauhaus: un mito de emancipación», en FIEDLER, J., y FEIERA-BEND, P., *Bauhaus*, Colonia, Editorial Konemann, 2000.

la presencia femenina en la Bauhaus se ve condicionada por los estereotipos sociales del momento.

La escuela se desarrolla en un momento de cambio social (República de Weimar, 1918-1933) que queda plasmado en algunas decisiones que se tomaron en su seno. Así, en sus estatutos se indicaba que la escuela estaba abierta a todo tipo de alumnos sin distinción de edad o sexo con dotes artísticas y capacidad cultural reconocida por el Consejo de Maestros²².

Sin embargo, este trato de igualdad no se manifiesta en la actividad cotidiana. En estos mismos estatutos no se prevé una clase especial para las mujeres con lo que parece que se opta por la igualdad a la hora de poder elegir taller, una vez superado el *Vorkurs* inicial. Sin embargo, la realidad fue muy diferente. En 1920, los maestros de la forma, entre los que no había ninguna mujer, deciden ante la abundante presencia femenina crear un taller específico para ellas, el taller de tejidos, y vetar su ingreso en talleres como carpintería o metal y, por supuesto, en arquitectura. Para ello, esgrimían la escasa capacidad femenina para la visión tridimensional, por lo que consideraban que las mujeres trabajaban mejor con las superficies planas de los tejidos o de la pintura mural.

Con este argumento, la Bauhaus perpetuó la idea ya presente desde el Renacimiento de que las labores de aguja son la expresión de la naturaleza femenina. Y aunque la reforma planteada por William Morris había supuesto una revalorización artística del trabajo textil, este medio de expresión no superó las diferencias de género, ya que los bordados los seguían ejecutando las mujeres. Con la Revolución Industrial, las obreras fueron enviadas a las fábricas textiles, mientras las burguesas utilizaban la costura como pasatiempo. Por estos motivos, el taller de tejeduría de la Bauhaus al que fueron enviadas todas las alumnas, entre ellas artistas reconocidas hoy de primer nivel como Anni Albers, es considerado de segunda calidad, ya que la enseñanza de esta actividad se identificaba con la artesanía²³.

Fuera de este taller, fueron muy pocas las alumnas que lograron matricularse en otros. Así, Alma Buscher lo hace en el de madera donde se dedica al diseño de mobiliario infantil, considerado también algo propio de la mujer; Lou Scheper e Ilse Fehling entraron en el taller de teatro en Dessau; Marianme

²² VALDIVIESO, M., «Retrato de grupo con una dama: el papel de la mujer en la Bauhaus», *Ensayos. Historia y teoría del arte* n.º 6, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, pp. 61-74.

²³ CAMPI, I. (2018), véase nota n.º 18.

Brandt en el del metal; o Lucia Moholy²⁴ en el de fotografía. Pero si las alumnas lo tuvieron complicado para optar por el taller de su preferencia, mucho más difícil fue que accedieran a la dirección de un taller. De hecho, tan solo logra ese puesto una, Gunta Stölzl, al convertirse en maestra de taller de tejeduría en el momento en el que el pintor Georg Muche renunció a este puesto. También Lilly Reich²⁵ estuvo brevemente (1932-1933) al frente del taller de decorados y acabado (donde se integró el taller de textil entre otros), aunque su dirección coincidió con el traslado de la escuela a Berlín y su rápida clausura.

APORTACIONES DE LAS ALUMNAS A LOS TALLERES DE LA BAUHAUS

El Taller de Tejidos²⁶ fue uno de los más importantes de la escuela pese a todos los prejuicios que sobre el mismo expresaron los maestros. Funcionó a lo largo de toda su trayectoria sobreviviendo a los cambios de currículo y a sus diversas orientaciones ideológicas. Cualificaba a sus estudiantes para trabajar en la industria, avanzó en la realización de prototipos comerciales y firmó contratos para la explotación de sus diseños convirtiéndose en uno de sus talleres más rentables. Con el nombramiento de Gunta Stölzl como maestra del taller, se abandona su concepción más artesanal para evolucionar hacia el diseño. Para ello, reorganiza y diseña un nuevo plan de estudios pensado para la producción industrial, sistematiza el proceso creativo, confecciona cupones de muestra para la venta, con precio; además de colaborar con el taller de carpintería confeccionando telas para el tapizado de muebles.

Bajo la dirección de Hannes Meyer (1928-1930) la escuela intensifica la experimentación científico-sistématica. Y esta nueva situación en el taller de tejidos se traduce en la investigación en tejidos resistentes para los muebles de tubo de acero, tejidos para recubrir paredes, textiles translúcidos para cortinas, además de ensayar con nuevos materiales como celofán, rayón y felpilla. Uno de los resultados más interesantes fue el tejido con características distintas en sus dos caras de Anni Albers. Por un lado, era insonorizante y, por otro,

²⁴ VALDIVIESO, M., «Lucia Moholy. El ojo anónimo que retrató la Bauhaus», en *La balsa de la Medusa*, n.^o 40, Madrid, Antonio Machado Libros, 1996, pp. 63-88.

²⁵ ESPEJEL ALONSO, C. (2007), véase nota n.^o 18.

²⁶ DROSTE, M. (1993), véase nota n.^o 15; VALDIVIESO, M., «Paul Klee y el taller de tejeduría de la Bauhaus», en SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A., y COLOMA MARTÍN, I., *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte*, Málaga, Universidad, 2002, pp. 569-580.

reflector de la luz. No cabe duda de que el taller textil, pese a todas las adversidades, supo adaptar la técnica textil a la arquitectura y los objetos modernos, desarrolló una plástica nueva e investigó con nuevos materiales. Tal y como señala Vadillo²⁷, las alumnas de este taller inventaron el diseño textil contemporáneo, ya que fueron capaces de superar la consideración del tejido como elemento individual, artístico o decorativo y lo asumieron como un producto moderno, funcional, integrante de un todo arquitectónico.

A lo largo de toda la trayectoria de este taller, sobresale la personalidad de Gunta Stölzl (1897-1983), la primera y única alumna nombrada como maestra de un taller como acabamos de mencionar. Así, en 1926 es nombrada directora de este taller y en 1927 ya se le considera Joven maestra hasta su renuncia en 1931, siendo la primera mujer que accedió a este puesto docente, si bien en la práctica nunca consiguió el título oficial de maestra.

Bajo su dirección se reorganizaron los procesos de formación y de producción, se reequipó y amplió su capacidad, se experimentó con fibras artificiales, se prepararon libros de muestras para la industria y se firmaron contratos con empresas. El efecto fue la profesionalización de la actividad del taller.

El proceso creativo de Gunta Stölzl²⁸ toma como punto de partida las ideas sobre arte moderno que adquirió en las clases de Johannes Itten (teoría del color), Paul Klee (pensamiento visual) y Wassily Kandinsky (arte abstracto), aplicadas al diseño del tejido. Para ella, el tejido es una composición integrada por forma, color y materia. Considera que tiene un poder estático, dinámico, plástico, constructivo o espacial. Rompe con las características tradicionales de entenderlo como un producto asociado a las artes plásticas por lo que elimina sus referencias florales, figurativas, o de perspectiva arquitectónica. Por el contrario, lo considera un producto moderno, es decir útil, con diversas funciones, y su forma es el resultado tanto de un proceso creativo como funcional. El tejido es un elemento ligado a la arquitectura, razón por la cual, mientras es directora del taller, potencia la colaboración con otros talleres sobre todo con el de carpintería. Se trata de diseñar telas de silla para obtener un mobiliario útil y agradable pero al mismo tiempo con una nueva estética que traslada al textil los preceptos artísticos emanados desde la escuela. Al mismo tiempo, y esto es realmente innovador, piensa que las alfombras o los tapices pueden funcionar como objetos independientes.

²⁷ VADILLO, M. (2016), véase nota n.^o 18.

²⁸ *Ibidem*. Y BAUMHOFF, A. (2000), véase nota n.^o 19, pp. 346-357.

En 1931, Gunta Stölzl deja la Bauhaus y con su marcha, Otti Berger y Anni Albers asumen tanto sus tareas pedagógicas como de producción, aunque en ningún momento son nombradas directoras del mismo. En 1932, el nuevo director Mies van der Rohe nombra a Reich directora de este taller, y subdirectora a Otti Berger fusionando el taller de decoración y el de textil. Otras alumnas que destacan en el diseño textil fueron Anni Albers, Margarete Leischner, Otto Berger, Margarete Reichardt y Else Mögelin.

En el taller del metal²⁹, destaca Marianne Brandt³⁰ (1893-1983), una de las diseñadoras que ha tenido un mayor reconocimiento internacional. Así, suele estar presente en las enciclopedias y en los estudios sobre historia del diseño y desde luego en los estudios sobre la escuela de Bauhaus.

Los inicios del taller de metal fueron complicados, ya que sus primeros directores (Alfred Kopka, Christian Dell y Johannes Itten) le dieron un enfoque muy vinculado a la estética *Jungendstil*, alejado de los ideales de arte e industria que desde la escuela se quiso imponer al conjunto de su trabajo. En 1923 Lásloó Moholy-Nagy fue nombrado su director y con él se introdujo el trabajo y la experimentación con nuevos materiales industriales como el cristal y el plexiglás. Además, decidió centrar el tema del diseño sobre todo en las lámparas eléctricas, ya que eran un objeto completamente nuevo sin una tipología que le precediera y, por lo tanto, excluido de la orfebrería y de la platería. Además, insistía en el trabajo con las formas y los colores elementales siguiendo la propia ideología de la Escuela.

Marianne Brandt ingresó en la Bauhaus en 1924 como alumna, después de haber superado la negativa inicial y de ser relegada a tareas secundarias. En 1927, se convirtió en ayudante de Moholy-Nagy y, temporalmente, dirigió el taller entre 1928 y 1929 en calidad de subdirectora. En estos años fue capaz de desarrollar patentes para la fabricación como la lámpara de la fábrica de Kandem. Brandt abandonó la escuela cuando el taller del metal se fusionó con la sección de Decorados y acabados, es decir, con el nombramiento de Mies van der Rohe como director.

Entre los diseños más famosos de Brandt está la tetera *MT 49* o lámparas como *Körting and Matthiessen* (comercializada a través de la marca *Kandem*) o *Leipzig Leutzsch*. Además de sus flexos de mesa y otros objetos del hogar

²⁹ ARNDT, O., El taller de metalurgia, en FIEDLER, J., y FEIERA-BEND, P., *Bauhaus*, Colonia, Editorial Konemann, 2000, pp. 426-437.

³⁰ VADILLO, M., «El triunfo de la excepción: la artista y diseñadora Marianne Brandt en la Bauhaus», en *Actas I Congreso Internacional CSO*, Lisboa, marzo 2010, pp. 349-357.

como juegos de té y de café. Sus diseños son elegantes, baratos, fáciles de producir y de limpiar, son objetos en los que la forma y la función son entendidas como una unidad. Desde el punto de vista formal recurre a las formas básicas como el círculo y la esfera y a los materiales industriales como el aluminio, cristal o acero.

En el Taller de Carpintería o Mobiliario destaca el mobiliario infantil diseñado por Alma Siedhoff-Buscher. Fue uno de los primeros talleres en los que se desarrollaron tipos pensados para la producción industrial como por ejemplo la silla *Wassily* de Breuer de 1922. Esta pieza sintetizó las enseñanzas teóricas de la escuela donde la función fue el punto de partida del análisis del objeto y su forma una expresión de la misma.

Alma Siedhoff-Buscher³¹ (1899-1944) ingresó en la Bauhaus en 1922 y pasó a formar parte de las alumnas del taller de tejidos, aunque no quería entrar en este taller. De hecho sus mayores logros estuvieron relacionados con el taller de carpintería y una de sus mejores contribuciones fue la habitación infantil que formó parte de la casa prototípico *Haus am Horn* presentada en la Exposición *Bauhaus* de Weimar, 1923. Permaneció en la escuela hasta el año 1927.

En el taller de carpintería, Siedhoff-Buscher se especializó en mobiliario infantil y juguetes, por lo que evitó problemas en la escuela, ya que se consideraba que la mujer era la más adecuada para percibir lo infantil. Su diseño se caracterizó por el trabajo con la madera, por la utilización de colores primarios y formas básicas, siguiendo las enseñanzas de la escuela, y por utilizar piezas estandarizadas pensadas para la fabricación industrial.

En la habitación infantil que formó parte de la casa prototípico *Haus am Horn* de 1923, planteó un espacio en el que los niños pudieran escribir en las paredes y dispuso grandes cubos para que realizaran teatro o construcciones. Todas las piezas de la habitación se caracterizaban por su simplicidad formal, la riqueza de colores sin salirse de la paleta básica y la multifuncionalidad.

Además de la habitación, diseñó un armario infantil de juegos plegable compuesto por unidades modulares, un teatro de marionetas y juegos infantiles como un mecano de madera compuesto por veintidós piezas o las muñecas *Die Wurf puppen*: una con falda y otra con pantalones.

³¹ VALDIVIESO, M., «Diseño de mobiliario infantil en la Bauhaus», en SAURET, T., RODRÍGUEZ, N., y SÁNCHEZ, R., *Diseño de interiores y mobiliario: aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga, Universidad, 2014, pp. 387-404.

Por último, arquitectura³² era el taller más codiciado de la escuela, aunque en él no se admitían a alumnas y no estuvo activo desde los inicios de la institución. La llegada de Hannes Meyer a la escuela en su nueva sede de Dessau marcó el inicio de estos estudios (1928), que se vieron reforzados bajo la dirección de Mies van der Rohe, con quien desapareció la idea de la Bauhaus como un centro de producción para transformarse en una escuela de arquitectura convencional. Aunque se trataba por todos los medios de impedir el acceso de las alumnas a estos estudios (especialmente por Gropius y por Mies Van der Rohe), en sus inicios se han contabilizado seis mujeres³³: María Müller, Hilde Reiss, Annemarie Wimmer, Lotte Stam-Beese, Annemarie Mauck-Wilke y Wera Meyer-Waldeck.

No obstante, una de las aportaciones más destacadas de la escuela en la que una alumna tiene una participación importante se produce unos años antes, en 1923, cuando se inaugura la exposición *Bauhaus* en Weimar. Esta muestra tenía como objetivo mostrar a la ciudad los trabajos realizados por la escuela en un intento de difundir sus logros a la sociedad. En ella presentaron una vivienda unifamiliar, la *Haus am Horn* como resultado del trabajo de todos los talleres.

El proyecto³⁴ de esta casa modelo o experimental fue del profesor de pintura Georg Muche. Tenía forma de cubo y presentaba una pieza central (la sala de estar) en torno a la que se organizaban el resto de espacios. Dentro de estos destacó la cocina proyectada por Ernst Gebhardt y Benita Otte, quien estaba estudiando en el taller de tejidos –como no podía ser de otra manera–. La vivienda fue diseñada aplicando los principios de la racionalización del espacio para favorecer el trabajo del ama de casa y avanzaba el modelo de una cocina compacta e integrada compuesta por dos clases de armario: murales y de base, que se disponían adosados a las paredes en una configuración de L, creando de esta manera una superficie de trabajo continua al mismo nivel que el fregadero y los fogones. De esta manera se superaba la yuxtaposición de los elementos básicos: cocina, fregadero y nevera, característicos de las cocinas al uso. Fue el

³² VADILLO, M., «La Bauhaus y sus “experimentos innecesarios”: las arquitectas prófugas», *Arte, Individuo y Sociedad*, n.^o 25, Madrid, Universidad Complutense, pp. 358-375; HERVÁS Y HERAS, J., «La Bauhaus de Weimar. Ellos (y ellas) en pos de una meta común: la arquitectura», *Revista Europea en Investigación en Arquitectura*, n.^o 3, 2015, pp. 45-62.

³³ *Ibidem*.

³⁴ BRAVO, J., «Así en la cocina como en la fábrica», *Feminismo/s*, n.^o 17, Alicante, Instituto Universitario de Investigaciones de Estudios de Género, junio 2011, pp. 183-211.

antedecedente de otras cocinas como las presentadas por Johanes J. P. Oud en la exposición *Weissenhof Siedlung*, Stuttgart, 1927.

BLACK MOUNTAIN COLLEGE (1933-1957), UNA INNOVADORA EXPERIENCIA FORMATIVA EN EL CONTINENTE AMERICANO

El cierre en 1933 de la Bauhaus coincide cronológicamente con el comienzo de una experiencia pedagógica singular, también de carácter innovador, al otro lado del Atlántico: Black Mountain College, una prestigiosa institución artística estadounidense que en su breve existencia, veinticuatro años de vida, de 1933 a 1957, desarrolló un innovador proyecto pedagógico en el que el arte era un elemento clave en el proceso de aprendizaje de los alumnos.

Impulsada por John Andrew Rice³⁵, un visionario profesor formado en la prestigiosa Webb School de Bell Buckle, en Tennessee, y en la Universidad de Oxford, docente de cultura clásica, latín y griego, que buscaba abrir un centro alejado de las metodologías tradicionales de enseñanza, la escuela surge en un momento crítico de la historia norteamericana, pocos años después del gran crac del 29, en medio de la Gran Depresión que asoló los EE. UU. y al comienzo de la puesta en marcha de los planes de desarrollo de Franklin D. Roosevelt. En Europa, Hitler acaba de tomar el poder en Alemania y su persecución al arte contemporáneo y a los judíos, acabó por producir una desbandada de profesionales hacia América, de la que sin duda se beneficiarían los EE. UU.

La trayectoria de Black Mountain estuvo marcada por los profesores que enseñaron en esta innovadora y excéntrica institución, puesto que algunos de ellos se convertirían en figuras clave de la vanguardia artística norteamericana tras la Segunda Guerra Mundial, como el músico John Cage creador junto con Merce Cunningham de uno de los primeros *happenings* (Cage lo denominaría *event*) de la historia, que tuvo lugar precisamente en la escuela en

³⁵ Sobre el perfil profesional y vital de esta figura, y en general sobre la historia de la escuela, pueden consultarse: DUBERMAN, M., *Black Mountain College: an exploration in community*, New York, Dutton, 1972; HARRIS, M. E., *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1987; REYNOLDS, K. C., *Visions and vanities: John Andrew Rice of Black Mountain College*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1998; COMETI, J.-P., et GIRAUD, E., *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, Marseille, Presses Universitaires de Rennes, 2014; DÍAZ, E., *The experimenters. Chance and design at Black Mountain College*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2015.

1952; el mismo Merce Cunningham, bailarín y coreógrafo y una figura clave en la renovación de la danza contemporánea, el historiador y crítico Clement Greenberg, sobradamente conocido, el arquitecto Richard Buckminster Fuller y los pintores Willem de Kooning y Franz Kline, además de los docentes exiliados procedentes de Europa, expulsados por el avance del nazismo como Walter Gropius y los Albers, Josef y Anni. En concreto, el artista alemán Josef Albers, que había sido profesor de la Bauhaus, fue una figura clave en la puesta en marcha y el éxito de la escuela tal y como ponen de manifiesto los numerosos estudios y exposiciones realizados sobre esta institución hasta el momento.

Rice, el promotor de Black Mountain, conoció a Albers a través de Philip Johnson³⁶, el arquitecto norteamericano que había escuchado al artista alemán en una de sus clases en la Bauhaus de Dessau, y había quedado profundamente impresionado por la capacidad pedagógica del mismo. Rice, que buscaba profesores que compartieran su ideal de una escuela democrática, innovadora, en la que el arte fuera parte central del currículum de cada estudiante, al margen de su especialidad, porque consideraba que era una actividad fundamental para el desarrollo del alumno ofrecer una mirada diferente sobre el mundo, se percató –sin conocer personalmente a Josef Albers– del impacto que este artista podía tener en su escuela, y a través de varias cartas, consiguió que los Albers vinieran a los EE. UU.

Para los historiadores Josef Albers es un típico producto Bauhaus³⁷. Formado en la Academia Real de Berlín, Albers siguió los cursos de la Bauhaus en Weimar entre 1920 y 1923, para convertirse después en profesor de 1925 a 1933. Cuando Rice contacta con él, los Albers se encontraban sin trabajo y amenazados, puesto que Annie tenía origen judío. Con la ayuda del mecenas americano Edward Warburg, sobrino del famoso historiador austriaco Aby Warburg y uno de los fundadores del MOMA de Nueva York, y Abby Rockefeller, que les ayudó a obtener el visado para desplazarse a los EE. UU. y costearon su salario el primer año, los Albers llegan en noviembre de 1933 a Nueva York donde son recibidos por Katherine Dreier (artista americana que conocía bien la Bauhaus) y Marcel Duchamp. La prensa de la época recogerá tal acontecimiento. En diciembre de 1933, Josef Albers es nombrado oficialmente profesor de Black Mountain College, institución en la que enseñará

³⁶ SPELLER, A., *Le Black Mountain College. Enseignement artistique et avant-garde*, Bruxelles, La Lettrevolée, 2014, p. 34.

³⁷ *Ibidem*, p. 8.

durante quince años, un período que resultaría decisivo para la conformación del modelo de enseñanza y aprendizaje de esta institución, en la que el objetivo era fomentar la creatividad de los alumnos, para que fueran capaces de ofrecer respuestas innovadoras a los ejercicios planteados.

El objetivo de Black Mountain College no era crear una escuela de arte al uso, con un plan de estudios fijado que culminaba en la obtención de un diploma, de hecho no llegaron a conseguir el reconocimiento académico oficial, aunque las universidades más importantes de los Estados Unidos como Columbia, Harvard y el MIT de Massachusetts, aceptaron a alumnos procedentes de la escuela, conscientes del exigente y elevado nivel de formación que adquirían en su paso por este centro. Lo que perseguía la escuela no era producir artistas sino formar estudiantes que miraran el mundo de una manera diferente, con la herramienta de una enseñanza creativa que contribuiría, por tanto, al desarrollo de las capacidades artísticas de los estudiantes. Todo ello a través de actividades formativas y de ocio, y de una vida comunitaria en un entorno natural excepcional, a cinco kilómetros del pueblo de Black Mountain que dio nombre a la escuela.

Black Mountain College era, en realidad, un experimento pedagógico, artístico y social, desarrollado en la periferia del sistema artístico norteamericano, a 1.000 kilómetros de Nueva York, ciudad que se acabaría convirtiendo en el centro del mundo artístico a partir de 1945. Un ensayo de una manera de vivir y crear diferente a lo establecido en el momento, en medio de la naturaleza, en las montañas de Carolina del Norte, en la que la democracia, la organización participativa y consciente de todos los miembros de la escuela rechazando las jerarquías y los programas, eran cuestiones fundamentales.

El logo de la escuela, creado por Josef Albers, era un ejemplo perfecto del ideario de la misma. Un símbolo claro, moderno, eficaz y antihistórico, que no sugería ningún vínculo de unión con el pasado, sino de lazos entre la comunidad puesto que era un sencillo círculo. Una aproximación pragmática y nada sentimental, que sintetizaba también el ideario como artista de Albers.

Black Mountain era escuela minoritaria, de élite si tenemos en cuenta que los alumnos debían pagar 1.000 dólares de matrícula por una enseñanza que no estaba reconocida oficialmente. La escuela tenía unos 50 estudiantes por año lo cual resulta una cantidad alta si advertimos que tanto por sus objetivos, centrados en un proceso de aprendizaje tutelado y muy participativo, y en una forma de vida comunitaria entre alumnos y profesores, como por sus limitaciones, el hecho de no poder ofrecer un certificado oficial, estaba muy limitado el número de alumnos que podían acceder a la misma.

El programa era muy diverso, ya que en ella se enseñaban diversas materias (química, física, matemáticas, economía, lenguas clásicas y modernas), cobrando gran importancia las prácticas artísticas (el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, el grabado, la cerámica, el textil, la arquitectura), además de las teatrales (música, danza, poesía y teatro). El estudiante debía organizarse su propio *curriculum*, eligiendo entre las disciplinas que más le gustasen. Durante dos años, el período junior, se desarrollaban los estudios generales, mientras, a continuación, el período senior correspondía a una especialización en una materia concreta. Los exámenes que debían pasar los estudiantes (uno para superar el ciclo inicial y otro en la conclusión de los estudios), no tenían como fin demostrar una serie de conocimientos, sino de habilidades que permitirían al alumno desarrollarse profesionalmente en el futuro.

Por su parte, los profesores tenían libertad absoluta para organizar los contenidos de sus cursos, que eran desarrollados generalmente en talleres en los que los alumnos mostraban sus trabajos ante el profesor y el resto de compañeros. Pocos practicaban las lecciones magistrales. Este sistema se completaba con seminarios específicos para profundizar en cuestiones, conceptos o períodos históricos determinados, y también con cursos de verano (los denominados *Summer Institutes*) que atraían a otros estudiantes y a nuevos profesores y artistas visitantes, favoreciendo el intercambio de experiencias y trayectorias profesionales diversas. Estos cursos de verano, en los que participaron numerosos artistas de renombre como Richard Buckminster Fuller, Lyonel Feininger, o los mismos Cage y Cunningham, son los que a la postre reforzarían la fama y el prestigio de esta institución por todo el país; en especial entre 1948 y 1952 Black Mountain College era ‘el lugar en el que había que estar’³⁸. En ellos tuvieron cabida todas las disciplinas, sin distinción de géneros ni jerarquías, desde la pintura, al diseño, la cerámica, la danza, la música, el textil, el teatro y la poesía.

A pesar de su breve trayectoria, los alumnos que pasaron por Black Mountain la recuerdan como algo extraordinario en sus vidas, tanto por lo que pudieron aprender como por las personas que allí se conocieron y las relaciones mutuas que se establecieron, lo que sin duda ha contribuido a acrecentar un estatuto de escuela mítica para esta institución. La nómina de estudiantes incluye algunos de los artistas más relevantes del panorama artístico norteamericano, entre ellos Robert Rauschenberg, Kenneth Noland, Osip Zadkine,

³⁸ *Ibidem*, p. 152.

Cy Twombly, Kline y Robert Motherwell. Para todos ellos, la experiencia de pasar por la escuela sería definitoria en su trayectoria. Rauschemberg llegó a decir que consideraba a Albers como el profesor más importante que había tenido nunca³⁹.

Para la historiografía artística⁴⁰, la existencia de Black Mountain College fue decisiva en la emergencia de la segunda vanguardia artística americana al comienzo de los años cincuenta⁴¹, aunque algún historiador cuestiona el carácter mítico otorgado a esta institución, resituándola en el panorama de su tiempo, sin negarle la importancia histórica que tuvo en una etapa en la que la cultura artística norteamericana buscaba crearse su propia personalidad al margen de la influencia europea⁴².

Lo que no puede negarse es que en muchos sentidos Black Mountain College continúa siendo un referente, como muestran las numerosas exposiciones que se han dedicado a la institución (entre ellas la primera exposición en Alemania, celebrada en *Hamburger Bahnhof Museo de Arte Contemporáneo* el verano de 2015⁴³, mientras en España el Museo Reina Sofía organizó una muestra en 2003⁴⁴). Su cuestionamiento del sistema pedagógico tradicional, la importancia concedida al aprendizaje autónomo, responsable y consciente del alumno, el estímulo que para todos los aspectos de la vida suponía la formación artística, la potenciación de la creatividad y la capacidad experimental en los alumnos, la superación de los límites establecidos entre los géneros artísticos, la atención prestada a los procesos más que al resultado final de la obra, y la

³⁹ COMETTI, J. P., et GIRAUD, E., «Introduction», en *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, op. cit., p. 12.

⁴⁰ DUBERMAN, M., *Black Mountain College: an exploration in community*, op. cit.; HARRIS, M. E., *The Arts at Black Mountain College*, op. cit.; COMETI, J.-P., et GIRAUD, E., *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, op. cit., y KATZ, V., *Black Mountain College. Experiment in art*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

⁴¹ SPELLER, A., op. cit., p. 14.

⁴² *Ibidem*, p. 147.

⁴³ *Black Mountain. An interdisciplinary experiment 1933-1957*, se mostró en el *Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart* de Berlín, del 5 de junio al 27 de septiembre 2015, bajo la dirección de los curadores Eugenblume y Gabriele Knapstein, publicándose un catálogo de la misma; cfr. BLUME, E., NICHOLS, C., FELIX, M., y KNAPSTEIN, G. (ed.), *Black Mountain, Ein interdisziplinäres Experiment 1933-1957*, Berlin-Leipzig, SpectorBooks, 2015.

⁴⁴ La exposición *Black Mountain College, una aventura americana*, comisariada por Vincent Katz, se mostró del 28 de octubre de 2002 al 13 de enero de 2003 en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid; diez años después se publicó el libro, a modo de catálogo, KATZ, V., *Black Mountain College. Experiment in art*, op. cit..

apuesta por un modelo de convivencia realmente democrático, sin jerarquías, lo convierten en un episodio utópico del que todavía se pueden aprender lecciones, y que ha dejado una evidente huella en las prácticas artísticas posteriores como demuestra *Fluxus*, por ejemplo⁴⁵.

LA PRESENCIA DE MUJERES EN BLACK MOUNTAIN COLLEGE Y EL CASO CONCRETO DE ANNIE ALBERS COMO PARADIGMA DE UNA NARRACIÓN INCOMPLETA

Todos los estudios publicados hasta el momento sobre Black Mountain College, que no son tantos en comparación con la extensa bibliografía que ha generado la Bauhaus y son prácticamente inexistentes en el ámbito de la historiografía artística española, ponen de manifiesto la relevancia de la escuela como lugar de experimentación inspirador de piezas tan excepcionales como el *Theater Piece n.º 1* de Cage o las famosas *White Paintings* de Rauschemberg, pero los nombres mencionados en su historia son siempre los mismos, como si entre ellos no hubiera espacio para otros artistas que no sean las figuras masculinas reconocidas por el canon de la segunda vanguardia artística norteamericana. Por tanto sorprende, a la luz de las exposiciones realizadas recientemente sobre Annie Albers (Bilbao 2017⁴⁶ y Tate Modern 2018⁴⁷), que de la artista alemana, como del resto de las mujeres que participaron en esta institución, se diga poco, muy poco o prácticamente nada, excepto que desarrollaron tareas secundarias. En el caso de Albers algunos historiadores y cronistas dedican más atención a mencionar su tarea como traductora de su marido, que tenía un nulo conocimiento del inglés, que a su labor al frente del taller de textil⁴⁸. De

⁴⁵ COMETTI, J.-P., «Black Mountain College et l'avant-garde américaine avant et après la Seconde Guerre mondiale», en COMETTI, J.-P., et GIRAUD, E., «Introduction», en *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie, op. cit.*, pp. 37-53, esp. p. 47.

⁴⁶ La exposición *Anni Albers: tocar la vista*, se celebró en el Museo Guggenheim Bilbao, del 6 de octubre de 2017 al 14 de enero de 2018.

⁴⁷ La exposición monográfica y antológica *Annie Albers* se desarrolló entre el 11 de octubre de 2018 y el 27 de enero de 2019 en la Tate Modern, de Londres. Con motivo de la misma se editó el catálogo realizado por los tres curadores de la muestra: COXON, A., FER, B., y MÜLLER-SCHARECK, M., *Annie Albers*, London, Tate Modern, 2018. Esta exposición fue organizada en colaboración con el Siftung Kunsts ammlung Nordrhein-Westfalen museo de Düsseldorf, Alemania, donde se mostró previamente a su llegada a Gran Bretaña.

⁴⁸ DUBERMAN, M., *Black Mountain College: an exploration in community, op. cit.*

hecho en la narración construida hasta el momento, la mítica historia de esta escuela se vincula expresa y únicamente a artistas masculinos.

Black Mountain se conoce hoy como el sitio de una comunidad experimental ahora extinta ubicada en las estribaciones de Carolina del Norte, precursora y ejemplar de mucho de lo que actualmente se considera innovador en arte, educación y estilo de vida. Es conocida también como refugio, en algunos casos en el terreno de la formación, de algunos de los más sobresalientes y singulares talentos de nuestro tiempo: John Cage, Merce Cunningham, Buckminster Fuller, Willem de Kooning, Franz Kline, Charles Olson, Josef Albers, Paul Goodman, Robert Rauschenberg. La vida de Black Mountain y el trabajo de estos hombres ha sido interpretado a menudo como algo que se podía intercambiar⁴⁹.

No hacen falta más comentarios a un texto en el que el talento parece reservado en exclusiva para los hombres.

Si el ambiente era tan estimulante y creativo como los testimonios nos inducen a pensar, debemos considerar que Annie Albers formó parte de él como tantas otras artistas que participaron a lo largo de los veinticuatro años de vida de esta excepcional institución, mujeres cuya presencia se recoge en las fotos y que se citan puntualmente en función de sus parejas o de sus testimonios como estudiantes (Elaine de Kooning o Susan Weil, pareja de Rauschenberg en aquel tiempo, por ejemplo). Esta situación nos conduce a preguntarnos acerca de lo que pudo haber sucedido en realidad, porque esta pionera escuela también avanzó en la integración de la mujer en las artes, ya que como demuestra un reciente estudio:

Desde su apertura, en 1933, las mujeres aparecen integradas en el proyecto educativo, tanto formando parte del profesorado y del cuerpo administrativo como del conjunto de los estudiantes. Durante el primer curso, de los doce componentes que formaban la institución educativa, cuatro fueron mujeres. Las primeras en incorporarse fueron la artista y diseñadora Annie Albers, la economista Helen Boyden, Margaret Loram Bailey como profesora de lengua y teatro, y Elizabeth Vogler en la administración del centro. Mujeres profesionales de distintos ámbitos: científico, artístico y humanístico, que desempeñaron labores docentes y de gestión en este *college* coeducacional, como se autodenominaba, participando de forma activa en la labor transformadora que ambicionaba el BMC⁵⁰.

⁴⁹ *Ibidem*, p. XV.

⁵⁰ GILSANZ-DÍAZ, A., y BLANCO LAGE, M., «Las mujeres en el Black Mountain College. Una exploración de su rol en la comunidad universitaria (1933-1957)», *Feminismos*, 32 (diciembre 2018), pp. 49-63.

Muchas de estas artistas llegaron a la escuela como acompañantes de sus parejas, pero también hubo una notable cantidad de estudiantes femeninas entre el alumnado de la escuela, mujeres que, a juzgar por las imágenes conservadas, se implicaron activamente como el resto de estudiantes masculinos en las actividades cotidianas y en el mantenimiento del centro. Sin embargo, tras su paso por Black Mountain College, no todas tuvieron la proyección profesional de sus compañeros, quizás porque no pasaron de estudiantes o simplemente porque su trabajo no fue tan relevante (o simplemente fue ignorado) en el activo panorama artístico norteamericano de los años cincuenta y posterior. No obstante, resulta sospechoso comprobar, en relación con la historia construida hasta el momento sobre esta escuela, el agujero negro que supone la presencia de artistas mujeres en ella, simplemente porque no se ha estudiado en profundidad el tema desde esta perspectiva, al contrario de lo sucedido con las mujeres de la Bauhaus.

Es impensable que un proyecto como este saliera adelante solo con la presencia de artistas masculinos, y si estos fueron mayoría (circunstancia que las fotografías parecen desmentir), convendría conocer, por justicia poética y veracidad histórica, qué aportaron a su paso por la institución artistas como Annie Albers, Trude Guermonprez, Mary Gregory, Irene Schawinsky o Karen Karnes, como docentes estables, y Fannie Hilssmith, Nancy Newhall, Catherine Bauer o Katherine Litz, como profesoras invitadas en los cursos de verano; o estudiantes que se convirtieron años más tarde en reconocidas artistas como Ruth Asawa y Hazel Larsen Archer, porque, como se sostiene en un reciente trabajo⁵¹, Black Mountain College fue también una institución pionera en su integración de las minorías, las mujeres entre ellas, sin embargo el relato construido por la historiografía artística en torno a esta institución las ha olvidado.

Todas ellas en sus respectivos roles, como profesoras y estudiantes, participaron del motor del BMC a nivel intelectual aportando sus conocimientos, experiencias y puntos de vista. Incluso en los casos de Annie Albers y Mary Gregory, desempeñaron puestos de responsabilidad en la estructura autogobernada. Mujeres pioneras en sus respectivas áreas de conocimiento, aunque no todas con un reconocimiento público de su contribución al proyecto educativo. Todas ellas fueron decisivas en la sostenibilidad cultural, social y económica del BMC, pero en ocasiones han sido

⁵¹ GILSANZ-DÍAZ, A., y BLANCO LAGE, M., «Las mujeres en el Black Mountain College», *op. cit.*

injustamente ignoradas al verse asociadas a las figuras masculinas que las acompañaron en esta experiencia educativa⁵².

Es en esta situación de falta de representación femenina en la historia de Black Mountain College, en la que destaca la calidad reconocida recientemente a una de las artistas más interesantes que pasaron por la escuela: Annie Albers.

Annie Albers es una artista alemana, nacida en 1899 en Berlín, y fallecida en 1994 en Orange, EE. UU. Se formó con el pintor alemán Martin Brandenburg, y en 1922 ingresó en la escuela de la Bauhaus de Weimar, donde conoció a su marido, el pintor Josef Albers, con quien se casó en 1925⁵³.

En la Bauhaus, como muchas otras alumnas, Annie Albers fue orientada al taller de textiles, del que acabaría siendo docente. Muy pronto diseñó tapices y obras que llamaron la atención de los medios (en 1926, Sonia Delaunay seleccionó algunas de sus obras para ser publicadas en *Tapis et Tissus*) y obtuvieron un reconocimiento profesional (en 1930 sus textiles ganan el Premio de la ciudad, en la exposición de Berlín). Desde ese momento y durante la mayor y más importante parte de su trayectoria profesional (ya que a partir de los años sesenta se dedicó al grabado), Annie Albers se dedicó al arte textil, un género alejado de los soportes considerados propios del Gran Arte (¡con mayúsculas!) y vinculado al mundo femenino, lo que condicionó la escasa o nula atención que se le dedicó en la historia del arte, todo ello a pesar de que en 1949 el Museo de Arte Moderno de Nueva York le dedicó una exposición, *Anni Albers Textiles*, algo absolutamente inusual puesto que se trataba de la primera vez que esta institución organizaba una muestra monográfica dedicada al diseño textil.

En el seno de Black Mountain College, donde se ocupó del taller textil desde 1934 hasta la marcha de la pareja en 1949, Annie Albers necesariamente compartió con su marido (o este con ella), el interés por el aspecto matérico de los objetos y por los materiales de la vida real que podían ser utilizados artísticamente, un aspecto clave es el arte textil que la misma Annie practicó durante décadas, en el que la importancia de lo manual, la relación física entre la mano, los hilos y el telar, resultarían fundamentales. En este sentido, es evidente que el contacto y la proximidad entre Annie y Josef Albers subrayarían el interés del pintor alemán por la percepción física de los materiales, algo que luego

⁵² *Ibidem*, p. 62.

⁵³ Una extensa bibliografía sobre la artista y su marido, entre ellas las referencias completas a los catálogos de las exposiciones realizadas sobre su obra, se encuentra en la página web de su fundación: <https://albersfoundation.org/sources/bibliography/books/> [consultada 2/02/2019].

imbuiría en sus alumnos como un medio de intensificar la sensibilidad y la capacidad de percepción de sus estudiantes. Fascinados por los diseños textiles precolombinos, los Albers viajaron a Perú y a México en diversas ocasiones, hasta catorce veces, un periplo que sería fundamental para la artista puesto que serviría para darle un conocimiento de procedimientos y obras que reuniría años después en su extraordinaria obra, *Del tejer*⁵⁴, una verdadera enciclopedia en la que se recogían 4.000 años de arte textil, cuyas fichas, apuntes y trabajos preparatorios han sido expuestos en la reciente exhibición dedicada a Albers por la Tate Modern de Londres.

A pesar de ser una artista prácticamente desconocida para el gran público, puesto que su producción no se ha mostrado en demasiadas ocasiones⁵⁵, para los críticos Albers ha contribuido decisivamente a crear *otra historia* del arte moderno, con materiales y técnicas insospechadas en el canon del arte oficial⁵⁶. En este sentido, las obras de Annie Albers, tanto sus diseños industriales como sus piezas únicas, son claves para la comprensión de la forma como principio básico de la estética moderna del siglo XX, marcada por la sencillez y la sobriedad, pero también para la democratización de esta estética que debía llegar a todo el mundo a través de la difusión en productos industriales como cortinas, alfombras o papeles pintados.

Como artista formada en la Bauhaus, Annie Albers superó la división tradicional de las artes y la dicotomía entre arte y artesanía, y afrontaba con igual interés la creación de obras únicas que denominaría *pictorial weavings* ('tejidos pictóricos'), desarrolladas en los años cuarenta y cincuenta (la primera obra se data precisamente en 1947, por tanto fue realizada todavía durante el período ligado a Black Mountain). Se trataba de bellísimas obras abstractas que abordan los problemas pictóricos (campos de color y formas geométricas)

⁵⁴ ALBERS, A., *Del tejer*, Bilbao, Museo Guggenheim Bilbao, Princeton University Press en colaboración con The Josef and Annni Albers Foundation, 2017. Edición original publicada en 1965, ampliada en español con epílogo de Nicholas Fox Weber y ensayos de Manuel Cirauqui y T'ai Smith, publicada con ocasión de la exposición *Anni Albers: tocar la vista*, celebrada en el Museo Guggenheim Bilbao, del 6 de octubre de 2017 al 14 de enero de 2018.

⁵⁵ En el MOMA en 1949, en el MIT de Massachusetts en 1959, en Berlín en 1975, en el Brooklyn Museum de Nueva York en 1988 y en la Yale University Art Gallery en 1985, mientras en España su obra se ha mostrado solo en dos ocasiones: en 2003 en Madrid y en 2017 en Bilbao.

⁵⁶ AGUIRRE, P., «Técnica e inteligencia», *Babelia*, suplemento cultural del diario *El País*, 11/11/2017, p. 11; ESPARZA, R., «Anni Albers, el tejido como texto», *El Cultural*, suplemento cultural del diario *El Mundo*, 8.12.2017, pp. 34-35.

a través del textil, así como de productos en serie y joyas confeccionadas con materiales cotidianos como tapones de corcho y horquillas para el pelo, que por su atractivo siguen siendo comercializadas en la actualidad por la *Josef and Annie Albers Foundation*⁵⁷.

Ella, como pocas, renueva la idea del artista como diseñador, la de una capacidad creativa que no se compartimenta en disciplinas⁵⁸.

Albers concibió el diseño textil integrado con el arquitectónico, y de hecho trabajó en numerosos proyectos decorativos con arquitectos y diseñadores. En 1944, diseñó un paño con cualidades reflectantes para la Rockefeller Guest House en Manhattan. En 1949, se ocupó de la decoración textil de la residencia estudiantil del Harvard Graduate Center. En 1967, realizó la decoración del Lobby Bar del Hotel Camino Real en México DF. Según la Tate Modern, estas piezas deben ser consideradas como intervenciones de arquitectura móvil, un verdadero experimento sobre la manera de vivir la vida moderna⁵⁹.

Para esta institución museística inglesa, Annie Albers fue una artista pionera: «uno de los principales innovadores de la abstracción del siglo XX», que ha producido una tremenda influencia en generaciones posteriores de artistas y diseñadores. Desde la perspectiva actual, Annie Albers no solo fue una consumada profesora, lo que incluye una producción teórica considerable y decisiva, sino que revitalizó el arte textil creando obras de arte (las antes mencionadas *pictorial weavings*), que rivalizan con cualquier pintura contemporánea⁶⁰. Para la historiadora del arte inglesa Briony Fer, Annie Albers protagonizó una pionera aproximación al diseño abstracto contemporáneo, utilizando el telar y los hilos como medio de experimentación; aunque no fue la primera artista en utilizar el arte textil (hay que recordar el trabajo de William Morris en este

⁵⁷ Sobre esta fundación puede consultarse: <https://albersfoundation.org/>

⁵⁸ DÍAZ-GUARDIOLA, J., «Tirando del hilo de Annie Albers», *ABC Cultural*, suplemento cultural del diario ABC, 14.10.2017, p. 19.

⁵⁹ «These woven pieces—likely prototypes for larger Works—are portable architectural interventions that can be seen as a kind of experiment in modern living». Texto incluido en el folleto de sala de la exposición *Annie Albers*, celebrada en la Tate Modern (octubre 2018–enero 2019).

⁶⁰ «However, it is only now that Albers is finally receiving global recognition for being the pioneering artist that she was, as the forthcoming retrospective at Tate Modern will reveal. Not only a consummate teacher of her discipline, she has revitalised the ancient craft, creating beautiful Works of art to rival any of those made by her painterly contemporaries»; cfr. GRANT, S., «Editorial», *Tate etc.*, n.º 44, 2018, p. 10.

ámbito), sí fue la más importante en pensar a través del imaginario de esta técnica, pero sobre todo consideró el arte textil como un medio de expresión de la vida moderna⁶¹.

Dadas las características de esta técnica (Annie Albers trabajaba con telares manuales), su producción no es demasiado extensa ya que el trabajo en el telar es muy lento, pero sin embargo tenía otras ventajas muy apreciadas por la artista que sin duda influyeron en la sensibilidad de su marido: la materialidad, la fisicidad o la sensualidad del trabajo, el contacto con el telar, con la trama y con los hilos, resultaba algo excepcionalmente atractivo para Albers, aspectos que esta transmitiría a sus estudiantes. De hecho, los historiadores actuales han observado y reconocido el impacto de las ideas de Albers en estudiantes de Black Mountain como Rauschemberg o Ruth Asawa.

Como artista textil Annie Albers ha tejido una narración al margen de la historia del arte tradicional abriendo un camino que siguen con gran fortuna creadoras contemporáneas como Teresa Lanceta⁶², Isabel Ulzurrun⁶³, o la artista portuguesa Joana Vasconcelos⁶⁴, a la que el Museo Guggenheim Bilbao dedicó una retrospectiva en 2018. Todas ellas son artistas que exploran el mundo textil sacando las máximas posibilidades expresivas al mismo, para hacernos percibir aspectos que no son visibles por otros medios. Artistas que comparten un género ligado al mundo femenino y doméstico, pero que sin embargo forma parte de la historia del arte con tanto o más derecho que muchas pinturas y esculturas. Hace falta ahora que la historia del arte como narración y construcción social integre en su discurso la presencia de todas estas creadoras, sin las cuales resulta imposible conocer (y reconocer) el panorama del arte contemporáneo. Como en el logo diseñado por Josef Albers para Black Mountain, se trataría de cerrar un círculo hasta ahora incompleto.

⁶¹ FER, B., «Anni Albers at Tate Modern», *Tate etc.*, n.^o 44, 2018, pp. 47-54, esp. p. 48.

⁶² CASTRO, F., «El tapiz del tiempo de Lanceta», *ABC Cultural*, suplemento cultural del diario *ABC*, 16.02.2019, p. 20; DE LA VILLA, R., «Teresa Lanceta, el arte de hilar fino», *El Cultural*, suplemento cultural del diario *El Mundo*, 1.02.2019, p. 27. Ambos artículos son críticas de la exposición de la artista mostrada en la Galería Espacio Mínimo de Madrid, en 2019.

⁶³ PARREÑO, J. M., «Isabel Ulzurrun, escultura de hilos», *El Cultural*, suplemento cultural del diario *El Mundo*, 8.02.2019, p. 29, crítica a la exposición de esta artista en la Real Casa de Moneda de Segovia.

⁶⁴ CHACÓN, F., «Me interesa más Rubens que Warhol. Soy una artista barroca», entrevista a la artista Joana Vasconcelos con motivo de la exposición celebrada en el Guggenheim en 2018, *ABC Cultural*, suplemento cultural del diario *ABC*, 9.06.2018, pp. 14-15.

AVENTURAS DE UNA MUJER GUIONISTA. LA AZAROSA TRAYECTORIA DE JANET RIESENFELD*

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ

Universidad de Zaragoza

El día en que iban a subastar las pruebas de imprenta de *Cien años de soledad* (1967) con las correcciones manuscritas de Gabriel García Márquez, cayeron las Torres Gemelas de Nueva York. Con un precio de salida de un millón de dólares¹ y en medio de tan luctuosas circunstancias, este documento único no encontró comprador y todavía en 2017 seguía sin vender, en una caja fuerte de Madrid.

Estas pruebas anotadas formaban parte del legado que Janet Alcoriza había dejado a su muerte, acaecida en Morelos (México), el 18 de noviembre de 1998. Ella y su marido, Luis Alcoriza, fallecido en 1992, habían sido dos de los guionistas más relevantes del cine mexicano de la segunda mitad del siglo XX, pese a lo cual murieron entre estrecheces y atenazados por la enfermedad.

Pero nunca quisieron vender el documento que les había regalado García Márquez y en el que escribió de su puño y letra: «Para Luis y Janet, una dedicatoria repetida, pero que es la única verdadera: ‘del amigo que más los quiere en este mundo’, Gabo 1967». Años más tarde, cuando Janet y Luis le mostraron al ya Premio Nobel de Literatura que habían conservado el documento, sin sucumbir a la tentación de convertirlo en dinero, García Márquez ratificó la dedicatoria: «Confirmado. 1985».

* Esta investigación ha sido realizada con el apoyo del proyecto I+D *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1970-1975). Proceso de modernización y transiciones en Cine, Televisión, Cómic y Diseño* (HAR2017-88543-P) y del grupo consolidado *Vestigium* (H19-17R).

¹ «Las correcciones a *Cien años de soledad*», *National Geographic* en español, Editorial Televisa, <https://www.ngenespanol.com/el-mundo/las-correcciones-a-100-anos-de-soledad> (19/07/2019).

Luis Alcoriza es conocido como actor, guionista y cineasta, además de colaborador habitual y amigo de Luis Buñuel². Pero del perfil de Janet, apenas se tienen algunos datos puntuales, dispersos y, con demasiada frecuencia, superditados al relato de la biografía de su marido. Sin embargo, fue ella quien preservó con fidelidad el regalo que les hiciera su buen amigo García Márquez. Tal y como vamos a comprobar, Janet Alcoriza fue, sobre todo, una mujer tan apasionante y libre como algunas de las protagonistas que pueblan las páginas de *Cien años de soledad*. Una bailarina, actriz y guionista de oficio que se abrió camino dentro de la compleja estructura sindical y empresarial del cine mexicano.

DE BAILARINA A GUIONISTA

La experiencia española

Janet nació en Viena al final de la I Guerra Mundial, el 4 de junio de 1918, en el seno de una familia de artistas consagrados a la música. Su madre era soprano y su padre el afamado violinista, director y compositor Hugo Riesenfeld, amigo de Schönberg, Zemlinsky y otros miembros del grupo de creadores musicales que el Tercer Reich calificó como degenerados³. De su obra merece la pena destacar entre otros trabajos la banda sonora de la película *Tabú* (1931), una producción en la que participaron cineastas de la talla de Murnau o Flaherty⁴. Janet se educó en este ambiente musical y cinematográfico, entre Europa y los EE. UU. del periodo de entreguerras.

En Hollywood conoció al que iba a ser su primer marido, un español con el que se casó a los dieciséis años. Su formación como bailarina y su pasión por la cultura española la llevaron a dedicarse al flamenco, ocupación a la que se consagró los primeros momentos de su actividad profesional [fig. 1]. Contratada por la compañía de danza de La Argentinita, llegó a Madrid el 18 de julio de 1936, el mismo día en el que daba comienzo la Guerra Civil y permaneció en el país durante varios meses trabajando como bailarina al mismo tiempo que apoyaba

² GONZÁLEZ CASANOVA, M., *Luis Alcoriza: Soy un solitario que escribe*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2006; PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza*, Málaga, Semana de Cine Iberoamericana de Huelva, 1977.

³ ISAAC, C., *Luis Buñuel: a mediodía*, Zaragoza, Centro Buñuel en Calanda, 2003, p. 89.

⁴ GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano. Tomo I*, México DF, Ediciones Era, 1969, p. 246.

la causa del Gobierno republicano. Pero en 1937 descubrió que su esposo era un espía franquista infiltrado en las filas de la II República. Decidió abandonarlo⁵ y dejar España, donde la vida resultaba cada vez más peligrosa.

Retornó a los EE.UU., a la ciudad de Nueva York donde se encontraba su familia, y allí escribió la crónica de todas estas experiencias en un libro titulado *Dancer in Madrid*, que dibuja de manera palpitante la vida cotidiana y el trasiego político durante los primeros momentos de la contienda⁶. Se trata de un texto acerca de su experiencia como bailarina y como mujer comprometida con la República en el Madrid del inicio de la guerra [fig. 2]. En él cuenta su proceso de concienciación, cómo pasó de ser una joven que al llegar a la capital de España no se sentía especialmente comprometida con ninguna causa, a convertirse en miembro activo en el apoyo a la República. Experimentó en carne propia los bombardeos y viajó al frente. Todo esto al tiempo que mantenía su actividad teatral, lo que le permitió establecer contacto con algunas de las figuras claves de la cultura y del espectáculo en una España que se fracturaba. Fue en Madrid donde conoció a Pastora Imperio, Catalina Bárcenas, Angelillo o Alberti⁷. Este fue



Fig. 1. Walter Engel, *Janet Riesenfeld*, b. 1938.



Fig. 2. Ilustración de *Dancer in Madrid*, 1938.

⁵ JAMES, C. L. R., *History of Negro Revolt*, Trenton, Research Associates School Times Publications, 1991, p. 94.

⁶ RIESENFELD, J., *Dancer in Madrid*, Timperley, George G. Harrap & Co. Ltd., 1938.

⁷ RIESENFELD, J., *Dancer...*, op. cit., p. 10.

el ambiente en el que recibieron consternados la noticia del asesinato de Federico García Lorca en Granada. Y la trágica crónica de otras muchas ejecuciones.

Dancer in Madrid es un texto que resulta sorprendente por su madurez, sobre todo si tenemos en cuenta que su autora apenas tenía veinte años. Está escrito con un estilo ágil, conciso y directo. Repleto de diálogos cotidianos entre los protagonistas de la historia que le conceden verosimilitud y logran que el lector empaticé de forma inmediata con los hechos. A esto se añade una colección de personajes construidos con soltura y precisión, retratos reales de personas que existieron de verdad y a las que conoció durante aquellos meses –incluso utilizó sus verdaderos nombres–, Janet Riesenfeld demostró en este libro sus excelentes aptitudes como contadora de historias, avanzando sus potencialidades como escritora y guionista.

Además, *Dancer in Madrid* resulta deslumbrante por la sinceridad y el entusiasmo con el que está escrito. Es un documento histórico en sí mismo todavía por rescatar. Un texto militante políticamente, además de emocionalmente implicado con la realidad que le había tocado vivir. De hecho, el libro fue concebido como un ejercicio de compromiso ideológico, como una advertencia en relación con lo que estaba sucediendo en España y en otros lugares, proponiendo una toma de postura individual y colectiva frente a los totalitarismos que se habían impuesto de forma amenazadora en Europa. En palabras de la propia Riesenfeld: «Is not a question of political creed, but one of a human idea. I belong to no faction. I am only one of the vast and growing army of liberals who are coming out of their corners and are beginning to face the facts of the actual world, the entire world...»⁸. Pocos meses después estalló la II Guerra Mundial.

Por entonces ella ya estaba en México. Había viajado a este país en 1938 con el nombre artístico de Raquel Rojas, integrándose prácticamente de inmediato en la industria del cine para interpretar papeles secundarios como bailarina (*Una luz en mi camino*, José Bohr, 1938) y poco después ya como actriz en *Café Concordia* (Alberto Gout, 1939), un melodrama romántico en el que, jugando a hacer paralelismos con su propia vida, Janet encarnaba el papel de una artista de la danza vienesa en el México de comienzos del siglo XX. A partir de entonces, y pese a su marcado acento extranjero, trabajó con Mario Moreno

⁸ «No es una cuestión de credo político, sino de valores humanos. No pertenezco a ninguna facción. Solo a un gran y creciente ejército de liberales que están saliendo de todos los rincones y empezando a hacer frente a los hechos del mundo real (actual), del mundo entero...» (traducción de la autora). RIESENFELD, J., *Dancer...*, op. cit., p. 8.

‘Cantinflas’ (*Los tres mosqueteros*, Miguel M. Delgado, 1942), Jorge Negrete (*Cuando viajan las estrellas*, Alberto Gout, 1942), Pedro Armendáriz (*Soy puro mexicano*, Emilio Fernández, 1942) o Julián Soler (*Tormenta en la cumbre*, 1943), todos ellos actores muy populares que, al mismo tiempo, ocupaban puestos muy relevantes dentro del Sindicato que regía el funcionamiento de la industria del cine en México.

Como Raquel Rojas, intervino consciente y reiteradamente en películas de propaganda pro aliada, entre las que además de *Tormenta en la cumbre*, estuvieron *Espionaje en el Golfo* (Rolando Aguilar, 1942) y *Tribunal de justicia* (Alejandro Galindo, 1943). Pero, sin duda, *Soy puro mexicano* se convirtió en uno de los títulos más significativos en este sentido. Rodada el mismo año que *Casablanca* de Michael Curtiz, tenían muchos puntos en común. Ambas fueron planteadas como ficciones de propaganda aliada, con una trama de espionaje que permitía combinar la política con una historia de amor imposible, para construir al final un alegato en favor de la libertad democrática frente al nazismo y al fascismo. Solo que mientras que en *Casablanca* se cantaba *La mar-sellesa*, en *Soy puro México* se interpretaban rancheras. En esta película Raquel Rojas encarnaba el papel de espía estadounidense infiltrada entre un grupo de conspiradores del Eje que utilizaban México como centro de operaciones. Algunos de los diálogos que le correspondió recitar eran auténticas proclamas políticas en favor de un mundo libre e igualitario.

Además de películas con alto contenido ideológico, también participó en producciones que explotaban su condición de vienesa flamenca. Este es el caso de *El niño de las monjas* (Julio Villareal, 1944), drama religioso combinado con una trama taurina que protagonizó junto al joven torero Luis Procuna. Aunque uno de sus papeles protagonistas más relevantes por aquellos años fue el que interpretó junto a Jorge Negrete en *Cuando viajan las estrellas*. Esta película, espléndidamente fotografiada por Gabriel Figueroa, había sido concebida como una comedia de enredo, como una auténtica *screwball comedy* a la mexicana, imitando los modelos de comedia romántica interclasista que por entonces triunfaban en Hollywood con títulos como *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1940) o *Historias de Filadelfia* (Georges Cukor, 1940). Solo que en este caso se añadía una oportunista propuesta intercultural, al introducir en la trama un enrevesado romance entre una famosa actriz estadounidense y un moderno ranchero mexicano [fig. 3]. Justamente por las mismas fechas en las que se ponían en marcha distintas actuaciones de colaboración y hermanamiento político, económico y cultural entre EE. UU. y México a través de los acuerdos de *Good Neighbor policy* avalados por Roosevelt.



Fig. 3. Jorge Negrete y Raquel Rojas en Cuando viajan las estrellas, de Alberto Gout, 1942.

Raquel Rojas se convierte en Janet Alcoriza. Los primeros guiones

A mediados de la década de los cuarenta volvieron a producirse importantes cambios en su vida personal y profesional. Porque fue en México donde conoció al que sería su segundo esposo, el refugiado español Luis Alcoriza, con el que se casó en 1944 [fig. 4].

Por entonces Raquel Rojas dejó de lado su carrera como intérprete y se centró en la escritura de tramas y guiones cinematográficos, que firmó con el nombre de Janet Alcoriza. El mismo año de su matrimonio con Luis, se llevó al cine su primer argumento, *La hora de la verdad*, dirigida por Norman Foster⁹, que se convertiría en su maestro en lo que al trabajo de guionista se refiere. Foster era un cineasta de oficio, que comenzó como periodista y actor, para pasar a la dirección en 1936. Tuvo la habilidad de combinar su actividad como realizador de películas de género y aventuras –en la saga de *Mr Moto*,

⁹ PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza..., op. cit.*, p. 11.



Fig. 4. Luis y Janet Alcoriza a comienzo de los cuarenta en México.

por ejemplo—, con la escritura de obras de teatro y con trabajos más personales y renovadores, como el que realizó junto a Orson Welles, con quien colaboró en la construcción del guion y en la dirección del segmento *My Friend Bonito*, que iba a formar parte de la película *It's All True* (1942), obra que nunca llegó a terminarse tal y como Welles la había concebido¹⁰. A lo largo de las décadas de los cuarenta y cincuenta, Norman Foster destacó por sus cualidades como cineasta sistemático, disciplinado y eficiente, lo que hizo que durante la vigencia de la política de Buena Vecindad se prestase a intervenir en varias producciones mexicanas (*Santa*, 1943) dejando su huella en la cinematografía de este

¹⁰ HINKSON, J., «Norman, Is That You? The Long Wait of Norman Foster», *Bright Lights Film Journal*, Oakland, Gary Morris and Gregory Battle (20/04 /2011), <https://brightlightsfilm.com/norman-is-that-you-the-long-wait-of-norman-foster/#.XTGj5vZBd3h> (19/07/2019).

país y convirtiéndose en mentor y maestro de algunos de los profesionales que trabajaban en dicha industria, entre ellos Janet Alcoriza.

Eran pocas las mujeres que por aquellas fechas habían logrado ser guionistas. Entre las pioneras se cuentan Alice Guy (1873-1968), June Mathis (1889-1927), Dorothy Arzner (1897-1979), Anita Loos (1889-1981) o Frances Marion (1888-1973). En la industria de habla hispana, apenas pueden darse unos pocos nombres. En España es imprescindible mencionar a Rosario Pi (1899-1967), Margarita Alexandre (1923-2015) o Ana Mariscal (1923-1995). Y en el ámbito del cine mexicano a Mimi Derba (1893-1953), Cándida Beltrán Rendón (1898-1984) o Adela Sequeyro (1901-1992), que, como las anteriores, tuvo muchísimos problemas para trabajar como guionista y directora, porque por el mero hecho de ser mujer no podrían inscribirse en el sindicato que regía la actividad cinematográfica en México. Finalmente consiguió afiliarse durante los últimos años de la década de los años treinta y ejercer oficialmente como escritora para cine. A esta nómina hay que añadir a Matilde Landeta (1913-1999), que desempeñó su profesión de forma coetánea a Janet Alcoriza e incluso colaboró con ella en algunas películas. Landeta fue una de las guionistas más reconocidas dentro y fuera de México. Y pese a todo tuvo que crear su propia compañía de producción independiente debido a los problemas que suponía trabajar en cine siendo mujer.

En este ambiente de excepcionalidad es indispensable referirse a mujeres guionistas que con enorme esfuerzo pudieron incorporarse al oficio durante la década de los cuarenta. A esa generación pertenecieron Suso Cecchi D'Amico (1914-2010) que escribió para Visconti, De Sica y Monicelli. O Leight Brackett (1915-1978) que consiguió que la contrataran porque su nombre de pila hacía que la confundieran con un hombre. Gracias a esto terminó tramando junto a William Faulkner el guion de *El sueño eterno* (Howard Hawks, 1946) y a partir de entonces se convirtió en colaboradora habitual de Hawks en varios westerns memorables entre los que merece la pena destacar *Río Bravo* (1959) y *Río Lobo* (1970), además de numerosas películas de aventura y acción, algunas tan míticas como *¡Hatari!* (1962). Al igual que ella, Janet Alcoriza continuó trabajando durante la década de los cuarenta como guionista especializada en cine de género. Brackett, en los llamados *Space Opera* y Janet Alcoriza en ligeras comedias de enredo. Con *Dancer in Madrid* había descubierto y probado que tenía vocación y habilidades para la escritura. Así que, pese a ser un oficio en el que las mujeres tenían poco espacio, Janet Alcoriza decidió dedicarse a la redacción de guiones, porque se dio cuenta de que, en la interpretación, con su acento anglo-germánico, tenía pocas opciones.

EL TRABAJO CON LOS LUISES

Janet y Luis Alcoriza

Los logros de Janet como argumentista y guionista para cine animaron a su marido, Luis Alcoriza, a plantearse nuevas alternativas profesionales. Tras ganar bastante dinero con sus papeles protagonistas como Jesucristo, decidió probar suerte con la escritura. Animado e influido por su esposa, y también por el dramaturgo y director mexicano Celestino Gorostiza, Luis comenzó tanteando sus posibilidades como autor teatral. En 1945 abandonó durante algunos meses su trabajo de actor y se concentró en la creación de varios argumentos para obras de teatro, que no llegó a terminar porque no le convencieron los resultados¹¹. Fue al año siguiente, en 1946, de la mano de Janet, cuando finalmente Luis Alcoriza se adentró en la escritura de su primer guion cinematográfico, *El ahijado de la muerte*, un melodrama ranchero con aire de tragedia protagonizado por un hombre en los márgenes de la ley, una ingenua enamorada y la mismísima Parca, que recordaba en algunos momentos la trama del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Ambos, Janet y Luis, firmaron tanto el argumento como la versión cinematográfica de esta historia interpretada por Jorge Negrete, producida por Oscar Dancigers y dirigida por Norman Foster. Este fue el modo en el que entraron en la vida de Janet y de Luis dos personas que iban a resultar claves en el desarrollo de su trayectoria posterior: Foster, como primer instructor en su andadura como guionistas, y Dancigers, en su labor de productor.

Además, los vínculos de Janet y los líderes del STPC, con los que había trabajado durante los años previos, pudieron facilitarle a Luis Alcoriza el ingreso en el cuerpo de escritores, rígidamente controlado por el joven sindicato que por entonces lideraban Mario Moreno y Jorge Negrete [fig. 5]. Este último le abrió camino a Luis Alcoriza, para que fuese reconocido como escritor, mientras que a otros españoles, entre ellos León Felipe, se les cerraba la entrada en dicha agrupación.

Pese a todos estos apoyos, los comienzos como escritores para cine de los Alcoriza fueron difíciles. Entre 1946 y 1947, tan solo se rodaron dos de sus guiones: *Nocturno de amor* (Emilio Gómez Muriel) y *Una extraña mujer* (Miguel M. Delgado), comedia de enredo resultado de la adaptación de una pieza de Antonio Monsell¹². Con tan poco trabajo como guionistas no lograban

¹¹ GONZÁLEZ CASANOVA, M., *Luis Alcoriza...*, op. cit., p. 50.

¹² GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano. Tomo III*, México DF, Ediciones Era, 1971, p. 113.



Fig. 5. Fernando Soler, Raquel Rojas y Jorge Negrete en los primeros años cuarenta.

sostenerse, así que Luis tuvo que volver a trabajar como actor para salir adelante. Pero en 1948 cambiaron las tornas. Se rodaron cuatro de sus guiones y Luis pudo por fin, dejar su labor como actor teatral¹³, aunque todavía siguió encarnando pequeños papeles en cine. Este fue el año de *Flor de caña*, de Carlos Orellana¹⁴, y de otros dos títulos, *Los amores de una viuda* y *Negra consentida*, ambas dirigidas por Julián Soler, que iba a ser una persona clave en el quehacer de Jante en el futuro. En *Negra consentida*, quedaron claras las cualidades de los Alcoriza para tramar comedias de enredo de aire vodevilesco¹⁵, género en el que a partir de entonces iba a especializarse Janet. En 1949, las cosas fueron

¹³ GONZÁLEZ CASANOVA, M., *Luis Alcoriza...*, op. cit., p. 61.

¹⁴ GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano. Tomo III*, op. cit., p. 293.

¹⁵ *Ibidem*, p. 316.

todavía mejor. Vendieron seis guiones y comenzaron a gozar de cierto prestigio como escritores de oficio dentro de la profesión¹⁶.

En su trabajo como guionistas los Alcoriza combinaron con muy buenos resultados la intuición y audacia de Luis, con el bagaje cultural y la inteligencia de Janet. Tal y como contaba Jeanne Rucar, Janet hizo que su marido descubriera la buena literatura, «le regalaba con frecuencia libros de los mejores autores del momento»¹⁷. Además, habían asimilado junto a Norman Foster los principios básicos y las claves de los procesos creativos en la escritura de guion. Él les enseñó cómo trabajar con los llamados *guiones de hierro*, al estilo de Hollywood, donde estaban previstos todo tipo de detalles, incluso los de carácter técnico. De la forma de entender el cine de Foster, los Alcoriza aprendieron la concisión en los diálogos, la primacía de lo concreto sobre lo conceptual, la inclinación hacia la funcionalidad y la importancia concedida al guion como instrumento de trabajo esencial en la construcción de cualquier película¹⁸. De esta manera definieron su estilo marcado por la economía narrativa, una forma de proceder que facilitaría su entendimiento con Buñuel, probablemente porque tal y como señaló Gabriel García Márquez, Luis Alcoriza era «un escritor excelente, con una práctica cotidiana de cajero de banco»¹⁹.

Janet siempre atribuyó a su esposo los méritos de la obra que habían firmado juntos. En numerosas ocasiones declaró que las ideas eran de Luis y que su tarea consistía en actuar como contrapunto crítico, poniendo en cuestión sus planteamientos para, compensando opiniones, proceder después a la escritura de los argumentos. «El planea, ella añade, él suprime y rectifica ella... y de todo este constante planear, añadir, suprimir y corregir, ‘nacen’, las historias...»²⁰. Sin embargo, su trayectoria profesional antes de conocer a Luis Alcoriza y sus inicios en el oficio de guionista, nos hacen pensar que el papel de Janet fue mucho más importante de lo que habitualmente se ha reconocido. Tal y como ha señalado Claudio Isaac, que tuvo la oportunidad de

¹⁶ Entre los guiones más significativos que consiguieron vender en 1949 se encuentra: *Un cuerpo de mujer* de Tito Davison, *Tú, solo tú* de Miguel M. Delgado, *Yo quiero ser un hombre* de René Cardona y *El gran calavera* de Luis Buñuel.

¹⁷ RUCAR, J., *Memorias de una mujer sin piano*, Madrid, Alianza, 1991, p. 86.

¹⁸ PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza...*, op. cit., pp. 11 y 12.

¹⁹ Testimonio dado por Gabriel García Márquez y recogido en «Luis Alcoriza», *Directores de Cine Mexicano*, http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/luis_alcoriza.html (20/12/2016).

²⁰ MUÑOZ, «El retorno de Raquel Rojas», *Novelas de la pantalla*, n.º 249 (05/01/1946), p. 6.

verlos trabajar juntos, Janet «era aguda y culta sin presumirlo». Pero se consagró al servicio de Luis, «le organizaba ideas para guiones, le redactaba textos, trabajaba en distintas formas para que él se encumbrara...»²¹. Sin embargo, nunca jugó el rol de víctima.

A lo largo de la segunda mitad de la década de los cuarenta Luis y Janet Alcoriza escribieron juntos melodramas como *Flor de caña* y *Un cuerpo de mujer* (Tito Davison, 1949). Pero, sobre todo, se especializaron en la adaptación y la escritura de guiones originales para comedias que utilizaban como punto de partida argumental la disputa entre sexos y sus contradicciones, en la línea de *Enrédate y verás* (Carlos Orellana, 1948), *Tú, y solo tú*, *Yo quiero ser hombre* o *La liga de las muchachas* (Fernando Cortés, 1949), planteada como una parodia acerca del feminismo.

Por estas fechas Janet se convirtió en la guionista de cabecera de Julián Soler²², que en 1948 iba a dirigir dos comedias de atmósfera cosmopolita y mundana, *Negra consentida* y *Los amores de una viuda*, esta última producida por Alfredo Ripstein²³. Janet seguiría trabajando eficazmente para este actor y cineasta durante los años cincuenta, fraguándose así las circunstancias que iban a ponerles en contacto con Fernando Soler y que conducirían directamente al encargo de *El gran calavera*.

Janet Alcoriza y Luis Buñuel

Buñuel siempre reconoció la extraordinaria ayuda que le había prestado Marie Epstein al inicio de su carrera cinematográfica. Esta guionista y realizadora de ascendencia polaca, afincada en Francia y hermana de Jean Epstein, fue su profesora en la Académie du Cinéma de París, le ayudó en la construcción de su primer guion (*Goya*, 1926) y también en el montaje de su primera película (*Un perro andaluz*, 1929)²⁴.

Veinte años más tarde, en 1949, volvía a encontrarse trabajando con otra mujer guionista, Janet Alcoriza. Tras el fracaso de varios proyectos personales,

²¹ ISAAC, C., *Luis Buñuel...*, op. cit., p. 89.

²² «El miércoles pasado murió la guionista Janet Alcoriza», *Uno más uno*, Ciudad de México (22/11/1998), p. 25.

²³ GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano. Tomo III*, op. cit., pp. 316 y 339.

²⁴ MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Aprendiz de cineasta. La Libertad y sus límites en el *Goya* de Luis Buñuel», en CALVO RUATA, J. I. (coord.), *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 121-155.

Buñuel decidió aceptar una obra de encargo, *El gran calavera*, para sobrevivir y para mantener su posición dentro de la industria del cine mexicano. Se trataba de una forma de proceder excepcional porque estaba asumiendo la realización de una película a partir de un guion que él no había escrito. Dancigers le presentó un guion literario ya elaborado, redactado por Luis y Janet Alcoriza²⁵ y posiblemente Buñuel admitió estas condiciones porque el autor del texto era Luis, con el que llevaba varios meses reuniéndose para dar forma a *Los olvidados*. Sabía de su trabajo, de su forma de proceder y podría sentirse cómodo a la hora de hacer modificaciones en el texto del que partían.

El argumento de *El gran calavera* provenía de una obra teatral bastante mediocre de Adolfo Torrado, dramaturgo español que por aquellas fechas era uno de los más populares y prolíficos escritores para la escena en habla hispana. Su producción se caracterizó por contenidos altamente melodramáticos, la preferencia por argumentos en los que se ensalzaba el amor paterno-filial puro, la presencia de personajes marginales o muy humildes y una tendencia a la moraleja en forma de obligado final feliz, más propio de los cuentos infantiles que del teatro. De la fama de Torrado durante la década de los cuarenta habla la edición de un volumen con sus obras completas en 1948²⁶. Esta publicación estimuló la idea de llevar *El gran calavera* a la pantalla y probablemente fue la que se utilizó como texto de referencia para acometer la adaptación realizada por Luis y Janet Alcoriza. Se trataba de contar la historia de Ramiro, un hombre de posición acomodada que se dedica a dilapidar la fortuna familiar de juerga en juerga tras la muerte de su esposa. La hija de Ramiro, Virginia, va a casarse con Alfredo, un joven más interesado por su dinero que por su cariño. Ramiro sufre un síncope y un largo desmayo, tras lo que toda la familia se pone de acuerdo para fingir que se han arruinado y que él ha pasado por un largo episodio de amnesia. Escenifican el engaño trasladándose a vivir a uno de los barrios más humildes de la ciudad, para de este modo contribuir a su recuperación física y mental. Ramiro descubre el ardid, pero decide continuar con la comedia para educar a los suyos, mientras comienza a surgir el amor entre el laborioso Pablo y la bondadosa Virginia.

Con esta referencia argumental de partida los Alcoriza afrontaron la adaptación de *El gran calavera*, justo en el momento en el que el prestigio de la obra

²⁵ TORRADO, A., «*El gran calavera*», en *Obras completas*, Madrid, Rolland, 1948, pp. 185-266.

²⁶ HUERTA, J., PERAL, D., y URZAIZ, H., *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.



Fig. 6. Cartel promocional de *El gran calavera*, de Luis Buñuel, 1949.

de Torrado comenzaba a ponerse en cuestión [fig. 6]. Tomaron de la pieza para teatro la base argumental, los nombres de varios personajes, el planteamiento de algunas escenas y unas pocas, muy pocas, frases de los diálogos. A partir de aquí procedieron con enorme libertad, introduciendo abundantes cambios en relación con el texto original. Su aportación fundamental consistió en la supresión de varios personajes —la sobrina de Ramiro, por ejemplo—. También procuraron construir una espacialidad más claramente cinematográfica ubicando escenas en la calle o en el patio de la casa de vecinos. A esto añadieron el cambio del perfil de Eduardo —el hijo de Ramiro—, al que convirtieron en un joven inconsciente, pero colaborador y bondadoso, frente al diseño del galán teatral dado por Torrado, que era mucho menos participativo y generoso. Además, introdujeron un personaje nuevo, Alfonso, el novio acomodado de Virginia, que no existía en la pieza original y que daría lugar a la participación en la película como actor de Luis Alcoriza. También añadieron acciones que ni siquiera se apuntaban en la obra de teatro, como la de la fiesta de compro-

miso, y trasformaron por completo la resolución final de la trama²⁷. De este modo desplazaron el eje argumental de la historia original que estaba centrada en Ramiro, y lo trasladaron a la familia para dar mayor protagonismo al resto de los personajes, en especial a la pareja de enamorados formada por Pablo y Virginia. Así consiguieron construir un relato de aire coral e innovador, con abundantes elementos tomados de las *screwball comedies* hechas en Hollywood. Los Alcoriza, Fernando Soler y Luis Buñuel hicieron de esta película una comedia de aire absurdo, que plantea los conflictos interclasistas a través de la pareja compuesta por Pablo y Virginia, utilizando en algunos momentos una narrativa próxima a la obra de Preston Sturges²⁸.

No obstante, el caso de *El gran calavera* fue una excepción dentro del sistema de trabajo de Buñuel, porque apenas intervino en el proceso de escritura. Tuvo que partir de un guion literario ya construido, así que solo pudo intervenir en la elaboración del guion técnico, con poco tiempo y escasa capacidad de maniobra para introducir cambios en un proyecto que, además, estaba condicionado y fuertemente controlado por la presencia el actor-productor Fernando Soler.

No obstante, durante el proceso de adaptación y filmación, Buñuel añadió a *El gran calavera* abundantes dosis de humor planteadas como antídoto mediante el que equilibrar los abusos sentimentales del original literario. Una inclinación general hacia la comedia romántica que tiene mucho que ver con la participación en la escritura del guion de Luis y, especialmente, de Janet Alcoriza. En esta película se advierte, tal y como ha señalado García Riera²⁹, la imitación de modelos propios del cine estadounidense, un planteamiento que resultaba especialmente refrescante por entonces, en un momento en el que la sociología mexicana había establecido como costumbre largos noviazgos, pero siempre dentro de la misma clase social a la que cada uno pertenecía, convirtiendo en un escándalo cualquier alteración de esta norma³⁰. Precisa-

²⁷ Todos estos cambios pueden apreciarse tras la revisión de la obra de teatro original comparada con el guion escrito por los Alcoriza y Buñuel. Filmoteca Española [FE], Archivo Buñuel [AB], 529 (Méjico, 1949).

²⁸ EVANS, W. P., *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 52.

²⁹ GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano. Tomo IV*, Méjico DF, Ediciones Era, 1972, p. 9.

³⁰ TORRES-PEPTIÉN TORRES, V., «Una familia de tantas. La celebración de las fiestas familiares católicas en Méjico (1940-1960)», en DE LOS REYES, A. (coord.), *Historia de la vida cotidiana en Méjico. V. Siglo XX. Campo y ciudad. Vol. 1*, Méjico, El Colegio de Méjico, Fondo de Cultura Económica, p. 181.

mente una de las claves del éxito de *El gran calavera* consistió en adherirse a las reflexiones acerca del sentimiento de clase que tan bien había funcionado dentro del cine mexicano en *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947) y *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1948), solo que añadiéndole un toque cosmopolita.

Buñuel logró sacarle el máximo partido al guion de *El gran calavera*, pese a lo precipitado del encargo y a las servidumbres que suponía la presencia de Fernando Soler, uno de los miembros más destacados del clan de los Soler que había desistido de dirigir la película para centrarse en la interpretación del papel de Ramiro. Además, la actuación sobre un texto ajeno no solo contribuyó a estrechar los lazos personales entre Buñuel y los Alcoriza, sino que también sirvió para establecer con ellos mecánicas de trabajo y pautas de actuación que marcarían el camino de lo que iba a ser su colaboración durante los diez años siguientes.

Con *El gran calavera* Buñuel prefiguró el esquema básico de sus películas alimenticias durante su etapa mexicana: melodramas latinos en los que vencía su repugnancia por los excesos sentimentales mediante el uso del humor y sobre todo de la ironía³¹. De la mano de los Alcoriza, Buñuel propició una actualización de los estándares manejados hasta entonces por la comedia mexicana, con un ritmo mucho más rápido, más eficaz y fórmulas más cosmopolitas, a las que añadió su particular gusto por el sarcasmo. Esta propuesta disfrutó de cierto prestigio durante los años siguientes, prolongándose como modelo hasta nuestros días, como evidencia el éxito conseguido en 2013 por la nueva versión de *El gran calavera*, estrenada en México con el título de *Nosotros los nobles* (Gary Alazraki).

Buñuel valoró desde el primer momento la solvencia y el oficio de Luis Alcoriza y lo convirtió en uno de sus coguionistas habituales [fig. 7]. Los dos Luises colaboraron en algunas ocasiones con Janet, aunque ella se mantuvo casi siempre en segundo plano. Normalmente en las reuniones para construir los argumentos y, sobre todo, en las encerronas en San José Purúa para dar forma a los guiones literarios, intervinieron tan solo Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Sin embargo, cuando Buñuel les escribía cartas desde distintos lugares del mundo, se dirigía a los dos como si se tratase de una unidad indisoluble y se refería a ellos cariñosa y satíricamente llamándoles «mis discípulos»³².

³¹ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1999, p.152.

³² FE, Archivo Alcoriza [ALC], 01/02 (París, 09/V/1954).



Fig. 7. Luis Buñuel, Luis Alcoriza y Janet Alcoriza, h. 1975. Filmoteca Española.

MUJER INDEPENDIENTE Y GUIONISTA DE OFICIO

A partir de aquel momento se produjo el asentamiento definitivo de Janet Alcoriza como guionista. Durante la década de los cincuenta escribió dos textos cinematográficos junto a su marido y Luis Buñuel. El primero de ellos titulado *Si usted no puede yo sí* (1950) una comedia producida por Dancigers, aunque en este caso la dirección iba a estar a cargo de Julián Soler³³. El resultado fue una farsa musical de tono anárquico, sustentada sobre los esquemas de una compleja trama vodevilesca, donde se entrecruzaban actores fracasados y ladrones en busca de ocupación, emigrantes catalanes y vengativos sicilianos, buenas y malas mujeres... todo ello aderezado con juegos de identidades equivocadas y flirteos amorosos³⁴. Buñuel y los Alcoriza procuraron divertirse todo lo posible

³³ Algunas fuentes hablan de que Buñuel no quiso hacerse cargo de la dirección de esta película. http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/luis_alcoriza.html (10/01/2015).

³⁴ GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano. Tomo IV, op. cit.*, p. 227.

al escribir este guion, introduciendo bromas privadas que en muchos casos solo podían entender algunos amigos de su entorno más cercano³⁵. En este sentido merece la pena subrayar la conversación en catalán mantenida al principio de la película entre el actor Pepe Iglesias y Francisco Ledesma –este último de origen español–, probablemente una cita soterrada a Salvador Dalí. Y también el monólogo en el que se cuentan complejas historias de malos hijos, que no eran otra cosa que una parodia de los arquetípicos melodramas familiares mexicanos. Chistes y acciones organizadas según un ritmo trepidante, emulando las tramas y situaciones del burlesco francés y estadounidense, desde Max Linder a Chaplin. Julián Soler llevó a la pantalla como director el texto de Buñuel y los Alcoriza, sin terminar de entender lo que tenía entre manos. El resultado fue un producto híbrido, la única participación de Buñuel en una película mexicana donde no intervino como director³⁶.

Al año siguiente Buñuel, Luis y Janet Alcoriza tramaron la adaptación y el guion de *La hija del engaño* (1951). El productor Oscar Dancigers intentando repetir el éxito obtenido por *El gran calavera*, le propuso a Buñuel filmar una nueva adaptación cinematográfica de *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935). Buñuel había sacado adelante una primera versión cinematográfica de la obra teatral homónima de Arniches en España, cuando era accionista y productor ejecutivo de la firma Filmófono. Los refugiados españoles en México disponían de una copia de *Don Quintín el amargao* que veían con frecuencia, como una forma amable de rememorar su país de origen. Se trataba de una historia que Buñuel conocía bien y que sentía que podía resultar sencillo versionar. También pudo pesar la posibilidad de aprovechar esta película como una ocasión para divertirse y al mismo tiempo seguir reflexionando en términos prácticos y netamente cinematográficos acerca de las esencias del melodrama. Todo esto con la participación de los Alcoriza, que por aquellas fechas no solo se habían convertido en sus colaboradores habituales en tareas cinematográficas, sino también en dos de sus mejores amigos. Le habían ayudado en los momentos más difíciles cuando trataba de establecerse en México y a comienzos de los cincuenta pasaron a ser figuras clave para afianzar su situación profesional.

Aparte de estas dos piezas, durante los años siguientes Janet Alcoriza escribió más de una veintena de guiones junto a su marido³⁷. Y cuando a partir de

³⁵ *Ibidem*, pp. 227-228.

³⁶ *Ibidem*, p. 228.

³⁷ Algunos de los títulos en los que trabajaron juntos a comienzos de los cincuenta fueron *Mala hembra* (Miguel M. Delgado, 1950), *Si me viera don Porfirio* (Fernando Cortés, 1950),

1955, Luis Alcoriza quiso reorientar su carrera, y centrarse en guiones de cierta ambición intelectual, Janet decidió continuar trabajando como escritora de cine de género, por su cuenta o con otros colaboradores. Participó también en los guiones que su marido dirigió durante las décadas de los sesenta, aunque en algunos de ellos ni siquiera llegó a aparecer acreditada y siguió cooperando con él hasta su última película, *Lo que importa es vivir*, toda una declaración de intenciones, rodada en 1987.

Janet Alcoriza trabajó con los guionistas Edmundo Báez, Alfredo Varela Jr., Fernando Galiana, Mauricio de la Serna o Matilde Landeta. Junto con ellos construyó melodramas pasionales y, sobre todo, de comedias románticas, que fueron una de sus especialidades. Además, fue la guionista habitual de directores como Rafael Baldeón³⁸, Rogelio A. González³⁹ o Miguel M. Delgado⁴⁰. Pero con quienes estableció un vínculo profesional de primer orden fue con los hermanos Soler, tanto con Fernando⁴¹ como con Julián. Para este último escribió al menos trece historias, entre las que dominaron las comedias románticas de aire caricaturesco, un rasgo que se correspondía a la perfección con la inteligencia irónica de Janet. Desde *Los amores de una viuda* (1949), hasta *Lío de faldas* (1969)⁴². Tanto Janet Alcoriza como Julián Soler, además de

Huellas del pasado (Alfredo B. Crevenna, 1950), *El siete machos* (Miguel M. Delgado, 1950), *Hipólito el de Santa* (Fernando de Fuentes, 1950) y *Canasta uruguaya* (René Cardona, 1951).

³⁸ Para este cineasta escribió: *La isla de las mujeres* (1952), *Gitana tenías que ser* (1953); *Morir de pie* (1955).

³⁹ Para Rogelio A. González escribió: *Las interesadas* (1952), *La vida no vale nada* (con L. Alcoriza, inspirada en Gorki, 1954), *El inocente* (con L. Alcoriza, 1955), *El hambre nuestra de cada día* (con A. Varela Jr. y L. Alcoriza, 1959), *El buena Suerte* (con F. Galiana, 1960), *Paloma Brava* (con F. Galiana, 1960) y *Perdóname mi vida* (A. Varela Jr., 1964).

⁴⁰ Para Miguel M. Delgado escribió: *Bala de Plata* (con A. Varela Jr. y F. Penella, 1959), *Bala de plata en el pueblo maldito* (con A. Varela Jr. y F. Penella, 1959), *El Bronco Reynosa* (con F. Galiana, 1960); *El Jinete Negro* (con F. Galiana y A. Varela Jr., 1960).

⁴¹ Para Fernando Soler escribió como Raquel Rojas *Los enredos de una gallega* (1951), además del guion de *El gran calavera*, realizado junto con su marido Luis Alcoriza y que iba a dirigir Fernando Soler, aunque finalmente terminó filmándolo Luis Buñuel.

⁴² Para Julián Soler escribió: *Negra consentida* (1949), *Los amores de una viuda* (1949), *Si usted no puede yo sí* (con L. Alcoriza y L. Buñuel, 1951), *Una gringuita en México* (1951), *La miel se fue de la luna* (como Raquel Alcoriza con L. Alcoriza, 1951), *Se le pasó la mano* (con L. Alcoriza, 1952), *No te ofendas, Beatriz* (con L. Alcoriza, sobre una pieza de Arniches, 1952), *La visita que no tocó el timbre* (con Luis Alcoriza, 1954), *Me gustan Valentones* (con L. Alcoriza y A. Varela Jr., 1958), *Siempre estaré contigo* (con M. Landeta y A. Varela Jr., 1958), *Me quiero casar* (1967), *Romeo contra Julieta* (1968).

actores, habían probado suerte con otros oficios cinematográficos, lo que les proporcionaba un amplio y completo conocimiento de la profesión y también de los sistemas de trabajo de la industria mexicana. Su colaboración comenzó en 1943, como intérpretes de *Espionaje en el Golfo* y de *Tormenta en la cumbre*, que además fue la primera película dirigida por Julián Soler. A partir de aquel momento continuaron trabajando juntos durante más de veintiséis años.

A comienzos de los años sesenta la situación personal y laboral de Janet empezó a cambiar de forma significativa. Luis Alcoriza decidió pasarse a la dirección cinematográfica realizando una serie de películas (*Los jóvenes*, 1960; *Tlayucan*, 1962; *Tiburoneros*, 1963 o *Tarahumara*, 1964) que, aunque premiadas y en general muy bien acogidas por la crítica, no daban dinero. Para sobrevivir tuvo que aceptar la dirección de títulos de encargo, adentrarse en el mundo de la docencia impartiendo cursos de guion en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficas (CUEC) de la UNAM y volver a la escritura de guiones para otros cineastas, porque esta era la actividad con la que de verdad ganaba dinero⁴³. Fue en este momento cuando los Alcoriza entraron en contacto con Gabriel García Márquez, que colaboró con Luis en la escritura de varios guiones cinematográficos, entre los que estuvieron *Juego peligroso* (Luis Alcoriza, Arturo Ripstein, 1967) y *Presagio* (Luis Alcoriza, 1974).

Durante este periodo fue esencial el apoyo de Janet escribiendo argumentos para obras meramente comerciales y firmando un total de diecisiete guiones entre 1960 y 1971. Juntos tramaron *El gánster* (1965), un nuevo acercamiento a la combinación de costumbrismo y neorrealismo que tan buenos resultados le había dado a Luis en la escritura de *La ilusión viaja en tranvía* (Luis Buñuel, 1952). Janet también colaboró en otros guiones sin acreditar, especialmente en los escritos y dirigidos por su marido. Incluso se animó a volver puntualmente a la interpretación en *Tlayucan* (1961). Basada en una historia de Jesús «Murciélagos» González, adaptada por ella misma, intervino en este filme como actriz, junto a Jean Rucar, la mujer de Buñuel, en el papel de turista americana.

Probablemente todo esto provenía de un pacto no escrito entre ambos según el cual Janet garantizaba con su trabajo la estabilidad económica de la pareja, mientras Luis se adentraba en la dirección de películas que le proporcionaban reconocimiento y prestigio artístico, pero unos ingresos muy irregulares.

⁴³ Algunos de los títulos de supervivencia de Luis Alcoriza durante este periodo fueron: *La chamuscada (Tierra y Libertad)* (A. Mariscal, 1971), *Persigüelas y... alcáncalas* (R. de Anda y R. de Anda Jr., 1969), *Trampa para un cadáver* (F. del Villar, 1968), *Pancho Tequila* (M. M. Delgado, 1968), *Departamento de soltero* (R. Cardona Jr., 1969).



Fig. 8. Janet Alcoriza (centro) en Ensayo de un crimen, de Luis Buñuel, 1955.

ROMPER CON EL ESTANCIAMIENTO DE LA CULTURA, DE LA EDUCACIÓN Y DEL ARTE

Desde 1944, año en el que se casó con Luis, las apariciones de Janet en la pantalla fueron esporádicas, aunque nunca abandonó definitivamente la interpretación, trabajando puntualmente como actriz hasta los 69 años en obras de Buñuel (*Ensayo de un crimen*, 1955; *El ángel exterminador*, 1962) y en algunas otras películas de su marido [fig. 8]. Durante este lapso de tiempo se dedicó fundamentalmente a la escritura de adaptaciones, argumentos y guiones para cine hasta 1987, fecha en la que comenzaron a pesarle los problemas de salud que venía arrastrando desde tiempo atrás.

Janet Alcoriza escribió más de ochenta guiones. Pero al inicio de la década de los setenta, cuando tenía poco más de cincuenta años, se inició el declive de su carrera, coincidiendo con la entrada en quiebra de la industria del cine mexicano. Mientras en Hollywood autoras de su generación como Leight Brackett, triunfaban escribiendo junto con Lawrence Kasdan y Georges Lucas *El*



Fig. 9. Luis Alcoriza, Janet Alcoriza y Luis Buñuel durante el rodaje de Las fuerzas vivas, 1975. Filmoteca Española.

Imperio contrataca (Irvin Kershner, 1980), Janet tuvo cada vez menos margen de maniobra y apenas pudo tramar tres piezas para el cine y participar ocasionalmente como intérprete en otras [fig. 9]. Cuando en 1999 se le concedió a título póstumo un Ariel de Oro, se reconoció con este galardón el conjunto de su trayectoria dentro del cine mexicano y, de manera muy especial, su carrera como guionista⁴⁴.

En el punto en que se sitúa ahora la investigación sobre su biografía y obra sería una frivolidad tratar de establecer si Janet Alcoriza consiguió lo que quiso, o si tuvo la vida que deseaba. Lo que sí sabemos es que fue una mujer de trayectoria aventurera e intensa, de «un romanticismo militante», tal y como la definía su amigo Novais⁴⁵, libre y discreta, pero nunca sumisa. De todos estos rasgos y de su picardía personal, nos habla una anécdota narrada por Claudio Isaac, quien conoció muy bien a los Alcoriza y que cuenta que

⁴⁴ «Murió Janet Alcoriza», *El Sol de México*, México DF, Organización Editorial Mexicana (19/11/1998), p. 1.

⁴⁵ FE, ALC, 01/02 (Paris, 9/V/1966).

Janet aprovechaba sus lentes oscuras y de aumento –porque era muy miope– para quedarse dormida en las sobremesas. Cuando le pedían opinión sobre lo que se estaba hablando utilizaba una frase que encajaba en cualquier situación y con la que conseguía disimular: *c'est incroyable*, y la repetía se hablase de lo que se hablase⁴⁶.

Excepcionalmente culta, Janet llegó a tener hondos conocimientos de música clásica, sin duda provenientes de lo aprendido junto a sus padres⁴⁷. Profesionalmente fue independiente, capaz de trabajar como bailarina y como actriz y también como guionista de cine, un oficio en el que las mujeres eran minoría o en el que intervenían para que otros terminasen firmando sus escritos. Janet vio que podía ganarse la vida con esta profesión y se centró en la construcción de historias de género: comedias de enredo, comedias rancheras, comedias deportivas, *westerns* de aire cómico e incluso películas de luchadores enmascarados, como la saga *Bala de Plata*.

Y lo hizo con un estilo caracterizado por la eficacia narrativa, destacando por su especial habilidad en la construcción de conflictos y en la creación de personajes⁴⁸, aspectos que había evidenciado dominar desde sus primeros trabajos como escritora, en la crónica personal de la guerra civil española planteada en *Dancer in Madrid*.

Pera además de ser una profesional resolutiva y bien preparada, fue consciente de que su oficio podía y debía trascender. En 1960 firmó un manifiesto de profesionales y críticos del cine contra la nueva ley de cinematografía, que consideraban anticonstitucional. Les preocupaba especialmente el modo en el que el proteccionismo y el excesivo mercantilismo potenciado por esta ley conducía al «estancamiento de la cultura, de la educación y del arte»⁴⁹ en México. No se equivocaban.

Janet Alcoriza fue lo suficientemente generosa e inteligente como para apoyar la carrera de Luis Alcoriza, Luis Buñuel o Gabriel García Márquez [fig. 10]. Para este último no solo fue una ayuda esencial en los momentos difíciles de su establecimiento en México, sino que, además, preservó como un tesoro su

⁴⁶ ISAAC, C., *Luis Buñuel...*, op. cit., p.95.

⁴⁷ Le regaló antes de morir algunos de sus discos a Claudio Isaac: grabaciones raras de música pre barroca y una magnífica colección de Richard Strauss. ISAAC, C., *Luis Buñuel...*, op. cit., p. 90.

⁴⁸ «Murió Janet Alcoriza»..., op. cit., p. 1.

⁴⁹ GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano. Tomo VII*, México DF, Ediciones Era, 1975, pp. 328-329.



Fig. 10. Janet Alcoriza, Gabriel García Márquez y Luis Alcoriza, h. 1975. Filmoteca Española.



Fig. 11. Janet Riesenfeld en 1942.

legado, guardando hasta su muerte las pruebas de imprenta corregidas y dedicadas de su novela más famosa. Pruebas que podía haber vendido para sortear las dificultades económicas de los últimos años de su vida. Pero no lo hizo. A Janet cabría definirla con una de las frases de *Cien años de soledad*, cuando José Arcadio le dice a su querida Rebeca: «Eres muy mujer, hermanita». O también, utilizando una de sus expresiones favoritas, podríamos decir que Janet Riesenfeld fue una mujer *incroyable* [fig. 11].

LAS MUJERES EN EL SISTEMA DEL ARTE EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XXI

Rocío de la Villa Ardura

Universidad Autónoma de Madrid

1. MOTOR DE CAMBIO

Hace ya siete años, en 2012, editaba junto a Nekane Aramburu y Piedad Solans, el volumen colectivo *Mujeres en el sistema del arte en España*¹. Pretendíamos plantear una primera reflexión sobre lo que no se había abordado hasta entonces: la situación de artistas, críticas y comisarias, conservadoras, galeristas y colecciónistas, gestoras, docentes e investigadoras en nuestro país. Además de las aportaciones testimoniales de varias artistas, se intentaba ofrecer una síntesis a cargo de una quincena de especialistas que recogiera investigaciones realizadas hasta la fecha y presentara un estado de la cuestión con nuevos datos, a menudo apoyados en los primeros informes de la asociación MAV, Mujeres en las Artes Visuales, fundada tres años atrás, en 2009 y, a la sazón, productora de este volumen.

En mi opinión, la aparición de MAV hace ya una década ha sido uno de los elementos imprescindibles para entender qué ha pasado cuando nos preguntamos sobre la situación de las mujeres en el sistema del arte en España en el siglo XXI. No solo por la ingente tarea llevada a cabo: festivales y después bienales bajo el rótulo *Miradas de mujeres*, encuentros y foros de reflexión, premios de reconocimiento y ayudas a proyectos de artistas emergentes, la edición de la revista *m-arte y cultura visual* que lleva ya más de cinco años y ha recibido en su web más de 700.000 visitas... Además de los Informes de su Observatorio, a los que aludía, que son ya referencia imprescindible tanto en estudios especializados como para los grandes medios de comunicación, diarios de difusión estatal y provincial, y radios y televisiones públicas y privadas.

¹ ARAMBURU, N., DE LA VILLA, R., y SOLANS, P. (ed.), *Mujeres en el sistema del arte en España*, Madrid, EXIT/MAV, 2012.

Sobre todo, la importancia de MAV –que hoy cuenta con más de 500 asociadas en el Estado español– ha sido su capacidad dinamizadora: generando grupos locales como Artemisia Mujeres + Arte en Canarias, Colectiva en Málaga, la Plataforma A artivista en el País Vasco; además de otras asociaciones, como Generando Arte, Blanco, Negro y Magenta, y AAC Asociación de Autoras de Cómics; y otros grupos de artistas como Las que habitan y OFFmothers. Proyectos como GYF. Género y figura, en torno a la fotografía, MMM Mujeres mirando a mujeres, Herstory, ¿Quién coño es?; y también grupos a caballo entre la investigación académica y el arte colaborativo, como ACVG, Arte contra violencia de género en el seno del Departamento de Escultura de la UPV en Valencia. En conjunto, este mosaico plural ha multiplicado la visibilidad de las mujeres en nuestro sistema artístico. Y como no podía ser menos, en esta línea activista, MAV se ha sumado a la plataforma La caja de Pandora, surgida en el verano de 2017 contra la violencia de género en el ámbito de las artes visuales y la cultura.

MAV ha introducido en la agenda del sistema del arte en nuestro país la cuestión de la discriminación sexista y la necesidad de paridad desde las políticas artísticas de las instituciones hasta el mercado del arte en dos áreas: con las asociaciones de arte contemporáneo (UAAV, IAC, ADACE, etc.) y con asociaciones de mujeres y cultura. Respecto a la primera, ha incorporado su reivindicación de igualdad en las propuestas conjuntas del sector, recogidas en 2012 en la *Estrategia para las artes visuales* y recientemente, en el reformulado *Documento sobre buenas prácticas en Museos y Centros de arte*, cuya primera versión de 2007 ha sido reelaborado por la Mesa Sectorial de Arte Contemporáneo, donde MAV ha trabajado junto con las principales asociaciones: Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), Asociación de Directores de Museos de España (ADACE), Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo, Federación Estatal de Asociaciones de Gestores Culturales y Unión de Artistas Contemporáneos de España (Unión_AC), presentado en febrero de 2019 en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, y en el que las cuestiones de género han pasado a estar en primer plano.

Respecto a la segunda alianza con asociaciones de mujeres y cultura, MAV además de promover junto a Clásicas y Modernas el proyecto de investigación I+D+ i dirigido por Fátima Arranz *Mujeres y hombres en la industria cultural (literatura y arte)*, 2011-2014, cuyos resultados fueron presentados en la Biblioteca Nacional; junto con CIMA y Clásicas y Modernas forzó el primer autoestudio del Ministerio de Cultura, *Mujeres y cultura: políticas de igualdad*, publicado en 2012. El modelo de MAV, en su doble vertiente de Observatorio y agente interlocutora reconocida por las administraciones públicas, con el fin de corregir la

discriminación sexista en la programación de exposiciones en espacios públicos fue seguido por Artemisia, que en 2014² mapeó las exposiciones protagonizadas por artistas mujeres en el panorama expositivo en Canarias, y cuya difusión mediática le llevó a la interlocución con los departamentos de cultura de los Cabildos. En Galicia, el estudio modélico *Arte + Mulleres. Creadoras galegas*, dirigido por M.^a Luisa Sobrino en 2015 y financiado y publicado por el Consello da Cultura Galega, provocó que el último año del MARCO de Vigo dirigido por Iñaqui Martelo tuviera una programación exclusivamente femenina y feminista. A los que se sumó también en 2016 el 4.^º Informe del Observatorio Cultural de Género (en colaboración con MAV) contabilizando las exposiciones de mujeres en los centros de arte de Barcelona. En esta línea, el último fruto de MAV junto con otras asociaciones del sector mujeres y cultura es muy reciente: la creación del nuevo Observatorio de Igualdad de Género en la Cultura en el Ministerio de Cultura, que ya ha presentado su Plan de Trabajo para 2019 con una pequeña asignación económica, junto a las asociaciones Mujeres en la música, CIMA asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, y Clásicas y Modernas.

En suma, cuando hablamos de MAV estamos hablando de una cierta «mareá» en la que ha participado y siguen participando directa e indirectamente cientos, miles de mujeres. Desde el principio, porque era necesaria, fue una iniciativa con éxito. Con una política de sumar (y no restar), se convirtió en el aglutinante que recoge una exigencia social: la igualdad efectiva de las mujeres, reclamación que en Occidente no ha dejado de intensificarse en la última década, también en el terreno específico del arte, cuyas sinergias y alianzas han tenido un incremento cualitativo y cuantitativo muy intenso y mantenido desde 2009. Un movimiento que es consciente de que el ámbito de la cultura y las instituciones artísticas es decisivo, en tanto que es ahí donde los poderes hegemónicos del patriarcado atesoran su valor simbólico: la raíz de exclusión y no pertenencia donde se legitima la dominación masculina y que se materializa en la violencia ejercida sobre las mujeres en todos los ámbitos a partir del borrado de su genealogía, desde la menor retribución a igual trabajo a los asesinatos machistas.

Después de diez años, podemos afirmar que MAV ha comenzado a modificar el sistema del arte en España. Como veremos, pese a las adversidades, podemos detectar cambios que se han ido produciendo en estas primeras décadas del siglo XXI y que han ido normalizando un panorama que hoy es bien distinto a las últimas décadas del siglo XX.

² <http://www.nirasantana.com/press/>

2. BALANCE

No es casualidad, por ejemplo, que en este tiempo hayamos asistido a ciertos reconocimientos simbólicos, como los primeros premios Velázquez concedidos a artistas mujeres, a la colombiana Doris Salcedo en 2010, a las españolas Esther Ferrer y Concha Jerez en 2014 y 2017, y a la chilena Cecilia Vicuña en 2019. De igual manera, en los últimos años el premio nacional de artes plásticas parece haberse concedido de manera «trenzada»: Elena Asíns en 2011, Carmen Calvo en 2013, Concha Jerez en 2015, Ángela de la Cruz en 2017 y Àngels Ribé en 2019. Pero debemos preguntarnos: ¿Responde a una política de gestos que, sin embargo, no modifica sus estructuras?

Tanto en el ámbito institucional como en el laboral y mercantil los porcentajes siguen siendo insuficientes. A pesar del esfuerzo colectivo durante este tiempo, el balance general continúa siendo negativo. Entre las razones, sin duda, la crisis económica que ha precarizado la situación laboral de las mujeres es un elemento a tener en cuenta. Por otra parte, en las últimas legislaturas (2012-2018) ha faltado «voluntad política», con un Ministerio de Cultura diluido en una Secretaría del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte que prácticamente se mantuvo cerrada a los interlocutores sociales. En conjunto, si en la reivindicación de igualdad es innegable el peso de las inercias y la dificultad objetiva de cambios efectivos, el deseo de transformaciones se ha visto entorpecido en una sociedad que, a la sazón, en esos años de recesión y pérdida de derechos laborales y ciudadanos quedó primero traumatizada y después, casi atrapada en la parálisis. Mientras, se fueron fraguando diversos movimientos sociales cuyos resultados, por el momento, son esperanzadores e inciertos frente a la emergencia de los neomachismos, agrupados ahora bajo una nueva formación política que ya está influyendo directamente en las políticas de género en varios niveles de la Administración. Por tanto, hoy nos encontramos ante un nuevo tablero más complejo en donde las organizaciones feministas como MAV seguirán teniendo mucho que decir.

3. UNA INSTANTÁNEA AL MERCADO ARTÍSTICO

Entre tanto, los datos divulgados sobre la participación de artistas mujeres en el mercado artístico siguen siendo desoladores, si nos atenemos a los Informes de MAV³. El Informe MAV sobre ARCOmadrid 2019: un 6,1% de

³ <https://mav.org.es/category/documentacion/informes/>

artistas españolas y un 26,5% de mujeres artistas en total, parece resumir el estancamiento de esta década perdida.

En el primer Informe MAV sobre ARCO en 2010, nos escandalizábamos ante el pírrico porcentaje del 7% de presencia de artistas españolas en la feria internacional: a las artistas españolas les costaba llegar a ARCO tanto como a las ejecutivas a los consejos de administración de las empresas del Ibex (6,8). Considerando que en su primera edición en 1982, el porcentaje de artistas mujeres (españolas y extranjeras) fue del 4%, nos parecía un avance ridículo en casi tres décadas durante las que muchas profesiones se habían feminizado en España y en los países de nuestro entorno. Pero lo peor quedaba por llegar. Los sucesivos informes anuales nos alertaron de la fragilidad de cualquier avance: al comprobar el retroceso hasta el 4,4% de artistas españolas en ARCO 2013 en el posterior Informe MAV n.º 11 –fruto sin duda también del descenso de representación de artistas mujeres en las galerías cuando arreció la crisis económica–, hasta pasar al 6,3% en 2018, porcentaje que se ha vuelto a rebajar al 6,1% en este ARCO 2019. Cifras con las que se evidencia que la precariedad laboral sufrida por las españolas también ha afectado a nuestras artistas, incluso a las que se supone que forman parte de la élite en nuestro país. Y que la presuposición bienintencionada de que la deseada igualdad «caerá por su propio peso» en el desarrollo histórico es una falacia.

Sin embargo, en este Informe de MAV de 2019 encontramos también otras ferias de arte contemporáneo, como JustMad, Hybrid, Drawing Room –y este año el proyecto One Project comisariado por Nerea Urbieto precisamente para equilibrar en Art Madrid los porcentajes discriminatorios–, donde sí se ha impuesto la igualdad. Ferias en las que no se ha dudado en utilizar estrategias de persuasión en la oferta de galerías y en los comités de selección para lograr resultados paritarios. Y también esto ha quedado reflejado en los medios de comunicación.

Es evidente que si los objetivos propugnados por MAV se han visto perjudicados por la prolongada crisis económica que se ha cebado en las mujeres; por otra parte, se han beneficiado del cambio en la sensibilidad social que se expresa en las manifestaciones masivas y en este 2019 en la segunda huelga feminista en nuestro país. Un cambio inscrito en la denominada cuarta ola del feminismo a nivel mundial, que ha rehabilitado el denostado calificativo «feminista» y ha normalizado el uso de «patriarcado», lo que ha posibilitado, por ejemplo, la celebración este año de una exposición protagonizada por Cristina Lucas y Eulàlia Valldosera bajo este rótulo en el Museo Nacional Thyssen Bornemisza.

Por supuesto, seguimos siendo muy críticas con la situación de nuestro mercado artístico: en torno al 20% de artistas mujeres, frente al 30% en galerías de países anglosajones. Aquí y allá, un factor vinculado a la misógina política discriminatoria de no visibilización y de restricciones en las adquisiciones de obras de artistas mujeres en nuestros museos. Situación que ha provocado que en este aniversario de sus diez años de existencia MAV haya decidido focalizar sus esfuerzos en la #operación museos, creando una nueva herramienta de autoevaluación para museos y centros de arte.

4. OPERACIÓN MUSEOS-COLECCIONES

Situémonos, a grandes rasgos, en el estado de la cuestión. En 2011 se diseñó el Plan Estratégico General 2012-2015 de la Secretaría de Estado de Cultura, cuyo primer objetivo, se decía, era «articular una política de Estado que garantice el derecho de acceso a la cultura y contribuya a vertebrar la ciudadanía y favorecer la cohesión social, así como incorporar la perspectiva de género en los discursos museográficos, haciendo uso de un lenguaje no sexista». Es en este contexto en el que aparece el proyecto «Patrimonio en femenino», cuya primera publicación data de 2011 y donde a través de varios ejes temáticos van aflorando bienes de la Red Digital de Colecciones de Museos de España, Cer.es, independientemente del sexo de su autoría. Sin que en esta valiosa web, todavía *work in progress*, se haya introducido indicativo de género en la búsqueda de la base de datos, tipo «autoría femenina», «autora mujer», etc. Una carencia que seguimos arrastrando hasta la actualidad, y que se repite en las webs de otras bases de datos como EMSIME que recoge el patrimonio del País Vasco, o la de Museos en línea en Cataluña, y también en las webs de los todavía escasos museos que ofrecen su colección *online*. En todas ellas, la única solución es recorrer el listado de autores, tarea imposible en la propia cer.es, donde actualmente se contiene más de 313.000 bienes culturales y 550.000 imágenes, pertenecientes a 113 museos. A partir de estas carencias e impedimentos para la investigación material, con el simple objetivo de saber cuál es el patrimonio de autoría femenina en el Estado español, dado que los museos suelen exhibir sólo algunas pocas piezas de sus fondos, surgen toda una serie de iniciativas locales.

En el ámbito de arte contemporáneo, en 2010, rememorando la exposición *100%* comisariada por Mar Villaespesa en 1993, el CAAC de Sevilla se ponía en femenino con la exposición *Nosotras*, «haciendo un guiño crítico a la exposición *Ellas*, que pocos meses antes había inaugurado el Centro Pom-

pidou de París». Una muestra que cubría todo el espacio expositivo con obras de autoría femenina de su colección, definiéndola como «un primer paso, un informe, casi un estado de la situación. Es, en definitiva, un punto de partida». Una experiencia que el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, tras una comprobada política de programación de exposiciones paritaria, ha vuelto a repetir este año con la exposición *Nosotras, de nuevo*, mostrando las adquisiciones realizadas desde entonces en clave de género y profundizando en las aportaciones desde posicionamientos feministas. Otras iniciativas han sido más modestas. En 2011, el nuevo montaje de la colección del MAS Santander con el título *Travesías* contenía el eje «Condición Femenina», donde dialogaban artistas mujeres del pasado y del presente, algunas de cuyas obras se mostraban al público casi por primera vez.

También se han producido estudios a nivel local. En Zaragoza, el Observatorio de Cultura de la Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza encargaba a Pilar Pastor el estudio *Mujeres creadoras en Aragón. Visibilidad de su obra*, 2014, donde se abordaban la presencia de autoras en los principales museos. Un estudio profundizado por Paula Gonzalo Les, *Las Mujeres artistas en la ciudad de Zaragoza. Obras en museos, colecciones públicas y entidades* en 2019 y que arrojaba el sorprendente resultado de que museos e instituciones solo mostraban cuatro obras de las 1.125 obras inventariadas de autoría femenina, de 451 artistas. En 2016, el Gobierno de Canarias encargó un estudio sobre sus cinco centros de arte que, a pesar de no hacerse público, sí supuso una inflexión en las políticas artísticas paritarias⁴. Otro proyecto en 2016, *Inflexión. Reflexión*, un autoestudio exhaustivo de la presencia de artistas mujeres en el Museo de Navarra, marcó un hito en la Comunidad Foral.

Entre los museos nacionales, destaca el Museo Nacional del Romanticismo que, además de tener incorporada la perspectiva de género en su museografía, ha difundido *online* las obras de artistas mujeres en su colección. También el MNAC, Museo Nacional de Arte de Catalunya, ofrece en su web un itinerario virtual por obras de artistas mujeres en la Colección. Y hemos tenido que esperar al 200 aniversario del Museo del Prado, con su política de un museo para

⁴ CABRERA ABU, N., y SANTANA RODRÍGUEZ, N., *Diagnóstico y propuestas: Mujeres y Hombres en los Centros y Salas de Arte del Gobierno de Canarias 2016-2017*. Diciembre, 2017. Vid. PERALTA, Y., «El patrimonio en femenino: las mujeres artistas en los museos, centros de arte y colecciones públicas de Canarias», *m-arte y cultura visual*, n. 37, mayo-junio 2019. <http://www.m-arteyculturavirtual.com/2019/06/15/el-patrimonio-en-femenino-las-mujeres-artistas-en-los-museos-centros-de-arte-y-colecciones-publicas-de-canarias-i/>

todos, para que colgara en su web –aunque de manera incompleta– las obras de artistas mujeres en sus almacenes, de las que suele exponer entre cuatro y seis obras como máximo en las salas de la colección permanente, y comience a restaurar obras como *El Cid* de Rosa Bonheur, una tela como tantas otras de autoría femenina en desastroso estado de conservación.

Es interesante cómo estudios académicos y otras investigaciones están impulsando la visibilidad de las obras de artistas mujeres guardadas en los depósitos de los museos. Ensayos como el de Judith Mellado Ganau, «On són les dones artistes als museus de Lleida?», 2017, están detrás del reciente Manifiesto de la Xarxa de Museus de Catalunya, presentado en marzo de 2019, donde se reconoce la visión androcéntrica en el relato de la historia que ofrecen los museos y se anuncia la elaboración de un listado completo de las obras y artistas mujeres en las colecciones de los veinte centros que integran la Xarxa.

Estos avances facilitados por la difusión *online*, sin embargo, contrastan con la reivindicación cada vez más extendida entre los públicos de ver las obras directamente, y no solo en reproducciones *online*. Lo que sin duda conlleva una serie de operaciones: desde la restauración de piezas olvidadas en los depósitos, su exposición monográfica lo más exhaustiva y digna posible, con catálogos razonados y, por fin, su integración en el relato expositivo de la colección permanente. Esto es lo que se está haciendo en la mayoría de museos de nuestro entorno, tanto europeos como latinoamericanos, respecto a la recuperación de obras de autoría femenina anteriores a 1950.

Por supuesto, un segundo paso es la necesidad de planificar la adquisición para el patrimonio español de obras de autoría femenina que, si nos referimos en nuestro país al periodo histórico comprendido hasta el final de la dictadura franquista, se encuentra aún en su inmensa mayoría en manos de coleccionistas privados. Y que, precisamente, suelen aflorar cuando se muestran obras de artistas mujeres en exposiciones institucionales. Todas estas tareas, pendientes y exigibles a las administraciones del Estado, que hasta ahora han invertido poco o nada en el patrimonio en femenino. Porque como afirma M.^a Teresa Alario, «nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto»⁵, una realidad que las mujeres hemos constatado desde que empezamos a tomar conciencia en los años setenta del borrado y la infravaloración sistemáticos.

⁵ ALARIO TRIGUEROS, T., y LUCAS PALACIOS, L., «Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto. Pérdida e invisibilidad del patrimonio artístico femenino», *Anales de Historia del Arte*, n.^o 28, 2018, pp. 417-430. <http://dx.doi.org/10.5209/ANHA.61623>

Al comienzo de esta década, Marian López-Fernández Cao se preguntaba si era necesario crear museos de mujeres en nuestro país. Tal vez esta cuestión quede todavía abierta. De momento, con lo que sí contamos es con la generosa donación de grandes mujeres coleccionistas de arte contemporáneo a nuestros museos, como Soledad Lorenzo, Pilar Citoler y Helga de Alvear. Mientras tanto, en la última década sí ha habido una intensificación en la reflexión con una óptica violeta sobre nuestros museos⁶, nuevas propuestas en sus programaciones de exposiciones y en algunos casos, cambios en la narrativa desde una perspectiva de género que ha sido bastante incorporada en las actividades didácticas para los públicos.

5. MIRADA VIOLETA EN MUSEOS

A partir de la publicación del ICOM en 2010 de la *Carta de diversidad cultural* durante la 25.^a Asamblea General en Shanghái, el organismo internacional aprueba tres años después la Resolución sobre la incorporación de la perspectiva de género e inclusión en los museos. Cuestión que se asume en nuestro país ya con frecuencia en revistas especializadas, congresos y encuentros de museología.

En los últimos años se ha generalizado que los museos en España aprovechen el Día Internacional de la Mujer para ofrecer actividades especiales. Pero más allá de este oportunismo, el hecho es que, en mayor o menor medida, los museos en nuestro país están asumiendo la incorporación de la perspectiva de género en la presentación de sus colecciones. A partir del modelo de *Didáctica 2.0 Museos en femenino*⁷, que en 2011 planteó itinerarios para el Museo Arqueológico Nacional, Museo del Traje, Museo del Prado y Museo Nacional Reina Sofía; otros museos han ido introduciendo ya sea *online* o de manera presencial, lecturas semejantes.

De hecho, la oferta de proyectos con perspectiva de género ya son habituales en los equipos de mediación externos como Medusa Mediación, Artaziak, Les Salonniers, Colektivof y Bitartean cuya colaboración se ha normalizado en los Departamentos Educativos de los museos y centros de arte durante la última década. En casos excepcionales, el resultado de estos programas se han

⁶ Destaco aquí LÓPEZ-FERNÁNDEZ CAO, M., y FERNÁNDEZ VALENCIA, A. (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012.

⁷ Vid. <http://www.museosenfemenino.es/>

plasmado en exposiciones integradas en la programación, como *Espacios de la memoria*, fruto de dos años de trabajo de Nos+otras en red, mostrada al público en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en 2017.

Por otra parte, también en los últimos años se viene normalizando la programación en museos y otros centros de exposiciones y actividades especialmente durante junio/julio en torno al arte y la cultura LGTBIQ+⁸.

6. INDICADORES DE GÉNERO: EXPOSICIONES

Aunque nuestros museos no cumplen los criterios de género exigibles en una sociedad democrática⁹, un indicativo básico como la celebración de exposiciones con perspectiva de género y de artistas mujeres se ha convertido en un dato destacado para evaluar la política paritaria. El listado de artistas mujeres que han gozado de una exposición individual en este siglo XXI en nuestro país es más extenso de lo que pudiéramos considerar a primera vista, con retrospectivas de más de doscientas artistas principales en el panorama *mainstream* internacional del siglo XX. Si no somos conscientes de este cambio es por la escasa divulgación en medios generalistas, a causa de los espacios de exposición periféricos, o bien, por la tendencia a devaluar su importancia.

Una tendencia que está siendo erosionada por la influencia de la sensibilidad social recientemente, cuando no solo desde las asociaciones como MAV se emiten informes sobre las exposiciones de artistas mujeres en nuestros museos. Algunas voces de medios de comunicación también están comenzando a contar. Por ejemplo, hace un año, Peio H. Riaño publicaba en *El Español*¹⁰ un recuento de las exposiciones de artistas españoles en el Museo Reina Sofía en

⁸ En este ámbito destacan los cursos del PEI en el MACBA, dirigidos por Beatriz Preciado. En cuanto a exposiciones, *vid.*, por ejemplo, la programación para estos meses de 2019 en el Museo Reina Sofía: <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/reina-sofia-celebra-orgullo-lgtbiq-2019-teatro-cine-performances-exposiciones>.

⁹ *Vid.* SANTANA, N., ARTA. *Indicadores de género para centros y salas de arte*, 2017. <http://www.nirasantana.com/indicadores-genero-centros-salas-arte-documento-trabajo/>

¹⁰ https://www.elespanol.com/cultura/arte/20180411/once-artistas-espanolas-no-interesan-reina-sofia/298721408_0.html y https://www.elespanol.com/cultura/arte/20180411/absoluta-vergüenza-hablan-artistas-invisibles-reina-sofia/298970774_0.html. *Vid.* también la tesis doctoral de NUALART LEE, C., *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*, Madrid, UCM, 2019. <https://eprints.ucm.es/51736/1/T40998.pdf>

los últimos diez años: 11 mujeres y 35 hombres. Las artistas extranjeras salían ligeramente mejor paradas: 31 frente a 80 varones. Por lo que el cómputo total quedaba en un tercio de exposiciones de artistas mujeres, pero solo un pírrico 6% de exposiciones artistas españolas. Otra cuestión, ya no tanto cuantitativa sino cualitativa, es la dificultad de este museo en la última década en integrar una perspectiva feminista.

Si nos referimos al otro gran museo de arte español, el Museo del Prado, en el ámbito de la historia del arte protagonizada por artistas mujeres llevamos un retraso comparativamente mayor con los países de nuestro entorno. Ya es suficientemente expresivo el hecho de que la primera exposición dedicada a una artista, Clara Peeters, se realizara en el Museo del Prado en 2016 y la segunda, dedicada al binomio Sofonisba Anguissola / Lavinia Fontana –reconocidas en exposiciones individuales en el ámbito internacional en los años noventa– sea el cierre de las celebraciones del Bicentenario de este museo a finales de 2019 que, por fin, consciente de la importancia de la perspectiva de género, también ha programado para 2020 la muestra *Las invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*.

Sin embargo, en este siglo XXI sí ha habido importantes exposiciones comprometidas con la recuperación de artistas principales de nuestra historia, como Luisa Roldán (2004) y María Blanchard (2012). Un cambio de tendencia que a menudo se está manifestando como resultado del incremento exponencial de investigaciones en el seno de la Universidad, para las que han servido de base varios diccionarios de artistas españolas publicados desde 2001¹¹. Por otra parte, me parece reseñable que estas exposiciones históricas, colectivas e individuales, de artistas mujeres se estén celebrando en la última década no solo en centros y museos periféricos, sino también en algunos de primera línea. Por hablar de exposiciones recientes, no recogidas en el volumen *Las mujeres en el*

¹¹ COLL, I., *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona, Centauro Groc, 2001; PEREIRA BUENO, F., *A presenza das mulleres pintoras na arte galega: 1858-1936*, Sada, Ediciós do Castro, 2004; IBIZA i OSCA, V., *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*. Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente, UNED Alizira-Valencia, Colección Interciencias, 2006; y TORRES, M., *Diccionario de mujeres pintoras en Andalucía siglo XIX*, Málaga, Fundación Unicaja, 2009. En esta década se suman: PERALTA, Y., *Diccionario biográfico de mujeres artistas en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2014, o el reciente CEREZO, C., FERNÁNDEZ, O., y ORTIZ, J., *Diccionario de mujeres en las artes plásticas y la arquitectura*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 2019, con mujeres desde el siglo XIX hasta la actualidad.

sistema del arte en España¹², me gustaría destacar algunas exposiciones que, en mi opinión, están marcando el camino a seguir.

Entre las individuales recientes de artistas del XIX, entre otras, me parece interesante la recuperación de las hermanas Feillet¹³. Y también destacaría el excelente trabajo realizado el pasado 2018 en la exposición de Rosario Weiss en la Biblioteca Nacional, con un catálogo razonado que alumbra el camino a seguir con las artistas españolas del siglo XIX. También perteneciente al siglo XIX, en 2019 se ha celebrado la recuperación de Marcelina Poncela, una de las pintoras más populares a comienzos del siglo XX, en el MUVA, Museo de la Universidad de Valladolid. Y más que interesante, la recuperación, a cargo de Matilde Torres en el MUPAM de Málaga, de Emilia Rebollo (1841-1915), artista malagueña de la tapicería y el estarcido, con cuyas obras ganó premios internacionales, poniendo en valor las artes textiles. Al igual que, luego, la artista textil Aurèlia Muñoz, recuperada en MNAC en 2019.

A caballo entre los siglos XIX y XX, y sin intención de exhaustividad, es muy importante la adquisición del legado fotográfico de Eulalia Abaitua, atesorado hoy en el Museo Vasco de Bilbao, con un archivo de 2.500 imágenes en soporte de vidrio, y expuesto parcialmente en varias ocasiones. También, destacaría la exposición realizada en 2016 para recuperar a la imprescindible Lluïsa Vidal en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, con buen número de cuadros y dibujos importantes de la pintora modernista y documentos donde se subrayaba su filiación feminista, aunque todavía queden muchas telas en manos privadas sin aflorar.

Entre las colectivas, encontramos varias iniciativas locales. Abarcando el periodo histórico hasta mediados del siglo XX, no puedo dejar de mencionar

¹² Por su simultaneidad, no se recogía allí la importante exposición contextual *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*, celebrada en 2012 en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid y comisariada por Isabel TEJEDA y Oliva MARÍA RUBIO. También simultáneamente, en el MUPAM malagueño se presentaba la muestra *La estética de la Edad Moderna en femenino*, Málaga, UAM, 2012. Con obras de once artistas: Sofonisba y Lucía Anguissola, Lavinia Fontana, Clara Peeters, Artemisa Gentileschi, Andrea y Claudia de Mena, Luisa Roldán (La Roldana), Victoria Martín de Campo, Rafaela Roose viuda de Quirós y Concepción Cuadra es el primer intento de mostrar artistas españolas y vinculadas a nuestro patrimonio desde el siglo XVI al XIX.

¹³ *Hélène & Blanche Feillet: Pioneras de la pintura en la Euskal Herria del siglo XIX*, Museo Zumalakarregi, Museo Vasco de Bayona, 2015. De las Feillet conservan obra también el Koldo Mitxelena Kulturenea, el Museo Naval de San Sebastián y el Museo Nacional del Romanticismo.

la exposición *Pintoras en España (1859-1926). De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo* realizada en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza en 2014, comisariada por Concha Lomba y Magdalena Illán. En 2016, se celebran *Plural Femení. Dones artistes a les comarques de Tarragona. El repte 1870-1950* en el Museu d'Art Modern de Tarragona. Y también, *Mulleres do silencio. De Maruja Mallo a Angels de la Cruz*, en el Museo de Arte Contemporáneo, MARCO, de Vigo, que proponía una relectura de *El arte inexistente*, exhibición dedicada a artistas gallegas del siglo XX que tuvo lugar en el Auditorio de Galicia en Santiago de Compostela en 1995.

Al periodo comprendido entre 1929 hasta 1980, se refiere la importantísima exposición celebrada en 2018 en el IVAM *A contratiempo*, abordando la primera generación de artistas valencianas que estudiaron Bellas Artes en la Academia de San Carlos e igualmente sufrieron el exilio o bien la dictadura franquista, sin renunciar a su espíritu vanguardista, comprometido socialmente y a menudo feminista. Un trabajo de investigación y comisariado modélico, llevado a cabo por Isabel Tejeda y M.^a Jesús Folch, que tiende un puente entre las primeras artistas feministas en nuestro país y el feminismo de las artistas conceptuales en la década de los setenta.

7. RESIGNIFICACIONES

Por otra parte, también recientemente se está llevando a cabo una operación de resignificación de la historia de las mujeres y la cultura (y el arte) durante las primeras décadas del siglo XX desde una perspectiva feminista que, además, se está desarrollando con amplia popularidad. Lo que supone un reencuentro como mujeres con nuestro pasado, nada menos afincado en la denominada edad de plata de nuestra historia cultural. Me refiero al fenómeno de Las Sinsombrero, ya con dos ensayos y documentales muy difundidos, y con exposiciones que, a pesar de su carácter didáctico y meramente ilustrativo, están recorriendo todo el país. Es imprescindible que, más allá de Maruja Mallo y Ángeles Santos, de las que se celebraron exposiciones en la pasada década –y, por tanto, serían ya revisables–, las artistas plásticas se desgranen en exposiciones individuales¹⁴, como también sería necesaria una gran exposición de estas

¹⁴ Durante esta década, hemos asistido a algunas tentativas, generalmente con escasa difusión: *Lola Anglada, poderosa memoria*, Museo de Historia de Cataluña de Barcelona, 2012; *Helena Sorolla, escultora*, Madrid, Museo Sorolla, 2015. *Delhy Tejero. Cruce de miradas*,

modernas que, sin duda, daría lugar a un mosaico más plural y complejo al ofrecido en la exposición ya histórica *Fuera de orden*.

También la exposición sobre *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, que se inauguraba en 2015 en la Residencia de Estudiantes madrileña y sigue de itinerancia en nuestro país, poniendo en valor intelectuales, literatas y artistas como Victorina Durán y Joaquina Zamora, que prácticamente habían sido olvidadas. Una generación que, porque sufrió el exilio y la dictadura franquista, había quedado hasta ahora en las sombras, desmembrada, y que solo comenzamos a recuperar después de medio siglo de democracia¹⁵.

Actitudes feministas de fondo se insinúan en la reciente exposición *Dibujantas*, con ilustraciones extraídas de *ABC* y la revista *Blanco y Negro*, y un brillante muestrario de ilustradoras del final del XIX y de las modernas. Como en otros ámbitos de investigación en la historia de esta difícil época en nuestro país, es mucho lo que se ha avanzado sobre artistas mujeres¹⁶. Y, por tanto, a la espera de pasar a proyectos de exposiciones que resignifiquen este complejo periodo, del que todavía queda mucho trabajo por hacer. Un ejemplo modélico de esa traslación del ensayo a la exposición ha sido *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980)*, fruto de la investigación de Raquel Osborne y después comisariada junto a María Rosón, con una larga itinerancia desde 2012 por todo el territorio español y adecuada estrategia divulgativa.

Frente a esta muestra, se evidencian las dificultades manifiestas en la exposición *Campo cerrado*, celebrada en 2016 en el Museo Reina Sofía, que pretendía abordar los años más duros del franquismo desde 1939 a 1953. En cambio, avanzando ya en la década de los cincuenta, fue adecuado el enfoque en la

Antigua iglesia Mercedaria de Toro, 2018. En cambio, sí tuvo mucha repercusión el «año Sacharoff», con la celebración de la importante retrospectiva comisariada por Elina Norandi en el Museo de Tarragona, 2017-2018.

¹⁵ En este sentido, la gran retrospectiva en 1989 de Remedios Varo en Madrid fue una excepción.

¹⁶ Sin pretender ser exhaustiva, una recopilación bibliográfica se encuentra en <http://www.unedasturias.es/bibuned/mujeres/5.htm>. Destaco, al menos, la perserverancia de MUÑOZ LÓPEZ, P., *Artistas españolas en la dictadura de Franco. 1939-1975*, Sevilla, ArCiBel editores, 2015, que está incentivando investigaciones territoriales, como la de HEREDIA HEREDIA, M., «La mujer y las manifestaciones artísticas en Gran Canaria durante el franquismo», *XXII Coloquio de Historia Canario-American* (2016), 2017, pp. XXII-097. Y en paralelo, las recientes aportaciones sobre nuestras artistas en el exilio de Carmen Gaitán Salas, recopiladas en *Las artistas del exilio republicano español*, Madrid, Ed. Cátedra, 2019.

exposición *Realistas de Madrid* en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, donde se subrayaba la primera formación realmente paritaria de un grupo artístico en España, formado por igual número de hombres y mujeres, con Antonio López García, María Moreno, Julio y Francisco López Hernández, Esperanza Parada, Isabel Quintanilla y Amalia Avia.

Continuando ya por el periodo de la Transición democrática, también en esta línea de resignificaciones, solo recientemente han aflorado en exposiciones obras radicalmente feministas de los años setenta y ochenta, como las de Esther Ferrer y Concha Jerez, que durante esta época han asistido a su revalorización; y también, de Marisa González con sus piezas sobre violencia de género y maternidad, que nunca antes se habían mostrado en nuestro país. Otros trabajos que se han resignificado adecuadamente son las sucesivas series que Paloma Navares realizó a partir de mediados de los años ochenta, revisando la iconografía de la representación femenina en la historia del arte; el hecho de que estas piezas se hayan expuesto en 2018 en una sala específica pero también interviniendo las salas de la colección de un museo histórico como el Thyssen, marca un punto de inflexión en el diálogo de arte clásico y arte contemporáneo desde una perspectiva de género.

8. ARTE Y FEMINISMO EN ESPAÑA

Como ya se ha relatado, las jóvenes artistas surgidas en la última década del siglo XX interesadas en una perspectiva de género, cuando no abiertamente feminista, tuvieron que inspirarse en modelos anglosajones –y excepcionalmente, en artistas y teóricas francesas o italianas–, cuando no guiarse por la intuición propia, ya que gracias al borrado y exclusión de sus precedentes desconocían cualquier referente en nuestro país: no solo a las precursoras del siglo XIX, como María Luisa de la Riva y Lluïsa Vidal, que en París pertenecieron a asociaciones de artistas mujeres y tuvieron un patente compromiso feminista. Tampoco a las artistas de la edad de plata, vinculadas al Lyceum Club en Madrid y Barcelona. Ni, por supuesto, a las artistas conceptuales feministas de la década de los setenta¹⁷; ni tampoco de los ochenta, malinterpretadas,

¹⁷ Aparte de las Premio Velázquez, Esther Ferrer que celebró en 2018 una retrospectiva en el Palacio Velázquez del Museo Reina Sofía, y Concha Jerez, cuya retrospectiva está ya programada en el Museo Reina Sofía, lo cierto es que la recuperación de las artistas conceptuales catalanas va lenta: el MACBA dedicó una retrospectiva a Àngels Ribé en 2011; y de

ante la carencia de una ginocrítica que en nuestro país solo surgiría entrada la última década del siglo XX. De manera que, a pesar de que durante un tiempo esta generación pareciera «mimada» por críticxs y comisarixs, si revisamos los numerosos catálogos de colectivas de aquella época, constatamos que la criba brutal que habían padecido las artistas en nuestro país también se cebó en esta generación de los años noventa, en su doble vertiente mercantil-institucional.

Por otra parte, es interesante comprobar cómo buena parte de las supervivientes han realizado sus obras más rotundamente feministas ya entrado el siglo XXI. Me refiero a piezas de madurez, con un lenguaje propio, de Eulàlia Valldosera, Marina Núñez, Pilar Albarracín, Cristina Lucas, Alicia Framis, María Ruido, Cabello/Carceller... –a las que destaco aquí por su trayectoria internacional–, de temática claramente feminista.

De igual modo, las circunstancias políticas explican la anomalía sin parangón entre los países de nuestro entorno de que en España la primera exposición de arte y feminismo se celebrara ya bien entrado el siglo XXI, en 2012, en el MUSAC de León. Comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* abordaba medio siglo de arte contemporáneo como una primera tentativa de la que, se declaraban conscientes, queda mucho por investigar. En esta línea, de profundización a nivel territorial destacaría, centrándonos ya en el arte del presente directamente, *Arqueologías de lo íntimo*, en el Auditorio Ciudad de León, en 2014; la exposición *Más allá de los géneros. Prácticas artísticas feministas en Galicia*, comisariada por Anxela Caramés para el MARCO de Vigo en 2017. Y ya en 2018, *Yo, la peor de todas*, comisariada por Maite Garbayo en tres museos de Navarra.

En cuanto a medios, centrada en *performance* y al tiempo intentando sintetizar un periodo histórico, la exposición *Dar la oreja, hacer aparecer: cuerpo, acción y feminismos (1966-1979)*, también comisariada por Maite Garbayo, a partir de su ensayo *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardofranquismo*, este 2019 en MUSAC, que también ha mostrado la interesante colectiva *Monóクロmo género neutro*, intentando entrelazar una genealogía de arte feminista y abstracción. Y en textil, la colectiva *Tejiendo identidades*, Tecla Sala, 2019. Sin olvidar la constancia en este terreno de la videoperformance de la comisaria Margarita Azpuru, organizadora desde hace más de una

Fina Miralles, en 2016, pudimos ver en el MAN la excelente muestra *Naturalezas Naturales, 1973-2016*. Fina Miralles donó sus fondos al Museu de Sabadell en 1999, en 2018 obtuvo el Premio Nacional de Artes Visuales de Catalunya.

década de los Encuentros Internacionales Arte y Género, y varias ediciones de Feminist-Arte.

Además, me parecen muy bien formulados y modélicos algunos proyectos específicos sobre violencia de género, como *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*, comisariada por Piedad Solans; *In-Out House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica*, organizada por la Plataforma de Arte Contra Violencia de Género (ACVG) y comisariada por Mau Monleón, con 48 artistas feministas españolas y latinoamericanas y la contribución de la artista pionera Suzanne Lacy, además de múltiples actividades paralelas; y también el proyecto *Supervivientes* en la Sala Juana Francés el pasado año 2018. Y este 2019, *Equivocada no es mi nombre. Arte contra violencia machista*, en Laboral, comisariada por Semíramis González.

En conjunto, es evidente que en la última década se han multiplicado las exposiciones con comisariado feminista¹⁸, y también sobre los estereotipos femeninos¹⁹. En general, ha subido el nivel, aunque no vamos a ocultar que también ha habido exposiciones más coyunturales²⁰. Y ya sea por la política retardataria de nuestros museos de arte contemporáneo, ya por los recortes presupuestarios que ha sufrido todo el sector cultural, mientras que sí se han celebrado numerosas exposiciones individuales de artistas extranjeras, a nuestro país no han llegado las importantísimas retrospectivas feministas sobre los sucesivos ismos del siglo XX:²¹ una carencia importante, dada la escasez en nuestro

¹⁸ Me gustaría destacar aquí la lectura feminista que realizó Rosa Martínez para el V Centenario del Nacimiento de Teresa de Jesús, *Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas*, en tres sedes en Valladolid, de noviembre de 2015 a febrero de 2016. *Vid.* <http://www.m-arteyculturavirtual.com/2015/12/25/palabra-mistica-y-poder/>.

¹⁹ Por ejemplo, *Percepciones. Hombre y mujer en la historia de la fotografía*, Madrid, Fundación Canal, 2016.

²⁰ Como *De madonna a Madonna. (De) construcciones de lo femenino en la sociedad contemporánea* comisariada por Paco Barragán, DA2, Salamanca, 2013; *El eterno femenino. Retratos entre dos siglos*, Sala de exposiciones Ibercaja, Palacio de la Infanta, Zaragoza, 2014; y *En cuerpo y alma. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Kubo Kutxa, San Sebastián, 2015, comisariada por Marisa Oropesa y María Toral. Las tres exposiciones realizadas en el peor momento de la crisis económica. A las que podemos añadir *Perversidad. Mujeres fatales en el arte moderno (1880-1950)*, Málaga, Museo Carmen Thyssen, 2019.

²¹ Han sido excepcionales las producidas en nuestro país: *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo*, Museo Picasso, Málaga, 2017 y *Libres y decisivas. Artistas rusas, entre tradición y vanguardia*, Museo Ruso, Málaga, 2019. Y las pequeñas muestras, pero interesantes *Son modernas, son fotógrafas*, Centre Pompidou, Málaga, 2016; *Pioneras. Mujeres de la vanguardia rusa*, Museo Thyssen, Madrid, 2019.

patrimonio de los movimientos internacionales hasta la década de los ochenta, cuando en nuestros museos la adquisición de obras de artistas del panorama internacional comienza a normalizarse.

Por otra parte, el arte feminista goza de buena salud en nuestro país. Por citar algunos trabajos de arte contextual que responden a la discriminación sexista en el sistema del arte, destacaría en los últimos años el trabajo de la muy influyente Yolanda Domínguez, que además de poner el dedo en la llaga sobre todo tipo de machismos y micromachismos y estereotipos divulgados en la publicidad, también ha incidido en el propio mercado artístico, con la acción colectiva en ARCO *Estamos aquí* llevada a cabo en 2018. También, María Jimeno lleva un tiempo visitando todo tipo de salas e instituciones donde destroza el manual de *Historia del arte* de Gombrich, sin ninguna artista mujer. Manuales y catálogos sobre los que se erige Verónica Ruth Frías en emocionantes *performances* con poderosos eslóganes, coreados junto a otras profesionales. Como también es empoderador el proyecto de Diana Larrea, *Tal día como hoy*, iniciado en 2017 y con el que ha difundido en Facebook la obra de más de 450 artistas, ahora convertido en web. Estas son solo algunas propuestas a las que se suman cada día numerosas artistas de las jóvenes generaciones implicadas con el feminismo. De enorme importancia para la recuperación de la memoria histórica, es uno de los últimos proyectos de Art al Quadrat, *Yo soy. Memoria de las rapadas*, 2018, con el que están mapeando todo el territorio español. Así como los videoensayos de Nuria Güell sobre el patriarcado, ya sea en museos, o en prostíbulos. Y abiertamente, en el espacio público, como muestra la trilogía en videoensayo de Ingrid Guardiola, *Mujeres y espacio público*. Además, también han emergido jóvenes ilustradoras, fanzines hechos por mujeres en nuestro país, e incluso grafiteras. Pero también pintoras como Chechu Álava o Isabel Jover reivindican artistas e intelectuales mujeres. Artistas, en conjunto, que proceden de esa mayoría de licenciadas en Bellas Artes desde hace décadas en nuestro país, que se dirigen a esa también mayoría de mujeres en el público de arte. Jóvenes y no tan jóvenes que conocen renovados manuales de la historia del arte contemporáneo en España donde la perspectiva de género está ya incorporada²².

²² Vid., por ejemplo, MARZO, J. L., y MAYAYO, P., *Arte en España (1939-1915). Ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015; DOCTOR, R. (ed.), *Arte español contemporáneo 1992-2013*, Madrid, La Fábrica, 2013. Y también, MARÍA RUBIO, O. (ed.), *Diccionario de fotógrafos españoles*, Madrid, AC/E y La Fábrica, 2014; MARTÍNEZ COLLADO, A., y PANEA, J. L. (eds.), *Secuencias de la experiencia, estudios de lo visible. Aproximaciones al videoarte*

9. INVESTIGACIÓN

Aunque todavía quede mucho por hacer, por recuperar y establecer síntesis, también en el campo de la investigación el salto cuantitativo y cualitativo ha sido exponencial en este siglo XXI. Conviene recordar que las publicaciones producidas en nuestro país con un posicionamiento feminista en el terreno de las artes visuales, salvo excepción²³, prácticamente datan de este siglo XXI. Es imposible dar cuenta aquí del innumerable elenco de proyectos de investigación, tesis doctorales. TFM –no solo realizados en el marco de estudios históricos y prácticos sobre arte, también fruto de los nuevos máster en Género y en Feminismos–; y ponencias presentadas en congresos, artículos en revistas académicas o no, y ensayos publicados durante los últimos años.

Pero sí quisiera destacar algunos hitos, como las muy relevantes actas de los seminarios en Montehermoso dirigidos por Xabier Arakistain y Lourdes Méndez bajo el título de *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates* (2008-2011), continuados en Azkuna Zentroa y en ARTIUM por las ocho ediciones hasta la fecha de cursos sobre *Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte*. En esa senda, también mencionaría el simposio internacional *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*, celebrado en el Museo Thyssen en 2011. Pero lo cierto es que los ciclos, jornadas, congresos, etc., ligados a proyectos de investigación se han multiplicado.

Sobre las mujeres y el sistema del arte, marcaron un antes y un después en el medio profesional y las cuatro mesas «Mujeres en el Sistema del Arte», celebradas en el Ministerio de Cultura de Madrid, en 2010, así como las dedicadas a «Excelencia e igualdad en el sistema del arte contemporáneo en España», también en el Ministerio de Cultura en 2011, organizadas por MAV.

En el ámbito de la historia del arte, destaca el *Seminario internacional Mujeres y Arte de Vanguardia. Definiciones de un espacio intermedio*, celebrado en el Museo Picasso de Málaga en 2014; y las *Jornadas de Historiografía artís-*

español

Madrid, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha-Brumaria, 2017. Y también, FAXEDES BRUJATS, M. L., *Història de l'Art. Guies per a una docència universitària amb perspectiva de gènere*, Castelló de la Plana, Xarxa Vives d'Universitats, 2018. <http://www.upv.es/entidades/VRSC/info/U0805556.pdf>

²³ Me refiero obviamente a DIEGO, E. de, *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocienas olvidadas y alguna más)*, Madrid, Cátedra, 1987. Para una bibliografía sobre los precedentes de artistas españolas en la historia del arte en España, *vid.* MUÑOZ LÓPEZ, P., «Las publicaciones y la investigación sobre mujeres en España», *Raudem. Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 3, 2015.

tica bajo una perspectiva de género, que vienen celebrándose desde 2015 en la Universidad de Sevilla.

Entre los congresos, encontramos un amplio abanico de propuestas, por citar algunos sin ánimo de exhaustividad y sumando a lo ya mencionado más arriba, destacaría el *Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública, CIMUAT*, dirigido por Mau Monleón y Empar Cubells en la UPV en 2010, retomado en el *Congreso Internacional Mujeres: Artistas, Tecnologías*, organizado por ATENEA, también en la Universidad Politécnica de Valencia en 2018 y 2019. En 2014, el *Congreso Internacional Educación Artística y Diversidad Sexual, EDADIS*, celebrado en 2014 y organizado por el *Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas* junto con el *Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal* de la Universitat de València; y en la Universidad de Murcia, el *I Congreso Internacional Arte y Políticas de Identidad: Visualidades, narrativas migratorias, transnacionalidad y género en el arte contemporáneo*. Y el *Congreso Internacional Territorios que Importan: Género, Arte y Ecología*, celebrado en la UAM y el CDAN para completar la exposición homónima en 2018. O recientemente, el *Congreso Internacional Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*, organizado en la UMA por Maite Méndez Baiges en 2019. Pero ha habido muchas más iniciativas interesantes, como el *Congreso FAR 03 Ecofeminismos*, celebrado en Córdoba en 2018. Y el *Foro Occupy Gender*, promovido por la Universidad de Valladolid, que en este 2019 celebra su quinta edición.

Además, fuera de la Universidad, podríamos hablar del trabajo de decenas de conservadoras, comisarias, críticas, artistas, docentes e incluso gestoras y galeristas²⁴ comprometidas en la investigación del arte del pasado y del presente desde perspectivas feministas. Por todo ello, es ya urgente que creemos en nuestro país una red de investigaciones feministas en artes visuales, con una potente base de datos que recopile todo lo realizado hasta ahora, donde consultar proyectos ya iniciados y que sirva de plataforma para clarificar objetivos y establecer redes, también a escala internacional.

²⁴ Vid. la recuperación de la fotógrafa Palmira Puig-Giro a cargo de Rocío Santa Cruz <https://www.m-arteyculturavisual.com/2019/01/29/palmira-puig-giro/>; y por Magda Belotti de la pintora nonagenaria Nellina Pistolesi, <http://www.m-arteyculturavisual.com/2016/03/22/nellina-pistolesi-una-pintora-nonagenaria/>. Ambas galeristas son socias de MAV y han trabajado en su Junta Directiva.

COMUNICACIONES



LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA REINA JUANA I DE CASTILLA A TRAVÉS DE SU GUARDARROPA

MÓNICA CALDERÓN ACEDO

Universidad Autónoma de Madrid

El 19 de septiembre de 1496, Juana, infanta de Castilla y archiduquesa de Austria, entraba en la ciudad de Amberes. De ella diría en sus *Crónicas* Jean Molinet que era «de bello porte y graciosa manera, la más ricamente adornada que jamás se haya visto en tierras del señor archiduque, cabalgaba sobre una mula a la moda de España con la cabeza descubierta»¹. Acompañada de dieciséis damas vestidas con telas de oro, la archiduquesa se convertía en embajadora del poder y la magnificencia de la corte de sus padres, los Reyes Católicos, una corte que, según este mismo cronista, gustaba sobremanera de revestir su majestad de costosos tejidos de oro y seda a través de sus ropas, las de sus cortesanos y consejeros e incluso sus palacios aunque, añadía, su gusto en el comer y el beber fueran más bien sobrios [fig. 1]².

A pesar de los avances en cuanto a investigación de indumentaria histórica, particularmente a partir de los trabajos de Carmen Bernis, aún sigue siendo tarea pendiente profundizar en la carga semántica y las cualidades representativas contenidas en el vestido a lo largo de la historia, especialmente en su vinculación con la majestad regia y el ejercicio del poder.

Durante la Edad Moderna, el valor y la importancia concedida al vestido, particularmente en actos ceremoniales, entradas reales, proclamaciones o recepción de embajadas –donde la majestad y la *dignitas* regia habían de ser realizadas a través de la imagen del príncipe–, es entendida a la perfección por cronistas, embajadores o viajeros. La exhibición de riqueza es la manifestación visual y física de la potencia económica de su poseedor y, con ello, de su

¹ MOLINET, J., *Chroniques de Jean Molinet, publiées, pour la première fois, d'après les manuscrits de la bibliothèque du roi* [ed. J. A. Buchon], tomo V, París, Verdiére Libraire, 1828, p. 61.

² *Ibidem*, p. 64.



Fig. 1. Atr. a Juan de Flandes, ¿Juana I de Castilla?, h. 1496. Museo de Historia del Arte, Viena.

prácticamente se transforma en un relicario que guarda la esencia de la monarquía, suscitando en sus súbditos el amor y el temor debidos.

No obstante, el vestido también era con frecuencia utilizado para desarrollar un discurso no verbal, sobre todo en situaciones no del todo propicias. El vestuario se utilizaba –particularmente en el caso de las mujeres de la familia real cuyo poder quedaba, en las más de las ocasiones, limitado por la preponderancia masculina– como medio de reivindicar una prerrogativa negada, un estado ensombrecido o un linaje a exaltar.

³ NIETO SORIA, J. M., *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993, p. 133.

⁴ KANTOROWICZ, E. H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 24-25.

⁵ *Ibidem*, p. 30.

poder y magnificencia. Del mismo modo, la propia imagen, vestida de brocados, telas de oro y terciopelos, también será expresión de ostentación. Semejante boato es deseable en la nobleza, ya que otorga prestigio al monarca y acentúa su liberalidad³, completando y perfeccionando además el aparato escénico regio. En el caso del soberano esta ostentación en el vestir no solo era deseable sino necesaria puesto que es su cuerpo político –siguiendo la ficción política de los dos cuerpos del rey– lo que está construyendo. Dicho cuerpo político, inmune a la enfermedad, la vejez o la muerte⁴, es la imagen viva de una monarquía de carácter quasi sagrado, que arbitra entre el mundo trascendente y el mundo contingente⁵. De este modo, el soberano revestido de oro y carmesí, heredero de la púrpura imperial de la Antigüedad clásica,

La reina Juana I de Castilla fue educada en este ideario dentro de la corte de Isabel la Católica. A pesar de la creencia tan general acerca de la austedad de la reina y la corte castellana, difundida a raíz del relato de Antonio de Lalaing durante el primer viaje de los archiduques a Castilla para ser proclamados herederos en 1502⁶, lo cierto es que los libros de cuentas de su casa nos ofrecen un panorama muy alejado de cualquier idea de sobriedad en el vestir⁷. El cronista Hernando del Pulgar también incidirá en el gusto de la reina por el lujo en la vestimenta⁸, calificándola como «muger ceremoniosa en sus vestidos é arreos y en el servicio de su persona», que conjugará con una inclinación no demasiado bien entendida a hacerse servir «de homes grandes é nobles, é con grande acatamiento é humiliacion»⁹. Había entendido Isabel la necesidad de crear una imagen política de su persona que representase a la perfección la dignidad de su estado [fig. 2].

También lo entendió su cronista, Hernando del Pulgar, quien, ante la acusación de lo extremado de la pompa de la que se rodeaba la reina, explicaba «que ninguna ceremonia en esta vida se puede facer tan por estremo á los Reyes, que mucho más no requiera el estado real: el qual ansí como es uno é superior en

⁶ Miembro de la corte flamenca que viajó a España con los archiduques, Lalaing detalla el primer encuentro con la reina en Toledo. Preocupado durante todo el viaje en describir los aparatosos trajes de los soberanos franceses y principales, afirma cuando está ante ellos: «No hablo de los vestidos del rey y la reina, porque no llevan más que paños de lana. Y el archiduque llevaba un traje de seda violeta brochada, y su esposa un traje de terciopelo violeta, adornado con paño de oro». GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal, vol. 1. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*, Madrid, Aguilar Ediciones, 1952, p. 460.

⁷ Por citar solo un ejemplo, entre todas las entradas de tejidos y ropa que copan prácticamente los libros de cuentas, Isabel encargó en 1486 una ropa de terciopelo negro con guarnición de oro que montó 163.687 mrs. DE LA TORRE, A., y DE LA TORRE, E. A. (eds.), *Cuentas de Gonzalo de Baeza. Tesorero de Isabel la Católica, tomo I: 1477-1491*, Madrid, CSIC, 1955, pp. 82-83.

⁸ Sobre el lujo en la corte de Isabel la Católica, ZALAMA RODRÍGUEZ, M. Á., «Oro, perlas, brocados... La ostentación en el vestir en la corte de los Reyes Católicos», *Revista de Estudios Colombinos*, n.º 8, 2010, pp. 13-22.

⁹ PULGAR, H. del, *Crónica de los Señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel de Castilla y de Aragón escrita por su cronista Hernando del Pulgar, cotexada con antiguos manuscritos y aumentada de varias ilustraciones y enmiendas*, Valencia, Imp. Benito Monfort, 1780, pp. 37 y 38. Su propio confesor, Hernando de Talavera, reprimirá a la reina su gusto por los vestidos nuevos. SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del luxo y de las leyes suntuarias de España*, tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1788, p. 2, nota 1.

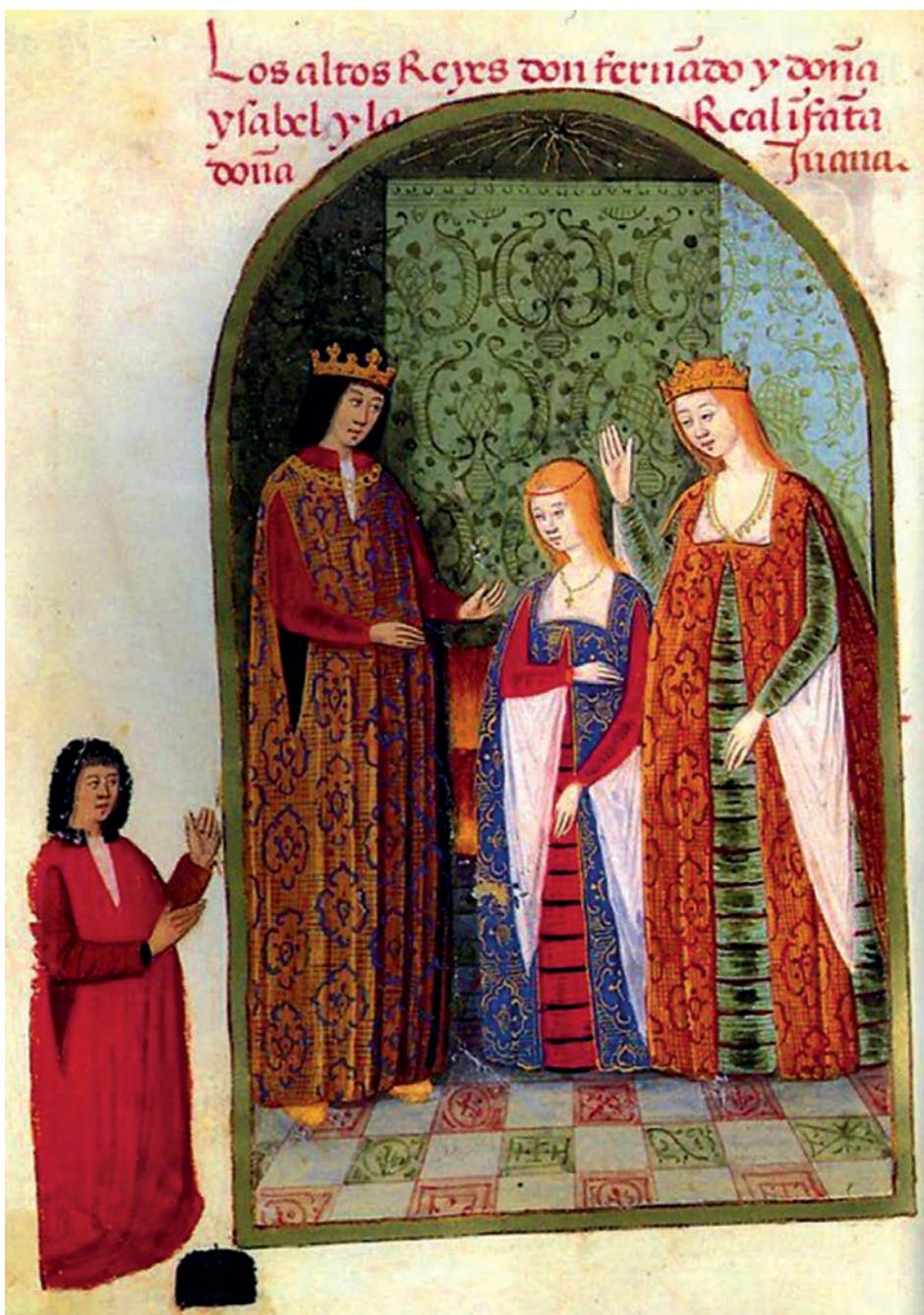


Fig. 2. Pedro Marcuello, Los Reyes don Fernando y doña Isabel con la infanta Juana. Rimado de la Conquista de Granada, h. 1500. Biblioteca Museo Condé, Castillo de Chantilly.

los Reynos, ansí debe mucho estremarse, é resplandecer sobre todos los otros estados, pues tiene autoridad divina en la tierra»¹⁰.

Isabel construyó la imagen de la soberana perfecta por medio del lujo en el vestir –suyo y de quien la rodeaba–, el aparato ceremonial y una apariencia de prudencia, recato y fortaleza que marcará la pauta a seguir por el resto de reinas de Castilla.

Estudiar el proceso de creación de la imagen de la reina Juana I de Castilla a través de su guardarropa es especialmente atractivo por su singularidad. En Juana no solo encontramos una reina sino una infanta no destinada a heredar los reinos de sus padres, archiduquesa de Austria y duquesa de Borgoña, reina propietaria de Castilla y Aragón y viuda. Tal devenir vital se vio además complicado con una inestabilidad emocional manifiesta que se ensañaba, precisamente, con su propia imagen. Llevada de arrebatos de furia, o sumida en profundos estados de melancolía, Juana podía pasar días enteros sin lavarse ni cambiarse de ropa, atentando no solo contra su cuerpo natural, sino contra el decoro y la majestad que, como soberana, debía a su cuerpo político. Así, se intentó poner «la mejor orden que ser pudo, en remediar tanto daño, como padecía su persona, y salud, cuanto lo sufría su condición»¹¹. Es decir, el daño hecho a su cuerpo natural, revertía automáticamente en su cuerpo institucional.

Sin embargo, esto no siempre fue así. Los casi diez años que pasó en los Países Bajos nos aportan noticias acerca del control que Juana ejercía sobre su imagen, jugando las más de las veces con su calidad de infanta de Castilla, princesa heredera o archiduquesa de Austria según las circunstancias lo requerían.

Veíamos al comienzo de este artículo a Juana entrando en Amberes montada sobre una mula, ricamente vestida según la moda española. La nueva archiduquesa usaba así los medios a su alcance para mostrar su linaje y origen castellano, llevando probablemente una cofia de trazado, tan propia de la moda española¹² y tan alejada de los rígidos tocados flamencos.

¹⁰ *Ibidem*, p. 38.

¹¹ ZURITA, J., *Historia del rey Don Fernando el Católico. De las empresas, y ligas de Italia. Compuesta por Jerónimo Zurita, cronista del reino de Aragón*, Zaragoza, Domingo de Portonariis y Ursino, 1580, p. 246.

¹² BERNIS MADRAZO, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, vol. II. Las mujeres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez. CSIC, 1978, pp. 42-44; MARTÍNEZ, María, «La creación de una moda propia en la España de los Reyes Católicos», *Aragón en la Edad Media*, n.º 19, Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 343-380.

Debía ser su recámara espléndida, habida cuenta que había sido preparada por la reina Isabel, siempre atenta a enviar a sus hijas a sus respectivos matrimonios con la riqueza y magnificencia que su estado y condición requerían. Así, sabemos que a la infanta doña Isabel, con motivo de su matrimonio con el príncipe D. Alfonso de Portugal en 1490, se la dotó con una recámara de joyas, ropas y ropa blanca estimada en 20.000 florines de oro¹³. Sin embargo, la carraca genovesa donde venía la recámara de Juana, encalló frente a las costas flamencas, perdiéndose la mayor parte¹⁴. Esto no significó que Juana se adaptara indefectiblemente a las modas flamencas, o al menos, no de continuo.

En 1501, durante su primer viaje a España para ser proclamados príncipes herederos de las coronas castellana y aragonesa, Felipe el Hermoso insistió en hacer el viaje por tierra atravesando Francia en lugar de hacer el trayecto por mar. El motivo era la ratificación del Tratado de Trento, firmado entre Luis XII de Francia y su padre, el emperador Maximiliano, meses antes. Felipe, declarado francófilo, había jurado solemnemente la Paz de Bruselas con el monarca francés en 1498; por ella, se comprometía a no reclamar Borgoña ni Picardía a cambio de tres villas en Artois, y a prestar vasallaje al rey de Francia como conde de Flandes¹⁵. Este empeño, mal visto tanto por su padre Maximiliano como por sus suegros, desencadenó una peculiar reacción en Juana que fue recogida por la mayoría de cronistas del momento. Recibidos en Blois, fueron agasajados con banquetes y fiestas. Según el anónimo autor de la *Crónica de Viena*, Juana acudió a la solemnidad de las paces: «vestida a lo “Señora de Castilla” que estaba tan galana que era gran triunfo»¹⁶. No dejaría de ser un detalle sin importancia si, con ocasión de una misa solemne a la que asistieron juntas la reina de Francia, Ana de Francia, y doña Juana, esta no hubiera rechazado ofrecer ciertas monedas en nombre de la reina según era costumbre. Sentido como gesto de vasallaje o, en palabras del cronista Lorenzo Padilla, «sintiendo el negocio», Juana se negó respondiendo que ella no ofrecía por nadie¹⁷. Juana, vestida ostensiblemente a

¹³ PULGAR, *Crónica...*, ob. cit., p. 386.

¹⁴ ZURITA, *Historia...*, ob. cit., p. 100.

¹⁵ CALDERÓN ORTEGA, J. M., «Felipe de Habsburgo, archiduque de Austria y rey de Castilla (1478-1506)», en ZALAMA, M. Á. (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, Ayuntamiento de Tordesillas [et al.], 2010, pp. 69-96.

¹⁶ PORRAS GIL, M. C., *De Bruselas a Toledo. El viaje de los archiduques Felipe y Juana*, Valladolid, Universidad de Valladolid [et al.], 2015, p. 295.

¹⁷ PADILLA, L., *Crónica de Felipe I.º llamado el Hermoso, escrita por don Lorenzo Padilla y dirigida al emperador Carlos V* [ed. M. Salvá y P. Sainz de Baranda] Madrid, Imp. Viuda de Calero (Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, tomo VIII), 1846, p. 83.

la española junto con sus damas y negándose a ofrecer gestos de servidumbre a la reina de Francia, anteponía públicamente su condición de princesa heredera de las coronas de Castilla y León a la de condesa de Flandes, manteniendo y honrando su estado por encima del vínculo matrimonial.

Una vez jurada heredera de Castilla y Aragón, comenzó a dar muestras claras de su precaria salud mental, especialmente tras los acontecimientos ocurridos en el castillo de la Mota en 1504, donde la ya princesa permaneció varias jornadas aferrada a la barrera de la fortaleza y durmiendo en unas cocinas al serle negada la licencia paterna para marchar tras su esposo a Flandes¹⁸. A partir de entonces, los accesos de locura de Juana fueron cada vez más frecuentes y virulentos, ensañándose principalmente con su propia persona e imagen, y confirmando de este modo su incapacidad de autogobierno y, por lo tanto, del gobierno de sus reinos.

En 1506, Juana volvía ya como reina a una Castilla dividida entre los partidarios de su esposo Felipe, heredero de la corona como legítimo marido, y los de su padre Fernando, nombrado gobernador de sus reinos por la difunta reina Isabel en caso de que la princesa Juana «no los quisiere o no los pudiere regir y gobernar».

Su imagen se convirtió entonces en un foco de problemas al no responder a las normas de protocolo regio exigibles a un soberano. De su primera estancia en Castilla debió quedar la imagen de una futura reina castellana vestida a la flamenca –en marcado contraste con la princesa vestida «a la española» que cruzó Francia en 1501–, lo que auguraba un gobierno entregado en manos de su marido extranjero y sus ambiciosos consejeros y cortesanos. La elección de un atuendo según los códigos flamencos de una reina de Castilla transmitía un mensaje de sujeción al linaje de su marido por encima del suyo propio; no olvidemos que la imagen del rey, en palabras de Lisón Tolosana, «convoca y hace comparecer (bajo la especie de su cuerpo) una presencia real otra, un rol, una densidad ontológica» [figs. 3 y 4]¹⁹.

En esta segunda venida, en la que sería proclamada reina, su imagen no ofrecía perspectivas mucho más halagüeñas. Vestida de negro desde su desembarco en La Coruña, recibió a los representantes de las Cortes en Mucientes con una imagen desoladora: «sola en una sala oscura sentada en una ventana, vestida de negro: y unos capirotes puestos en la cabeza, que le cubrían casi el rostro»²⁰.

¹⁸ ZURITA, J., *Historia...*, ob. cit., pp. 311 y 311v.

¹⁹ LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 182.

²⁰ ZURITA, J., *Historia...*, ob. cit., p. 71.



Fig. 3. Maestro de la vida de San José, Archiduques Felipe y Juana. Retablo del Juicio Final de Zierikzee, h. 1500. Museo Real de Bellas Artes de Bélgica.

No parece probable que se tratase de un luto por su madre –flamenco por más señas según la referencia a los capirotes que le cubrían el rostro–, ya que había fallecido dos años antes; probablemente fuera más un acto de protesta, un medio de expresión mudo en un entorno que ya no daba credibilidad a su palabra. Se apuntalaba así la idea de que Juana era incapaz para regir sus reinos

puesto que no podía regir su propia persona; Juana hacía prevalecer su cuerpo natural sobre su cuerpo político.

Se entiende así que las Cortes le solicitase, días antes de su proclamación en Valladolid, que vistiera al estilo castellano²¹. Su preocupación no era por el adorno del cuerpo natural de la reina sino por su cuerpo institucional; el cuerpo de la reina debía encarnar a la monarquía y a la corona de Castilla, y este debía estar por encima de cualquier otra consideración o emoción personal.

A pesar del consentimiento de la reina, esta acudió a su solemne proclamación en Valladolid días después montada en una hacanea blanca guarneida de terciopelo negro, vestida ella misma de negro «y muy atapado el rostro»²².

La muerte de Felipe el Hermoso el 25 de septiembre de 1506 supuso la quiebra definitiva de la salud mental de la reina. Juana quedó aislada del mundo en el palacio de Tordesillas. Allí se levantarán, a su entrada en 1509 y por orden de su padre Fernando el Católico, un inventario de los bienes que llevaba consigo la reina, muchos de los cuales desaparecerán a lo largo de los años, bien por el uso, por la rapacería de los marqueses de Denia o de sus propios familiares o, en el caso de la ropa, por la propia acción destructora de la reina Juana²³. Aunque no



Fig. 4. Maestro de la vida de San José, Retrato de Doña Juana I de Castilla, h. 1500. Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

²¹ PRAWDIN, M., *Juana la Loca*, Barcelona, Editorial Juventud, 1974, p. 110; FLEMING, G. B., *Juana I: Legitimacy and Conflict in Sixteenth-Century Castile*, London, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 117 y 118; ARAM, B., *La reina Juana: gobierno, piedad y dinastía*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 156-157.

²² ZURITA, *Historia..., ob. cit.*, p. 75.

²³ ZALAMA RODRÍGUEZ, M. Á., *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 470-473.

se conserva dicho inventario, en enero de 1565 Felipe II manda levantar otro al camarero de la difunta reina, Alonso de Ribera, donde han de contenerse «asi de las cosas de que se hizo ynventario por mandado del catholico rrey don Fernando mi bisagüelo que aya gloria el año de mill e quinientos y nueve como de lo que despues hasta el año de mill y quinientos y çinuenta y cinco que fallecio la dicha católica rreyna entraron en vuestro poder»²⁴. En dicho inventario podemos comprobar la riqueza y variedad real del vestuario de la reina cuando entró en Tordesillas, con ricas sayas francesas, costosísimas gorgueras, gonetes y ropas de vestir de oro tirado con piedras preciosas, sedas y brocados. Sin duda se trata del guardarropa esperable y exigible en una reina; no obstante, junto a estas prendas –destinadas a configurar la idea de poder y autoridad regias– encontramos una nada despreciable cantidad de ropas sencillas de paño blanco e incluso de áspero buriel o de fustán. Asociado el buriel al luto según la definición de Covarrubias²⁵, su vinculación en los cargos del inventario con ropas de paño blanco y, en menor medida negro, nos lleva a pensar que Juana vestiría este tipo de luto extremadamente pobre y ya en desuso durante gran parte de su encierro.

Juana no solo quedó recluida en Tordesillas, sino que su imagen pública que, en forma de retratos, cuadros o vidrieras, había programado Felipe el Hermoso, desapareció casi por completo, siendo sustituida únicamente por su nombre en la intitulación de las Reales Provisiones. Juana solo recuperará su cuerpo político a su muerte, a través del sepulcro que hiciera Bartolomé Ordóñez casi cuarenta años antes²⁶. En él, Juana no solo aparece revestida del aparato y los símbolos regios propios de su estado y dignidad –manto, cetro y corona–, sino que se consagra definitivamente su imagen de «Señora de Castilla» con saya, camisa, cabeza descubierta y chapines, alejando cualquier referencia a la imagen «a la flamenca» que tanto preocupaba a los procuradores de las Cortes [fig. 5].

La reina recuperaba así su cuerpo corporativo e institucional, identificado plenamente con la monarquía, y a salvo ya de aquel otro cuerpo físico que sufrió, quizás en mayor medida que otros, la ignominia de la enfermedad, la vejez y la muerte.

²⁴ CHECA CREMADES, F. (dir.), *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. I, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2010, p. 913.

²⁵ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez Impressor del Rey N. S., 1611, p. 169v.

²⁶ GÓMEZ MORENO, M., *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, Gráficas Uguina, 1941, pp. 25-26.



Fig. 5. Bartolomé Ordóñez, Sepulcro de Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso, 1519-1520. Capilla Real de Granada.

LA CONDESA DE PUÑONROSTRO: PROMOTORA DE LAS LETRAS EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL*

ELENA ANDRÉS PALOS**

Personal Docente Investigador en Formación

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Zaragoza

Ana Manrique y Piñeiro, III condesa de Puñonrostro, provenía de uno de los linajes familiares más prestigiosos de España y el antiguo reino de Nápoles. Entró en la corte española como dama de la reina Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II, posteriormente fue dama de honor y camarera mayor de las infantes Isabel Clara Eugenia, Catalina Micaela y de la futura reina consorte de Francia, Ana Mauricia.

Conociendo la completa educación que recibía una joven dama educada en la corte, es lógico deducir que el interés por la lectura sería un hecho. Considerando la escasa accesibilidad a los libros, a la escritura y a la educación en el Siglo de Oro español, la idea de poder comprar libros, leer, escribir o habilitar una biblioteca propia, era otro símbolo más de lujo y de prestigio social. Ana Manrique siempre denotó un interés especial por el ámbito literario y se relacionó con los mejores especialistas y profesionales que trabajaban en España e Italia en esos momentos, y así dio forma a uno de sus bienes máspreciados, una biblioteca que pasó a ser considerada de las más especiales de la nobleza española dada su diversidad, calidad y cantidad de ejemplares.

Han sido numerosas las limitaciones que han pesado sobre la relación de las mujeres con las letras, además de la realidad de una alfabetización inferior a la

* La presente investigación continúa con el trabajo expuesto en el XIV Coloquio de Arte Aragonés, en el que se desarrollaba el personaje de Ana Manrique y su vinculación con las artes. Ambas propuestas se enmarcan dentro de la tesis doctoral en estado de desarrollo actualmente.

** La presente comunicación se enmarca dentro del proyecto I+D+iHAR201566999-P (Ministerio de Economía y Competitividad). IP Carmen Morte García y dentro del grupo de investigación consolidado del Gobierno de Aragón «ARTÍFICE».

masculina. Sin embargo, es en la Edad Moderna, a partir de la invención de la imprenta, cuando la relación de las mujeres con la lectura y su papel como consumidoras e impulsoras de las letras experimenta una gran evolución. Ana Manrique no solo fue una mujer lectora, sino que fue clienta habitual de la compra y venta de libros, llegando a ser cada vez más solicitada y conocida por los mejores libreros, editores e impresores del momento como Juan de la Cuesta, Francisco de Robles o Luis Sánchez. Estos maestros le dedicaron a la dama las primeras páginas de sus obras impresas en numerosas ocasiones, creando un vínculo entre la obra, el impresor y el patrocinio de la misma.

Es necesario abrir una serie de interrogantes sobre los significados que la lectura y el colecciónismo de libros tuvieron para las mujeres, así como qué tipo de libros interesaba conseguir en el momento y por qué y quiénes fueron los asesores que, en este caso, guiaron a la condesa de Puñonrostro a conformar su librería. Un atesoramiento de libros que siguió una serie de criterios basados en las modas e intereses del momento, en la educación religiosa y devocional, y en temas no religiosos relacionados con el ámbito espiritual, ético y moral.

VÍAS PARA FORMAR UNA BIBLIOTECA PROPIA: MERCADERES, IMPRESORES Y CONFESORES

Fue en la corte donde Ana Manrique comenzó a conocer a todas aquellas personalidades que en un futuro trabajarían para ella como mercaderes e intermediarios de la compra y venta literaria. En primer lugar, conoció al jesuita Cristóbal López, miembro y profesor del Colegio de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares, quien estuvo a su servicio hasta su muerte no solo como librero, sino como su propio confesor. Antes de la fecha de 1589 –año en el que la dama contrae matrimonio–, la condesa contaba con un total de veintiséis libros religiosos tal y como se registra en su inventario redactado para la dote de novia tasado por Francisco Molina, librero del rey Felipe II¹.

Tras el fallecimiento de Pedro Arias Dávila, esposo de la condesa, en torno a 1599, la dama emprendió un camino introspectivo y espiritual de la mano de la Compañía de Jesús. A partir de la vinculación con los jesuitas a finales del siglo XVI, los nuevos libros que adquiere moldearán un fuerte afecto hacia las ideas de la Compañía. Trevor J. Dadson describe esta biblioteca como la

¹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid [A. H. P. M.], Santiago Fernández, protocolo 2022, 380v.

perfecta colección de una devota de la Compañía de Jesús², pero es necesario señalar que antes de que la Compañía de Jesús interviniere en la evolución de la biblioteca, ya se aprecia un claro interés por parte de la dama hacia las nuevas ideas contrarreformistas.

Ana Manrique fue nombrada patrona del Colegio de la Anunciada de la Compañía de Jesús de Pamplona a finales del siglo XVI, por lo que las relaciones con los jesuitas aumentaron. Además del padre Cristóbal López, la dama también mantuvo un estrecho vínculo con el padre Pedro Ribadeneyra, escritor ascético, historiador de la Iglesia, predicador y escritor político. En 1549 fue enviado a Palermo para fundar el Colegio de la Compañía, encargándose él mismo de los estudios de Latinidad y Retórica. Después fue llamado a Roma, realizó viajes a Flandes, a Italia y a Bélgica, donde introdujo la Compañía, ganándose gran fama de predicador. Una vez que regresa a Roma, fue nombrado visitador de todos los Colegios extramuros, provincial de Toscana, asistente de Italia, comisario y provincial de Sicilia y rector del Colegio jesuita romano. Pedro Ribadeneyra y Ana Manrique mantuvieron amistad y contacto a través de correspondencia en la que el jesuita le aconsejaba sobre cómo ser patrona del Colegio navarro, además de estar presente en todas las negociaciones que la dama estableció con los jesuitas en Navarra tal como se comprueba en la documentación notarial. Ana Manrique era sobrina de Juan Piñeiro, fundador del Colegio de la Compañía de Jesús en Trapani (Sicilia), por lo que el vínculo con Ribadeneyra resulta bastante lógico, más aun en cuestiones literarias.

En 1604 el padre jesuita redacta un *Manual de Oraciones para el uso y aprovechamiento de la gente devota*³, una obra que dedica a la dama:

A doña Ana Manrique, Condesa de Puñonrostro

Envío a V. S este manual de oraciones como un ramillete de varias y suaves flores para que recue con el y si por la flaqueza humana, alguna vez le faltare la devoción interior, despierte su alma y avive su espíritu con sus palabras. [...] Y habiendo de salir a la luz he querido que salga en nombre de V. S así por la calidad de su persona, porque además de la sangre tan ilustre y de los muchos y grandes señores que V. S tiene por deudos y de las gracias naturales que Nuestro Señor la ha dotado (que son muchas y raras y las que el mundo precia y estima). Lo principal y de lo que yo hago caso es, el conocimiento, desengaño y menosprecio que Dios ha dado a V. S de la vanidad que hay en el mismo mundo: el cual con su falso resplandor, ciega los ojos flacos de los

² DADSON, T., *Libros, lectores y lecturas*, Madrid, Arco Libro, 1998, pp. 257-269.

³ Biblioteca Complutense, RIBADENEYRA, P., *Manual de Oraciones para el uso y aprovechamiento de la gente devota*, Madrid, Luis Sánchez, 1605.

que van tras él, y con ver al ojo cada hora su engaño, no se acaban de desengaños. Mas V. S quien ha vivido tantos años en los palacios de los Reyes y gozado de sus favores y privanzas, y tocado con sus manos que lo mas luzido de ellos no tiene tomo y al mejor tiempo desaparece como humo, alumbrada con la luz del cielo, y tiene debajo de sus pies las grandezas y favores que los otros abobados apetecen y procuran con tantas ansias y las mas veces no pueden alcanzar. Y en su recogimiento V. S va a Dios y mira por si y enseña con su ejemplo a las demás señoras, que desprezien los bienes que el mundo promete, y no puede dar, y aunque los diesen son bienes momentáneos y robadores de paz y de la salud eterna del alma. Esto es lo que yo mas estimo y reverencio en V. S como singularísimo don de Dios. [...] Y para poder decir esto, y dar ocassion a las demás señoras para que imiten a V. S, he querido yo dedicarle este Manual y con el testificar de su Christiandad, desengaño y prudencia. Y juntamente para declarar el reconocimiento que tenemos los desta misma Compañía de Jesus, de la merced que V. S nos hace, y corresponder en alguna pequeña parte, al amor y devoción con que mira nuestras cosas. No quiero hablar de lo que particularmente me toca, que es otra deuda de por si y tan grande que ella sola basta para obligarme a acudir con todas mis fuerzas al servicio de V. S [...] A mi me queda el cuidado de suplicarle en mis oraciones que la puedan tomar como espejo de sus vidas los que ahora vienen, y como modelo de santidad todos los que en adelante fueran hijos de la Iglesia Católica. Desde Nuestro Collegio de la Compañía de Jesus de Madrid, Primero de Marco de 1604.

Pedro de Ribadeneyra

El padre jesuita muestra a la condesa como el prototipo perfecto de una fiel devota de la Compañía de Jesús, no obstante va más allá declarando que es él mismo quien debería servirle, además de agradecerle a la dama sus acciones benéficas hacia la Compañía. No es de extrañar el carácter adulador de la dedicatoria puesto que en el mismo año en el que se escribe, la condesa realiza una generosa donación literaria y económica al Colegio de la Anunciada de la Compañía de Jesús de Pamplona, estableciendo un acuerdo que el propio Ribadeneyra firma⁴. El autor insiste en la dedicatoria en que las damas tomen ejemplo de la condesa, y es que Ana Manrique ayudaba a otras mujeres de su entorno a comprender la lectura y la escritura. Sus propias damas recibían libros y cuadernos que la condesa les regalaba cuando terminaban sus años de servicio en una casa que era bien conocida por la nobleza del momento y adquirió un especial prestigio por asemejarse a un convento, dada la rectitud con la que allí se vivía⁵.

⁴ A. H. P. M., Protocolo 2.189, f. 268 r/v. Gaspar Testa.

⁵ Biblioteca Regional de Madrid [B. R. M.], BALLESTEROS ROBLES, L., *Diccionario biográfico madrileño*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1912.

El interés de la condesa por los libros aumentó considerablemente tras el fallecimiento de su esposo y así lo hicieron también sus relaciones con libreros, mercaderes de libros, editores e impresores. En el año 1605 es nombrada patrona de la Hermandad o Cofradía de Impresores de San Juan ante Portam Latinam, fundada en Madrid el 6 de mayo de 1597, convirtiéndose en la más prestigiosa de Madrid a comienzos del siglo XVII. Para poder pertenecer a ella, se debía abonar una cuota anual de doce reales, más seis reales como cuota de entrada y una contribución de bienvenida cuando un nuevo miembro impresor entraba a trabajar en un taller. Dos de sus miembros destacables fueron Luis Sánchez y Juan de la Cuesta, siendo ambos contactos habituales de la dama para conseguir obras para su biblioteca.

Luis Sánchez era un impresor de formación humanística con el que Ana Manrique contó para educar a su sobrina Francisca Piñeiro, hija de su hermano Diego, ejerciendo de tutor y maestro de la joven junto con la propia condesa tras el fallecimiento del padre de la dama. Por otra parte, el impresor Juan de la Cuesta debe su reconocimiento principalmente a la impresión de la edición príncipe de la primera parte del *Quijote* y otras obras de Miguel de Cervantes.

LOCALIZAR LOS EJEMPLARES DE UNA BIBLIOTECA DISPERSA

La biblioteca de Ana Manrique fue tasada y recogida en diferentes inventarios –dote nupcial, inventario tras mudarse al fallecer su esposo, y *post mortem*– que especifican la cantidad de ejemplares que la formaban, así como el número, editor, fecha, autor, título, impresor, adquisición y venta de cada uno de los libros. Tras la muerte de la dama, su amplia biblioteca se convirtió en un codiciado objeto para su compra y venta por miembros de la nobleza española y de la Compañía de Jesús.

Muchas de las pertenencias de la dama fueron vendidas en almoneda pública tras su muerte, pero la mayoría de sus libros volvieron a las manos de Cristóbal López –librero y confesor de la condesa– quien los distribuyó años después en colegios de la Compañía de Jesús de Madrid, Pamplona y Alcalá de Henares. Los libros de temática religiosa y espiritual pasaron a formar parte de bibliotecas jesuíticas, mientras que los de otras temáticas fueron vendidos a particulares interesados. El interés de la biblioteca de Ana Manrique radica en la rareza y singularidad de sus ejemplares. El término de *libro raro* se aplicaba en el ámbito literario de tasación, venta e inventario de libros y bibliotecas cuando una obra cumplía una serie de particularidades como haber sido impreso en un lugar

lejano, la poca cantidad de ejemplares, las traducciones de obras antiguas poco conocidas, la edición de una obra «rara» de por sí de la que apenas se conocía la autoría o el propio tamaño del libro, entre otras curiosidades.

Entre las obras de Ana Manrique, alrededor de quince se consideran «raras» por cumplir determinadas características citadas anteriormente. Planteando la posible localización de alguno de los ejemplares de la dama, comenzamos con el estudio riguroso de estos libros considerados raros. Una veintena de obras de la biblioteca estaban impresas por Luis Sánchez, y otro conjunto de dieciséis por Juan de la Cuesta, por lo que el primer acercamiento fue intentar localizar las obras consideradas raras impresas por Luis Sánchez y/o Juan de la Cuesta a finales del siglo XVI en Madrid.

Es en la Biblioteca Nacional donde se encuentra uno de estos ejemplares, *Espejo de perfección* y en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla el curioso libro sin autor conocido como *Pobrecito pecador* por comenzar así la primera página aunque su título real sería *Memoria de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*.

Espejo de perfección es una obra sin autoría, impresa por Juan de la Cuesta en Madrid en el año 1604, que tradujo Antonio de Roys y Rozas del latín al castellano y está dedicada a la condesa. Antonio de Roys era traductor y presbítero de la villa de Vergara (Guipúzcoa), y fue criado en casa de la condesa desde que esta abandonó la corte para casarse con Pedro Arias Dávila. Cuando la dama se mudó a su nueva residencia en la calle de la Magdalena en Madrid, Antonio de Roys vuelve a acompañarla. Traducía generalmente obras originales en latín, o en lengua romance al castellano tal como hizo con *La Ciudad de Dios* de san Agustín en 1614, obra dedicada a Pedro Manrique, hermano de la condesa. *Espejo de perfección* tiene un tamaño de 7 × 9 cm siendo un libro de carácter manual que facilitaría el poder llevarlo consigo diariamente. En la primera página aparece un grabado con el monograma de la Compañía de Jesús y en la página siguiente se encuentra la dedicatoria a la dama realizada por Antonio de Roys. En la misma dedicatoria el traductor resalta la particularidad del ejemplar:

Pues si consideramos lo que ofrece, este libro, aunque en si es pequeño, en calidad es tan grande, que por razon del sujeto y de lo que promete se puede estimar, como joya rara y de mucho valor [...]6.

⁶ Biblioteca Nacional de España [B. N. E.], Roys y ROZAS, A., *Espejo de perfección*, Madrid, Impreso por Luis Sánchez, 1604.

El punto más importante en la dedicatoria es la explicación que afirma que es la propia condesa quien buscaba tener este tipo de obras en su librería. Con esta afirmación, excluiríamos este caso concreto de la problemática que ha surgido en la historiografía sobre las bibliotecas femeninas. Un debate en el que se cuestiona la independencia de la mujer a la hora de decidir sus libros, o de completar su biblioteca, investigando casos de damas de la nobleza que heredaban una biblioteca por una vía masculina de su familia y no eran ellas mismas las responsables. Trevor Dadson explica que la biblioteca de Ana Manrique es única entre las bibliotecas particulares que se estudiaron para su investigación por la cantidad de ejemplares raros, y por la meticulosa elección de los mismos por parte del padre jesuita Cristóbal López. En *Espejo de perfección*, localizamos el siguiente párrafo con el que podemos afirmar que Ana Manrique decidía sobre qué libros quería tener, y sobre qué materia quería que versaran.

Porque estoy cierto que en nadie hallara tan buena acogida, así por la mucha estima que haze vuestra señoría de mis servicios, como principalmente por la voluntad insistente con la que quiere, ordena, busca, y abraza libros que tratan de esta materia concreta [...].

Cristóbal López asesoró a Ana Manrique con la elección de ciertos libros, pero no podemos afirmar que fueron los jesuitas quienes conformaron esta biblioteca en su totalidad. Las referencias documentales exponen que antes del fallecimiento de su esposo, la dama ya mostraba interés por conseguir libros de ciertas temáticas, y que en numerosas ocasiones era la condesa quien decidía qué tipo de libros quería tener. Su propio carácter es testigo de ello, puesto que diversas personalidades de ámbitos distintos, escriben sobre ella alabando su sentido del desengaño, de la rectitud y la prudencia, siendo virtudes que caracterizan el pensamiento contrarreformista del Siglo de Oro [fig.1]:

De nobleza, virtud, y christiandad y que si mostro valor, prudencia, y destreza en servicio de los mas poderosos Príncipes de nuestro siglo, governándose con tanta moderación y satisfaccion de todos, no ha sabido mostrar menos valor en el reconocimiento, haciendo un traspasso en Dios de todo lo bueno que le dieron así como su esclarecida sangre como sus virtudes [...].

El otro ejemplar localizado es el libro más extraño que tuvo en su biblioteca. *Pobrecito pecador* fue el título que se le puso a la obra al no tener ninguna referencia ni de autor, ni de fechas concretas, solamente se conocía de él que era un manuscrito antiguo que versaba sobre la Pasión de Cristo con un carácter de manual devocional. Cristóbal López fue el encargado de transcribir la obra, dedicándosela de nuevo a la condesa, donde le explica la razón y la proceden-

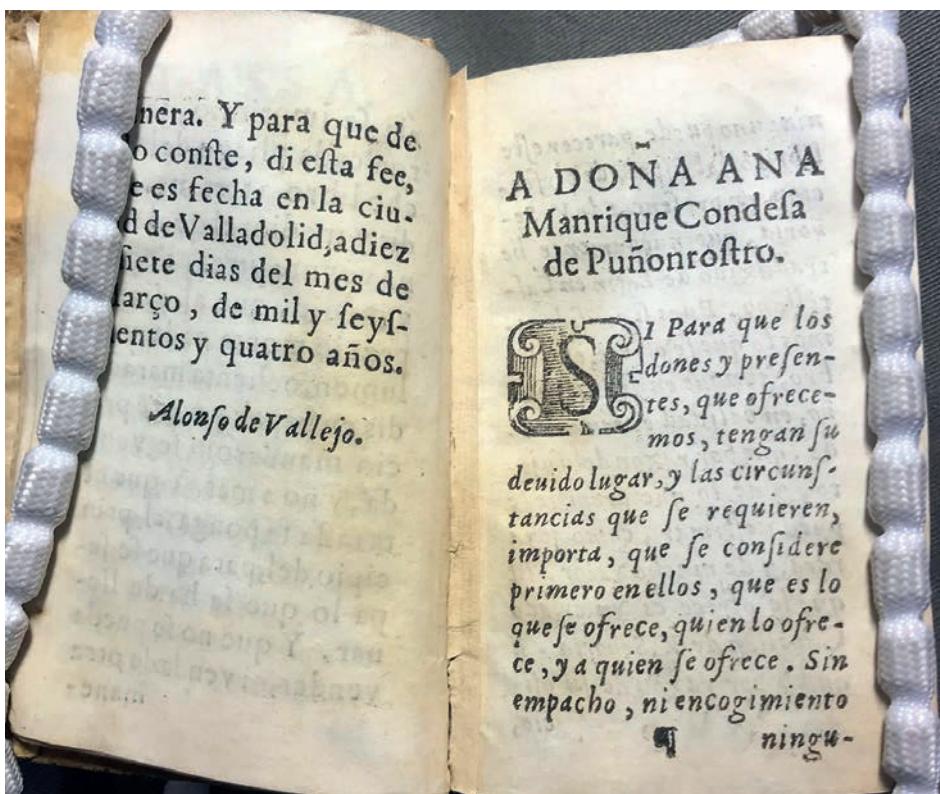


Fig. 1. Dedicatoria en Espejo de perfección, B. N. E.

cia del curioso manuscrito. En la primera página vuelve a aparecer el mismo grabado de la Compañía de Jesús sobre en el que se lee *Agora nuevamente impressa y enmendada*. Fue impreso por Luis Sánchez en 1599 y las medidas de este libro son exactas a las del anterior. En la dedicatoria ensalza de nuevo las virtudes de la condesa, y le recuerda la encomienda que su tío, Juan Piñeiro, como fundador de colegios jesuitas en Pamplona y Sicilia, les otorgó concretamente a Cristóbal López y a Pedro Ribadeneyra de servir a la dama cuando fue nombrada patrona del colegio navarro [fig. 2].

VINCULACIÓN CON LA ESCRITURA Y CON OTRAS ARTES LITERARIAS

Además de bibliófila, podemos denominar a Ana Manrique como una mujer de letras o intelectual, ya que su relación con la cultura escrita no fue solamente con la lectura. Sabemos que redactó un pequeño diario de consejos

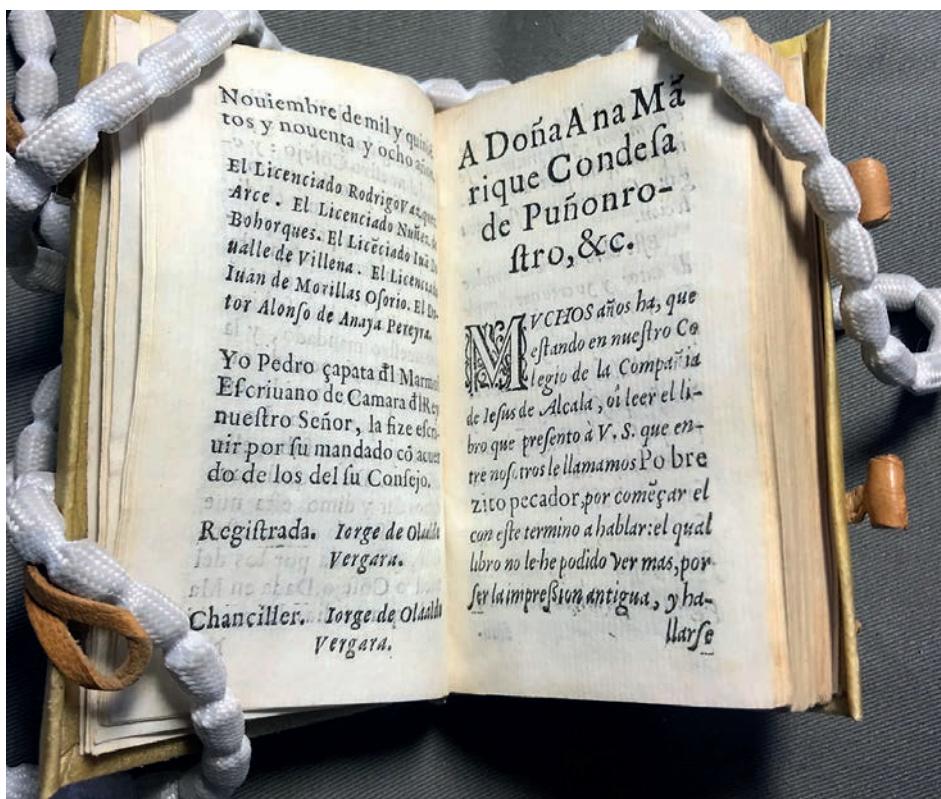


Fig. 2. Memoria de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo por un pobrecito pecador,
Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla.

cosméticos y saludables, hoy en día perdido, pero afortunadamente se hace referencia en el *Libro de recetas de pivotes, pastillas y uvas perfumadas y conservas* a dos recetas de Ana Manrique, la primera de ella las *pastillas que haze la condesa de Puñonrostro* y la segunda *Memoria del sebo de manos de dicha condesa*⁷. Este cuaderno manuscrito se conserva hoy en día en la Biblioteca Nacional y es un ejemplar único escrito por mujeres que comparten sus recetas de salud, medicina y belleza, pasando de mano en mano para que la siguiente dama interesada en escribir en él, lo hiciera volcando sus recetas más utilizadas en su día a día. Entre sus libros, hay cuatro concretamente que podrían catalogarse dentro del ámbito de medicina. Además, uno de los objetos que se vendió a Jerónima de Losada en la almoneda pública tras su muerte, era una arquilla

⁷ B. N. E., *Libro de recetas de pivotes, pastillas y uvas perfumadas y conservas*, MS/1462.

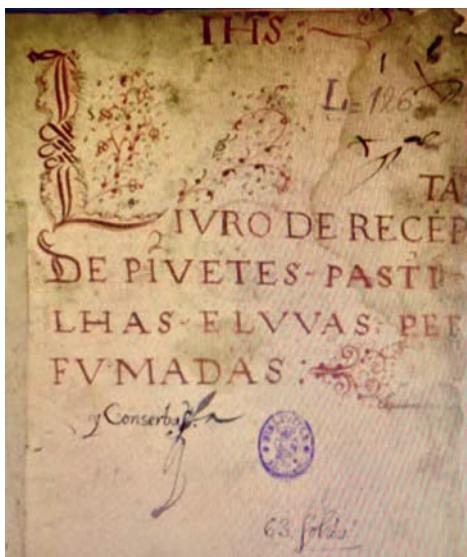


Fig.3. Portada del Libro de recetas de pivetes, pastillas y uvas perfumadas y conservas, B. N. E.

los como objetos realizados en cuero, oro, marfil o plata, incluso con piedras preciosas. Debido a estas características, muchas de estas piezas eran tarea de orfebres más que de libreros y se utilizaban a modo de diario escrito.

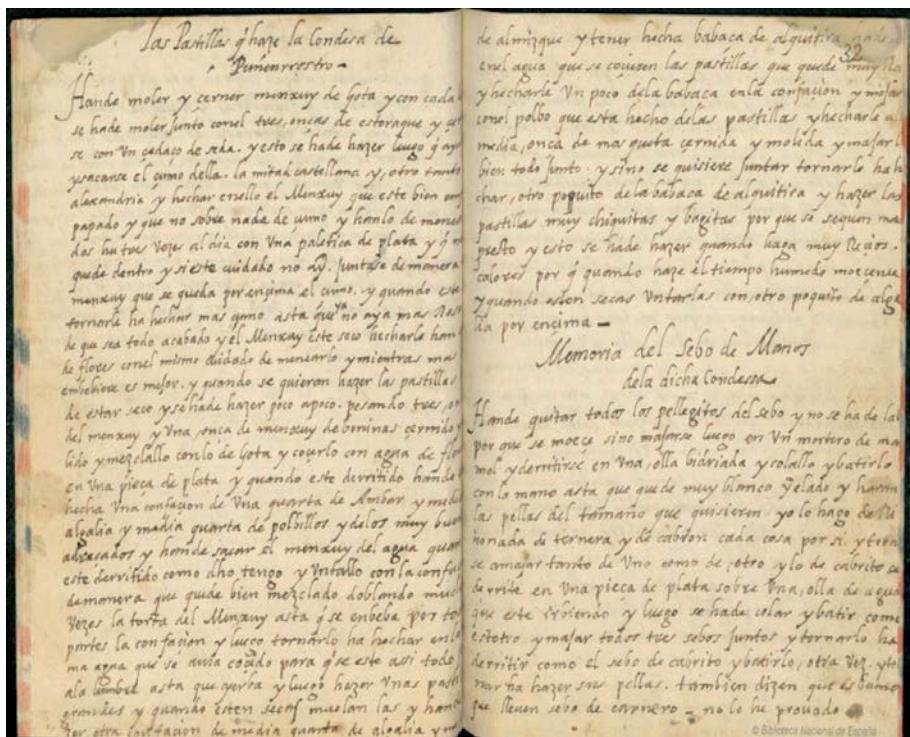
UNA BIBLIOTECA COMO REFLEJO SOCIAL DE UNA ÉPOCA

Es necesario destacar que a través del estudio de la biblioteca de Ana Márquez, podemos investigar qué tipo de obras deberían atesorar las damas que quisieran adquirir las tendencias literarias del momento. Además, muestran el vivo reflejo de una nueva mentalidad que emergía en los albores del siglo XVI. Son títulos escogidos cuidadosamente, ninguno de ellos es una elección casual. Muchos de ellos conllevan la idea del desengaño, la virtud o la fugacidad de los placeres terrenales, una ideología que germina en el Seiscientos y será la base para la literatura del Siglo de Oro español representada en maestros como Francisco de Quevedo, Luis de Góngora o Pedro Calderón de la Barca.

de nogal con vendas e instrumentos con los que se curaba la condesa por lo que se puede afirmar que mantuvo cierto interés hacia la curación con remedios naturales y la medicina⁸ [figs. 3 y 4].

Otra referencia que vincula a la condesa con la escritura se encuentra en el apartado dedicado a *objetos y otras cosas* de su inventario *post mortem*. En esta relación de objetos diversos aparece tasado un cuaderno de carácter personal y privado, el *libro de memorias con encuadernación de plata, piedras de ámbar, cerradura y llave*. Los libros de memoria eran usuales en la corte, y los inventarios y documentos referidos a ellos suelen describir-

⁸ A. H. P. M., Protocolo 2020, 178v. Gaspar Testa.



© Biblioteca Nacional de España

Fig.4. Recetas de la condesa de Puñonrostro, Libro de recetas de pivetes, pastillas y uvas perfumadas y conservas, B. N. E.

La biblioteca de la condesa de Puñonrostro es un ejemplo de uno de los bienes máspreciados de una dama ilustre, que además de conocer la destreza de la escritura y la lectura, la enseñaba a los que no gozaban de la misma suerte debido a su situación social. Sus contactos con los mejores impresores y editores de la época, desarrollaron un círculo de agentes artísticos que la asesoraron a lo largo de su vida en conformar una particular y única biblioteca, entre muchos otros bienes artísticos que la condesa logró atesorar en su casa palacio de Madrid. Es importante resaltar el hecho de que, a pesar de vincularse con asesores jesuitas a lo largo de su vida, ella misma dictaba qué tipo de obras quería adquirir, encargando incluso su traducción al castellano si era necesario. Otra de las manifestaciones artísticas literarias por las que la dama sintió atracción fue el teatro. La condesa fue miembro de la Cofradía de la Soledad, a la que pertenecieron otras damas de la corte como Hipólita de Mendoza o Ana Mendoza de la Cerda, princesa de Éboli, siendo la cofradía de teatro más importante de Madrid junto con la de La Pasión.

LAS CAPILLAS FUNERARIAS DE DOÑA MENCÍA DE ANDRADE Y DOÑA MARÍA DE CALO Y TEMES. DOS EXCEPCIONALES EJEMPLOS DE PROMOCIÓN FEMENINA EN COMPOSTELA (SIGLOS XVI Y XVII)

BEGOÑA ÁLVAREZ SEIJO

Universidad de Santiago de Compostela

En el catálogo de escultura funeraria gallega realizado por M. Chamoso Lamas en la década de 1970, *Escultura funeraria en Galicia*¹, se recogen y describen doscientos once monumentos funerarios repartidos por las cuatro provincias gallegas, los más antiguos de época medieval y los más recientes pertenecientes al siglo XX, entre los cuales tan solo cuarenta y cinco pertenecen a mujeres. Si nos centramos en el periodo que abarcan los siglos XVI y XVII², de los ciento ocho sepulcros que se recogen solamente veintitrés pertenecen a mujeres, y dentro de estos únicamente en cuatro de ellos estas aparecen representadas de forma independiente, sin ser acompañadas por su marido, padre o hijo, es decir, sin la figura de un varón, y solamente de dos de ellas, cuyas figuras analizaremos en este trabajo, tenemos la certeza de que fueron las únicas promotoras de su monumento funerario: doña Mencía de Andrade y doña María de Calo y Temes. Ambos ejemplos se localizan en Santiago de Compostela y constituyen verdaderos hitos dentro de la escultura funeraria gallega de su época.

¹ CHAMOSO LAMAS, M., *Escultura funeraria en Galicia*, Ourense, Diputación de Ourense, 1979.

² Véase REDONDO CANTERA, M. J., *El sepulcro en la España del siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987; ROSENDE VALDÉS, A., «Un marco para la muerte: o sepulcro gallego en el siglo XVI», *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1991, pp. 221-243; VICENTE LÓPEZ, S., «El arte funerario en Galicia durante los siglos del Barroco», *Semata*, 17, Santiago de Compostela, 2005, pp. 321-362.

LA MUJER Y LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA DE LA MUERTE: ANTES VIUDA QUE CASADA

Cuando se trata de analizar quién era el patrocinador de una obra de arte en un periodo como el del Barroco, las fuentes documentales hacen que surjan confusiones. Las mujeres en esta época se encontraban en una posición de inferioridad y sus derechos sociales y jurídicos estaban completamente mermados y subyugados a las decisiones de sus responsables legales: padre, hermano o marido. Esto provoca que aunque en multitud de ocasiones las fuentes hablan de una promoción masculina de un encargo artístico o de una comisión conjunta de los esposos, en realidad, podían ser únicamente las mujeres las responsables de impulsar la creación de la obra de arte, pero los documentos aparecen firmados solamente por el marido como representante legal de la familia y del patrimonio, a pesar de ser una mujer la promotora de la obra³.

Sin embargo, a la hora de dilucidar quién encomienda la promoción de un sepulcro o capilla funeraria, uno se encuentra con las ventajas que proporcionan los epítafios e inscripciones de los sepulcros, normalmente con las fechas de defunción, junto con los testamentos y contratos de los encargos a los artistas, que nos permiten conocer con mayor facilidad cuál era el estado de la mujer (casada o viuda) en el momento de la realización de la obra, aportando información de especial relevancia para descifrar quién promovió la encomienda artística.

En una sociedad que definía a la mujer por su relación con el hombre, ya fuese como hija, esposa, madre, la viudedad era un acontecimiento crucial a la hora de constreñir cuáles eran sus derechos y deberes, al no contar con una figura masculina para ejercer su autoridad sobre la viuda⁴. En la Edad Moderna, la muerte del esposo convertía a la mujer automáticamente en la cabeza de familia y como tal era censada. En los estamentos inferiores suponía un duro golpe, puesto que implicaba el empobrecimiento de la familia, una merma económica aplastante⁵, llegando muchas de ellas a tener que comerciar con su

³ ARANDA BERNAL, A., «La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna», *Goya. Revista de Arte*, 301-302, Madrid, Edición Fundación Lázaro Galdiano, 2005, pp. 229-240.

⁴ Véase HUFTON, O., «Mujeres, trabajo y familia», en G. DUBY y M. PEROT (eds.), *Historia de las mujeres del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 33-75.

⁵ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Casadas, monjas, rameras y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 125.

propio cuerpo para poder sobrevivir. Pero no se puede obviar que para las mujeres de clase alta la viudedad significaba socialmente algo distinto; estas mujeres no quedaban desamparadas económicamente y en muchos casos, la muerte del marido significaba mayor presencia social tras su conversión en cabezas de familia y al mismo tiempo una mayor libertad. Por lo tanto, si conseguían no ser obligadas por algún miembro masculino de la familia a contraer matrimonio de nuevo, aquellas mujeres a las que las circunstancias les habían proporcionado más independencia, tanto económica como de estado y criterio, podían ser capaces de emprender una labor de promoción artística para ensalzarse tanto a ellas mismas como a sus linajes. Por otro lado, tampoco era indispensable para ejercer dicha promoción que las mujeres contasen con un voluminoso patrimonio económico, y más cuando nos referimos específicamente a los monumentos funerarios. A la hora de costear obras de arte era frecuente que la inversión se produjese tras la muerte, en forma de mandas testamentarias, de un modo respetuoso con el patrimonio de sus herederos, o en forma, precisamente, de monumentos o capillas funerarias. Por lo tanto, el mecenazgo artístico de estas mujeres no tenía por qué suponer un deterioro en su nivel de vida, ya que la dotación económica solo se produciría después de su fallecimiento⁶.

Debe decirse que no solo las mujeres viudas llevaban a cabo el patrocinio de obras artísticas sino que muchas mujeres acometieron encargos en compañía de sus maridos, aunque las fuentes y los documentos hayan transmitido, de forma protocolaria o falsamente, únicamente el nombre de los mismos⁷. Lo que sucede con las viudas es que podemos tener la certeza, gracias a que pasaban a ocupar la jefatura de la familia y eran censadas como tal, de que fueron ellas quienes promocionaron las obras, al no necesitar la firma de su responsable masculino a la hora de realizar los encargos artísticos. Con la viudedad muchos casos se aclaran puesto que, a partir de entonces, las mujeres contaban con la capacidad y libertad de gestionar e invertir su patrimonio y se puede observar cómo en estas circunstancias el interés y deseo femenino por hacer encargos de índole artística no disminuye sino que en la mayor parte de los casos aumenta⁸.

Las razones de las promotoras para encargar obras de arte, además de para gestionar su patrimonio con este tipo de inversiones, eran fundamentalmente dos y ambas pasan por la aprobación social de sus iniciativas. Al vivir en una

⁶ ARANDA BERNAL, A., «La participación de la mujeres...», *op. cit.*, p. 230.

⁷ *Ibidem*.

⁸ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Casadas, monjas..., op. cit.*, p. 126.

sociedad en la que el papel y la capacidad de actuación de las mujeres se limitaba al ámbito privado y siempre tendente a una obligada pasividad, solo se podía aceptar este tipo de actividades cuando el fin era justificado, cuando la obra de arte se convertía en un instrumento para el prestigio familiar o para conseguir la salvación. Las mujeres trataban de salir de su aislamiento buscando el beneplácito social, por lo que más que el prestigio personal, que también trataban de conseguir, lo que pretendían era ser ellas las responsables del engrandecimiento de su linaje y sentirse transmisoras de un patrimonio que cuidan, gestionan adecuadamente y acrecientan⁹. Además, que las fundaciones estuviesen ligadas a la Iglesia les permitían obtener la aprobación de los sectores masculinos opositores, al mismo tiempo que, como mujeres devotas movidas por su fe, trataban de conseguir la salvación de sus almas a través de estas fundaciones pías¹⁰. Por lo tanto, por un lado, gastaban sus fondos porque querían formar colecciones o fundar obras que disfrutaban intelectual y emotivamente y que al mismo tiempo denotaban su posición de privilegio y, por otro, porque les permitían asegurarse la vida eterna, porque su finalidad devota producía la conversión del objeto artístico en un instrumento de salvación.

De este modo, las mujeres promocionaban principalmente dos tipos de obras: fundaciones conventuales, tanto construcción como ornamento, y capillas funerarias. La intención de prestigiarse a sí mismas y a su prosapia encontraba un modo perfecto para la consecución de sus objetivos en la obra religiosa ligada a los enterramientos: las capillas o monumentos funerarios.

EL SEPULCRO DE DOÑA MENCÍA DE ANDRADE Y SU CAPILLA FUNERARIA

El ejemplo más destacado de la escultura funeraria femenina de Galicia, de Santiago de Compostela y de su catedral, en el siglo XVI, es el sepulcro y capilla funeraria de una mujer diferente con un enterramiento de enorme calidad: doña Mencía de Andrade. Esta personalidad compostelana contrajo matrimonio en primeras nupcias con García de Fufín vecino de la ciudad y mercader de profesión, con el que tuvo dos hijos que fallecieron a muy corta edad. Tras su fallecimiento, debido a la riqueza que había acumulado junto a él, se convirtió en una de las mujeres más influyentes y poderosas de Santiago, por lo que hablar de doña Mencía es tratar de un personaje muy relevante y

⁹ VIGIL, M., *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

¹⁰ ARANDA BERNAL, A, «La participación de la mujeres...», *op. cit.*, pp. 233-234.

especial dentro de la sociedad compostelana de esta época¹¹. No se conoce con exactitud la fecha, pero sabemos que enviuda por primera vez en el año 1563, y también que ocho años después, en 1571, ya estaría de nuevo casada con Lope Sánchez de Ulloa, regidor de Compostela.

Este segundo matrimonio, a diferencia del primero, fue conflictivo desde sus inicios por motivos que se relacionan con lo expuesto anteriormente sobre la oposición de las viudas a volver a contraer matrimonio. Doña Mencía en un poder firmado en 1568 expresa su firme intención de no renunciar a la libertad económica y de actuación que había obtenido tras su viudedad y su deseo de convertirse en religiosa por lo que se resiste a contraer matrimonio con Lope, quien, debido a la fortuna de Mencía, insiste en recibirla como esposa. Suponemos que por presiones familiares terminan contrayendo matrimonio, pero los problemas no disminuyen entre la pareja¹².

Mencía decide mandar redactar su testamento en el año 1569 y el acuerdo con el cabildo catedralicio para la fundación de su capilla y monumento funerario precisamente en 1571, año en el que tiene que contraer matrimonio de nuevo, a pesar de la lucha contra la iniciativa que lleva a cabo su futuro cónyuge. Existe un requerimiento del propio Lope, contra la que ya era su mujer, al cabildo y a los testamentarios de su esposa, oponiéndose a la dotación que doña Mencía había realizado para la construcción de su gran obra, solicitando: «No den la dicha capilla a la dicha Mencía de Andrade ni consientan que ella ni capellanes della adote los dichos vienes e míos ni los distribuya de ninguna manera.»¹³ Se aprecia con claridad el miedo de Lope tanto a perder el dinero que creía suyo por razón de su matrimonio, como a la independencia de actuación de su mujer, quien se comporta como viuda de García de Fufín más que como esposa de Sánchez de Ulloa¹⁴.

Doña Mencía, a pesar de las oposiciones, se preocupó a lo largo de toda su vida no solo de aumentar su patrimonio, sino de tomar decisiones y asegurarse la capacidad de valerse por sí misma en un mundo eminentemente masculino. A partir del momento en el que enviuda por primera vez, pone todo su empeño

¹¹ SEIJAS MONTERO, M., «Las fundaciones pías de la catedral de Santiago: el ejemplo de Mencía de Andrade», *Semata, Ciencias sociais e Humanidades*, 22, Santiago de Compostela, 2010, pp. 213-234.

¹² GOY DÍZ, A., «La capilla de doña Mencía de Andrade de la catedral de Santiago», *Compostellanum*, XXXVIII (3-4), Santiago de Compostela, 1992, pp. 603-629.

¹³ ACS. Libros de «Varia», IG 714/171, fol. 289r.

¹⁴ SEIJAS MONTERO, M., «Las fundaciones pías...», *op. cit.*, pp. 215-220.

y esfuerzo por poder realizar todas las tareas y actividades propias de un cabeza de familia, para gestionar sus bienes y patrimonio por ella misma, aprendiendo entre otras cosas a escribir para poder firmar los contratos y documentos, esmerándose por obtener independencia y demostrando que en la sociedad compostelana del siglo XVI existieron mujeres con una vida activa que iba más allá del cuidado del hogar y de los hijos¹⁵.

El 29 de enero de 1571 Mencía de Andrade y el cabildo de Santiago realizan la escritura de donación de una cuantiosísima partida de bienes para la construcción de una capilla funeraria donde enterrarse ella, su marido y sus difuntos¹⁶. Situado en la antigua capilla de San Pedro, hoy en día llamada de la Azucena o de doña Mencía¹⁷, el sepulcro se compone de la representación escultórica de la difunta ataviada con toca de viuda, descansando plácidamente con la cabeza ligeramente ladeada, apoyando su mejilla sobre la palma de la mano izquierda mientras la derecha reposa sobre su vientre sujetando un rosario. Un lebrel, símbolo de su nobleza, se encuentra a sus pies. El bulto funerario se presenta como la mejor versión de los prototipos medievales compostelanos, recuperando la delicadeza, elegancia y finura de la talla, pues su autor, Juan Bautista Celma, gracias a su buen hacer, fue capaz de doblegar un material tan farragoso y difícil como el granito, originando una de las imágenes más bellas de toda la escultura funeraria gallega¹⁸. Por su parte, la inscripción informa: «Es de Mencía de Andrade, cual doto esta capilla año de 1571 en trescientos dos. Cada año i se le a de decir una misa cada dia y seis cantadas entre año perpetuamente»¹⁹.

Llama la atención que no hay mención alguna a un marido o padre, simplemente nos informa de la fecha de su muerte, de que ella es la donante de la capilla y el monumento, y de los deberes que deja al cabildo catedralicio, todos para el enaltecimiento de su memoria, a cambio de dicha dotación, y que el escudo solo ensalce el linaje de la propia Mencía, sin alusión alguna al linaje

¹⁵ SEIJAS MONTERO, M., «Las fundaciones pías...», *op. cit.*, p. 223.

¹⁶ GOY DÍZ, A., «La capilla de doña Mencía...», *op. cit.*, pp. 607-610.

¹⁷ Véase MONTERROSO MONTERO, J. M., «Devoción y educación. La pintura al servicio del dogma en Galicia durante el siglo XVI. (La capilla de San Pedro de la Catedral de Santiago de Compostela)», en *Propaganda e poder. Congresso Peninsular da Historia da Arte*, Lisboa, Cátedra de Estudios Galegos, 2001.

¹⁸ ROSENDE VALDÉS, A., «El siglo XVI: Gótico y Renacimiento en la catedral compostelana», en *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago, Consorcio de Santiago, 2000, pp. 133-183.

¹⁹ CHAMOSO LAMAS, M., *La escultura funeraria...*, *op. cit.*, pp. 573-575.

de alguno de sus cónyuges. Es un monumento funerario completamente independiente que busca ensalzar a su promotora, su posición social, su profunda devoción religiosa y su fervoroso deseo de asegurarse un lugar en el cielo de los justos, mediante la creación de una de las composiciones más bellas de la escultura gallega de su época en el templo más relevante de Galicia.

EL SIGLO XVII Y DOÑA MARÍA DE CALO Y TEMES

Doña María de Calo y Temes, viuda del regidor de la ciudad, en 1668 decidió encargar una capilla dedicada a santa Teresa de Jesús²⁰ en el lado del Evangelio de la capilla mayor de la iglesia de Santa María Salomé. Tras haber visto el trabajo que el arquitecto salmantino, José Peña de Toro había realizado para José Loureiros en la iglesia de la Compañía y hacerse seguidora de su lenguaje compositivo, doña María decide encargarle un proyecto aún más ambicioso pues solicita que se incluyan una serie de requisitos que lograron embellecer el resultado: aumentar el diámetro de la linterna, situar un vano termal a la altura de la calle, animar el entablamento con una serie de triglifos-metopa y de añadir una serie de requiebros a la cornisa que ratifican la centralidad de la planta de cruz griega y que facilitan el juego lumínico de forma más acentuada que en la capilla de la Compañía²¹.

En la escritura de fundación doña María deja claro cómo desea que se lleve a cabo su oratorio pero no especifica cómo debe de ser la realización de su estatua arrodillada, pues parecía estar más preocupada por resaltar la necesidad de que el conjunto, una vez finalizado, se percibiese de manera unitaria. En todo momento se precisa que la capilla es una promoción propia para su descanso eterno:

Doña Maria decalo Sempre habia temido debucion, deseо y voluntad de hacerse fundar una Capilla de Advocacion de Sta. Teresa de Jesus en la Iglesia Parroquial de Santa Maria Salome. Donde era parroquiana y lo habian sido ellos, don Simon Vazquez de Tonber y Dña. Ines de Calo sus padres difuntos y Lorenzo Gonzalez y Doña Francisca decalo sus abuelos y donde estaban enterrados, y el dicho regidor Martin Rodriguez su marido. Donde poner y trasladar sus huesos y hacer sus entie-

²⁰ Beatificada muy poco tiempo antes, en 1624, su devoción a santa Teresa es uno de los motivos principales que impulsan a María de Calo a fundar una capilla femenina, de culto y enterramiento. MONTERROSO MONTERO, J. M., *A arte en Compostela...*, op. cit., p. 131.

²¹ VICENTE LÓPEZ, S., *Vega y Verdugo...*, op. cit., pp. 490-491.

rros, por lo que quiere que le den un sitio lo bastante grande para hacer y fabricar dicha capilla comoda y suficiente²².

Una vez más estamos ante el deseo de reconocimiento social y la búsqueda de salvación en la vida eterna de una viuda, que desarrolla su labor de promoción sin el amparo o dirección de un hombre y que empleando la libertad que le otorga su situación tras la muerte de su marido, al que sigue teniendo presente, encarga su obra a uno de los maestros de la catedral, y uno de los arquitectos más destacados de Santiago en el momento, creándose de nuevo una obra excepcional.

Hoy en día se puede contemplar la capilla en la iglesia de Santa María Salomé, pero la escultura de la orante arrodillada se conserva, pues se suprimió la función funeraria de la capilla y se cambió su advocación en las reformas que llevó a cabo en 1772 Juan López Freire, por lo que la efigie fue sustituida por la actual imagen de la Virgen de la Soledad²³.

CONCLUSIONES

El ejemplo de doña Mencía de Andrade en el siglo XVI y el de María de Calo y Temes en el siglo XVII en Santiago de Compostela no solo representan el interés femenino por la promoción artística en la Galicia de la época, sino las posibilidades que la condición de viuda otorgaba para que pudiesen obtener dicho reconocimiento en solitario. Gracias a su elevada posición social y la riqueza heredada de sus difuntos maridos pudieron llevar a cabo dos monumentos funerarios que además de perpetuar su memoria, ambas construcciones marcaron tipos que continuaron desarrollándose en Galicia por su calidad, belleza e innovación dentro del panorama de la escultura funeraria del momento. La ausencia de tutelaje y dirección masculina no echaba el cerrojo social e intelectual, sino más bien parecía empujar a estas mujeres privilegiadas a contactar con artistas, redactar contratos de fundación, acuerdos con el cabildo y a realizar, en definitiva, todo tipo de actividades que socialmente parecían reservadas al género masculino. Dueñas de su destino se encargaron de adueñarse de cómo querían que fuese la representación de su muerte.

²² Protocolos notariales de Juan de Quintana, protocolo S-1378, Santiago de Compostela, Archivo Histórico Universitario, 1668, fol. 184r.

²³ GARCÍA IGLESIAS, X. M., *Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xuntanza Editorial, 1993, p. 202; VICENTE LÓPEZ, S., *Véga y Verdugo...*, *op. cit.*, p. 492.

MUJERES Y JARDINES: INGENIO, CONCIENCIA Y AFIRMACIÓN DE GÉNERO

MADDALENA BELLAVITIS

Medici Archive Project

El límite de ser mujer ha afectado desde siempre todos los aspectos de la vida de las mujeres, tanto en la esfera pública como en la privada. Si durante el Renacimiento algunas privilegiadas lograron crearse un espacio en un mundo estrictamente masculino y dejar un recuerdo de sí mismas y de su personalidad gracias a su posición, su situación económica o sus pocos escrúpulos, la mayoría de ellas, desafortunadamente, se vieron obligadas a no poder desarrollar sus propias inclinaciones, a no enriquecer sus conocimientos y a no desahogar nunca su creatividad.

Sin embargo, la creatividad y el ingenio han ayudado a menudo a algunas grandes figuras del pasado, y una de las rutas de escape que algunas de ellas pudieron encontrar, es la creación de jardines. Desde la antigüedad, el jardín ha sido siempre una realización muy importante tanto desde el punto de vista cultural como representativo. La semántica y el simbolismo del jardín brindaron la posibilidad de ofrecer un entorno cerrado propicio para la meditación, el estudio y las diversas actividades humanísticas relacionadas con la poesía y la música, y al mismo tiempo ostentar su *status* y celebrarse a sí mismos y a sus orígenes.

Para una mujer, la creación de un jardín podía, por lo tanto, tener muchos significados: desde la afirmación de sí mismas en el nivel político e institucional, a la apropiación de un papel cultural, a la construcción de un espacio privado donde retirarse para reflexionar o disfrutar de la estética del virtuosismo botánico de los arquitectos y jardineros de la corte. Los casos de mujeres que encargaron jardines a sus arquitectos y artistas están menos documentados que los de sus correspondientes masculinos. Las razones son varias, desde la pérdida de documentación y pruebas que podían proporcionar informaciones sobre su existencia, hasta la poca resonancia que los jardines tendrían cuando eran privados para la fruición personal de figuras cuyo papel no proporcionaba visibilidad fuera de los muros domésticos.

Así como reyes y duques llenaron sus jardines con símbolos y emblemas que podían exaltar su poder y lucirse sobre aquellos que eran admitidos o tenían el privilegio de formar parte del séquito real, las damas de alta alcurnia y con medios suficientes, también podían proponer su propia imagen a través de la comisión de jardines y espacios botánicos, cuyo simbolismo representaba sus principales virtudes.

Entre estos, uno de los ejemplos más conocidos es el de Caterina de' Medici. Digna heredera de la opulencia botánica de su familia, Caterina coincidió con el gusto por los jardines de la corte de Francia, y hasta después de la muerte de su esposo quiso continuar diseñando y construyendo jardines, parques y pequeñas granjas¹. El propósito principal de Caterina era aumentar la gloria no solo de sí misma, sino también de su familia. Mientras, por ejemplo, será Elizabeth I de Inglaterra, habiendo decidido no casarse y no ofrecer herederos a su reino, la que en los jardines tendrá ceremonias de autocelebración. Elizabeth amaba los jardines, pero no construirlos², y la iconografía típica de las ceremonias organizadas para la reina en los jardines la representaban como Diana, diosa y virgen, y con la pasión por la caza, que era una de las características de la reina³.

Volviendo a Caterina, después de la muerte de Enrico, ella se dedicó a construir e innovar, y entre sus proyectos más relevantes para el tema tratado en esta presentación, podemos contar los jardines de las Tuileries⁴, diseñados por el arquitecto Bernardo Carnesecchi⁵, llamado específicamente desde Italia, en 1564.

¹ Véase DROGUET, V., «De l'agrément à la splendeur: le goût de Catherine de Médicis pour l'architecture et les jardins», en FROMMEL, S., WOLF, G., y BARDATI, F. (coords.), *Il mecenatismo di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 305-325.

² Véase WILLES, M., *The Making of the English Gardener: Plants, Books and Inspiration, 1550-1660*, New Haven, CT, Yale University Press, 2011, p. 11.

³ Véase HACKETT, H., «A New Image of Elizabeth I: The Three Goddesses Theme in Art and Literature», *Huntington Library Quarterly*, vol. 77, n.º 3, 2014, pp. 225-256; KEENAN, S., «Spectator and Spectacle Royal Entertainments at the Universities in the 1560s», en ARCHER, J. E., GOLDRING, E., y KNIGHT, S. (coords.), *The Progresses, Pageants, and Entertainments of Queen Elizabeth I*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 86-103, p. 97; KING, J. N., «Queen Elizabeth I: Representations of the Virgin Queen», *Renaissance Quarterly*, vol. 43, n.º 1, 1990, pp. 30-74; STRONG, R. C., *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, University of California Press, 1986 (primera edición 1977), p. 48.

⁴ Véase JARRASSE, D., *Grammaire des Jardins Parisiens*, Paris, Parigramme, 2007, pp. 46-47.

⁵ Véase BOISLISLE, A. de, «La Sepulture des Valois a Saint-Denis», *Mémoires de la Societe de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 3, 1876, pp. 241-292, p. 254; DE LABORDE, L., *Les*



Fig. 1.

Caterina quiso tomar posesión también del espléndido castillo de Chenonceau⁶, la residencia casi encantada que se elevaba entre el agua y los jardines ofrecida por Enrico a Diana de Poitiers. Incapaz de ver una propiedad tan espléndida en las manos de la que había sido la amante de su marido, Caterina la reclamó a cambio de la menos importante propiedad de Chaumont⁷, a la cual la antigua favorita tuvo que aceptar. El gusto de Caterina por los jardines y el uso de celebración que la corte hizo de ellos, son atestiguados no solo por

comptes des bâtiments du roi (1528-1571) suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au 16e siècle, recueillis et mis en ordre par le marquis Léon de Laborde, Paris, J. Baur, 1877-1880, vol. II, p. 348.

⁶ En 2018, en Cleveland, se realizó una exposición sobre estos tapices, véase POMME-REAU, C. (dir.), *Le château de Chenonceau. L'histoire, l'architecture, les jardins*, Paris, Beaux-arts éditions, 2011.

⁷ WENZLER, C., *Chaumont*, Tours, NR éd., 1987.

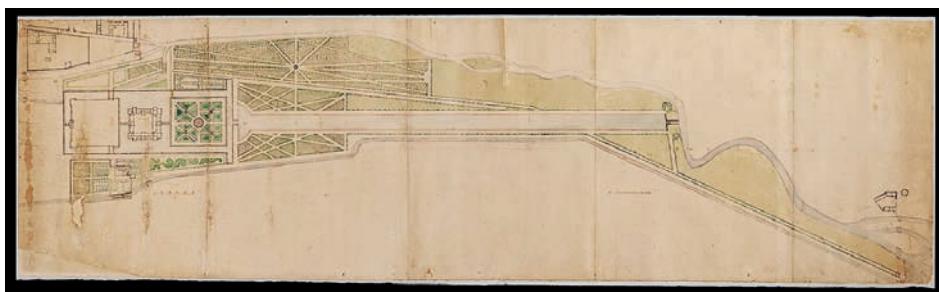


Fig. 2.

las noticias, sino también por un precioso ciclo de tapices llamados Fiestas de los Valois⁸ [fig. 1], que ilustran algunos de los eventos que tuvieron lugar para entretenecer a la corte durante la temporada de la regencia de Catarina y más allá. Estos tapices flamencos se produjeron en Bruselas poco después de 1575, e ilustran con colores vívidos, frescura narrativa y una atención increíble a los detalles, jardines, parterres de flores, naumaquias, brigadas felices y lo que la corte solía hacer durante estos entretenimientos.

El simbolismo del jardín y de las fiestas en los jardines fueron utilizados habitualmente con fines de propaganda por la corte y por los nobles que podían permitirse tales fiestas y lujo. Los jardines tenían a menudo un significado simbólico desde su proyecto, y no solo durante específicas representaciones y ceremonias. Un caso interesante es el del Jardín des Coulommiers encargado por Caterina Gonzaga, la hija del duque de Nevers⁹ [fig. 2]. El proyecto que esta segunda Caterina había llevado a cabo preveía que el jardín de su propiedad tuviese una inspiración literaria específica. Si anteriormente el modelo principal de los jardines del Renacimiento era el que había detallado Francesco Colonna en su *Hypnerotomachia Poliphili*¹⁰, el Jardín des Coulommiers siguió el texto de la *Astrée*, un poema pastoral muy exitoso escrito por Honoré d'Urfé entre 1607 y 1627¹¹.

⁸ Escuela flamenca, 1575-1582, *Fiestas de los Valois*, Florencia, Galleria degli Uffizi. Véase CLELAND, E. y WIESEMAN, M. E. (coord.), *Renaissance Splendor: Catherine de' Medici's Valois Tapestries*, New Haven, CT, Yale University Press, 2019.

⁹ Véase PERICARD-MEA, D., «Du Songe de Poliphile à l'Astrée: Les Jardins d'amour après le XVe siècle», *Word & image*, vol. 14, n.ºs 1-2, 1998, pp. 120-129.

¹⁰ Véase COLONNA, S., *Hypnerotomachia Poliphili e Roma – Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma, Gangemi Editore, 2012.

¹¹ Véase DENIS D. (dir.), y CHATELAIN, J.-M., *L'Astrée / Honoré d'Urfé. Edition critique*, Paris, Honoré Champion, 2011-2016, 2 vols.



Fig. 3.

Otra dama que siguió los pasos de su padre en tema de gusto e interés en el diseño de jardines, fue Ottavia Orsini. Hija de Vicino Orsini, el señor del palacio de Bomarzo a quien debemos el maravilloso y casi legendario parque de monstruos¹². Ottavia se casó con Marcantonio Marescotti y se mudó con su esposo a lo que actualmente se conoce como Castello Ruspoli¹³, en el feudo de Vignanello concedido por el papa Clemente VII a Beatrice Farnese, madre de la joven Orsini. Marescotti se hizo cargo de la propiedad, incluidos los espacios verdes, pero fue Ottavia, principalmente después de la muerte de su esposo en 1608, la creadora del hermoso jardín que aún se puede contemplar desde las ventanas del edificio [fig. 3]. La condesa pensó en un jardín a la italiana, pidiendo que se diseñara un parterre decorado con macizos de flores articulados geométricamente en módulos alrededor de la fuente central.

Los setos forman dibujos regulares y laberintos simétricos que incluso desde arriba pueden deleitar a los habitantes e invitados del palacio. La conciencia de su trabajo fue afirmada por Ottavia de una manera peculiar, que no deja dudas sobre la intencionalidad de crear un espacio personal y representativo. Ottavia pensó en «firmar» algunos macizos, uno con sus iniciales, otro con la flor de

¹² Véase MORGAN, L., *The monster in the garden. The grotesque and the gigantic in Renaissance landscape design*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 2016.

¹³ Véase ROCCA, A., y VAROLI PIAZZA, S. (coords.), *Ville e giardini storici della Tuscia. Castello Ruspoli (Vignanello), Palazzo Farnese (Caprarola), Villa Lante (Bagnaia), Il Sacro Bosco (Bomarzo)*, Roma GBE, / Ginevra Bentivoglio Editoria, 2015.

ocho pétalos que se representa en el escudo de armas de la familia Orsini, y un tercero con las iniciales de los dos hijos, Galeazzo y Sforza.

Si la posición elevada del jardín ya le daba un aspecto recogido y dominante, esta afirmación de sí misma y de su propia familia, lleva a Ottavia a una posición prioritaria en la comisión y la planificación femenina de jardines. Al igual que Caterina, la heredera de Vicino Orsini también usó su jardín para fiestas y recepciones de' Medici destinadas a afirmar el poder y el prestigio de su familia y para propósitos diplomáticos específicos. Sin el pretexto de la pompa y la grandeza de los jardines manieristas y barrocos que comenzaban a verse en otras partes de Italia y Francia –y se estaban extendiendo rápidamente a otras cortes europeas– Ottavia logró crear un espacio privilegiado para la celebración de su propia pequeña corte y por la afirmación de su papel como creadora, incluso sin pertenecer al género que por derecho podía reclamar estas prerrogativas.

Finalmente, vale la pena mencionar otro ejemplo de jardín femenino, un tipo de jardín más íntimo y meditativo que una mujer podía crear para sí misma incluso cuando no tenía los medios, o la autorización, para encargar uno real. En algunos casos, las mujeres podían recurrir a artimañas que no llevaban muchos terrenos o propiedades, y en su lugar utilizaban los medios en su poder y las características más relacionadas con las actividades femeninas. Entre estas, algunas de las demostraciones más bellas se encuentran en el campo del bordado o de la miniatura.

Por ejemplo, se conocen los maravillosos productos de la aguja de Bess of Hardwick, trabajos largos y espectaculares que realizaba a menudo en colaboración con la reina de Escocia Mary Stuart, a quien ella hospedó durante su encarcelamiento por Elizabeth I. Bess (o Elizabeth) de Hardwick, era una mujer noble inglesa que, gracias a los diversos matrimonios con figuras prominentes de la corte inglesa, acabó encontrándose con una excelente posición social y una enorme riqueza. Fue gracias al parentesco de su cuarto esposo, George Talbot, VI conde de Shrewsbury, que Bess pudo ponerse en contacto con Mary de Escocia y recibirla en su palacio. Los dedos de las dos mujeres fueron capaces de crear flores y macizos de flores entrelazando hilos preciosos en el lienzo, alternando las plantas con los escudos de armas de sus familias y de las que están cerca de ella: jardines simbólicos, contienen referencias a la religión, a las virtudes, al honor y al prestigio familiar¹⁴.

¹⁴ Véase LEVEY, S. M., *An Elizabethan Inheritance: The Hardwick Hall Textiles*, London, National Trust, 2010 (primera edición 1998).

Otros jardines simbólicos y ficticios muy importantes fueron aquellos pintados, como los que se ven en las maravillosas salas con decoración botánica, que se encuentran en muchos edificios desde la Edad Media en adelante (sin contar, por supuesto, los ejemplos de las casas romanas). Entre estos, el más conocido es quizás el jardín secreto de Isabella d'Este en el Palazzo Te¹⁵.

Sin embargo, dada la limitación de espacio en esta ocasión, solo podemos detenernos en un jardín pintado, el Libro de Horas llamado *Las Grandes Horas de Ana de Bretaña*¹⁶. Ana, segunda esposa de Carlos VIII y luego de otro rey de Francia, Luis XII, amaba los jardines y entre las residencias de su esposo tenía una inclinación especial por Blois¹⁷, donde le habían dedicado un pequeño jardín llamado Jardín Bajo en el cual se cultivaban principalmente cítricos y plantas trepadoras¹⁸. Pero la reina, en lugar de encargar a un jardinero para que diseñara macizos de flores y fuentes para ella, pensó en usar otro medio, y recurrir a uno de los pintores de la corte, Jean Bourdichon¹⁹, encargándole uno de los libros iluminados más bellos y poéticos que se conocen [fig. 4]. Las páginas pintadas ilustran claramente escenas religiosas del Nuevo Testamento y de las vidas de los santos, pero los marcos y las bases de las páginas representan una increíble variedad de flores, plantas y frutos. La tradición dice que se trata de los ejemplares que crecían en el jardín

¹⁵ Véase BAZZOTTI, U. (dir.), *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Panini, 2012.

¹⁶ BOURDICHON, J., *Grandes horas de Ana de Bretaña*, 1508, Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 9474. Véase BILIMOFF, M., *Promenade dans des jardins disparus. Les plantes au Moyen Âge d'après les Grandes Heures d'Anne de Bretagne*; Bibliothèque Nationale de France, Ms. latin 9474, Rennes, Éd. Ouest-France, 2001; BROWN, C. J., *The Queen's Library: Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 2011.

¹⁷ Véase BABELON, J.-P., *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion / Picard, 1989.

¹⁸ Véase LESUEUR, P., «Les jardins du château de Blois et leurs dépendances. Étude architectonique», *Mémoires de la Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher*, 18, 1904, pp. 223-438, 241-247; LESUEUR, F. y P., *Le château de Blois*, Paris, D. A. Longuet, 1922, pp. 65-71; GRATIAS, C., «Le pavillon d'Anne de Bretagne et les jardins du château de Blois», *Flore et jardins: usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge*, *Cahiers du Léopard d'Or*, 6, 1997, pp. 131-144; ZECCHINO, F., *Pacello da Mercogliano giardiniere alla corte di Francia*, Avellino, Elio Sellino, 2004, pp. 60-77.

¹⁹ Véase TURNER, N., «The Manuscript Painting Techniques of Jean Bourdichon», en KREN T., y EVANS, M. (coords.), *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII*, Los Angeles, Getty Publications, 2005, pp. 63-79; EVANS, M. L., «Un maestro per quattro re: Jean Bourdichon», *Alumina*, 2008, 21, pp. 32-39.



Fig. 4.

La importancia del jardín en la imaginación y en la estética del Renacimiento se sintió de tal manera que no solo el componente masculino de la sociedad, es decir, el que tenía el poder y la urgencia representativa, sino también el femenino, menos expuesto a la visibilidad oficial y no siempre autorizado a obtener una afirmación cultural, sintieron la necesidad de participar en esta creatividad botánica. Los casos que se acaban de ilustrar demuestran la inventiva femenina al apropiarse de la prerrogativa, principalmente masculina, de moldear la naturaleza de acuerdo con la propia voluntad y recrear los paraísos en la tierra según las propias inclinaciones. Que fuese para crear

preferido de Ana²⁰, y que el cuidado y la meticulosidad con que se describe cada uno de ellos, se debe a la posibilidad que se le dio al pintor de copiar en vivo lo que estaba creciendo entre los macizos de flores de la reina. Los fondos neutros de los marcos están armonizados con los pétalos, las bayas, las hojas y los pequeños insectos. Cada página está diseñada como un macizo de flores, como un ramo de flores entre las que Ana más amaba. El vínculo entre el jardín real y este libro, en la sensibilidad de la reina, es aún más profundo, ya que la tradición dice que usó a su querido Jardín Bajo como un verdadero *hortus conclusus* para sus devociones. La reina podía retirarse a orar en ese lugar cuando le pedía a la Virgen que le otorgara los hijos necesarios para la sucesión al trono.

²⁰ Véase LESUEUR, P., «Les jardins du château de Blois...», *op. cit.*, pp. 241, 244; CAMUS, J., «Les noms des plantes du Livre d'Heures d'Anne de Bretagne», *Journal de Botanique*, vol. 8, n.^o 19-23, 1894, pp. 325-336; 345-352; 366-375; 396-401; ZECCHINO, F., *Pacello da Mercogliano...*, *op. cit.*, p. 61.

el escenario para la celebración de sí misma y de su propia familia, o recordar su propio pasado y enfatizar sus raíces familiares, o simplemente producir un pequeño *hortus conclusus* imaginario para sus meditaciones y devociones, la sensibilidad y el carácter de algunas mujeres también lograron establecerse en este campo.

BIBLIOGRAFÍA

- BABELON, J.-P., *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion / Picard, 1989.
- BAZZOTTI, U. (dir.), *Palazzo Te a Mantova*, Modena, Panini, 2012.
- BILIMOFF, M., *Promenade dans des jardins disparus. Les plantes au Moyen Âge d'après les Grandes Heures d'Anne de Bretagne; Bibliothèque Nationale de France, Ms. latin 9474*, Rennes, Éd. Ouest-France, 2001
- BOISLISLE, A. de, «La Sepulture des Valois a Saint-Denis», *Memoires de la Societe de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 3, 1876, pp. 241-292, p. 254
- BROWN, C. J., *The Queen's Library: Image-Making at the Court of Anne of Brittany, 1477-1514*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 2011.
- CAMUS, J., «Les noms des plantes du Livre d'Heures d'Anne de Bretagne», *Journal de Botanique*, 1894, vol. 8, nos. 19-23, pp. 325-336; 345-352; 366-375; 396-401.
- CLELAND, E., y WIESEMAN, M. E. (coords.), *Renaissance Splendor: Catherine de' Medici's Valois Tapestries*, New Haven, CT, Yale University Press, 2019.
- COLONNA, S., *Hypnerotomachia Poliphili e Roma – Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma, Gangemi Editore, 2012.
- DENIS, D. (dir.) y CHATELAIN, J.-M., *L'Astrée / Honoré d'Urfé. Edition critique*, Paris, Honoré Champion, 2011-2016, 2 voll.
- DROGUET, V., «De l'agrément à la splendeur: le goût de Catherine de Médicis pour l'architecture et les jardins», en FROMMEL, S., WOLF, G., y BARDATI, F. (coords.), *Il mecenate di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 305-325.
- EVANS, M. L., «Un maestro per quattro re: Jean Bourdichon», Alumina, 2008, 21, pp. 32-39.
- GRATIAS, C., «Le pavillon d'Anne de Bretagne et les jardins du château de Blois», *Flore et jardins: usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge*, Cahiers du Léopard d'Or, 6, 1997, pp. 131-144
- HACKETT, H., «A New Image of Elizabeth I: The Three Goddesses Theme in Art and Literature», *Huntington Library Quarterly*, vol. 77, n. 3, 2014, pp. 225-256.
- JARRASSE, D., *Grammaire des Jardins Parisiens*, Paris, Parigramme, 2007
- KEENAN, S., «Spectator and Spectacle Royal Entertainments at the Universities in the 1560s», en ARCHER, J. E., GOLDRING, E., y KNIGHT, S. (coords.), *The Progresses, Pageants, and*

- Entertainments of Queen Elizabeth I*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 86-103, p. 97.
- KING, J. N., «Queen Elizabeth I: Representations of the Virgin Queen», *Renaissance Quarterly*, vol. 43, no. 1, 1990, pp. 30-74.
- LABORDE, L. de, *Les comptes des bâtiments du roi (1528-1571) suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au 16e siècle, recueillis et mis en ordre par le marquis Léon de Laborde*, Paris, J. Baur, 1877-1880, vol. II, p. 348.
- LESUEUR, P., «Les jardins du château de Blois et leurs dépendances. Étude architectonique», *Mémoires de la Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher*, 18, 1904, pp. 223-438.
- LESUEUR, F. y P., *Le château de Blois*, Paris, D. A. Longuet, 1922.
- LEVEY, S. M., *An Elizabethan Inheritance: The Hardwick Hall Textiles*, London, National Trust, 2010 (primera edición 1998).
- MORGAN, L., *The monster in the garden. The grotesque and the gigantic in Renaissance landscape design*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press, 2016.
- PERICARD-MEA, D., «Du Songe de Poliphile à l'Astrée: Les Jardins d'amour après le XV^e siècle», *Word & image*, vol. 14, nn. 1-2, 1998, pp. 120-9.
- POMMEREAU, C. (dir.), *Le château de Chenonceau. L'histoire, l'architecture, les jardins*, Paris, Beaux-arts éditions, 2011.
- ROCCA, A., y VAROLI PIAZZA, S. (coords.), *Ville e giardini storici della Tuscia. Castello Ruspoli (Viganello), Palazzo Farnese (Caprarola), Villa Lante (Bagnaia), Il Sacro Bosco (Bomarzo)*, Roma GBE, / Ginevra Bentivoglio Editoria, 2015.
- STRONG, R. C., *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*, University of California Press, 1986 (primera edición 1977), p. 48.
- TURNER, N., «The Manuscript Painting Techniques of Jean Bourdichon», en KREN, T., y EVANS, M. (coords.), *A Masterpiece Reconstructed: The Hours of Louis XII*, Los Angeles, Getty Publications, 2005, pp. 63-79.
- WENZLER, C., *Chaumont*, Tours, NR éd., 1987.
- WILLES, M., *The Making of the English Gardener: Plants, Books and Inspiration, 1550-1660*, New Haven, CT, Yale University Press, 2011.
- ZECCHINO, F., *Pacello da Mercogliano giardiniere alla corte di Francia*, Avellino, Elio Sellino, 2004.

FRANCISCA MELÉNDEZ Y LAS MINIATURAS DEL MEADOWS MUSEUM

ALICIA LOZANO COMINO

Universidad Autónoma de Madrid

LA MUJER ARTISTA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Cuando se habla de mujeres artistas, se presupone que han sido una excepción dada a lo largo de la Historia, pero si se analizan las fuentes esta idea de la singularidad desaparece. La realidad es que la tratadística de la Historia del Arte ha dejado, desde un momento temprano, numerosos testimonios de creadoras cuya vida y obra ha quedado plasmada en estos escritos. Plinio el Viejo ya habló en el siglo I d. C. de seis pintoras en su Libro XXXV de la *Historia Naturalis*¹, Vasari en sus *Vidas*² describe a mujeres como Sofonisba Anguissola o Properzia de' Rossi, y en los tres tomos de *El Museo Pictórico* de Antonio Palomino³ se mencionan a un total de dieciocho mujeres, entre otros muchos ejemplos. A pesar de ello, parece que esta disciplina humanística las ha olvidado o relegado a un segundo plano, destacando solo a unas pocas como sujetos excepcionales, fuera de la norma. Es necesario entonces demostrar que esta afirmación no es verdadera, que las artífices femeninas son personajes frecuentes que realizaron un trabajo tan digno de valoración como el de sus compañeros masculinos.

En las últimas décadas, dentro del panorama artístico español se está intentando subsanar esta situación, poniendo el foco en la labor de las mujeres como creadoras de arte durante el siglo XIX. La historiadora del arte Estrella de Diego⁴

¹ PLINIO SEGUNDO, C., *Historia Naturalis*, libro XXXV, Madrid, Cátedra, 2002.

² VASARI, G., *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimbaue insino a' tempi nostri*, vol. II, Firenze, 1568.

³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Alianza, 1986.

⁴ DE DIEGO OTERO, E., *La mujer y la pintura del XIX español (cuatrocienas olvidadas y algunas más)*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1987.

puso especial interés en el tema, aunque otros como Theresa Ann Smith⁵ o Jacques Soubeyroux⁶ también han querido destacar a estas figuras olvidadas del siglo XVIII, que no se deben minusvalorar. Desde el momento de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1752, hasta 1808 fueron miembros un total de cuatrocientos académicos. De ellos, treinta y cinco fueron mujeres, obteniendo títulos de las tres categorías disponibles: quince Académicas de Honor (cuyo nombramiento se conseguía siendo un personaje de alto rango social con cierto interés en el arte), veinticuatro de Mérito (tras someterse al examen de su obra, teniendo ocho de ellas también el de Honor) y cuatro Supernumerarias (personas con cierta habilidad artística que no llegaba al nivel de los anteriores). Además, se contó con cuatro Directoras Honorarias, tres de ellas pertenecientes a la primera categoría, y la cuarta a la segunda⁷. Dentro de las Académicas de Mérito, es destacable el trabajo de Francisca Efigenia Meléndez, una miniaturista que continuó con las labores de sus familiares, consiguiendo hacerse un hueco en la corte española como pintora de cámara de los reyes Carlos IV y María Luisa de Parma. Su figura ha sido completamente invisibilizada, a pesar de haberse convertido en una de las artistas más importantes dentro del círculo de estos monarcas españoles, así como de Fernando VII.

FRANCISCA EFIGENIA MELÉNDEZ, MINIATURISTA DE CORTE

Francisca Efigenia Meléndez nace en el año 1770 en Cádiz, en el seno de una familia de renombrados artistas. Su abuelo, Francisco Antonio Meléndez, reputado miniaturista de corte, fue de los primeros en ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, habiendo propuesto al rey años antes, en 1726, un proyecto para su fundación⁸. También fue parte de esta institución su tío, Luis Meléndez, conocido por sus célebres bodegones, aunque asimismo

⁵ SMITH, T., «Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en VV.AA., *Actas de las VIII Jornadas de Arte: La mujer en el arte español*, Madrid, CSIC, 26-29 de noviembre de 1996, pp. 279-288.

⁶ SOUBEYROUX, J., «Les Espagnoles à l'Académie des Beaux Arts de San Fernando dans la seconde moitié du XVIII^e siècle», *Regards sur les Espagnoles créatrices. XVIII^e-XX^e siècle*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 75-89.

⁷ SMITH, T., *The Emerging Female Citizen. Gender and Enlightenment in Spain*, London, University of California Press, 2006, pp. 53-55.

⁸ BEDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 27.

dedicase una parte de su obra a la miniatura. No es de extrañar entonces que Francisca siguiese sus pasos, entrando en la Academia de Bellas Artes madrileña en 1790 presentando, por recomendación del conde de Floridablanca⁹, una excelente *Virgen con el Niño* que la posicionará como Académica de Mérito¹⁰. Ella no será la primera mujer en entrar en esta institución, y a pesar de no poder asistir a clases formales de dibujo hasta el siglo XIX¹¹, algunas artistas contaron con el privilegio de ser nombradas académicas en años anteriores. El 6 de diciembre de 1794, continuando con la trayectoria de su abuelo, se convirtió en pintora y retratista de cámara gracias a los retratos que realizó de Carlos IV y María Luisa de Parma¹². Este dato pone de manifiesto la importancia de la figura de Francisca Meléndez en aquel momento, algo que se refuerza con el documento escrito por Juan Francisco de Urquijo sobre uno de los encargos de la reina, que se analizará en estas líneas. Durante la invasión napoleónica de la capital huyó a Valencia, donde se casó con quien sería su segundo marido, Josef Muzquiz, capitán fallecido durante el segundo sitio de Zaragoza. Francisca tendrá entonces que aludir a este hecho (algo a lo que ya había procedido anteriormente para pedir una pensión de viudedad) para solicitar de nuevo un puesto en la corte como pintora de cámara, añadiendo también menciones a su tío y a su abuelo como excelentes retratistas de la monarquía española. Igualmente se refiere a su propio trabajo como miniaturista para los padres del actual rey, Fernando VII, citando un retrato realizado del mismo como príncipe de Asturias¹³. Con ello consigue ser contratada de nuevo como retratista de cámara en 1814, aunque no se conocen encargos de esta época. Finalmente, la artista fallece en noviembre de 1825, dejando realizadas una serie de obras que apenas han sido tratadas por la historiografía hasta este momento.

Francisca dedica todo su talento artístico a la realización de miniaturas, técnica aprendida gracias a dos generaciones de su familia que dominaron esta

⁹ ESPINOSA MARTÍN, C., «Francisca Ifigenia Meléndez. Group of 13 portrait miniatures and a document from the reign of Charles IV», en JORDÁN DE URRIÉS DE LA COLINA, J., y SANCHO, J., *Royal Splendor in the Enlightenment. Charles IV of Spain. Patron and Collector* [catálogo de exposición], Dallas, Meadows Museum, 2010, n.º 80, pp. 258-262, espec. p. 258.

¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964, p. 46, n.º 465.

¹¹ SMITH, T., *The Emerging Female...*, op. cit., p. 52.

¹² ESPINOSA MARTÍN, C., *Las miniaturas en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, p. 14.

¹³ CHERRY, P., *Luis Meléndez: still-life painter*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, p. 49.

habilidad: su abuelo, su tío, su prima y su padre. Tampoco sorprende ver a una mujer dedicada a esta actividad, otras artistas como Caterina Cherubini o Anna María Mengs también firman este tipo de obras. Esta última, como muchas otras, también era parte de una familia de pintores, demostrando que la mujer tenía más posibilidades de entrar en la Academia si se daba esta situación¹⁴.

Además de un sueldo anual que llegó a elevarse a 15.000 reales tras su primer año pintando en la corte¹⁵, a Francisca se le pagaba por los encargos que recibía, llegando a obtener en 1799 la cantidad de 2.160 reales por dos retratos del rey y la reina realizados para el joyel de los monarcas¹⁶. Se convierte así en una de las miniaturistas mejor pagadas de la corte en aquella época, si se tienen en cuenta las cantidades cobradas por otros artistas de este campo. Por ejemplo, a Antonio Boltri se le paga la suma de 1.280 reales por dos retratos de Carlos IV, y por el mismo trabajo el miniaturista Eugenio Ximénez de Cisneros cobra un total de 1.800 reales¹⁷.

LAS MINIATURAS PERTENECIENTES AL JOYEL REAL DEL MEADOWS MUSEUM

Dentro de su producción artística destaca el conjunto de 29 miniaturas adquiridas el pasado año 2008 por el Meadows Museum de Dallas. Las obras están insertadas en dos marcos-vitrina de madera tallados, 13 de ellas colocadas alrededor de un documento firmado por el secretario de la reina, Juan Francisco de Urquijo. La peculiar pieza representa a diferentes miembros de la corte del rey Carlos IV y la reina María Luisa de Parma, incluyéndose sus propios retratos. Este objeto es de un valor excepcional para el estudio de la figura de Francisca, ya que pone de manifiesto la cantidad de encargos que la artista recibía y muestra la calidad de sus trabajos, así como el proceso que seguía en la ejecución de los mismos.

La carta, redactada por Juan Francisco de Urquijo el 26 de febrero de 1795, se dirige a la atención de la artista, aludiendo que se precisan sus servicios como miniaturista para realizar un retrato de la reina María Luisa de Parma

¹⁴ SOUBEYROUX, J., «Les Espagnoles à...», *op. cit.*, p.80.

¹⁵ Véase nota n.º 12.

¹⁶ ESPINOSA MARTÍN, C., «Francisca Ifigenia Meléndez...», *op. cit.*, p. 258.

¹⁷ TOMÁS LÓPEZ, M., *La miniatura retrato en España*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1953, p. 38.

para sortija. Se hace referencia a otra obra que realizó con anterioridad en El Escorial, solo que esta vez se requiere que sea de un tamaño más pequeño y «que los ojos han de estar más alegres». Además, se le pide a Francisca que mande varios modelos del mismo retrato, para ver cuál sería el tamaño adecuado para la joya de la monarca. El escrito finaliza instando a Francisca a viajar a Aranjuez para «hacer algunas pequeñas cosas, lo que servirá a usted de gobierno», refiriéndose probablemente a un nuevo encargo de miniaturas. La carta es muy esclarecedora, mostrando a Meléndez como una artista solicitada, que trabaja rápido y al gusto de la reina, adaptándose a sus necesidades¹⁸.

En cuanto a los retratos, destacan especialmente los de la familia real. Es remarcable la pareja que hacen los retratos de Carlos IV¹⁹ [fig. 1] y María Luisa de Parma²⁰ [fig. 2], que demuestran la increíble precisión de la artista en su trabajo. En cuanto a la datación, mientras que el Meadows Museum fecha todas las miniaturas en 1795, Carmen Espinosa las sitúa en 1776. Esta información que aporta en torno a la cuestión temporal resulta algo inexacta, ya que es bastante improbable que estas piezas correspondan a tal año. En aquel momento Francisca tenía solo seis años, por lo que es prácticamente imposible



Fig. 1. Francisca Efigenia Meléndez y Durazzo, Miniatura circular, representando al rey Carlos IV, 1795, Meadows Museum, SMU, Dallas. Adquisición del museo con fondos procedentes de The Meadows Foundation (MM.08.01.24).

¹⁸ La transcripción del documento dice así: «[...] La Reyna Nuestra Sra se ha serbido mandarme escriva a ust., diciendo que quiere un retrato de S. M. para Sortija, y que ha de ser un poco más chica de la que hizo en el Escorial, prebiniendo a ust. de S. M. que los ojos ande estar más alegres y asimismo para mejor acertar con la medida me embiará ust. de la que hizo últimamente, y otras al tener mas chicas para que elija S. M. y sin perder parte se embiará la que agrade para inmediatamente poner en ejecucion por que corre prisa. Ygualmente me ha dicho S. M. para decir a ust. que es menester que se benga a este Sitio [refiriéndose aquí a Aranjuez], para hacer algunas pequeñas cosas, lo que servirá a ust. de gobierno [...].»

¹⁹ Meadows Museum, Dallas, MM.08.01.24.

²⁰ Meadows Museum, Dallas, MM.08.01.25.



Fig. 2. Francisca Efigenia Meléndez y Durazzo, Miniatura circular, representando a la reina María Luisa de Parma, frontal, con un vestido verde y un lazo rojo en el pelo, 1795, *Meadows Museum, SMU, Dallas*. Adquisición del museo con fondos procedentes de The Meadows Foundation (MM.08.01.25).



Fig. 3. Francisca Efigenia Meléndez y Durazzo, Miniatura circular, representando a la reina María Luisa de Parma, frontal, llevando un vestido azul con plumas y lazos rosas, 1795, *Meadows Museum, SMU, Dallas*. Adquisición del museo con fondos procedentes de The Meadows Foundation (MM.08.01.22).

que las realizase, teniendo en cuenta que hasta 1794 no se la contrató como pintora y retratista de cámara. Además, la edad que muestran los reyes en los retratos no concuerda con el aspecto que tenían en aquel momento; de hecho, Carlos aún era príncipe en este año. Sus rasgos coinciden más con otras obras datadas de años posteriores, como el retrato de Carlos IV realizado por Francisco de Goya hacia 1790²¹. En cuanto al estilo, las obras son comparables con otros trabajos de la artista enmarcados en los años en los que permaneció en la corte, como el *Retrato de dama con tocado de plumas*²² conservado en el Museo del Romanticismo de Madrid, fechado por la misma Francisca en 1800. Esta obra mantiene una factura muy similar a los retratos en miniatura de los reyes, y a pesar de que estos posean una pincelada ligeramente más suelta (que podría deberse al menor tamaño de las mismas), pertenecerían a una misma etapa, entre 1794 y 1800.

Volviendo a los retratos mencionados, se observa cómo sobre un fondo neutro (como es habitual en las obras de Francisca) se colocan las figuras del rey y

²¹ Museo Nacional del Prado, Madrid, P07102.

²² Museo del Romanticismo, Madrid, CE10091.

de la reina. La artista presta especial atención a los pequeños detalles, como las insignias que poseen los personajes, los mechones de pelo o los brocados de los trajes, que realiza con total precisión a través de pequeñas pinceladas sueltas. El tratamiento del color es muy suave, sin grandes contrastes de luz, siguiendo la forma de hacer italiana característica del círculo de Boltri²³, reputado pintor de miniaturas en la corte de Madrid. Esta secuencia se repite en los otros dos retratos de María Luisa de Parma²⁴ que posee el Meadows Museum: una de ellas ligeramente más grande que las anteriores, en la que se retrata a la reina de una forma más exuberante, con un enorme tocado de plumas que traspasa el límite de la miniatura y un elegante vestido azul con capa de armiño que recuerda a la moda francesa del momento [fig. 3]; la otra de un tamaño mucho menor y de forma ovalada, pensada para colocarse en una sortija [fig. 4]. Esta última, a pesar de que Carmen Espinosa la identifique con el retrato de Carlota de Borbón²⁵, es mucho más sostenible que, como afirma Peter Cherry²⁶, sea la reina la que ha sido pintada de perfil, algo poco habitual en la representación de esta figura monárquica. Esto se puede deber al



Fig. 4. Francisca Ifigenia Meléndez y Durazzo, Miniatura oval, probablemente para un anillo, representando a la reina María Luisa de Parma de perfil, llevando un vestido azul, 1795, Meadows Museum, SMU, Dallas. Adquisición del museo con fondos procedentes de The Meadows Foundation (MM.08.01.21).

²³ ESPINOSA MARTÍN, C., *Las miniaturas...*, *op. cit.*, p. 78.

²⁴ Meadows Museum, Dallas, MM.08.01.22 y MM.08.01.21.

²⁵ ESPINOSA MARTÍN, C., «Francisca Ifigenia Meléndez...», *op. cit.*, p. 261.

²⁶ Véase nota n.º 13.

limitado formato de la miniatura, que solo permite retratar parte del personaje, aunque también se barajaría la posibilidad de que la intención fuese enseñar las intrincadas joyas que porta la mujer en su cabello, así como que la propia reina quisiera retratarse de aquel modo. Lo más característico de estas obras es la mirada despierta y alegre de los personajes, un factor que comparten entre sí y que consiguió Francisca a través de la forma en la que los retrata, un rasgo muy identificativo a la hora de estudiar sus trabajos.

REVALORIZAR LA FIGURA DE FRANCISCA MELÉNDEZ

Como se ha podido comprobar, existen numerosas muestras de que Francisca Meléndez fue una importante artista valorada en las cortes de Carlos IV (especialmente por María Luisa de Parma) y Fernando VII. Sus pinturas, conservadas en su mayoría acabadas, cuentan con una excelente calidad y un nivel de detallismo propio de alguien que domina la técnica. Además, los documentos conservados demuestran que sus trabajos fueron bien pagados, incluso elevando el número de reales cobrados respecto a otros artistas del momento, lo que le sitúa como una artista reconocida y apreciada en su tiempo. A pesar de ello, su figura ha sido maltratada dentro de la historiografía del arte, teniendo en cuenta la escasa bibliografía que existe sobre ella. Documentos como el inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1964²⁷ mencionan como autor de la *Virgen con el niño* a Francisco Meléndez, cuando la obra está firmada con el nombre de Francisca, además de estar correctamente catalogada en inventarios anteriores como el de 1824²⁸. Sin duda, la trayectoria y obras de Francisca merecen ser estudiadas correctamente y más a fondo, mencionando en este contexto la importante labor que acometió el pasado 6 de marzo de 2018 el Museo Nacional del Romanticismo de Madrid. Allí presentaron el *Retrato de dama con tocado de plumas* mencionado anteriormente en este escrito como la Pieza del Día de la Mujer, dando a conocer de este modo su figura. Aun así, todavía queda un largo camino por recorrer para que mujeres tan importantes para el estudio de la Historia del Arte como Francisca Meléndez no caigan en el olvido.

²⁷ Véase nota n.º 10.

²⁸ CEÁN BERMÚDEZ, A, *Catálogo de pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1824, p. 30, n.º 54.

LA MUJER JAPONESA EN LA CULTURA DEL TÉ DEL PERÍODO EDO (1603-1868)

DAVID LACASTA SEVILLANO

Doctorando de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza

LA CULTURA DEL TÉ EN JAPÓN

La denominada *cultura del té* en Japón abarca muy diferentes aspectos, desde el sencillo acto cotidiano de tomar durante las comidas una infusión de hojas de té hervidas, a la ceremoniosa y ritualizada ingesta de un cuenco de té en polvo. La costumbre de beber té llegó a Japón desde China¹ en el periodo Heian (794-1185), siendo muy popular entre los monjes budistas que se valían de la infusión como estimulante durante las vigilias y largas jornadas de meditación. El té ganó mayor popularidad con la reintroducción que realizó el monje Eisai (1141-1215) en el periodo Kamakura (1185-1333), convirtiéndose su ingesta en un pasatiempo o divertimento que se acompañaba de diversos juegos y apuestas, a la vez que se comparaban y estudiaban distintos utensilios relacionados con la elaboración del té. Posteriormente, durante el periodo Azuchi-Moyama (1573-1603), sería el momento en que se codificó lo que se ha venido en denominar *chanoyu*² en la ciudad de Kioto para propagarse después por el

¹ La planta del té, oriunda del sur de China, era usada por los monjes budistas como ayuda en la meditación. Su origen se vincula a uno de los patriarcas de la escuela *chan* (zen en japonés), el indio Bodhidharma (Daruma en japonés), que se trasladó a China desde la India en el año 527, estando su consumo relacionado con el ámbito monástico del budismo *chan*, escuela para la que el acto de tomar té adquiría una especial significación, convirtiéndose en un método de introspección y de concentración. También, durante la dinastía Song (960-1279), eran habituales las competiciones en las que se bebía té en polvo, reuniones de carácter lúdico en las que los participantes debían demostrar su habilidad para diferenciar las distintas variedades del té que se tomaban. SEN, S., *The Japanese Way of Tea: From its Origins in China to Sen Rikyu*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1998.

² El *chanoyu* ('agua caliente para el té') o *sadō/chadō* ('camino del té'), son los nombres más comunes para referirse a la cultura del té, una antigua tradición, acto o costumbre social,

resto del archipiélago japonés, especialmente en la nueva urbe de Edo (actual Tokio) y principales centros urbanos del archipiélago.

En un principio, la cultura del té estuvo íntimamente relacionada con el mundo monástico, de la política y los miembros del estamento militar samurái. A finales del siglo XVI, Japón salía de décadas de violentos enfrentamientos entre familias feudales que pugnaban por hacerse con el control del archipiélago. Oda Nobunaga (1543-1582) y Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) lograron imponerse a los demás señores de la guerra, pero sería finalmente Tokugawa Ieyasu (1543-1616), fundador del shogunato Tokugawa, quien acabaría con esta época de inestabilidad y enfrentamientos, comenzando un periodo en el que Japón³, durante más de dos siglos, gozaría de una relativa paz y estabilidad. En esta época comenzó el procedimiento por el que se codificaba y establecía una serie de parámetros para el *chanoyu* gracias a las aportaciones de tres maestros, Shukō Murata⁴, Jōō Takeno⁵ y Sen no Rikyū⁶. Estos mercaderes

que configura su forma clásica en el XVI, y en la que el maestro de té ejerce de anfitrión, invitando a un reducido grupo de personas a una reunión para la experiencia de tomar el té, en un ambiente de gran significación espiritual y estética. El maestro ofrece a los asistentes dos tipos de té *matcha* o té verde en polvo, el *koicha* y el *usucha*. Al inicio se toma una comida ligera, *chakaiseki*, para posteriormente entablar una conversación relativa a la historia y el espíritu de la ceremonia, los utensilios y los objetos artísticos que en ella participan o de la belleza de la naturaleza. SADLER, A. L., *Cha-no-yu: the Japanese Tea Ceremony*, Nueva York, Tuttle, 2011; TANAKA, S., INOUE, Y., y O. REISCHAUER, E., *The Tea Ceremony*, Tokio, Kodansha International, 2000.

³ JANSEN, M. B., *The Making of modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, pp. 17-29.

⁴ El maestro Shukō Murata (1423-1502) interpretó que la reunión para tomar el té debía de ser un camino de autorrealización, más allá del entretenimiento y deleite estético. Shukō Murata estaba convencido de la creencia zen en la que cada momento de la vida cotidiana es un potencial acto que puede conducir a la iluminación (*satori*), considerando que la preparación y el consumo del té en una determinada forma y contexto podía ser un medio a través del cual alcanzar un estado idóneo para percibir la realidad auténtica y profunda del mundo. Abogó por despojar a la tertulia de toda ostentación y lujo proponiendo que se desarrollara en un ambiente de modestia, respeto y tranquilidad. ALMAZÁN TOMÁS, V. D., y BARLÉS BÁGUENA, E., *La elegancia de la tradición. El legado del ceramista Tanzan Kotoge*, Zaragoza, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón, 2018, pp. 17-18.

⁵ Jōō Takeno (1502-1555) incidió en la importancia de los conceptos estéticos y en la importancia de la armonía que debía de existir entre todos los objetos de la ceremonia del té y en la adecuación de estos a la naturaleza en su transcurrir estacional. *Ibidem*.

⁶ Sen no Rikyū (1522-1591) configuró el ritual del té en todos sus aspectos, desde el espíritu que debía de envolver su ejecución, a las actividades o partes de las que debía componerse, el protocolo de la preparación del té y las pautas estéticas que debían seguir todos los

convertidos en maestros del té, servían a los líderes militares como consejeros en materia política y estética, valiéndose los dirigentes y samuráis de la cultura del té como un medio con el que legitimar sus gobiernos.

De esta manera el *chanoyu* ha servido durante los últimos quinientos años de la historia japonesa a una gran variedad de propósitos, y ha contado con un profundo significado entre sus practicantes. Así, para los samuráis y señores de la guerra del siglo XVI, además de ser un refinado medio a través del cual realizar alianzas entre las distintas familias, se trataba de una oportunidad para entrar a formar parte de las élites culturales. Posteriormente, para los mercaderes de los siglos XVII al XIX, grandes beneficiarios de los intercambios comerciales y de la pujanza económica del periodo Edo (1603-1868), la cultura del té representaba un valioso medio a través del cual se podía aprender el protocolo, los modales y comportamientos de la élite dominante, además de facilitar la creación de beneficiosos vínculos mercantiles. Para los gobernantes territoriales del archipiélago durante este mismo periodo, los poderosos daimios o señores feudales, se trataba de una forma de aprendizaje de la rigurosa etiqueta y de los entresijos de la política de los shogunes de la familia Tokugawa. Entrado el siglo XX, distintos intelectuales japoneses como Okakura Kakuzô (1862-1913)⁷, señalaron que la ceremonia del té se trataba de una forma de expresión única y genuina de la identidad y estética japonesa. De esta manera, magnates de la emergente industria japonesa de la época recurrieron a la ceremonia del té como una muestra de estatus y de expresión de la identidad nacional, a través del colecciónismo de objetos artísticos empleados en la ceremonia, y como un medio a través del cual crear relaciones comerciales y políticas, de manera no muy diferente a lo realizado por los señores feudales con anterioridad⁸.

objetos y utensilios: *wabi*, simplicidad, austeridad y pobreza; *sabi*, soledad, apartamiento y ausencia; y *shibumi*, naturalidad, cotidianidad, modestia, discreción e imperfección. Sen no Rikyû fijó también las características que debía de presentar la casita del té con su jardín, erigiéndose como el ámbito arquitectónico adecuado para su desarrollo. Además, se convirtió en el maestro de té de las dos grandes figuras militares que fueron sus mecenas y que rigieron sucesivamente los destinos de Japón durante el periodo Momoyama (1573-1615), Oda Nobunaga (1534-1582) y Toyotomi Hideyoshi (1537-1598) apasionados del camino del té, tuvieron un papel destacado en su difusión por todos los estamentos de la sociedad japonesa, incluidas las emergentes clases medias urbanas. PITELKA, M., *Japanese tea culture: art, history and practice*, Nueva York, Routledge, 2007.

⁷ OKAKURA, K., *El libro del té*, Barcelona, Kairós, 1978.

⁸ CORBETT, R., *Women and Tea Culture in Edo and Meiji Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2018.

LA MUJER JAPONESA EN LA CULTURA DEL TÉ

En el caso de la mujer japonesa, desde la posguerra a mediados del siglo XX, la cultura del té ha sido una enseñanza recurrente y se entiende como una forma o toma de poder por parte de las mujeres en el ámbito cultural⁹. De hecho, distintos autores han señalado que la práctica de la ceremonia del té por parte de las mujeres es un reflejo de la popularidad de esta bebida que se dio entre los ricos mercaderes en época Edo¹⁰, y que en la actualidad, los practicantes siguen recurriendo a la cultura del té por muchas de las razones de siglos anteriores que se han señalado: mejora en las relaciones y los lazos políticos, negocio familiar en el caso de las diferentes escuelas de té, así como un medio de muestra del estatus social.

De esta manera, el papel desempeñado por las mujeres en la cultura del té a lo largo de la historia ha sido un papel activo, pero ha estado tradicionalmente ausente en las narraciones de la historia de la cultura del té hasta bien entrado el periodo Meiji (1868-1912)¹¹. A pesar de que en la actualidad en Japón la mayoría de los practicantes de la ceremonia del té son mujeres, llegando en algunas estimaciones a señalar más de un noventa por ciento de practicantes femeninas¹², las mujeres no ostentan cargos destacados o de autoridad en las distintas escuelas de té. El puesto de cabeza de una determinada escuela, como podría ser de las tradicionales Omotesenke o Urasenke, es hereditario, y se transmite mediante un sistema patrilineal¹³. Esta situación se ha mantenido desde el siglo XVII, momento en que las diferentes ramas de la familia descendientes de Sen no Rikyû divergieron y establecieron sus propias escuelas y linajes. En una posición inmediatamente inferior a la de los maestros se encuentran los profesores o instructores de más alto rango, que también son hombres. De esta manera, las mujeres han sido excluidas de los diferentes puestos que presentan un papel relevante en la cultura del té, resultando imposible alcanzar los puestos más altos de la jerarquía. También han sido dejadas de lado de la

⁹ CHIBA, K., *Japanese women, class and the tea ceremony*, Nueva York, Routledge, 2011, pp. 118-119.

¹⁰ KATO, E., *The Tea Ceremony and Women's Empowerment in Modern Japan: Bodies Re-Presenting the Past*, Londres, Routledge, 2004, pp. 149.

¹¹ CORBETT, R., *Women and Tea Culture...*, op. cit., pp. 7-13.

¹² *Ibidem*, pp. 18-19.

¹³ PITELKA, M., *Handmade Culture. Raku Potters, Patrons, and Tea Practitioners in Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005, pp. 89-97.

literatura de la cultura del té, tanto en su vertiente más académica como en la popular y de divulgación, ya que tradicionalmente no se ha prestado importancia al papel desarrollado por las mujeres en la historia de la cultura del té, un hecho agravado por la concepción errónea de que las mujeres no intervinieron activamente en la cultura del té hasta finales del siglo XIX¹⁴.

Destacar el papel activo desarrollado por las mujeres en la historia de la cultura del té durante el periodo Edo ayuda a comprender tanto la historia de la cultura del té japonesa como la historia y situación de la mujer en el Japón moderno. Estudios recientes¹⁵ han puesto de manifiesto que las mujeres participaban en una gran variedad de actividades culturales durante la época Edo, así como gozaban de un alto grado de alfabetización¹⁶. La incorporación de la cultura del té a la variedad de actividades en las que participaban las mujeres, aumenta la comprensión de las diversas formas en que estas eran participantes activas en la cultura japonesa de época moderna. De esta manera, registros de participantes¹⁷ en la ceremonia del té recogen que, a lo largo del siglo XVII, era común que las mujeres pertenecientes a los estamentos más altos de la sociedad japonesa, formaran parte de este tipo de eventos, siendo el té, a principios del siglo XVIII, una actividad social y cultural plenamente establecida entre las mujeres pertenecientes a la élite.

Será en este contexto cuando aparezca un manuscrito de circulación privada en 1721, denominado *Toji no tamoto* (se podría traducir como *Manual para Mujeres*), escrito por un maestro del té de la escuela Sekishū basado en Osaka, Ōguchi Shōō (1689-1764)¹⁸. Shōō escribió un texto que estaba dedicado por completo al tema de la práctica del té para mujeres, en el que se muestra el intento de un maestro del té de establecer un marco para las mujeres pertenecientes a la élite japonesa. El escrito de Shōō, del que en un principio no se realizaron copias mediante xilografías, presenta un fuerte y claro argumento a favor de la práctica del té por parte de las mujeres, señalando que estas tenían la misma capacidad que los hombres para seguir el *chanoyu*, señalando distintas pautas para su papel como anfitrionas e invitadas. Shōō llega a señalar que,

¹⁴ *Ibidem*, pp. 7-9.

¹⁵ CORBETT, R., *Women and Tea Culture...*, *op. cit.*, pp. 37-40.

¹⁶ FISTER, P., *Japanese Women Artists 1600-1900*, Lawrence, Harper&Row Publishers, 1988, pp. 12-13.

¹⁷ CORBETT, R., *Women and Tea Culture ...*, *op. cit.*, pp. 39-48.

¹⁸ CORBETT, R., *Rediscovering women in the history of Japanese tea culture, from Edo to Meiji*, Sidney, tesis doctoral de la Universidad de Sidney, 2009, pp. 109-110.

hasta la fecha, no existían escritos sobre la práctica del té para mujeres. *Toji no tamoto* estaba claramente dirigido a las mujeres de élite, aunque probablemente la circulación del manuscrito fuera limitada.

El crecimiento económico del periodo Edo¹⁹ hizo que un número cada vez mayor de mujeres japonesas tuvieran acceso a distintos niveles de educación²⁰, así como los medios y las posibilidades para participar en distintas prácticas culturales entre las que se encontraba la ceremonia del té. Fueron muy populares en la época la aparición de publicaciones de grabados xilográficos de guías orientadas a mujeres²¹ en las que se podían encontrar secciones que versaban sobre la cultura del té, evidenciando la popularización y comercialización del *chanoyu* como una práctica cultural refinada que se comenzaba a extender más allá de una pequeña élite a nuevos grupos sociales, entre los que se incluían las mujeres no solamente pertenecientes al estamento samurái, sino a las mujeres de una burguesía urbana, compuesta especialmente por mercaderes y artesanos enriquecidos, así como pequeños terratenientes de provincias.

Una de las razones de la popularización de esta serie de guías para estudiar el té, era el aprender la etiqueta y el comportamiento de las élites. Se trataría de una estrategia de acumulación de capital cultural y de participación en esta serie de actividades artísticas destinada a intentar salvar una brecha de estatus con los estamentos superiores en el rígido sistema de ordenación social del shogunato Tokugawa.

La difusión de los manuscritos sobre la práctica del té que se dirigió específicamente a las mujeres de la aristocracia y del estamento militar, hasta las guías impresas para la enseñanza de las mujeres de la burguesía, puede describirse como parte de un proceso mediante el cual, las normas de comportamiento

¹⁹ GARCÍA RODRÍGUEZ, A., *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*, México D. F., El Colegio de México, 2005, pp.18-20.

²⁰ JANSEN, M. B., *The Making of modern...*, op. cit., pp. 163-166.

²¹ Ejemplo de este tipo de publicaciones sería *Onnayōkinmōzui* (*Una enciclopedia ilustrada para mujeres*), 1687; *Joyōfukuju-dai* (*Conocimiento esencial para la prosperidad y longevidad de la mujer*); 1774, 1785, Publicación Ózorasha y *Onnaterakochōhōki* (*Manual de primaria para niñas*), 1806. En esta serie de manuales, se promovía la práctica de la ceremonia del té como un arte con el que las mujeres debían estar familiarizadas, incluyendo ilustraciones e información sobre todos los utensilios e instrucciones paso a paso para los procedimientos básicos. Esta popularización de manuales sobre el té representó una amenaza para distintas escuelas, que se enriquecían controlando la información, procedimientos y el discurso sobre la cultura del té a través de los canales oficiales. CORBETT, R., *Women and Tea Culture...*, op. cit., p. 29.

y apariencia social, en particular los modales, se difundieron de la élite hacia los estamentos inferiores de la sociedad japonesa. Estas guías presentaron una valiosa información para la mujer burguesa que le enseñaban las costumbres, los modales y las habilidades de quienes deseaba emular. De esta manera podemos encontrar a mujeres de distintos orígenes sociales que se dedicaban a la cultura del té durante el periodo Edo en diversos grados de participación y por distintos motivos²². Podían practicar el té como un pasatiempo, conocer simples procedimientos, o dedicarse a la práctica del té como una actividad en la que se podía llegar a invertir mucho tiempo, energía y dinero.

CONCLUSIONES

Cambiar el enfoque del practicante del té masculino a un ámbito con una presencia activa de la mujer, nos permite ver la variedad de formas en que se desarrolló la cultura del té en el periodo Edo y su popularidad entre la población. Los distintos tratados sobre la práctica del té para mujeres en época Edo revelan la difusión de la cultura del té fuera de los parámetros establecidos por las escuelas.

De esta manera, la participación activa de las mujeres en la cultura del té antes del periodo Meiji puede ayudar a comprender el asombroso incremento de practicantes femeninas a finales del siglo XIX y principios del XX. En este nuevo contexto sociopolítico, las diferentes motivaciones para la práctica del té cambian. A partir de este momento, se alentará a las mujeres a estudiar el té conforme a los nuevos valores de desarrollo del moderno de Japón.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAZÁN TOMAS, V. D., y BARLÉS BÁGUENA, E., *La elegancia de la tradición. El legado del ceramista Tanzan Kotoge*, Zaragoza, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Aragón, 2018.
- CHIBA, K., *Japanese women, class and the tea ceremony*, Nueva York, Routledge, 2011.
- CORBETT, R., *Rediscovering women in the history of Japanese tea culture, from Edo to Meiji*, Sidney, tesis doctoral de la Universidad de Sidney, 2009.
- CORBETT, R., *Women and Tea Culture in Edo and Meiji Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2018

²² *Ibidem*, pp. 37-41.

- FISTER, P., *Japanese Women Artists 1600-1900*, Lawrence, Harper&Row Publishers, 1988.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, A., *Cultura popular y grabado en Japón. Siglos XVII a XIX*, México D. F., El Colegio de México, 2005.
- JANSEN, M. B., *The Making of modern Japan*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- KATO, E., *The Tea Ceremony and Women's Empowerment in Modern Japan: Bodies Re-Presenting the Past*, Londres, Routledge, 2004.
- OKAKURA, K., *El libro del té*, Barcelona, Kairós, 1978.
- PITELKA, M., *Handmade Culture. Raku Potters, Patrons, and Tea Practitioners in Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005.
- PITELKA, M., *Japanese tea culture: art, history and practice*, Nueva York, Routledge, 2007.
- SADLER, A. L., *Cha-no-yu: the Japanese Tea Ceremony*, Nueva York, Tuttle, 2011.
- SEN, S., *The Japanese Way of Tea: From its Origins in China to Sen Rikyu*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1998.
- TANAKA, S., INOUE, Y., y O. REISCHAUER, E., *The Tea Ceremony*, Tokio, Kodansha International, 2000.

EMPODERAMIENTO FEMENINO EN LA OBRA DE UEMURA SHŌEN

ANA GALÁN SANZ

Universidad Autónoma de Madrid

PRESENTACIÓN

En esta intervención presento a la pintora japonesa Uemura Shōen (1875-1949) sobre la que actualmente desarrollo mi tesis doctoral. Basándome tanto en su obra artística como en su diario personal, pretendo revalorizar a esta mujer que supuso un punto de inflexión con respecto a la inclusión de mujeres en la historia del arte japonés. Del mismo modo, pretendo realizar una crítica al sistema patriarcal y el eurocentrismo que ha dominado todas las disciplinas, y que ha consentido que mujeres como Shōen sean invisibles en la historia. Aquí quiero dar a conocer la vida artística de esta pintora y presentar cuatro de sus obras imprescindibles por su valor a favor del empoderamiento de las mujeres que Shōen defendía. Por último, me gustaría realizar un inciso acerca de cuáles son las líneas de investigación hacia las que me dirijo.

DESARROLLO PERSONAL Y PROFESIONAL DE UEMURA SHŌEN

Uemura Shōen (Kioto, 1875 - Nara, 1949) fue una pintora japonesa de Kioto. Huérfana de padre, fue su madre quien la crió y apoyó en su deseo de dedicarse a la pintura, un mundo que, en aquella época en Japón era monopolio masculino. Nakako, su madre, no volvió a contraer matrimonio y consiguió a través de su propio esfuerzo recursos suficientes con los que mantener a sus hijas, convirtiéndose así en un modelo de madre que Shōen plasmaría en sus cuadros por medio de una simbología que evoca la belleza tradicional de Japón¹. De

¹ YAMADA N., y MERRIT, H., «Uemura Shōen. Her Paintings of Beautiful Women», *Woman's Art Journal*, vol. 13, Nueva Jersey, Old City Publishing, 1993, p. 12.

esta manera, Shōen, que desde niña mostraba un gran interés hacia la pintura, se matriculó en la Escuela de Pintura de la Prefectura de Kioto. A pesar de que algunos de sus familiares la criticaron por elegir la carrera artística, su madre se convirtió en su pilar de apoyo. Es en esta escuela donde conocería a su primer maestro, Suzuki Shōnen (1849-1918), quien también le dio el seudónimo de «Shōen»². En el año 1890, elaboró su primera obra expuesta, *Bellezas de las Cuatro Estaciones* (en japonés *Shiki Bijin-zu*), que fue adquirida por un príncipe inglés de viaje por Japón³. Tras varios años bajo la tutela del maestro Shōnen y debido a discrepancias de estilo, excesivamente rudo para el gusto de Shōen, acudió al taller de KōnōBairei (1844-1895), con un estilo de pintura más delicado y sensible. En este momento se produce una transición en su estilo, pero, tras dos años aprendiendo de Bairei, este falleció en 1895 y Shōen eligió a uno de sus discípulos como su nuevo maestro, Takeuchi Seihō (1864-1942)⁴. Bajo la tutela de este último, se desarrolló siguiendo su propio estilo y comenzó a elaborar sus cuadernos de bocetos. Gracias a la influencia de estos tres, Shōen alcanzó un estilo de pintura centrada en la representación de mujeres bellas o *bijinga*⁵.

A pesar de la dificultad de ser valorada por la mayoría de sus compañeros varones, pronto su trabajo fue reconocido y Shōen, gradualmente, fue haciéndose un nombre en las esferas artísticas, especialmente en las de Kioto, y comenzó a recibir premios por sus trabajos expuestos en exhibiciones de Japón y también del resto del mundo, como en la Exposición Universal de Chicago. Es importante destacar aquí *Floración* (*Hana zakari*), de 1900, donde se representa a una madre y su hija instantes previos al matrimonio de esta última⁶. Esta pintura ganó el tercer premio en la Exposición de Bellas Artes de Japón mientras que su primer maestro, Shōnen, quedó en el quinto. Este acontecimiento en el que un gran hombre de la pintura pierde ante uno de sus discípulos, mujer, marca a Shōen, quien felicita a la ganadora y retoma el contacto. Esto tendrá una vital importancia en el desarrollo personal y profesional de Shōen⁷.

² UEMURA S., *Seibishō. Seibishō sonogo*, Tokio, Kyūryūdō, 2010, p. 51.

³ MORIOKA, M., *Changing Images of Women: Taishō-Period Paintings by Uemura Shōen (1875-1949), Itō Shōha (1877-1968) and Kajiwara Hisako (1896-1988)* (tesis doctoral dirigida por Paul Berry y Glenn T. Webb), University of Washington, 1990, p. 56.

⁴ *Ibidem*, pp. 58-9.

⁵ *Ibidem*, p. 61.

⁶ *Idem*.

⁷ YAMADA, N., y MERRIT, H., «Uemura Shōen. Her Paintings of Beautiful Women», *op. cit.*, p. 12.

Sin embargo, este camino no fue sencillo y muchos la criticaban por un estilo excesivamente tradicional y poco innovador comparado con las formas artísticas «modernas» que se estaban desarrollando en la capital. Shōen también encontraba obstáculos en su vida personal, ya que fue madre soltera de un niño, quien más tarde sería el pintor Uemura Shōkō, y cuyo padre era su primer maestro, Shōnen. Debido a esto, fue atacada por muchas familias que prohibieron a sus hijas acudir al taller de Shōen a formarse⁸. Tras estos amargos momentos, ella siguió pintando hasta el último de sus días; de entre sus obras destacan *Kiyū la cortesana* (*Yūjo Kiyū*), *La llama* (*Honoo*), *Komachi lavando las hojas* (*Sōshiarai Komachi*), *Crepúsculo* (*Yūgure*) o *Danza introductoria* (*Jō no mai*). Su gran dedicación al arte no pasó por alto en las esferas artísticas y participó en varias ediciones del famoso Bunten, la Exhibición del Ministerio de Educación y Arte⁹. No obstante, Shōen, de carácter reservado, se independizó de ciertas asociaciones de pintura *nihonga* que surgían en Kioto y cesó su participación en muchas exposiciones de arte¹⁰. A pesar de esto, en el año 1924 se convirtió en la primera mujer jurado en el Teiten, exhibición que sucedió al Bunten¹¹.

Tras la muerte de Nakako en 1934 a la que estaba profundamente ligada, Shōen realizó numerosas declaraciones en torno a su madre que la retratan como su fuente de inspiración, de empoderamiento y confianza en sí misma. Así, en su diario deja escrito lo siguiente: «Estoy en deuda con mi madre no sólo porque ella fue quien me dio la vida sino porque también se la dio a mi propio arte».

Dejando a un lado la influencia total de Nakako en obras como *Madre e hijo* (*Boshi*), *Seibi* (*Cejas azules*) o *Crepúsculo* (*Yūgure*) con las que Shōen deja claro su identificación con la tradición estética japonesa, también se acerca a la práctica de *yōkyoku* canciones Nō, e incluye referencias como máscaras o vestimentas en obras como *Danza introductory* (*Jo no mai*), *Komachi lavando las hojas* (*Sōshiarai Komachi*) o *Cesto de flores* (*Hana gatami*)¹².

En su última década de vida Shōen fue reconocida por el público y la Administración. Así, en 1941 se convierte en miembro permanente de la Ofi-

⁸ *Idem*.

⁹ MORIOKA, M., *Changing Images of Women: Taishō-Period...*, op. cit., p. 68.

¹⁰ YAMADA, N., y MERRIT, H., «Uemura Shōen. Her Paintings of Beautiful Women», op. cit., pp. 13-4.

¹¹ *Idem*.

¹² MORIOKA, M., *Changing Images of Women: Taishō-Period...*, op. cit., p. 74.

cina Imperial de Artes y, en 1944, del Consejo Imperial de Arte. Un año antes de su muerte, en 1948, le fue otorgada la Orden al Mérito Cultural de Japón y se convirtió en la primera mujer en recibirla¹³. En 1949 enferma de cáncer de pulmón lo que la obliga a permanecer en reposo. Ella, que siempre había antepuesto su arte a su propia salud, mencionaba cuando agonizaba lo siguiente: «Tengo muchas cosas todavía por pintar. Cuando me recupere, no pintaré para nadie. Únicamente me dedicare a pintar con el fin de ganar un lugar en la historia».

El día 27 de agosto de 1949 fallece en Nara¹⁴.

COMENTARIO DE OBRAS SELECCIONADAS

Tras este análisis de su vida, voy a destacar cuatro obras que son referentes del empoderamiento femenino del que es protagonista. Tal y como menciona Shōen en estas últimas palabras, aquí pretendo dar el lugar que Shōen merece en la historia del arte no solo japonés sino universal.

Antes de comenzar con el comentario, es necesario recordar que Shōen se dedica exclusivamente a la representación de mujeres. A pesar de que la mayoría de artistas contemporáneos a Shōen y anteriores a ella, como los maestros de *ukiyo-e*, centraban sus trabajos en la representación femenina, Shōen se desvincula de ellos pues sus mujeres no son objetos pasivos, sexualizados y a disposición de un hombre, como sí reflejan muchas pinturas de arte masculino, sino que Shōen aporta la otra mirada, la mirada femenina, tan olvidada en el mundo del arte, para crear mujeres reales que sean sujetos de acción y las únicas que decidan en sus vidas. En estas figuras femeninas, Shōen vierte sus ideales y reivindicaciones relacionadas con el empoderamiento de la mujer, especialmente en el sistema del arte japonés. Esto se debe a que Shōen no lo tuvo fácil a la hora de dedicarse al arte precisamente por su condición de mujer, por lo que en todas y cada una de sus obras aspira a realizar figuras de mujeres fuertes que como ella o como su madre puedan superar las adversidades que se presenten a fin de lograr sus aspiraciones de vida.

Para esta ocasión, he seleccionado las siguientes obras:

¹³ YAMADA, N., y MERRIT, H., «Uemura Shōen. Her Paintings of Beautiful Women», *op. cit.*, p. 16.

¹⁴ *Idem.*

Komachi lavando las hojas [fig. 1]:

En esta obra de 1937, la artista representa a la poetisa Ono no Komachi en un episodio en el que debe enfrentarse ante la crítica y envidia de sus compañeros varones. Se trata de una historia inspirada en una canción Nō, donde el poeta Ootomo no Kuronushi, movido por los celos hacia el éxito de Komachi y por el hecho de que una mujer pudiera vencerle, roba uno de sus poemas para copiarlo en la antología clásica de poesía japonesa *Man'yōshū* y acusarla de plagio cuando esta lo recitara delante de la corte imperial. Cuando es inculpada, Komachi se percata de la diferencia entre el tipo de letra en el poema mostrado por Kuronushi en su ataque, así que esta lava el papel y el escrito comienza a desvanecerse, lo que demuestra la falsedad de las pruebas del malvado poeta¹⁵.

Shōen, fascinada por esta leyenda donde una mujer no permite que conspiraciones en su contra manchen su reputación, elabora este cuadro que reproduce el momento preciso en el que Komachi, triunfante, prueba su inocencia ante los presentes. La figura sostiene en su mano derecha un abanico abierto, y con la izquierda sujetá el poema escrito por Kuronushi con el que ha probado su inocencia. La inspiración en el Nō no se refleja sólo en el tema sino también en el pelo suelto inspirado en la corte de Heian o en sus vestimentas, pues lleva un *uchikake* sobre vestimentas del Nō. *Komachi lavando las hojas* representa una de sus obras de madurez artística donde aúna no solo su gran conocimiento de la pintura, sino también otros campos artísticos como su afición por la recitación de canciones *yōkyoku*¹⁶. Asimismo, esta pintura presenta una fuerte



Fig. 1. Uemura Shōen, *Komachi lavando las hojas* (en japonés *Sōshiarai Komachi* 「草紙洗い小町」), 1937, Tokyo University of Arts.

¹⁵ UEMURA S., *Seibishō. Seibishō sono go*, op. cit., p. 120-1

¹⁶ *Ibidem*, pp. 118-119.

conexión con la vida de Shōen, pues describe la competencia entre rivales en una misma disciplina, en este caso, la pintura, así como la ética y dignidad de las mujeres. En conclusión, esta pintura es un reflejo de momentos de la vida de la artista en los que debe enfrentarse a compañeros y rivales artísticos que no consideran su arte como válido por su condición de mujer. También creo que es una obra donde Shōen vierte su firme creencia en la fortaleza de las mujeres que les permite triunfar frente a las adversidades.



Fig. 2. Uemura Shōen, La llama (en japonés Honoo 「焰」) 1918, Tokyo National Museum.

La llama [fig. 2]:

Presentada en el Bunten de 1918, he decidido incluirla aquí por suponer un punto de inflexión en su obra artística. Con ella muestra que, al igual que la dama representada Rokujō de la obra *El cuento de Genji* (*Genji Monogatari*) se venga del príncipe Genji por la falta de atención que le presta, Shōen demuestra a sus críticos que ella es capaz de innovar en la pintura y alcanzar un alto grado de expresividad¹⁷. No se trata, por tanto, de una alegoría a los celos femeninos como muchos han defendido.

La historia está inspirada en una canción *yōkyoku*, llamada *Aoi no Ue* y aquí se representa el espíritu vengativo de la dama Rokujō, amante de Hikaru Genji. Tras la pérdida de interés de este último y el posterior acercamiento a la dama *Aoi no Ue*, Rokujō entra en trance y se transforma en un espíritu que aniquila el alma de *Aoi no Ue*. Shōen repre-

¹⁷ MORIOKA, M., *Changing Images of Women: Taishō-Period...*, op. cit., p. 188-90.

senta el instante en el que Rokujō aparece como fantasma ante su víctima¹⁸. A fin de crear esta atmósfera de misterio, la artista recurre a tácticas como el empleo de tonalidades grisáceas que componen el fondo o la escasez de colores cálidos que facilitan la inmersión en este ambientepectral. Por otro lado, detalles como la ausencia de pies de la figura, así como los dientes afilados que asoman de su boca, reproducen el rencor de este personaje. Otro aspecto a destacar que podría pasar desapercibido es el estampado del *kimono*. En él, la flor de glicinia, una alegoría del verano japonés, se intercala entre la tela de araña, lo cual es una metáfora de la historia del cuadro: en este caso, la araña, que se corresponde con Rokujō, atrapa a su presa, la flor de glicinia, que representa a la dama Aoi no Ue¹⁹.

Sin embargo, no puede malentenderse esta obra como una mera representación de los celos femeninos, ya que se establecer la siguiente comparación: del mismo modo que la dama Rokujō se venga de Genji ante su falta de interés, Shōen demuestra a los críticos que la tachan de superficial que ella es capaz de innovar y reproducir sentimientos reales. Shōen se venga de algún modo de aquellos que ignoran su arte y no le prestan atención argumentando que sus obras son repetitivas y anacrónicas. Con esta obra que alcanza un alto grado de expresividad, Shōen se supera en técnica y dominio del color sin salirse de su ideal de belleza y de mujer con carácter. Para finalizar con este análisis quiero recurrir a las palabras de su propia creadora: «Al pintar *La llama*, probé los límites entre mí misma y lo extraño. Este trabajo tan atrevido pudo ser la ruptura de la situación de punto muerto en la que me encontraba»²⁰.

Kiyū la Cortesana [fig. 3]:

Con esta pintura de 1904, Shōen expone su fe en la fortaleza y decisión de las mujeres. Elaborada en su juventud, narra la leyenda de Kiyū, una cortesana de los últimos años del periodo Edo (1603-1868), momento en el que las presiones occidentales hacia Japón eran constantes a fin de que abandonara la política de aislamiento. Kiyū es presionada para que atienda a clientes extranjeros ante esta reciente «apertura» de Japón al mundo, pero se niega ya que con-

¹⁸ ZEAMI M., *Aoi no Ue*. The-noh.com, http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_006.html (última consulta 15/05/2019)

¹⁹ YOSHIMURA, K., «Uemura Shōen *Honoo ni mirufujitokumo no su mon-yo*», *Fukushoku-Bigaku*, vol. 48, KōgakuShuppan, 2009, p. 26.

²⁰ UEMURA, S., *Seibishō. Seibishō sonogo*, op. cit., p. 101.



Fig. 3. Uemura Shōen, Kiyū la Cortesana (en japonés Yūjō Kiyū 「遊女龜遊」) 1904, Colección privada.

el arte, considero que se trata más bien de un ejemplo más de la creencia de esta pintora en la fortaleza de las mujeres²¹. Aquí, a pesar de que se representa una cortesana, Shōen no incide en la sensualidad de la figura ni tampoco la sexualiza como sí hacían muchos otros artistas masculinos: ella cree en la dignidad de este personaje por lo que huye de representaciones superficiales que muestren a la mujer como un simple objeto a disposición del placer masculino. Para concluir, rescató las siguientes palabras de Shōen en relación con esta pintura donde incide en la importancia de incluir aspectos como el coraje

sidera que sería una traición a su país. Aunque puede ser tildada de cierto tono nacionalista, lo que ella muestra aquí es la firme decisión de una mujer que termina siendo respetada. Kiyū opta por poner fin a su vida y se convierte así en una heroína del momento²¹.

La figura de Kiyū sentada sobre un tatami, contempla el papel donde acaba de elaborar un poema. El fondo que la rodea, compuesto de una lámpara, una mesa baja y un biombo, es una muestra del manejo de Shōen en cuanto a la representación occidental. A pesar de ello, Shōen nos acostumbra a obras carentes de un fondo elaborado, donde prima ante todo la figura representada.

Con respecto a esta obra, aunque la joven Shōen pudiera estar ensalzando el sentimiento nacionalista marcado por los conflictos bélicos con China o Rusia, así como la intrusión de Occidente en

²¹ *Ibidem*, p. 97.

²² *Ibidem*, p. 98.

o la valentía en sus representaciones: «Las mujeres deben ser fuertes... Estas palabras se corresponden con lo que yo de esta época pretendía mostrar en este cuadro sobre el mundo de las mujeres»²³.

Crepúsculo [fig. 4]:

Esta última obra, elaborada en 1941, es una pintura dedicada a la figura de su madre fallecida pues sin su apoyo incondicional Shōen no podría haberse dedicado a su gran pasión. Esta obra no es una alegoría a la maternidad como único fin de la mujer sino un recuerdo que honra a su madre, como muestra de agradecimiento. Precisamente, aunque Shōen fue madre, ella siempre antepuso su vida como artista a su labor como madre. Sus opiniones con respecto a la maternidad divergen mucho del ideal de la figura de su madre, y la realidad con su hijo.

Crepúsculo muestra una figura central de una mujer, ataviada con un moño sencillo y un sobrio *kimono*, que enhebra una aguja aprovechando la luz antes del anochecer. Esta figura conecta con los recuerdos de la infancia de Shōen, en los que observaba cómo su madre, tras finalizar su trabajo en el negocio familiar, se dedicaba a labores de costura para otras familias a fin de obtener recursos que permitieran a sus dos hijas llevar una vida cómoda.



Fig. 4. Uemura Shōen, *Crepúsculo* (en japonés Yūgure 「夕暮れ」) 1941, Instituto Ohki de Kioto.

²³ *Ibidem*, p. 234.

Este sacrificio de Nakako por sus hijas es reivindicado en todo momento en su obra, pues Shōen es consciente que, sin su apoyo, su carrera como artista quizás hubiera sido imposible. Nakako, quien la animaba a estudiar pintura, quien la protegía ante los ataques de familiares y conocidos, y quien cuidaba de ella y velaba por su bienestar en todo momento, se convirtió en el objeto de devoción de su hija²⁴. De este modo, el ideal materno se analiza desde dos perspectivas: por un lado, como un sacrificio, el de una madre como Nakako que, educada en un contexto patriarcal decide seguir un camino opuesto al estipulado y no volverse a casar a fin de que ningún hombre impusiera su opinión acerca de la educación de sus hijas y alcanzar con ello su propia libertad y también la de su descendencia²⁵. Por otra parte, Shōen entiende esta maternidad como una completa devoción y gratitud hacia su propia madre.

No obstante, a pesar de que Shōen elogia el apoyo y protección de su madre, ella no sigue el mismo camino de la maternidad que representa Nakako. Shōen, que fue madre soltera, no vertió en su hijo este ideal «modélico» de devoción que sí mostró con sus otros «hijos», es decir, sus obras artísticas. Así, la maternidad no supuso una traba para el desarrollo de su vida profesional pues ella supo combinar su papel como artista, al que siempre dio predilección, con su rol como hija, madre o maestra. Shōen seguía siendo ante todo una mujer y no sólo una madre en un sentido restringido: si bien es cierto que Shōen ejerce la función de madre con su hijo, también era hija de su madre, maestra de sus discípulas, alumna de sus maestros y, a fin de cuentas, una persona del mundo del arte.

En resumen, con la inclusión de este cuadro revalorizo una figura femenina como fue Nakako para el desarrollo de la vida artística de Shōen y también pongo de manifiesto el hecho de que no existe una manera única de vivir la maternidad y que cada mujer, al igual que Shōen, debería tener la libertad de ser madre según le convenga. En este sentido, considero que Shōen representa el nuevo tipo de mujer que alza la voz en defensa de su libertad de elección y su autonomía como persona.

CONCLUSIONES

Con esta intervención he introducido brevemente a esta artista, así como también su obra y algunas de sus reflexiones más reivindicativas. Cada una de

²⁴ HATA, K., «Haha no Shōen», *Uemura Shōen-ten. Bi no Seika*, Osaka, Asahi Shinbun-sha, 1999, p. 134.

²⁵ *Ibidem*, pp. 135-6.

las obras que han sido comentadas aquí es también un punto a analizar desde la perspectiva de género, y la teoría y arte feministas. Asimismo, con este trabajo, pretendo dirigir una crítica al sistema patriarcal y al eurocentrismo que ha dominado la historia del arte y ha olvidado a las mujeres, más aún si se trata de Uemura Shōen que no pertenece al Occidente dominante. El arte es cultura y sin las mujeres, está incompleto. Pero es necesario que comiencen a incluirse todas ellas: las africanas, las sudamericanas o, en mi caso, las japonesas, pues solo de esta manera puede lograrse una historia del arte inclusiva que cree referentes para las próximas generaciones.

Es por esto por lo que mi trabajo aquí puede significar un punto de inflexión y abrir camino a otras investigadoras que decidan visibilizar a otras mujeres artistas que han sido menospreciadas, tanto ellas mismas como su arte, y minusvaloradas con respecto a sus coetáneos varones. Es importante trabajar en el presente, sobre todo en la educación, para lograr un futuro igualitario, pero también es esencial echar la vista atrás para reconocernos en otras mujeres que dieron su vida y sus esfuerzos en dedicarse a su gran pasión a pesar de las adversidades. Creo que todas ellas se merecen no ser olvidadas.

BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS:

MORIOKA, M., *Changing Images of Women: Taishō-Period Paintings by Uemura Shōen (1875-1949), Itō Shōha (1877-1968) and Kajiwara Hisako (1896-1988)*. (tesis doctoral dirigida por Paul Berry y Glenn T. Webb), University of Washington, 1990

UEMURA S., *Seibishō. Seibishō sono go*, Tokio, Kyūryūdō, 2010.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN:

HATA, K., «Haha no Shōen», *Uemura Shōen-ten. Bi no Seika*, Osaka, Asahi Shinbun-sha, 1999.

ARTÍCULOS DE REVISTA:

YAMADA, N., y MERRIT, H., «Uemura Shōen. Her Paintings of Beautiful Women», *Woman's Art Journal*, vol. 13, Nueva Jersey, Old City Publishing, 1993.

YOSHIMURA, K., «Uemura Shōen Honoo ni mirufujitokumo no su mon-yo», *FukushokuBिग्कु*, vol. 48, KōgakuShuppan, 2009.

PÁGINAS WEB:

ZEAMI, M., *Aoi no Ue*. The-noh.com, http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_006.html (consulta 15/05/2019).

PINTORAS, LECTORAS Y FEMINISTAS: LAS ARTISTAS JAPONESAS EN LA CULTURA DE MASAS DE LA ERA TAISHŌ (1912-1926)

DAVID ALMAZÁN TOMÁS

Universidad de Zaragoza

En el ámbito de la Japonología los estudios sobre la mujer han tenido un notable desarrollo¹. En el período Heian (794-1185), e incluso antes, surgieron eminentes mujeres que forjaron los cimientos de las artes y las letras, como Murasaki Shikibu (975-1031), autora de la novela clásica *Genji monogatari*. El dominio de la cultura militar desde el siglo XII relegó durante siglos a la mujer a un segundo plano, pero cuando llegó la modernización de la era Meiji (1868-1912) las *murasakis* del pasado fueron reivindicadas por las escritoras, artistas y feministas. Fueron tiempos de cambios, transformaciones y contradicciones². Por una parte, por influencia de Occidente se impusieron para la mujer los roles de buena esposa y abnegada madre (*ryōsai kenbo*), pero al mismo tiempo comenzaron los avances en la educación, las libertades y los derechos civiles de las mujeres³. A las activistas pioneras, como Sugako Kanno (1811-1911), se fueron sumando otras como Yamakawa Kikue (1890-1980), Itō Noe (1895-1923) y Shizue Katō (1897-2001), que desarrollaron sus actividades en la era Taishō. Esta época se corresponde con el reinado de Yoshihito, desde 1912 hasta 1926, y fue una etapa efervescente de la historia política japonesa que acabó con la opresión militarista de los años treinta⁴. Desde finales del

¹ BARLÉS, E., y ALMAZÁN, D., *La mujer japonesa: realidad y mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.

² BEASLEY, W. G., *Historia contemporánea de Japón*, Madrid, Alianza Editorial, 1995 y BEASLEY, W. G., *La restauración Meiji*, Gijón, Satori Ediciones, 2007.

³ A pesar de los movimientos sufragistas, las mujeres no alcanzaron el derecho hasta después de la II Guerra Mundial.

⁴ BUCKLEY, S., *Broken Silence: Voices of Japanese Feminism*, Los Ángeles, University of California Press, 1997.

siglo XIX, muchos políticos progresistas abogaban también por desarrollar la educación de la mujer. En paralelo, en el ámbito de las letras hubo una recuperación de las escritoras clásicas japonesas, tanto de narrativa como también de poesía. Aparecieron nuevas escritoras de gran talento e influencia como Yosano Akiko (1878-1942), Uno Chiyo (1897-1996) y Enchi Fumiko (1905-1986), todas con una orientación feminista⁵. Los cambios sociales, el amor, el matrimonio y la búsqueda de la libertad de las mujeres eran los temas más atractivos de la nueva literatura. En la industrial editorial, esta situación favoreció la aparición de revistas educativas femeninas, como *Jogaku zasshi* (1885-1904) y *Joshi bundan* (1905-1913)⁶, y revistas literarias, como *Bungei kurabu* (1895-1933), donde era frecuente encontrar colaboraciones femeninas, lo que facilitó también la paulatina incorporación de ilustradoras a este tipo de publicaciones.

En el mundo del arte japonés, que contaba con una larga tradición de mujeres artistas⁷, las pintoras fueron las creadoras de una imagen femenina que buscaba su identidad entre la tradición y la modernización⁸. La artista más reconocida fue Uemura Shōen (1875-1949), famosa sobre todo por sus elegantes pinturas de corriente tradicional *nihonga*⁹. Recientemente, entre el 7 de

⁵ COPELAND, R., y ORTABASI, M., *The Modern Murasaki, Writing by Women of Meiji Japan*, Nueva York, Columbia University Press, 2006. STARACE, I., *Entre el pasado y el presente. Las mujeres de Japón y del Renacimiento italiano en la obra de dos escritoras del siglo XX*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016.

⁶ Para hacernos una idea, publicaciones de la editorial Kōdansha como la revista de información general *Kingu* alcanzaba tiradas que superaban el millón de ejemplares en 1927. La revista femenina más popular de la época fue *Shufunotomo*. Otras revistas femeninas del final de la era Meiji fueron *Fujokai*, *Katei*, *Katei no tomo*, *Katei zasshi*, *Fujin no tomo*, *Fujin sekai*, *Fujin shinpō*, *Shinfujin*, *Shōjo*, *Shōjo sekai*, *Shōjo no tomo* y *Shōjo gahō*.

⁷ FISTER, P., *Japanese Women Artists, 1600-1900*, Kansas, University of Kansas, Spencer Museum of Art, 1988. Destacamos a pintoras como Kiyohara Yukinobu (1643-1682), Ema Saikō (1787-1861), Akenomiya Teruko (1634-1727), Ike Gyokuran (1727-1784), Okuhara Seiko (1837-1913), Noguchi Shohin (1847-1917), Kawanabe Kyōsui (1868-1935), Itō Shōha (1877-1968) y Takeko Kujō (1887-1928). Todas ellas artistas de talento que bien procedían de alto linaje o bien pertenecieron a familias de artistas. En la tradición del grabado *ukiyo-e* también hay notables ejemplos, como Katsushika Ōi, la hija de Katsushika Hokusai (1760-1849) y Tsukioka Gyokusei (1908-2009), la hija de Tsukioka Kōgyō (1869-1927). Obra de la primera se conserva en una colección particular de Zaragoza, mientras que algunas estampas de la segunda forman parte de la colección de Emilio Bujalance en Madrid.

⁸ TIPTON, E. K., y CLARK, J. (eds.), *Being Modern in Japan: Culture and Society from the 1910s to the 1930s*, Honolulú, University of Hawaii Press, 2000.

⁹ YAMADA, N., y MERRIT, H., «Uemura Shōen: her paintings of beautiful women», *Woman's Art Journal*, vol. 13, n.º 2, 1992, pp. 12-16.

septiembre y el 17 de octubre de 2010, el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio le dedicó una gran exposición antológica cuyo catálogo es una referencia indispensable¹⁰. Su biografía como madre soltera que mantuvo a su familia con su triunfo artístico es un caso excepcional, pues ninguna mujer tuvo tanto prestigio profesional y una carrera tan longeva¹¹. Uemura Shōen disfrutó además temprana repercusión internacional por su participación en las exposiciones internacionales en Chicago (1893) y París (1900) y su influencia hasta llegó a España¹². A pesar de su interés por la literatura¹³, su temprano reconocimiento evitó que Uemura Shōen, afincada en Kioto, tuviera que complementar sus ingresos habitualmente con colaboraciones para revistas. No obstante, por su fama llegó a ser seleccionada para algunos proyectos por periódicos de tirada nacional como el *Asahi Shimbun*¹⁴, hizo algunas ilustraciones para el magazine mensual femenino *Fujin Gahō* y, también, trabajó en algunos sofisticados proyectos en xilográfia¹⁵.

Como en el resto del mundo, el primer tercio del siglo XX fue un momento de gran desarrollo de los medios de comunicación gráficos. Con nuevas técnicas de impresión, como la litografía y el *offset*, Japón desarrolló su propia cultura de masas o *taishū bunka*¹⁶. La tradicional xilografía popular se convirtió en un arte nostálgico para coleccionistas, con la denominación de *shin-hanga*.

¹⁰ NAKAMURA, R., y TSURUMI, K. (eds.), *Uemura Shoen*, Tokio, Museo Nacional de Arte Moderno, 2010.

¹¹ ROBICHAUD CASTILLO, M., «La representación de la mujer en la pintura japonesa de entreguerras. Análisis de Uemura Shōen y Takehisa Yumeji», *Académica: Revista universitaria de estudios sobre Asia Oriental*, n.º 8, 2016, pp. 201-243.

¹² Su arte sirvió de inspiración para la decoración del japonista establecimiento comercial Bruno Cuadros, en las Ramblas de Barcelona, en concreto la famosa pintura *Honō (Llamada)*, de 1918. CABANAS MORENO, P., «Uemura Shoen en las Ramblas. Todavía un misterio», *Revista internacional d'Art*, n.º 3, 2003, pp. 109-114.

¹³ En sus pinturas representó a mujeres escritoras clásicas (*Sei Shonagon* de 1895, *Ise no Tifū* de 1929 y *Komachi* de 1937) y también ávidas lectoras (*La larga noche* de 1907, *La mañana* de 1914 y *Joven leyendo un libro*, c. 1939).

¹⁴ En 1936, para este diario, uno de los de mayor tirada nacional, hizo una de las doce ilustraciones sobre *Pinturas de bellezas de costumbres populares* (*Fuzoku bijinga*), concretamente la n.º 8 dedicada a la *Contemplación de la luna* (*Otsukisama ikutsu*).

¹⁵ Destacamos su fantasmal *Mujer de las Nieves* (1922) diseñado para el libro de *Obras completas de Chikamatsu*.

¹⁶ La litografía con piedra se implantó en Japón en 1874 y el proceso con planchas de zinc se desarrolló desde la década de 1880. La cromolitografía comenzó en 1902. En 1905 comenzaron a utilizarse rotativas de *offset*.

Las nuevas revistas se editaban con los nuevos sistemas de impresión, más baratos y rápidos. Al igual que el grabado *ukiyo-e* anterior tenía un interés añadido por sus grandes audiencias, estos nuevos impresos multiplican su valor desde la perspectiva del arte de la cultura de masas. Las ilustraciones más importantes, por encima incluso de las portadas, eran los *kuchi-e*, frontispicios desplegables a todo color que ilustraban novelas por entregas de las revistas. El argumento de la mayoría de las novelas por entregas era la tensión entre intereses familiares (sobre todo en los matrimonios) y el amor pasional, o en un sentido más amplio la contraposición entre las obligaciones sociales y los deseos propios. En la mayoría de las ocasiones, en los *kuchi-e* aparecían las protagonistas de estas novelas. Hasta hace poco tiempo estos *kuchi-e* no formaban parte de las exposiciones ni de las publicaciones sobre arte japonés, ni siquiera cuando eran xilográficos. Este hecho ha supuesto que en las colecciones de arte japonés sea raro encontrar este material, más aún en litografía o en *offset*¹⁷. Frente a las ilustraciones xilográficas anteriores, estas nuevas impresiones manifiestan una gran frescura, una liberación de las convenciones del *ukiyo-e* y un característico difuminado cuyo atractivo reside en la viveza de los colores, en ocasiones saturados, y la huella de las tramas cuando se observa la impresión de cerca. Este cambio gustó a los consumidores y también a muchos pintores, que ahora no precisaban del grabador y el estampador como intermediarios entre su obra y el público. Desde una perspectiva de género, el auge de publicaciones dedicadas a audiencias femeninas favoreció que hubiera trabajo para muchas artistas. Naturalmente, estas artistas no ilustraban únicamente revistas femeninas, pero la existencia de un elevado número de lectoras favoreció también que aparecieran oportunidades para escritoras y artistas en revistas ilustradas generalistas. Las tarifas que se pagaban por las pinturas para *kuchi-e* no eran muy altas, pero

¹⁷ En Zaragoza se conservan en una colección privada más de dos centenares de *kuchi-e* japoneses que estamos catalogando, entre los cuales hay una quincena de *kuchi-e* litográficos de nueve artistas mujeres Uemura Shōen, Ikeda Shōen, Kutani Chigusa, Kawasaki Rankō, Kurihara Gyokuyō, Shiizuka Shōka, Suzuki Kenkō, Kiriya Tenkō y Hoshigawa Keiko, los cuales serán exhibidos en próximas exposiciones, con lo que esperamos que las ilustradoras japonesas de hace un siglo sean más conocidas en nuestro país. Entre los artistas varones sobresalen Kajita Hankō (1870-1917), Kaburaki Kiyokata (1878-1972), Hirayama Eihō (1880-1968), e Itō Shinsui (1898-1972), entre otros. De este último hemos tenido la oportunidad de ver recientemente una exhibición antológica, del 1 de marzo al 22 de julio de 2018, en la Fundación Miró de Barcelona titulada *Itō Shinsui. Tradición y modernidad*, comisariada por Akiko Katsuta, que solamente recogía sus obras en xilografía, pero ninguna en litografía u *offset*.

podían ser un complemento importante en la inestable profesión de los artistas y, también, daba cierta popularidad.

En nuestra opinión el arte de la cultura de masas nipona de la era Taishō presenta un gran atractivo y calidad, que en parte se debe a la contribución de un amplio grupo de artistas que nacieron a mediados de la era Meiji y se formaron en el moderno Japón. Este fue el caso de Kawasaki Rankō¹⁸ (1882-1918), Kurihara Gyokuyō¹⁹ (1883-1922), Ikeda Shōen²⁰ (1886-1917), Shima Seien²¹ (1892-1970), Kakiuchi Seiyō²² (1892-1982) y Kitani Chigusa²³ (1895-1947), entre otras. Se trata de pintoras de gran talento pero con una carrera desigual y, en algunos casos, demasiado corta²⁴. Todas ellas trabajaron en ciudades en las que había una gran pujanza de la industria editorial. En Tokio, la capital,

¹⁸ ROBERTS, L. P., *Dictionary of Japanese Artist*, Nueva York, Weatherhill, 1986, p. 73. Nacida como Kawasaki Kikuko en la prefectura de Ejime se formó desde los siete años en Kioto con Kikuchi Hōbun y desde 1901 con Terazaki Kōgyō en Tokio, exponiendo regularmente desde 1904 con cuadros de temática de naturaleza y de *bijinga*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 99. Nacida como Kurihara Fumiko en la prefectura de Nagano se graduó en 1909 en la Escuela de Artes de Mujeres de Tokio y completó su formación con Terazaki Kōgyō en la especialidad de la pintura *bijinga*.

²⁰ *Ibidem*, p. 52. Nacida como Sakakibara Yuriko en Tokio en el seno de una familia cosmopolita y con educación superior. Se formó con Mizuno Toshikata desde 1901 y se enamoró de otro discípulo de este pintor llamado Ikeda Terukata, de extracción social más baja. La oposición de su familia no impidió que se casaran en 1911. Antes de su temprana muerte por tuberculosis colaboró en numerosas revistas como *Shinshōsetsu*, *Shōjo Sekai*, *Shōjo Gahō* y *Kattei zasshi*, entre otras.

²¹ OGAWA T., *Shima Seien to naniwa no josei gaka*, Osaka, Tōhō Shuppan, 2006. Nacida en Osaka con el nombre de Shima Narie, desarrolló su carrera en su ciudad natal. Inició su formación con el pintor Kitano Tsunetomi y evolucionó hacia un estilo personal que mezclaba algunos elementos de la pintura occidental, participando en los principales certámenes pictóricos de su tiempo.

²² BROWN, K. H., et al., *Taishō Chic: Japanese Modernity, Nostalgia and Deco*, Honolulu, Honolulu Academiy of Art Deco, 2002, pp. 73, 78 y 80. Nacida en Tokio como Kikuichi Keiko fue discípula de Kaburagi Kiyokata y se especializó en la temática *bijinga* dentro de la corriente de la pintura *nihonga*.

²³ MERRITT, H., y YAMADA, N., *Guide to modern Japanese woodblock prints: 1900-1975*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1995, p. 78. Como Shima Seien, nació en Osaka en el seno de una familia cosmopolita, lo que le permitió conocer de niña los Estados Unidos, y luego se formó con Kitano Tsunetomi. Su nombre de nacimiento era Yoshioka, que cambió por el nombre artístico Chigusa, el cual también sirvió para denominar a su Academia de Pintura Chigusa-kai, en la que se formaron varias artistas de las siguientes generaciones.

²⁴ Otras menos famosas y sin apenas referencia biográficas son Hoshigawa Keiko, Kasai Hinoko, Kiriya Tenkō, Shiizuka Shōka y Suzuki Kenko.



Fig. 1. Kawasaki Rankō, *Contemplando los lirios*, c. 1915, colección particular de Zaragoza.



Fig. 2. Karihara Gyokuyō, *Muñeca*, c. 1920, colección particular de Zaragoza.

Kawasaki Rankō [fig. 1], Karihara Gyokuyō [fig. 2] y Kasai Hikono fueron discípulas del pintor Terasaki Kōgyō (1866-1919), director artístico de la revista literaria *Bungei Kurabu*. Por su parte, Ikeda Shōen [fig. 3] y Shiizuoka Shōka [fig. 4] fueron seguidoras de Mizuno Toshikata (1866-1908), el último de los grandes maestros del *ukiyo-e* y sucesor de Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892). Algo más joven, Kakiuchi Seiyō fue ya discípula de un destacado estudiante de Toshikata, Kaburagi Kiyokata (1878-1972), quien llegaría a ser uno de los principales pintores de Japón en el siglo XX. Por su parte, Shima Seien y Kitani Chigusa [fig. 5] desarrollaron un estilo propio en la región de Kansai, en Osaka, donde también se editaban muchos periódicos, revistas y novelas. En comparación con la arriba mencionada Uemura Shōen, todas estas artistas han recibido poca atención por parte de los especialistas, salvo excepciones como la de Kendall H. Brown, quien en su pionero estudio *Dangerous Beauties and Dutiful Wives* ha analizado las ilustraciones de las revistas literarias entre 1905 y 1925²⁵. La elevada presencia de artistas mujeres, en torno a una

²⁵ BROWN, K. H., *Dangerous beauties and dutiful wives: popular portraits of women in Japan, 1905-1925*, Dover Publications, 2011, pp. 15 y 16.



Fig. 3. Ikeda Shōen, Mujer ante el shōji, c. 1915, colección particular de Zaragoza.



Fig. 4. Shiizuoka Shōka, El festival de las muñecas, c. 1915, colección particular de Zaragoza.

quinta parte del total, 11 frente a 43 hombres, que presenta el profesor Kendall H. Brown al tratar la producción con los nuevos sistemas de reproducción, contrasta con los datos de la última década del siglo XIX y primeros años del siglo XX, cuando las novelas eran ilustradas con frontispicios *kuchi-e* por medio de xilogravías²⁶, en los cuales la firma de artistas mujeres es muy rara, habiendo

²⁶ Desde finales del siglo XIX uno de los formatos en el que se refugiaron los ilustradores de libros y de estampas xilográficas *ukiyo-e* fueron los frontispicios de las novelas populares o *kuchi-e*. Estas ilustraciones, algo mayores que la propia portada, solían aparecer tras las cubiertas en una hoja plegada en tres partes. Comenzaron siendo xilográficas con la técnica de planchas múltiples llamada *nishiki-e*, pero con el tiempo, a medida que se introdujeron modernas formas de impresión.



Fig. 5. Kitani Chigusa, Mujer viendo el jardín, c. 1920, colección particular de Zaragoza.

cas. La línea del dibujo es ágil, dejando en ocasiones un cierto tratamiento de boceto, que da frescura a la composición. El color, sobre todo aplicado en los diseños de cada kimono, o la veraniega *yukata* o el invernal *haori*, siempre es

solamente una mujer frente a 77 artistas hombres en el libro de referencia *Woodblock Kuchi-e Prints*, de las profesoras Hellen Merritt y Nanako Yamada²⁷. Estos números nos indican que los nuevos sistemas de reproducción favorecieron una mayor presencia femenina en el mundo de la ilustración, que tuvo además un gran impacto debido a las grandes tiradas de las revistas.

El género de las mujeres hermosas, o *bijinga*, fue el principal tema de los *kuchi-e* de la época y del arte gráfico en general²⁸. Las imágenes de los *kuchi-e* presentan casi siempre rostros o figuras de cuerpo entero de japonesas de distintas edades, con ojos que tienden a agrandarse, labios rojos y peinados impecablemente recogidos en un moño alto. Son mujeres disfrutando del ocio, de la lectura y la escritura, o simplemente paseando, en el otoño o la primavera que son las estaciones más recurrentes. Apenas hay movimiento en las composiciones, que son más bien intimistas y nostálgicas.

²⁷ MERRITT, H., y YAMADA, N., *Woodblock Kuchi-e Prints. Reflection of Meiji culture*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2000, pp. 196-197. Otro valioso libro sobre el tema es MERRIT, H., *Modern Japanese woodblock prints: The early years*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1900.

²⁸ HAMANAKA, S., y NEWLAND, A. R., *The Female Image: Twentieth Century Prints of Japanese Beauties*, Ámsterdam, Hotei Publishing, 2000.

muy vivo e intenso, con gran sentido decorativista. Aparecen elegantes, peinadas con un recogido elevado, vestidas a la moda del momento. Su actitud es tranquila, serena y reflexiva. En ocasiones miran hacia el espectador, pero muchas veces observan la vida o están ensimismadas en sus pensamientos. En muchos casos el atractivo sensual es secundario. En ocasiones aparecen gafas, por ejemplo, que parecen apelar hacia un modelo de mujer cultivada, cuyo encanto está principalmente en su interior. Por eso aparecen muchas mujeres leyendo o escribiendo, también practicando diversas artes. Son también entregadas madres que cuidan de sus hijos con ternura, mostrando en sus manos la alianza matrimonial, una costumbre adoptada recientemente de los países occidentales. En la era Taishō se luchaba por el sufragio universal y había sufragistas japonesas y activistas que militaban en grupos de izquierda²⁹. Sin embargo, las revistas de mayor tirada no proyectaban una imagen revolucionaria, más bien difundían unos nuevos ideales que cuestionaban los intereses de la familia o *ie* frente a la libertad por alcanzar las aspiraciones personales y lograr un espacio propio. El arte de la ilustración en la cultura de masas de la era Taishō tiene varios enfoques de interés para su estudio, pero sin duda el género es uno de los principales, por su contexto histórico, político y social, así como por la calidad de sus artistas.

²⁹ No obstante, el panorama editorial era tan amplio que había también publicaciones con un marcado carácter feminista, como *Fujin kōron* y sobre todo *Seitō*, fundada en 1911 por la activista Hiratsuka Raichō (1886-1971).

ADÈLE DE CASSIN (1831-1921), ENTRE LA SALONNIÈRE Y LA DEMI-MONDaine: DISTINTAS FACETAS DE UNA COLECCIONISTA PARISINA

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA*

Universidad de Zaragoza

Adèle de Cassin (1831-1921), marquesa de Landolfo-Carcano, es conocida en España por haber sido la compradora de *La vicaría* de Mariano Fortuny, pagando por ella la ingente cantidad de 70.000 francos. A pesar de haber poseído una de las colecciones de pintura y artes decorativas más importantes del París del último tercio del siglo XIX, continúa siendo una figura desconocida, resultando necesaria una revisión de su personalidad como coleccionista, mecenas de artistas contemporáneos y *salonnière*. A lo largo de su vida fue capaz de reunir un acervo artístico a través del cual demostró su gusto por la pintura de género, llegando a adquirir importantes obras de artistas españoles asentados en la capital francesa. El objetivo de esta comunicación es aportar nuevos datos sobre las heterogéneas facetas de esta coleccionista, a partir de fuentes como el catálogo de la venta de su colección en 1912.

SALONNIÈRES Y COLECCIONISTAS EN LA CAPITAL DE LA MODERNIDAD

A partir de la proclamación del Segundo Imperio en 1852, París se consolidó como la capital mundial del mercado del arte. El geógrafo británico David Harvey tituló *Paris, Capital of Modernity* un ensayo dedicado a analizar cómo la capital francesa se erigió en paradigma de la modernidad en la segunda mitad del siglo XIX¹. Unos años después, con el advenimiento de la Tercera

* Personal Investigador FPU en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza: guillermojuberias@unizar.es Miembro del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, dirigido por el profesor Jesús Pedro Lorente.

¹ HARVEY, D., *Paris, Capital of Modernity*, Abingdon, Routledge, 2005.

República en 1870, las iniciativas privadas en el sistema artístico cobraron una importancia desconocida hasta entonces, desplazando el papel que habían tenido los espacios públicos como el *Salon*.

En este dinámico ambiente creativo se desarrolló el fenómeno de los salones particulares, en los que célebres mujeres de la cultura parisina actuaban como anfitrionas, dando cabida en sus residencias a tertulias en las que participaba lo más granado de las artes y las letras. Este fue el caso de Mathilde Bonaparte (1820-1904), prima de Napoleón III, quien vio desplazada su importancia en la corte a partir del matrimonio del emperador con Eugenia de Montijo en 1853 y creó un salón al que acudían escritores y artistas de todas las facciones políticas². Pero además de su papel como *salonnière*, llegó a amasar un importe acervo artístico que incluía cuadros de Van Loo, Rigaud o Eduardo Zamacois. Incluso demostró poseer un particular gusto por obras de mujeres como Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana³.

La prima de Mathilde, Julie Bonaparte (1830-1900), fue otra conocida *salonnière* que daba cabida en su *hôtel* de la rue Grenelle a escritores como Merimée, Faubert, Taine y a representantes de la política francesa⁴. Incluso la pintora zaragozana María Luisa de la Riva (1865-1926) regentó veladas musicales en su taller, a las que acudían compositores e integrantes de la alta sociedad parisina⁵.

En este contexto, la pintura de género vivió una edad dorada. Los cuadros de género eran pinturas de personajes anónimos, retratos de la cotidianidad destinados al mercado del arte y orientados al público burgués. El auge de este arte se debió al impulso que le dieron los maestros *pompier*, los pintores del academicismo francés como Gérôme, Meissonier, Cabanel, Bouguereau o

² ZUCCONI, A., «Les salons de Mathilde et Julie Bonaparte sous le Second Empire», *Napoléonica. La Revue*, 11, París, Fondation Napoléon, 2011, pp. 151-182. El salón de la princesa Mathilde fue reproducido en el Museo Napoleónico de Roma. Para más información: PERRFETTINI, L. M., «D'un musée de collectionneur à un musée historico-artistique, la collection et la muséographie du Museo Napoleónico de Roma de 1927 à nos jours», *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 6, París, École du Louvre, 2015, pp. 55 y 56.

³ VV. AA., *Tableaux anciens, dessins, pastels: collection de S. A. I. madame la Princesse Mathilde*, París, Hôtel Drouot, 1904.

⁴ DARDANO BASSO, I., *La princesse Julie Bonaparte, marquise de Roccagiovine et son temps*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, pp. XX-XXIII.

⁵ S/A, *Comoedia* (París, 19-III-1908), s/p. Recogido en: JUBERÍAS GRACIA, G., «Pintores aragoneses en la capital mundial del comercio artístico (1870-1918): Cuadros de género al gusto del mercado parisino», *AACADigital*, 43, 2018.

Couture⁶. A pesar de que todos ellos tuvieron una amplia representación en el Salón –no solo exponiendo sus obras, sino también llegando a formar parte de sus jurados–, desarrollaron su actividad profesional como docentes en academias privadas a las que alumnos de todo el mundo acudían a estudiar, animados por el prestigio de los docentes, pero también por la saturación que vivía la École des Beaux-Arts de París. Motivados por el éxito de este tipo de pintura y, sobre todo, tras el temprano fallecimiento del encumbrado Mariano Fortuny en 1874, un nutrido grupo de pintores españoles se asentaron de forma temporal o permanente en París, para tratar de hacer fortuna produciendo obras en la estela del maestro de Reus. Fue el caso de Eduardo Zamacois –instalado allí desde 1860 y también fallecido en fecha temprana–, Raimundo de Madrazo o de Francisco Domingo⁷. A ese grupo de artistas pertenecieron mujeres como la citada María Luisa de la Riva, aunque su obra se orientó más a la pintura de flores y no tanto a la de género. También la andaluza Madame Anselma (1831-1907)⁸, alumna de la academia para mujeres fundada por Charles Chaplin en la que se formaron buenos exponentes de la pintura de cuadritos como Madeleine Lemaire (1845-1928).

A la labor de las anfitrionas de los salones y de las mujeres artistas –desde sus primeros pasos como estudiantes, hasta su consolidación artística–, habría que sumar la de las colecciónistas y mecenas para completar este panorama sobre los roles femeninos en el sistema artístico parisino de la segunda mitad del siglo XIX. Entre ellas cabe citar a Nélie Jacquemart (1841-1912), propietaria de una valiosa colección artística anterior a su matrimonio con el también coleccionista Édouard André.

⁶ COGEVAL, G., *El canto del cisne: pinturas académicas del Salón de París*, Madrid, Fundación Mapfre, 2015 [catálogo de exposición].

⁷ Tal y como analizó el profesor Carlos Reyero, los cuadros de género españoles continuarían teniendo su mercado en la capital francesa hasta entrado el siglo XX. Para más información: REYERO HERMOSILLA, C., *París y la crisis de la pintura española 1799-1889*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

⁸ ILLÁN MARTÍN, M., «La pintora andaluza Madame Anselma: nueva aportación al catálogo de su obra», *Laboratorio de Arte*, 27, Sevilla, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 659-667.

ADÈLE DE CASSIN (1831-1921): UNA PERSONALIDAD POLIFACÉTICA EN LA CULTURA PARISINA

Entre todas las coleccionistas parisinas del último tercio del XIX, Adèle de Cassin fue una de las que se vinculó de manera más directa con los pintores españoles en París, pues colecciónó obras como la celeberrima *Vicaría* de Fortuny y otras de Zamacois, Domingo, Martín Rico o Villegas. Además, llevó a cabo importantes encargos artísticos a afamados autores contemporáneos franceses y abrió su residencia a las tertulias y encuentros con la intelectualidad parisina. A continuación, se ofrece un recorrido por las diferentes facetas de su polifacética personalidad.

Adèle de Cassin nació en 1831 en la comuna francesa de Commercy, una pequeña localidad ubicada en la Lorena. De orígenes humildes, se sabe que su padre era de profesión tintorero⁹. Existen pocas noticias sobre su juventud, pero en el año 1857 adquirió un terreno en París en el número 1 de la rue de Tilsitt, esquina con la place de l'Étoile, uno de los sectores más lujosos de las ampliaciones urbanísticas del París imperial. Para comprar esta propiedad contó con el apoyo del fotógrafo Édouard Delessert, del fundador de la Galería Georges Petit y de miembros de importantes familias de banqueros asentadas en París en aquella época¹⁰.

La edificación formó parte de los denominados Hôtels des Marechaux, que rodeaban la place de l'Étoile, aportando monumentalidad al Arco de Triunfo. El diseño de los edificios correspondió a uno de los arquitectos de mayor renombre de las reformas *haussmanianas*: Jacques Ignace Hittorff (1792-1867), el artífice de la reforma urbanística de la place de l'Étoile, reconvertida en un cruce estrellado de doce grandes avenidas, rodeado por dos calles circulares que

⁹ Durante su juventud trabajó para la aristocracia italiana asentada en la región, teniendo una hija con uno de los miembros de la casa de Monforte, Gabrielle, que no fue reconocida por su progenitor. Existen pocos datos acerca de los orígenes de Adèle de Cassin, aunque un breve recorrido por su vida es ofrecido por André Marois en su obra sobre la familia Dumas: MAROIS, A., *The Titans: a Three Generation Biography of the Dumas*, Nueva York, Harper & Brothers, 1957, pp. 427-432.

¹⁰ De la relación de la coleccionista con Delessert existe constancia documental relativa a la gestión conjunta de asuntos financieros en 1864. Archives Nationales de France [ANF], Minutas y repertorios del notario Julien François Yver (1841-1867): «Depósito de acta privada con reconocimiento de escrituras entre Henri Édouard Delessert y Anne Marie Adèle Cassin».



Fig. 1. Hôtel de Landolfo-Carcano (hoy Embajada de Qatar en Francia), vista aérea actual.
Autor: Krokodyl. Licencia de Creative Commons Attribution 3.0.

trazan el contorno de la plaza, la rue Tilsitt y la rue de Presbourg [fig. 1]¹¹. Sin embargo, su fallecimiento en 1867 hizo que la obra fuese finalmente construida por Charles Rohault de Fleury (1801-1875), un prestigioso arquitecto y teórico parisino, autor de numerosas construcciones del París del Segundo Imperio.

Para la decoración pictórica de los interiores del palacio contó con la colaboración de pintores de renombre como Charles Chaplin (1825-1891), Pierre-Victor Galland (1822-1892), Alexis-Joseph Mazerolle (1826-1889)¹² o Alexandre Denuelle (1818-1879), quienes desarrollaron en 1868 un pro-

¹¹ PÉROUSSE DE MONTCLOS, J. M., *Guide du patrimoine: Paris*, París, Hachette, 1994.

¹² La promotora tenía en su colección particular varios esbozos del artista, uno para un plafón desconocido fechado en 1887 y otro para el plafón de la Comédie Française sin fechar. VV. AA., *Catalogue des tableaux modernes, aquarelles, dessins, pastels, sculptures, tableaux anciens, dessins anciens, objets d'art & d'ameublement, appartenant à Madame la marquise Landolfo Carcano*, París, Galerie Georges Petit, 1912, p. 117.

grama alegórico con pinturas de tipo mitológico, preservadas *in situ*. Todos ellos fueron prestigiosos decoradores con obras para edificios importantes de París. Chaplin fue uno de los artistas de confianza de la emperatriz Eugenia, llegando a pintar en el Elíseo, las Tullerías y en la Ópera Garnier. Denuelle se vinculó más a menudo a la pintura decorativa religiosa, por ejemplo en la ornamentación de la abadía de Saint Denis. Se han conservado en colecciones particulares algunos de los bocetos ejecutados por Mazerolle para este *hôtel*, con temas como *El sueño de Psique* o *El triunfo de Juno*¹³. El edificio se encuentra catalogado como Monumento Histórico de Francia y acoge en la actualidad la embajada de Qatar.

Además de su colaboración con estos artistas, Adèle de Cassin hizo encargos a otros pintores. En 1868 contactó con el artista marsellés Gustave Ricard (1823-1873) para llevar a cabo su retrato y el de su hija. Conservados ambos en el Musée des Beaux-Arts de la Ville de París¹⁴, constituyen interesantes ejemplos de reutilización de un lenguaje académico, extraído de la pintura renacentista y barroca, para dignificar y legitimar el estatus social alcanzado por la comitente. El retrato que representa a Adèle de Cassin con un vestido color marfil y apoyada sobre un diván, incluye un fondo arquitectónico extraído del retrato de aparato barroco, recurso al que se añade la monumentalidad del formato para reforzar el estatus de la persona retratada. El de su hija es un cuadro de menores dimensiones muy deudor de la retratística del Renacimiento, que comunica la humildad y piedad cristiana de la joven¹⁵.

De forma paralela a estos encargos, Adèle de Cassin reunía en su *hôtel* de la rue Tilsitt a las altas esferas de la sociedad parisina de la segunda mitad del siglo XIX, desde presidentes de la República, como Léon Gambetta y Ribot, hasta artistas de la talla de Gustave Doré o Léon Bonnat. Sin embargo, son numerosas las fuentes que señalan a la coleccionista como una *demi-mondaine*. El *demi-monde* era el sombrío mundo que quedaba oculto tras el maquillaje, los títulos nobiliarios y la falsa apariencia de moralidad propia del París del Segundo Imperio. En él, las *demi-mondaines* eran mujeres burguesas, en ocasiones de cuestionable origen según los cánones sociales de la época, que supues-

¹³ LAVAFADE, M. F., «Sur les traces d'un artiste oublié», en VV. AA., *Alexis-Joseph Mazerolle, itinéraire d'un grand décorateur*, Gante, Snoeck Publishers, 2015, pp. 134-136.

¹⁴ Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Números de inventario: 374 y 447.

¹⁵ Posiblemente se viese forzada a transmitir este mensaje frente a la condena social de haber nacido en una unión extramarital.

tamente lograban una considerable fortuna y una vida de comodidades gracias al apoyo masculino. La literatura del momento las tachaba de mujeres oportunistas; sin embargo, Adèle de Cassin tuvo el talento de convertir su hogar en el espacio de encuentro para personalidades del mundo de la cultura en París y de relacionarse socialmente para llegar a amasar una de las colecciones más importantes de Francia en aquella época. Alexandre Dumas (hijo) fue el autor del concepto, que sirvió de título a una de sus comedias: *Le Demi-Monde*. El autor francés conoció a la coleccionista y estableció con ella una sólida amistad de la que queda como testimonio la abundante correspondencia que mantuvieron. Precisamente, sería ella la que inspiró a Dumas la obra teatral *Dénise*, estrenada en 1885.

Los contactos con estos autores y con otros personajes del sistema artístico francés, debieron de animar a la propietaria a comenzar una colección de arte, ya iniciada antes de su matrimonio con el marqués de Landolfo-Carcano en 1889. Esa unión le otorgaría el título de marquesa consorte. Para el estudio de esta colección contamos con el catálogo de su venta en 1912 en la Galerie Georges Petit de París¹⁶. Se trata de una publicación de extraordinaria calidad que incluía reproducciones fotográficas de una buena parte de las pinturas y objetos artísticos. Las fotografías aparecen en páginas separadas, acompañadas de una explicación realizada por prestigiosos expertos en pintura como Paul Durand-Ruel, Georges Petit y Jules Féral. En primer lugar, aparecen las obras de pintura contemporánea por orden alfabético de autores. Entre las más reseñables se encontraría *La ola*, de Gustave Courbet, cinco cuadros de Delacroix entre los que destacaba *El asesinato del obispo de Lieja* (vendida en 1912 por 205.100 francos, un récord para la pintura de Delacroix), cinco obras de Gustave Doré, tres de Meissonier, la *Salomé* de Henri Regnault (vendida por 480.000 francos) [fig. 2] o *El paseo de los castaños* de Théodore Rousseau (otro de los récords de ventas de la subasta, adquirida por 270.000 francos por el propio Museo del Louvre).

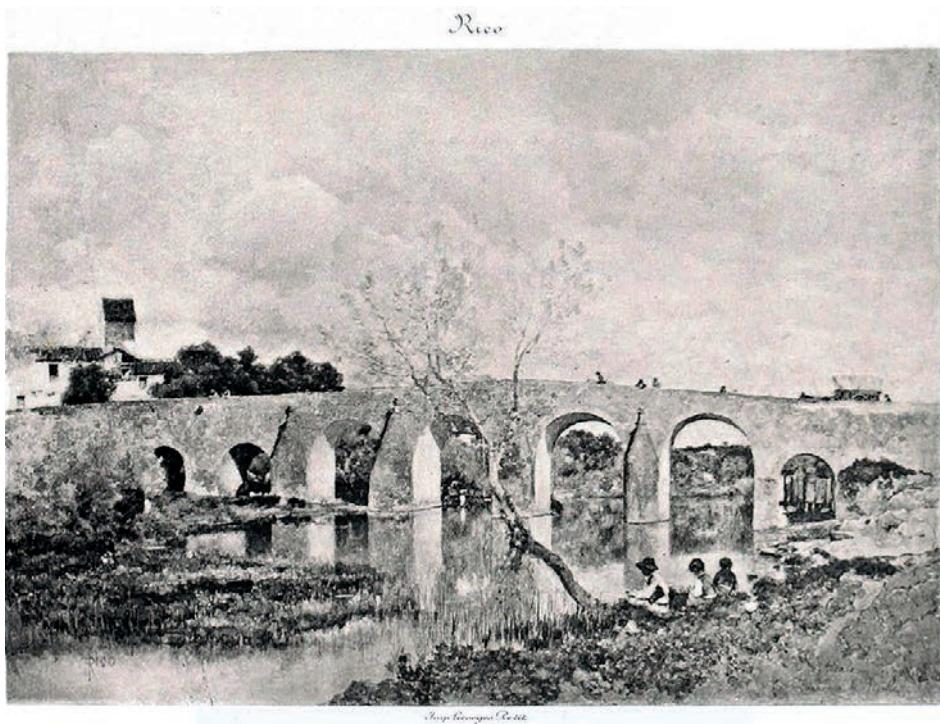
Entre las obras de artistas españoles se encontraba una pintura de flores de Francisco Domingo, cuatro lienzos de Fortuny (*La vicaría*, vendida por 220.000 francos, la copia de *La familia de Carlos IV* y del retrato de Francisco Bayeu de Goya y *La escalera*), un boceto y un dibujo del mismo artista¹⁷, un

¹⁶ VV. AA., *Catalogue des tableaux (...)*, op. cit.

¹⁷ Catalogados como *La playa de Castellammare* (un boceto realizado sobre tabla) y *El tañedor de laúd* (un dibujo a la pluma sobre papel blanco que incluía una dedicatoria a Zamacois). *Ibidem*, pp. 48 y 112.



Fig. 2. Salomé, Henri Regnault, 1870, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Le Pont de pierre à Alcalá (Environs de Séville)

Fig. 3. Puente de piedra de Alcalá, cercanías de Sevilla, Martín Rico Ortega, 1912,

Catálogo de la venta de la colección Landolfo-Carcano, Hôtel Drouot, París.

cuadro de José Villegas (*El perro blanco*), otro de Eduardo Zamacois (*Ensoñación*) y una acuarela de Martín Rico (*Puente de piedra de Alcalá, cercanías de Sevilla*) [fig. 3]. Todas ellas habían sido adquiridas por la colecciónista en el mercado del arte. *La vicaría* fue comprada al poco tiempo de que su autor la vendiese al marchante Adolphe Goupil¹⁸. Las copias de Goya pertenecieron a Fortuny hasta el final de su vida y pasaron a la colección de la marquesa en 1875, adquiriéndolas en la subasta de los bienes del artista en el Hôtel Drouot¹⁹.

¹⁸ En los libros de registro del marchante figura con fecha de entrada de 14-III-1870 y, menos de un mes después, con fecha de salida de 8-IV-1870. La compradora fue Mademoiselle de Cassin, de lo que se deduce que adquirió estos cuadros siendo soltera.

¹⁹ BARÓN, J. (ed.), *Fortuny (1838-1874)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 180.

Las mujeres artistas también estaban representadas, con acuarelas de Madeleine Lemaire (*Joven en su toilette* y *Jarrón de flores*) o un pastel atribuido a la pintora dieciochesca Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun. Finalmente, su colección de pintura antigua incluía las firmas de Rembrandt, Jordaens, Rubens, etc. Su supuesto retrato de la hermana de Rembrandt es identificado en la actualidad como una posible obra de Isaac de Jouderville por el Instituto Holandés de Historia del Arte²⁰. Sin embargo, la única obra española de pintura antigua presente en la colección, *La Asunción de la Virgen* de Valdés Leal, sí que se reconoce como original del pintor sevillano, perteneciendo a la National Gallery of Art de Washington²¹.

Para el estudio de la disposición de este importante conjunto en el Hôtel de Landolfo-Carcano, existe un interesante fondo fotográfico de autoría anónima que retrata los interiores del palacio, que permite conocer la distribución de las obras y la manera en la que pudieron conocerlas los visitantes que la marquesa recibía. Estas imágenes fueron depositadas en 1912 por la propia Adèle de Cassin en el Musée Carnavalet de París²². Son un buen testimonio del afán coleccionista de la marquesa, pues en ellas se aprecia la abigarrada disposición de los cuadros en un interior, rodeados de espejos, esculturas, grandes lámparas y alfombras, en el marco arquitectónico del palacete construido por Hitorff y Fleury.

A partir de la venta de su colección, Adèle de Cassin mantuvo una notable labor benéfica en su localidad natal, costeando la construcción de la escuela superior de niñas. A su muerte en 1921, fue enterrada en un mausoleo en el cementerio de Commercy.

CONCLUSIONES

La historiografía no había analizado con el merecido interés la figura de Adèle de Cassin, a menudo juzgada por esa faceta de *démie-mondaine*, sin atender al resto de vertientes de su interesante perfil. A través de este estudio se ha reivindicado su actividad como promotora artística, su papel como anfitriona

²⁰ Netherlands Institute for Art History—The Rembrandt Data Base: <https://rkd.nl/en/explore/images/39698>. Fecha de consulta: 17/XII/2018.

²¹ Para más información sobre la pieza: National Gallery of Art, Washington: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46145.html>. Fecha de consulta: 17/XII/2018.

²² Musée Carnavalet, París. Números de inventario: PH35062– PH35074 y PH9984.

en la celebración de tertulias privadas y se ha puesto en valor la colección que llegó a atesorar, constatándose su gusto por los pintores españoles del último tercio del XIX. Las obras que formaron parte de ese conjunto demuestran un interés especial por las piezas de gran calidad, realizadas por los representantes del academicismo francés y europeo, conseguidas mediante una participación activa en la compraventa de cuadros en el mercado moderno.

LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE EMILIA SERRANO: LABORES, COSTUMBRES Y VIAJES EN EL SIGLO XIX

ANAÏS LAIA SERRANO GARCÍA*

*Universidad de Zaragoza***

En el presente estudio abordamos la figura de la escritora granadina Emilia Serrano (Granada, 1834 - Barcelona, 1922), registrada en el imaginario colectivo como la baronesa de Wilson tras contraer matrimonio en plena adolescencia con el inglés Henry Wilson¹. Perteneció a una clase social acomodada desde niña. Su padre, Ramón Serrano, era notario de profesión. Se exilió a París cuando Emilia tenía cinco años. Allí vivía su tío, un hermano de su madre y gracias al cual entró en contacto directo con el medio intelectual, que recibía en su casa la visita de destacados escritores como Francisco Martínez de la Rosa y Alfonso de Lemartine². Desde su niñez manifestó un gran interés por la

* Las imágenes que ilustran el texto son reproducciones a partir de los tomos propiedad de la autora de la comunicación.

** ORCID: 0000-0002-4402-0244.

¹ Henry Wilson fue educado en Alemania después de que su padre se expatriase voluntariamente durante el mando de Cronwell. Emilia Serrano lo describe como un apasionado a los viajes. Muestra de ello es que desde el comienzo de su matrimonio recorrieron Austria, Francia e Italia hasta que nació su hija, Margarita Aurora. Desafortunadamente, padre e hija morirían después de mediados del siglo XIX, lo que marcaría definitivamente la vida de la escritora, que tras estos duros acontecimientos tomó la decisión de trasladarse a América y conocer sus costumbres y gentes. Emilia Serrano realizó seis viajes al continente, visitando desde Canadá hasta la Patagonia. Su primer periplo fue en 1865. En el año 1873 se casó de nuevo con el doctor Antonio García de Tornell, quien, según los estudiosos del tema, la acompañó en uno de sus desplazamientos por el continente americano. SERRANO, E., *América y sus mujeres. Costumbres, tipos, perfiles bibliográficos de heroínas, de escritoras, de artistas, de filántropas, de patriotas, descripciones pintorescas del continente americano, episodios de viaje, antigüedades y bocetos políticos contemporáneos. Estudios hechos sobre el terreno. Cuadros copiados del natural por la Baronesa de Wilson*, Barcelona, Fidel Giró, 1890, pp. 12-17.

² Al primero lo describe como «un hombre de mirada benéfola, expresiva y franca: el rostro ovalado: la frente ancha y cerrada en un marco de abundantes y desordenados cabellos». El

literatura. En sus memorias relata que sus compañeras de colegio la apodaron *Mademoiselle Minerve* porqué prefería pasar las horas de recreo leyendo en lugar de jugar con el resto de niñas³.

En unas vacaciones familiares en el lago Como, en la Lombardía, Emilia Serrano conoció a un vecino, de nombre Máximo. El italiano, de ochenta y ocho años, era poseedor de una estupenda biblioteca a la que la joven escritora pudo acceder tras entablar una relación de amistad al acompañarle en sus paseos. En sus memorias recordaba cómo recibía del anciano lecciones de historia, botánica, literatura y filosofía, detallando, por ejemplo, que el primer volumen de la colección de Máximo que ojeó fue *Los mohicanos* de James Fenimore Cooper, además de *Los viajes de Cristóbal Colón* o *Historia de las Indias*, de fray Bartolomé de las Casas. Según la escritora, todas las ediciones estaban descritas gráficamente, narraban las escenas de la vida de los indios, los descubrimientos, las conquistas y las batallas de colonización del territorio americano⁴. Todo ello hizo que Emilia mostrase un gran interés por el continente americano desde su juventud.

La producción literaria de Emilia Serrano abarca desde manuales de instrucción femenina hasta monográficos costumbristas y estudios sociológicos del

segundo, «imponente con su belleza severa y clásica, con su arrogante y altivo porte y con su nombre, que oía pronunciar entre admiraciones y respetuosa consideración». SERRANO, E., *América y sus mujeres*, op. cit., pp. 9-10. En uno de los apartados de otro de sus libros titulado *El porqué escribo*, Emilia Serrano detallaba que estos, junto con Alejandro Dumas le habían impulsado a escribir, reconociendo a Martínez de la Rosa como su maestro. SERRANO, E., *Las perlas del corazón (Un libro para las madres). Aspiraciones de la mujer desde su infancia y en la vida íntima y mundial*, VIII Edición, corregida y aumentada por la autora, Barcelona, Casa Editorial Maucci, y Buenos Aires, Maucci Hermanos, 1911, pp. 31-37.

³ Emilia Serrano asistió al colegio de *mesdemoiselles* del *Sacré-Coeur* en París, donde su programa educativo seguía los preceptos impartidos por santa Magdalena Sofía (1779-1864) al fundar la Sociedad del Sagrado Corazón. El pensamiento agnóstico y ateo había deshecho las tradiciones impartidas desde el siglo XVI por congregaciones como la de las ursulinas o la de *Saint-Cyr* en el siglo XVII, donde la importancia de la lengua y la literatura latina era muy destacada. Fundada en 1800, la compañía encabezada por Magdalena Sofía se oponía a todo lo propuesto por Napoleón I en la fundación del Instituto de la Legión de Honor para señoritas, donde se consideraba que las niñas solo debían aprender a leer, contar, cocinar y coser, considerando que debían tener acceso al conocimiento intelectual. ESPINO MARTÍN, J., «Latín y modernidad en la educación femenina: los colegios del *Sacré-Couer* entre los siglos XIX y XX», *Nova tellus*, vol. 36, n.º 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas México, ene./jun. 2018, pp. 101-128.

⁴ SERRANO, E., *América y sus mujeres*..., op. cit., pp. 10-12. En ningún momento la escritora hace referencia a las ediciones consultadas.

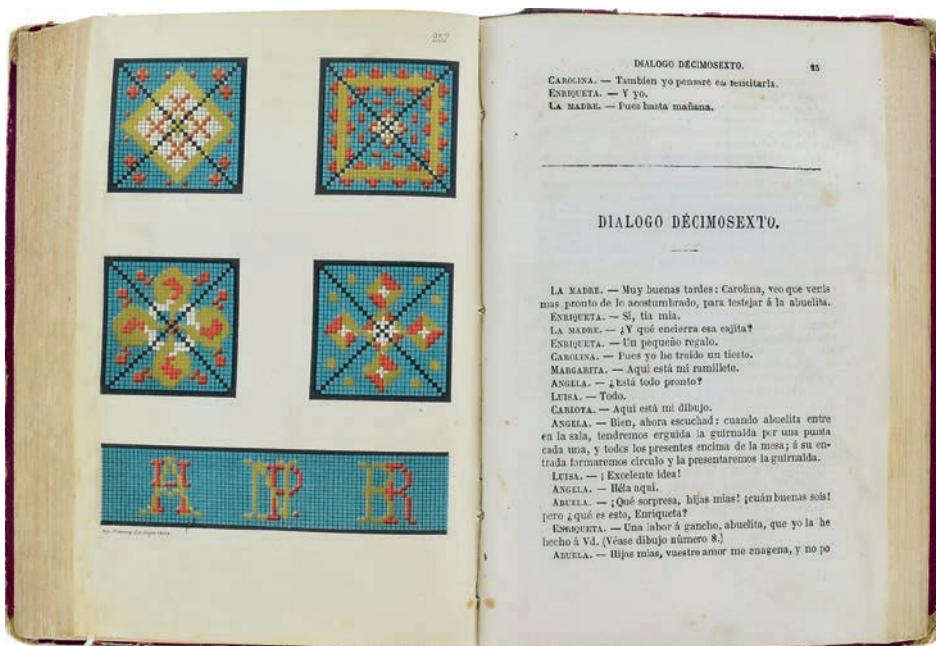


Fig. 1. Anaïs Laia Serrano García, Emilia Serrano, Almacén de señoritas, 1876. Patrón de bordado número 8 de bolsillo para señora, procede del libro: *Almacén de señoritas... de Emilia Serrano*, ed. 1876.

territorio americano. Cultivó además otros géneros como la poesía y compuso la letra de himnos como el de *La granadina*⁵. Todas las ediciones de sus obras solían ir acompañadas de ilustraciones, tanto grabados como daguerrotipos, incluyendo en ocasiones, patrones de bordado [fig. 1].

⁵ SERRANO, E., *Alfonso el Grande: poema histórico dedicado a S. M. la Reina D^a Isabel Segunda por S^a D^a Emilia Serrano de Wilson; con 12 notas históricas*, París, [s. n.], Tip. de Walder, 1860 y la publicación moral titulada *El árbol sano y el vicioso, o Rosas y abrojos, colección de novelas morales, por la baronesa de Wilson*, París, Rosa y Bouret, 1870. La música del himno fue compuesta por G. Óscar Camps y Solar.

Gracias a la introducción de las nuevas tecnologías en el campo de la digitalización de los fondos bibliográficos podemos consultar su producción literaria a través de los catálogos virtuales de la Biblioteca Nacional de España y de la Bibliothéque Nationale de France. Tras una búsqueda por diferentes anticuarios se han localizado algunos de los ejemplares de la autora, que tras su posterior adquisición, han servido para ilustrar este estudio.

LIBROS DIDÁCTICOS DESTINADOS A LAS MUJERES

El primer libro que destacamos de la autora dirigido *ex profeso* al público femenino es el *Almacén de señoritas*⁶. El texto, articulado en forma de diálogo, estaba destinado a las niñas de una edad inferior a los quince años, en una etapa de su vida en la que todavía no habían sido presentadas en sociedad. Compuesto de lecciones de comportamiento consideradas convenientes para el género femenino, también contaba con nociones de historia, geografía y arte, acompañados de cuentos como el de Blanca de Nieve, textos de la Sagrada Escritura y lecciones de bordado. Los cuentos servían para introducir moralejas y normas de comportamiento asociadas al género femenino. La trama se desarrolla entre los miembros de una familia que viven en una casa en París. Los adultos y el único hijo varón, Luis, dan lecciones a seis niñas de una edad comprendida entre los trece y los seis años. Los cien grabados que contiene el libro ilustran las lecciones de arte, los cuentos y las escenas de las niñas en diferentes escenarios que se desarrollan tanto en el jardín familiar o en cualquier otra estancia del hogar [fig. 2].

En la introducción de otra de sus obras, *Las perlas del corazón*, Emilia Serrano detallaba a su amiga, la boliviana Enriqueta de Villazón –esposa de Eliodoro Villazón presidente de la República de Bolivia–, que era muy joven cuando escribió el diálogo *Almacén de señoritas*. Fue editado por primera vez en la imprenta de Rosa y Bouret en París, quienes según Serrano se lo habían solicitado. La obra gozó de dieciséis impresiones desde la primera en 1870, recibiendo una gran acogida en países de Europa e Iberoamérica⁷.

Las perlas del corazón fue aprobado en varios países iberoamericanos como manual de instrucción femenina, entre ellos Ecuador en el año 1897, por estar considerado un conjunto de lecciones de moral sana y de cultura adecuada para la educación de las niñas y adolescentes. A pesar de ello en el título de la obra está implícito que iba destinada a las madres.

⁶ SERRANO, E., *Almacén de señoritas por la Sra Dña E. Serrano de Wilson obra dedicada à las jóvenes españolas y americanas. Contiene diferentes labores, historia, ejemplos normales, consejos, etc. Adornada con 100 grabados en el texto y 12 láminas para toda clase de bordados*, París, Librería de A. Bouret e Hijo, 1874.

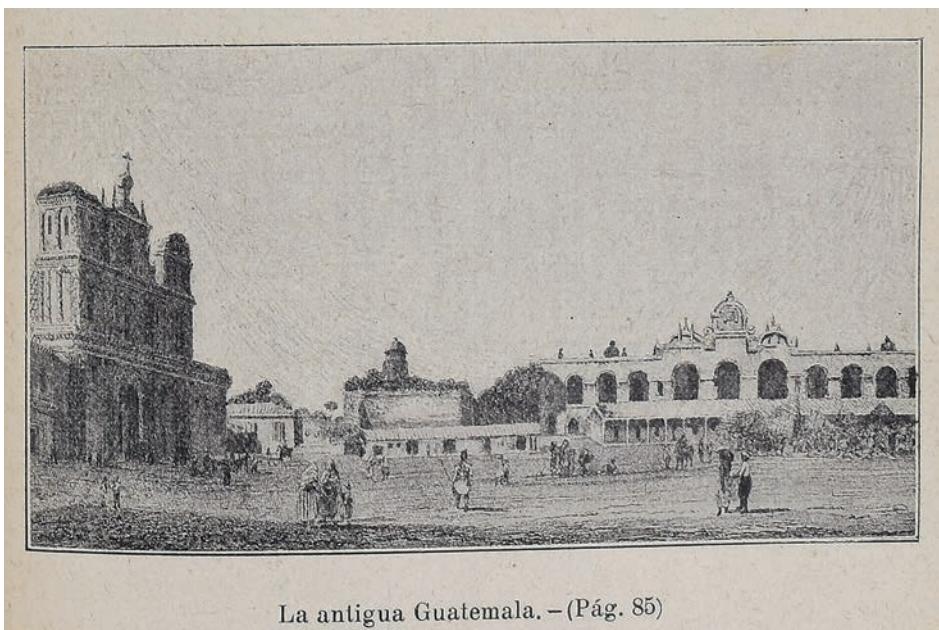
⁷ SERRANO, E., *Las perlas del corazón...*, op. cit., pp. 9-11.



Fig. 2. Anaïs Laia Serrano García, Emilia Serrano, Almacén de señoritas, 1876. Primera ilustración con las protagonistas dialogando, procede del libro: *Almacén de señoritas...*
Emilia Serrano, ed. 1876.

ESTUDIOS SOCIALES Y ANTROPOLOGICOS DEL CONTINENTE AMERICANO

Emilia Serrano recorrió en el último tercio del siglo XIX el territorio americano llevando a cabo una serie de investigaciones antropológicas y sociales del continente que plasmó en varios monográficos ilustrados. Recopiló la historia de los países, las leyendas y las tradiciones e incorporó descripciones de ciudades y fauna. Hizo además alusión a las personas que a su juicio debían de ser reconocidas como grandes ejemplos de las naciones. Publicó dos libros con esta temática. El primero de ellos en 1888 y dedicado a personajes masculinos bajo el título *Americanos célebres* y el segundo, al género femenino, titulado *América y sus mujeres: estudios hechos sobre el terreno* en 1890. Destaca de este monográfico que todas las ilustraciones son los retratos de las mujeres que habían destacado en la literatura o en las artes, entre ellas las literatas bolivianas María Josefa Mujia y Natalia Palacios. Este reciente país, Bolivia, independizado de



La antigua Guatemala. – (Pág. 85)

Fig. 3. Anaïs Laia Serrano García, Emilia Serrano, Maravillas americanas, 1910.
Ilustración de «La antigua Guatemala», procede del libro: *Maravillas americanas*, ed. 1910.

Perú el 14 de agosto de 1825 bajo el mando del libertador Bolívar, cosechaba un exquisito café, *Café de Yugas*, que Serrano recomendaba al lector cuando le confesaba su gusto por esta bebida⁸. También detallaba que cuando visitó la Antigua Guatemala [fig. 3], segunda población de ese nombre, ya que había sufrido tres cambios de localización por diversos desastres naturales, aún se conservaba la huella del dominio hispano del siglo XVI en sus vestigios.

Prosiguiendo con el análisis de los textos de la baronesa de Wilson sobre el territorio americano debemos señalar por su especial contenido, y por albergar más fotografías que ilustraciones, el titulado *América fin de siglo* en 1897⁹. Las primeras están compuestas en su mayoría por plazas de armas y edificios, como el ayuntamiento de San Juan de Puerto Rico, la Casa Blanca o el Teatro de Tacón y Louvre de La Habana¹⁰. Las segundas suelen ser, o bien retratos

⁸ SERRANO, E., *América y sus mujeres...*, op. cit., espec. p. 266.

⁹ SERRANO, E., *América fin de siglo. Actualidades, sucesos, apreciaciones, semblanzas y datos históricos*, Barcelona, Impr. de Henrich y Compañía, 1897.

¹⁰ Todos estos edificios se conservan en la actualidad.



Fig. 4. Anaïs Laia Serrano García, Emilia Serrano, Maravillas americanas, 1910.
Ilustración de «Ídolos mexicanos», procede del libro: *Maravillas americanas de Emilia Serrano, ed. 1910.*

de destacados personajes como el general Ulises Heureauxó o paisajes como el de Grave¹¹. Este libro es un claro ejemplo del impacto causado durante el siglo XIX por el daguerrotipo. Existe una intencionada relación entre el texto icónico y el texto escrito, como también es notorio en el resto de las obras de Emilia Serrano. Así, en *Almacén de señoritas* en su mayor parte se representan los cuentos y las lecciones que los adultos narran a las niñas, y en *Las perlas del corazón* se ilustran los consejos y lecciones ofrecidas por la autora. Pero, por encima de todo, *América fin de siglo* sobresale por el hecho de que sus fotografías pueden ser utilizadas como fuente gráfica a la hora de realizar estudios en los cambios producidos en el patrimonio artístico americano. Por ejemplo, si observamos el Arco de la Federación erigido en Caracas, entre 1894 y 1895 por Juan Hurtado Manrique, como alegoría de la República¹², advertimos que

¹¹ SERRANO, E., *América fin de siglo*, op. cit, p. 89 y p. 102, respectivamente.

¹² La dirección técnica de la obra recayó sobre Alejandro Chataing, discípulo de Hurtado Manrique. PÉREZ GALLEGOS, F., «Juan Hurtado Manrique: ingeniero de formación, arquitecto de profesión», Trienal de Investigación FAU UCV 2017, Caracas, pp. 1-16.

el estado actual del monumento es el resultado de la intervención acometido en 2010¹³.

Acabamos esta breve reflexión sobre algunos de los títulos de la baronesa de Wilson resaltando la publicación de *Maravillas americanas*, libro resultado de su quinto viaje, en 1910¹⁴. Este merece ser destacado por la introducción de ilustraciones con un marcado contenido histórico artístico, con reproducciones de antigüedades, ídolos [fig. 4] y ruinas. Añade además un capítulo en el primer tomo de la obra dedicado a los museos visitados¹⁵.

CONCLUSIÓN

La producción literaria de Emilia Serrano es extensa y variada. Publicó más de una veintena de obras monográficas. Además, fue una frecuente colaboradora en revistas de la época como *El Mundo Pintoresco*, llegando incluso a ser editora de otras como la *Revista Universal del Nuevo Mundo*¹⁶. Por tanto, Emilia Serrano fue una protagonista activa en la cultura del siglo XIX como revela su obra literaria y las publicaciones que versan sobre su persona¹⁷. Hablaba

¹³ Caracas en 450, <http://caracasen450.com/2017/06/06/arco-de-la-federacion/> (18/5/2019).

¹⁴ SERRANO, E., *Maravillas americanas. Curiosidades y arqueologías. – Tradiciones leyenda. – Algo de Todo*, Barcelona, Casa Barcelona y Buenos Aires, Casa Editorial Maucci, 1910, pp. 9-12.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 43-59.

¹⁶ Emilia Serrano advierte al lector en su libro *Las perlas del corazón*, que en plena adolescencia ya había publicado dos o tres números de dicha revista. Las contribuciones de la escritora en la prensa solían abarcar consejos de moda o relatos y crónica social. También realizaba traducciones de otros escritores. SERRANO, E., *Las perlas del corazón*, op. cit, espec. p. 31.

¹⁷ A pesar de ello, ciertos aspectos de su trayectoria vital resultan aún desconocidos. Su vida está llena de misterios, provocados en primer orden por la propia escritora. En sus memorias, impresas entre las páginas de los libros sobre el continente americano, Serrano no entra en detalles ni aporta la cronología de los hechos, por lo que en ocasiones confunde al lector y/o investigador. Por otro lado, son debidos a la falta de rigurosos estudios sobre su figura o sobre su obra literaria. Por el contrario, algunas de sus coetáneas no han corrido esta suerte, gozando desde el primer momento de un reconocimiento. Un claro ejemplo son las viajeras victorianas Mary Kingsley o Amelia Edwards. Destacan algunas publicaciones sobre su persona como las de FERNÁNDEZ ULLOA, T., y BENÍTEZ ALONSO, E. M., «Una pionera de la modernidad en la prensa ilustrada del siglo XIX: Emilia Serrano de Wilson», *Tonos digital: Revista de Estudios filológicos*, 36, Murcia, 2019; CARMONA GONZÁLEZ, A., *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1999.

español, inglés, francés e italiano; idiomas que aprendió gracias a sus continuos viajes por Europa. De hecho, ha sido considerada la primera mujer en emprender un viaje «sola» a América y calificada como una de las primeras periodistas españolas¹⁸.

Los monográficos de la baronesa de Wilson suelen seguir la siguiente estructura. Comienza detallando al lector las razones por las que ha decidido llevar a cabo el libro en cuestión, o haciendo alusión a una publicación anterior. A ello suma los comentarios de sus conocidos en favor de su dedicación a la escritura, resaltando siempre que siente orgullo de poder transmitir sus conocimientos a través de la pluma. Una vez terminadas las dedicatorias o introducciones donde aborda lo expresado anteriormente, Serrano entra en materia sobre el contenido del monográfico, añadiendo en ocasiones recuerdos o vivencias personales.

En las publicaciones sobre el continente americano Emilia compuso un relato *per se*, donde plasmó sus experiencias, observaciones y opiniones sobre una persona o sobre determinados lugares. Es notoria la información relativa a los detalles del traslado, estancia y regreso del mismo. Incluso incorporó sus vivencias y recuerdos desde una temprana infancia, convirtiendo, por tanto, esta obra literaria en una fuente imprescindible a la hora de abordar la biografía de la artista. Añadía, además, referencias bibliográficas para acercarse a la historia de las naciones americanas, como por ejemplo la obra de Sebastián Lorente, *Perú antiguo*¹⁹.

Finalmente, debemos señalar que Emilia Serrano era heredera de una tradición hispana, por lo que no debe juzgarse su obra con las normas que rigen la sociedad actual. Es necesario acercarnos a sus libros para entender el proceso de educación del género femenino en países hispanohablantes a finales del siglo XIX y principios del XX. También es frecuente su intención de dar a conocer a través de sus escritos las maravillas del mundo americano, rompiendo con la idea dominante de la hegemonía europea y el sometimiento de los

¹⁸ Hemos de tener en cuenta que cuando indicamos que viajaba «sola» se refiere sin la compañía del varón, ya que solía acompañarla una criada, de origen francés, de la que desconocemos más información al respecto. Documentos RNE: *Emilia Serrano, baronesa de Wilson: un viaje vital por América*, <http://www.rtve.es/alacarta/audios/documentos-rne/documentos-rne-emilia-serrano-baronesa-wilson-viaje-vital-america-25-08-15/3030255/#> (05/10/2018).

¹⁹ FERRÚS ANTÓN, B., «Emilia Serrano, baronesa de Wilson, y la literatura de viajes: *Mari-villas Americanas y América y sus Mujeres*», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 17, Cádiz, 2011, pp. 1-10.

países iberoamericanos, algo que tan solo podría hacerse realidad permitiendo la formación de las mujeres y el acceso a los estudios, como ejemplificaba de manera sobresaliente la figura de Emilia Serrano²⁰.

²⁰ La figura de la escritora granadina ha sido estudiada desde diferentes puntos de vista, así encontramos estudios como el de María Isabel Mena Mora que utilizando el método de la lingüística cognitiva de George Lakoff y Mark Johnson, afirmando que Emilia Serrano contradecía las metáforas que caracterizaban a la mujer como un ser de segundo orden. MENA MORA, M. I., *La baronesa de Wilson en Hispanoamérica: metáforas y un proyecto de modernidad para la mujer republicana (1874-1890)*, Quito, Universidad Andina Simón de Bolívar, 2014.

ANTONIA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE ALVA Y EL ARTE DE LA PINTURA*

MARÍA DEL CASTILLO GARCÍA ROMERO

Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte

INTRODUCCIÓN

Una lectura exhaustiva de la literatura artística tradicional nos aporta un inmenso corpus de datos donde se presentan miles de nombres de hombres artistas, individuos cuyas biografías y catálogos de obras son de sobra conocidos y estudiados desde las instituciones culturales y académicas de una forma normativa, dada la mirada androcéntrica y patriarcal de la construcción histórica¹. Sin embargo, la relectura de estos textos desde una perspectiva de género deja ver las ausencias, siempre femeninas, entre los creadores artísticos. Ausencias que silencian la existencia de muchas mujeres que se dedicaron al arte de la pintura a lo largo de la historia.

La actuación de la mujer en la esfera de lo público, incluso en los espacios propios del poder en la historia universal, ha sido sin duda una constante². Si bien, teniendo en cuenta que la presencia masculina ha figurado –y aún figura– en mayor número, concentrándose un mayor poder en manos de este grupo. Sin embargo, la continuidad de la presencia femenina en la vida pública y sus valiosas aportaciones en todos los ámbitos posibles (culturales, sociales, políticos, económicos), han venido pasando desapercibidos en los estudios históricos en general hasta bien entrado el siglo XX. Concretamente, no será

* La realización de este artículo se ha visto financiada por la Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su convocatoria 2015, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación.

¹ CASO, Á., *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras*, Oviedo, Libros de la letra azul, 2016, pp. 24-25.

² CASO, Á., *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta, 2011.

hasta los años setenta –en el caso de la historiografía artística–, cuando empieza a plantearse con fuerza el potencial papel de la mujer en la creación artística, haciendo temblar los cimientos de la Historia del Arte tradicional³.

Cuestionarse de una forma crítica la invisibilidad y el olvido de las mujeres artistas en la literatura de la disciplina, así como su presencia/ausencia en museos, exposiciones, etc., fue y todavía sigue siendo el primer paso para la búsqueda y rescate de los nombres de todas aquellas artistas que han quedado fuera de los discursos oficiales de la Academia, arduo trabajo que han venido desarrollando en las últimas décadas sobre todo investigadoras que han centrado sus estudios en la figura y obra de mujeres artistas⁴.

Una de estas artistas olvidadas, hoy en proceso de reivindicación, ha sido Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Una joven pintora a la que nunca le frenó la consideración social y familiar como mujer –con todo lo que ello implicaba–, para emprender la carrera artística bajo unas circunstancias muy concretas que a continuación se analizan desde nuevas perspectivas.

ANTONIA RODRÍGUEZ Y EL ARTE DE LA PINTURA

La historia de Antonia Rodríguez forma parte de esas otras *historias del arte* que se vienen reescribiendo y visibilizando en los últimos años. Tanto de su vida como de su obra faltan aún algunas pinceladas por dar, actualizando así conceptos inherentes a su desarrollo artístico y personal hasta ahora no trata-

³ La pionera en emprender la crítica feminista a la disciplina fue la historiadora del arte norteamericana NOCHLIN, L., «Why have there been no great women artists?», *Art News*, 1971. Desde sus trabajos, hace casi medio siglo, hasta la actualidad, han sido muchas las mujeres que se han sensibilizado y han estudiado y reflexionado desde un punto de vista científico sobre la causa. La última aportación al respecto es: CASO, Á., *Grandes maestras: mujeres en el arte occidental. Renacimiento-Siglo XXI*, Oviedo, Libros de la letra azul, 2017.

⁴ Es preciso destacar algunos de los trabajos llevados a cabo sobre pintoras decimonónicas: DE DIEGO OTERO, E., *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX: mujeres pintoras en Madrid (1868-1910)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Historia del Arte, 1987. DE DIEGO OTERO, E., *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 2009. COLL MIRABENT, I., *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona, CentaureGroc, 2001. TORRES LÓPEZ, M., *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*, Málaga, tesis doctoral de la Universidad de Málaga, 2007. TORRES LÓPEZ, M., «Las mujeres y la creación artística femenina (siglo XIX)», *Jábega*, 96, 2008, pp. 45-54. TRIVIÑO CABRERA, L., *Ellas también pintaban: el sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX*, Sevilla, Alfar, 2011.

dos⁵. El arte de la pintura fue la disciplina que cautivó a Antonia Rodríguez desde muy joven, cuando empezó a dar sus primeros pasos artísticos, muy probablemente como afición, lo que al final acabó convirtiéndose indiscutiblemente en su profesión.

No hay que olvidar que Antonia sigue en buena medida el modelo tradicional de artista: procedente de familia burguesa, de clase media, de condición blanca y heterosexual, *buena hija, esposa y madre*. Pero más allá de todo esto, se puede decir que Antonia Rodríguez fue una pintora que se hizo a sí misma, dada la personal asimilación de tres aspectos que forman parte y condicionan su desarrollo artístico y su obra: el contexto socio-espacial en el que convive, el entorno de poder del que procede y con el que se relaciona, y su propia identidad personal.

El primer aspecto a analizar es el espacio. Espacio entendido desde una amplia perspectiva: tanto el territorio local como sus ámbitos sociales. Puede cuestionarse cómo una joven perteneciente a un núcleo poblacional como Lebrija, un entorno más cercano a lo rural que a lo urbano, pudo formarse en el arte de la pintura y ejercer profesionalmente esta actividad.

A medio camino entre las provincias de Cádiz y Sevilla, perteneciendo a esta última, su pueblo natal no ofrecía las posibilidades necesarias para satisfacer sus intereses, razón por la cual emprende su formación fuera de Lebrija. Hay que tener en cuenta la situación de aislamiento de la localidad en estos años –no se encontrará hasta 1860 incluida en los circuitos ferroviarios del país–, lo que, por una parte, complicaría las aspiraciones formativas de la pintora en cierto sentido, pero por otra, favorecería los encargos locales venidos de la institución eclesiástica⁶, quedando definitivamente establecida en la villa. Lebrija será así el lugar de encargos y destino artístico, siendo tanto la Iglesia como su propia familia la hacedora de dichas encomiendas que Antonia ejecuta desde muy tempranamente.

⁵ Las primeras referencias que explican con detalle asuntos de la vida y la obra de la pintora las encontramos a modo de breve monográfico, en la publicación: CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva», *Boletín de Bellas Artes, 2da Época* (9), 1981, pp. 77-106.

⁶ Sobre las obras ejecutadas para la iglesia lebrijana, véase GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio del poder. La producción pictórica de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868) en la iglesia lebrijana», en RAMOS SANTANA, A., y REPETO GARCÍA, D. (eds.), *Poder, contrapoder y sus representaciones. XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa, América (1750-1850)*, Cádiz, Editorial UCA, 2017a, pp. 255-271. Consultense las páginas 263-270.

En este sentido, los ámbitos sociales cobran especial importancia, pues su círculo familiar, muy bien relacionado con la referida institución, posibilitará las relaciones laborales entre ambos. De esta forma, el propio ámbito social queda interrelacionado con el segundo aspecto: el poder. Antonia convive y se mueve en un espacio de poder eminentemente masculino, motivado en primer lugar por su pertenencia familiar⁷. No procediendo de familia de artesanos ni artistas –lo más probable, si rastreamos las vidas de muchas de las creadoras a lo largo de la historia, más de la mitad de ellas⁸, una breve generalografía de la pintora nos indica cómo la condición social de su familia es determinante en la precocidad de su dedicación. La posición, en concreto, de ambos abuelos, sugiere tanto la vinculación con las artes como la estrecha relación con la institución eclesiástica. La familia paterna, encabezada por el abuelo, Francisco Rodríguez García⁹, es una familia burguesa ilustrada. Tanto el abuelo como el tío de Antonia Rodríguez, Miguel Rodríguez Ferrer, fueron relevantes humanistas, siendo además este último, político liberal¹⁰. El padre, por su parte, llegó a ser alcalde de la localidad nebricense. En el caso de la familia materna, de corte más conservador, se sabe que su abuelo, Antonio Sánchez de Alva y Sánchez Pabón, fue notario eclesiástico. Los protectores artísticos de Antonia, pertenecientes en su mayoría a la familia paterna –con la excepción de su tía Cristobalina Sánchez de Alva¹¹, supusieron un importante apoyo para la pintora. Con su hermana monja pudo residir en Sevilla en su etapa formativa, y gracias a su abuelo Francisco adquirió formación artística también en Jerez de la Frontera¹². Si bien, ambas familias,

⁷ Véase al respecto CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 82-84. Consultese asimismo el epígrafe «Vocación artística y posición social» en: GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística de la mujer en el siglo XIX: el caso de la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva», en ALONSO RUIZ, B., *et. al.* (eds.), *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores* (t. I), Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2018a, pp. 500-512.

⁸ CASO, Á., *Grandes maestras...*, *op. cit.*, pp. 25-27.

⁹ Sobre la figura del humanista, véase CABALLERO RAGEL, J., «La galería de retratos de directores y patronos del Instituto Padre Luis Coloma de Jerez», *Revista Historia de Jerez*, 16-17, 2014, pp. 197-215.

¹⁰ Acerca del humanista, consultese SÁNCHEZ PÉREZ, R., *Apuntes biográficos sobre D. Miguel Rodríguez Ferrer*, Jaén, Ítakus, 2009.

¹¹ Sobre el apoyo artístico a la pintora, véase GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 502-506.

¹² Para más datos sobre la formación de la pintora, consultese CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 85-86. GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio...», *op. cit.*, pp. 261-262. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 504-507.

mantendrían con Antonia una actitud paternalista que pudo poner cerco a las experiencias de la artista¹³.

El tercer y último aspecto a comentar se trata de la identidad tanto personal como profesional que configura Antonia Rodríguez en su trayectoria vital. Como punto de partida, ser mujer ya suponía un obstáculo para la formación y el impulso de una carrera artística en la primera mitad del siglo XIX, dada la imposibilidad de formarse en la Academia¹⁴. Si bien, al amparo de su familia y en el propio entorno de poder descrito, desarrolló desde muy joven la actividad pictórica, siendo posible diferenciar una serie de etapas productivas muy concretas que responden a sus distintas etapas vitales.

Contemplando cómo la suya fue una vida breve –fallecería antes de cumplir los treinta y tres años–, lleva a cabo una obra extensa, de seguro de más de cien piezas –hay atribuciones pendientes de sumar a su catálogo–, en las que se cuentan tanto lienzos como óleos sobre tabla. En esta línea, habría que diferenciar distintos períodos dentro de su producción: un primero de formación básica, que podríamos situar en los años previos al ecuador de la centuria (1845-1850), cuando tomara los primeros contactos con la disciplina, en las academias particulares¹⁵.

Hacia 1850 puede situarse el período inicial de su pintura, cuando a la edad de quince años, realiza sus primeros lienzos conocidos, todos de temática religiosa¹⁶. Un tipo de obras que Antonia desarrolla ampliamente, circunstancia

¹³ Cortines Pacheco poseía en su archivo una carta de Francisco Rodríguez, fechada en 1851, y dirigida a su nieta, adjunta a la cual enviaba unas revistas de parte de su tío Miguel. Sobre las mismas, el propio abuelo advertía el haber censurado ciertos contenidos, habida la «impiedad» de los mismos. Véase al respecto CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 86-87. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, p. 503.

¹⁴ Véase CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, 1981, pp. 85-87. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 504-505. Al respecto de la formación artística femenina en esta centuria, consúltense TORRES LÓPEZ, M., *La mujer en la docencia...*, *op. cit.*, y TORRES LÓPEZ, M., «Las mujeres y la creación...», *op. cit.*, pp. 45-54.

¹⁵ Sobre detalles de su formación, consúltese CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 85-87. GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio...», *op. cit.*, pp. 261-262. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 504-507.

¹⁶ Se trata de los lienzos: *El juicio de Salomón* (Hospital de la Santa Caridad, Lebrija), *Los desposorios* (colección Manuela Murube en sus inicios, donado por esta al asilo de San Andrés, Lebrija), y un *San Pablo Ermitaño* (inicialmente en la colección Cortines Pacheco, hoy en colección particular). Véase al respecto de las obras CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 87-88, 94, 97.

que rompe con la jerarquía de géneros que venía imponiéndose a las mujeres, pues solo una cuarta parte de las creadoras ponía en práctica dicho género por lo «noble» –en realidad, la implicación masculina– en el asunto¹⁷. En estas obras –encargos tanto de la Iglesia como familiares, algunos de ellos de colosalas proporciones¹⁸, sigue indudablemente la estela de Bartolomé Esteban Murillo, como tantos otros artistas de su generación, durante la primera mitad del siglo XIX¹⁹. Su inspiración murillesca²⁰, principal influencia pictórica en lo que se refiere a los modelos, se patentiza en la ejecución repetida de copias directas del maestro del Siglo de Oro, despertando las emotividades barrocas en un intento de recuperación de estas manifestaciones de la religiosidad durante el Ochocientos²¹.

Además de la ejecución de otras obras de este género, realiza algunos paisajes y múltiples retratos. Este último ámbito –en el que muestra una mayor creatividad y mejor estudio del natural–, llega a inmortalizar a buena parte de los miembros de su familia a lo largo de toda su carrera, ello motivado por la facilidad de acceso a los modelos²² y la también relación de agradecimiento que se forja por los apoyos que particularmente de algunos miembros recibe. Este será el caso de su abuelo paterno, uno de sus máximos valedores en el desarrollo de su formación y práctica artística, al que retrata entre sus primeras

¹⁷ CASO, Á., *Grandes maestras...*, op. cit., pp. 32-34.

¹⁸ Mencionamos, por la magnitud de sus proporciones, el *San Cristóbal* que ejecuta para la iglesia parroquial, a la edad de 17 años, con unas medidas de 5,29 × 2,73 m. Véase al respecto de la obra CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», op. cit., pp. 88-89, 94-95. GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio...», op. cit., pp. 265-266. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», op. cit., pp. 508-510.

¹⁹ VALDIVIESO, E., y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Pintura romántica sevillana*, Sevilla, Fundación Endesa y Sevillana Endesa, 2011, pp. 40-41.

²⁰ GARCÍA ROMERO, M. C., «Inspiración murillesca en la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva», comunicación presentada en el *III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*, Universidad Pablo de Olavide y Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), 2017b. GARCÍA ROMERO, M. C., «Murillo en el tiempo. Algunas copias decimonónicas y su distribución en Lebrija (Sevilla)», en MOURA SOARES, C., y MARIZ, V. (eds.), *Dinâmicas do Patromónio Artístico. Circulação, transformações e diálogos*, Lisboa, ARTIS: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018b, pp. 25-32. Consultense las páginas 27-29.

²¹ Véase el epígrafe «Influencias y bagaje artístico», en GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», op. cit., pp. 505-507.

²² CASO, Á., *Grandes maestras...*, op. cit., p. 37.

obras, llegando a inmortalizarlo hasta en tres ocasiones²³. No obstante, la relación de la pintora con este género no se limita a plasmar la efigie de los vivos, sino que incluso llega a realizar algún que otro retrato *post mortem*²⁴, cuestión que la convierte en una clara excepcionalidad dentro de la obra conocida de la nómina de mujeres artistas de su tiempo.

Alrededor de 1856, Antonia Rodríguez inicia un período de primera madurez artística: a la edad de 21 años ejecuta otro hito clave en su producción: su autorretrato²⁵. Fiel reflejo de la conciencia individual de los artistas²⁶, en él aparece ella misma, sin complicados artificios, sola ante el lienzo. Podemos considerar su *Autorretrato* [fig. 1] el punto de partida para analizar lo que piensa la pintora de sí misma, y de su propia consideración como profesional del arte. Paleta y pincel en mano se coloca frente a un espejo y de frente, por tanto, al espectador. Constituye este un interesante elemento artístico para la identificación psicológica de Antonia Rodríguez con su desempeño como pintora. Se retrata en tres cuartos, enmarcada en un cortinaje y ataviada con vestimentas dignas de su estatus, reflexionando sobre su imagen, sobre su cuerpo²⁷, sin caer en la tipología de retratos donde otras artistas reflejan su vida familiar o la maternidad como signos de su identidad; creando, por tanto, una imagen moderna e icónica de sí misma que rubrica: *Antonia Rodríguez y Alva, retratada por ella misma, en 1856*.

En esta etapa dará un impulso importante a la profesionalización de su actividad –ya patente con el acometimiento de encargos y en su propia visión como artista–, por su participación en la exposición de arte de 1858²⁸. Presen-

²³ Sobre la relación con su abuelo paterno, consúltense CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 83, 86-87. GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte a servicio...», *op. cit.*, p. 262. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, pp. 503-505. Sobre los retratos que a él dedica, véase CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, p. 90. CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas en el Jerez del XIX. Las exposiciones de la Sociedad Económica Jerezana*, Jerez de la Frontera, Biblioteca on-line del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 2007, pp. 258-259.

²⁴ Véase CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 92, 105.

²⁵ Véase al respecto CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 92, 105. CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas...*, *op. cit.*, pp. 124, 164-166. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», *op. cit.*, p. 508.

²⁶ VALDIVIESO, M., «El autorretrato femenino», en VILANOVA, M. (ed.), *Pensar las diferencias*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad e Institut Català de la Dona, 1994, pp. 97-124.

²⁷ CASO, Á., *Ellas mismas...*, *op. cit.*, p. 29.

²⁸ CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», *op. cit.*, pp. 86, 91, 103. CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas...*, *op. cit.*, pp. 120, 123-124, 158-159, 164-166, 257.



Fig. 1. Antonia Rodríguez Sánchez de Alva, Autorretrato, 1856. Colección particular.

tará tanto el aludido *Autorretrato* –por el que recibe buenas críticas²⁹, como un poco afortunado *San Antonio Abad*³⁰, y el retrato *Hermana de la Caridad*, que le valdrá una medalla de bronce³¹.

Un último período, ya de plena madurez de su pintura, podemos situarlo hacia 1860, momento que coincide con su matrimonio. Cuantitativamente su obra comienza a fluctuar debido a las obligaciones familiares que pronto la atañen como esposa y madre, aunque no dejando de pintar, suponemos que aliviada por la ayuda del servicio doméstico cuya presencia es más que probable en una casa burguesa de este tiempo.

La ralentización, aunque continuidad, de su pintura encuentra su declive total unido al repentino final de su vida. En 1868, como consecuencia del parto de su sexto hijo, fallece de «peritonitis puerperal», tal y como indica su acta de defunción³².

²⁹ CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas...*, op. cit., pp. 164-166.

³⁰ *Ibidem*, pp. 158-159.

³¹ Véase CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», op. cit., pp. 86, 91, 103. Ello quedó documentado mediante otras fuentes en CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas...*, pp. 123, 164-166. Consultese, asimismo, GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio...», op. cit., p. 262. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», op. cit., pp. 510-511.

³² Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva [AIPNSO], *Libro de Defunciones*, n. 64, f. 3, Partida de defunción de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (24/I/1868). Véase al respecto CORTINES PACHECO, J., «La pintora romántica...», op. cit., p. 84. GARCÍA ROMERO, M. C., «El arte al servicio...», op. cit., pp. 260-261, 271. GARCÍA ROMERO, M. C., «La práctica artística...», op. cit., p. 511.

AFIRMARSE A TRAVÉS DEL ESPACIO. LOS AUTORRETRATOS DE FLORENCE HENRI

IRENE RUIZ BAZÁN

Politécnico de Turín (Italia)

Intentar aportar un nuevo estudio sobre los autorretratos de Florence Henri (1893-1982) podría parecer una operación redundante dada la gran cantidad de bibliografía existente sobre esta artista. Sin embargo, creemos que es todavía necesario completar esta narración, como indica precisamente el título de este coloquio, a través de los diferentes textos críticos que se han ocupado de analizarlos. Se trata de un ejercicio que podríamos encuadrar dentro de la teoría fotográfica que Roland Barthes presentó en su célebre obra *La cámara lúcida*¹. El cambio de *punctum* de los diferentes críticos que han estudiado sus fotografías cambia su lectura como fotógrafa constructivista, surrealista o feminista. A nuestro parecer intentar «encorsetar» sus imágenes bajo la etiqueta de un *ismo* lleva a descuidar otros aspectos presentes en las propias fotografías y a mostrar siempre una lectura parcial de las mismas. Por ello, proponemos una reflexión respecto a las principales visiones que sobre las mismas imágenes se han ido sucediendo a lo largo de la historia permita contribuir a entender mejor todos los elementos que Henri pone en juego en la composición de sus autorretratos y a comprender por qué se trata de una de las más reconocidas fotógrafas del siglo XX.

A modo de breve reseña bibliográfica², indicaremos que Henri tuvo una vida poco común a la de las mujeres de su época. Hija de padre francés y madre polaca, nació en Nueva York pero a los dos años, tras la muerte de su madre, se transfirió a Europa y vivió al cuidado de sus parientes en diferentes ciudades alemanas e inglesas, ya que su padre era director de una compañía petrolífera y viajaba mucho. Después de la Primera Guerra Mundial, Henri abandonó la

¹ BARTHES, R., *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidos Ibérica, 2009.

² Extracto de la biografía publicada en WARREN, L., *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, Londres, Routledge, 2005, pp. 690-693.

carrera musical que había emprendido especializándose con diversos maestros, y desde 1919 a 1923 vivió entre Múnich y Berlín dedicándose a la pintura. En Berlín comenzó a frecuentar el estudio de Archipenko y a través de Karl Einstein conoció a muchos exponentes de las vanguardias como Majakowsky, Richter, Arp, Puni y al propio Moholy-Nagy. En 1924 se estableció en París, donde frecuentó los cursos de la Académie Moderne de Léger y Ozenfant, al año siguiente participó en la exposición *L'Art d'Aujourd'hui* donde expusieron, entre otros Mondrian, Klee y Picasso. Las dificultades para obtener el permiso de residencia en Francia la llevaron a un matrimonio de conveniencia con el suizo Karl Anton Koster en Lucerna; se divorciarían en 1954. El hecho decisivo que marcó su carrera como fotógrafa fue su estancia en la Bauhaus de Dessau en abril de 1927. Ya conocía a Georg Muche y a László Moholy-Nagy. Henri asistió a un curso preliminar dirigido por Moholy-Nagy. Vivió en su casa y se convirtió en amiga íntima de su primera esposa, Lucía, quien la animó a tomar la decisión de dedicarse a la fotografía. Florence aprendió con ellos la técnica básica y los principios visuales del medio, que puso en práctica en sus primeros experimentos después de dejar Dessau y trasladarse a París, donde emprendió su carrera como fotógrafa. Hasta el crac de 1929 Henri continuó explorando las posibilidades artísticas del medio fotográfico. El cambio de panorama económico la llevó a realizar trabajos comerciales, principalmente publicitarios. Después de la Segunda Guerra Mundial retornó a la pintura como medio de expresión artístico; falleció en París en 1982.

Si analizamos sus autorretratos fotográficos, parece indudable afirmar que responden al contexto histórico en el que fueron creados y beben de la escuela donde se formó como fotógrafa, la Bauhaus de Dessau. A la especial capacidad de jugar con el espacio, propia de la *Nueva Objetividad*, se une una componente emocional que acentúa ciertos detalles y los intensifica expresivamente. Sobre el uso del espejo, que historiográficamente ha llevado a encuadrarla en el surrealismo, debemos abrir la puerta también a una reflexión técnica, puesto que el grado de control que Henri demuestra sobre la composición de la imagen, en fotografía solamente puede ser alcanzada si el sujeto que se autorretrata se sitúa frente a un espejo. Florence desvela su uso y lo utiliza para componer la imagen, en este caso el espejo no es solo una herramienta práctica sino que también adquiere un valor simbólico, una metáfora del autoconocimiento de uno mismo.

No obstante, en ninguno de sus autorretratos aparece el medio utilizado, la cámara fotográfica, como sí sucede en los autorretratos de Ilse Bing, autora con la que casi siempre se la comprara. En el trabajo de Henri la cámara fotográfica

se sitúa siempre fuera del campo visivo recogido por el fotograma, negando por tanto *a priori* la condición de autorretrato fotográfico.

De hecho, el férreo control sobre la composición de la imagen nos abre a una reflexión sobre la propia relación de esta artista, formada en pintura, con la fotografía. Los autorretratos de Henri no dejan espacio al caso, a aquel *inconscio tecnologico* que ha teorizado Franco Vaccari³, característica intrínseca a la fotografía que Henri descarta en el momento en el que estudia cada milímetro de la composición de la fotografía como si se tratase de un cuadro.

Creemos que para analizar su obra, conviene comenzar recogiendo sus propias palabras sobre su trabajo, extraídas del libro *Florence Henri* de Attilio Colombo⁴:

Permettetemi di insistere su questo punto molto importante per me. Vorrei far capire che ciò che io voglio innanzitutto con la fotografia è comporre l'immagine come faccio con i quadri. Bisogna che i volumi, le linee, le ombre e la luce obbediscano alla mia volontà e dicano ciò che io voglio far dire loro. E questo nel controllo strettissimo della composizione, perché io non cerco né di raccontare il mondo né di raccontare i miei pensieri. Tutto quello che io conosco e il modo in cui lo conosco è fatto anzitutto di elementi astratti: sfere, piani, griglie le cui linee parallele mi offrono grandi risorse, e anche specchi che sono da me usati per presentare in una sola fotografia lo stesso soggetto sotto differenti angolazioni, in modo da dare, di uno steso motivo, delle visioni diverse, che si completano a vicenda e che riescono a spiegarlo meglio, interpenetrandosi l'una con l'altra. In fondo, tutto questo è molto più difficile da spiegare che da fare. Quando poi, un anno dopo aver iniziato a fotografare, sono passata al ritratto, è stata ancora la composizione che vi ho cercato anzitutto, ma ciò che mi interessa è soprattutto quello che posso ricavare da un insieme. Troverete senza dubbio che la parola «composizione» ritorna spesso sulle mie labbra. Dipende dal fatto che questa idea è tutto per me. Naturalmente, quando eseguo un ritratto, sento che viene a stabilirsi un contatto tra il mio modello e me stessa, e mi sforzo di esprimerne l'interpretazione psicologica che posso trarne, ma è la disposizione dei diversi elementi dell'insieme ad appassionarmi innanzitutto⁵.

En este texto, la artista declara que no quiere contar ni el mundo ni sus pensamientos (aunque es un texto genérico, debemos recordar que una gran parte de su producción fotográfica de los tiempos en que fue escrito fueron autorretratos) y se refiere al uso de elementos abstractos usados, de la misma forma que los espejos, para presentar diferentes visiones de un mismo sujeto.

³ VACCARI, F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Torino, Enaudi, 2011.

⁴ COLOMBO, A., *Florence Henri*, Milano, Fabbri, 1983.

⁵ *Ibidem*, p. 59. El autor no nos indica el año en el que se escribe este texto, pero indica que fue «pochissimi anni dopo la scoperta della fotocamera».

En esta línea se situaba la primera crítica que sobre el trabajo de Henri escribió el propio Moholy-Nagy. Esta figura clave de la Bauhaus dedicó en 1929 un ensayo a las fotografías abstractas de Florence Henri en la revista *I 10. Internationale Revue* publicada en Ámsterdam⁶. En este momento el trabajo de Henri se concentraba en la fórmula del autorretrato. Este texto de Moholy-Nagy, una descripción crítica, está acompañado por dos fotografías, una composición de varios objetos reflejados y un autorretrato. Moholy-Nagy reconoce que sus imágenes representan una importante expansión del problema de la «pintura manual» en la que «las reflexiones y las relaciones espaciales, las superposiciones y las penetraciones son examinadas bajo una nueva perspectiva»⁷. Estas fotografías eran para Moholy-Nagy la constatación de que la práctica fotográfica estaba entrando en una nueva fase, no imaginada hasta entonces, donde más allá de la documentación compositiva precisa y exacta de imágenes altamente definidas, la búsqueda de los efectos de la luz no se producía solamente en la pintura abstracta, sino también en fotografías de sujetos reales.

En cambio, un enfoque posmoderno de su trabajo encuentra una clave de lectura claramente feminista como es el caso de la conocida historiadora Rosalind Krauss. La famosa historiadora del arte analiza el conocido autorretrato realizado en 1928 en el que la artista coloca dos esferas en la base de un espejo rectangular alargado en una clave sexual, comparándolo con el *Monumento a Sade* (1933) de Man Ray tanto en su libro *Teoria e Storia della fotografia*⁸ como en el libro *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*⁹ en el capítulo «New-visions– the avant-gardes and after». Krauss rebate la primera lectura que se hizo de esta imagen en el catálogo de la exposición donde fue presentada, la *Foto-Auge* de 1929 realizada en Stuttgart. Krauss consideraba el texto del catálogo reductivo y mecánicamente formalista y analiza tanto la obra de Henri como de Ray desde un punto de vista de naturaleza semiótica, donde la composición del autorretrato de Henri es, para esta autora, una clara alusión al fallo masculino. Esta visión de este autorretrato es compartida por el profesor de la Universidad de Kansas John Pultz en su libro

⁶ El texto original de este artículo se puede encontrar en http://www.dbl.org/tekst/_int001inte01_01/_int001inte01_01_0166.php?q=Consultado el 21/12/2018.

⁷ *Ibidem*.

⁸ KRAUSS, R., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996.

⁹ HERON, L., y VAL, W., *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*, Durham, Duke University Press, 1996

*Fotografía y el cuerpo*¹⁰ en el capítulo «Heterosexualidad y modernidad». Este autor ve en los autorretratos de Florence Henri el poder de la «mascarada» y una forma de subvertir la mirada masculina. Por lo tanto, lee en esta fotografía la forma vertical del espejo como la sugerencia de un falo, una interpretación que se fortalece por las dos esferas en la base. Según Pultz, que Henri se autorreteate vestida es un intento de recuperación de la identidad masculina. Para este autor: «los órganos sexuales masculinos que metafóricamente se da Henri a sí misma son fuente de dos tipos de poder masculino: la agresión y la capacidad de procrear»¹¹.

Diana C. Du Dupont, comisaria de la exposición sobre Florence Henri celebrada en el Museo de Arte Moderno de San Francisco en los Estados Unidos en 1990, escribió para el catálogo de la citada muestra uno de los textos más relevantes para el estudio del autorretrato en la obra de la artista¹², dividiéndolos en dos períodos: los realizados en París a partir de 1928 y los de los últimos años de la década de 1930. Du Dupont analiza tanto los aspectos formales de la composición como la componente de autoafirmación femenina que encuentra en ellos, presentando un completo estudio de todos los elementos que entran en juego en estos complejos autorretratos.

Como explica Du Dupont, Henri nació en un momento histórico en el que el concepto de *artista* respondía a la idea romántica del «genio bohemio». La, entonces poco común, educación cosmopolita y la actitud liberal de Henri la colocaban en una posición que no se ajustaba a los ideales burgueses del momento, por lo que el hecho de autorretratarse es visto por la comisaria como un intento de afirmación de sí misma, de construcción de su propia identidad.

Du Dupont nos abre a la reflexión sobre la relación de la mujer con el espejo estudiada por Simone de Beauvoir en su famosa obra *Le Deuxième Sexe* publicado en 1949¹³. Retomando los estudios de Lacan, que establece en el reconocimiento en el espejo la primera afirmación de la personalidad del niño, Beauvoir va más allá y establece el papel fundamental que este objeto tiene en la transición de niña a mujer, por lo que para Du Dupont, los autorretratos de Henri serían también una forma de estudiar la propia naturaleza de la mujer.

¹⁰ PULTZ, J., *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 1995.

¹¹ *Ibidem*, p. 78

¹² DU DUPONT, D. C., *Florence Henri*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1990.

¹³ DE BEAUVOIR, S., *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1986.

Las diferencias que la comisaria establece entre los dos períodos, hasta y después de 1930, se refieren al evidente cambio de escenarios: abstractos en el primer caso y relativos a la cotidianidad, con la inclusión del juego entre espacios interiores y exteriores después. Además, la imagen de la propia Henri evoluciona hacia una vestimenta y un peinado más clásicos, se mantiene en todos ellos, sin embargo, un férreo control de los elementos en escena.

Para Du Dupont, en el primer grupo (que incluye el famoso retrato que ya hemos visto en otras interpretaciones) Henri se enfrenta al espectador a través de su imagen enmarcada, y reflejada desde el espejo. Según nos explica la comisaria, este marco sería también un falo, pero afirma que Florence se ve así misma en una actitud de poder masculino, en la que en lugar de ser consumida por este, parece aceptarlo. Así, a través de esta imagen Henri asumiría el dominio de sí misma y establecería un diálogo con este símbolo de masculinidad. En lo que respecta a las esferas metálicas, Du Dupont lee, al mismo tiempo, senos femeninos y genitales masculinos.

En el segundo grupo de autorretratos, se destacaría para Du Dupont tanto una intención de afirmarse como artista a través de la introducción de elementos en sus composiciones que serían un claro referente al mundo del arte como por la experimentación y el juego entre espacios interiores y exteriores y sus propios límites.

En 2015, la profesora de Historia del Arte Melody Davis publicó en la revista de la prestigiosa galería parisina Jeu de Paume un artículo¹⁴ en el que asociaba el retrato de 1928, y la producción de Henri en general, a la androginia. Para Davis, saber que Florence Henri era bisexual¹⁵ ayuda a comprender su trabajo con los espejos, concretamente, el concepto de androginia está representado también en el famoso autorretrato en el espejo. Para Davis, este retrato es la *androginia conceptualizada*. La fotografía en el espejo proporciona el territorio metafórico para desarrollar una idea visual, la de la androginia, que se apoyaría en las técnicas de la *Nueva Visión* para ir más allá de la realización de un mero ejercicio formal y servirse de esta duplicidad técnica para expresar una duplicidad sexual.

¹⁴ Le Magazine Jeu de Paume, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/melody-davis-androgyny-and-the-mirror-photographs-of-florence-henri-1927-1938/> (Consultado el 20/01/2019).

¹⁵ Davis afirma que la bisexualidad de Henri fue confirmada durante algunas entrevistas mantenidas por C. Dupont con amigos de Henri, pero que declinó decir sus nombres o publicar este hecho.

Otros estudios como el reciente trabajo de Marisa Vadillo *Otra mirada: las fotografías de la Bauhaus*¹⁶ la presentan como una «pionera del surrealismo»¹⁷, atendiendo nuevamente a las cuestiones formales de la composición y al uso del espejo sobre otros aspectos que, como hemos visto, son relevantes en sus autorretratos, como son por ejemplo la evolución de los ambientes e incluso la propia forma de vestirse que Henri va utilizando conforme pasa el tiempo, acercándose siempre más a ambientes y composiciones menos rígidas y más cotidianas.

Precisamente, la detenida composición, que a nuestro parecer no es el fin sino el medio a través del cual Henri comunica su condición femenina, ¿andróginia?, independiente..., abre el debate sobre la consideración que a lo largo de la historia del arte se ha tenido sobre la producción de esta artista, según han ido cambiando los puntos de vista desde los que se ha analizado su obra. E incluso nos lleva a plantearnos hasta qué punto la artista fue consciente mientras realizaba sus obras de su capacidad de representar la condición de la mujer artista.

Parece fuera de toda duda que Henri utilizó, se sirvió, de algunos aspectos de la técnica fotográfica para conseguir sus objetivos: representarse, comunicarse a sí misma, afirmarse. Si bien, como ya hemos anticipado, quizá su formación en el ámbito de la pintura, donde todos los elementos de la composición son controlados por el autor, está presente en sus fotografías. Se podría decir que de todas las posibilidades a las que abre el uso de la técnica fotográfica con respecto a otras técnicas artísticas: documentación veraz, instantaneidad, espontaneidad, Henri sin embargo elige la que Vilém Fusser definió como el presupuesto de la producción y del desciframiento de las imágenes, la *imaginación* como facultad de «abstraer superficies del espacio-tiempo y reproyectarlas nuevamente en el espacio-tiempo»¹⁸.

Así, sus autorretratos tienen todavía hoy la capacidad de hacernos reflexionar sobre la condición femenina. Quizá, su cuidadosa composición, nos hace buscar, y atribuir, un significado a cada elemento que encontramos en los mismos, sabiendo que, dentro del universo abstracto en el que se desarrollan,

¹⁶ VADILLO, M., *Otra mirada: las fotografías de la Bauhaus*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.

¹⁷ *Ibidem*, p. 107.

¹⁸ FLUSSER, V., *Per una filosofia della fotografia*, Verona, Mondadori, 2006, p. 3. (Primera Edición *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography Andreas Müller-Pohle, 1983).

fueron elegidos y colocados por su autora por algún motivo del que no tenemos más información de la que podemos intuir en la propia imagen.

Creo que tan importante como el propio reflejo de la artista en los espejos de la fotografía, es el reflejo, la proyección, que todos los que han intentado estudiarla, han hecho de su pensamiento, de su época y de su situación en las imágenes de Henri, desde el propio Moholy-Nagy en 1929 hasta Melody Davis, que en 2015, a propósito de su trabajo sobre la obra de Florence Henri¹⁹ afirma que:

Over sixty years later, as I write these words, I understand these pressures, being, too, a creature in an age where I am given the right to produce but little tradition for how to accomplish this with the complexity and inherent contradictions of my life as a woman, mother, writer, and scholar.

Por lo que, como conclusión, podríamos abrir un nuevo significado más al ya complejo universo de las interpretaciones de los autorretratos de Florence Henri: quizá uno de los mayores logros de esta artista haya sido el de producir imágenes atemporales, cuyo uso del espejo no hay que asociar a ningún *ismo*, sino que se trata en realidad de otro espejo, una suerte de *meta-espejo* en el que nos miramos buscando el significado de nuestra propia relación con la feminidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R., *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidos Ibérica, 2009.
- COLOMBO, A., *Florence Henri*, Milano, Fabbri, 1983.
- DE BEAUVIOR, S., *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1986.
- FLUSSER, V., *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2006.
- HERON L., y VAL, W., *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*, Durham, Duke University Press, 1996.
- KRAUSS, R., *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996.
- MARTINI, G. B., y RONCHETTI, A., *Florence Henri, Exhibition Catalogue*, Milano, Electa, 1995.
- PULTZ, J., *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 1995.
- VACCARI, F., *Fotografía e inconscio tecnológico*, Torino, Enaudi, 2011.
- VADILLO, M., *Otra mirada: las fotografías de la Bauhaus*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- WARREN, L., *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, Londres, Routledge, 2005.

¹⁹ *Le Magazine Jeu de Paume*, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/melody-davis-androgyny-and-the-mirror-photographs-of-florence-henri-1927-1938/> (Consultado el 20/01/2019).

AURORA GUTIÉRREZ LARRAYA. SOBRE ENCAJES Y OTRAS ARTES DECORATIVAS

JOAN MIQUEL LLODRÀ

*Licenciado en Historia del Arte,
documentalista del Museu d'Arenys de Mar (Barcelona)*

Aunque es sobradamente conocida la labor llevada a cabo en el Museo de Artes Industriales –hoy Museo Nacional de Artes Decorativas–, por su primer director, Rafael Domènech, y sus colaboradores –Pérez Bueno o Pérez-Dolz, entre otros¹, menos estudiado ha sido el trabajo ejercido por un personaje también vinculado a este grupo de profesionales y cuyo papel en la historia –igual de destacable en todas las facetas que trató–, quizás por el simple hecho de ser mujer, ha quedado relegado a un segundo lugar: nos referimos a Aurora Gutiérrez Larraya (h. 1877-1920)².

Una muerte prematura truncó la trayectoria profesional de Aurora en el campo de las por entonces denominadas *artes femeninas* –o labores del hogar– y que hoy incluimos en el vasto campo de las artes aplicadas y decorativas: no solo las relacionadas con el tejido –encajes, bordados, estampados...–, sino otras disciplinas como el trabajo del cuero, del carey, del asta, de los metales, etc. La «laureada artista, afiliada a la escuela moderna», tal y como fue definida en la época, moría el 8 de mayo de 1920 debido a una rápida enfermedad, siendo entonces profesora en la Escuela del Hogar, así como colaboradora del

¹ Véase CABRERA LAFUENTE, A., «El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)», *Ademàs de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, n.º 1, 2015, pp. 89-112.

² El primer estudio que publicamos sobre Aurora G. Larraya fue «Aurora Gutiérrez i Adelaida Ferré. L'art de la punta al coixí a l'entorn del modernisme», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, n.º XXI, Barcelona, 2008. Le siguieron «Aurora Gutiérrez Larraya. Passió per la punta», *Coup de fouet*, n.º 16, 2010, y «Aurora Gutiérrez Larraya, una artista catalana a Madrid», comunicación para el II Congrés Coup de Fouet de Barcelona, junio de 2015, consultable en Internet.

citado museo³. Unos años después de su muerte las obras de Aurora Larraya –como también fue conocida– continuaban siendo expuestas en ferias de arte, dentro y fuera de nuestras fronteras⁴. Hoy, su vida y obra son todavía una narración incompleta.

Aunque nacida en Astillero (Santander), la historia de Aurora empieza en Barcelona, ciudad, entonces en pleno apogeo económico, a la que llegaba con su familia en los últimos años del siglo XIX. Después de pasar por la Escuela de Institutrices, en la que, entre otras asignaturas dirigidas a la inserción laboral de la mujer, aprendió –o perfeccionó– las labores típicas de su sexo, en 1895, Aurora se matriculaba en la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes –la Llotja-. Allí se empapó del ambiente artístico, práctico y teórico, de una Barcelona modernista, de espíritu renovador, donde llegaban y triunfaban las nuevas corrientes europeas, y en la que las artes decorativas y los oficios artesanales, después de décadas de decadencia, adquirían protagonismo por sí solos⁵.

La intención de Aurora en la Llotja era profundizar en el dibujo y la pintura aplicados a las labores de la mujer, tesis que le ocupó buena parte de su vida. Algunos de los profesores que allí tuvo son hoy reconocidos, además de por su obra, por el extraordinario impulso que dieron a la enseñanza del diseño aplicado a las artes decorativas e industriales. Hablamos de Joan Vacarisas, uno de los primeros maestros de teoría de tejidos; Fèlix Mestres, profesor de pintura decorativa, tejidos, blondas y pirograbado; Tomàs i Estruch, dibujante y reputado proyectista textil que impartió la asignatura Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas, o quién sabe si también Josep Pascó, prestigioso diseñador, además de gran colecciónista de tejidos y encajes, profesor de composición decorativa y de arte aplicado a la industria. Sin lugar a dudas, todos ellos tuvieron que marcar a Aurora en el aspecto creativo y en el teórico, en el referente a la regeneración y dignificación de unas artes que resurgían de las cenizas⁶.

³ A principios de julio de 1920, la Asociación de Dibujantes –entre ellos Bartolozzi, Pérez-Dolz o Vázquez Díez– organizó una exposición para recaudar fondos para su sepultura definitiva en el Cementerio del Este de Madrid.

⁴ Sus bordados, por ejemplo, fueron expuestos en el III Salón de Otoño celebrado en Madrid en octubre de 1922 o en la III Exposición Internacional de Arte Decorativo celebrada en 1927, en Monza (Italia).

⁵ CAPARRÓS MASEGOSA, L., «La institucionalización de las artes decorativas en España: de sección en las Exposiciones Generales de Bellas Artes a Exposición Nacional de Artes Decorativas (1897-1910)», *Res Mobilis*, 5, 2016, pp. 77-100.

⁶ CARBONELL, S., «El disseny tèxtil català en el Modernisme. El dibuix i les escoles», *Data-tèxtil*, 31, pp. 1-7.

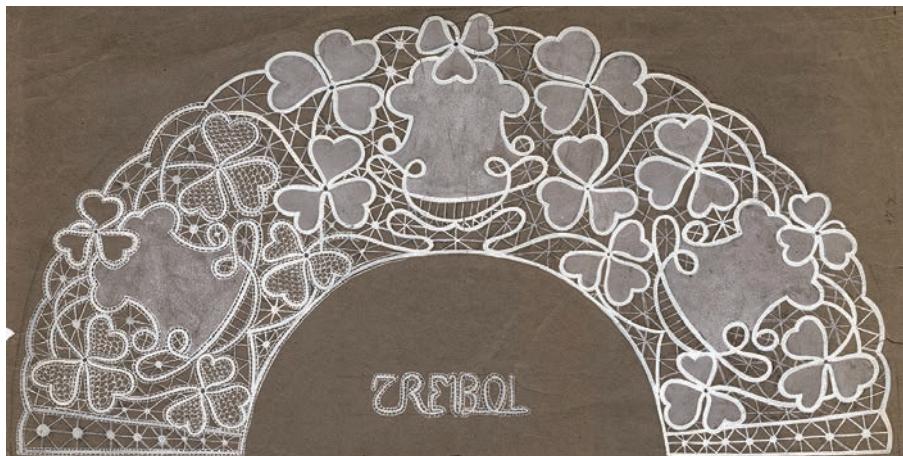


Fig. 1. Aurora Gutiérrez Larraya, Trébol, proyecto de encaje para abanico, sin fechar, h. 1906-1907, guache sobre papel, 12,5×50 cm. Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 363.

Aurora permaneció en la Escuela de Bellas Artes y Artes y Oficios hasta 1909. Lo hizo compaginando sus estudios con la enseñanza de pintura, dibujo y otras labores artísticas dirigidas a hijas de familias adineradas. Encargos puntuales para encajes o bordados y alguna que otra colaboración en publicaciones periódicas –como la popular *Feminal*, de la que recibió tanto apoyo– ayudaban a tirar adelante su economía⁷. Al mismo tiempo, junto con otras artistas, participaba en las numerosas exposiciones que, desde finales del siglo XIX, se celebraban en la ciudad y en las que las industrias artísticas o artesanías industriales habían conseguido su sitio.

De esta primera etapa se conservan en el Museu d'Arenys de Mar siete proyectos –punto de partida de nuestros primeros estudios alrededor de su figura– en los cuales la artista deja patente sus dotes como dibujante y la modernización de repertorios y estilos que los encajes catalanes experimentaron a lo largo del modernismo, de la geometrizante *sezession* vienesa a la sinuosidad de líneas del *art nouveau* francés o belga. Dan fe de ello, por ejemplo, los proyectos de abanico *Trébol* y *Crisantemos*, este último presentado en el concurso del Foment de les Arts Decoratives de 1904, o el diseño para mantelería y servilleta *Espino*⁸ [figs. 1, 2 y 3]. Desgraciadamente, hasta el momento, el resto

⁷ RODRIGO VILLENA, I., «Las artistas catalanas, su lugar en la revista *Feminal* (1907-1917)», *Locus Amoenus*, 15, 2017, pp. 223-244.

⁸ Museu d'Arenys de Mar, guache blanco sobre papel, n.º reg. 363, 355 y 359, respectivamente.

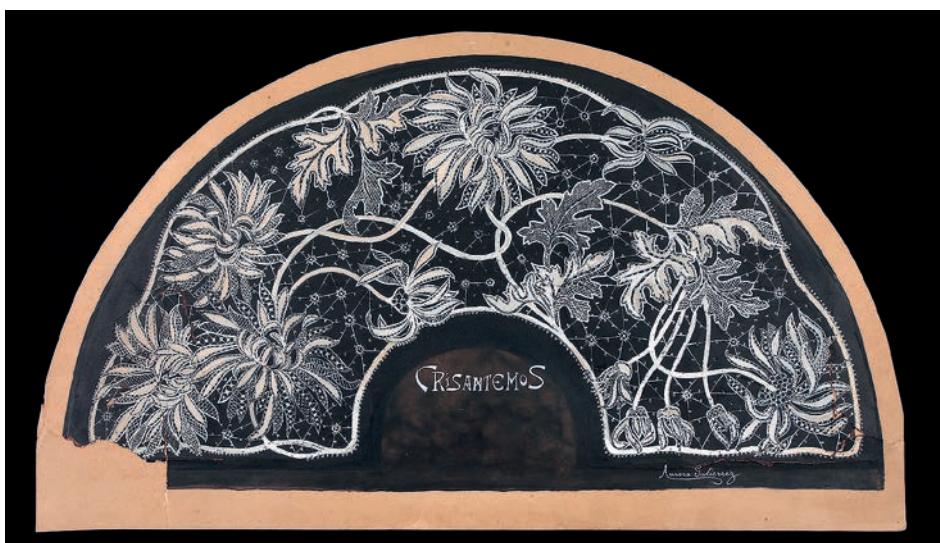


Fig. 2. Aurora Gutiérrez Larraya, Crisantemos, proyecto de encaje para abanico, 1904, guache sobre papel, 15×18 cm. Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 355.



Fig. 3. Aurora Gutiérrez Larraya, Espino, proyecto de encaje para mantel y servilleta, sin fechar, b. 1906-1907, guache sobre papel, 39×54 cm. Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 359.

de obras conservadas de Aurora –ya sean diseños o piezas ejecutadas– son solo conocidas por su mención en algún catálogo o por haber sido reproducidas en publicaciones de la época.

En 1909 Aurora dejaba Barcelona y se instalaba con su hermano Tomás –también artista– en Madrid, ciudad en la que ya había pasado unos meses en 1905 con motivo de una beca que le permitió estudiar, catalogar y seguramente dibujar los encajes y bordados que, en aquel entonces, se exhibían en el Museo Arqueológico Nacional. Aunque su principal fuente de ingresos continuó siendo la docencia, Aurora –siempre acompañada de Tomás– se sumergió rápidamente en la vida artística e intelectual de una ciudad, sede de la corte, que por estética y espíritu distaba bastante de la barcelonesa burguesa y modernista. El tandem Gutiérrez Larraya participó en todo tipo de acontecimientos dedicados a la promoción de las artes decorativas que, después de mucho tiempo de ser reivindicadas tanto por artistas como críticos de arte, comenzaban a desligarse de los populares historicismos y eclecticismos en los que se habían quedado ancladas⁹.

En 1911 llegó lo que seguramente había llevado a Aurora a Madrid; ni más ni menos que una beca de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas para perfeccionar y ampliar conocimientos, siempre vinculados al dibujo y la pintura aplicados a las labores de la mujer, en diversos países europeos¹⁰. Aurora se sumaba de esta manera al listado de artistas e intelectuales, muy reducido en número de mujeres, que intentaban así paliar los déficits formativos de una enseñanza oficial española todavía demasiado anquilosada. La trascendencia de los meses transcurridos por Aurora en el extranjero ya no yace en el aprendizaje o la mejora de nuevas técnicas o disciplinas, sino en los innovadores métodos pedagógicos asimilados. De esta manera Aurora participaba en uno de los puntos básicos en el debate arte-industria que más preocupó a los teóricos catalanes y españoles: la correcta formación técnica del artífice para conseguir mejores y más modernos productos artísticos¹¹.

⁹ La prensa madrileña, y también barcelonesa, de la época se hizo eco de la participación de los Larraya en todo tipo de acontecimiento artístico, exposiciones colectivas o en solitario.

¹⁰ Según sus propias palabras, dentro de un feminismo conservador, Aurora creía en la repercusión social que podía tener una correcta educación artística de la mujer, madre y esposa.

¹¹ VÉLEZ, P., «De l'Escola Gratuita de Disseny al debat art-indústria (1775-1850)», dentro de VÉLEZ, P. (dir.), *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004, pp. 15-39.

Resumiremos la estancia de Aurora en Europa en tres etapas¹². La primera empezaba en octubre de 1911, en Bélgica. Pese a las trabas que se ponían a los extranjeros para que conocieran la que era una de las industrias más florecientes del país, Aurora consiguió dominar el encaje de Bruselas y el de Flandes, ambos de considerable dificultad, gracias al apoyo del embajador español, Alfonso Merry del Val. Como dijo la propia artista, no le interesaba ya perfeccionar la técnica sino conseguir que sus proyectos resultaran ejecutables. Aurora asistió además a clases para mejorar sus trabajos en cuero, metal, asta y aprender el batik, técnica de estampación de tejidos de origen oriental de la cual ella fue introductora en España.

El viaje continuaba en Alemania, uno de los países que más destacó en cuanto a artes decorativas en la Exposición Internacional de París de 1910. En febrero de 1912 llegaba a Múnich. Allí, en la Königliche Kunstgewerbeschule –la Escuela Real de Artes Decorativas– estudió encajes, bordados de aplicación y sus derivados, así como pintura decorativa. En la capital bávara, donde seguramente estuvo en contacto con otros centros especializados en artes e industrias artísticas, la artista contó con la protección del cónsul español y de la infanta Paz de Borbón, y de su familia, amantes de las artes y mecenas.

La tercera y última etapa empezaba en agosto de 1912, en Viena, donde aprendió la fabricación de moldes de linóleum para el estampado artístico de telas, continuó adentrándose en el batik y en el bordado de colores a máquina, además del trabajo del asta y carey¹³. Seguramente allí debió visitar o interesarse por la Real Escuela Central de Encajes, creada en 1878, dirigida a la formación teórica y práctica de encajeras y que con sus modernos diseños había triunfado internacionalmente en la Exposición de París de 1900¹⁴.

De vuelta a España, Aurora continuó participando en todo tipo de exposiciones de artes decorativas, cuya situación –aunque cada vez más voces pedían un cambio, una regeneración– seguía igual que años anteriores. Personaje clave para entender este momento de transición en Madrid en lo que se refiere al

¹² Más información en la memoria redactada por la propia artista en mayo de 1913, conservada en el archivo de la Junta de Ampliación de Estudios. Consultable en <http://archivojae.edaddeplata.org>. Ver JAE G-182. R. 122764. (26/05/2019).

¹³ Aunque hay noticias de una estancia de Aurora en París, Berlín e Inglaterra, no se tienen datos concretos al respecto.

¹⁴ STANG, M., «La evolución de los encajes a través del tiempo. El Real e Imperial Curso Central de Encajes de Viena (K. K. Zentral Spitzencurs)», *Datatèxtil*, n.º 26, 2012, pp. 24-35.

gusto y la práctica de estas artes es el periodista y crítico de arte José Francés (1883-1964)¹⁵. En sus crónicas Francés se mostró en ocasiones absolutamente desesperanzado ante el panorama mostrado por las artes decorativas producidas en la capital, más propias del siglo XIX que del XX: criticó la falta de educación y cultura de los artistas, la ineptitud del profesorado de muchas escuelas de artes y oficios provinciales —a excepción de pocas, como la de Barcelona, donde había una noción más auténtica y moderna de lo que debía ser el arte decorativo—, los reglamentos absurdos de las exposiciones y la incapacidad de los jurados de promover espíritus modernos y orientaciones nuevas¹⁶.

Francés exigía dos aspectos claves: nuevas formas y diseños, acorde con la sociedad actual, y una nueva pedagogía. Y dentro de estas dos premisas incluía el trabajo de Aurora, aunque hoy nos resulte tan desconocido. Francés la definió como «una artista cultísima, un espíritu refinado, que posee de modo insuperable, los secretos técnicos de muy diversas artes». Según este crítico, sus trabajos hacían «vislumbrar un porvenir lógico, bien orientado, al arte decorativo español»¹⁷. Igual de entusiasta hacia ella se mostraron en más de una ocasión los críticos Francisco Alcántara o Ballesteros de Martos —con quien en mayo de 1919 los hermanos Larraya organizaron la primera exposición de Bellos Oficios—¹⁸, o el grabador Enrique Vaquer: «dibuja de una manera exquisita y trabaja los metales, modela y repuja los cueros, talla el asta y el carey, borda y pinta con rara perfección. Su afán para conocer procedimientos decorativos no tiene límites, y de investigación en investigación ha ido encontrando maneras nuevas de expresión artística»¹⁹.

Es el mismo Francés quien, a finales de 1914, situaba a Aurora trabajando en el Museo de Artes Industriales, seguramente desde el año anterior; «la señorita Gutiérrez Larraya es una de las figuras principales y bajo sus expertas órdenes se va formando un grupo inteligentísimo de mujeres verdaderamente

¹⁵ Muchas de sus críticas y crónicas de la vida artística madrileña y española pueden leerse en *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico* o, bajo el pseudónimo de Silvio Lago, en *La Esfera. Nuevo Mundo*.

¹⁶ Aunque su relación no fue siempre cordial, Rafel Domènec compartía, entorno a las artes decorativas, una opinión semejante a la de Francés. Véase «La vida artística. El jurado de la exposición de arte decorativo», *El Liberal*, 18/09/1911.

¹⁷ FRANCÉS, J., «Exposición Gutiérrez Larraya», *Mundo Gráfico*, 31/03/1915.

¹⁸ Véase BALLESTEROS DE MARTOS, A., «I Exposición libre de Bellos Oficios», *Cervantes. Revista hispano-americana*, mayo de 1919, pp. 106-120.

¹⁹ VAQUER, E., «Notas de Arte. Exposición Gutiérrez-Larraya», *La Época*, Madrid, 8/04/1915, p. 2.

conscientes de lo que es el arte»²⁰. Así pues, no solo la manera de hacer, sino también el espíritu moderno e innovador de Aurora y, lo más importante, la voluntad de mejorar la sociedad a través de sus trabajos, encontraban su lugar en el museo dirigido por Domènec, preocupado en revitalizar las artes decorativas e industriales en España gracias a una correcta formación teórica y práctica de artesanos, fabricantes, artistas y conoedores.

Además de coordinar el taller dedicado al cuero laborado y patinado, desde el diseño decorativo al acabado final, nos aventuramos a pensar que Aurora también pudo colaborar en inventariar el fondo de encajes de esta institución y crear un primer taller de batik en el que, entre otros, se formarían seguramente artistas tan destacados en esta disciplina como Victorina Durán o Pérez-Dolz²¹.

A finales de 1916, Aurora hacía un paso más a nivel profesional. Después de superar las oposiciones correspondientes, entraba como profesora de artes aplicadas a la industria –en las especialidades de cuero, metal, asta y batik– en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, fundada en 1912. Es en esta época la periodista y también crítica de arte Margarita Nelken (1894-1968), cuya opinión sobre la situación en España de las artes decorativas no distaba demasiado de la de Francés o Domènec, quien nos aporta información sobre la importante labor como pedagoga ejercida allí por Aurora²². En el artículo «El arte decorativo en España» se volcaba en elogios hacia nuestra artista, especialmente por su faceta de maestra²³. Aurora era, según Nelken, quien tenía que traer a Madrid el renacimiento decorativo que se estaba llevando a cabo a nivel internacional. Y podría hacerlo gracias a implantar en sus clases los sistemas de aprendizaje y trabajo vistos en Viena y, especialmente, en Múnich, centros de referencia en Europa de las artes consideradas menores. Estos elementos renovadores, según la periodista, tenían que acabar con la «polvorienta enseñanza oficial».

²⁰ FRANCÉS, J., «La vida literaria. El museo de Artes Industriales», *La Esfera*, 7/11/1914, pp. 26 y 27.

²¹ El mismo Pérez-Dolz lo recoge en sus memorias. Véase <http://www.perez-dolz.org/obra/batik/>.

²² En sus escritos, Nelken criticaba el retraso de las artes decorativas en España respecto a lo que se hacía en Europa; lamentaba la falta de buenas escuelas que dieran respuesta al talento de los artistas nacionales y criticaba que los artesanos se dedicaran a malcopiar lo que llegaba de fuera.

²³ NELKEN, M., «La vida y las mujeres. El arte decorativo en España», *El Día. Diario de la noche*, 15/3/1917, p. 1.

En otro artículo, publicado unos meses más tarde, Nelken continuaba hablando de la citada escuela femenina²⁴. Aunque no estaba del todo de acuerdo con su funcionamiento, destacaba las clases de encajes –dirigidas por Josefa Huguet, una de las mejores encajeras españolas– y, especialmente, la tarea ejercida por Aurora, «una gran profesora, que enseña a sus alumnas, no solo la materialidad del oficio, sino también a servirse de su oficio lo más artísticamente y lo más modernamente posible». Según la periodista, Aurora podía acabar supliendo las carencias de las escuelas de primera formación artística, gracias sobre todo al interés que tenía por el correcto enseñamiento del dibujo. Así, todos los trabajos que salían de sus clases eran efectivamente artes aplicables a la industria. Gracias a Aurora la Escuela de la Mujer estaba a la altura de cualquier centro de enseñanza similar en el extranjero.

El espíritu pedagogo de Aurora no solo abrió sus alas en las aulas y en los talleres del Museo de Artes Industriales, sino también a través de diversas publicaciones como *Summa. Revista Selecta Ilustrada*²⁵ y *Voluntad*²⁶. En ellas, de manera plana y amena, explicaba al público interesado las técnicas y la historia de diferentes disciplinas artísticas, dando consejos prácticos e ilustrándolas con imágenes y esquemas.

He aquí, pues, Aurora Gutiérrez Larraya en su totalidad; un referente a nivel artístico por descubrir, destacado por la modernización pedagógica de las artes y por el intento de renovar con su trabajo «las artes cursis de las señoritas españolas», según palabras de Francés²⁷. Hoy, Aurora, ese «espíritu libre, culto y refinado», pasa a acrecentar el número de mujeres cuya aportación al mundo de las artes, tanto en la práctica como en la teoría, en un momento en que su consideración como artistas era mínima, revela una realidad mucho más rica y compleja de lo narrado hasta la fecha.

²⁴ NELKEN, M., «La vida y las mujeres. La exposición de la Escuela del Hogar», *El Día. Diario de la noche*, 12/07/1917, p. 1.

²⁵ Publicación en la que se hablaba de arte, literatura, arquitectura, música, teatro, vida social, política, medicina, deportes, etc. Entre sus colaboradores, algunos amigos de Aurora: Rafel Domènech y Margarita Nelken. Véase «El encaje de Bruselas», 10/10/1915, pp. 44-45; «Las habitaciones de los niños», 1/11/1915, pp. 44-45; «Colcha para señorita», 15/11/1915, pp. 50-51; «Gorrita para niños», 15/12/1915.

²⁶ Aurora y Tomás Gutiérrez Larraya participaron en los números 1, 2 y 3, de *Voluntad*, a finales de 1919. En el apartado Labores Femeninas trataron de cueros recortados y lacreados, el encaje de Tenerife y el pañuelo de tres picos.

²⁷ FRANCÉS, J., «Arte decorativo», *La Esfera*, junio de 1920.

MARGARITA NELKEN, CRÍTICA DE ARTE Y FEMINISTA:
SUS ARTÍCULOS SOBRE MUJERES PINTORAS EN
BLANCO Y NEGRO (1926-1931)

ÁFRICA CABANILLAS CASAFRANCA

Integrante del Grupo de Investigación Pintoras españolas mujeres del siglo XX (PEMS20),
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

INTRODUCCIÓN

Esta comunicación tiene como objetivo analizar los artículos que Margarita Nelken escribió en la sección «La mujer y la casa» de *Blanco y Negro*, el suplemento dominical del periódico *ABC*, entre 1926 y 1931, en los que trató el tema de las mujeres pintoras de forma monográfica. Crítica de arte y convencida feminista, en estos textos aunó ambos intereses dándoles una novedosa perspectiva que ponía en cuestión la tradicional relación entre las mujeres y el arte: las mujeres consideradas como *objetos* del arte: modelos o musas –pasivas–; mientras que, por el contrario, los hombres eran los *sujetos*: artistas o genios –activos–.

Nelken fue una valiente y comprometida feminista, escritora, crítica de arte y política. Una mujer, transgresora y polémica, que se encuentra entre las más interesantes intelectuales y activistas por la mejora de la condición femenina y de los grupos sociales más desfavorecidos de las décadas de los veinte y principios de los treinta del siglo XX español. Sin olvidar el papel destacado que tuvo a partir de los años cuarenta en la cultura de México, el país que la acogió durante su exilio.

El interés por esta escritora ha ido en aumento desde hace aproximadamente dos décadas. Sin embargo, salvo un puñado de artículos, entre los que destacan los de Jacobo Israel Garzón y Raúl Ianes, solo se han publicado dos libros monográficos: una breve biografía de Josebe Martínez Gutiérrez, en 1997, y un completo ensayo de Pelayo Jardón Pardo de Santayana, en 2013. Si bien es verdad que la misma Martínez Gutiérrez, Antonina Rodrigo y Paul Preston se han ocupado de ella en obras sobre mujeres en la Segunda Repú-

blica, la Guerra Civil o el exilio. Aunque con anterioridad se habían publicado ediciones modernas de algunas de sus narraciones y ensayos, 2010 fue un año particularmente relevante, ya que apareció un número estimable de sus obras: *Las escritoras españolas*, *Tres tipos de Virgenes* y la mayoría de sus novelas cortas. Mientras, en 2013, se reeditó su ensayo feminista *La condición social de la mujer en España*. Entre los primeros estudios que han abordado su relevancia como crítica de arte, sobresalen los de Miguel Cabañas Bravo, así como los de Fernando García Rodríguez y María Victoria Gómez Alfeo, aparecidos en 1996 y 2000, respectivamente.

MARGARITA NELKEN (1894-1968)



Fig. 1. Julio Romero de Torres, Retrato de Margarita Nelken, 1929. Museo Julio Romero de Torres, Córdoba.

Margarita Nelken Mansberger [fig. 1] nació en Madrid en 1894 en una familia judía de la alta burguesía de origen centroeuropeo –su padre era alemán y su madre, aunque nació en España, era hija de un húngaro y una francesa–. El hecho de no ser católica y de ascendencia extranjera le acarreó problemas desde la etapa escolar. Esto la llevó a abandonar el colegio, pese a lo cual recibió una esmerada educación. La primera vocación de Margarita fue la pintura, completando su formación a partir de los trece años en París, donde tomó clases en el taller

de Eduardo Chicharro. Sin embargo, siendo todavía muy joven se vio obligada a abandonar esta actividad a causa de graves problemas en la vista¹.

De vuelta en Madrid, en 1915, tuvo una hija natural, probablemente fruto de su relación con el renombrado escultor Julio Antonio. El artista moriría solo dos años más tarde, a la edad de veintinueve años, sumiendo a la autora en un gran dolor. A partir de 1920, Nelken tuvo una relación y convivió con Martín

¹ NELKEN, M., *La aventura de Roma*, Madrid, *La Novela de Hoy*, 1923 (sin paginar).

del Paúl –no se pudo casar con él hasta 1933, una vez legalizado el divorcio que lo liberó de su primer matrimonio–, de quien se separaría tras la Guerra Civil, y con quien tuvo un hijo². El hecho de ser una mujer independiente y sexualmente liberada le valió todo tipo de calumnias, y no solo desde los sectores más tradicionales.

Pese a que abandonó pronto la pintura, el interés de la escritora por el arte no decayó. Muy al contrario, continuó con su estudio –ahora desde una perspectiva teórica–, convirtiéndose desde los años veinte en una de las críticas de arte más importantes de España, además de ser una destacada periodista y narradora. También fue una de las más sobresalientes y combativas feministas de la época. Facetas, ambas, a las que nos referiremos en el siguiente apartado.

Desde la proclamación de la Segunda República, y conforme crecía la conflictividad, fue sustituyendo su preocupación por asuntos relacionados con el arte, por otros de carácter social y político. Fue elegida diputada del PSOE por la provincia de Badajoz en 1931, convirtiéndose en la única mujer que logró ocupar un escaño en las tres legislaturas republicanas: 1931, 1933 y 1936³. Su radicalización ideológica fue en aumento, llevándola a intervenir en la Revolución de Octubre de 1934. Aunque su núcleo estuvo en la cuenca minera asturiana, ella transmitió instrucciones a los campesinos de Badajoz para que se unieran a la huelga general. Una vez sofocada dicha huelga, se ordenó su arresto y se le retiró la inmunidad parlamentaria. Entonces, Nelken decidió marchar al extranjero, primero a París y luego a la Unión Soviética, donde permaneció un año. De regreso en España, en 1936, se alistó en el PCE⁴.

En 1939, cuando estaba próxima a finalizar la Guerra Civil con la victoria del Ejército Nacional, Nelken partió al exilio. Tras una breve estancia en París, marchó a México con su familia, país en el que pasaría el resto de su vida⁵. Si bien mantuvo siempre gran interés por las cuestiones de carácter político y social, su retirada de la política activa se produjo en 1942, cuando fue expul-

² PRESTON, P., *Palomas de guerra*, Barcelona, Debolsillo, 2004, pp. 268-273 (1.^a edic. 2001).

³ RODRIGO, A., *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Barcelona, Carena, 2002, p. 267 (1.^a edic. 1979).

⁴ BORDONADA, Á., «Introducción», en NELKEN, Margarita, *La trampa del arenal*, Madrid, Castalia, 2000, p. 35.

⁵ CABAÑAS BRAVO, M., «Margarita Nelken, una mujer ante el arte», en VV. AA., *La mujer en el arte español*, VIII Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte del CEH del CSIC, Madrid, Editorial Alpuerto-CSIC, 1997, p. 473.

sada del PCE⁶. Este hecho tuvo graves consecuencias para ella, puesto que no pudo contar con la ayuda que hubieran supuesto sus contactos para una posible carrera política y periodística⁷. No obstante, ese mismo año retomó su actividad como crítica de arte, en especial desde las páginas del diario *Excélsior*.

Su vida en el exilio estuvo marcada por las sucesivas desgracias familiares, especialmente por la muerte de sus dos hijos. Primero, en 1944, Santiago, alistado en las filas del Ejército Rojo en la Segunda Guerra Mundial, y, luego, en 1956, su hija a consecuencia de un cáncer⁸.

Después de haber tenido una vida muy intensa y libre, murió en Ciudad de México en 1968.

CRÍTICA DE ARTE FEMINISTA

Margarita Nelken escribió un sinfín de textos de crítica artística a lo largo de toda su carrera y fue una de las primeras mujeres en figurar en la nómina de varias publicaciones periódicas como crítica de arte en España. Entre 1919 y 1920 colaboró asiduamente con el diario *El Figaro* y a principios de los años veinte escribió crítica artística para el prestigioso suplemento cultural «Los Lunes de El Imparcial». También aparecieron textos suyos en otras publicaciones de la capital, como *España*, *La Esfera*, *Blanco y Negro* y *Cosmópolis*⁹.

Asimismo, escribió de forma habitual en prensa y revistas especializadas en arte, dirigidas a lectores diferentes, un número más restringido, pero entendido en la materia. Razón por la que estos textos son, por regla general, más extensos y rigurosos. Por ejemplo, de 1916 a 1922 colaboró en *Arte Español*, la revista de la Sociedad de Amigos del Arte.

Además, Nelken participó con frecuencia en publicaciones culturales y artísticas extranjeras. De hecho, el primero de los artículos que escribió, con diecisiete años, apareció en la revista británica *The Studio* en 1911. A partir de ese momento, sus trabajos con diversos medios internacionales no cesaron,

⁶ PRESTON, P., *op. cit.*, p. 330.

⁷ MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, J., *Margarita Nelken (1896-1968)*, Madrid, Eds. del Orto, 1997, p. 44.

⁸ BORDONADA, Á., *op. cit.*, pp. 36-39.

⁹ CABAÑAS BRAVO, M., *op. cit.*, pp. 464-470.

sobre todo con los franceses, aunque también trabajó para publicaciones de Alemania, Inglaterra, Suecia, Italia y Argentina¹⁰.

En paralelo, escribió varios ensayos de arte: *Glosario*, *Guía espiritual del Prado* y *Tres tipos de Virgenes*, publicados en 1917, 1928 y 1929, respectivamente; completando su labor como crítica de arte con conferencias y cursos. Con el tiempo, llegó incluso a ocupar importantes cargos en instituciones culturales y artísticas, destacando el de vocal del Patronato del Museo de Arte Moderno de Madrid, que desempeñó entre 1931 y 1939.

Como hemos dicho más arriba, su dedicación a la crítica de arte decayó, aunque no llegó a abandonarla, a principios de los años treinta, con el inicio de la Segunda República, ya que, a medida que creció la conflictividad, aumentaron su compromiso y participación política.

Luego, en el exilio mexicano, escribir sobre arte se convirtió en su única fuente de ingresos. Allí retomó su colaboración con numerosas y reconocidas publicaciones lo mismo de contenido general que especializadas en arte. Particular importancia tuvo su labor en el diario mexicano *Excélsior*, para el que escribió un artículo semanal desde principios de los años cuarenta hasta su muerte¹¹.

Además de por el arte, fue precoz e inmenso su interés por las cuestiones relativas a la mujer, el cual quedó reflejado en gran parte de sus escritos, aunque son conocidas algunas de sus posiciones más polémicas, en particular su oposición al sufragio femenino, argumentando que su voto sería conservador. De 1919 es uno de sus ensayos de mayor trascendencia, *La condición social de la mujer en España*, que provocó un gran escándalo y fue atacado por los grupos más conservadores, ya que en él criticaba la explotación de las mujeres obreras¹². Aunque de contenido muy diferente, otro libro de gran interés fue *Las escritoras españolas*, editado en 1930, sobre el papel de las mujeres en la literatura nacional. A su vez, pronunció abundantes conferencias sobre la condición femenina y formó parte de la Asociación de Mujeres contra la Guerra y el Fascismo, fundada en 1933¹³.

Como hemos dicho más arriba, aunó sus intereses sobre las mujeres y el arte en algunos de sus escritos, que suelen aparecer de forma dispersa en su pro-

¹⁰ OPISSO, R., «Margarita Nelken», en NELKEN, M., *La exótica*, Barcelona, *La Novela Femenina*, 1930, p. 2.

¹¹ CABAÑAS BRAVO, M., *op. cit.*, pp. 471-479.

¹² *Idem*, p. 271.

¹³ MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, J., *op. cit.*, p. 34.

ducción literaria y periodística. Aunque no escribió ningún libro sobre mujeres artistas, sí se ocupó de ellas, tanto de forma colectiva como individualmente, en abundantes artículos.

MUJERES PINTORAS EN *BLANCO Y NEGRO*

Margarita Nelken colaboró con regularidad en el prestigioso suplemento dominical de *ABC*, *Blanco y Negro*, desde enero de 1926 hasta enero de 1931. A lo largo de estos años, escribió un breve artículo semanal en la sección femenina «La mujer y la casa», primero bajo el título «La mujer en el arte» y después «Temas femeninos. La vida y nosotras»¹⁴.

En esta publicación periódica madrileña de carácter conservador, hizo, ante todo, crítica cultural, escribiendo, de forma breve –estos textos no suelen exceder las tres páginas– sobre bailarinas, actrices, escritoras; además de artistas plásticas, fundamentalmente pintoras, pero también escultoras y arquitectas. A estas cuestiones, se sumaron diversos temas como la moda u otras artes decorativas, así como el papel de las mujeres como inspiradoras de destacados creadores hombres. En sus artículos monográficos sobre pintoras se ocupa de destacadas artistas extranjeras, aquellas que eran más conocidas y de las que, por tanto, existía más información: Angelica Kauffmann, Élisabeth L. Vigée Le Brun, Berthe Morisot y Käthe Kollwitz.

Nelken escribió el artículo monográfico «La mujer en el arte. La gloria de Angelica Kauffmann» a propósito de la incorporación de una obra suya al Museo del Prado en 1926, que, según la tesis del historiador del arte Elías Tormo, aceptada por la autora, se trataría de un autorretrato de la artista. Sin embargo, hoy sabemos que dicho retrato, único cuadro de la pintora que posee esta galería en la actualidad, en realidad, representa a la joven suiza Anna von Escher van Muralt [fig. 2].

Angelica Kauffmann (1741-1807), iniciadora del estilo neoclásico en Inglaterra, fue una de las pintoras más solicitadas por las cortes europeas, en especial la de Londres, donde trabajó y estuvo entre los miembros fundadores de la *English Royal Academy* en 1768. Hija de un pintor y formada en Italia, alcanzó pronto una gran notoriedad como retratista, además de que fue una de las pocas mujeres que hizo pintura de historia de gran tamaño, a pesar de no haber recibido enseñanza del modelo desnudo.

¹⁴ El cambio de título se produjo el 7 de abril de 1929.



*Fig. 2. Angelica Kauffmann, Anna von Escher van Muralt, h. 1800.
Museo del Prado, Madrid.*



*Fig. 3. Élisabeth L. Vigée Le Brun, María Antonieta y sus hijos, 1787.
Colección Museo Nacional de los Palacios de Versalles y Trianon, Versalles.*

En su artículo, Nelken hace un corto recorrido por la biografía de la pintora: su formación, sus estancias en Roma y Londres, así como el escándalo de su primer matrimonio: ella creyó casarse con un aristócrata que resultó ser un simple criado. Aunque habla de ella como una artista secundaria, admite que gozó de un gran éxito, lo que atribuye al hecho de que favoreciera a los modelos de sus retratos y a que pintara escenas mitológicas¹⁵. Asimismo, le dedica unas breves líneas en varios artículos de la misma sección de la revista *Blanco y Negro*.

Con Kauffmann, Élisabeth L. Vigée Le Brun (1755-1842) fue la artista más aclamada de su época. Hija de un pintor mediano, fue famosa por sus retratos de estilo neoclásico, especialmente por los que hizo de la nobleza y de la familia real, en particular de la reina María Antonieta [fig. 3], en la Francia prerrevolucionaria. Hasta tal punto contó con el favor real que, gracias a la intervención de la reina, fue admitida en la *Académie Royale* en 1783. Precisamente, su relación con el círculo de la corte fue lo que la hizo huir del país en 1789. Durante doce años vivió en el exilio, trabajando sin cesar y recibiendo todo tipo de honores hasta que regresó a la capital francesa en 1801.

Nuestra escritora hacía mención a ella varias veces en las páginas de *Blanco y Negro*. Al hablar de su cuadro *La mujer del manguito*, un retrato de la actriz de la Comedia Italiana Mme. Molé-Raymond, que la escritora eligió como representación del invierno, fue bastante crítica con su obra, a la que juzgaba excesivamente sentimental y fácil¹⁶. Además, negaba que tuviera genio, aunque le atribuía talento, gracia y exquisitas dotes¹⁷. No obstante, en otro de sus artículos, «La mujer en el arte. El arte feliz de Madame Vigée Le Brun», se refería a ella como la pintora que mayor prestigio había alcanzado en el arte, basándose en los numerosos retratos que hizo de la reina francesa –treinta y cuatro, según la escritora– y su trabajo durante los doce años de exilio en las principales cortes de Europa¹⁸.

En el artículo «La mujer en el arte. El Romanticismo rezagado de Berta Morizot» [fig. 4], se ocupó de la destacada pintora impresionista Berthe Mori-

¹⁵ NELKEN, M., «La mujer en el arte. La gloria de Angelica Kauffmann», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1880, 29-05-1927, pp. 96-98.

¹⁶ NELKEN, M., «El manguito, o el invierno», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 2016, 05-01-1930, p. 47.

¹⁷ NELKEN, M., «La mujer en el arte. El arte feliz de Madame Vigée Le Brun», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1891, 14-08-1927, pp. 96-97.

¹⁸ NELKEN, M., «El manguito, o el invierno», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 2016, 05-01-1930, p. 47.

LA MUJER Y LA CASA

LA MUJER EN EL ARTE

El Romanticismo Rezagado de Berta Morizot

POR MARGARITA NELKEN

A este primer centenario del romanticismo que se está celebrando o se va a celebrar *un peu partout* este año en recuerdo a la famosa introducción-maniesto del *Cromwell*, de Victor Hugo, me hubiera gustado poder asociar—algo arbitrariamente, cierto—el nombre, perfumado como el más exquisito “*bouquet del país de Francia*”, que diría Rubén, de Berta Morizot.

Sus fechas—1841-1895—nos obligan, al hablar de romanticismo, a emplear el calificativo de *rezagado*. Pero ¿qué importan las fechas? Mac-Pherson publicó sus poemas “*de Ossian*” en 1760, y este año no hará cien años, sino ciento cincuenta y tres que el desesperado amante de Carlota indicó el camino del suicidio a los “*pasionales*” del mundo entero. Por tanto, si se ha de tomar la publicación de *Cromwell* como eje del romanticismo, las fechas que comienzan y acaban la vida de Berta Morizot no resultan más problemáticas que las de los dos nombres—Ossian y Werther—considerados como padres indiscutibles de todo el movimiento romántico.

Ahora que Berta Morizot no fué escri-

tora, sino pintora, y que en pintura el romanticismo, cuando no estalla en temas trepidantes o patéticamente elegiacos, es más incómodo de percibir.

(Mas ya comenzamos por curarnos en salud hablando de arbitrariedad.)

Era la mujer de Eugenio Manet cuñada, por tanto, de Eduardo Manet, jefe de aquella famosa escuela de las Batignolles, que abrió la no menos famosa ventana sobre “el aire libre”, y a la que el malintencionado ingenio de un publicista obscuro pretendió condensar a la picota eterna con el sambenito—hoy cartel glorioso—de impresionismo. Berta, discípula fervorosa de su cuñado, fué la sonrisa del taller y de la obra de éste, modelo de algunas de sus más delicadas figuras—la del *Sofá*, la del primer término del *Balcón*—y, muerto éste, dedicó todos sus esfuerzos a situarle en el altísimo puesto que había de ocupar en la pintura mundial.

Pero no es su energía en las horas mañas la que pone su nimbo en el nombre de Berta Morizot. Sus contemporáneos sí verían en ella, sobre todo, a la “animadora”



RETRATO

Fig. 4. Artículo de Margarita Nelken para la revista Blanco y Negro en la sección «La mujer y la casa»: «El romanticismo rezagado de Berta Morizot», publicado en 1927.

sot (1841-1895) mostró un temprano talento para el dibujo. Fue discípula de Camille Corot, principal representante de la escuela paisajística de Barbizon, y conoció pronto al precursor del impresionismo, Édouard Manet, con uno de cuyos hermanos se casó. En la primera exposición de los impresionistas, que tuvo lugar en 1874, ella fue la única mujer que participó y siguió colaborando en casi todas las sucesivas muestras que organizó el grupo hasta 1884.

A lo largo del texto, Nelken insiste en la relación que tuvo con Manet, su cuñado, de quien dice que era «discípula fervorosa»¹⁹, además de modelo. No obstante, a continuación, habla de su faceta como artista y subraya su coraje para renunciar a una vida llena de halagos en los salones y cambiarla por el ridículo que sufrieron los pintores impresionistas, al menos al comienzo del movimiento. En esta ocasión, llama la atención sobre la amable ternura y dulzura de su pintura²⁰.

La grabadora, dibujante y escultora expresionista alemana Käthe Kollwitz (1867-1945) contó con la ferviente admiración de Nelken. Tanto fue así que hacia el año veinte la visitó en su casa de los suburbios de Berlín²¹. Ahora bien, su pasión por esta artista se remonta varios años atrás, puesto que ya en su primer ensayo de crítica de arte, *Glosario*, se refería a ella, de manera muy breve, como ilustradora²². El texto más interesante sobre la artista alemana es el artículo que publicó en 1927 en la revista *Blanco y Negro*: «La mujer en el arte. La obra de amor de Käthe Kollwitz» [fig. 5], en el cual ponía de relieve la capacidad que tenía para representar la miseria de su pueblo y su rebeldía contra ella²³. Una vez en el exilio mexicano, volvió a dedicarle palabras elogiosas en su autobiografía inédita *Presencias, evocaciones*²⁴.

Kollwitz empezó a dibujar siendo niña, para formarse después en Berlín y Múnich, además de ejercitarse en Kaliningrado con el grabador Rudolph Maurer. Se estableció en Berlín, donde a través del trabajo de su marido,

¹⁹ NELKEN, M., «La mujer en el arte. El Romanticismo rezagado de Berthe Morizot», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1874, 17-04-1927, p. 100.

²⁰ *Idem*, p. 101.

²¹ NELKEN, M., *Presencias, evocaciones*, 1947, inédita, AHN, Diversos/5, Leg. 3244, doc. n.º 4, p. 131.

²² NELKEN, M., *Glosario (Obras y artistas)*, Madrid, Lib. Fernando Fe, 1917, pp. 51-56.

²³ NELKEN, M., «La mujer en el arte. La obra de amor de Käthe Kollwitz», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1910, 20-12-1927, pp. 96-99.

²⁴ NELKEN, M., *Presencias, evocaciones*, 1947, inédita, AHN, Diversos/5, Leg. 3244, doc. n.º 4, p. 131.

LA MUJER Y LA CASA

LA MUJER EN EL ARTE

La Obra de Amor de Käthe Kollwitz

POR MARGARITA NELKEN

No; por una vez no es amable la visión. Y empero...

Diremos que nos redime? Bien; no empleemos, como dicen los franceses, "las grandes palabras". No hablaremos de redención. Oposición suena menos trascendental. Digamos, pues, que esto es lo que tenemos que oponer a quienes hablan de arte femenino frívolo, a quienes juzgan inseparable el calificativo de superficial de toda creación artística de mujer.

¿Que la excepción confirma la regla, y, si es genial, más, puesto que el genio es ya, de por sí, lo más excepcional? Con formes. Pero esta excepción existe. Y esto es lo esencial.

No, no es amable la visión. Recuerdo aún lo escaldofriante de nuestra visita allá, en



KÄTHE KOLLWITZ. "LA NIÑA ENFERMA"



KÄTHE KOLLWITZ. "¡PAN!"

aquel suburbio berlínés, en plena miseria del Norte. (Que la miseria del Sur, la miseria con sol, con luz cruda y cielo de porcelana es muy otra cosa. Los andrajos, a fuerza de literatura pícaresa y de tradición pictórica, resultan incluso pintorescos; pero esas mujeres sin edad, sin formas, y hasta sin fisionomía, que, a la puerta de un restaurante o de un teatro, en una ciudad muy iluminada de Inglaterra o de Alemania, tocan el acordeón y llevan encima de sus mechones descoloridos un sombrero de paja negruzca con cintas y flores! ¡O esos niños que piden limosna con la cabeza envuelta en una toquilla y unos guantes agujereados en cada dedo!)

Nuestra visita. Desde el centro de Berlín, una hora de Metro. Al salir del túnel creímos hallarnos en una capital desconocida, casi en otro planeta. Calles anchas, sí; pero rezumando miseria por todas sus pueras y todos sus rostros. ¡Miseria del Norte, tan irredimible, tan implacablemente pobre, dura y hostil! Una casa muy alta. En el último piso, en el mismo rellano de

Fig. 5. Artículo de Margarita Nelken para la revista Blanco y Negro en la sección «La mujer y la casa»: «La obra de amor de Käthe Kollwitz», publicado en 1927.

que era un médico socialista, entró en contacto con los obreros industriales. Socialista, pacifista y feminista, creó en 1913 la *Frauen Kunstverband* (Unión Artística Femenina). Su obra estuvo claramente orientada a la crítica social, sobresaliendo sus series de grabados *El alzamiento de los tejedores* y *La guerra de los campesinos*. Fue la primera mujer elegida miembro de la Academia Prusiana de las Artes en 1919 y es considerada por muchos estudiosos una de las más eminentes artistas gráficas de la primera mitad del siglo XX.

CONCLUSIONES

Margarita Nelken hizo crítica de arte feminista desde las páginas de la sección «La mujer y la casa» de *Blanco y Negro*, el suplemento dominical del *ABC*. Dedicó artículos monográficos a mujeres pintoras, tanto del pasado como contemporáneas, dando a conocer sus vidas y sus obras entre un público amplio –formado esencialmente por lectoras– con una óptica novedosa. En ellos subvirtió algunas de las principales categorías establecidas por la Historia del Arte relacionadas con las mujeres que se basaban en una supuesta diferencia sexual-natural con respecto a los hombres y que las situaba en un plano de inferioridad. Esto es, que las consideraba incapaces para la creación de obras originales e influyentes, comparables a las de los artistas varones. Además, destacó de ellas su valor, su independencia y su rebeldía, características que iban en contra del papel sumiso y subordinado que se atribuía tradicionalmente a las mujeres.

Sin embargo, sus opiniones sobre el arte y la mujer fueron, con frecuencia, vacilantes y contradictorias, ya que reprodujo ciertos estereotipos sobre las creadoras, como su dependencia de pintores-hombres o la gracia, dulzura y sentimentalismo de sus cuadros. Esto es lógico si tenemos en cuenta que se trata de los primeros pasos de esta crítica, en una época todavía muy desigual y opresiva, pero en la que empezaban a producirse cambios, y en la que todavía no existía un aparato teórico y metodológico feminista desarrollado.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE MARGARITA NELKEN

- *Glosario (Obras y artistas)*, Madrid, Lib. Fernando Fe, 1917.
- *La aventura de Roma*, Madrid, *La Novela de Hoy*, 1923.

- «La mujer en el arte. El Romanticismo rezagado de Berta Morizot», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1874, 17-04-1927, pp. 100-101.
- «La mujer en el arte. La gloria de Angelica Kauffmann», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1880, 29-05-1927, pp. 96-98.
- «La mujer en el arte. El arte feliz de Madame Vigée Le Brun», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1891, 14-08-1927, pp. 96-97.
- «La mujer en el arte. La obra de amor de Käthe Kollwitz», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 1910, 20-12-1927, pp. 96-99.
- «El manguito, o el invierno», *Blanco y Negro*, Madrid, n.º 2016, 05-01-1930, p. 47.
- *Presencias, evocaciones*, 1947, inédita, AHN, Diversos/5, Leg. 3244, doc. n.º 4.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE MARGARITA NELKEN

- BORDONADA, Á., «Introducción», en NELKEN, M., *La trampa del arenal*, Madrid, Castalia, 2000.
- CABAÑAS BRAVO, M., «Margarita Nelken, una mujer ante el arte», en VV. AA., *La mujer en el arte español*, VIII Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte del CEH del CSIC, Madrid, Editorial Alpuerto-CSIC, 1997, pp. 463-484.
- IANES, R., «El rescate de un silencio: Margarita Nelken (1896-1968)», *Romance Languages Annual*, 1995, pp. 516-532.
- ISRAEL GRAZÓN, J., DE LA PUERTA, J., «Margarita Nelken, una mujer en la encrucijada española del siglo XX», *Raíces. Revista judía de cultura*, n.º 20, 1994, pp. 32-36.
- JARDÓN PARDO DE SANTAYANA, P., *Margarita Nelken. Del feminismo a la revolución*, Madrid, Sanz y Torres, 2013.
- MARTÍNEZ, J., *Margarita Nelken (1896-1968)*, Madrid, Eds. del Orto, 1997.
- OPISSO, R., «Margarita Nelken», en NELKEN, M., *La exótica*, Barcelona, *La Novela Femenina*, 1930, p. 2.
- PRESTON, P., *Palomas de guerra*, Barcelona, Debolsillo, 2004 (1.ª edic. 2001).
- RODRIGO, A., *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Barcelona, Carena, 2002 (1.ª edic. 1979).

EL *BELLUM INTESTINUM* DE UNA ARTISTA: CARMEN OSÉS HIDALGO HASTA LA LLEGADA DEL FRANQUISMO (1920-1939)

RUBÉN PÉREZ MORENO

Universidad de Zaragoza

Mucho se viene hablando desde hace relativamente poco de esas artistas nacidas en el ocaso del XIX que se enfrentaron ante el nuevo siglo con enormes dificultades en su búsqueda de profesionalización y libertad creativa¹. Mujeres luchadoras cuyos logros sociales, artísticos o históricos, consiguieron hacerse relativamente visibles. Queda lejos, sin embargo, la mención a la lucha interior silenciosa de estas creadoras rompedoras que se debatían constantemente entre el miedo y la valentía, entre la presión de sus condicionamientos sociales y educativos y la lucha por vencerse a sí mismas, lo que las convirtió en heroínas y víctimas muchas veces de su propia causa.

El ejemplo que traigo en estas líneas es el de una mujer, la bilbilitana Carmen Osés Hidalgo, pintora, como tantas, ensombrecida por el reconocimiento del que fue su pareja sentimental durante más de tres décadas, el artista de El Puerto de Santa María Enrique Ochoa. Osés luchó por la conquista de su propia voz, pero sucumbió a sus ideales, visibles desde su etapa de formación, en ese *bellum intestinum* en el que se debatió condicionada por sus propias pasiones y por las circunstancias históricas: la brecha implacable que supuso el estallido de la Guerra Civil y la llegada del franquismo².

¹ Sobre el panorama de partida véase DIEGO, E. de, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 2009. Como visión general LOMBA SERRANO, C., *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX* [catálogo de exposición], Zaragoza, Instituto Aragonés de la Mujer, 2003.

² PÉREZ MORENO, R., «Carmen Osés Hidalgo (1897-1961). Un caso de *Damnatio Memoriae*», AACa, n.º 39, 2017.

<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1327> [Consultado el 1/09/2018]

ABRIÉNDOSE CAMINO DESDE SUS ORÍGENES

Desde los años veinte y en especial durante la II República fueron apareciendo artistas que iban alzando su voz en el panorama cultural y artístico. Así lo hace Carmen Osés, que empieza a exponer en la década de los veinte de forma colectiva.

Sorprende con su *Desnudo* en la exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en el Palacio del Retiro en 1926. Ya había comenzado a hacerlo antes, entre otras y de forma independiente, en 1920 en el Palau de Bellas Artes, en la muestra organizada por la Junta Municipal d'Exposicions de Barcelona con dos paisajes y un *Bodegón*; en 1921 con *Nota gris (desnú)* y *Gitana*; y en el Palau de Bellas Artes del Parque de la Ciudadela en 1922³. Es en este periodo cuando es apreciable una mejora en el perfil profesional de las artistas, especialmente gracias a una nueva generación de pintoras, y donde se observa un alentador panorama con profundas transformaciones que dieron a la mujer unas teóricas cotas de libertad hasta entonces desconocidas en España, lo que supuso su traslación al mundo artístico⁴.

No obstante, cabe preguntarse cuáles fueron los obstáculos que habían de sortear artistas como Osés para hacer, en los albores del siglo XX, de la pintura su profesión⁵, rompiendo una timidez impuesta por tanta adversidad y prejuicio social para la mujer en esa época.

Y es que la discriminación social comenzaba en el seno de la propia familia, cuando debía empezar su formación artística, lo que en muchos casos imposibilitaba ya desde el inicio el desarrollo de su trayectoria profesional. La excepción, en todo caso, la constituían quienes procedían de familias burguesas y cultas relacionadas con el mundo artístico.

Carmen, aunque no procedía de ese estrato social más elevado, en la convicción de dedicarse al arte contó, sin embargo, con el ambiente culto propiciado por sus padres, la granadina Encarnación Hidalgo y el conocido escritor y pedagogo guipuzcoano José Osés Larumbe.

³ FONTBONA, F. (dir.), *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya: fins a l'any 1938*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Secció Històrico-Arqueològica, 2002.

⁴ Véase LOMBA SERRANO, C., «El umbral hacia la libertad. Artistas en España entre 1900 y 1926», en M. Illán y C. Lomba, *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo* [catálogo de exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Diputación de Zaragoza, 2014, pp. 51-69; LÓPEZ, M., *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid, A. Machado libros, 2006.

⁵ LOMBA, C., «El umbral hacia...», *op. cit.*, pp. 52-54.

El nacimiento de Carmen en Calatayud en 1897 fue circunstancial⁶, y comenzado el siglo y de forma definitiva, se instalará con su familia en Barcelona.

Otro lastre nada fácil de superar en sus orígenes debió de ser el de su formación, acudiendo, como sus colegas varones, al estudio de un maestro reputado o a un centro de enseñanza. Carmen en sus estudios fue discípula de Joan Baixas i Carreter, de Climent y de Vicente Borrás Abella⁷. Baixas creó en Barcelona su propia academia, Academia Baixas. Allí debió conocer al alcorisano José Aced, con el que mantuvo amistad y quien se refiere a ella en varias ocasiones. Vicente Borrás fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, por lo que posiblemente completara su formación entre la Llotja⁸ y la academia, como otros muchos creadores.

Pero Carmen fue una de las escasas mujeres artistas que salvando los obstáculos consiguió dar el salto completando su formación en el extranjero, en concreto en París⁹, meca de las artes. Allí lo harán artistas como Maruja Mallo o Luisa Vidal. Esta estancia debió de realizarse hacia 1928, coincidiendo con el año y medio que Ochoa vivió en la ciudad del Sena estrechando amistades con Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire o Paul Éluard (con el que viajará a Ibiza) y donde Osés entró en contacto directo con las vanguardias artísticas y literarias¹⁰. A partir de su regreso frecuentará Mallorca e Ibiza, lugar que, tras la Guerra Civil y a caballo con Barcelona en muchas ocasiones, se convertirá en permanente residencia junto a Ochoa, con el que entabla relación sentimental hacia 1925. Allí, en Mallorca, compartiendo tertulia en la que se reunían gentes como Rubén Darío, Unamuno, Gabriel Alomar, Sebastián Junyer, Coll Bardolet, Mario Vives, Federico Díaz Falcón y otros amigos, su figura iba brillando cada vez con menos timidez en un mundo de hombres¹¹.

⁶ Archivo Registro Civil de Calatayud. Tomo 29, página 218 de la sección 1^a.

⁷ ANÓNIMO, «De Arte», *La Vanguardia* (Barcelona, 24-VI-1966), p. 31.

⁸ Actualmente no es posible acceder a los archivos históricos de matrícula desde la jubilación de su responsable, aspecto que esperemos que pronto se subsane.

⁹ FERNÁNDEZ ESCOBÉS, A., «Dos mujeres para el arte», *Revista Blanca*, n.º 193 (Barcelona, 1-VI-1931), pp. 23-24.

¹⁰ FRAGUAS, R., «El pintor del eterno femenino», *El País* (Madrid, 4-II-2016).

¹¹ ARNIZ SANZ, F. M., «Enrique Ochoa (1891-1978). Biografía», en VV. AA., *Enrique Ochoa, el pintor de la música*, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2008, p. 36; y BAUZA Y PIZÁ, J., «Enrique Ochoa, un pintor con Historia, en VV. AA., *Enrique Ochoa...*, op. cit.

p. 115.

LA II REPÚBLICA, SUEÑOS DE LIBERTAD

La carrera artística de Carmen empieza a proyectarse desde los años de la II República. Un nuevo tiempo que se inicia hacia 1914, se impulsa al finalizar los años veinte y eclosiona en los años de una República caracterizada por la libertad creativa y personal. Así van a destacar artistas modernas como Manuela Ballester, Francis Bartolozzi, Norah Borges, Maruja Mallo, Soledad Martínez, Marisa Röesset, Olga Sacharoff, Ángeles Santos, Rosario Velasco, Remedios Varo o Delhy Tejero, entre otras.

Es menester recordar que el papel social de la mujer dejó de ser pasivo para tener voz propia y ser sujeto de su propio destino independiente de sus parientes masculinos. Las nuevas leyes republicanas fomentaron la incorporación de la mujer en la sociedad, se admitió el divorcio y el matrimonio civil, se despenalizó el adulterio femenino, se eliminó el principio de autoridad marital, se normalizó el empleo de la mujer en la función pública, se las admitió en las carreras de Registradores y Notarios y podían desempeñar la actividad de la abogacía en igualdad con los hombres y en cualquier otra actividad pública, además de otros logros como el derecho al voto o la ley del aborto¹². Pensemos que en 1931 el 44% de las mujeres eran analfabetas, y quedaban por solucionar asuntos como las elevadas tasas de natalidad y la altísima mortalidad infantil, la desigualdad jurídica de los esposos, la tolerancia del adulterio masculino, el importante número de hijos ilegítimos o la elevada práctica de la prostitución¹³.

En este contexto tiene lugar su primera exposición individual de las cinco llevadas a cabo antes de la Guerra Civil¹⁴, celebrada en las Galerías Layetanas en 1931¹⁵. Y aquí surge otro de los obstáculos para las artistas tras la exhibición pública, la crítica artística, que formaba parte al fin y al cabo de la ideología dominante en la sociedad y que las presentaba en muchas ocasiones con alusiones condescendientes y constantes comparaciones con sus colegas masculinos. Al albor de los nuevos tiempos el tono cambió en un sentido más igualitario para la mujer artista. Esto se observa en gran parte de las críticas aparecidas en

¹² LOMBA SERRANO, C., «Mujeres artistas. Entre la República y el exilio», en L. Pérez Ochando y E. Alba Pagán (ed. lit.), *Mujeres que representan. Mujeres representadas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2015, pp. 599-616.

¹³ LOMBA SERRANO, C., *Imágenes de mujer, op. cit.*, p. 22.

¹⁴ CATÁLOGO, Exposición: 21 de marzo a 3 de abril, Galerías Layetanas, Barcelona, 1931.

¹⁵ *La Vanguardia* (Barcelona, 21-III-1931), p. 9.

la prensa de la época, caso de la de A. Fernández Escobés en la *Revista Blanca*¹⁶. Este mostraba su sorpresa ante la obra de Osés ya que, a pesar de las esperadas vacilaciones, inseguridades e inexperiencias en el uso del pincel, se había postrado ante una obra de calidad, con esa difícil sencillez de la maestría, con un absoluto dominio del dibujo. Y en esa misma dirección girarán las críticas publicadas sobre las siguientes exposiciones.

El 11 de marzo de 1932¹⁷ se inauguró la que había de ser su segunda individual en las Galerías Layetanas¹⁸. Y le siguieron en el mismo espacio las de los años 1934¹⁹, 1935²⁰ y 1936²¹, jugando un papel relevante el tratadista Josep María de Sucre con el que mantendrá una profusa relación epistolar²²; además de participar en importantes muestras colectivas, entre otras el Salón de Artistas Aragoneses de 1935²³ en las queda de manifiesto su relación con artistas como Martín Durbán, José Aced o Blasco Ferrer y su condición de aragonesa²⁴.

En aquellos años sabemos de su colaboración como dibujante e ilustradora de libros, como de la novela *Alejandrina*, de Laureano Brillas, con unas iniciales dibujadas *ex profeso* por la bilbilitana y una bella cubierta de Enrique Ochoa reproducida en huecograbado; el *Emocionario infantil* de Federico Torres; o las ilustraciones de las lecciones progresivas de *Gramática castellana* de Paluzié revisada y ampliada en 1935 por su padre José Osés Larumbe, con quien colaboró en otras ocasiones, tal es el caso del libro de lectura en cuatro grados *La vida, el mundo y sus cosas*.

¹⁶ FERNÁNDEZ ESCOBÉS, A., «Dos mujeres para...», *op. cit.*, pp. 23-24. Véase también Boriel, «Art i artistas», *La Esquella de la Torratxa* (Barcelona, 3-IV-1931), p. 216.

¹⁷ *La Vanguardia* (Barcelona, 19-III-1932), p. 9.

¹⁸ CATÁLOGO, *Exposición de pinturas: Barcelona 19 de marzo a 1 de abril de 1932*. Paralelamente expone en la misma galería con la Asociación Art Vivent. Véanse *La Esquella de la Torratxa* (Barcelona, 11-III-1932), p. 154; *La Vanguardia* (Barcelona, 27-III-1932), p. 5.

¹⁹ CATÁLOGO, *Exposición de pinturas de Osés Hidalgo: del 3 al 16 de marzo de 1934*; sobre la misma véanse *La Vanguardia* (Barcelona, 3-III-1934), p. 7; *Be Negre* (Barcelona, 7-III-1934), p. 2

²⁰ CATÁLOGO, *Exposición de pinturas de Carmen Osés: oberta del 22 de noviembre al 6 de desembre*, Barcelona, 1935. Véase *La Vanguardia* (Barcelona, 21-XI-1935), p. 9.

²¹ *La Vanguardia* (Barcelona, 1-V-1936), p. 10.

²² Autògrafs Ramon Borrás, Biblioteca Nacional de Cataluña (BNC), Capsa O4.

²³ PÉREZ MORENO, R., «El Salón de artistas aragoneses de 1935», *Artigrama*, n.º 28, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 439-451.

²⁴ ACED, J., *Memorias de un aragonesista*, Zaragoza, Edizioni de l'Astral, Ayuntamiento de Alcorisa y Centro Aragonés de Barcelona, 1997, p. 65.

En esas fechas Carmen sufre una profunda crisis al separarse temporalmente de Enrique fruto de las infidelidades de este, otra losa o barrera a la que se tuvo que enfrentar²⁵.

En ese momento llega su última muestra antes del estallido de la conflagración bélica. Tuvo lugar en las Galerías Layetanas en mayo de 1936²⁶.

En todo caso, las mujeres artistas en los años de la República seguían siendo una minoría. Sirva de ejemplo el hecho de que en 1931, año en que se celebra la primera exposición de Osés, de las 149 exposiciones individuales llevadas a cabo en Cataluña, la mayor parte, claro está, en Barcelona, solo 10 lo fueron de mujeres; en 1932 de 186 lo fueron 15; y en 1935, el año en que se concentraron un mayor número de muestras, 235, tan solo 22²⁷.

EPÍLOGO: DEL NUEVO IMAGINARIO ICÓNICO A LAS CAVERNAS DEL FRANQUISMO

Uno de los hechos más significativos de los cambios en este periodo desde el punto de vista temático fue un abandono consciente de los tradicionales temas de flores y bodegones de sus colegas decimonónicas (que algunas siguieron cultivando presas de los convencionalismos y de sus propias batallas morales), abordando los mismos temas que sus compañeros e incluso aportando un imaginario plástico e icónico de la mujer moderna, independiente, alejada de estereotipos y concierto espíritu reivindicativo²⁸.

Esta autoafirmación es patente en el caso del autorretrato de Osés firmado y fechado en 1924, que presenta la mirada decidida de una mujer moderna [fig. 1]. Los autorretratos son otro de los asuntos predilectos de estas pintoras que parecen traslucir la mera satisfacción personal.

En los retratos de la autora bilbilitana vemos explícitamente esta actitud independiente, como en el lienzo que reproducimos [fig. 2], con la modelo ataviada a la moda con el pelo corto años veinte, con un pañuelo en la cabeza, mostrando un seno, en una imagen de autoafirmación y libertad muy alejado

²⁵ Carta de Carmen Osés a Josep María de Sucre fechada el 11 de junio de 1935. Autògrafs Ramon Borrás, BNC, Capsa O4.

²⁶ *La Vanguardia* (Barcelona, 1-V-1936), p. 10.

²⁷ FONTBONA, F. (dir.), *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya: fins a l'any 1938*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Secció Històrico-Arqueològica, 2002.

²⁸ LOMBA SERRANO, C., «El umbral hacia...», *op. cit.*, p. 63.



Fig. 1. Autorretrato, 1924, carboncillo y pastel sobre cartulina, 24,6x21,7 cm.
Colección particular.



Fig. 2. Sin título, óleo sobre lienzo, hacia 1925-1936. Colección particular.

del estereotipo de mujer del hogar. Puede entenderse como una verdadera declaración de intenciones. Según me señaló José Estévez, nieto de Enrique Ochoa, aquellos que la conocieron coincidían en que *era una mujer con carácter, muy independiente y moderna para la época*. Esta obra se puede equiparar con la de las mujeres jóvenes que se enfrentan al mundo con aplomo, representadas por nombres como Olga Sacharoff en su primera producción en España, Marisa Röesset Velasco o Maruja Mallo.

Abundan también en nuestra pintora los paisajes y retratos, preferidos por la clientela y la crítica. Y de igual manera desde los años veinte Osés se adentra en un campo poco transitado entre las pintoras, el desnudo femenino, de escasa tradición en la pintura española, que se inicia con el lienzo que presenta en la Nacional de Bellas Artes de 1926, de pincelada suelta e intensa, y que será motivo habitual en sus exposiciones individuales [figs. 3 y 4].

Otro tema recurrente en Osés son los lugareños baleares, especialmente mujeres, en ocasiones con cierto espíritu regionalista, pero continuando por la senda de la esfera femenina y su entorno cercano [fig. 5].

Desde el punto de vista estético, las artistas, al igual que los hombres, cultivaron unos lenguajes artísticos parejos, que oscilaron entre los academicismos



Fig. 3. *Tierra, hacia 1920-1935. Paradero desconocido.*

de muchas de ellas y las tendencias más avanzadas, desde el realismo mágico de mediados de los veinte a la poética más vanguardista en la que triunfó el surrealismo y los diversos realismos de nuevo cuño en las artistas más audaces²⁹. La pintura de Carmen Osés avanzó, desde mi punto de vista, hacia esos nuevos realismos, situándose en la frontera. Serán los acontecimientos posteriores los que marquen su trayectoria volviendo de nuevo a los orígenes.

Casi con seguridad Osés pasó la Guerra Civil en Francia e Italia junto a Ochoa, regresando a su fin y exponiendo de nuevo en 1940.

Las artistas modernas que permanecieron en España hubieron de plegarse a la nueva realidad social³⁰. Recordemos que entre 1941 y 1946 volvieron a codificarse nuevos delitos relativos al adulterio, aborto y concubinato en el Código Penal, y desaparecieron todas las conquistas anteriores. Un Estado patriarcal y androcéntrico en el que prevalecía un sistema masculino. Y en el plano artístico esto tuvo evidentemente sus repercusiones, ya que la imagen de la mujer retrocedió en el tiempo a comienzos de siglo³¹.

²⁹ LOMBA SERRANO, C., «Las artistas en el Madrid moderno (1925-1939)», en VV. AA. *Madrid, musa de las artes*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, 2018, pp. 56-63.

³⁰ Véase Rosón, M., *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2016.

³¹ LOMBA SERRANO, C., «Mujeres artistas...», *op. cit.*, pp. 611-612



Fig. 4. Retrato de Amalia Heydrich, 1931, acuarela sobre papel, 17,5x12,5 cm. Colección particular.



Fig. 5. Retrato femenino, 1936, óleo sobre cartón, 27x23 cm. Colección particular.

A partir de ese momento vemos en la obra de Osés una vuelta a temas tradicionales, al bodegón y las flores resueltamente academicistas, al paisaje ingenuo y el abandonando de esos autorretratos de autoafirmación de los años veinte y treinta, así como del desnudo. La intrépida plástica de Osés, en la frontera de la pintura más moderna, quedó bruscamente detenida. La exaltación de la mujer independiente y libre desapareció, abriéndose una brecha entre las pintoras más modernas que marcharon al exilio y que continuaron con los lenguajes de vanguardia, tales como Maruja Mallo, Soledad Martínez, Remedios Varo y Manuela Ballester, y aquellas que permanecieron en España sometidas a los nuevos preceptos sociales, caso de Ángeles Santos, Rosario Velasco, Delhy Tejero, Olga Sacharoff, Marisa Röesset o la propia Osés³².

Carmen nunca dejó de pintar ni de exponer sus obras, y siempre mantendrá su espíritu inquieto y viajero, aunque su delicada salud, el precario equilibrio

³² No dejan de ser llamativas las similitudes que existen, por ejemplo, con Marisa Röesset. Véase LOMBA SERRANO, C., «Marisa Roësset, en la frontera (1924-1939)», *Archivo Español de Arte*, XCI, 362, abril-junio 2018, pp. 143-158.

manifestado en la correspondencia conservada entre la búsqueda de serenidad espiritual y una constante insatisfacción personal, a lo que hay que sumar *el odio, los rencores, la sordidez y el engaño*³³, marcarán el final de sus días.

Desde el silencio la voz se convierte en grito, *de profundis* la voz se agrava vibrando con mayor intensidad cuando resuena en la caverna. El destino injusto condenó al silencio a buen número de este grupo de mujeres luchadoras que quedaron sin gloria, bien por el azar histórico, bien porque sucumbieron derrotadas por la sombra de un hombre o de unas circunstancias vitales. Sirva, si quiera, el ejemplo de Carmen Osés para activar la «intramemoria histórica» de las mujeres artistas, de lo que desde el fondo son, aunque las ahoguen los condicionamientos de una época o lo que es peor, los propios miedos internos engendrados por la educación, la sociedad y la historia. Son hoy, no obstante, símbolos de la voz que clama callada desde el silencio.

³³ Carta de Carmen Osés a Josep María de Sucre fechada en Pollensa el 22 de marzo de 1949. Autògrafs Ramon Borrás, BNC, Capsa O4.

MARGA GIL ROËSSET: DOTADA DE UN TALANTE NATURAL PARA LA ILUSTRACIÓN Y LA ESCULTURA

MONTSERRAT SISO MONTER

Universidad de Educación a Distancia

Se está asistiendo y participando en una recuperación de la figura y obra de muchas artistas que hasta ahora habían sido relegadas y olvidadas. En estos últimos años, muchas de ellas han salido del cajón de la ignominia y es ahora cuando se está conociendo su historia, su obra y lo más importante, la influencia que ejercieron durante toda su carrera y posteriormente, sobre el arte.

Una de estas artistas es Marga Gil Roësset. Nacida en Madrid el 5 de marzo de 1908, descendiente de una familia con varias mujeres artistas; su padre que provenía de familia francesa fue ingeniero y militar, su madre Margot Roësset, era una mujer muy cultivada, por lo tanto, eran una pareja con fuertes nexos de unión al movimiento que abogaba por la ilustración, lo que hizo que Marga y su hermana recibieran una educación única y diferente a la que recibían en ese momento las mujeres¹.

De esta meticulosa educación resultó que Marga, con tan solo doce años, hablara cuatro idiomas, y que a sus trece años ya hubiera ilustrado de forma excepcional los cuentos que su hermana Consuelo había escrito. Estos cuentos fueron *El niño de oro* que se publicó en Madrid y *Rose Des Bois* que fue publicado en París. Estos cuentos fueron auspiciados por su madre, puesto que incitaba a Marga y a Consuelo a crear textos y dibujos originales, y si lo hacían recibían algún premio, avivando de esta manera la creatividad en sus hijas². Una creatividad que permitió que Marga destacara primero como ilustradora, y años más tarde, como escultora.

De tal modo, Marga pasó los primeros años de su vida como creadora haciendo ilustraciones, dedicándose más tarde a la escultura. Son numerosos

¹ CAPDEVILLA-ARGUELLES, N., *Artistas y precursoras, un siglo de autoras, Roësset*, Madrid, Editorial Horas y Horas, 2013, p. 149.

² *Ibidem*, p. 149.



La Sra. Marga Gil Roësset, inspirada artista de doce años, que ha ilustrado «El niño de oro» con preciosos dibujos a pluma. (Foto Kaulak.)

Fig. 1. Fotografía publicada en «Blanco y Negro» del ABC, Madrid, 30/01/1921, página 10.

esto, en un espacio de diez años de su vida [fig. 1].

Es de mencionar que a los quince años, Marga comenzó a adentrarse en la escultura, aunque no fue conocida por ello hasta 1930, cuando expuso su trabajo por primera vez³. Vale anotar que Marga se suicidó en 1932 siendo aun muy joven, contando en ese momento con tan solo 24 años, por lo cual su carrera creadora fue más bien breve. Asimismo, es importante resaltar que el día que se suicidó, acabó con su vida, pero también con toda la obra que había realizado y que pudo localizar ese aciago día⁴. En cierta forma, es como si ella misma hubiera querido borrar su paso por este mundo.

³ ARGINIEGA DE GRANDA, R., «Las mujeres en la Exposición Nacional de Bellas Artes», *Revista Crónica*, Madrid, 19/junio/1930.

⁴ PALAU DE NEMES, G., «Nuevos datos inéditos sobre el suicidio de la escultora Marga Gil Roësset (1908-1932) por amor a Juan Ramón Jiménez», en Juan de la Cuesta, *Actas del XIV congreso de la asociación internacional de hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001* (1st ed.), Madrid, Centro Virtual Cervantes, 2004, 413-418.

los dibujos que la artista realizó y que se conservan al día de hoy. En el cuento *Canciones de niños* hay tres ilustraciones de la autora, en *Rose des Bois*, un cuento de 93 páginas, hay 40 láminas de Marga, y en *El niño de oro* que posee un formato de 48 páginas se hallan 22 ilustraciones de la misma; por supuesto, a estas ilustraciones de Marga hay que añadir las portadas de los propios cuentos. Así, teniendo en cuenta el dominio de la creadora sobre la ilustración con tan solo trece años, tiempo en el que realizó los cuentos, se puede afirmar que Marga Gil Roësset fue una pequeña genio autodidacta; además, se sabe que era tan polifacética que trataba con maestría la tinta china, la acuarela, la técnica del vaciado en escayola y bronce, y la talla de madera. Todo

Claramente, a la hora de crear, lo que todo artista está haciendo es tratar de plasmar sus sentimientos, sus vivencias, sus creencias, sus conocimientos, sus influencias, su propio mundo personal en sus obras. Para la gran mayoría de artistas, crear es exponerse al mundo, sacar todo lo que llevan dentro, contar por medio de su obra todo aquello que necesitan o quieren expresar. Por ende, se puede decir que crear sirve de expiación para el alma. Es por ello por lo que para analizar las obras de Marga primero se deben conocer las fuentes de su inspiración, influencia, etc. Este es un análisis que se obtiene después de investigar y estudiar en profundidad la época en la que vivió, su modo de vida, el acceso a los libros que pudo tener, sus viajes; todo, por nimio que parezca, pudo repercutir en ella a la hora de crear sus obras.

En primer lugar, se debe tener en cuenta que ella formaba parte de una familia acomodada que tenía muy en cuenta la educación de sus hijas. Como ya se ha explicado, recibieron una alta educación, siempre estuvieron rodeadas de lo mejor, por lo que sus padres decidieron llevar a las hermanas al estudio del pintor López-Mezquita, el cual mientras enseñaba a Consuelo se quedaba atónito al contemplar la destreza y la creatividad de la que Marga hacía gala al dibujar.

Ahora bien, los textos consultados evidencian que la primera obra que se conserva de Marga es un cuento que escribió e ilustró con solo siete años de edad. Este cuento titulado, *La niña curiosa*, lo hizo para su madre. Como puede verse, la primera obra artística de Marga fue motivada por su madre; por lo tanto, se deduce que el entorno de la familia Gil Roësset era propicio para el desarrollo de la creatividad, el arte y la cultura⁵.

En el año 1921, fueron varios los medios de prensa que hicieron eco de la publicación del cuento *El niño de oro* en Madrid, escrito por Consuelo Gil Roësset e ilustrado por Marga; en ese momento, Marga tenía 13 años. Dos años después, en 1923, se publicó en París otro relato de las hermanas, escrito en francés y titulado *Rose des Bois*. Estos datos y la observación de las ilustraciones que acompañaron estos cuentos hicieron que destacara el dominio de Marga sobre la ilustración a tan temprana edad.

La publicación de ambos cuentos, tanto en Madrid como en París, tuvieron gran eco mediático en la prensa, son varios los artículos que se pueden encontrar en la prensa española que hablan del indudable talento de las crea-

⁵ CAPDEVILLA-ARGUELLES, N., *Artistas y precursoras...*, op. cit., p. 71.



Figs. 2 y 3. Marga Gil Roësset, Dibujos realizados para el cuento *El niño de oro*, publicado en 1920.

doras; por ejemplo, el artículo publicado en *La Correspondencia de España*⁶, en este texto se comparó el cuento con los de Tagore, Grimm o Perrault, lo que indica que se consideraba a ese cuento escrito e ilustrado por unas niñas del mismo nivel que las creaciones de los artistas citados, lo que corrobora la importancia de dicha publicación. Con respecto a Marga, se evidencia que la llamaron «artista de alto vuelo», destacaron el hecho de que sus dibujos carecen de «propensiones prerrafaelistas y reminiscencias visibles de aguas fuertes goyescas»⁷, comparando así los dibujos del cuento con los prerrafaelistas y las aguas fuertes de Goya.

Otro de los artículos que se publicó en su momento y que incidió en la publicación del libro *El niño de oro* se halla en *La Correspondencia Militar Diario de Madrid*, que con su relato acerca al panorama literario español infantil a principios del siglo XX, el cual por lo que se explica no era nada halagüeño, cuestión que hizo que la publicación de Consuelo y Marga Gil Roësset destaca en este panorama sombrío, dando un soplo de aire fresco, no solo por ser un cuento que es «una excepción», por cierto, muy brillante, refiriéndose al volumen que motiva estas líneas, sino también por quién lo escribió y quién lo ilustró; su edad y su madurez artística se destacó de forma sublime. De tal manera, se afirmó lo siguiente con respecto a la autora y a la ilustradora: «En cuanto al pictórico podría, sin duda, inducir a error el imaginarse el autor por la obra. ¿Y quiénes son los autores de nuestro Cuento? Pues nada menos... que dos encantadoras niñas, hijas de un prestigioso y laureado jefe de nuestro Ejército, que ha hecho de su hogar templo de arte y virtud, donde se rinde culto a las que los estetas califican de bellas, principalmente la literatura, la pintura y la música, sobre todo las dos primeras».

Como puede evidenciarse, destacaron la forma en que la técnica y la profundidad de las ilustraciones podría llevar a equivocar al lector en cuanto a la imagen que puede hacerse de la ilustradora. Marga gozaba de tanta madurez que sus dibujos parecían ilustraciones realizadas por un adulto, las cuales aún poseen un gran trasfondo psicológico. Con relación a lo que se dijo en su momento de las primeras ilustraciones publicadas de Marga, todos coincidieron en alabar el talento de la artista, y el hecho de poseerlo siendo solo una niña. Aunque con los años dejó, de cierta manera, la ilustración de lado para volcarse en la escultura, es preciso mencionar que las ilustraciones posteriores

⁶ Artículo publicado y firmado por F. A. N., *La Correspondencia de España*, Madrid, 8/enero/1921, p. 1.

⁷ F. A. N., *La Correspondencia de España*, Madrid, 24 de enero de 1921.



Fig. 4. Fotografía obtenida del periódico La Esfera de la escultura La niña que sonríe (desaparecida), realizada por Marga Gil Roësset alrededor de 1929.

siga sola. Y así trabajo, sin consejos de nadie, sin influencias de nadie, único modo de formarme un estilo propio»⁸. Con estas palabras Marga dejó ver claramente que era autodidacta, y cómo contemplado su trabajo por los grandes del momento, la opción de que siguiera trabajando sola y creciendo de forma única era la más coherente y justa. En esa misma entrevista del periódico *Crónica* se le preguntó a Marga cuál era la obra de su autoría que más le gusta, ella sin titubear respondió: «Las que pienso hacer», lo cual deja ver las ideas artísticas que bullían en la cabeza de Marga y el reflejo de un futuro que de no haberse truncado hubiera sido espectacular⁹.

Igualmente, fue cuestionada sobre su escultura *Adán y Eva* de 1930. Marga aseguró: «Yo intento siempre operar sobre mis esculturas de dentro afuera. Es decir, trato de esculpir más las ideas que las personas. Mis trabajos, en cuanto a

que realizó en los años previos a su muerte demuestran una evolución de su estilo, es decir, al igual que todo gran genio del arte, Marga pasó por varios estilos en su forma de plasmar y dibujar.

Como ya se ha establecido, desde los quince años, Marga comenzó a dedicarse a la escultura, pero no se encontró rastro de ello hasta 1930, cuando expuso su trabajo por primera vez. Al mismo tiempo, con motivo de esa exposición, empezaron a aparecer entrevistas que se le realizaban, una de ella en el *Crónica*, donde fue cuestionada por Rosa Arciniega de Granda sobre cuáles fueron sus maestros de escultura, a lo que Marga respondió: «Ninguno. Fue un día mi madre a ver a Victorio Macho. Vio mis trabajos y le dijo: Deje usted a su hija que

⁸ ARCINIEGA DE GRANDA, R., «Las mujeres en la...», *op. cit.*, p. 15.

⁹ *Ibidem*.

la forma, podrán no ser muy clásicos; pero, por lo menos, llevan el esfuerzo de querer manifestar su interior»¹⁰. De tal forma, Marga dejó claro que su fuerza creadora se imponía a la técnica y al aprendizaje que se consideraba académicamente correcto y realmente, si se observan todas las esculturas que se conservan, tienen una fuerza y un sentimiento del que solo una genio podría dotarlas. Por otro lado, el hecho de no formarse en una academia fue una ventaja a la hora de elegir libremente los temas que quería dibujar y esculpir, dado que había temas que no estaban bien vistos para pintar, dibujar o esculpir las mujeres [fig. 4].

En cuanto a la idea de lo que convenía que pintaran, dibujaran o esculpieran las mujeres, se debe recalcar que se creía que las mujeres debían pintar temas menores, es decir, tan solo bodegones, naturalezas muertas, flores, autorretratos y poco más.

Sea como fuere, a las mujeres les estaba vetado el cuerpo humano *a priori* y de manera oficial, a pesar de que pocas disidentes, muy a finales de siglo –*La bañista* de Margarita Arosa (1887) y Concepción Motilla con *Mi modelo* (hacia 1910), ambas exponiendo sus obras en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, son dos entre los muy escasos ejemplos–, pintaron algún que otro desnudo femenino incluso en España. De cualquier forma, la utilidad de estos tratados para las mujeres era incuestionable, ya que se centraban en los temas de máximo interés para las pintoras entonces: paisajes y flores, al final lo único que las circunstancias les permitían pintar con holgura¹¹.

De acuerdo con ello, se consideraba que pintar o esculpir un desnudo tanto femenino como masculino no era correcto para una mujer, era una actividad impura que les ensuciaba la moral y el alma. Las mujeres debían circunscribir su arte y a ellas mismas al ámbito doméstico, es decir, flores, naturalezas muertas, bodegones, animales y cómo mucho, retratos de niños; siempre obras de pequeño formato. De hecho, no solo estaba mal visto que las artistas dibujaran, pintaran o esculpiesen desnudos, el simple hecho de que las mujeres pudieran observar desnudos en ese momento histórico no estaba aprobado por la sociedad.

Por otra parte, que las artistas femeninas pudieran llegar a pintar, esculpir o tan solo bocetar un desnudo, masculino o femenino, era un reto. Estas

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ DE DIEGO, E., «Copista, flâneuse, artista. La profesionalización de las pintoras en el siglo XIX», en Universidad de Zaragoza, *Pintoras en España 1859/1926 de María Luisa de la Riva a Maruja Mayo* 20 de febrero a 28 junio de 2014, Diputación de Zaragoza, Paraninfo Universidad de Zaragoza, 2014, p. 34.



Fig. 5. Fotografía de Marga Gil Roësset en su estudio, alrededor de 1930. Cedida por su sobrina Marga Clark.

creadoras no recibían formación artística para ello, las clases del natural y de anatomía pictórica estuvieron vetadas para las artistas femeninas hasta finales del siglo XIX, cuando empezaron a acceder a estas clases algunas de estas artistas; sin embargo, por ser autodidacta, Marga creó siempre lo que le pareció bien o le apeteció. La determinación de Marga para dedicarse a la escultura en un mundo de hombres, su afán, su dedicación y compromiso hicieron que se saltara todos esos techos no visibles con los que una mujer escultora se encontraba por el camino y creara, de forma espectacular, esculturas con un gran dramatismo e intensidad [fig. 5].

En ese sentido, esta forma de proceder y de crecer artísticamente de la artista recuerda a Camille Claudel, también escultora que vivió entre los años 1864 y 1943; cabe aclarar que cuando Marga comenzó a exponer sus esculturas, Camille ya había realizado su obra más importante y esta se había expuesto, por lo cual es fácil crear entre ellas un lazo de unión. Ambas trabajaban sus escul-

turas con pasión, vitalidad y una gran fuerza, se enamoraron perdidamente de un hombre mayor que no les correspondió y destrozaron sus obras. Se podría decir que intentaron borrar su paso por este mundo y terminaron sus vidas de forma trágica por culpa de esos amores no correspondidos¹².

Con respecto a ese amor no correspondido de Marga, es preciso mencionar que conoció a Juan Ramón Jiménez a través de la admiración que ella y su hermana sentían hacia la esposa de este, Zenobia Camprubí. Las hermanas fueron presentadas a la pareja en un concierto, dejando Marga una marca indeleble en el matrimonio y a raíz de ello, sobre todo desde febrero de 1932, poco a poco entablaron amistad. Marga comenzó a enamorarse de Juan Ramón, pero al sentirse rechazada por él se cree que decidió acabar con su vida¹³. Tal vez fue un amor que cumplía con el estereotipo del amor entre parejas intelectuales que tan en boga estuvo en el siglo XIX y principios del XX. Este estereotipo creía en una unión afectiva e intelectual de los cónyuges. En la vida real, durante el siglo XIX, una mujer pasaba de la tutela de su padre a la de su marido, pero si ambos consortes eran artistas se creía en la simbiosis de la pareja, en una unión espiritual.

Como ya se ha señalado, el último día de su vida, Marga buscó y destrozó todas las esculturas que pudo encontrar, lo que hizo que en la actualidad tan solo queden 16 esculturas y 10 réplicas de estas. La vida de Marga fue breve, pero desde luego digna de destacar por la calidad de sus obras, siendo únicas, que no han tenido el reconocimiento que se merecen. Por ello, tras estas breves líneas se pretende que se logre conocer un poco más sus obras y su nombre, porque aunque tuvo una vida corta, merece estar en el ideario de los artistas y los genios. Fue una artista singular, que de haber vivido más años hubiera sido un referente nacional en el arte del siglo XX; por lo tanto, es justo que se recupere su obra y su vida.

¹² A este respecto es muy interesante la lectura de BARRIONUEVO PÉREZ, R., *Escultoras en su contexto: cuatro siglos ocho historias siglo XVI al XIX*, Madrid, Ediciones Visión Net, 2014.

¹³ Los titulares que se encuentran en prensa en esos días son: «Una señorita en un hotel deshabitado», en *El Sol*; «Suicidio de una señorita. Se encierra, se dispara un tiro en la cabeza y muere instantáneamente», en *La Voz* (29 de julio de 1932); «Suicidio de una señorita en Las Rozas», en *Ahora* y «Los desesperados. Una señorita se suicida en un hotelito de Las Rozas», en *La Libertad*, los dos con fecha 30 de julio de 1932.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCINIEGA DE GRANDA, R., «Las mujeres en la Exposición Nacional de Bellas Artes», *Revista Crónica*, Madrid, 19 de junio de 1930.
- BARRIONUEVO PÉREZ, R., *Escultoras en su contexto: cuatro siglos ocho historias siglo XVI al XIX*, Madrid, Ediciones Visión Net, 2014.
- CAPDEVILLA-ARGUELLES, N., *Artistas y precursoras, un siglo de autoras Roësset*. Madrid, Editorial Horas y Horas, 2013.
- DE DIEGO, E., «Copista, flâneuse, artista. La profesionalización de las pintoras en el siglo XIX», en Universidad de Zaragoza, *Pintoras en España 1859/1926 de María Luisa de la Riva a Maruja Mayo 20 de febrero a 28 junio de 2014*, Diputación de Zaragoza, Paraninfo Universidad de Zaragoza, 2014, p. 34.
- F. A. N., *La Correspondencia de España*, Madrid, 8 de enero de 1921, p. 1.
— *La Correspondencia de España*, Madrid, 24 de enero de 1921.
- PALAU DE NEMES, G., «Nuevos datos inéditos sobre el suicidio de la escultora Marga Gil Roësset (1908-1932) por amor a Juan Ramón Jiménez», en Juan de la Cuesta, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001* (1st ed.), Madrid, Centro Virtual Cervantes, 2004, pp. 413-418.

LA MIRADA DE CARMÉ GARCÍA PADROSA. MUJER, ESPACIO DOMÉSTICO Y RETRATOS FOTOGRÁFICOS

BLANCA TORRALBA GÁLLEGO

Universidad de Zaragoza

Desde el punto de vista historiográfico, la Historia de la Fotografía no difiere demasiado del resto de las Historias del Arte, y es, hasta la fecha, un espacio protagonizado por nombres masculinos, en el que tradicionalmente la figura femenina ha recibido más atención como objeto que como sujeto, como modelo y musa que como fotógrafa. Pero esto no significa que haya sido un medio trabajado únicamente por hombres.

Este estudio se centra en la obra de Carme García (1915-2015), una de las numerosas mujeres españolas que destacaron en el mundo de la fotografía en la segunda mitad del siglo XX, pero que la historiografía se ha empeñado en ignorar. Muestra de ello es que no aparece mencionada en compendios generales como *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*¹, o *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*². Aunque es cierto que en los últimos tiempos la situación está cambiando y podemos encontrar alusiones a su obra en publicaciones como *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*³, *Fotògrafes pioneres a Catalunya*⁴, e incluso una monografía titulada *Carme Garcia. Des del terrat*⁵,

¹ LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2005.

² RUBIO, O. M. (dir.), *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2018.

³ VEGA, C., *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias, estéticas*, Madrid, Cátedra, 2017.

⁴ COLITA Y NASH, M., *Fotògrafes pioneres a Catalunya* [catálogo de exposición], Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2005.

⁵ SEGURA SORIANO, I., y BONET CARBONELL, V., *Carme Garcia. Des del terrat* [catálogo de exposición], Barcelona, El Cep i la Nansa, 2018.



Fig. 1. Carme Garcia, Autoretrat, 1959, Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

resultado de la exposición celebrada en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Aún así, todavía queda mucho trabajo por hacer.

Por ello, nos mueve principalmente la necesidad de valorar y dar a conocer una pequeña parte de la enorme producción creativa de esta fotógrafa catalana. Nuestro propósito es analizar su condición como mujer y miembro del Grupo Femenino de la Agrupación Fotográfica de Cataluña (A. F. C.); profundizar en su colección de retratos femeninos; y determinar las principales aportaciones de estas imágenes a la Historia de la Fotografía en España.

Carme Garcia Padrosa (también conocida como Carme Garcia de Ferrando) [fig. 1], nació en 1915 en Barcelona. Su deseo de estudiar en la Llotja se

vio truncado porque a los trece años empezó a trabajar, pero siempre fue una amante del arte. Pronto se compró su primera cámara, una Baby Kodak, aprendió la técnica de manera autodidacta y comenzó su labor como fotógrafa *amateur*. De esta primera etapa solo se conocen cinco imágenes, todas ellas de pronunciado carácter político. Pero el estallido de la Guerra Civil le obligó a abandonar la actividad fotográfica, paréntesis que se prolongó también durante la posguerra debido a las pésimas condiciones económicas en que vivía la clase popular. Por tanto, no fue hasta mediados de los cincuenta cuando retomó la labor fotográfica, y lo hizo inscribiéndose en el curso para mujeres organizado por la A. F. C. en 1956⁶.

EL GRUPO FEMENINO DE LA AGRUPACIÓN FOTOGRÁFICA DE CATALUÑA

Merece la pena insistir en la importancia de dicho curso, ya que su éxito derivó en la creación del Grupo Femenino dentro de la A. F. C.⁷. Configuraron una comunidad que compartía conocimientos, aspiraciones e intereses, un espacio de disidencia frente a ese discurso dominante en el contexto sociopolítico del momento que excluía a la mujer del mundo laboral pero también de la actividad creativa.

Desde el inicio fueron frecuentes las referencias en publicaciones especializadas al fenómeno de la incorporación femenina al mundo de la fotografía; de hecho, ya en julio de 1956 Barceló da la bienvenida a la mujer a este ámbito hasta entonces predominantemente masculino⁸. Pero en la práctica iba a ser una tarea bastante más ardua para ellas. Desde la Agrupación apoyaban su trabajo, destacaban su interés y confiaban en la calidad que podían alcanzar sus producciones. Pero, desde el principio, se esperaba que produjesen una obra concreta, centrada en temáticas que se asociaban a lo femenino y caracterizada por cualidades como la sensibilidad o la espiritualidad⁹.

⁶ Se realizó entre mayo y junio de 1956, estuvo dirigido por Salvador LLUCH, y se matricularon cincuenta y cuatro mujeres. Fue el primero de estas características a nivel nacional, por lo que fue fundamental en el proceso de afianzamiento de la mujer en la fotografía.

⁷ Algunas de las integrantes fueron Milagros Cartula, Montserrat Vidal-Barraquer, Gloria Salas Balbuena, Roser Oromí Dalmau, Rosa Szücs, M.^a Asunción de Benavent, M.^a Antonia Gumá...

⁸ BARCELÓ, I., «La mujer en la fotografía», *Arte Fotográfico*, Madrid, 55, julio 1956, p. 433.

⁹ LLUCH, S., «Una apostilla», *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, Barcelona, Agrupación Fotográfica de Cataluña, septiembre 1956, pp. 98-99.

Sin embargo, las opiniones de esta naturaleza nunca les frenaron. El apoyo mutuo, así como el de sus maestros y compañeros, la publicación de fotografías realizadas por mujeres¹⁰, y los primeros premios en concursos mixtos¹¹, supusieron estímulos constantes para seguir trabajando hasta conquistar su primer gran logro. En mayo de 1959 se celebró la I Exposición del Grupo Femenino¹², que pronto recibió el aplauso y la admiración de la crítica. Con esta primera muestra, en la que aportaron obras de gran modernidad, consiguieron que se refiriesen a ellas como «notables fotógrafos» o le augurasen a la mujer «un brillante porvenir» en la fotografía¹³.

Cada vez fueron más habituales los cursos femeninos, los homenajes, los premios y la publicación de sus obras. Como muestra de este avance paulatino podemos destacar el artículo «Ellas y la fotografía»¹⁴, en el que Peñasco les anima a que traten en sus obras temas hasta entonces ignorados, a que plasmen sus preocupaciones y sus puntos de vista, y esta es una de las cualidades que otorgan valor a los retratos que realizó Carme García. Otra cuestión a resaltar es que el autor les empuja también a tomar parte activa en las publicaciones y expresar con palabras sus opiniones, sus consejos o sus dudas. Y habrá que esperar poco para que esto suceda. Un par de meses más tarde encontramos ya entrevistas a algunas de las integrantes del grupo, como Gloria Salas de Villavecchia¹⁵ o Milagros Cartula¹⁶, e incluso se animaron a escribir algunos textos siguiendo los pasos de María Asunción de Benavent, que fue la pionera¹⁷.

¹⁰ Por ejemplo, en el *Boletín* de agosto de 1957 se publicó *Meditation*, de la fotógrafa Ann-Marie Gripman.

¹¹ «Exposición de las obras del concurso de cursillistas», *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, Barcelona, Agrupación Fotográfica de Cataluña, abril 1958, p. 66. En el que Milagros Cartula consiguió la tercera medalla.

¹² GASSO GRAU, E. M., «El Grupo Femenino de la Agrupación Fotográfica de Cataluña expone en sus salones ciento veinticinco obras», *Arte Fotográfico*, Madrid, 89, mayo 1959, p. 367.

¹³ BARCELÓ, I., «Incorporación de la mujer española a la fotografía», *Arte Fotográfico*, Madrid, 90, junio 1959, p. 449.

¹⁴ PEÑASCO, «Ellas y la fotografía», *Arte Fotográfico*, Madrid, 111, marzo 1961, p. 231.

¹⁵ CLOSA MIRALLES, J., «Diálogo con Dña. Gloria Salas de Villavecchia», *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, Barcelona, Agrupación Fotográfica de Cataluña, mayo 1961, pp. 69-70.

¹⁶ CLOSA MIRALLES, J., «Lo que nos dice Milagros Cartula», *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, Barcelona, Agrupación Fotográfica de Cataluña, mayo 1962, p. 77.

¹⁷ BENAVENT, M. A. de, «A vosotras, compañeras del Grupo Femenino», *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, Barcelona, Agrupación Fotográfica de Cataluña, marzo 1962, p. 38.

En 1962 se celebró la segunda muestra del grupo, igualmente exitosa¹⁸, y al año siguiente se realizó un nuevo curso femenino, pero esta vez con la particularidad de que las socias de reconocida trayectoria impartieron la mitad de las sesiones. Por ejemplo, Carme García se encargó de la lección relativa al encuadre y la composición¹⁹.

Pero fuera de la agrupación no se había progresado tanto en la normalización de la presencia femenina. Ni siquiera en el ámbito especializado, donde, aún diez años después de aquella primera exposición, encontramos artículos como los de Domingo-Bisbal, que reprocha a las fotógrafas la semejanza de sus obras a las de los hombres, la ausencia de un estilo femenino²⁰. Pero lo cierto es que, como advertimos en las palabras con las que Roser Oromí contesta a Fortius, llevaban ya tiempo respondiendo a esta clase de tópicos:

- La fotografía que realiza la mujer, ¿difiere de la del hombre?
- Si la mujer posee una cultura fotográfica, NO.
- [...]
- Cuando realiza sus fotografías, ¿piensa como «fotógrafo» o como mujer?
- Pienso como fotógrafo pero no dejo de ser mujer²¹.

Tenían que plantar cara, asimismo, a la hostilidad de gran parte de la sociedad que no era capaz de comprender qué interés podía tener una mujer en entrar en aquel «mundo de hombres». De la misma manera que Virginia Woolf cuenta cómo la mujer que quería dedicarse a la literatura en el siglo XIX debía superar, además de las materiales, las dificultades inmateriales, las burlas que podían sintetizarse en la expresión que escuchaban una y otra vez: «¿Escribir? ¿Para qué quieres tú escribir?»²². Algo similar les ocurría a las fotógrafas, al menos hasta el último cuarto del siglo XX, que debieron enfrentarse al desconcierto, e incluso al desprecio, de las gentes de la época. La propia Carme García relató una de estas experiencias: «Una vez fui con Montserrat Vidal i

¹⁸ R. N. R., «La II Exposición Fotográfica del Grupo Femenino», *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, Barcelona, Agrupación Fotográfica de Cataluña, marzo 1962, p. 53.

¹⁹ S. G., «Sobre el II Cursillo Femenino de formación fotográfica», *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, Barcelona, Agrupación Fotográfica de Cataluña, julio 1963, p. 108.

²⁰ DOMINGO-BISBAL, J., «La mujer y la fotografía», *Arte Fotográfico*, Madrid, 213, septiembre 1969, pp. 1107-1109.

²¹ FORTIUS, «Teleobjetivo. Roser Oromí Dalmau», *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, Barcelona, Agrupación Fotográfica de Cataluña, mayo 1967, pp. 93-95.

²² WOOLF, V., *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1997, p. 74.

Barraquer, sobrina del cardenal, a las chabolas de Montjuïc. Subimos, cámara al cuello, y ya en el funicular nos abordaron: ‘Más os valdría estar zurciendo’. Nos hicimos pasar por extranjeras. ¡Y sordas!»²³.

Aún así, este grupo de mujeres había llegado a lo más alto. Ingresaron en la categoría de honor, recibieron cantidad de premios, sus nombres eran admirados por sus contemporáneos, e incluso actuaron como jurado o se dedicaron a la crítica. De entre todas estas mujeres que destacaron en la época dentro de la agrupación, una de las más relevantes fue la protagonista de este estudio.

UNA APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE CARME GARCIA PADROSA (1915-2015)

La producción de Carme Garcia, sin ser desmesurada, abarca un largo periodo que iría desde mediados de los años treinta hasta finales de los ochenta (aunque las últimas imágenes de su colección son ya del siglo XXI), y refleja un absoluto dominio técnico y una clara preferencia por el blanco y negro²⁴. La fotógrafa plasmó en su obra un enorme abanico temático y geográfico, pero en ella destaca como principal foco de interés la ciudad de Barcelona. Carme Garcia capta la vida cotidiana de la urbe catalana paseándose por sus calles pero también desde las azoteas, creando composiciones únicas. En cuanto a género, su producción incluye todo tipo de imágenes: paisajes urbanos, retratos familiares, ferias, mercados, monumentos arquitectónicos, fotografía de viajes, celebraciones religiosas, competiciones deportivas... Tras realizar las fotografías, era ella misma la que fabricaba los líquidos necesarios y las revelaba. A falta de disponer de un estudio de fotografía propiamente dicho, convirtió la cocina de su casa en su laboratorio. Siempre fue un ama de casa pragmática, que supo cómo compaginar sus obligaciones con sus aficiones: «Para ahorrar puse el laboratorio en casa. Dos cocinas: en una horneaba y en la otra revelaba»²⁵.

Unos años después de la realización del cursillo femenino, y en un contexto en que en España se estaba empezando a operar la denominada transición

²³ ESCUR, N., «‘Las fotos no se hacen, las fotos se piensan’», *La Vanguardia* (Barcelona, 14-I-2006), p. 64.

²⁴ El grueso de su obra (9.093 fotografías donadas por la autora) se encuentra en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

²⁵ ESCUR, N., «‘Las fotos no se...’», *op. cit.*, p. 64.

cultural, fenómeno producido una década antes que la transición política, Carme Garcia comenzó a presentar obras a distintos concursos. Uno de los primeros reconocimientos que obtuvo fue el Trofeo Luis Navarro en 1963²⁶, y desde entonces no dejó de ganar premios y participar en exposiciones de todo tipo²⁷. Además, otra evidencia del interés que despertó y continúa despertando su trabajo son las tres exposiciones individuales que ha protagonizado. La primera fue inaugurada en febrero de 1967 en el Palau de Maricel de Sitges²⁸; la siguiente en agosto de 1970 en el Museo Municipal de Badalona²⁹; y, la última, en junio de 2018 en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Pero, de entre la enorme variedad temática que plasmó en sus obras, vamos a centrarnos en los retratos, y más concretamente en la forma en que retrató a las mujeres en el espacio doméstico.

MÁS ALLÁ DEL ARQUETIPO. RETRATO MÚLTIPLE DE LA MUJER REAL

Carme Garcia consiguió, siempre con el elemento humano como protagonista, reproducir el día a día de la ciudad de Barcelona, pero no solo en el ámbito público, sino también en el privado. La fotógrafa retrató durante décadas a sus amigas y vecinas de escalera en el interior de sus hogares, y esta parte de su producción es una de sus aportaciones más relevantes.

En dichas imágenes no niega ni rechaza aquellos espacios que el discurso dominante atribuía a la mujer, sino todo lo contrario, los convierte en escenario. Tampoco rehúsa la representación de aquellas labores que solían realizar como amas de casa, sino que las convierte en protagonista. Así, encontramos mujeres planchando, cosiendo, tendiendo la ropa, cuidando a los niños o haciendo encaje de bolillos; pero también mujeres leyendo, fumando, escri-

²⁶ «X Trofeo Luis Navarro», *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, Barcelona, Agrupación Fotográfica de Cataluña, junio 1963, p. 90.

²⁷ Tres muestras de esta heterogeneidad son la elección en 1966 de algunas de sus obras para la exhibición rusa *Interpress-Photo 66*; la obtención en 1970 del Trofeo Juan Biarnés de fotografía deportiva con *Rugby Players* (1958); y el tercer puesto con *Nazaré* (1971) en 1973 en el Nikon International Photo Contest 73.

²⁸ «Exposición de fotografías de doña Carmen García de Ferrando, en Sitges», *Boletín de la Agrupación Fotográfica de Cataluña*, Barcelona, Agrupación Fotográfica de Cataluña, abril 1967, p. 84.

²⁹ FORTET GAY, R., «En el Museo Municipal de Badalona. Exposición Fotográfica de Carmen García de Ferrando», *El Noticiero Universal* (Barcelona, 27-VIII-1970).

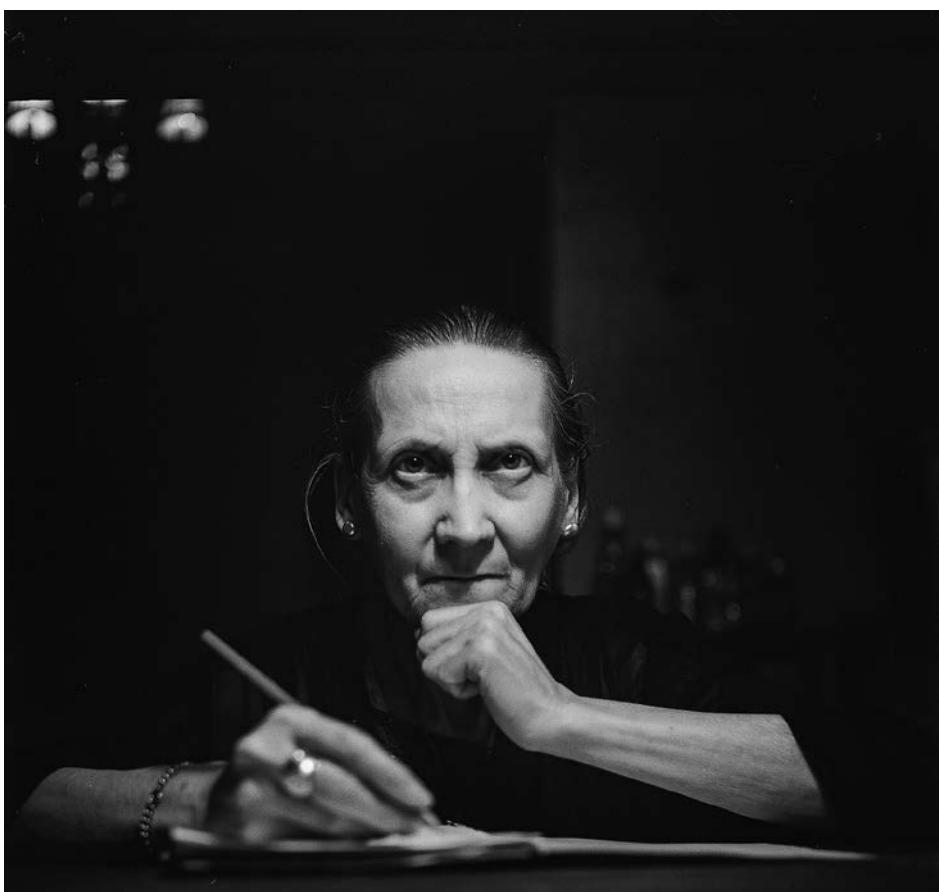


Fig. 2. Carme Garcia, Retrat de dona, 1970, Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

biendo, e incluso algún autorretrato en el que la fotógrafa aparece contemplando sus negativos.

De alguna manera, lo que hace es configurar un retrato múltiple de esa habitación propia de la que hablaba Virginia Woolf, en la que la mujer realiza las tareas domésticas, pero también descansa, conversa, se divierte o revela sus fotografías. Ese espacio en el que es ella misma. Con esta colección de retratos, Carme Garcia nos presenta a la mujer de la época como una mujer repleta de matices, que no necesita de nada ni nadie más para ser protagonista, cuya cotidianidad e intimidad es precisamente lo que le otorga gran interés [fig. 2]. Lo que hace es reproducir la vida en el espacio doméstico en su totalidad mediante un conjunto de imágenes siempre caracterizadas por una extraordinaria calidad técnica y por la poderosa sobriedad del blanco y negro.

El valor de estas fotografías reside, por un lado, en la conquista y representación de ese espacio, ese escenario cotidiano, tan desconocido para los hombres y tantas veces olvidado por las mujeres. Pero, además, uno de los logros más destacables de Carme García fue su capacidad para romper con los arquetipos imperantes [fig. 3]. En estos retratos contemplamos mujeres reales, alejadas de ese ideal femenino que en los cincuenta condensó aquella *Guía de la buena esposa* y cuyas ideas fundamentales siguieron dominando, bajo un falso proceso de modernización para la mujer, la publicidad y el cine de los años sesenta. Por lo tanto consigue, en parte mediante el uso de contrapicados y miradas directas a cámara, construir una imagen nueva, y mucho más próxima a la realidad, de la mujer española durante el franquismo. Lo interesante es que para ello no elude la cotidianidad del ama de casa, sino que habla de ella, de su espacio y de sus inquietudes, de la misma forma que escritoras del momento como Carmen Laforet tratan en sus novelas esa relación entre la mujer y el espacio doméstico.

Carme García afirmó que lo que más le gustaba «era pensar la foto antes de hacerla»³⁰, y es lo que hizo en estos retratos. En ellos, cada detalle, cada angulación de cámara, cada elemento que aparece en la imagen, está plenamente meditado, cumple una función concreta y transmite un mensaje determinado. En el *Retrat de la senyora Petra* [fig. 4], por ejemplo, vemos a una mujer adulta, vestida de negro, que mira a cámara directamente al tiempo que parece dis-



Fig. 3. Carme García, Retrat de dona, 1969,
Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

³⁰ TRAMULLAS, G., «Carme García de Ferrando: “Revelaba las fotografías en la cocina de mi casa”», *El Periódico* versión digital [<https://www.elperiodico.com/es/opinion/20100709/carme-garcia-de-ferrando-revelaba-las-fotografias-en-la-cocina-de-mi-casa-378073>, consulta: 16/XII/2018].



Fig. 4. Carme Garcia, Retrat de la senyora Petra, 1970, Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Admitimos que en un acto de etiqueta o una fiesta familiar, la mujer consuma algún pitillo; lo encontramos muy natural. Pero no podemos tolerar que caiga en el vicio de fumar cigarrillos y cigarros puros con asiduidad, como cualquier hombre con toda la barba. En fotografía es lógico y necesario que la hembra no renuncie a las normas generales y sus excepciones, propias de la misma. Pero nuestro anhelo sería que la mujer exteriorizara todo lo que lleva dentro; señorío, elegancia, delicadeza y, por encima de todo, feminidad, esa bendita feminidad que Dios le ha otorgado³¹.

Apenas unos meses después de la publicación del texto, Carme Garcia crea este retrato en el que, a su manera, sigue su consejo, exterioriza todo lo que una mujer lleva dentro. Pero mostrando la feminidad de una mujer real, no la del ideal generalizado en la época. Y por si no fuera suficiente, la retrata con un cigarrillo en la mano.

frutar del cigarrillo que sujetaba en la mano. El retrato realza el carácter intelectual de la señora, ya que sobre la mesa descansan las gafas de lectura y el periódico. Pero, además de como una mujer culta, la representa como una mujer amante del arte, al colocarla sobre un fondo repleto de reproducciones de pinturas como *Paul en Arlequín* (1928) de Picasso o el *Retrato de D. Manuel Osorio Manrique* (1787-1788) de Goya.

Conscientemente o no, con esta fotografía Carme Garcia parece responder a aquel artículo mencionado anteriormente en el que Domingo-Bisbal, tras manifestar su reproche a la mujer fotógrafa por crear obras demasiado similares a las de los hombres, establece la siguiente comparación para justificar sus palabras:

³¹ DOMINGO-BISBAL, J., «La mujer y...», *op. cit.*, espec. p. 1109.



Fig. 5. Carme Garcia, Autoretrat, h. 1960, Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Algo similar es lo que hace en uno de sus autorretratos [fig. 5], en el que convierte la imagen en una especie de ejercicio metafotográfico al otorgarle a la propia cámara un alto grado de protagonismo. Al jugar con los dos espejos, la autora aparece al mismo tiempo maquillándose y como creadora de la imagen. Es toda una declaración de intenciones. Se representa como una mujer que, sin renunciar a ningún tipo de feminidad, es capaz de ser una fotógrafa excepcional, que se aleja de lo que se espera de ella, que experimenta con las posibilidades técnicas, y que crea composiciones tremadamente originales y poderosas.

Pero, pese a los numerosos premios que Carme García recibió a lo largo de su vida, ninguno fue por este tipo de imágenes, ni tampoco fueron estas las

.....

que se publicaron en revistas y boletines. Todo ello hace todavía más evidente la necesidad de rescatar y reivindicar unas fotografías que nunca salieron de aquel número 48 de la calle de Avinyó, ya que fueron tomadas en los salones de sus vecinas, reveladas en la cocina de su casa y guardadas, hasta hace nada, en cajas de zapatos.

MARY VIEIRA: UNA ARTISTA EXTRANJERA, SUJETO Y OBJETO DE LA HISTORIA DEL ARTE

PEDRO AUGUSTO VIEIRA SANTOS

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, Brasil**

RESUMEN

La comunicación aborda la producción de la artista Mary Vieira a partir de dos situaciones diversas: su obra como *objeto* de exposición y el trabajo de la artista como *sujeto* que crea condiciones de exposición, culminando sus obras en espacios públicos.

INTRODUCCIÓN

Aunque existan muchos puntos ciegos en las narrativas de la historia del arte brasileña, afortunadamente podemos decir que grandes protagonistas son mujeres: Yolanda Penteado animó el arte moderno en el país y, con su marido Francisco Matarazzo Sobrinho, fundó la Bienal de São Paulo y posteriormente donó parte de su colección de arte para la constitución del MAC USP. Tarsila do Amaral, otra relevante figura de nuestro modernismo, tuvo en 2018 una gran muestra realizada en el MoMA de Nueva York (*Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*). Ligia Clark hace décadas viene ganando reconocimiento internacional y también tuvo muestra realizada en el MoMA NY en 2014 y junto con Mira Schendel (que ha tenido grandes muestras realizadas en la Tate Modern Londres, 2013, y Serralves Porto, 2014) son claves para comprender los caminos del arte contemporáneo en Brasil. Luisa Strina es hoy una de las galeristas más importantes del mundo (incluida desde 2012 en la lista Power 100 da Art Review – «The most influential people in the contemporary artworld»). Muchas otras mujeres participaron de manera activa de la producción artística en el país e, independientemente de su proyección internacional, nos hacen repensar esas historias del arte, empezando por las propias figuras

* El presente trabajo fue realizado con apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamiento 001.

que las escriben: historiadoras, críticas, investigadoras y curadoras activas en el escenario contemporáneo.

Ya que este coloquio abarca mujeres aragonesas, españolas o *extranjeras*, me parece pertinente hablar de una artista brasileña que, por su trayectoria, acabó siendo extranjera también en su propio país. Mary Vieira se trasladó muy temprano a Europa y desarrolló su trabajo la mayor parte del tiempo en Basilea, Suiza. Así, aunque haya gozado de cierto reconocimiento internacional en vida, acabó por no ocupar un lugar destacado en el arte brasileño. Lugar que debe ser reconsiderado, no solo por su producción ser *objeto*, sino por la artista ser *sujeto* activo en esa historia.

Mary Vieira nació en Poços de Caldas, MG, en 1922. Estudió en la primera clase de la Escuela de Bellas Artes, más conocida como Escuela Guignard, en Belo Horizonte. Así como toda su generación, fue fuertemente impactada por la producción de Max Bill, que conoció en su retrospectiva en el MASP y también en la 1a Bienal de Arte de São Paulo, en 1951. Luego va a Ulm, y frequenta la escuela fundada por el artista suizo. En seguida, se traslada a Basilea, donde establece su taller y pasa a enseñar en la Schule für Gestaltung Ulm. Se casó con el crítico de arte italiano Carlo Belloli, y hoy su archivo se encuentra junto al ISISUF. Solo en 2005, tras su muerte, Mary Vieira tuvo una muestra retrospectiva dedicada a su trabajo en Brasil, una iniciativa de la curadora Denise Mattar con una amplia investigación elaborada por la suiza Malou von Muralt.

Mary Vieira participó de diferentes maneras de la escena artística brasileña, sea dentro o fuera de Brasil. No se trata de incluirla en grupos ya consolidados por la historiografía, sino de arrojar luz sobre una producción impar que atraviesa el arte, el diseño y la arquitectura. Aunque esté siempre hablando de su producción, me gustaría probar dos puntos de vista diferentes, que pueden ayudarnos a comprender su obra y pueden suscitar cuestionamientos generales sobre el papel de la mujer en el universo de las artes: Mary Vieira *expuesta*, es decir, que sus obras son objeto de una acción de otro, y Mary Vieira *expone*, o sea, situaciones en que Mary Vieira no solo muestra su producción, sino que crea situaciones en las que pasa a ser un sujeto activo y no solo un objeto. Llegamos así a lo que se puede considerar el ápice de su producción: aquellas obras localizadas en espacios públicos.

Obviamente se trata de una metáfora: esa distinción entre sujeto y objeto no quiere decir que una obra expuesta esté siempre en una situación de total pasividad –después de todo sujeto y objeto se superponen en la producción artística, pero veremos que son situaciones bastante diversas–.

UNA OBRA EXCEPCIONAL-CLAVE PARA LEER LA PRODUCCIÓN DE MARY VIEIRA

En 1952-1953, ya en Europa, Mary Vieira realiza un trabajo que es bastante representativo de su obra, aunque se trata de un álbum de grabados: son las series en homenaje al cumpleaños de Max Bill: *Zeiten einer zeichnung [Tempos de um desenho]* (1952-1953). Excepcional pues contiene las bases del vocabulario formal de la artista, excepcional por el soporte, un álbum, libro, que posee naturalmente otros lugares de circulación dentro del universo del arte: aquí Mary Vieira *se expone y se deja circular* en lugares no determinados, además del museo.

Son dos series, cada una con nueve placas; una compuesta por rectas y otra por curvas, que se van moviendo en la superficie, cada 45 o, hasta que se conecten. Esta obra es aquí referida por la connotación que posee con el universo más amplio del proyecto constructivo, de racionalización y arte total. En general, la racionalidad en su obra puede ser vista en su forma, y –también en sus procesos– lo que incluye el proyecto (como en la arquitectura) y la producción (como en la industria).

Al valerse de dos elementos básicos, el círculo y el cuadrado, Mary Vieira deconstruye esas formas para luego reorganizarlas. Aunque esta reorganización sigue un patrón geométrico, trabaja con tensiones, contorsiones y ritmos. De ello, se desprende el movimiento circular, espiral, centrífugo, que puede ser aprehendido en otras obras suyas. La experiencia colectiva o la experiencia individual, dependiendo de cada objeto, abre un nuevo campo de organización. Si la distinción entre el *concretismo* y el *neoconcretismo* en Brasil pasa por la diferencia entre la experiencia colectiva y la individual¹, esa diferencia es superada por Mary Vieira, sobre todo en su producción en espacios públicos –una vez que se presenta a escala urbana, para la gran la masa, y que demanda la interacción directa del individuo, en el caso de los *polivolumes* principalmente.

No en vano, tensión, expansión, ritmo, desarrollo, elevación, ascensión, descendencia, controversión, rotación y equilibrio son palabras que componen

¹ De acuerdo con Regina Teixeira de Barros, el cambio de la experiencia colectiva para la experiencia individual es punto crucial en la obra de Lygia Clark y Helio Oiticica, y marca fuertemente el cambio en las investigaciones artísticas en Brasil, sobre todo a partir de la década de 1960. Véase Pinacoteca, *Arte construtivo na Pinacoteca de São Paulo*, São Paulo, Pinacoteca do estado de São Paulo, 2014, p. 31.

los nombres de sus obras, sugiriendo una acción en el tiempo con desdoblamientos espaciales, en diversas direcciones.

MARY VIEIRA EXPUESTA

La participación de Mary Vieira en exposiciones es amplia, comenzando ya en la década de 1940. No podemos ignorar, obviamente, su participación en muestras de relevancia histórica –como la del Grupo Allianz, en 1953, *Konkrete Kunst*, en 1960, ambas en Zúrich, o los Salones *Realités Nouvelles*, en París, en 1962 y 63, o su representación en la Bienal de Venecia de 1970–; o aquellas en que fue premiada –como la II Bienal de São Paulo, en 1953, el panorama del Arte Brasileira, en 1978– que rindieron obras suyas a los acervos de museos brasileños. O, además, exposiciones antológicas, como *Proyecto Constructivo Brasileño en el Arte*, en el MAM SP y MAM Rio, en 1975²; *Brasil 500 años*, en Ibirapuera, o *Brazil: Body and Soul*, en el Guggenheim de NY³.

Es fundamental pensar en la contribución que Mary Vieira dio para las investigaciones del arte cinético, siendo sus obras no solo cinéticas, pero también exigiendo la participación activa del público. Esto plantea otro problema bastante discutido hoy: ¿cómo mostrar esas obras? ¿Pueden ser manipuladas? Mary Vieira decía:

² En 2014, la Pinacoteca de São Paulo retomó el tema en la exposición *Arte Construtiva na Pinacoteca de São Paulo*, con la curaduría de Regina Teixeira de Barros. El recorte establecido para la exposición en la estación Pinacoteca se restringe a las colecciones Goivos / Roger Wright y Fundação José e Paulina Nemirovsky, además del acervo de la Pinacoteca, los cuales no poseen obras de Mary Vieira, lo que justifica la ausencia en la exposición. Sin embargo, la curadora Regina Teixeira de Barros cita a la artista en la guía de la exposición. También se editó una versión facsímil del catálogo de 1977, en la que Mary Vieira consta como «pionera» del movimiento.

³ Es importante registrar otras exposiciones que contemplaron la obra de Mary Vieira en los últimos años, como: *Diálogos com Palatnik*, 2014, MAM SP; *Por um museu público: tributo a Walter Zanini*, 2014, MAC USP, São Paulo; Museu Nacional de Brasília, 2014; *Para além do ponto e da linha: arte moderna e contemporânea no acervo do MAC USP*, 2014, MAC USP, São Paulo; *Vontade construtiva na Coleção Fadel*, MAR RJ e MAM SP, 2014; *Play Objects – The Art of Possibilities / Spielobjekte Die Kunst der Möglichkeiten*, 2014, Tinguely Museum, Basileia; *30 × Bienal: transformações na arte brasileira da 1a à 30a edição*; 2013, Fundação Bienal de São Paulo; *Dynamo: a Century of Light and Motion in Art*, 1913-2013, 2013, grand Palais, Paris; *After Utopia a View on Brazilian Contemporary Art*, 2010, Centro per l'Arte Contemporanea Museo Pecci di Prato; *Homo Ludens: do faz-de-conta à vertigem*, 2005, Itaú Cultural, São Paulo; *Mary Vieira: o tempo do movimento*, 2005, CCBB SP e RJ.

Una de las funciones sociales del arte deriva del hecho de que el espectador puede llegar a ser coautor de la obra. El espectador-coautor permite la función social del arte, imanentizarse, objetivarse. En mi escultura, el público es invitado directamente a participar de la manifestación artística; no es un espectador pasivo, sino protagonista de un espectáculo que se vuelve cambiante, vario, nuevo, según su voluntad⁴.

Obras como *Polivolume: disco plástico* [1953-1962, acervo MAC USP] son a menudo expuestas en el MAC USP pero, debido a la fragilidad de las piezas, no pueden ser manipuladas. La manipulación de sus *polivolumes* en forma de columna varía de acuerdo con el lugar en que se exponen: las piezas pertenecientes al MAB FAAP y Banco Central, aunque presenten una estructura menos frágil, también son a menudo impedidas de ser manipuladas en exposiciones.

Pero Mary Vieira no expuso solo en muestras de artes visuales: como su producción contemplaba también el diseño gráfico, la artista circuló en los medios dedicados a esa área: no raro, sus carteles se incluyen en exposiciones sobre el diseño y, en 1957, el cartel que realizó para la Panair do Brasil fue considerado el mejor cartel suizo del año, aun siendo la artista brasileña. La pluralidad de las obras de la artista fue expuesta en diferentes medios, como en la revista *Spirale* o *Graphis* en la trilogía «Círculo», «Cuadrado» y «Triángulo» de Bruno Munari⁵; su obra ilustre pieza publicitaria de industria metalúrgica y también inspiró un poema de João Cabral de Melo Neto⁶:

A escultura de Mary Vieira

dar a qualquer matéria
a aritmética do metal
dar lâmina ao metal
e à lâmina alumínio

⁴ Texto original: «Uma das funções sociais da arte deriva do fato de que o espectador pode tornar-se coautor da obra. O espectador-coautor permite a função social da arte, imanentizar-se, objetivar-se. Na minha escultura, o público é convidado diretamente a participar da manifestação artística; não é um espectador passivo, mas protagonista de um espetáculo que se torna mutável, variável, novo, segundo a sua vontade». Mary Vieira, citada por Marcio Sampaio, «Mary Vieira: a vanguarda internacional», *Minas Gerais (Suplemento literário)*, s. d. Arquivo MAC USP.

⁵ MUNARI, Bruno, *Il Cerchio*, Mantova, Corraini, 2010 e *Il Quadrato*, Mantova, Corraini, 2010.

⁶ CABRAL DE MELO NETO, João, *A escultura de Mary Vieira*. 1967, publicado por primera vez en el *Jornal do Brasil* em ago 1970.

.....

dar ao número ímpar
o acabamento do par
então ao número par
o assentamento do quatro

dar a qualquer linha
projeto a pino de reta
dar ao círculo sua reta
sua racional de quadrado

dar à escultura o limpo
de uma máquina de arte
por sua vez capaz de arte
de dar-se um espaço explícito

MARY VIEIRA EXPONE

Podemos ver que la artista trabaja a partir de un repertorio formal, o de elementos clave bien definidos. Este repertorio no quedará restringido a los objetos escultóricos «móviles»: será también explorado en sistemas de comunicación y exposición creados por la artista. Me gustaría recordar los dos más significativos: *Brasilien Baut*, versión alemana de la exposición *Brazil Builds*, que lanzó la arquitectura moderna brasileña en el contexto internacional con la exposición homónima realizada en el MoMA de NY en 1944; y *Brasilien Baut Brasilia*; la versión «especial Brasilia», de 1957.

Mary Vieira fue invitada a proyectar las dos exposiciones, en 1954 y 1957. Creó piezas gráficas –publicaciones y carteles–, diseñó el espacio expositivo y allí expuso algunas de sus obras. Lo interesante, sin embargo, no es el hecho de exponer las obras, sino de la propia exposición y de que las propias piezas gráficas fuesen obras suyas, resultado de su proceso artístico. Así, aunque no tomaba conocimiento de las esculturas de Mary Vieira, el público tomaba conocimiento de su obra.

Esta experiencia de dilatación del objeto para el espacio que lo contiene, gana contornos más bien definidos en sus obras localizadas en espacios públicos: si las primeras son objetos dispuestos en espacios abiertos sin mucha relación con la preexistencia –como en Zurique, Sindelfingen o Sonsbeek–, con el paso de los años Mary Vieira va trabajando de manera cada vez más sofisticada la inserción de esos elementos. No se trata de dibujar bases para sus obras, sino



Fig. 1. Foto del autor; polivolume: conexão-livre – homenagem Pedro de Toledo, en São Paulo, 2015.

de proyectar espacios que forman una unidad entre espacio público y objeto escultórico, indisociables: así tenemos el *polivolume: ponto de encontro*, en el Palacio de Itamaraty, en Brasilia; el *polivolume: conexão-livre – homenagem a Pedro de Toledo*, en São Paulo [fig. 1]; o el *monovolume: liberdade em equilibrio*, en Belo Horizonte⁷ [fig. 2].

El espacio público no posee reglas museológicas: aquí sus obras interactivas pueden ser tocadas, manipuladas y –por desgracia y en el peor de los casos– depredadas.

Al tratar de nuevas poéticas surgidas a partir de la crítica institucional llevada a cabo por artistas contemporáneos, Cristina Freire afirma que «el espectador es invitado a participar de la obra, ya no se supone que la observa a distancia, sino que la manipula, a tacto, mezclando las dimensiones del sujeto y del objeto de la creación», obligando también a las instituciones a repensar su

⁷ Para otros análisis de estas obras, véase el artículo «Mary Vieira e o espaço público» de este autor referido en la bibliografía.



Fig. 2. Foto del autor, monovolume: liberdade em equilibrio, en Belo Horizonte, ocupado por la fiesta Masterplano, 2016.

papel y sus formas de organización. En esta perspectiva, Mary Vieira puede ser incluida en las investigaciones contemporáneas, y queda patente que el lugar de su obra, en el caso de los *polivolumes*, no sería el museo, o al menos no el museo tradicional. Y observa: «desde los años sesenta, intentando ir más allá de los museos y galerías, considerados restrictivos, los artistas ganan los espacios del mundo «real», transforman los territorios en espacios de exposición». Mary Vieira afirmaba:

Me gustaría tener *polivolumes* en todas las calles y plazas de la ciudad, abiertos a todos y no cerrados en museos. El arte de hoy debe ser colocado directamente en contacto con la vida cotidiana y no condicionado a un billete de Museo⁸.

Para mí, lo importante es que mis obras sean manipuladas, tanto por el ministro como por todo el pueblo. Y lo que falta en Brasilia, en términos de arte, es esto: su amplio uso social, en una ciudad que quiere concretar un concepto nuevo de arquitectura y urbanismo. Me gustaría mucho actuar en Brasilia, donde faltan plazas, lugares de encuentro, puntos de referencia. Hay que poner allí cosas de ver y gustar.

⁸ Texto original: «Gostaria de ter polivolumes em todas as ruas e praças da cidade, aberto à todos e não fechados em museus. A arte de hoje deve ser colocada diretamente em contato com a vida cotidiana e não condicionada a um bilhete de Museu». Mary Vieira, citada por José Maurício. «Mary Vieira: uma arte de pura participação», *Estado de Minas*, MG, 11 ago 1976. Arquivo MAC USP.

Pero cosas que sirvan de hecho a la idea que dio origen a la nueva Capital. Utilizar la ciudad también como espacio para el arte, espacio de arte⁹.

Este acto valeroso, de extrapolar los límites del museo y sus reglas, no de manera transitoria, sino permanente, y el cuidado con el proyecto de un espacio verdaderamente público (y sabemos que los museos no lo son) debería ser considerado con mayor atención en las historias del arte que estamos escribiendo, vinculadas a las historias de nuestras ciudades y de nuestras instituciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARAL, Aracy A. (org), *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro, MAM; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.
- FREIRE, Cristina, *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*, São Paulo, Annablume, 1997.
- KUNSTGEWERBEMUSEUM, *Brasilien baut (Modern brasilianische Architektur)*.
- MATTAR, Denise (curadoria), *Mary Vieira: o tempo do movimento*, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil; Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.
- MAURICIO, José, «Mary Vieira: uma arte de pura participação», *Estado de Minas*, MG, 11 ago 1976. Arquivo MAC USP.
- NETO, João Cabral de Melo. *Museu de tudo: poesia*, 1966-1974, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
- Neue brasilianische Graphik. Plastiken von Mary Vieira*, Zurique, Kunstgewerbemuseum, Oktober – November, 1954.
- PINACOTECA, *Arte construtiva na Pinacoteca de São Paulo*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.
- PONTUAL, Roberto, «Mary Vieira: o nascer da forma», *Jornal do Brasil*, 27 ago 1977.
- SAMPAIO, Marcio, «Mary Vieira: a vanguarda internacional», *Minas Gerais (Suplemento literário)*, s. d. Arquivo MAC USP.

⁹ Texto original «Para mim, o importante é que minhas obras sejam manipuladas, tanto pelo ministro como pelo povo todo. E o que está faltando em Brasília, em termos de arte, é isto: o seu amplo uso social, numa cidade que quer concretizar um conceito novo de arquitetura e urbanismo. Eu gostaria muito de atuar assim em Brasília, onde faltam praças, lugares de encontro, pontos de referencia. Há que colocar ali coisas de ver e gostar. Mas coisas que sirvam de fato à ideia que deu origem à nova Capital. Usar a cidade também como espaço para a arte, espaço de arte». Mary Vieira, citada por Roberto Pontual, «Mary Vieira: o nascer da forma», *Jornal do Brasil*, 27 ago 1977.

- SANTOS, Pedro Augusto Vieira, *Preservação e restauro das obras de Mary Vieira em espaços públicos no Brasil*. [Dissertação de Mestrado], São Paulo, FAU USP, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-09092015-105553/pt-br.php>.
- SARTORIS, Alberto, *1 polyvolume de Mary Vieira*, Milão, Scheiwiller, 1968.
- VIEIRA, Pedro, «Mary Vieira e o espaço público», *Arquitextos*, São Paulo, ano 18, n. 209.03, Vitruvius, out. 2017. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/18.209/6750>>.

DE PUERTAS ADENTRO: ACERCAMIENTO A LA
IDENTIDAD FEMENINA Y PERSONALIDAD CREADORA
DE LA PINTORA AMALIA AVIA A TRAVÉS DE LA
MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA

EVA ASENSIO CASTAÑEDA

Universidad Europea de Madrid

INTRODUCCIÓN

El diario y la autobiografía son utilizadas como herramienta fundamental para el estudio de género. Las memorias *De puertas adentro* escritas por la pintora Amalia Avia (Santa Cruz de la Zarza –Toledo–, 23 de abril de 1930, Madrid, 30 de marzo de 2011), publicadas en 2004, nos han servido para profundizar en el conocimiento de la mujer y la artista pero, también, han sido una fuente fundamental para analizar, a través de su mirada y relato de su vida, cómo ese contexto (político, cultural, social y artístico de la posguerra y autarquía franquista, entre los años 1939 y 1959), condicionaron y determinaron los inicios de su trayectoria profesional pero también su vida personal y las relaciones personales y creativas con otras mujeres artistas de su generación, con otros compañeros de profesión y con su pareja, también pintor. Las memorias autobiográficas son una fuente que aporta gran valor científico en la metodología de género como medio para indagar y desvelar en el conocimiento de la identidad femenina y la personalidad de una artista son un testimonio clave para poder indagar en ambos aspectos. Lo vivencial ha sido muy importante y determinante en la vida de Amalia Avia; el contenido de sus memorias nos desvela los recuerdos más significativos e importantes para ella durante su infancia, juventud y madurez como mujer y artista.

La teoría feminista se interesa y se pregunta por las relaciones entre las partes: contexto histórico, entorno social, económico, cultural con lo artístico y lo personal. Las memorias autobiográficas de Amalia Avia, narradas con un estilo sencillo, directo, íntimo, muy expresivo y sin rodeos, testimonian lo vital y artístico de esta pintora en tiempos de la posguerra española, con toda la

complejidad e idiosincrasia que suponía ser mujer y artista durante la dictadura franquista. Esta obra integra e interrelaciona algunas de las principales esferas objeto de estudio de la historiografía de género tales como: la contraposición y la relación de lo femenino con lo masculino, los ámbitos privado y público, o la realidad política, social y cultural de las mujeres durante el régimen.

MEMORIAS DE AMALIA AVIA: *DE PUERTAS ADENTRO*

La autobiografía de Amalia Avia es un testimonio vital y de primer orden de una pintora, reveladora de su identidad femenina, de su personalidad creadora. Amalia Avia comienza a escribir sus memorias en 1980 y le llevará varios años finalizarlas. Su familia la anima a que las escriba y la apoya en que las publique. Su intención no era esa, sino por mero entretenimiento, pero Javier Tusell le convence para publicarlas.

Las memorias abarcan toda mi vida, todos los recuerdos desde mi niñez hasta la actualidad, hasta que muere Lucio: Desde mi nacimiento en Santa Cruz de Zarza, provincia de Toledo, después mi llegada a Madrid a raíz de la muerte de mi padre, la guerra, los milicianos, Franco, y después acabo en el mundo de la pintura... y todo el mundo importante de la pintura que ha pasado por Madrid ha pasado por mí, quiero decir, que los he podido conocer a todos no por mí, sino por Lucio... He viajado por toda Europa y he estado en Estados Unidos... con un abuelo labrador y un padre abogado... la pintura ha estado en mí toda la vida, y claro, ese contraste de esa niña vergonzosa, tímida, de colegio de monjas y que después ¡acabe hablando con Dalí! (Avia, 2003).

La confusión entre el binomio arte y vida es algo bastante común entre las mujeres artistas. De ellas admiramos su obra, pero también su personalidad, gustos, aficiones, lo que hay tras ella. Al igual que le ocurría a Amalia Avia, que sentía gran atracción y curiosidad por las vidas, la gente que habitaba tras las fachadas, puertas, casas y tiendas que pintaba: ¿Quién vivirá o habrá vivido aquí? ¿Cómo serán?, se reconoce curiosa.

No es solo lo que vemos sino lo que puede esconderse o intuirse también. La obra de Amalia Avia interesa y atrae por sí sola, pero tras ella está la mujer, su creatividad desde una sensibilidad diferente, que, en su caso, se decanta por los temas que tienen un enorme vínculo con sus recuerdos de infancia y juventud; arte y vida se dan de la mano y forman parte de la esencia del artista, y nos interesamos también por otras muchas cuestiones: cómo es la mujer que

siente así, cómo era de niña y en su adolescencia, por qué empezó a pintar, cómo es su relación creativa con su pareja, Lucio Muñoz, y con el resto de los compañeros del llamado «grupo de realistas madrileños».

En todas las etapas importantes de su vida, las relaciones con otras mujeres han jugado un papel decisivo: su madre, a la que admiró y estuvo muy unida y fue su referente siempre, su modelo; su hermana Maruja, con la que creció, jugó y compartió estrechamente sus años de infancia y juventud, de juegos, colegio, mesilla, costura, risas y miedos; Dolores, la persona que ayudaba a su madre en casa, con la que comparte muchas horas en la cocina, observándola mientras lava y plancha entre tertulias y cantos (son los recuerdos más felices que conserva de los años de clausura en la casa de Santa Cruz, guardando luto por la muerte de su hermano); sus amigas de la escuela de Eduardo Peña, como su íntima Esperanza Parada, y de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, como María Moreno o Isabel Quintanilla, o la galerista Juana Mordó, a la que también apreciaba y respetaba mucho. Hay otras mujeres que también han dejado una huella imborrable en Amalia Avia, aunque no de forma tan positiva o entrañable, como ocurre en el caso de las anteriores: su abuela, a la que recuerda al principio, con la que no tenía demasiada relación, pero le impactaba su fuerte carácter y personalidad, y las monjas del colegio de La Asunción de Madrid. Son relaciones significativas, con mujeres muy especiales para nuestra pintora, vinculadas a diferentes etapas y momentos muy concretos y claves de su vida, que han simbolizado y significado, también, realidades muy diferentes que, de hecho, ella clasifica en sus memorias en función de las etapas que va cumpliendo.

Paradójicamente, ese mundo de interiores domésticos, ese mundo privado, ámbito restringido a las mujeres que Amalia retrata, será el que le abra las puertas, que tanto le gustaban, a la esfera pública y masculina del mercado del arte.

Una vida, desde luego, llena de puertas: las puertas de las casas, que veía y cuyo interior siempre quería conocer, las puertas de las tiendas y de los garajes que no me he cansado de pintar, las puertas de tantas casas donde he vivido, las puertas de las habitaciones que tristemente fueron clausurándose en la casa de mi madre, o en fin, todas las puertas que, espero que por mucho tiempo, aún me queden por rebasar¹.

En sus memorias, Amalia Avia se recrea en la descripción de los detalles cotidianos, al igual que ocurre en su personalidad pictórica. Existe gran correspondencia y similitud entre ambos lenguajes, escrito y visual. Todo ello enri-

¹ AVIA, A., *De puertas adentro*, Madrid, Taurus, 2004, p. 13.

quece y amplía el enfoque de las investigaciones e, indudablemente, ayuda a entender mejor su personalidad artística y su proceso creativo.

El ámbito artístico ha ido siempre de la mano del personal, su vida cotidiana con Lucio Muñoz y sus cuatro hijos. Tan importante es la familia para Amalia Avia, que en todas sus entrevistas y en sus memorias, solemos encontramos frecuentemente alusiones a su vida privada: su entorno, amigos, hijos y a su marido, inseparables la profesional.

De sus obras, de hecho, uno de los adjetivos utilizados repetidamente por los críticos para definir la expresión de su pintura es *familiar*.

Amalia Avia relata en sus memorias en primera persona lo que vivió, de qué modo lo sintió, y cuáles son los recuerdos más importantes de su vida desde que era una niña hasta que alcanzó su madurez personal y profesional. Desde los años treinta hasta el triunfo de la democracia, utilizando un estilo sencillo, directo y expresivo, como su temperamento pictórico, lo que para ella significó la guerra, la posguerra, los cambios políticos, ideológicos y sociales transcurridos en España, pero también en su entorno familiar como consecuencia de estos (circunstancias dramáticas familiares, y constantes trasladados de casa, marcaron su infancia y primera juventud, influyendo y afectando en su crecimiento y desarrollo personal y en su posterior modo de concebir la creación pictórica).

La respuesta de Amalia Avia frente a este contexto tan poco propicio para las mujeres y tan privativo en lo cultural y artístico fue de reacción frente al conformismo que había tenido que asumir y adoptar desde su infancia por el *status* de niña de provincia de clase alta y los convencionalismos sociales. Pese a que no tuvo las oportunidades formativas de otros, pudieron las ganas y la vocación, la pasión por la vida y la pintura tras muchos años de contención. Fue valiente y trabajó mucho para poder abrirse camino en la profesión de pintora, un ámbito en el que solo los hombres hacían carrera pese a que había muchas mujeres que pintaban, pero no conseguían pasar de la afición a la profesionalización por la limitación de oportunidades, no solo formativas, sino también, en ocasiones, por el rechazo de sus propias familias y las instituciones oficiales.

En primera persona escribe Amalia Avia sobre todo lo que vivió, de qué modo lo sintió, y cuáles son los recuerdos más importantes de su vida desde que era una niña hasta que alcanzó su madurez personal y profesional. Desde los años treinta hasta el triunfo de la democracia, la muerte de Franco la recuerda como uno de los días más felices de su vida, nos relata, utilizando un estilo sencillo, directo y expresivo, como lo es su pintura

LOS AÑOS DE FORMACIÓN E INICIOS DE SU TRAYECTORIA PROFESIONAL

Amalia Avia empezó a dibujar de niña por entretenimiento, para pasar los largos inviernos encerrada en casa. El contexto y los entornos tan dramáticos y duros que le tocaron vivir, de niña y en su primera juventud no pudo divertirse ni elegir nada por las circunstancias políticas y familiares, hicieron de Amalia Avia una niña tímida y discreta, que no se preguntaba los motivos sino que aceptaba lo que había porque no había otra opción y se comportaba como una buena hija, lo que de ella se esperaba. Tras la muerte de Josefina, su hermana mayor, su madre comprendió que su hija Amalia necesitaba una oportunidad. Ya tenía más de veinte años y no debía seguir en Santa Cruz sin objetivos ni posibilidades de formación ni de formar una familia. Así pues, debemos al contexto de la guerra y posguerra, y a las condiciones sociales en las que las mujeres en la España de aquel entonces se encontraban, que en Amalia Avia se despertase su vocación de pintora.

Alivio y sensación de libertad sintió Amalia Avia cuando por fin se trasladó a Madrid con su madre y se instalaron, definitivamente, en Madrid, en los años cincuenta, en un piso modesto de la avenida de los Toreros.

Allí conoció y entabló relación y amistad con otras jóvenes pintoras, como Gloria Navarro, conocida profesionalmente como Gloria Alcahud, María Victoria Pérez Camarero y su mejor amiga desde entonces, Esperanza Parada con la que compartiría su primer estudio, que la introdujeron en los entornos intelectuales y artísticos del Círculo de Bellas Artes, al que asiste en clases libres de 1956 a 1960, y la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

Otros agentes determinantes en la conformación de la personalidad creativa de Amalia Avia, mencionadas en su autobiografía, fueron sus colegas y amigos del «grupo de realistas madrileños» formados en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando; los viajes realizados con motivo de becas de estudios en el mismo sitio y tiempo, normalmente a París o Italia (Amalia Avia, Esperanza Parada y María Moreno fueron a París); coincidir en inquietudes artísticas y trayectorias profesionales (Amalia Avia, Esperanza Parada, Esperanza Nuere y Gloria Alcahud montaron juntas su primer estudio)..., mantener una profunda relación y amistad de casi medio siglo juntas, celebrando juntas eventos familiares y artísticos (las cuatro con sus respectivas parejas masculinas también grandes amigos); compartir cartel expositivo en muchas ocasiones (en muestras colectivas con el resto de sus compañeros de «grupo», o bien, ellas sin los hombres); en definitiva, entender y concebir el arte y el proceso creativo de un modo similar. Entre todos los componentes del llamado «grupo de realis-

tas madrileños», tanto los figurativos como los abstractos y entre los artistas masculinos y las femeninas, siempre ha habido mucha cordialidad, respeto, apoyo y admiración por la obra de sus compañeros; produciéndose entre ellos, a menudo, debates y tertulias, informales y caseras, sobre arte, o intercambio de opiniones sobre la obra de los otros, muy enriquecedoras.

«Lo primero que te llama la atención de Amalia Avia era su belleza, su esplendor físico, que se combinaba con una fuerza especial y diferente a todos nosotros que siempre tuvo. Cuando nos conocimos a mediados de los años cincuenta, se notaba que Amalia incorporaba algo de la vida, ajeno al mundo del arte, que nos impresionaba. Cuando íbamos al cine ofrecía siempre un comentario inteligente, algo limpio y oportuno, de otro lugar, que no tenía que ver con la cultura, sino con la intuición. Todos los demás teníamos muchas más adherencias estéticas y culturales, pero Amalia, que venía de pasar muchos años en su pueblo, en donde se había sentido muy encerrada, tenía una ilusión y una mirada especial. Luego todos nos unificamos, pero en el comienzo deslumbraba su diferencia, esa sabiduría intuitiva de la vida» (López, 2001: 1).

PERSONALIDAD ARTÍSTICA DE AMALIA AVIA

«Siempre se quitó importancia a sí misma. Y a su trabajo. Confesaba que tardaba poco en pintar sus cuadros, porque era verdad, pero también era verdad que pintaba durante muchas horas al día y con mucha energía. Tenía mucha fuerza y mucho temperamento para todo, también pintando. Sabía muy bien lo que quería. Cuando empezaba los cuadros con la mancha, era impresionante oír el traqueteo del cuadro sobre el caballete, de tanta energía como le metía. Por distinta y contundente que fuera la pintura de mi padre, creo que nunca le vimos dar pinceladas con semejante brío» (Muñoz Avia, 2011).

La elección de sus temas es quizás el elemento más diferenciador y original de su personalidad creativa. Esos temas a los que imprime su carácter y los hace únicos. Es común su atracción por Madrid pero a ella le seducen las calles y la gente, no los pinta pero están ahí. *No me he atrevido con la gente o no me ha apetecido pintarla.* Pinta el paso de la vida, pinta vidas humanas porque pinta los lugares en los que han vivido (casas, portales, balcones, fachadas, tiendas...); por eso es su pintura tremadamente humanista y por este motivo lo moderno no le interesa. Es ese binomio tiempo pasado y vida lo que le seduce. No lo hace por nostalgia, porque existe lo que pinta; es testimonial porque es

una realidad olvidada para muchos por vieja, usada, estropeada, pero está ahí, está muy presente y es contemporánea aunque antigua a la vez.

Le atrae lo humano pero anónimo; no se siente cómoda con el retrato y no busca la individualidad. No es sino en este sentido en el que se podría hablar de realismo social en su obra, porque se pregunta por la gente y las vidas que hay detrás de cada fachada, puerta y tienda que pinta, cómo son, y este personal y peculiar sentido es otro aspecto que la hace única; el sabor social que tiene su plástica, no entendido con un sentido o finalidad política o costumbrista, que no la hay, sino por lo humano y expresionista que respira y el valor testimonial que tiene. Hay mucha vida latente en sus cuadros aunque no los veamos, pero se siente. La elección del tema, por tanto, no es cuestión de azar; algo tiene que haberle atraído a Amalia Avia, hacerlo especial para que le interese. Y, la mayor parte de las veces, es lo que no vemos. Lo mismo le sucede con la temática de los objetos, cotidianos como sus paisajes urbanos, en los cuales nos detendremos con más detalle más adelante. A diferencia de sus compañeras del «grupo», apenas ha pintado flores o jardines. Si lo ha hecho, siempre con elementos arquitectónicos que le motivan más. Amalia Avia es muy urbana y madrileña, aunque no lo sea por nacimiento y haya tenido una infancia muy rural. Quizá por ese motivo le gusta tanto su personal relación con la ciudad de Madrid, a la que tanto ha retratado. Este es un aspecto importante diferenciador de su personalidad creativa.

Comentábamos en el epígrafe dedicado a la identidad femenina que la familia, para Amalia Avia, ha sido siempre algo muy importante y determinante en la configuración de su personalidad creadora. Los primeros recuerdos infantiles, y su condición femenina siempre, van a determinar e influir, en gran parte, su personalidad artística.

El plano pictórico ha ido siempre de la mano del personal, después, a partir de su matrimonio en 1960 y su vida con Lucio Muñoz y sus cuatro hijos. Cuando él murió en mayo de 1998, reconoce que todo cambió y también ella. En sus memorias lo expresa claramente: [...] *Ahora Lucio ya no está... me quedan mis hijos, ver crecer a mis nietos y mi trabajo, por el que siento la misma pasión que siempre. Lástima que la salud no me acompañe. Por lo demás, mi vida será ya como un residuo que aguento como puedo, con resignación variable.*

Amalia Avia ha desarrollado todo un repertorio iconográfico en torno a lo que se ha venido a llamar la *estética de lo cotidiano* y la *estética del intimismo* en la historiografía de género. La máquina de coser, las zapatillas de sus hijos, el comedor de su casa, son temas que ha escogido para su pintura que forman parte de su vida privada. Es una pintora enormemente ligada a su familia,

entorno y amigos. Necesita estar rodeada de lo que conoce, crearse un clima acogedor, y crear su repertorio iconográfico a partir de su mundo personal. Busca reflejar esa sensación de cotidianidad y lo consigue por lo introspectivo de su mirada y de la gran carga expresiva que tienen sus obras.

El realismo de Amalia Avia está fuera de modas, es de interior, austero, profundo, anímico y muy personal. Por eso pervive con el paso del tiempo.

Amalia Avia trabajó con tesón hasta llegar a ser considerada una pintora profesional, de talento; posee una trayectoria expositiva considerablemente superior a la de sus otras compañeras, comparable al caso de Carmen Laffón, uno de los máximos exponentes del realismo sevillano contemporáneo y, como califica Pilar Garrido Redondo, «una de las pintoras españolas de mayor jerarquía, una de sus protagonistas más genuinas y auténticas».

CONCLUSIÓN

Una fuente decisiva para abordar estudios de género, para la presente investigación, han sido las memorias autobiográficas *De puertas adentro*, escritas por Amalia Avia. Por medio de ellas se ha podido profundizar en el conocimiento de la mujer y la artista, pero también han sido una fuente fundamental para analizar, a través de su mirada y el relato de su vida, cómo ese contexto político, cultural, social y artístico de la posguerra y autarquía franquista, entre los años 1939-1959, condicionaron y determinaron los inicios de su trayectoria profesional y también su vida cotidiana y las relaciones personales y creativas con otras mujeres artistas de su generación, otros compañeros de profesión y con su pareja, también pintor. Al tratarse de una memoria, diferente de las biografías, nos proporciona una información directa del autor, en estado puro, y están escritas en primera persona. Se ha utilizado una metodología mixta, partiendo de las memorias de Amalia Avia, como fuente primaria básica y las fuentes orales (entrevistas), con la finalidad de analizar la relación e influencia de la artista con el medio social y cultural que le tocó vivir, en el que cobra sentido y se justifica.

Tan importante es la familia para Amalia Avia que en todas sus entrevistas y en sus memorias solemos encontramos frecuentemente alusiones a su vida privada, su entorno, sus amigos, sus hijos y su marido, que figura también, aunque más ocasionalmente, que los hijos, inseparable y ligada de la profesional. El binomio arte y vida es, indiscutiblemente, inseparable.

Amalia Avia ha logrado durante toda su trayectoria compaginar de manera admirable, gracias a la fuerza de voluntad y constancia, su vida personal con la

artística, siendo una de las artistas más prolíficas y de trayectoria más constante del realismo español contemporáneo. Una de las características más importantes que definen la vida artística de Amalia Avia frente al continuo ritmo y cambio en el mercado del arte es su admirable constancia y coherencia estilística. Amalia Avia posee unas características estilísticas muy personales, y con su peculiar obra y modo de concebir la realidad, una realidad, insistimos, poética e intimista, ha contribuido a que nuestro realismo pictórico tenga mayor difusión y a que el número de seguidores de esta tendencia crezca, no solo entre el público en general, sino también entre galeristas y críticos, donde cuenta con numerosos aficionados y admiradores desde hace muchas décadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASENSIO CASTAÑEDA, E. [Entrevista] Entrevista a Amalia Avia, julio de 2003.
— [Entrevista] Entrevista a Rodrigo Muñoz Avia, marzo de 2014.
AA.VV., *Pinceladas de realidad. Amalia Avia, María Moreno, Isabel Quintanilla* [catálogo exposición]. Xunta de Galicia, 30 de junio a 2 de octubre, 2005.
AVIA, A., *De puertas adentro*, Madrid, Taurus, 2004.
FERNÁNDEZ BRASO, M., «Conversación con Amalia Avia», Madrid, Guadalimar, 1979.
LÓPEZ, A., *Nuestra amiga Amalia*, 1 de abril de 2011.

EL OLVIDO DE LAS ARTISTAS ANDALUZAS: EL CASO DE ASCENSIÓN HERNANZ CATALINA (1934-1995)

ANA MARTÍNEZ GUIJARRO

La mujer en la Historia del Arte puede ser estudiada como sujeto creador o como objeto representado reflejando el modo de pensar de un momento histórico determinado¹; estas investigaciones hasta hace relativamente pocos años eran algo escasamente desarrollado, pues, se puede fijar como inicio la de este interés de manera más generalizada la década de 1970 empiezan a proliferar estudios sobre mujeres artistas como el famoso artículo «Why Have There Been No Great Women Artists?» de Linda Nochlin. Gracias a este texto pionero se comenzó a visibilizar a mujeres creadoras que parecían haber desaparecido de los libros, estudios y artículos.

En el caso concreto de Ascensión Hernanz, señalar que no existe ninguna monografía sobre la artista y que su aparición en libros, en la mayoría de los casos, se resumen en indicar ligeras aportaciones al panorama artístico sevillano o leves comentarios sobre su obra o resumiendo brevemente sus principales méritos en exposiciones. Para obtener más datos sobre la vida y obra de Ascensión Hernanz hemos recurrido a los datos del Archivo de Protocolo como han sido su currículum, fotografías de viajes fechadas y a la Hemeroteca donde hemos podido obtener datos sobre las exposiciones donde participó, crítica de arte y entrevistas muy interesantes que han aportado una información muy preciada para el desarrollo de este trabajo, aportando datos inéditos². Por ello, pretendemos revalorizar el nombre de Ascensión dentro de la pintura contemporánea sevillana a través de este primer acercamiento a su figura, aunque todavía quedan más datos por conocer y que esperamos encontrar en investigaciones futuras.

¹ DE DIEGO, E., *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 29.

² Para la elaboración de este trabajo ha sido fundamental la información que Ascensión Hernanz donó al Archivo de Protocolos sevillano que recoge todo tipo de datos esclareciendo muchos aspectos de su vida.

Ascensión Hernanz Catalina (1934-1995) nació el 22 de octubre de 1934 en Sevilla en el seno de una familia de clase media, su padre, Gerardo Hernanz, era mecánico³; además, Ascensión tenía una hermana mayor, Isabel Dorotea, con quien siempre mantuvo una excelente relación como queda constancia en la cantidad de correspondencia que intercambiaron durante toda su vida⁴. De la infancia de Ascensión Hernanz hemos encontrado muy pocos datos, pero según ella misma contó en una entrevista su pasión por el arte fue a muy temprana gracias a los clientes de su padre⁵.

Su primera formación artística corre a cargo del pintor Manuel González Santos en su taller de la calle Ángeles; es necesario destacar sus clases a niñas que serían grandes artistas como es el caso de Carmen Laffón. Ascensión Hernanz continúa sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla hasta los doce años, momento en el que empieza a asistir a las clases que se impartían en la Escuela Superior de Bellas Artes gracias a la mediación del profesor Alberto Balbotín, quien convenció al claustro para que admitieran a la joven Ascensión⁶.

En la Escuela estudió pintura y grabado, dos disciplinas a las que dedica el grueso de su producción artística, como veremos a continuación. Durante estos años de formación participa en exposiciones colectivas donde consigue numerosos premios y becas, entre las que podemos destacar la beca Navas Parejo, con la que consigue el título de Bellas Artes⁷.

De estos años de juventud, es necesario destacar su participación en la I Exposición de pintura de los alumnos de Bellas Artes en la sala del Club la Rábida donde presenta dos paisajes mostrando su interés por este género. Aunque no sabemos la fecha exacta, entre 1953 y 1954 pasó una estancia en Segovia debido al Curso de Paisaje del Paular. Allí continuó realizando obras de este género lo que le sirvió para mejorar sus cualidades artísticas, conocer a otros jóvenes artistas con los mismos intereses y fomentar su pasión por viajar.

³ Esta información la conocemos gracias a la partida de nacimiento de Ascensión Hernanz.

⁴ A pesar de no haber podido leer la correspondencia entre las hermanas por la ley de protección de datos, hemos tenido la oportunidad de conocer el gran número de correspondencia entre ambas.

⁵ LORENTE, M., «Federico y Ascensión: Equipo mayo», en *ABC*, Sevilla, 1987, p. 57. Consultado a través de la hemeroteca digital de *ABC*.

⁶ *Idem*.

⁷ AA.VV., *Gran enciclopedia de Andalucía*, Sevilla, Promociones culturales andaluzas, 1979, p. 1975.

Un hecho importante, que aconteció en la biografía de Ascensión Hernanz el mismo año que concluyó sus estudios, fue la exposición individual de diecinueve obras que se celebró en el Ateneo en el año 1956. Muy relevante no solo a nivel personal, sino también en relación con la presencia de las mujeres artistas en la escena cultural hispalense, ya que fue la primera exposición individual de una mujer en Sevilla. Esta exposición contó con diecinueve obras de Ascensión, en su mayoría paisajes, siendo considerada por la prensa como una pintora no académica y relacionada con las tendencias impresionistas⁸.

Este año de 1956 fue muy importante para su trayectoria artística, ya que, además de la mencionada exposición, fue becada por la Diputación Provincial de Sevilla para viajar a Italia gracias al Ministerio degli Affari d'Italia para estudios en Florencia. Las exposiciones en las que participa de 1960 a 1965 son destacables, pues recibe varios premios, además de valoraciones muy positivas por parte de la crítica como la Exposición de Otoño de 1960 donde obtiene el premio de la Real Maestranza de Caballería⁹.

Durante la década de 1960 sigue participando en numerosas exposiciones destacando el Salón de Otoño de 1964 donde obtiene el prestigioso Premio García Ramos, lo que nos habla de lo bien valorada que estaba la obra de Ascensión Hernanz en su momento histórico y cómo su obra encajaba con el gusto artístico de la época. El año 1965 es fundamental en la vida de Ascensión debido a su viaje a México donde visitó las principales ciudades del país, pero también zonas rurales que le impactaron profundamente como queda constancia en la cantidad de obras que realizó durante esta estancia.

Tras este viaje, Ascensión consigue la plaza de profesora numeraria de Dibujo en el Instituto Nacional de Bachillerato, con lo que comenzará su andadura profesional en el ámbito de la docencia. Por añadidura, además de ser profesora de Dibujo también imparte clases en un cursillo para etnólogos en la Universidad de Sevilla, también obtiene la Beca Directora General de enseñanza media y profesional en Expresión artística de la Universidad de Cheste¹⁰.

Durante las décadas de 1960 y 1970 continúa participando en exposiciones en toda Andalucía y en otras ciudades españolas; importante destacar que sobre 1975 comienza a proliferar en su obra la temática infantil y también una mayor dedicación a lo social. De estos años señalemos la exposición individual

⁸ «Exposición en el Ateneo», *Diario de Sevilla*, Sevilla, 1956, s. n.

⁹ Información encontrada en el Archivo personal de Ascensión Hernanz del Archivo de Protocolos de Sevilla ES.41091. AHP/76 caja 24627.

¹⁰ AA.VV., *The internacional register of profiles*, Cambridge, 1977, p. 301.

en Guadalajara en 1977, donde dedica la exposición al paisaje, un género fundamental en su producción.

Un hecho importante en la vida personal de Ascensión Hernanz es su matrimonio con el también artista Federico Delgado Montiel (1929-2016), que se celebró el 24 de mayo de 1978. La relación entre ambos también será artística, pues en 1981 crean el Equipo Mayo donde ambos realizan obra conjunta experimentando con diferentes materiales como el tapiz del que exploran sus posibilidades artísticas con una gran modernidad.

Tal vez la exposición que en 1980 dedicó a la infancia en la Galería Álvaro de Sevilla sea el hito fundamental de la carrera de Ascensión, ya que engloba algunas de sus principales pinturas y muestra su preocupación por esta temática. En ella, la artista pone de manifiesto una evidente conciencia social, pretendiendo hacer reflexionar al espectador sobre las adversas circunstancias en las que viven muchos niños¹¹. Este activismo que presenta la obra de Ascensión se ve fomentado por su relación de amistad con miembros de UNICEF.

De la década de 1980 destaca que el matrimonio se instala en Huelva donde siguen con su actividad profesional; será en esta ciudad donde se realizará la exposición *Vivencias de México* en 1986 donde Ascensión expone por primera vez sus obras del periplo mexicano. También reseñemos su compromiso a nivel social mediante artículos en prensa y su faceta literaria, ya que durante esta época escribe numerosos relatos. Desgraciadamente, su trayectoria apenas dura unos años más ya que fallece el 6 de noviembre de 1995¹².

LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ASCENSIÓN HERNANZ CATALINA

«El mundo es sencillo, y así lo veo en mi pintura. La naturaleza es bella y yo trato de reflejarla tal y como es, sin complicaciones, que ya tiene bastantes complicaciones la humanidad»¹³.

¹¹ Documento con una serie de preguntas acerca de la exposición que se encuentra en la caja 242627 del archivo de Ascensión Hernanz Catalina. ES.41091.AHP/76 Caja 2427.

¹² Certificado de defunción obtenido en el Registro Civil de Sevilla en la sección de defunciones.

¹³ Documento del mes: *Ascensión Hernanz Catalina. La pintura de la sencillez* (02.01.2015-30.01.2015): <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/agendaandaluciaturcultur/evento/documento-del-mes-ascension-hernanz-catalina-la-pintura-de-la-sencillez> (Consultado el 22/X/18).

Ascensión Hernanz presenta una amplia producción, pues su carrera artística empieza a muy temprana edad y tiene duración desde 1950 hasta 1994 conteniendo pintura, dibujo, grabado, ilustración, tapiz y también producción literaria. Podemos dividir su obra por temáticas, ya que hay una serie de temas durante toda su trayectoria: retratos, bodegones, floreros, paisaje, pintura de temática femenina, pintura infantil, pintura social y también encontramos temas minoritarios que coinciden con sus últimos años donde la artista muestra una mayor innovación.

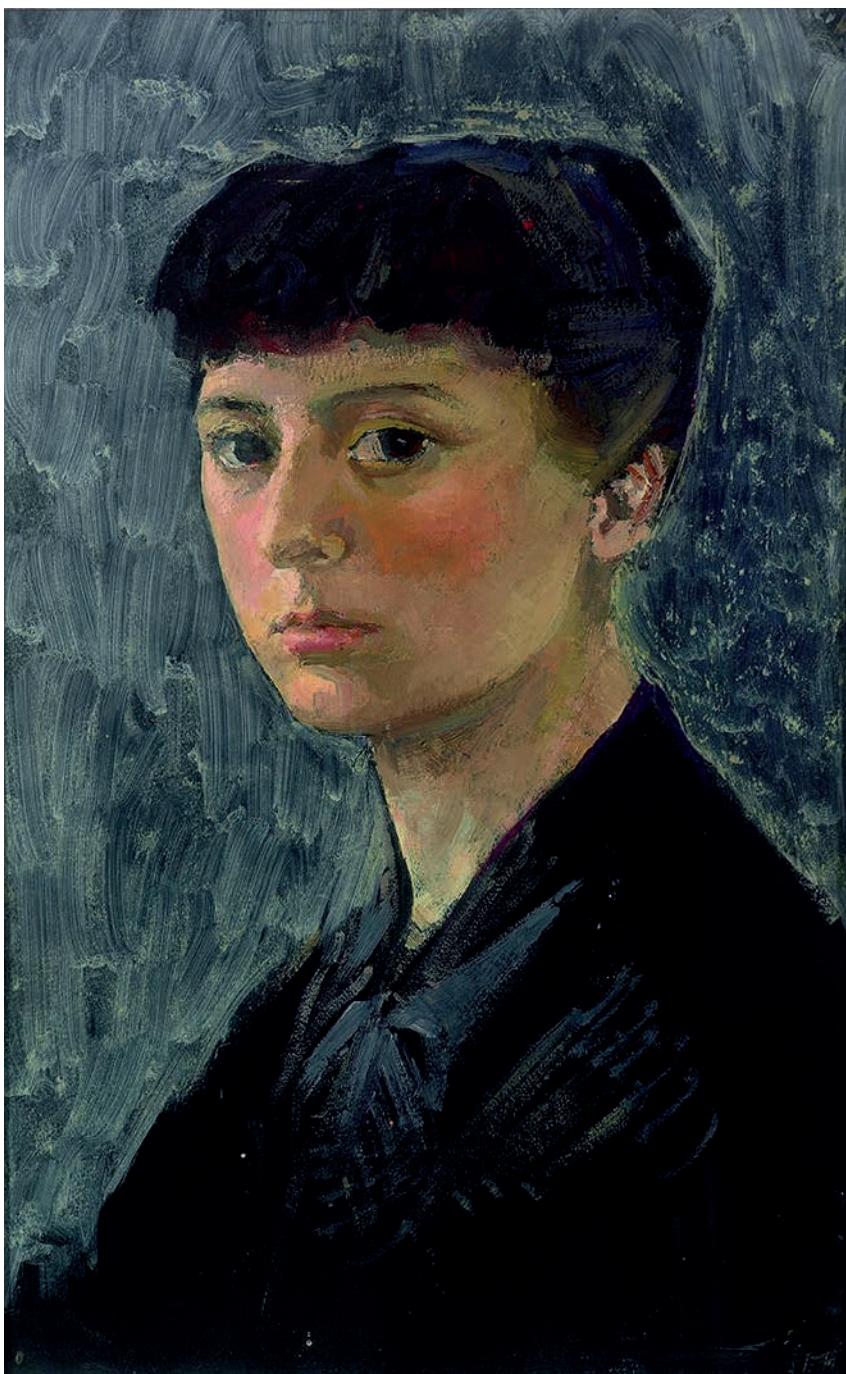
Los retratos suponen el primer género con el que empezó su carrera artística, ya que sus primeras obras fueron dos retratos a lápiz de sus padres (1950) que se conservan en el Museo de Dibujo Julio Gavín, ambas obras destacan por la solidez en la construcción de las figuras y por sus valores dibujísticos que priman por encima de otros valores como el color. Destaquemos que de su padre realizó otro retrato (h. 1955) que se conserva en el Museo de Huelva donde repite esa rigidez de la figura y una importancia del dibujo para construir las figuras. Vemos cierto eco a Daniel Vázquez Díaz, artista muy bien valorado en este momento y con el que Ascensión tuvo contacto directo en la exposición celebrada en 1954 en el Club la Rábida.

De esta etapa juvenil de Ascensión mencionemos su *Autorretrato* [fig. 1] de 1955 conservado en el Museo Provincial de Huelva, de hecho es la única obra de la artista expuesta en sala, que muestra el semblante de la joven pintora que según una referencia de la prensa de la época presenta un cierto aire a Modigliani¹⁴. Esta representación de sí misma es muy interesante y se puede identificar con la reflexión de Amparo Serrano de Haro Soriano: «Pero no será hasta el siglo XX cuando la mujer artista pase a ser un tema esencial. Hasta entonces la artista había usado el autorretrato para definirse dentro de la tradición pictórica más íntima, ahora la mujer utilizará el autorretrato para construirse como mujer»¹⁵.

En el momento en el que Ascensión realiza este autorretrato, es una joven recién salida de la Escuela Superior de Bellas Artes empezando su trayectoria artística y quizás, como señala Amparo Serrano, esta representación sea una forma de conocerse a sí misma. Los demás retratos que realiza durante toda

¹⁴ Desgraciadamente casi no tenemos datos de esta referencia, sabemos que esta obra participó junto a un paisaje en la exposición que hubo en el Centro Andaluz de diferentes artistas sevillano (*Diario de Sevilla*). Recorte encontrado en ES.41091.AHP/76 242624.

¹⁵ SERRANO DE HARO SORIANO, A., «Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos», *Polis Revista Latinoamericana*, 2017. Online en Dialnet, p. 2.

*Fig. 1.*

su trayectoria son fundamentalmente de amigas de la artista, mujeres de la burguesía y retratos infantiles, por lo tanto, probablemente serían encargos debido al talento como retratista de Ascensión Hernanz.

Dentro de estos retratos podemos destacar las obras de la artista de retratos de mujeres que, al igual que otras artistas, como Carmen Laffón, representan a mujeres jóvenes en actitud láguida y de aburrimiento, en interiores burgueses enlazando con la literatura de la época de Carmen Martín Gaite o Carmen Laforet. De estas obras destacamos *Joven sentada* (1970) [fig. 2] que se encuen-

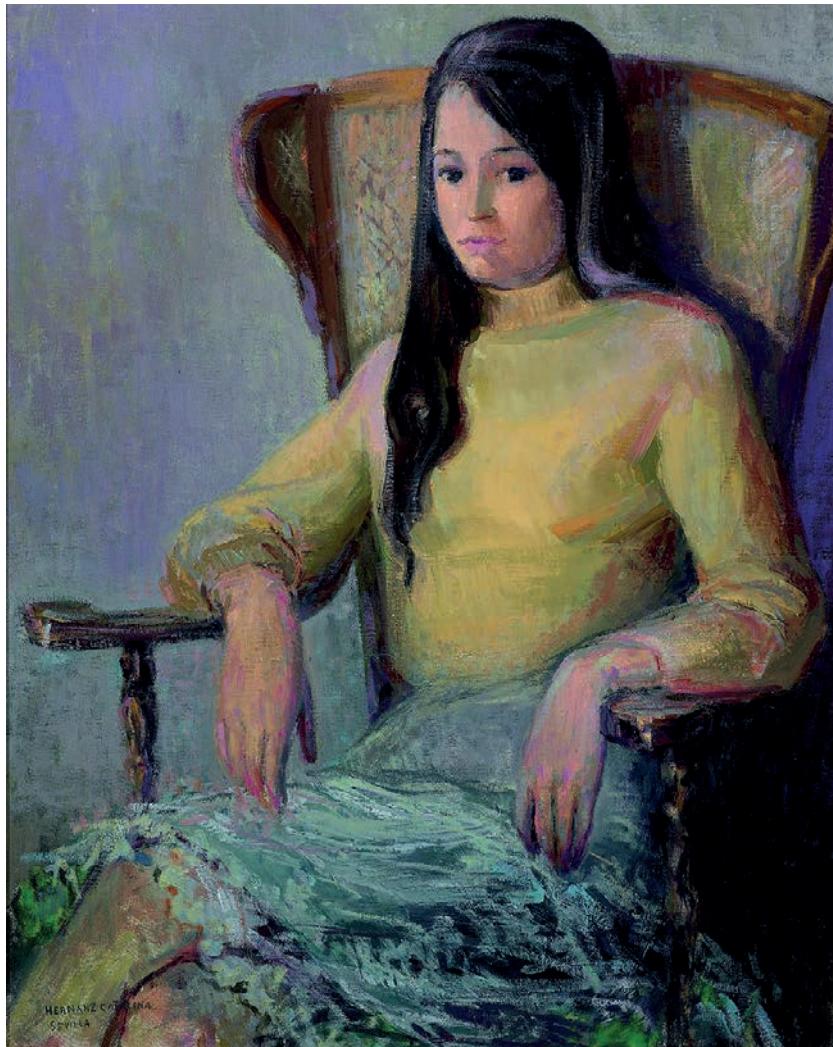


Fig. 2.

tra en el Museo de Huelva y *Apacible tarde* (h. 1975), ambas obras muestran a mujeres jóvenes en interiores que casi no se aprecian por el predominio de tonos grises, en actitudes un poco inquietantes.

En este apartado también podemos hablar de la temática infantil que empieza a cobrar importancia a partir de 1975 mostrando una de las preocupaciones de Ascensión Hernanz: la protección de la infancia, sobre todo en contextos desfavorables. Esta temática queda recogida en la exposición de 1980 de la Galería Álvaro donde expuso obras como *Pax* (h. 1975) que muestra a un niño de corta edad escribiendo Pax en una pizarra, es una de las obras más características de la artista debido a que capta a la perfección el mensaje que buscaba con esta exposición.

El paisaje es uno de los géneros protagonistas de la producción de Ascensión Hernanz, pues realiza muchísimas obras tanto de paisaje urbano como rural; esta elección temática se encuentra dentro de la línea de su momento histórico, ya que durante las décadas de 1940 y 1950 se vive un importante auge del paisaje gracias a Benjamín Palencia, pero también al realismo madrileño y sevillano que hacen de este género un tema fundamental. Uno de los hechos que demuestran su profunda vinculación con el paisaje desde muy temprana edad es su participación en un viaje de estudios a Granada para realizar paisaje en 1953 y el Curso de Paisaje del Pular de Segovia en 1954.

Realiza temas como *Postigo del Aceite* (1952), *Archivo de Indias* (h. 1955) o *Iglesia del Salvador* (h. 1956) que muestran espacios emblemáticos muy conocidos de Sevilla haciendo hincapié en lugares públicos históricos. También muy destacable son sus temas de paisaje natural donde presenta grandes espacios con mucha importancia de la vegetación a la que trata de una forma muy plástica, podemos destacar ejemplos como *Campo regado* (h. 1977) u *Olivos* (h. 1977), donde muestra estas características; muchas de estas obras participaron en su exposición de Guadalajara en 1977.

También realiza numerosos paisajes de sus viajes, aunque muchos de ellos son dibujos o bocetos que afortunadamente se han podido conservar en el Museo de Dibujo Julio Gavín: *Ponte Vecchio* [fig. 3] (1959) o *Santa María Novella* (1959), que dejan un claro testimonio del interés de la artista en plasmar las ciudades que visitó durante sus diferentes estancias en el extranjero. Estas obras presentan una mayor soltura alejándose más del academicismo, son obras de factura rápida que captan el instante.

Otro género que cultiva son los bodegones y floreros, un género que frecuentemente aparece asociado a mujeres artistas, aunque también tenemos que tener en cuenta que durante la primera formación de Ascensión con Manuel

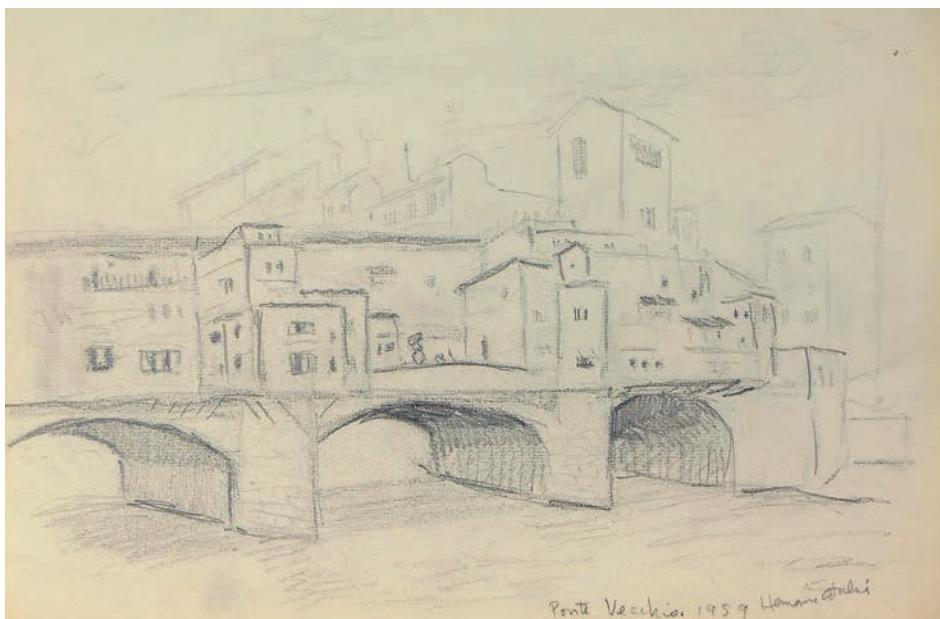


Fig. 3.

González Santos es probable que conociese este género. Su tratamiento del bodegón experimenta cambios, ya que el primero del que tenemos constancia es el *Bodegón* de 1954 que pertenece a la Universidad de Sevilla con el que obtuvo el Premio Ybarra de 1954¹⁶.

En su producción posterior encontramos bodegones menos recargados, con tratamiento transcendental del objeto muy en la línea de su contemporánea Teresa Duclós que eleva objetos de la vida cotidiana a un tema artístico superior; también destaca la influencia de la tradición pictórica sevillana en sus bodegones. Un ejemplo de esto es su obra *Cacharros* (h. 1955).

Como hemos hablado anteriormente, para Ascensión Hernanz las costumbres y los modos de vida tienen una importancia capital en su vida a nivel artístico. Una gran parte de su producción se dedica a recrear esas formas de vida que conoció en sus viajes como las acuarelas que realizó en su estancia mexicana (1965), que muestran un uso del color heredero de Gustavo Bacarisas, con quien mantenía una estrecha relación. Un ejemplo es *Acuarela de un mercado* (1965-1966), que nos traslada directamente al bullicio de México a través de una obra llena de dinamismo y colorido.

¹⁶ Patrimonio artístico de la Universidad de Sevilla. Catálogo 0575-01-PIN.

Como vemos los temas de la producción de Ascensión Hernanz se enmarca en los gustos de su tiempo reflejando la situación social de una época concreta, además en su pintura quedan reflejados sus intereses y preocupaciones fundamentales como lo fue la infancia o los modos de vida de diferentes países.

Como se ha podido ver a lo largo de este artículo, la producción artística de Ascensión Hernanz gravita en torno a una serie de temas concretos, aunque algunas veces hace concesiones a obras diferentes. Estos temas que repite durante toda su trayectoria nos ayudan a conocer sus gustos, su personalidad y cómo fue su formación. Muy relevante para entender esta dedicación a algunas líneas temáticas es el contexto que nos permite conocer el ambiente artístico de la época, por lo tanto, así podemos saber qué tipo de arte llevaban a cabo otros artistas de su generación y su relación con Ascensión.

La labor de archivo ha sido capital para la ejecución de este trabajo. Gracias a esto, se pudo acceder a los diferentes documentos relacionados con su trayectoria artística y hemos podido conocer muchas obras que de otro modo serían imposibles de conocer y acceder a datos sobre su formación. Con este trabajo se ha pretendido, por un lado, realizar un primer acercamiento a la figura de Ascensión Hernanz. Por otro lado, contribuir modestamente a que la Historia del Arte sea una disciplina más inclusiva, en la que las mujeres artistas puedan ocupar el sitio que se merecen y salir del desconocimiento generalizado que las acompaña, ya que, a pesar de los grandes pasos que se han dado al respecto, de las cada vez más numerosas y mejores investigaciones, todavía queda mucho por hacer.

BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- AA. VV., *Gran enciclopedia de Andalucía*, Sevilla, Promociones culturales andaluzas, 1979.
- *The internacional register of profiles*, Cambridge, 1977.
- DE DIEGO, E., *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientos olvidadas y alguna más*. Madrid, Cátedra, 2009.
- Documento del mes: *Ascensión Hernanz Catalina. La pintura de la sencillez* (02/I/2015-30/I/2015): <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/agendaandaluciaturculta/evento/documento-del-mes-ascension-hernanz-catalina-la-pintura-de-la-sencillez> (Consultado el 22/X/18).
- «Exposición en el Ateneo», en *Diario de Sevilla*, Sevilla, 1956.
- LORENTE, M., «Federico y Ascensión: Equipo mayo», en *ABC*, Sevilla, 1987.
- SERRANO DE HARO SORIANO, A., «Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos», en *Polis Revista Latinoamericana*, 2017. Online en Dialnet.

LA APORTACIÓN FEMENINA A LAS ARTES PLÁSTICAS DE LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN DE LA CUENCA DEL EBRO: ESCULTORAS Y PINTORAS EN EL MEDIO RURAL

José MARÍA ALAGÓN LASTE*

Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte

La presencia de artistas plásticos en las iglesias de los pueblos de colonización fue una consecuencia de la necesidad de dotar a sus templos de imaginería sagrada. Estos edificios se caracterizan por su marcada sobriedad, a la que se suma una exigua dotación de imágenes religiosas.

A este respecto, debemos señalar que la representación femenina ha estado presente en la creación de obras artísticas por parte del Instituto Nacional de Colonización (INC). No obstante, su presencia sigue siendo reducida, teniendo en cuenta la amplia nómina de artistas que trabajaron en la decoración de estos templos programados por el INC en nuestra posguerra.

Hay que advertir además que el Instituto no contó en su plantilla con artistas plásticos, sino que siempre se recurrió a personal no vinculado al mismo. De este modo, cuando se proyectaron los pueblos de colonización, desde el Instituto se buscó siempre programar unas iglesias que fueran un reflejo de su tiempo, y en las que tuviera cabida el arte contemporáneo.

Pese a ser un periodo de consolidación de la presencia de la mujer en el panorama artístico de nuestro país, la nómina de mujeres verificada en las creaciones destinadas a las iglesias de estos núcleos es reducida. Además, su verdadera aportación no ha sido recogida, en la mayoría de los casos, en las publicaciones referentes a esta cuestión.

A pesar de los aspectos anteriormente descritos, podemos encontrar firmas femeninas en las distintas zonas de actuación del Instituto –como Justa Pagés,

* Doctor en Historia del Arte. Su tesis doctoral, titulada «Pueblos de colonización en la cuenca del Ebro: urbanismo, arquitectura y arte», realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de la doctora Mónica Vázquez Astorga, fue defendida en junio de 2017. Correo electrónico: jmalagon@unizar.es.

Jacqueline Canivet, Delhy Tejero o Menchu Gal¹. En la cuenca del Ebro², únicamente se han documentado tres autoras de obras plásticas: Flora Macedonski, Teresa Eguibar y Ángela Borobio³.

FLORA MACEDONSKI CANTEMIR (1936-2014)

La pintora Flora Macedonski⁴ nació en Pollença (Mallorca) el 17 de febrero de 1936⁵. Es hija de un matrimonio de pintores: Alexis Macedonski y Florena Laura⁶. Su padre, nacido en Bucarest en 1884, visitó Mallorca en 1934, quedando sugestionado por la isla, y alquilando una vivienda en la calle Calvario núm. 22 de Pollença donde nació su hija Flora.

¹ Sobre este tema, véanse, entre otras publicaciones: CENTELLAS SOLER, M., RUIZ GARCÍA, A., y GARCÍA-PELLICER LÓPEZ, P., *Los pueblos de colonización en Almería. Arquitectura y desarrollo para una nueva arquitectura*, Almería, Colegio Oficial de Arquitectos, 2009; LOZANO BARTOLOZZI, M. del M., y BAZÁN DE HUERTA, M., «Las artes plásticas. Un Arte para la liturgia», en ESPINA HILDALGO, S., y MOSQUERA MÜLLER, J. L. (coords.), *Pueblos de colonización en Extremadura*, Badajoz, Publicaciones de la Secretaría General, 2010, pp. 283-315; BAZÁN DE HUERTA, M., y CENTELLAS SOLER, M., «Arte religioso en las Vegas Bajas del Guadiana. Propuestas renovadoras y presencia femenina en las iglesias de colonización», en LOZANO BARTOLOZZI, M. del M., y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), *Paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2018, pp. 37-63; LÓPEZ GONZÁLEZ, R., y TORIBIO RUIZ, R. M., *Arquitectura y arte en los pueblos de colonización de la provincia de Cádiz*, Jerez de la Frontera, Ayuntamiento de Jerez, 2018.

² Para conocer el panorama artístico aragonés de este momento, véase GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976; LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, Ibercaja, 2002; y SEPÚLVEDA SAURAS, M. I., *Tradición y modernidad: arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005.

³ De estas obras únicamente aparecen firmadas las de Flora Macedonski, pese a estar documentadas. Esto se debe, en el caso de Teresa Eguibar, a un deseo de no firmar sus obras menos comprometidas con la vanguardia.

⁴ En algunos documentos aparece escrito su nombre como Flora-Alexandra, aunque en la partida de nacimiento figura el de Flora Esperanza.

⁵ Falleció en Barcelona el 16 de marzo de 2014.

⁶ El nombre de su madre es Simonne Maria Friant (Orleans, Francia, 1898). No obstante, en otros documentos más tardíos, como la partida de defunción de Flora o algunas entrevistas publicadas en la prensa, aparece nombrada como Sandra o Sandra Macedonski. Florena Laura —que es como aparece nombrada en las publicaciones— había sido discípula del pintor Macedonski en su estancia en París, donde estudió en la Escuela de Bellas Artes. No obstante, ella prefirió permanecer en un segundo plano. PERELLÓ PARADELO, R., *El pintor Alexis Macedonski*, Palma de Mallorca, Luis Ripoll, 1994, p. 16.

Esta comenzó su trayectoria artística con él. Su primera exposición tuvo lugar en su estudio, en 1945, con motivo de su primera comunión. En ella mostró a sus amigos las obras realizadas desde los cinco años⁷. Seguidamente continuó exponiendo sus trabajos en sus talleres (en 1946 y 1949) y en las galerías Quint de Palma de Mallorca (desde 1951 intermitentemente hasta 1958⁸), advirtiendo lo siguiente: «Estábamos ante un caso extraordinario, personalísimo, de una criatura nacida para contar cosas. Su personal, angélica y particular visión del mundo se daría siempre a base de la línea y el color»⁹.

Desde niña obtuvo diversos galardones en Palma de Mallorca, como el Primer Premio del Certamen de Arte Sacro (1951) y la Medalla de Oro del Certamen Internacional Mariológico (1954)¹⁰. Incluso en 1952 publicó un libro de poesía ilustrado por ella¹¹.

Seguidamente, en 1959 la familia trasladó su residencia a Barcelona, con el objetivo de potenciar la carrera artística de Flora, quien expuso ese año en la «Sala Varela»¹². En Madrid, donde ya expuso en 1953 con motivo de la muestra de Arte rumano contemporáneo¹³, residieron en los años sesenta. En este periodo se encargó de la decoración de varias «iglesias nuevas» y de una colección de vidrieras o «ventanales emplomados»¹⁴.

⁷ La prensa del momento llegó a denominar al matrimonio y su hija «la trinidad artística de los Macedonski». «Cojuelo. Banco de los pobres. Alexis, Sandra y Florita Macedonski», *Baleares*, Palma de Mallorca, 22/04/1964, p. 3.

⁸ Seis de estas muestras fueron individuales, y dos colectivas. GAFIM, «Las exposiciones. Florita Macedonski en Galerías Quint», *Baleares*, Palma de Mallorca, 28/04/1956, p. 10.

⁹ J. B., «Florita Macedonski», en *Pintores mallorquines*, Galerías Quint, Palma de Mallorca, Atlante, 1958, p. 40.

¹⁰ VIDAL ISERN, A., «Mallorca. Certamen mariológico luliano», *La Vanguardia española*, Barcelona, 15/12/1954, p. 8. En 1958, su padre pintó la obra titulada *Adoración de la Asunta*, hoy en el santuario de San Salvador de Felanitx (Mallorca), donde se aprecian las similitudes de la obra de Flora con sus creaciones. «Nueva obra de Alexis Macedonski», *Baleares*, Palma de Mallorca, 11/04/1958, p. 12.

¹¹ MACEDONSKI, F., *Poesías de Florita*, Palma de Mallorca, 1952.

¹² Después residieron de manera temporal en distintos lugares de Francia –entre ellos, París–, y en Madrid, para trasladarse a Tarragona tras el matrimonio de Flora con Santiago de Sagarra y Manglano.

¹³ La exposición de Arte rumano contemporáneo tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno. CAMÓN AZNAR, J., «El arte. Arte rumano», *ABC*, Madrid, 22/05/1953, p. 29.

¹⁴ CALDENTEY, «Díganos Ud. algo. Florita Macedonski, una pintora pollensina que triunfa en Madrid», *Baleares*, Palma de Mallorca, 23/05/1964, p. 3.

El marqués de Lozoya, en el catálogo de la Exposición celebrada en la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid en 1960, expresaba lo siguiente: «En realidad, su pintura es todo poesía. No hay en ella ninguna concesión a un realismo servil, sino que en su obra el paisaje, las flores, el cuerpo humano, parecen iluminados por una luz interior que hace los colores transparentes y puros, como los de una vidriera polícroma»¹⁵.

También aludió a la profunda religiosidad que muestra en sus pinturas, representando temas de esta índole. Así, la prensa del momento hacía hincapié en su valía como pintora religiosa y en sus murales para decorar templos¹⁶. Por su parte, Santiago Arbós ponía de manifiesto su impronta femenina¹⁷.

En su pintura, tal como indicaba la prensa, «la luz es lo que manda, lo que ordena esa cierta ritmología mediterránea en la que se inspira toda la obra de Flora Macedonski»¹⁸. Estas obras recibieron una buena acogida por parte de la crítica.

El Sabinar

El 18 de junio de 1962 se enviaron desde Madrid los tres lienzos pintados al óleo por Flora Macedonski para el retablo mayor de la iglesia de El Sabinar (Zaragoza)¹⁹ [fig. 1]. En él se muestran tres escenas pertenecientes a la infancia del Niño Jesús: la adoración de los ángeles, el anuncio a los Magos²⁰ y el anuncio a los pastores.

Son pinturas en las que se aleja de la rigidez compositiva, abandonando la resolución geométrica constatada en otras creaciones contemporáneas. En ellas

¹⁵ LOZOYA, MARQUÉS DE, *Florita Macedonski Cantemir*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960, pp. 2-3.

¹⁶ GAFIM, «Las exposiciones de la semana. Florita Macedonski en el Círculo de Bellas Artes», *Baleares*, Palma de Mallorca, 17/05/1955, p. 12.

¹⁷ «Es asimismo muy notable la facilidad que esta pintora tiene para la composición. Las formas y los colores manan como de una fuente. Todo es fluido, dinámico, vivo, de primera intención, perfectamente legible». ARBÓS BALLESTE, S., «Conferencia de la pintora Florita Macedonski», *ABC*, Madrid, 22/07/1960, p. 15.

¹⁸ F. C., «Noticiario de Arte. Flora Macedonski en La Pedrera», *La Vanguardia*, Barcelona, 04/07/1981, p. 22.

¹⁹ Con unas dimensiones de 2,80 × 5 m cada uno, aparecen firmados con su nombre completo, Flora Macedonski Cantemir.

²⁰ En origen, este lienzo se situó en la parte derecha, junto a la sacristía, aunque después fue cambiado al lado apuesto.



Fig. 1. Flora Macedonski, Retablo mayor de la iglesia de El Sabinar, 2015. José M.^a Alagón.

se aprecia una mayor soltura en el trazo y una profusión de colores vivos. Las composiciones se caracterizan por la proliferación de personajes –en su mayoría ángeles y mujeres–.

Tras ejecutar estos lienzos, Flora pintó los de las iglesias de Lácara, en 1965, y de Brovales, en la provincia de Badajoz, resueltas con planteamientos estéticos similares²¹.

MARÍA TERESA EGUIBAR GALARZA (1940-2000)

María Teresa Eguibar es una de las escultoras más reveladoras de la segunda mitad del siglo XX²², y de las pocas que tuvo reconocimiento en vida. Nació en

²¹ LOZANO BARTOLOZZI, M. del M., y BAZÁN DE HUERTA, M., «Las artes...», *op. cit.*, pp. 283-315.

²² Su figura y su obra han sido tratadas en distintas publicaciones, como *12 escultores de hoy: Museo del Alto Aragón: (Arte Contemporáneo)*, Huesca, Museo del Alto Aragón, 1977; CHAVARRI, R., *Artistas Contemporáneas en España*, Madrid, Gavar, 1976, p. 98; VV. AA., *Teresa Eguibar y Lorenzo Frechilla*, Madrid, Cuadernos Guadalimar, 1990; VV. AA., *Madrid: el arte de los 60: Sala de exposiciones de la Comunidad*, Madrid, Dirección General de Patri-

Madrid el 5 de julio 1940. Empezó a dibujar siendo niña, cursando en Madrid los estudios primarios, los primeros años de bachillerato y la carrera de canto. No obstante, no mostraba interés por la formación académica, por lo que su familia intentó probar distintos métodos educativos. Pero ella únicamente se decidía por las enseñanzas artísticas, especialmente de música y de pintura²³.

En consecuencia, en 1955 se matriculó en la Escuela de Arte y Hogar de Montelar, en la madrileña calle Serrano núm. 130²⁴, donde cursó durante tres años dibujo, decoración, música y cerámica. En ese periodo conoció a su futuro marido, el escultor Lorenzo Frechilla, con quien comenzó a formarse en 1958²⁵, completando su formación en Madrid y en París. Formando parte del grupo Este-Oeste desde 1961, recorrió el continente europeo realizando exposiciones temporales, comenzando a obtener el beneplácito de la crítica. Seguidamente formó parte de dos Concursos Nacionales en Madrid. Fue en este momento cuando realizó las obras para el INC.

Obtuvo numerosos premios en reconocimiento a sus esculturas, siendo el primero de ellos la Tercera medalla en la II Bienal de Pintura y Escultura «Premio Zaragoza» celebrada en 1963;²⁶ o la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1966²⁷. Así, en el año 1975 obtuvo una beca de Artes Plásticas de la Fundación Juan March²⁸.

monio Cultural, 1990; VV. AA., *Escultoras del siglo XX. Reexistencias*, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, Sevilla, Consejería de Empleo, 2006; y BARRIONUEVO PÉREZ, R., *Hijas de la posguerra. Escultoras de la transición*, Madrid, Visión Libros, 2012, pp. 38-44.

²³ La biografía de Teresa Eguibar ha sido trazada en ORTEGA COCA, M. T., *Teresa Eguibar*, Valladolid, Diputación Provincial, 1994.

²⁴ Esta escuela fue dirigida por mujeres de la Sección Femenina del Opus Dei. «El fin principal de Montelar es dar a las chicas una intensa formación espiritual, cultural y humana para que sepan desenvolverse en el hogar y también en medio de la sociedad [...]. Las aficionadas al arte pueden desarrollar sus inclinaciones en las clases de dibujo, decoración, artesanía y cerámica». FIGUERAS, J., «Montelar, una escuela para la mujer de hoy», *Ama. La revista de las amas de casa españolas*, 46, Madrid, diciembre de 1961, pp. 25-33.

²⁵ En ese momento abandonó la pintura, dedicándose únicamente a la escultura.

²⁶ ARA FERNÁNDEZ, A., «Las Bienales de Pintura y Escultura “Premio Zaragoza” (1962-1973)», *Artígrama*, 20, Zaragoza, Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2005, pp. 419-432.

²⁷ «Premios de Bellas Artes», *ABC*, Madrid, 15/07/1966, p. 4.

²⁸ Enrique Azcoaga señalaba cómo, de las 39 obras expuestas, el resultado pecaba «más bien de modesto, y si se nos apura de mediocre. Con la excepción de las creaciones de Teresa Eguibar, digna por su desarrollo y concepto de un aplauso sin reservas». AZCOAGA, E., «Arte. Becarios de la Fundación March», *Blanco y Negro*, Madrid, 21/12/1977, p. 80.

La actividad expositiva de Teresa disminuyó desde finales de los setenta, aunque no cesó en su labor creadora hasta 1999, momento en que sufrió una enfermedad degenerativa, acabando con su vida el 26 de enero del año 2000.

En referencia a sus creaciones, debemos señalar que, en un primer momento, se centraron en el estudio de la figura, con una tendencia hacia la simplificación de las formas. No obstante, años más tarde evolucionaría hacia la búsqueda de la abstracción, preocupándose esencialmente por las formas, los volúmenes y el espacio²⁹, siendo estas esculturas abstractas lo más representativo de su obra.

Ortega ha clasificado la primera etapa cronológica de la obra de Teresa Eguibar dentro del periodo figurativo³⁰ –desde 1958 hasta aproximadamente 1968, momento en que realizó los trabajos para los pueblos de colonización³¹. En ellos se aprecia un naturalismo anatómico acompañado de una buena talla, así como una influencia inicial de la escultura de su marido³².

Tras este periodo, su obra fue conocida por sus investigaciones en el panorama escultórico del momento, huyendo del convencionalismo temático y estético, dando como resultado unas obras donde prima la libertad creadora³³. Fue considerada por algunos profesionales perteneciente «a la nómina de esos escasos creadores nuestros que practican hoy el arte dentro del *auténtico espíritu de vanguardia, espíritu de verdad o empeño de investigación*»³⁴.

²⁹ ALFARO, J. R., «Frechilla y Teresa Eguibar, comprometidos en una aventura plástica», *Hoja del Lunes de Madrid*, Madrid, 07/12/1981, p. 44.

³⁰ En palabras de José Marín Medina, se encuentra dentro de los «nuevos modos expresivos de la figuración». MARÍN-MEDINA, J., «Teresa Eguibar: la generación del espacio», *Bellas Artes*, 54, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, noviembre-diciembre de 1976, pp. 51-52.

³¹ Otros autores fechan esta etapa entre los años 1958 y 1961. MARÍN-MEDINA, J., «Teresa...», *op. cit.*, pp. 51-52. Esta etapa vinculada al INC constituye uno de los cimientos sobre los que se desarrollará en la década de los sesenta su producción más vinculada a la vanguardia.

³² En estos años, además, ejecutaba obras abstractas, pero las escondía, tal como ella reconocía, por miedo: «Lo abstracto lo teníamos escondido como si fuera droga». ANTOLÍN, E., «Artistas infiltrados. Rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco», *Cambio 16*, 592, Grupo 16, 04/04/1983, pp. 98-103.

³³ En referencia a la consideración de su concepción artística, véase, entre otras referencias, «Exposiciones», *Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 01/11/1976, p. 17.

³⁴ MARÍN-MEDINA, J., «Teresa...», *op. cit.*, pp. 51-52.

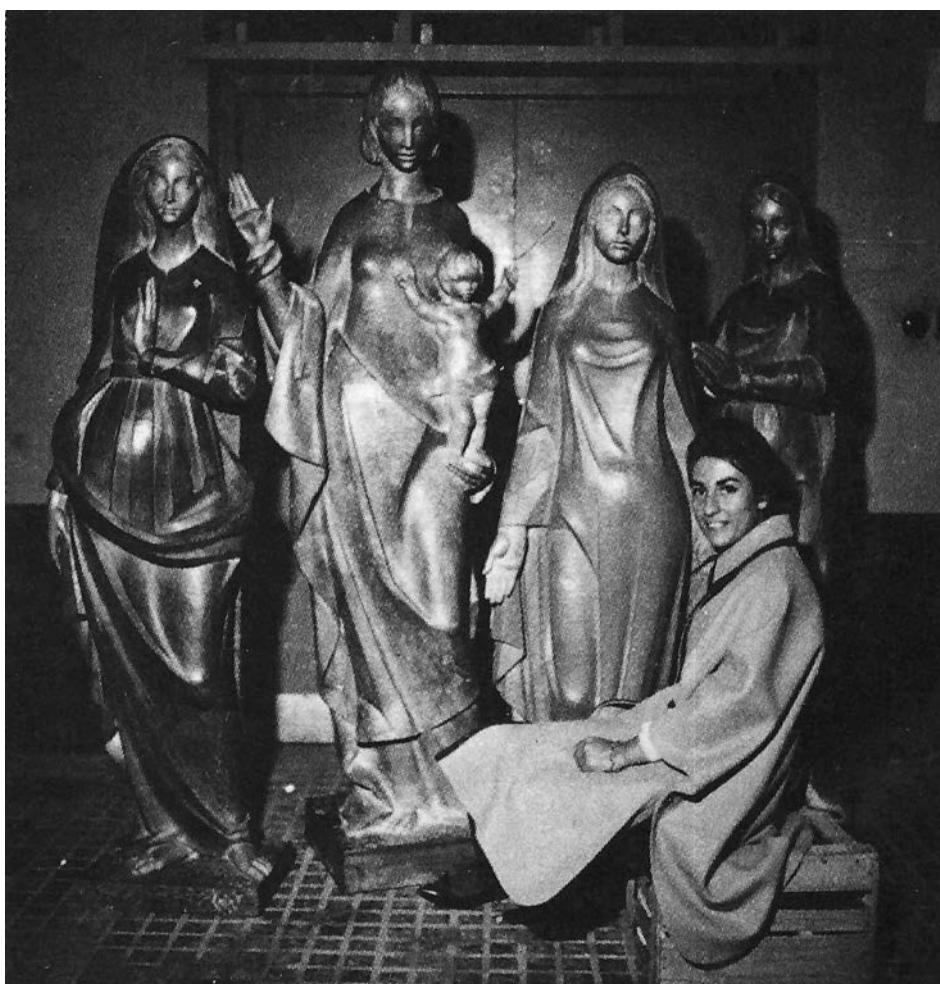


Fig. 2. Teresa Eguibar con alguna de sus obras escultóricas, h. 1962. ANTOLÍN: 99.

Santa Anastasia, Bardenas y San Jorge

En diciembre de 1962, los Servicios Centrales del INC enviaron imágenes de la Virgen María ejecutadas por Eguibar a las iglesias de Santa Anastasia y Bardena del Caudillo –hoy Bardenas–, en la provincia de Zaragoza, y a la de San Jorge, en la de Huesca³⁵.

³⁵ Teresa también trabajó para los Talleres de Arte Granda, por lo que es posible que su nómina de trabajos pueda ampliarse en un futuro. Las obras objeto de nuestro estudio, sin embargo, fueron enviadas identificadas como creaciones de Teresa Eguibar.

Como advierte Enriqueta Antolín, estas obras se adaptaron a las necesidades del Instituto³⁶. De hecho, Teresa Eguibar reconocía que «el arte religioso no me interesa en absoluto, pero, una vez que le cogí el tranquillo, hasta me gustaba»³⁷. Esta misma autora cifró en un centenar el número de imágenes realizadas para los pueblos de colonización presentes, por ejemplo, en las regiones de Extremadura o Andalucía³⁸.

Entre ellas destacaron especialmente sus tallas de Vírgenes, representadas con rostros jóvenes, cabello largo y rubio –que parecen presentar cierto parecido físico con la propia Eguibar–, y cuyos ropajes, con movimiento, dejan entrever su anatomía³⁹ [fig. 2]. Asimismo, realizó otras creaciones para este organismo, como algunos relieves⁴⁰.

En referencia a las obras objeto de estudio, todas ellas están realizadas en madera tallada, con un acabado en diferentes páginas, diferenciando el rostro, las manos y los pies, tratados con mucho detalle y delicadeza, en tonos más claros y con una terminación más pulida que en los ropajes, donde se aprecia la huella de las gubias. Todas ellas aparecen sin el Niño y en diferentes actitudes⁴¹. Son imágenes de una gran delicadeza en su representación y en su ejecución [fig. 3].

La de Santa Anastasia tiene los brazos extendidos, definiendo así una composición triangular, y con una leve inclinación en las caderas⁴². Por su parte, la de Bardenas (recientemente repintada), está en actitud de oración, con las manos unidas, y con una ligera curvatura en su cadera. La talla realizada para la iglesia de San Jorge nos muestra a una Inmaculada Concepción⁴³. Tiene el rostro sereno, con su mano izquierda en el pecho, en actitud de bendecir, y la

³⁶ Las obras realizadas para el INC, no obstante, no aparecen recogidas en los estudios publicados sobre su obra.

³⁷ ANTOLÍN, E., «Artistas infiltrados...», *op. cit.*, pp. 98-103. Estos trabajos le permitirían seguir realizando sus investigaciones abstractas, que era lo que a ella realmente le interesaba.

³⁸ Realizó otras obras, como altorrelieves representando el Bautismo de Cristo en las zonas de las Vegas Altas del Guadiana, en Extremadura, o en las provincias de Cádiz y Almería.

³⁹ Por este motivo, algunas de ellas fueron devueltas a la autora por considerarlas «provocativas».

⁴⁰ BAZÁN DE HUERTA, M., «Las artes plásticas en las iglesias de colonización de las VEGAS Altas del Guadiana», en LOZANO BARTOLOZZI, M. del M., y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), *Paisajes culturales del agua*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2017, pp. 221-243.

⁴¹ Se han localizado imágenes con el Niño, por ejemplo, en el núcleo de Doña Blanca (Cádiz).

⁴² Este diseño se constata en otras iglesias, como en la de Coto de Bornos (Cádiz).

⁴³ Tiene unas dimensiones de 175 × 51 × 23 cm, y aparece firmada como «Katay».



Fig. 3. Teresa Eguibar, Inmaculada Concepción en las iglesias de Santa Anastasia (izq.) Bardenas (ctr.) y San Jorge (der.), 2013-1975-2007. José M.^a Alagón y Delegación Episcopal de Patrimonio Cultural del Arzobispado de Zaragoza.

otra sujetándose el manto. Su túnica está ceñida a la cintura en su caída, mientras que el manto le permite crear unos interesantes juegos de volúmenes⁴⁴.

ÁNGELA BOROBIO ENCISO (1945)

Ángela Borobio Enciso, nacida en 1945, es la hija menor del arquitecto José Borobio Ojeda. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza,

⁴⁴ Este modelo lo encontramos en otros núcleos de diferentes zonas de actuación del INC, como en las iglesias de los pueblos de Barquilla de Pinares, Tiétar y Santa María de las Lomas (Cáceres), San Isidro del Guadalete, Tahivilla y Guadalcacín (Cádiz). CENTELLAS SOLER, M., y BAZÁN DE HUERTA, M., «Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar», en LOZANO BARTOLOZZI, M. del M., y MÉNDEZ HERNÁN, V. (eds.), *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2014, pp. 37-64.

trasladándose después a Barcelona, donde cursó la carrera de Bellas Artes desde los cursos 1963-1964 hasta 1969-1970.

Ermita de Santa María de las Bardenas

Para la decoración de la ermita de Santa María de las Bardenas (Zaragoza), en la zona regable homónima, José Borobio confió el diseño de la talla de la titular a su hija menor. La imagen –tallada en piedra de Calatorao– está datada en 1966, fecha en que se bendijo la ermita y la propia obra, que preside su altar mayor⁴⁵.

Representa a la Virgen María con el Niño en sus brazos, de manera estilizada. Aparece vestida con una túnica y una capa, que le cubren los pies, y con rostro descubierto. El pelo está recogido hacia la parte posterior, con un lazo. El Niño ha sido resuelto como un volumen cilíndrico dispuesto en el regazo de su madre, que lo sostiene con las manos entrecruzadas, en un gesto de ternura. Los rostros están sutilmente definidos, en mayor medida el de la Virgen (representada como «niña»), presentando el del Niño unos ligeros trazos en los ojos y la boca. Es una obra de gran sencillez, en la que prima la captación del volumen [fig. 4].

En definitiva, el estudio de las obras anteriormente mencionadas contribuye a poner de relieve el papel de la mujer artista en los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro, teniendo en cuenta que su autoría era desconocida hasta el momento.



Fig. 4. Ángela Borobio, Santa María de las Bardenas, en la ermita del mismo nombre, 2016. José M.^a Alagón.

⁴⁵ Se conserva un boceto de escayola a menor escala, con una altura de 40 cm.

APROXIMACIÓN A LA PRESENCIA DE MUJERES EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS DURANTE EL FRANQUISMO*

CLARA SOLBES BORJA

Universitat de València

El propósito de este texto es mostrar algunos de los resultados obtenidos en una primera fase de la investigación que estamos llevando a cabo sobre la vinculación de las mujeres a la educación artística en la ciudad de Valencia durante el periodo franquista (1939-1975). La metodología empleada se ha basado fundamentalmente en la consulta de la documentación conservada en la actual Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia; el análisis de fuentes orales a partir de entrevistas a antiguas alumnas y profesoras de la escuela; y la comparación de los datos y conclusiones obtenidas con estudios similares realizados en otros contextos geográficos y temporales. Esperamos que la aproximación que presentamos a continuación abra una nueva vía de estudio que visibilice y reconozca la presencia de las mujeres en la formación artística valenciana.

Antes de adentrarnos en datos e historias particulares vividas por mujeres en la antigua Escuela de Bellas Artes, resulta necesario hacer hincapié en la alta división sexual del régimen franquista, que erradicó los intentos republicanos de modernización y retomó el modelo decimonónico del ángel del hogar –con la excepción del modelo de mujer politizada que encarnarían las integrantes de la Sección Femenina de la Falange con Pilar Primo de Rivera a la cabeza–. Para transmitir su ideología, el régimen de Franco utilizaría todos los «aparatos de

* Este trabajo ha sido realizado gracias a un contrato de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (convocatoria de 2016) y es parte de la investigación que se está llevando a cabo para la realización de una tesis dirigida por Rafael Gil Salinas y Mireia Ferrer Álvarez en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

Estado», en términos de Althusser¹, que tenía a su disposición, entre los cuales encontramos precisamente el sistema educativo formal o el Servicio Social² gestionado desde la Sección Femenina –y necesario, entre otras cosas, para salir al extranjero o conseguir un puesto de trabajo–, pero también medios informales como son la televisión, la prensa, la publicidad o el cine, que se colaban en los hogares españoles con más facilidad a medida que avanzaba la dictadura y se consolidaba la sociedad de consumo del desarrollismo.

Las mujeres eran educadas desde la más tierna infancia con el fin último de prepararse para el matrimonio y la maternidad. Recibían lo que ya en el siglo XIX se denominaba una «educación de adorno», centrada en la enseñanza de labores consideradas propias del sexo femenino como el bordado, la cocina o los cuidados. Una de las antiguas alumnas de San Carlos entrevistadas, Carmen Mateu, recuerda cómo al inscribirse en la escuela, con apenas catorce años, la administrativa pensó que se debía de haber equivocado y que debía de estar buscando la Escuela de Artes y Oficios³, hecho que evidencia la vocación artesanal que se presuponía adecuada para el sexo femenino.

El régimen franquista no impidió directamente el acceso de las mujeres a los estudios universitarios ni tampoco a la formación artística. De hecho, las mujeres pudieron acceder antes a las enseñanzas artísticas que a la universidad: a las primeras accedían desde el siglo XIX –Estrella de Diego afirma que, en San Fernando, «el primer año del que se tiene noticias de alumnas matriculadas es el curso 1878-79»⁴–, mientras que las puertas de las universidades españolas no se abrieron para ellas hasta 1910⁵. La educación artística, no obstante, era concebida como algo excepcional o como un trámite hacia el destino «natural» del sexo femenino.

¹ ALTHUSSER, L., *Ideología y aparatos ideológicos de estado: Freud y Lacan*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2008 (1.^a ed., 1970).

² Algunas de las antiguas alumnas de San Carlos entrevistadas recuerdan el Servicio Social como un mero trámite. Eva Mus, por ejemplo, asistió a uno de los campamentos de régimen interno organizados por la Sección Femenina en Albaracín, mientras que Ángela García Codoñer superó la segunda parte del Servicio Social en el Centro de la Beneficencia, donde impartía clases a algunos de los internos.

³ SOLBES BORJA, C., *Entrevista a Carmen Mateu*, 2018. Inédita.

⁴ DE DIEGO, E., *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 269.

⁵ TEJEDA, I., «Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta», en ALIAGA, J. A., y MAYAYO, P., *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, León, Junta de Castilla y León; Musac, 2012, pp. 179-206, espec. p. 185.

Tras la Guerra Civil, se recuperó en las distintas escuelas de Bellas Artes del Estado un programa educativo basado en el naturalismo imperante en Valencia, obviando los intentos renovadores de Ángel Ferrant durante la década de 1930⁶. Son interesantes en este sentido comentarios de algunos de los profesores con respecto a los fundamentos de la enseñanza en la Escuela. Adolfo Ferrer Amblat, catedrático de Dibujo del Natural y Reposo, plasma en uno de los documentos conservados en el registro de salida de la Facultad del año 1965 que la enseñanza «se basa en el dibujo de modelo de hombre o mujer vivo, con ropajes o sin ellos» y Francisco Baños Martos, catedrático de Dibujo del Antiguo y Ropajes, apunta que su asignatura está fundamentada en «el análisis teórico y práctico del material didáctico clásico como elemento esencial de la preparación estética y formalista del alumno» y se concreta en el estudio «del proceso constructivo de cada trabajo: encajado conjugación de masas, relación de elementos, proporción, síntesis, sombreado, entonación y valoración»⁷.

Según el Decreto de 30 de julio de 1940, para ingresar en San Carlos era necesario superar dos pruebas: una de «Cultura General» que se podía convallidar con el título de bachillerato elemental o superior⁸, y una de «Dibujo de Estatua» en el claustro de la escuela⁹. Normalmente, las aspirantes a alumnas preparaban la prueba de ingreso con profesores particulares, como es el caso de Eva Mus; en academias privadas, como lo hizo Antonia Mir en la Academia de Manuel Sigüenza, donde acudían sobre todo «hijas de papá», según recuerda la propia artista¹⁰; matriculándose en Artes y Oficios –Aurora Valero, Carmen Calvo o Cristina Navarro–; o acudiendo al Círculo de Bellas Artes, donde posaba una modelo –Carmen Grau, entre otras–.

⁶ Véase ASENJO FERNÁNDEZ, I., «Ángel Ferrant y la reforma de las escuelas superiores de Bellas Artes», *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 325, Madrid, CSIC, enero-marzo 2009, pp. 47-62.

⁷ PINEDO, C. y MAS, E., *250 ANYS L'ensenyament de les belles arts a València i la seu repercussió social*, Valencia, Universitat de València, 2003, p. 102

⁸ El Decreto de octubre de 1942 reorganizó las enseñanzas artísticas e incluyó ser bachiller como requisito para obtener el título de profesor de Dibujo, hecho que acarreó numerosas protestas por parte del estudiantado de Bellas Artes. Véase LLORENTE, Á., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.

⁹ Para profundizar en los planes de estudio de las Escuelas de Bellas Artes, se puede consultar la tesis doctoral de Juan Carlos Arañó Gisbert: ARAÑÓ GISBERT, J. C., *La enseñanza de las Bellas Artes en España (1844-1980)* (UCM, 1988).

¹⁰ SOLBES BORJA, C., *Entrevista a Antonia Mir*, 2018. Inédita.

Una vez superada la prueba de ingreso, las alumnas se matriculaban en el curso preparatorio y empezaban una nueva rutina que, por lo general, les abría todo un mundo de posibilidades. Las jornadas eran largas, pero muy gratificantes para ellas, deseosas de aprender y de imbuirse de compañeros y compañeras con sus mismas inquietudes.

A partir de la incompleta documentación conservada en la actual Facultad de Bellas Artes, podemos extraer algunas conclusiones en cuanto al porcentaje de alumnas matriculadas en la escuela. Gran parte de los expedientes del alumnado ha desaparecido debido, fundamentalmente, a la riada que sufrió Valencia en 1957 y que, aparte de causar estragos significativos en las infraestructuras de la escuela¹¹, acabó con todos los expedientes del alumnado cuyo primer apellido empezaba por la letra M en adelante en el abecedario. Junto con los expedientes de alumnas, también hemos hallado referencias relevantes en los registros de entrada y salida, que contienen cartas y telegramas de y para el Ministerio de Educación y otras instituciones y agentes del régimen. Esta documentación revela datos relativos al profesorado y al alumnado, así como al funcionamiento de la escuela.

La pérdida de expedientes anteriores a 1957 que acabamos de mencionar nos impide estimar porcentajes sobre los años cuarenta y cincuenta, pero por el grueso cuantitativo de expedientes conservados se deduce que el número de mujeres matriculadas era considerablemente inferior al de hombres. Es evidente, asimismo, que la inmensa mayoría de las matriculadas cursan la especialidad de pintura, hecho que corrobora la masculinización de la escultura, todavía persistente en las actuales facultades de Bellas Artes según el estudio de Figueroa-Saavedra¹². De los años sesenta y setenta sí que se conservan datos estadísticos enviados al Ministerio, en los que comprobamos que el porcentaje de alumnas matriculadas rondaba el 44% de media, llegando en el curso 1965-1966 a ser incluso más alumnas que alumnos con un 51% de mujeres matriculadas. Como han apuntado ya diversos estudios similares en otros contextos¹³, este dato sorprende si se analiza la cantidad de hombres que luego

¹¹ Estragos que algunas alumnas recuerdan, como Eva Mus, quien tuvo que colaborar junto con sus compañeros y compañeras en la reparación de los daños causados.

¹² FIGUEROA-SAAVEDRA, M., «La estudiante de Bellas Artes y la generización masculina del artista creativo», *Nueva Antropología*, vol. 23, n.º 72, 2010. Disponible online: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362010000100007 (30/05/2019).

¹³ Es el caso del artículo de Figueroa-Saavedra detallado en la cita anterior, pero también otros como DE DIEGO, E., «La educación artística en el XIX: todo menos pintoras. La mujer

consiguieron profesionalizarse en comparación con las pocas mujeres que, una vez terminados los estudios, se hicieron un hueco en el sistema artístico. Ángela García Codoñer comentaba sobre este alto porcentaje femenino que «la mayoría de mujeres que estudiaban Bellas Artes eran señoritas de buena familia que lo hacían por hacer algo, como si hicieras piano, pero las que lo hacíamos realmente por vocación éramos muy pocas»¹⁴.

Sobre el día a día en la escuela, la percepción del profesorado y las relaciones entre compañeros y compañeras, de las entrevistas realizadas percibimos cierto cambio entre las generaciones de los años cincuenta y las posteriores. Por ejemplo, Eva Mus (promoción 1954-1959) recuerda estar muy unida a dos de sus compañeras, Manolita Carbonell y Maribel Quesada, pero no tanto al resto de sus compañeros varones:

Yo me encontraba feliz allí, el ambiente no era malo, pero en mi curso había bastante separación en cuanto a que las chicas íbamos en un grupito y los chicos en otro. Ellos provenían generalmente de talleres o de Artes y Oficios (la mayoría pasaban primero por allí), entonces tenían más preparación que nosotras¹⁵.

Ángela García Codoñer (promoción 1963-1968), sin embargo, no recuerda diferencias entre chicos y chicas en la escuela. De hecho, en una ocasión se puso enferma y Jordi Teixidor y Joan Cardells terminaron un mural suyo para que no le bajaran la nota: «o sea que había muy buen rollo y no notaba separación de chicas y chicos»¹⁶.

Mayoritariamente, las entrevistadas no recuerdan en exceso comentarios sexistas por parte de sus compañeros. Algunas afirman que tal vez formaba parte de su día a día y no los han retenido en su memoria. Una excepción sería Antonia Mir, quien sí que recuerda que un colega al que admiraba le sugirió en una ocasión que no entendía para qué se presentaban las mujeres a concursos, ya que «entre darle el premio a una mujer o a un hombre ni se duda»¹⁷, comentario que a ella la ofendió considerablemente.

profesora de dibujo», en MATILLA, M. J., y ORTEGA, M. (eds.), *El trabajo de las mujeres: siglos XVI-XX*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 481-488; y PARKER, R., y POLLOCK, G., *Framming feminism. Art and the women's movement (1970-1985)*, Londres, Pandora, 1987.

¹⁴ SOLBES BORJA, C., *Entrevista a Ángela García Codoñer*, 2018. Inédita.

¹⁵ SOLBES BORJA, C., *Entrevista a Eva, Mus*, 2018. Inédita.

¹⁶ SOLBES BORJA, C., *Entrevista a Ángela García Codoñer*, 2018. Inédita.

¹⁷ SOLBES BORJA, C., *Entrevista a Antonia Mir*, 2018. Inédita.

Por otro lado, las alumnas tuvieron que enfrentarse a profesores cuya actitud era en ocasiones profundamente machista. En este sentido, podemos destacar a Genaro Lahuerta, catedrático de Colorido y Composición, ya que marcó negativamente de manera generalizada a la inmensa mayoría de las alumnas. Echando un vistazo a los expedientes de mujeres conservados en la facultad, se evidencia que pocas eran las que conseguían aprobar la asignatura en primera convocatoria. Muchas, de hecho, pedían traslado a otras escuelas de Bellas Artes con solo esa asignatura pendiente. Es el caso de Ángela García Codoñer, que terminó los estudios en Sevilla, y de Cristina Navarro, que lo hizo en Madrid. Tanto ellas como otras muchas de sus compañeras recuerdan a Lahuerta como un profesor abiertamente misógino, que no dudaba en realizar comentarios despectivos hacia ellas y con el que tuvieron varios encontronazos en clase:

Nos odiaba a las mujeres. Yo entre el acento andaluz, que pintaba bien... A mí me decía que podía dedicarme a pintar cuadros para las iglesias, despectivamente, como si pintar cuadros para iglesias fuera lo peor. Ese comentario lo hacía en voz alta para que se enterara toda la clase¹⁸.

Ángela García Codoñer recuerda una ocasión en que «la madre de una compañera fue a hablar con él y él le dijo que enseñara a su hija a cocinar que era lo que tenía que hacer»¹⁹.

Por último, comentaremos brevemente la presencia de profesoras en la Escuela. Figueroa-Saavedra apunta en su estudio sobre la Escuela de San Fernando que hasta mediados de la década de los setenta no se contó con profesoras en la plantilla²⁰. En San Carlos, sin embargo, desde su reapertura en 1939, aparece como profesora de «Pedagogía del dibujo» Rosario García Gómez (Valencia, 1911), alumna de la escuela entre 1929 y 1934. Anteriormente había cursado estudios de magisterio de primera enseñanza y la licenciatura en Filosofía y Letras. En su expediente se conserva la solicitud de la certificación que acredite que «se la nombró para ocupar el cargo de profesora interina encargada de la asignatura de Pedagogía del dibujo, nombrada por un año previa oposición» (18-08-1934). Este documento nos indica que Rosario García debía de trabajar ya en la escuela antes de la Guerra Civil, lo que corrobora a su vez la relativa continuidad del profesorado con respecto a la II República, con la excepción de los profesores

¹⁸ SOLBES BORJA, C., *Entrevista a Cristina Navarro*, 2018. Inédita.

¹⁹ SOLBES BORJA, C., *Entrevista a Ángela García Codoñer*, 2018. Inédita.

²⁰ Véase nota n.º 13.

depurados²¹. Sus alumnas la recuerdan como una mujer estrañalaria, pero muy poderosa. Doña Rosario –así la llamaba el alumnado– fue nombrada «Catedrático Numerario» en 1951. La documentación sobre las siguientes mujeres en incorporarse a la plantilla del profesorado es dudosa y probablemente poco rigurosa. Entre 1961 y 1968 aparecen varias mujeres como «ayudantes interinos gratuitos» de diversas asignaturas, aunque ninguna de las alumnas entrevistadas recuerda a ninguna de estas ayudantes como profesoras de la escuela. Tal y como nos ha confirmado M.^a Luisa Pérez Rodríguez, los contratos se hacían cada año de manera diferente y, por ejemplo en su caso, aunque su contrato estaba adscrito a la escuela de Bellas Artes, en realidad se incorporó como profesora de la recién inaugurada Escuela de Arquitectura.

En 1976, en plena conversión de la Escuela de Bellas Artes en facultad²², se incorporan como profesoras auxiliares las primeras profesoras contratadas tras Rosario García y las ayudantes anteriormente mencionadas. Ángeles Marco Saturnino y Carmen Lloret Ferrández se sumaron a la plantilla para completar bajas de profesores que se iban jubilando y gracias al apoyo de maestros que las consideraban aptas para el puesto y que remaron a contracorriente de la directiva del centro, abiertamente opuesta a que se incorporaran mujeres como profesoras, según relata Carmen Lloret²³.

A modo de conclusión, nos gustaría hacer hincapié en que la que presentamos es una investigación en proceso que será completada con nuevas fuentes documentales y orales en los próximos meses. Consideramos, no obstante, que los datos recopilados hasta la fecha permiten concluir que la presencia femenina en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos durante el periodo franquista fue más abundante de lo que refleja la historiografía tradicional. Eran numerosas las mujeres que se matricularon y muchas de ellas además destacaron entre el alumnado, pero la mayoría dejaron de ejercer –al menos profesionalmente– al terminar los estudios. A pesar de ello, las entrevistadas recuerdan aquellos años en San Carlos con nostalgia: eran días cargados de trabajo pero también de felicidad, especialmente para las mujeres, ya que allí disfrutaban de una

²¹ Véase LLORENTE, Á., *Arte e ideología..., op. cit.*, p. 178.

²² La Escuela de Bellas Artes de San Carlos adquiría en 1973 rango universitario para pasar a formar parte del Sistema de Universidades en 1975 e incorporarse a la Universidad Politécnica de Valencia en 1978. FORRIOLS, R., «Los estudios artísticos en sus modalidades creativas, históricas y teóricas, entre 1978 y 2008», *Los últimos 30 años de arte valenciano contemporáneo*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2013, p. 18.

²³ SOLBES BORJA, C., *Entrevista a Carmen Lloret*, 2018. Inédita.

.....

relativa libertad que, en la mayoría de los casos, quedaba truncada al finalizar los estudios y contraer matrimonio:

Lo recuerdo con muchísimo cariño todo. Ahora, trabajábamos como brutos, de las 8 de la mañana a las 8 de la noche, acababas por la noche que te ibas a la cama directamente. Aguantábamos porque éramos jóvenes, pero eran muchas horas de pie trabajando, porque había gente que igual se bajaba más al claustro, pero yo era todo el día trabajando²⁴.

²⁴ SOLBES BORJA, C., *Entrevista a Cristina Navarro*, 2018. Inédita.

LEONOR SALA RUIZ DE ANDRÉS, LA ÚLTIMA GRAN MECENAS DE LA BASÍLICA DEL PILAR

DIANA M^a ESPADA TORRES*

La visión de la basílica de Nuestra Señora del Pilar que hoy día contemplamos, es el fruto de su constante evolución a lo largo de la historia documentada que se remonta al siglo VIII, cuando se atestigua la existencia de una iglesia mozárabe en Saraqusta dedicada a Santa María, en el mismo lugar en el que se encuentra la actual construcción¹.

A través de todas las épocas que ha vivido la capital aragonesa, ha sido incesante el empeño de agrandar y ornar el templo. Es por este motivo que la basílica reciente es el resultado de un difícil y extenso proceso constructivo que se inició en 1675, cuando el templo de Santa María la Mayor fue igualado con el del Salvador o de La Seo para finalizar los difíciles pleitos que se habían vivido durante el siglo XVII, período cuando se eligió la planta de Francisco de Herrera. Sin embargo, la primera piedra no fue colocada por el arzobispo don Diego de Castrillo hasta el 25 de julio de 1681, y no sería hasta 1683 cuando se proyectaría la primera torre del Pilar por el maestro aragonés Gaspar Serrano, quien había participado anteriormente en la construcción de la torre de La Seo. La obra se interrumpió cuando, al colocar la cornisa de piedra del último nivel

* Contratada predoctoral en formación del Gobierno de Aragón en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Realiza su tesis doctoral sobre el arquitecto aragonés, Miguel Ángel Navarro Pérez (1883-1956). Registro en OrcID: 0000-0003-0031-730X.

¹ El Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar, recibió el 19 de septiembre de 1948 la concesión del título y dignidad de basílica, gracias a Su Santidad el papa Pío XII, fundamentado en que la catedral del Pilar aventaja y descuenta sobre las más célebres y famosas iglesias de España. La gestión para lograr dicha distinción fue realizada por el prelado, doctor don Rigoberto Doménech, cuyo resultado se conoció públicamente en el *Boletín Oficial del Arzobispado* el 18 de septiembre de 1948, en el que se citaba la noticia de la concesión del título de basílica. *Heraldo de Aragón*, diario de la mañana, 19-09-1948, n.^o 18135, año LIV, «El Pilar ya es Basílica», portada.

de la torre, esta se resquebrajó por sus cuatro caras. Si bien es cierto que hasta el año 1864 las obras continuaron a ritmo lento, y bajo diferentes direcciones, las obras de ornamentación, según el proyecto del arquitecto Ventura Rodríguez, y las de rehabilitación y consolidación. Es en ese año cuando Manuel García Gil, arzobispo de la ciudad, crea la «Real Junta de Obras del Templo», con idea de concluir el plan del arquitecto Rodríguez. Por entonces están construidas las cúpulas elípticas del coro, de la Santa Capilla y las cuatro que rodean el camarín de la Virgen, aunque faltan la cúpula central y las que hoy día rodean el coro². Una vez terminada la cúpula central, se siguió elaborando los platillos de los costados del coro, mientras se concluían tres de las cúpulas menores iniciadas. Sin embargo y para que las obras no se paralizasen, se propuso al Cabildo y fue quien aceptó la subasta de algunas piezas del joyero de la Virgen que no fueran necesarias para su uso en culto³. Posteriormente en 1872, el arquitecto Ricardo Magdalena estudió el problema de la torre y culminó la conocida como la de Santiago, con el gran chapitel de cobre de cuarenta toneladas que hoy la embellece⁴ [fig. 1]. Del mismo modo el 30 de septiembre de ese año, la Real Junta publicó un comunicado anunciando la conclusión de las obras, y tras solicitar el permiso correspondiente a Roma, se consagró el templo el 10 de diciembre⁵.

Tras exhibir durante casi dos siglos una única torre (la ubicada al suroeste del templo), el 19 de marzo de 1903 comenzaron a instalarse nuevos andamios y en 1909 la basílica del Pilar contempló la inauguración de la situada al otro extremo de la plaza. Pero todavía habría que esperar más de medio siglo, hasta 1961, para que el conjunto quedase completado gracias al mecenazgo del matrimonio Urzaiz-Sala, con la culminación de las obras de las dos torres situadas en el lado del Ebro. Sin embargo, y aunque no se había concluido el templo, comenzaron a aparecer los primeros síntomas de ruina que se hicieron visibles en el arco toral del coro⁶. Una vez se puso en conocimiento al arzo-

² RÍOS SOLA, T., y RÍOS USÓN, T., «La arquitectura», en VV. AA., *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, CAI, 1984, p. 195.

³ RÍOS SOLA, T., y RÍOS USÓN, T., «La arquitectura» en VV. AA., *El Pilar...*, op. cit., p. 200.

⁴ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Ricardo Magdalena. Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012.

⁵ RÍOS SOLA, T., y RÍOS USÓN, T., «La arquitectura», op. cit., p. 200.

⁶ RÍOS SOLA, T., «Las últimas obras de la Catedral del Pilar de Zaragoza», *Ars Sacra*, 9, Madrid, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, 1999, p. 37.



*Fig. 1. Fachada de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, 1890. Fuente: Junghändel, M., & Gurlitt, C., *Die Baukunst Spaniens in ihren hervorragendsten Werken*, Dresden (1889-1893).*

bispo, señor Doménech, se decidió cerrar esa parte al culto el 8 de diciembre de 1929, terminada la procesión que por la tarde se celebraría en el interior de la iglesia con motivo de la Definición del Dogma de la Inmaculada⁷. El edificio se vio amenazado de ruina, y por ello se convocó una limosna popular para reformar la fachada sur, puesto que empezó a fallar su cimentación. Un año después, el arquitecto Teodoro Ríos Balaguer presentaría en el mes de agosto un proyecto global de consolidación y rehabilitación, que fue aprobado por la Junta Facultativa de Construcciones Civiles. En este sentido, el 20 de octubre de 1930, comenzaron las obras de consolidación del templo, que prácticamente dejaron inutilizable la basílica del Pilar para el culto hasta 1940, siendo la Santa Capilla el único espacio libre. Entre 1942 y 1954 el arquitecto restaurador del templo del Pilar, Teodoro Ríos, ejecutaría la redecoración en piedra de la fachada principal inspirándose en los proyectos de Ventura Rodríguez, enmarcando con pórticos de frontones triangulares sobre columnas corintias

⁷ BLASCO IJAZO, J., «Síntoma gravísimo», *¡Aquí... Zaragoza!*, tomo I, Zaragoza, 1948, p. 25.

las dos entradas principales de los extremos del templo⁸. A su vez solo faltaba construir las dos torres que daban al río Ebro y que gracias a la iniciativa de la familia Urzaiz en 1946, se diseñarían a imagen y semejanza de las otras dos, completándose de esta forma los proyectos de los siglos XVII y XVIII, bajo el diseño del arquitecto municipal Miguel Ángel Navarro, quien había sido designado por estos mecenas⁹.

En relación con esta familia, sabemos que Francisco de Borja Urzaiz Cavero Garro y Álvarez de Toledo nació el 29 de septiembre de 1870 en Lucena del Puerto (Huelva) en el seno de una familia aristocrática, y al quedarse huérfano, vino a residir a Zaragoza con sus tíos la condesa de Fuentes y la baronesa de la Linde¹⁰. En la capital aragonesa, Urzaiz estudió derecho y durante muchos años fue delegado de Hacienda en Zaragoza. Desde el principio tuvo muy buenas relaciones entre la alta sociedad aragonesa, de hecho su hermano pequeño, Mariano Urzaiz, contrajo matrimonio con la duquesa de Villahermosa, Pilar Azlor y Aragón¹¹. Parece claro que alrededor de todo ese ambiente social zaragozano, era sencillo conocer a la que sería su esposa: Leonor Sala Ruiz de Andrés.

Leonor Sala Ruiz de Andrés (Zaragoza, 29-3-1876 – *id.*, 13-11-1962)¹² era la primogénita de diez hermanos, varios de los cuales murieron de corta edad, hija de Esteban Alejandro Sala y Santanac, doctor en Derecho e industrial, además fue tres veces alcalde de Zaragoza, senador por la provincia de Zaragoza

⁸ RÍOS BALAGUER, T., «Consolidación y restauración del Templo de Nuestra Señora del Pilar», *Revista Doce de Octubre*, n.º 2, Zaragoza, 1943, pp. 3-11.

⁹ ANSÓN NAVARRO, A., y BOLOQUI LARRAYA, B., «Zaragoza Barroca», en FATÁS CABEZA, G. (coord.), *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»; Ayto. de Zaragoza, 1991, 3.^a ed. revisada y ampliada, pp. 293-294. Cfr. especialmente la sección «Basílica de Nuestra Señora del Pilar», pp. 287-322.

¹⁰ Hijo de Manuel Isidoro Ángel de los Dolores Urzaiz Garro (Ferrol, 24/05/1835 – Lucena del Puerto, 6/10/1902) y Teresa Ana María Cavero Álvarez de Toledo (Toledo, 10/06/1836 – Graus, 10/10/1873), quien era hija del conde de Sobradiel, D. Joaquín Florencio Cavero y Tarazona, barón de Lestosa. SALAZAR Y ACHA, J., *Estudio histórico sobre una familia extremeña: los Sánchez Arjona*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2001.

¹¹ Se da la circunstancia de que Rafael de Valenzuela (teniente coronel Valenzuela, primer jefe de la Legión, que murió en acto de servicio durante la guerra de África en la acción de Peña Tahuarda combatiendo contra los rifeños) era hijo de una hermana de don Francisco Urzaiz, quien también se encuentra enterrado en la cripta de la basílica del Pilar.

¹² Fechas consultadas en la lápida del matrimonio Urzaiz, tras visita realizada a la cripta del templo del Pilar.

entre 1893 y 1896¹³, presidente de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza entre 1895 y 1900, presidente de la Real Sociedad Económica Aragonesa, y a quien hay que atribuir el triste derribo de la Torre Nueva junto con otros artifices¹⁴. Si bien es cierto que su madre, Dolores Ruiz de Andrés, pertenecía a una importante familia aragonesa de esa época. Es sabido que sus padres hicieron que fuese bautizada en la parroquia de San Felipe y que siguiendo el gusto de la época como casi todas las señoritas, fue educada en el internado del Sagrado Corazón de Jesús, también conocido como el de las «francesitas» hasta los dieciséis años¹⁵.

El 8 de mayo de 1896, Leonor se casó con Francisco de Borja Urzaiz a la edad de veinte años, formando uno de los matrimonios más conocidos en la alta sociedad de la época, ceremonia bendecida por el arzobispo de Zaragoza, Vicente Alda y Sancho¹⁶. Un curioso dato añadido ligado a esta pareja es que este matrimonio fue el que introdujo a Francisco Franco Bahamonde, el futuro general Franco y dictador del país, en la sociedad zaragozana cuando era director de la Academia General Militar, creando así una importante amistad que se dilató en el tiempo.

Durante un año el joven matrimonio fijó su residencia en Barcelona para posteriormente instalarse en el número 31 de la calle Alfonso de Zaragoza. En su parte inferior se ubicaba el negocio de las Lencerías Pomar y en la parte superior el piso del matrimonio cuya superficie era de 133 m², aunque cabe destacar su finca ubicada en el barrio de Movera lindando con Pastriz, a la que habían dotado de una plaza de toros y que era conocida como «El Cortijo de Paco Urzaiz», en donde se realizaban capeas y fiestas de la alta sociedad a las que asistían lo más selecto de la sociedad zaragozana de la época¹⁷. Un dato lógico si se conoce que Francisco de Borja Urzaiz era un hombre muy vinculado a la tauromaquia, llegando incluso a poseer su propia ganadería. Además, era muy

¹³ «Expediente relativo a su aptitud legal fechado el 26 de abril de 1896» en *senado.es* (en línea), disponible en: <https://tinyurl.com/y4yoq66u> [Fecha de consulta: 4/2/19].

¹⁴ El Ayuntamiento en sesión de 24 de mayo de 1892 acordó la demolición de la Torre Nueva. Aquella sesión fue presidida por el alcalde D. Esteban Alejandro Sala, y los tenientes de alcalde D. Benito Girauta, D. Juan Bergasa, D. Justo Almerge, D. Pablo Mercadal, entre otros. En BLASCO IJAZO, J., «La famosa Torre Nueva», *¡Aquí... Zaragoza!*, tomo IV, Zaragoza, 1953, p. 112.

¹⁵ CAMPOS GARCÍA, D., *Mujeres aragonesas*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 2001, pp. 107-112.

¹⁶ *Ibidem*, p.108.

¹⁷ *Ibidem*, p.109.



Fig. 2. Doña Leonor Sala y Paco Urzaiz en público en los toros. 1949. Fotógrafo: Gerardo Sancho. Fuente: Archivo Municipal de Zaragoza (A. M. Z.).

apreciado por los toreros y especialmente por los aspirantes a figuras del toreo, a los que les daba la oportunidad de lucirse en las becerradas de las fiestas camperas que celebraba con asiduidad en su finca. En este sentido, era conocido por la sociedad zaragozana que en los días de toros, el matrimonio recorría el centro de la ciudad en su coche de caballos hasta llevarlos al Coso de la Misericordia en donde les esperaba su palco [fig. 2].

Por su parte, Leonor Sala llevó a cabo muchas obras de caridad, gracias a que fue durante muchos años presidenta de la Cruz Roja en Zaragoza y se preocupó porque esta institución tuviera un hospital. Fue esta circunstancia la que propició su cercanía con el arquitecto Miguel Ángel Navarro, quien además contaba con la condición de vicepresidente de la Asamblea Local de la Cruz Roja de Zaragoza y presidente de su Junta de Socorros y Transportes. Asimismo la esposa de este, María Anguela Dolset, era la interventora de la Junta de Asistencias de la Cruz Roja¹⁸. Imaginamos que tendrían una estrecha amistad ya que como sabemos Navarro fue el elegido para la construcción del Hospital Victoria Eugenia de la Cruz Roja, cuya primera piedra fue colocada por Leonor Sala en su condición de presidenta, un 12 de diciembre de 1926, con la presencia del conde de Campo Alange quien era contador de la Asamblea de la Cruz Roja en España en representación de la reina Victoria Eugenia¹⁹.

Asimismo, doña Leonor Sala era presidenta de honor de la Asociación de la Prensa²⁰ y respaldó el patronato conocido con el nombre de «Obra antituberculosa», a la vez que organizaba fiestas y reuniones sociales con la

¹⁸ CRUZ ROJA ESPAÑOLA, Asamblea Local de Zaragoza (1926). *Memoria reglamentaria leída en la Junta General Ordinaria de 31 de enero de 1926 por D. Miguel Ángel Navarro. Presidente accidental de esta Asamblea Local*, Zaragoza, Imp. y Pap. de P. Pérez.

¹⁹ ESPADA TORRES, D. M. «El Hospital Victoria Eugenia de la Cruz Roja y el entorno de la Huerta de Santa Engracia de Zaragoza en la década de los años 20», en *XXII Congreso Nacional de Historia del Arte. Vestir la arquitectura*, Burgos, 2018 (texto pendiente de publicación).

²⁰ Nombrada en marzo de 1952, debido a su interés por la entidad periodística. En BLASCO IJAZO, J., «La Asociación de la prensa ha cumplido sus bodas de oro», *¡Aquí... Zaragoza!*, tomo III, Zaragoza, 1952, p. 264.



Fig. 3. El templo del Pilar con sus torres altas. Solución adoptada para el proyecto Urzaiz-Sala. Realizado por el arquitecto Miguel Ángel Navarro Pérez. Fuente: Navarro, M. Á., Las torres del S. T. M. de Nuestra Señora del Pilar: (noticiario y consideraciones), Zaragoza, 1948.

finalidad de recaudar dinero, aportándole muy pronto bastante popularidad entre la sociedad local, aunque también patrocinó los estudios de muchos zaragozanos que no tenían medios, convirtiéndose de esta forma en una importante benefactora social. Es sabido que durante muchos años por su vivienda se dieron cita no solo los miembros más destacados de la aristocracia y la burguesía de la región, sino también lo más ilustre del ámbito de la cultura y las variedades como, por ejemplo, Pastora Imperio, Lola Membrives, María Guerrero...²¹.

A pesar de que el matrimonio no logró tener descendencia, ambos continuaron con sus labores sociales, y con motivo de sus bodas de oro en 1946, decidieron regalar a la ciudad las dos torres que aún no se habían erigido en la basílica del Pilar, testimoniando de esta forma su agradecimiento a la Virgen del Pilar con algo permanente.

²¹ CAMPOS GARCÍA, D., *Mujeres aragonesas...*, op. cit., p.109.



Fig. 4. Inauguración de las torres del Pilar con Leonor Sala de Urzaiz. 21 de noviembre de 1961. Fotógrafo: Gerardo Sancho. Fuente: Archivo Municipal de Zaragoza (A. M. Z.).

la fachada que da al río Ebro, cuya inversión fue de 70.000 jornales y con un coste total de 25.000.000 pts. [fig. 3]²³.

Años después el 9 de octubre de 1961, el Ayuntamiento de Zaragoza concede al matrimonio Urzaiz la Medalla de Oro de la ciudad, y se llega al acuerdo de que las dos torres lleven sus nombres: el de San Francisco de Borja y Santa Leonor en su honor, y que al pie de esta última se entierre al matrimonio tal y como se advierte en su lápida, sin embargo aunque inicialmente el matrimonio se encontraba enterrado en la torre del Pilar más cercana al río Ebro y a la Santa Capilla, en la actualidad está sepultado en un nicho justo debajo de

Poco después hicieron la propuesta oficial al Arzobispado, aunque no tuvieron mucha suerte de ver hecho realidad su sueño, ya que el 26 de julio de 1947 falleció Francisco Urzaiz. Sin embargo, su esposa, en adelante conocida popularmente como la viuda de Urzaiz, siguió fiel al proyecto ideado por ambos. Por este motivo las obras se iniciaron dos años más tarde, a cargo del arquitecto Miguel Ángel Navarro, siendo el proyecto informado favorablemente por la Dirección General de Bellas Artes en marzo de 1949, colocándose las primeras piedras de ambas torres el 11 de diciembre de 1949²². Antes el arquitecto ya había ido explicando en el Ateneo y en otros foros públicos el diseño de la obra que constituiría la creación de los cuerpos superiores de las torres de

²² Extracto de la conferencia pronunciada el 23 de abril de 1948, Día de San Jorge, patrón de Aragón, en la III Reunión de la Cadiera. En NAVARRO, M. A., *Las torres del S. T. M. de Nuestra Señora del Pilar: (noticiario y consideraciones)*, Zaragoza, 1948.

²³ BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (B. N. E.), *ABC*, diario ilustrado, 15-11-1962, p. 63.



Fig. 5. Imposición de la Medalla de Oro de la ciudad y Cruz Pro Ecclesia et Pontífice a doña Leonor Sala (viuda de Urzaiz) y a su fallecido esposo. Aparecen en la fotografía Luis Gómez Laguna, Leonor Sala, Casimiro Morcillo. 2 de enero de 1962. Fotógrafo: Gerardo Sancho.

Fuente: Archivo Municipal de Zaragoza (A. M. Z.).

la Capilla de la Virgen, junto con personajes ilustres como Palafox o Ramón de Pignatelli entre otros, dentro del espacio de la cripta del Pilar. Ahora bien la torre situada río arriba, correspondiente a la esquina noroeste del templo, fue terminada el 10 de octubre de 1959 y el 21 de noviembre de 1961, una vez finalizada la segunda, ambas fueron bendecidas e inauguradas con toda solemnidad en un acto de homenaje de Zaragoza a Juan XXIII con motivo de su octogésimo aniversario²⁴ [fig. 4].

En la prensa de la época se recoge que durante el majestuoso acto hubo exhibición de jotas cantadas y bailadas, salve en la Capilla y lectura de adhesiones. El broche de oro a ese día lo puso la viuda de Urzaiz con una comida en el palacio arzobispal. Posteriormente la burguesía zaragozana le rindió un pequeño homenaje en el restaurante Savoy de la capital aragonesa²⁵.

En ese ambiente extremadamente religioso y conservador de la sociedad aragonesa y española de la época, el gesto de los Urzaiz fue reconocido con la

²⁴ BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (B. N. E.), *ABC*, diario ilustrado, 15-11-1962, p. 63.

²⁵ CAMPOS GARCÍA, D., *Mujeres aragonesas...*, *op. cit.*, p. 111.

distinción de medallas por parte de las instituciones oficiales. El 2 de enero de 1962 en el palacio arzobispal, se impuso a Leonor Sala y a su difunto esposo la Medalla de Oro y Cruz pro-Ecclesia et Pontífice, acto al que acudieron todas las autoridades zaragozanas [fig. 5]. Justo ese mismo año, el 13 de noviembre falleció en su casa a causa de una enfermedad de bronquios, rodeada de sus dos hermanas que con ella convivían. Asimismo, hubo un gran reconocimiento social por parte de los ciudadanos que se evidenció durante los funerales de la viuda de Urzaiz mediante una multitudinaria manifestación de duelo, que además se acompañó con amplios espacios en radio y prensa para glosar su figura y agradecer su mecenazgo en el Pilar, incluso el jefe del Estado le dedicó unas últimas palabras.

Por todo ello, la figura de Leonor Sala Ruiz de Andrés es conocida como la última bienhechora del templo del Pilar. Gracias a su fuerte temperamento y siendo fiel a su propia convicción, en su testamento doña Leonor traspasó sus bienes al Cabildo zaragozano para concluir las torres. Hoy día su domicilio sigue siendo una dependencia de la parroquia del Pilar. Por tanto, podemos decir que gracias a su labor como mecenas se pudo concluir lo que muchos definieron como la faraónica obra de la basílica del Pilar.

TESTIMONIOS DE VIDA. PINTORAS ALTOARAGONESAS. 1940-1978

LUISA MONERRI GARCÍA

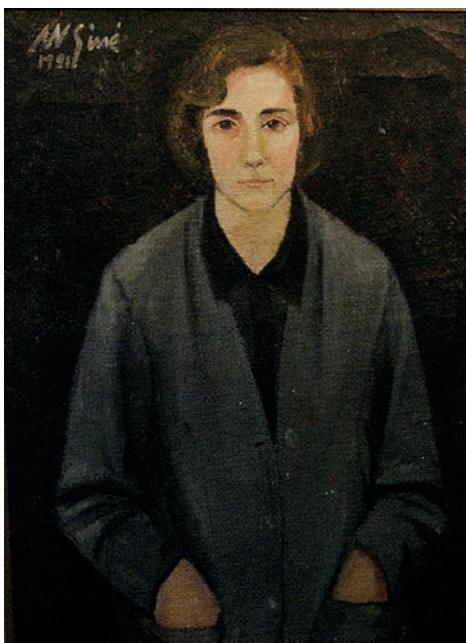
Vinculada al Grupo de Investigación PEMs20. UNED. Madrid

El estudio de las pintoras altoaragonesas y sus testimonios de vida forman parte de un trabajo académico¹ en el que se incorpora, a través de la investigación de género, el arte hecho por mujeres con el fin de ofrecer una visión de conjunto que sirva de referencia para dejar constancia de su presencia en la actividad artística aragonesa. Es un estudio que abarca desde la inmediata posguerra hasta los años de la transición, tiempo que engloba a tres generaciones de artistas altoaragonesas que lo son por nacimiento o adopción en la provincia de Huesca. Son artistas que forman parte de lo contemporáneo y han dejado su huella en el arte y en la cultura del presente. La artista más longeva, Mari Cruz Sarvisé Laiglesia (1923), es una referencia imprescindible para trazar el recorrido y poder escribir una narración todavía incompleta.

En la presente comunicación justificamos la actividad investigadora ante la ausencia de un estudio de conjunto que otorgue entidad y difusión al colectivo de las artistas oscenses, y ante la posible pérdida a corto plazo de unos testimonios de vida que amortigüen la ausencia de fuentes primarias para futuros estudios.

Por lo tanto, el objetivo general es dar visibilidad a las artistas oscenses, recuperar sus obras y analizar su participación expositiva, aunque por razones de tiempo en la exposición oral solo hablamos de la primera generación. El análisis se centra en la actividad artística, los condicionantes que han podido cambiar su desarrollo, las posibilidades de formación, la relación con otras artistas y otros aspectos de interés para el estudio. A medida que se van cerrando los tiempos y ciclos de vida activa, hay artistas que han pasado al olvido, como la

¹ MONERRI GARCÍA, M. L., *Cuatro décadas de pintoras altoaragonesas: documentación, análisis y testimonios*. TFM, Departamento de Geografía e Historia, UNED, Madrid, 2018.



Victoria Giné. Retrato de Mari Cruz Sarvisé.
1951. Colección familiar.

disfrutar de las obras, recuperar biografías, promover la difusión de la labor artística a través de exposiciones, conferencias, publicaciones, y generar un material de archivo donde se guarden los testimonios orales u otros documentos para futuras investigaciones. En la línea de visibilización propuesta, es necesario realizar una exposición colectiva con carácter didáctico y divulgativo que contribuya a la difusión y al reconocimiento de estas mujeres artistas.

Los testimonios orales y la documentación empleada nos han permitido investigar los precedentes y trazar un recorrido generacional hasta los años setenta, años en los que se confirma una presencia femenina consolidada en la cultura artística oscense.

El enfoque metodológico adopta como criterio de análisis la perspectiva de género con el fin de obtener un mayor conocimiento de la realidad socio-cultural y las razones que lo gobiernan, desde el análisis de la vivencia de las propias artistas y el análisis de la época para de este modo hablar de ellas, conocerlas, justificar el peso que han podido tener ciertos factores sociales a la hora de tomar decisiones, y los motivos que alentaron o restringieron su devenir como artistas, entre otros factores. En sus testimonios se habla de la experiencia migratoria hacia centros de formación artística dentro y fuera de

pintora Victoria Giné Sala (1923-2017), y no debemos permitir que esta situación siga sucediendo.

También queremos proyectar la urgente necesidad de conservar, proteger y difundir el legado artístico de las artistas porque un buen número de obras se acumulan en las dependencias o almacenes institucionales –adquiridas por donación o compra–, sin un espacio físico habilitado para poderlas contemplar. O las obras que los familiares de las artistas salvaguardan en sus casas.

Se necesita sensibilizar a las instituciones aragonesas para que desarrollen una política artística que aborde los objetivos propuestos: crear espacios habilitados para



Mari Cruz Sarvisé. Jugando al ajedrez. 1968. Colección Ayuntamiento de Huesca.

nuestra región, y esta realidad les ha permitido desarrollar sus concepciones de lo nuevo y enriquecer su propia vida artística. También ha supuesto la dispersión de artistas sin retorno y su complicado seguimiento, que a su vez justifica la diversidad y la extensión de lo oscense fuera del territorio. Algunas artistas oscenses no participarán en la vida cultural local, como María Jesús Sola de Juste (Huesca 1922 - Barcelona 2013).

Para ello se han utilizado técnicas cualitativas propias de la investigación histórica, la historia del arte y las disciplinas relacionadas con lo cultural, lo social, los estudios de género y la antropología, con el fin de dar sentido a la interpretación de la realidad en el análisis. Nos movemos en una historia del presente porque hay testigos vivos y sus testimonios se convierten en una fuente esencial para la reconstrucción de la propia historia. Las fuentes son diversas y contemporáneas, y permiten abordar la realidad en su contexto histórico. Rompemos con el paradigma tradicional al tratar de abrir nuevas formas de escribir la historia del arte desde la historiografía feminista, el uso de fuentes testimoniales, y la relectura del entorno sociocultural. En ocasiones utilizamos términos que han surgido del debate y de la reflexión sobre los pro-

cesos de análisis de los estudios de género, como invisibilidad, visibilización, empoderamiento, sociedad patriarcal, etc.

Se reagrupan las artistas por generaciones utilizando como criterio cronológico el año de nacimiento para romper con el desorden al que han sido sometidas en los listados de los libros de arte aragoneses de la segunda mitad del siglo XX y desde donde partimos para interpretar por qué no desarrollan la actividad artística en el momento que le corresponde a su generación. Al despuntar más tarde en la actividad artística, el bagaje cultural es bien distinto, como así ocurre para comprender la obra de Katia Acín Monrás (nace en 1923 y emerge a finales de los años ochenta).

La cuestión sustancial de la historiografía tradicional del arte aragonés contemporáneo es que todos los estudios se han venido enfocando desde una perspectiva monopolizada ‘sobre lo que se guisa o se ha cocido’ en la capital zaragozana; y las cuestiones culturales y artísticas en Huesca y Teruel aparecen, por lo general, a modo de reseñas o apéndices. Si a este ‘modo tan tradicional’ de hacer historia del arte en Aragón se añaden los nuevos estudios de género, nos damos una idea de la total soledad en la que se encuentran los estudios de género locales.

Los estudios de arte y género en Aragón no son abordados hasta bien entrados los años noventa, detectándose su ausencia en el contexto del VII Congreso de la Asociación Española de Críticos de Arte (1994), cuando la historiadora del Arte y profesora de la Universidad de Zaragoza Carmen Rábanos Faci expresa su interés por un nuevo tipo de crítica de arte referente al universo femenino y sus conexiones con la creatividad artística que se estaban desarrollando en los últimos Congresos Españoles de Historia del Arte, con referencias a Estrella de Diego, Erika Bornay y Antonietta Machiochi².

La primera recopilación de artistas aragonesas la realiza el crítico de arte Jaime Esaín Escobar en 1990 con un trabajo en el que consigue dar visibilidad e identidad a las mujeres artistas aragonesas, convirtiéndose en uno de los primeros críticos capaces de reconocer el trabajo artístico femenino en Aragón. El prólogo está escrito por una de las pioneras en ejercer la crítica de arte en territorio aragonés, la historiadora Mercedes Marina, en el que dedica unas palabras reveladoras a las mujeres pintoras: «El texto se lee con facilidad y con interés. [...]. En él queda clara la existencia de un gran número de mujeres que

² RÁBANOS FACI, C., «La crítica de arte de ideología feminista a finales de los ochenta», en VV. AA., *Los ochenta, algo más que una década. VII Congreso Nacional de la Asociación Española de Críticos de Arte*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1995, pp. 67-77.

pintan, que exponen, cuya obra tiene una calidad indiscutible, que ocupan un lugar importante en el panorama artístico aragonés. Sus nombres no pueden ignorarse»³.

Desde el punto de vista historiográfico, no existe ningún trabajo de investigación sobre artistas altoaragonesas que reúna y analice su presencia en salas de exposiciones, concursos, valoración artística por la crítica de arte y el trabajo constante manifestado en estas décadas. La mayor parte de la información hay que entresacarla de las reseñas de exposiciones de arte en prensa, artículos de revistas, referencias en libros de arte aragonés y oscense, diccionario de artistas⁴, y en los catálogos de las exposiciones. Sin embargo, sus obras las podemos encontrar en espacios públicos, museos y colecciones privadas, sin conocer a la autora ni valorar su recorrido artístico.

Son escasos los trabajos de investigación sobre los artistas altoaragoneses en general, y en particular, inexistentes sobre las artistas, salvo el caso de la pintora Julieta Aguilar Coscojuela (1899-1979). La historiadora y crítica de arte Virginia Baig es la única voz que ha escrito sobre estas mujeres, limitando su trabajo a artistas contemporáneas de los años ochenta y noventa, en un trabajo de colaboración más general⁵. Reconocemos que se han incrementado en las últimas décadas trabajos monográficos para varones artistas, como Ramón Acín, Félix Lafuente o Felipe Coscolla, excluyendo a Antonio Saura que posee una abundante bibliografía.

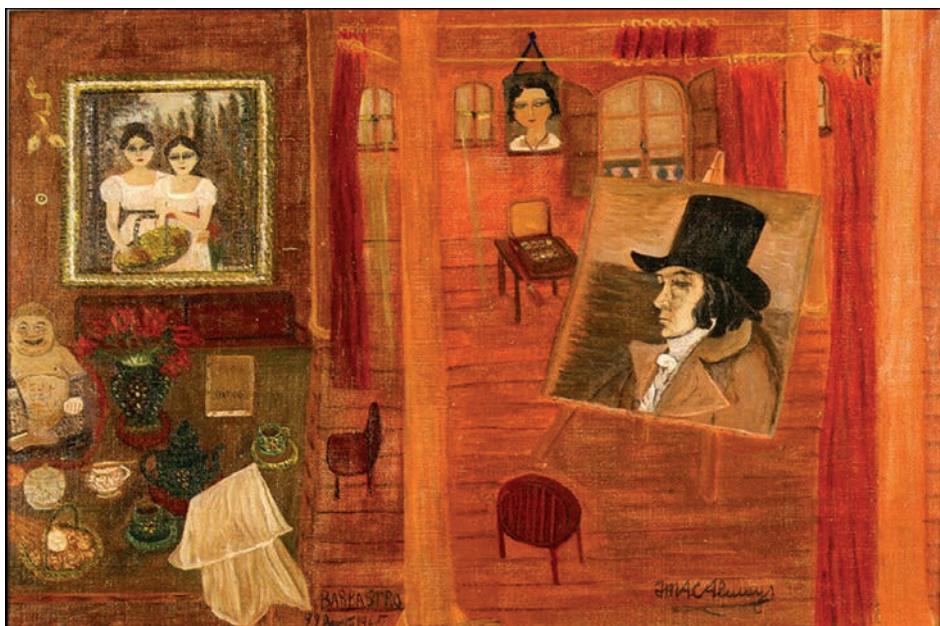
También se echa en falta un estudio que recoja toda la actividad artística de la galería de arte comercial más importante a nivel nacional que ha tenido Huesca, la Galería S'Art que permaneció activa entre 1971 y 2013⁶.

³ ESAÍN ESCOBAR, J., *Pintoras aragonesas contemporáneas (Apuntes para un censo)*, Zaragoza, Asociación Española de Críticos de Arte, 1990. El libro aborda el trabajo de pintoras aragonesas desde los años sesenta hasta los noventa.

⁴ VV. AA., *Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses, 1947-1978*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1983. Es un importante trabajo recopilatorio de información y enfoque biográfico, pero con un claro predominio de varones, y solo cinco mujeres oscenses. A día de hoy el diccionario queda obsoleto y debe actualizarse.

⁵ BAIG OMELLA, V., «Pintoras oscenses. Signos de nuestro tiempo», en VV. AA., *El arte aragonés en el final de un milenio*, Huesca, Asociación Aragonesa de Críticos del Arte, 2000, pp. 115-135.

⁶ Su propietario, Ángel Sanagustín (1927-2013), invitó a todos los artistas oscenses a la inauguración de la sala en diciembre de 1971, con una exposición titulada *Artistas oscenses de hoy*, llegando a reunir los artistas consagrados y los nuevos valores.



Julieta Aguilar. Retrato de Goya en caballete. 1947. Colección particular. Barbastro.

Ha sido necesario revivir la cultura artística oscense desde los años cuarenta a los setenta con el fin de conocer las diferentes propuestas culturales y artísticas, sus promotores, los espacios expositivos, la crítica de arte, para valorar algunos aspectos de la vida oscense que mueven a las artistas residentes. Hay que destacar que desde la más inmediata posguerra Huesca es una ciudad teatralmente privilegiada, también el cine y la música llenan un hueco en el tiempo de ocio de los oscenses; ello se explica porque muy tempranamente la ciudad tiene abiertas sus tres grandes salas, Odeón, Olimpia y el Principal, donde se desarrolla esa gran actividad teatral, musical y cinematográfica, y siempre –según la crítica en la prensa– con un «público muy receptivo». La sociedad oscense va construyendo identidades conforme a nuevas redes de sociabilidad, en centros de reunión y lugares de encuentro –germen de asociaciones, peñas recreativas, grupos de teatro *amateurs* y amantes de la música–, de tal manera que a comienzos de los años cincuenta la cultura oscense vive un renacer cultural, en parte gracias a un grupo de intelectuales⁷ que desde diversas

⁷ Son famosas las tertulias que se celebraban en la trastienda del negocio familiar del eruditó oscense Federico Balaguer donde se llegaba a reunir un nutrido grupo intelectual con marcado carácter liberal, vinculado a la política y a la cultura municipal, con el objetivo de

instituciones ponen su voz, crean espacios y relaciones con otros focos culturales fuera del territorio para retomar una actividad paralizada tras la guerra; es lo que algunos historiadores han venido en denominar «la primavera oscense»⁸.

Las protagonistas altoaragonesas son mujeres artistas que han desarrollado una trayectoria personal en el mundo del arte con diferentes oportunidades y perspectivas, donde han podido ver su actividad más o menos recompensada con premios y distinciones en diversas disciplinas, dentro y fuera de Aragón, con la satisfacción de haber conseguido mantener una labor constante, a veces callada, o intermitente con espacios de esperanza, para poder desarrollar sus inquietudes a través de la pintura o de la escultura. La primera generación había quedado desdibujada por abandono, olvido o desconocimiento, y, por lo tanto, se ha intensificado la labor de investigación en la recuperación de las primeras mujeres artistas y de sus precursoras, con el fin de descubrir de dónde partimos y hacia dónde vamos. De esta manera colaboramos a construir su historia, para que pueda volverse a revisar, completar y reescribir cuando nuevas preocupaciones o avances teóricos y metodológicos lo permitan u obliguen a ello.

La presente comunicación tiene un propósito inclusivo que confirma la participación de la mujer oscense en el arte de su tiempo y contribuya a la investigación de género en Aragón que hoy ofrece un panorama más rico y articulado gracias al interés y el trabajo de otras investigadoras que han tratado de recuperar mujeres artistas. Los objetivos propuestos y la metodología empleada nos han permitido trabajar desde una perspectiva histórica el proceso de investigación.

El desconocimiento de los antecedentes y de las trayectorias de algunas artistas, sobre todo de la primera generación, junto con el olvido al que han sido sometidas, y la falta de una identidad oscense, han derivado hacia un contexto carente de referencias dentro de los discursos de la crítica y la historia de arte⁹,

contribuir a resolver los problemas del Alto Aragón para favorecer así su propio progreso. DOMPER LASÚS, C., *Por Huesca hacia el Imperio. Cultura y poder en el franquismo oscense (1938-1965)*, Huesca, IEA, 2010, pp. 53-85.

⁸ Posiblemente esta denominación se ha tomado de la revista *Primavera Oscense*, creada por María Dolores Cabré como un boletín para estudiantes del Instituto «Ramón y Cajal» de Huesca donde ejercía como profesora de Literatura en los años cincuenta. BUESA CONDE D. J., «Pasión por la historia en la Huesca del siglo XX, Las inquietudes de tres humanistas», *Argensola*, 113, Huesca, IEA (2003), pp. 75-143, espec. p. 103.

⁹ «Con la pintora oscense Ángeles Santos Grau se reanudó la temporada siguiente en la Sala Reyno». SEPÚLVEDA SAURAS, I., *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 267.

con una fórmula de comentario de la producción artística con escaso valor relacional, lo que ha llevado en algunos casos a continuar con los mismos errores por falta de referencias.

Este periodo de estudio en Huesca ha sido descrito tradicionalmente por los historiadores del arte aragonés de una manera convencional, centrándose, principalmente, en el arte producido en Zaragoza y mostrando escaso interés hacia la producción artística oscense, salvo en el caso de algunos artistas como José Beulas. Sin embargo, queremos exponer que esta visión tan reductora y parcial posiblemente ha alejado el interés hacia la investigación del arte oscense en estas décadas¹⁰.

Por lo general, a nivel local la crítica de arte ha sido favorable con las artistas, pero los estudios sobre el arte contemporáneo en Aragón las han soslayado, situándolas en un lugar periférico frente al protagonismo masculino. Sin embargo, hemos comprobado a través del estudio la presencia de una vida artística no desdenable, en ocasiones protagonizada por mujeres artistas, con un carácter independiente, constante y a contracorriente que nos ha permitido conocer diversas propuestas e iniciativas pioneras en la actividad cultural y artística hasta ahora no valoradas. También hemos podido conocer las causas de una incorporación desigual de las mujeres a la actividad artística pública y los obstáculos para el desarrollo de su labor profesional, razones que justifican por qué al principio encontramos pocas mujeres dedicadas a la creación artística, y en cambio, a mediados de los años setenta encontramos una mayor participación, y una trayectoria consolidada.

La ausencia de unos estudios artísticos a nivel oficial en territorio oscense fue uno de los aspectos más negativos para el desarrollo de la formación de los artistas. Carecer de una Escuela de Artes y Oficios en la capital oscense, y a nivel regional de los estudios de Bellas Artes, no solo bloqueó las perspectivas de futuras promesas¹¹, sino que favoreció la migración hacia otros territorios y por lo tanto no se desarrolló en la capital oscense el ambiente artístico propio

¹⁰ «Conviene recordar que en Aragón, para desgracia de todos, lo más relevante en materia artística desde 1939 a 1967 sigue centrado en Zaragoza, habrá que esperar unos años para que Huesca y Teruel despierten». PÉREZ-LIZANO, M., *Surrealismo aragonés. 1929-1979*, Zaragoza, Librería General, 1980, p. 58.

¹¹ El escultor Vicente Vallés conoce los límites del territorio oscense en materia de formación, y como miembro del jurado en el *VIII Concurso Provincial*, en 1952, expone su malestar ante la gran afición y la falta de un centro donde formarse los jóvenes artistas oscenses. VALLÉS VALLE, V., «Información cultural. El VIII Certamen Provincial de Arte y Oficios artesanos», *Argensola*, 9, Huesca, IEO (I trimestre 1952), pp. 66-69.

que generan los estudios de arte, ni hizo posible el florecimiento de grupos artísticos que se movieran con inquietudes e iniciativas comunes hasta los años setenta, y además arraigó entre una gran parte de los artistas residentes un arte impermeable a los nuevos lenguajes artísticos. A pesar de todo, las artistas crearán sus propios vínculos con otros artistas dentro y fuera del territorio, estableciendo ciertas relaciones e influencias en el concepto de lo artístico.

Hoy en día hay un claro predominio de la presencia femenina en el panorama artístico oscense, destacando en disciplinas tan diversas como la pintura, la escultura, el mundo del cine, la fotografía, el diseño gráfico, la ilustración o el diseño de moda.

Como historiadora feminista, comprometida con la historia y el arte hecho por mujeres, en la presentación oral de la comunicación se han expuesto los aspectos más relevantes de la historia de las primeras pintoras altoaragonesas contemporáneas que confirman el inicio de una relación generacional que enriquece la perspectiva histórica del arte hecho por mujeres en el Alto Aragón y, de alguna manera, nuestra aportación a la investigación académica contribuye a despedazar las intersecciones que han existido a lo largo de la historia entre ‘mujer’ y ‘arte’.

PIONERAS EN EL MUNDO DE LOS VIDEOJUEGOS. ERIKAWA KEIKO, A LA SOMBRA DE KOEI

CLAUDIA BONILLO FERNÁNDEZ

Universidad de Zaragoza

Estudiar el papel de las mujeres como protagonistas dentro del mundo de las artes constituye un campo de investigación en alza con el potencial suficiente para reescribir la historia tal como la conocemos hasta ahora¹. Sin embargo, ignorar la participación activa de las mujeres en los procesos creativos centrándose en su estudio como objeto de representación es un fenómeno que se mantiene hasta la actualidad, pudiéndose encontrar artistas olvidadas incluso en las manifestaciones artísticas más modernas, como pueden ser los videojuegos.

En esta comunicación se estudia el caso de Erikawa Keiko (襟川恵子), empresaria y desarrolladora de videojuegos, relegada por los medios hasta hace pocos años al papel de «esposa de». Tras una breve introducción para contextualizar a la creadora, se hablará del papel de la mujer en la industria de los videojuegos, concretamente en el caso japonés; luego se repasará la biografía de Keiko, así como sus principales contribuciones al mundo de los videojuegos y se acabará con una breve conclusión.

INTRODUCCIÓN

Koei² es una de las compañías más importantes del panorama actual del mundo de los videojuegos japoneses³, y su fama está extendiéndose poco a

¹ Anónimo, «Escribir la Historia del Arte en femenino», *El Cultural*, 08/03/2018, <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Escribir-la-Historia-del-Arte-en-femenino/11852> (28/04/2019).

² En el año 2009 Koei se fusionó con Tecmo. Sin embargo, Koei sigue manteniendo el control creativo de sus series originales. *Koei Tecmo*, <https://www.koeitecmo.co.jp/> (28/04/2019).

³ Koei Tecmo se encuentra entre las diez empresas niponas de videojuegos más exitosas: *2018年ソフト売上メーカー別ランキング* (*Ranking de creadores de videojuegos por ventas de software – Año 2018* [traducción de la autora]), <http://teitengame.com/soft02.html> (28/04/2019).

poco al resto del mundo⁴. La cara visible de la empresa desde sus inicios ha sido Shibusawa Kō (Ashikaga, 1950), fundador de la misma y mente creativa detrás de muchas de las sagas más emblemáticas de la firma, como *Nobunaga's Ambition*⁵ o *Romance of the Three Kingdoms*⁶, además de ser pionero en la creación del género de simulación histórica⁷, al que pertenecen gran parte de sus series. Aunque conocido por su poca relación con la prensa, la celebración del trigésimo aniversario de la serie *Nobunaga's Ambition* en 2013⁸, así como la celebración del trigésimo quinto aniversario de la creación de Koei en 2016, llevaron a una repentina abundancia de reportajes, programas de televisión y entrevistas no solo a Kō, sino también a su mujer, Erikawa Keiko, que había permanecido en el anonimato hasta la celebración de estos aniversarios.

LAS MUJERES EN LA INDUSTRIA DE LOS VIDEOJUEGOS

La posición de la mujer en la sociedad japonesa ha ido cambiando a lo largo de su historia, con épocas de gran esplendor y respeto hacia su figura⁹, contrastando con otras donde estaba completamente subordinada al varón¹⁰. Tras unas primeras mejoras en la situación legal de la mujer contempladas

⁴ Desde sus inicios, el mercado de Koei se limitó a Asia. A raíz de su fusión con Tecmo, Koei empezó a ampliar su mercado hacia EE. UU. y Europa. 株式会社コーエーテクモホールディングス・2018年3月期・決算説明会 (*Koei Tecmo Holdings S.A. – Periodo hasta marzo de 2018 – Sesión informativa del balance de cuentas* [t. a.]), https://www.koeitecmo.co.jp/ir/docs/ird3_20180426.pdf (28/04/2019).

⁵ 「シブサワ・コウ」35周年記念サイト (*Web del Trigésimo Quinto Aniversario de Shibusawa Kō* [t. a.]), <https://www.gamecity.ne.jp/shibusawa-kou/> (28/04/2019).

⁶ 三國志・30周年記念・特設サイト (*San Koku Shi: sitio especial de su trigésimo aniversario* [t. a.]), <https://www.gamecity.ne.jp/sangokushi30th/> (28/04/2019).

⁷ 「歴史シミュレーションゲームの日」記念特番 (*Programa especial en conmemoración del Día de los Simuladores Históricos* [t. a.]), <http://live.nicovideo.jp/watch/lv279566323> (28/04/2019).

⁸ 信長の野望」30周年記念サイト (*Web del Trigésimo Aniversario de Nobunaga no Yabō* [t. a.]), <http://www.gamecity.ne.jp/nobunaga30th/> (28/04/2019).

⁹ FERRER, A., «Las grandes damas escritoras del antiguo Japón», en BARLÉS, E. y ALMAZÁN, D. (coords.), *La mujer japonesa: realidad y mito*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 345-364.

¹⁰ En el periodo Edo (1603-1868) la actividad de la mujer estaba restringida debido al sistema de castas. RUIZ, F. y SÁNCHEZ, J., «La mujer en las pinturas de *Genji Monogatari* frente a la mujer del *ukiyo-e*», en BARLÉS, E., y ALMAZÁN, D. (coords.), *La mujer japonesa... op. cit.*, pp. 39-58.

en la constitución del periodo Meiji (1868-1912), no fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando empezaron a redactarse leyes concretas que definieran una homogeneidad de derechos en distintos ámbitos, incluido el laboral, para ambos sexos¹¹.

En los años ochenta y noventa del siglo pasado, momentos en los que empiezan a crearse y afianzarse las primeras empresas de videojuegos¹², ya existía un firme entramado legal que no solo permitía que la mujer accediera a cualquier puesto de trabajo, sino que le otorgaba igualdad de oportunidades para desempeñarlo respecto a su compañero varón¹³. A pesar del cambio en la legislación, que las mujeres optaran por trabajar en detrimento del matrimonio y de su rol tradicional de ama de casa, seguía estando poco aceptado socialmente¹⁴. Siguiendo esta tendencia, la mayor parte del mundo empresarial japonés, incluyendo el sector de los videojuegos, consideraba a las mujeres una parte menor de su fuerza laboral, escudándose en la posibilidad de que estas abandonaran su puesto tras la maternidad para apoyar a su familia¹⁵. Por ello, aunque recientemente algunas compañías de videojuegos parecen haber cambiado su actitud hacia sus empleadas¹⁶, las mujeres siguen enfrentándose

¹¹ BARBERÁN, F., «La mujer japonesa: igualdad jurídica *versus* igualdad real», en BARLÉS, E., y ALMAZÁN, D. (coords.), *La mujer japonesa..., op. cit.*, pp. 641-661.

¹² Nintendo lanzó su primera consola en 1985. *Nintendo: company history*, <https://www.nintendo.com/corp/history.jsp> (28/04/2019). Square Enix se fundó en 1982. *Square Enix: history*, <http://www.hd.square-enix.com/eng/company/history3.html> (28/04/2019).

¹³ MORENTE, R. M., «Lo público y lo privado en la mujer japonesa», en BARLÉS, E. y ALMAZÁN, D. (coords.), *La mujer japonesa..., op. cit.*, pp. 525-536.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Uno de los últimos testimonios respecto al trato discriminatorio hacia las mujeres dentro de la industria de los videojuegos en los años noventa lo ha dado Hiroko Yokoyama, artista de la consola SNK. En su cuenta de Twitter explica cómo sus superiores dificultaban el que las empleadas accedieran a cursos de aprendizaje cuando empezó a desarrollarse la tecnología 3D. Si estaban solteras, se les negaba el acceso a nueva formación con la excusa de que dejarían el trabajo al casarse. Si estaban casadas, les negaban el permiso bajo el pretexto de que dejarían de trabajar al tener hijos. SHERMAN, J., «Artist Hiroko Yokoyama Discusses Sexism in Japan's '90s Game Industry», *Anime News Network*, 09/08/2018, <https://www.animenewsnetwork.com/interest/2018-08-09/artist-hiroko-yokoyama-discusses-sexism-in-japan-90s-game-industry/.135184> (28/04/2019).

¹⁶ Nintendo publicó en su canal de YouTube una entrevista a sus desarrolladoras Aya Kyogoku y Risa Tabata. Ambas explican cómo la compañía las trata igual que a sus compañeros masculinos y aunque, sobre todo en sus inicios, había más hombres en la industria, ambas comentan que cada vez se encuentran con más mujeres en las reuniones. *Developer Chat with Aya Kyogoku and Risa Tabata*, <https://www.youtube.com/watch?v=VOBdwh570j8> (28/04/2019).

a muchos de los problemas que ya existían a finales del siglo pasado en el mundo laboral¹⁷.

BIOGRAFÍA DE ERIKAWA KEIKO

Nació en Hiyoshi en 1949, aunque pasó gran parte de su infancia en Kawarayu (prefectura de Gunma), donde se trasladó junto con su madre tras la repentina muerte de su padre siendo niña¹⁸.

Al acabar el instituto ingresó en la Universidad de Artes de Tama en contra de los deseos de sus familiares¹⁹, que consideraban que era inapropiado que una mujer tuviera formación universitaria, ya que su función era casarse y tener hijos. Aunque su educación se vería interrumpida por los movimientos estudiantiles de los años sesenta²⁰, su época universitaria supuso una de las etapas más enriquecedoras de su vida: viajó por primera vez a Europa y adquirió experiencia remunerada trabajando a tiempo parcial en diferentes puestos²¹.

Tras su matrimonio con Shibusawa, ambos trabajaron juntos en la fundación de lo que posteriormente se convertiría en la compañía Koei. Erikawa no solo aportó los fondos necesarios, sino que trabajó a la vez que criaba a sus dos hijas²² mientras su marido intentaba reconstruir la empresa familiar. También fue ella la que reunió dinero para comprarle el primer ordenador a su esposo,

¹⁷ GARCÉS, P., «Paradojas de exceso y contención en la mujer japonesa universitaria», en BARLÉS, E., y ALMAZÁN, D. (coords.), *La mujer japonesa..., op. cit.*, pp. 581-596.

¹⁸ KUROKAWA, F., «乙女ゲーム生みの親 襟川恵子氏（上）» («La madre de los juegos *otome* Erikawa Keiko (primera parte)» [t. a.]), *Entertainment Station*, 23/07/2017, pp. 1-2, <https://entertainmentstation.jp/96510> (28/04/2019).

¹⁹ Su madre, a la cual su abuela le había frustrado su vocación de ser doctora, sí que la apoyó. KUROKAWA, F., «乙女ゲーム生みの親...» («La madre de los juegos *otome...*» [t. a.]), *op. cit.*, p. 2.

²⁰ El inicio de los movimientos estudiantiles japoneses está en la formación del Zengakuren en 1952 como protesta contra la subida del precio de las matrículas en las universidades nacionales. *MEXT Student Movements*, http://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317449.htm (28/04/2019).

²¹ KUROKAWA, F., «乙女ゲーム生みの親 襟川恵子氏（中）» («La madre de los juegos *otome* Erikawa Keiko (segunda parte)» [t. a.]), *Entertainment Station*, 24/07/2017, pp. 1-3, <https://entertainmentstation.jp/96523> (28/04/2019).

²² La mayor es Mei y la pequeña Ai. Mei está al mando del departamento *Ruby Party* y es administradora social de Koei Tecmo. *Mei Erikawa Top Interview*, <https://www.koeitecmo.co.jp/recruit/graduate/2018/interview/vol-8/> (28/04/2019). En cuanto a Ai, no parece que esté trabajando de forma activa en la compañía.

gracias al cual Shibusawa programaría el videojuego *Battle of Kawanakajima* (1981), que establecería definitivamente a Koei como empresa de videojuegos.

A día de hoy Keiko sigue jugando un papel clave en la administración de la empresa, ocupando el puesto de presidenta y colaborando en otros departamentos como el financiero o el de recursos humanos²³. Como presidenta de Koei, apoya la igualdad en los sueldos independientemente del sexo, anima a las mujeres a que trabajen sin abandonar sus aspiraciones de formar una familia (garantizándoles la vuelta a su antiguo puesto de trabajo tras su baja de maternidad) y las exhorta a que se atrevan a compaginar la vida laboral con la familiar, como hizo ella, para que sirvan de ejemplo a las más jóvenes²⁴. Es además el motor detrás de la saga de videojuegos *Neoromance*²⁵, orientados a mujeres, y recientemente ha emprendido la producción de videojuegos para la tecnología de la realidad virtual²⁶.

CONTRIBUCIONES DE ERIKAWA KEIKO AL MUNDO DE LOS VIDEOJUEGOS

Keiko es considerada la creadora del género *otome*²⁷, cuya cuota de mercado va en aumento²⁸. Se embarcó en el desarrollo de esta propuesta en

²³ TAITAI Y SEINOSUKE, I., «夫（社長）の反対を押し切り VR 筐体を開発!?» («¡Desarrollo del aparato VR presionando en contra de los deseos de su marido (director)!?» [t. a.]), *Den Faminiko Gamer*, 13/10/2017, p. 2, <http://news.denfaminicogamer.jp/interview/171013> (28/04/2019).

²⁴ SHIGETOMI, T., «ゲーム業界で、女性が子育てしながら働くにはどうしたらいいの？【後編】» («En la industria de los videojuegos, ¿qué deberíamos hacer las mujeres para criar a nuestros hijos mientras trabajamos? [segunda parte]» [t. a.]), *Famitsu*, 18/08/2017, <https://www.famitsu.com/news/201708/18137667.html> (28/04/2019).

²⁵ *Neoromance*, <http://www.gamecity.ne.jp/neoromance/index.html> (28/04/2019).

²⁶ VR (*virtual reality*) se define como la creación de un entorno virtual presentado a nuestros sentidos de tal manera que lo percibamos como real. Ha sido en el siglo XXI cuando se han dado los mayores avances en el desarrollo de esta tecnología, hasta el punto de que su uso se ha extendido al campo de los videojuegos. *National Center for Supercomputing Applications*, <http://archive.ncsa.illinois.edu/Cyberia/VETopLevels/VR.History.html> (28/04/2019).

²⁷ Novelas visuales orientadas al público femenino donde la jugadora se ve involucrada en una historia con varios intereses románticos. A través de la toma de decisiones será capaz de acabar en una relación con uno de ellos. GUTIÉRREZ, M., «Samuráis, príncipes y palomas: un breve recorrido por el *otome game*», *Ecos de Asia*, 10/03/2017, <http://revistacultural.ecosdeasia.com/samurais-principes-y-palomas-un-breve-recorrido-por-el-otome-game/> (28/04/2019).

²⁸ Se ha extendido gracias a las aplicaciones móviles. HASEGAWA, K., «Falling in love with History: Japanese Girls' *Otome* Sexuality and Queering Historical Imagination», en KAPELL,

los años noventa, época en la que la popularidad de los videojuegos estaba empezando a despegar gracias a la comercialización de las primeras consolas²⁹. Sin embargo, la mayor parte de los videojuegos distribuidos en aquella época estaban orientados al público masculino, centrándose principalmente en la acción y los juegos de plataformas³⁰. Keiko fue pionera en pensar que las mujeres podían ser usuarias de videojuegos, siempre y cuando se diseñara un producto a medida³¹. Con este convencimiento, empezó la producción del primer juego *otome, Angelique* (1994), que gozó de un moderado éxito³². Además, para la creación de este videojuego fundó el *Ruby Party*³³, un departamento dentro de Koei especializado en la programación de videojuegos de este género formado exclusivamente por mujeres. El *Ruby Party* sigue en funcionamiento dentro de la empresa a día de hoy, dirigido ahora por su hija mayor Erikawa Mei.

Más recientemente, Keiko ha dirigido el equipo que ha diseñado la VR Sense, una consola que utiliza realidad virtual e involucra los cinco sentidos³⁴.

M. W., y ELLIOTT, A. B. R. (eds.), *Playing with the Past – Digital games and the simulation of history*, Nueva York, Bloomsbury, 2013, pp. 135-149.

²⁹ KOYAMA, Y., «第1章・ゲーム産業の歴史とは» («Capítulo 1 – Respecto a la historia de la industria de los videojuegos» [t. a.]), 日本デジタルゲーム産業史 (*Historia de la industria de videojuegos en Japón* [t. a.]), Kioto, Jinbun Shoin, 2016, pp. 11-24, http://www.jimbuns-hoin.co.jp/files/game_chap1.pdf (28/04/2019).

³⁰ Una buena fuente para acercarse al tema es el manga *High Score Girl* que sigue la historia de un estudiante aficionado a los videojuegos en el Japón de los años noventa, donde se aprecia cómo los videojuegos, en sus inicios, estaban orientados al público masculino. OSHIKIRI, R., *High Score Girl*, Tokio, Square Enix, 2010.

³¹ KUROKAWA, F., «乙女ゲーム生みの親 襟川恵子氏（下）» («La madre de los juegos *otome* Shibusawa Keiko (tercera parte)» [t. a.]), *Entertainment Station*, 25/07/2017, pp. 1-3, <https://entertainmentstation.jp/96531> (28/04/2019).

³² El juego no fue un superventas, pero sí tuvo una gran aceptación entre el público femenino. Anónimo, «女性向けゲームの草分けネオロマンス 20周年記念（1/2）» («Vigésimo aniversario del pionero de los juegos orientados a mujeres Neoromance» [t. a.]), *Famitsu*, 29/06/2015, pp. 1-2, <https://www.famitsu.com/news/201506/29081240.html> (28/04/2019).

³³ *Ruby Party*, <http://www.gamecity.ne.jp/products/rubyparty.htm> (28/04/2019).

³⁴ La realidad virtual en los videojuegos se ha introducido en el mercado a través de gafas de realidad virtual. Sin embargo, este tipo de consolas solo alteran la percepción de la vista y del oído del jugador. Lo que propone Keiko es una cabina donde el usuario es sometido a diferentes estímulos en función de las acciones que se estén desarrollando en el videojuego, por lo que se proporciona una experiencia más inmersiva al usuario. *VR Sense*, <http://www.gamecity.ne.jp/vrsense/> (28/04/2019).

Dado que el comité ejecutivo de Koei estaba en contra de la idea y prefería centrarse en la comercialización de las series representativas de la compañía, Keiko asumió todo el proceso de desarrollo de la nueva tecnología, desde la fabricación de la máquina hasta la producción de videojuegos adaptados para la misma, así como la distribución del producto³⁵.

CONCLUSIÓN

Ha habido otras mujeres eminentes en la historia de los videojuegos, principalmente en el continente americano: así tenemos la que es considerada la primera desarrolladora, Carol Shaw, creadora de *3-D Tic-Tac-Toe* (Atari, 1980), aunque se retiró tempranamente en los años noventa, constituyendo un caso único y aislado en su época. En el contexto asiático tenemos a Rieko Kodama, codirectora de la saga de videojuegos *Phantasy Star* (Sega, 1987), aunque formando parte de un equipo eminentemente masculino. Un caso más parecido al de Keiko lo tenemos en Roberta Williams, cofundadora de Sierra Entertainment con su marido Ken en 1976, aunque vendieron su empresa y se retiraron en 1996. Es innegable que las mujeres han sido parte fundamental de la industria de videojuegos desde entonces, pero suelen ser diseñadoras como Elisabeth Beinke, o guionistas como Brenda Romero, con poco protagonismo en los puestos directivos³⁶. Erikawa Keiko es, por tanto, la única mujer que permanece activa como directora desde prácticamente los inicios de los videojuegos y formando parte de una empresa de proyección mundial. Y no solo eso, sino que se erige como un ejemplo de feminismo desde una perspectiva profundamente japonesa: no propugna el abandono del papel de la mujer como protectora del hogar y madre, sino que aboga por la compaginación de dicho rol tradicional con el de mujer trabajadora, de exitosa carrera laboral.

Por desgracia, a pesar del incremento de jugadoras en todo el mundo³⁷, a la que sin duda ha contribuido la existencia de géneros creados por y para ellas

³⁵ TAITAI Y SEINOSUKE, I., «夫（社長）の反対を…» («¡Desarrollo del aparato VR ...!» [t. a.]), *op. cit.*

³⁶ Anónimo, «A Brief History of Women in the Game Development Field», *Gamer Women*, 12/12/2018, <https://www.gamerwomen.com/women-in-the-gaming-industry/> (28/04/2019).

³⁷ JING, S., «She's got game», *China Daily*, 25/08/2018, <https://www.chinadailyhk.com/articles/175/222/76/1535180765949.html> (28/04/2019).

como el *otome*³⁸, la industria de los videojuegos sigue sin ser un entorno amable para las desarrolladoras: así lo demuestra la reciente controversia Gamergate en 2014³⁹, una campaña de acoso contra las desarrolladoras Zoë Quinn y Brianna Wu, o en el caso asiático la reciente polémica contra la desarrolladora surcoreana Sung Hye Jin⁴⁰. Por tanto, la labor de Keiko en el departamento de recursos humanos de Koei la sitúa a la vanguardia de la defensa de los derechos de la mujer trabajadora, dentro del mundo del entretenimiento y especialmente del japonés, permitiendo a diseñadoras y desarrolladoras trabajar en igualdad de condiciones que los varones. La industria de videojuegos japonesa es considerada una de las más potentes a nivel mundial, por lo que los cambios introducidos por Keiko no se limitan al mercado nipón: de la misma manera que en la actualidad el género *otome* se ha convertido en un fenómeno mundial que atrae a millones de jugadoras cada año, es de esperar que los esfuerzos de Keiko en el ambiente laboral de la industria de videojuegos generen ecos más allá de la esfera nipona.

³⁸ TINGTIN, H., «China's video game industry sees huge spike in female players», *Global Times*, 06/06/2018, <http://www.globaltimes.cn/content/1105815.shtml> (28/04/2019).

³⁹ KELLEHER, S., «This has got to change: Women game developers fight sexism in industry», *The Seattle Times*, 14/08/2015, <https://www.seattletimes.com/pacific-nw-magazine/game-on-women-are-developing-new-video-games-and-a-new-culture/> (28/04/2019).

⁴⁰ Anónimo, «Dark side of play for South Korea's female game makers», *The Straits Times*, 13/04/2018, <https://www.straitstimes.com/asia/east-asia/dark-side-of-play-for-south-koreas-female-game-makers> (28/04/2019).

CINE ECOLOGISTA Y LA LÍRICA DE LA AUSENCIA. LA OBRA FÍLMICA DE NAOMI KAWASE

JUAN PABLO ROMANOS AGUSTÍN

Universidad de Zaragoza

Cuando se habla de cine japonés en seguida aparecen nombres como Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi o Yasujiro Ozu. Incluso si se consultan los manuales de cine nipón de los últimos años se advertirán autores como Nobuhiro Suwa o Hirokazu Koreeda. Sin embargo, en Japón también se pueden encontrar mujeres que han realizado y producen cine de gran calidad desde una perspectiva muy diferente de la de los hombres, a pesar de, en muchos casos, haber trabajado estrechamente con ellos.

Kenji Mizoguchi es el menos conocido del triunvirato mencionado, tres cineastas que pertenecen a la llamada primera Edad de Oro del cine japonés, que se desarrolló en torno a la dominación estadounidense. Este director es conocido por el tratamiento que hace en sus obras de la mujer japonesa, a la que dota de protagonismo y de una gran modernidad, independiente y poderosa. Además de este protagonismo femenino, Mizoguchi se rodeó de mujeres que le ayudaron a desarrollar su cine. El camino cinematográfico de la mujer en el país nipón lo comenzó la directora Tazuko Sakane, con el film *Hatsu Sugata* (*Ropas nuevas*, 1936), el primero dirigido por una mujer, que fue en algunas películas asistente de dirección del propio Kenji Mizoguchi. Otro nombre relacionado con este realizador fue el de Kinuyo Tanaka, actriz en películas como *Ugetsu monogatari* (*Cuentos de la luna pálida de agosto*, 1953) o *Sansho Dayu* (*El intendente Sansho*, 1954), y que se convirtió en directora con películas como *Koibumi* (*Cartas de amor*, 1953), *Tsuki wa noborinu* (*La luna se levanta*, 1955) o *Chibuso yo eien nare* (*Pechos eternos*, 1955)¹.

¹ PALOMO NIETO, L., «5 directoras de cine japonesas», *Astoria 21*, 5/IV/2018, <http://astoria21.es/5-directoras-de-cine-japonesas/> (Fecha de consulta: 21/02/2019).

Estas dos directoras niponas abrieron un surco para otras mujeres como Naoko Ogigami que se caracteriza por el género llamado *Iyashi-kei eiga* (estilo que «consigue curar heridas emocionales»); Miwa Nishikawa, que trabajó junto a Hirokazu Koreeda, productor de su primera película, *Hebi ichigo (Wild Berries, 2003)*; Mika Ninagawa, prestigiosa fotógrafa, quien usa su cine para criticar la situación de la mujer en el ambiente nipón; o, en el terreno de la animación, Naoko Yamada, con su magnífico film *Koe no Katachi (A Silent Voice, 2016)*. Son nombres que deberían aparecer en los manuales de Historia del Cine, pero que, pese a su gran calidad artística, son olvidadas injustamente y omitidas por razones de género. El objetivo de este trabajo es el de realzar y recuperar la figura femenina en el cine nipón y situarla en el panorama histórico mundial.

Entre estas directoras de cine japonés el nombre que más destaca a nivel occidental y en su propio territorio en este momento, es el de Naomi Kawase, la realizadora más joven en obtener el galardón Caméra D'Or, premio que se concede en el Festival de Cannes a la mejor ópera prima, por su película *Moe no Suzaku (1997)*. Y es que el nombre de Naomi Kawase es una constante en festivales de cine independiente, como el de Cannes, donde obtiene nominaciones por cada película que realiza, pero también el Festival de San Sebastián o la Seminci de Valladolid. Kawase recoge el testigo de Akira Kurosawa, el primer director cinematográfico que llevó el cine japonés a Occidente, y se convierte en la realizadora nipona más destacada en todo el mundo actualmente, junto a Hirokazu Koreeda, a pesar de su omisión en manuales de Historia del Cine.

Naomi Kawase nació el 30 de mayo de 1969, fue abandonada por sus padres y creció con su tía abuela, hecho que va a marcar gran parte de su carrera fílmica. Se formó en la Escuela de Fotografía de Osaka, adscrita a la Osaka University of Arts, donde estudió producción de televisión, para después centrarse en el cine. Más tarde trabajaría como docente en esta escuela durante cuatro años. Tras su graduación en 1989, pasó a ser estudiante para Shunji Dodo, un conocido fotógrafo japonés. Comenzó su carrera como directora de cine realizando pequeños documentales cuando era muy pequeña acerca de su familia y su entorno en Nara, pasándose a la ficción con su película *Suzaku (Moe no suzaku, 1997)*, aunque combinándola con su carrera en el territorio documental. Podemos distinguir en su filmografía entre obras documentales y obras de ficción, pero por la naturaleza de estas se nos hace difícil trazar dicha distinción porque en su cine los límites de género se confunden.

La gran aportación de la cineasta en el territorio audiovisual nipón es la creación del Nara International Film Festival en el año 2010. En 2007 Naomi

Kawase triunfó en Cannes con el Gran Premio por su película *Mogari no Mori* (*El bosque del luto*, 2007), y es entonces cuando vio la posibilidad de crear un festival de cine en su tierra natal, Nara, dado el profundo amor que siente por ella, como se advierte a lo largo de toda su filmografía documental. Tardó tres años en comenzar un evento bianual, orientado a dar a conocer nuevos talentos y promover la ciudad de Nara por todo el mundo.

A pesar de que Kawase niega cualquier tipo de influencia en el cine anterior, se pueden encontrar una serie de relaciones con autores precedentes o contemporáneos. Así se perciben en su obra la influencia del estatismo de la cámara, el tema de la cotidianidad o el silencio propios de Yasujiro Ozu, el tratamiento dramático de Mikio Naruse, incluso la identificación con el cineasta actual Hirokazu Koreeda, ya que ambos tratan el ambiente familiar marcado por la ausencia y la pérdida. Aunque en la directora hay una apuesta más decidida por la estética y el cuidado de los planos, que la relaciona directamente con el estadounidense Terrence Malick.

En la obra de Naomi Kawase, que se lleva a cabo mediante una «emotividad de cocción lenta»², se encuentran dos constantes de toda su obra filmica, de forma mayoritaria en sus películas de ficción, que son ecos de su producción documental. En primer lugar, la pérdida en todas sus formas: pérdida de un familiar, pérdida de un amante o esposo o esposa, sobre todo bajo la forma de la muerte. Esto es la consecuencia de la vida de la directora nipona, donde la ausencia tuvo un papel fundamental. En segundo lugar, la constante de la Naturaleza como protagonista de fondo de todas sus películas. Son escenarios rurales, alejados de la gran ciudad, salvo alguna excepción, y sus protagonistas se sumergen en auténticos ambientes naturales como un bosque, el propio mar, o el campo.

Naomi Kawase fue abandonada por su padre cuando era muy pequeña, abandono que fue seguido por su madre poco tiempo después. Fue criada por sus tíos abuelos a los que dedicó gran parte de su obra filmográfica en su apartado documental. Este hecho ha marcado toda su filmografía y la pérdida o ausencia de algo o alguien está presente en todas sus películas, principalmente en los documentales de su primer período, pero también en sus obras de ficción. En sus películas de ficción más representativas la pérdida se completa con las figuras, por un lado, de Uno Kawase, la tía abuela que surge para cuidar de la

² ICHIYAMA, S., «‘Cine independiente’ y Jishū Eiga», *Nuevo cine independiente japonés 2000-2015*, San Sebastián, Shozo Ochiyama, 2015, p. 96.

pequeña Naomi, y del pequeño Mitsuki Kawase, su hijo. En sus películas se advierte la ausencia, siempre se omite algo, y los personajes del filme lo tienen presentes. Naomi busca a sus padres, pregunta a su tía abuela por qué la abandonaron, quiénes son, se pregunta acerca de ellos, está muy clara la idea del abandono. Pero a la vez siempre hay una esperanza, hay una promesa de poder avanzar, y esta está personalizada bajo Uno, la tía abuela, y de Mitsuki, como sucede al final de *Tarachime (Nacimiento/Maternidad, 2006)*, donde las personas más importantes de la vida de Naomi se dan la mano, coinciden en un mismo plano la niña que fue abandonada, la mujer que la crió y la esperanza de un futuro, y esta es la oportunidad de que la cineasta pueda redimir el papel de sus padres. Así, en los filmes de Naomi Kawase está presente la pérdida, sí, pero siempre con una promesa de encuentro, de reconciliarse con el mundo.

En las primeras obras de carácter documental de Kawase se observa esta ausencia de manera más íntima y personal. *Ni tsutsumarete (En sus brazos, 1992)* culmina con la conversación de la cineasta con su progenitor; mientras que la pareja de documentales *Katatsumori (Caracol, 1994)* y *Tarachime (Nacimiento/Maternidad, 2006)*, se dedican a la persona que sustituyó a sus padres, su tía abuela. Se va a establecer una relación entre la maternidad de ella misma en el parto y la maternidad que le fue negada a su abuela, que se intuye en la huella de la cicatriz del vientre de la mujer, donde se habla de una ausencia, un embarazo extrauterino. Cuando se convierte en madre parece que la historia incompleta de su propio origen se pone en orden³. *Tarachime* empieza con acusaciones indiscriminadas de Naomi hacia su tía abuela, unos ataques que encontrarán justificación cuando la cineasta tenga a su primer y único hijo. Todo parece relacionarse entre una mujer que intentó cumplir el papel de una madre ausente como es la tía abuela, y la madre en que se convierte Naomi al final de la película. La figura de la infancia deja paso al futuro, al nacimiento de su hijo.

También el caso de *Sharasojyu (Shara, 2003)*, donde hace su aparición Naomi Kawase como actriz y embarazada, en una clara referencia al docudrama *Tarachime (Nacimiento/Maternidad, 2006)*. Las dos finalizan con una promesa de esperanza, con el parto de su hijo, aunque esta vez es en ficción, pero sirve para que el personaje principal se olvide momentáneamente de su hermano desaparecido (y hallado muerto), y vea en el hijo de la cineasta una especie de cura para su ausencia. De nuevo, la película comienza con una sombra y

³ *Ibidem*, pp. 82-84.

finaliza con una promesa de futuro. Esta vez no hay ausencia de la madre, sí del padre, pero Naomi Kawase deja también su impronta en el momento en que la amiga del protagonista descubre que su madre es en realidad una madre adoptiva, ya que la verdadera le abandonó cuando era muy pequeña. De nuevo ese carácter autobiográfico de la cineasta, busca en sus películas dejar de manifiesto el abandono de unas figuras tan importantes en la vida de una persona y de cómo son sustituidas por otras personas.

La Naturaleza es la protagonista de fondo de la filmografía de Naomi Kawase. Si hay una característica que defina la tradición cultural japonesa esta es la veneración por la naturaleza, el pueblo nipón tiene una especial sensibilidad para captar su belleza⁴. Como artista japonesa, la directora tiene una gran facilidad para plasmar esa trascendencia de la naturaleza en sus películas. Los japoneses tienen que enfrentarse a un medio físico violento, temible, y en la mayoría de los casos imprevisible, principalmente por la amplia existencia de volcanes y los continuos terremotos y maremotos, que llevan al pueblo nipón a sentir la naturaleza como una auténtica divinidad. Pero Japón también tiene una cara muy bella, es un país de altas montañas, de lagos, mares y enormes y frondosos bosques protagonistas del comienzo de las películas *Suzaku* (*Moe no suzaku*, 1996) y *Mogari no mori* (*El bosque de luto*, 2007).

Japón es un país en el que sus paisajes perciben muchos cambios con el transcurrir de las estaciones, como se percibe en el desarrollo de los cerezos en *An* (*Una pastelería en Tokio*, 2015), que termina con una bella secuencia con estos árboles en flor, acontecimiento con su particular fiesta en Japón. Los japoneses sienten una veneración y un gran respeto por la naturaleza, y la necesidad de buscar una armonía con ella, como se disfruta en esa bella escena del final de *Futatsume no mado* (*Aguas tranquilas*, 2014), donde los cuerpos desnudos de los dos jóvenes se ven perfectamente integrados con el mar, al que desde el principio han tenido un enorme respeto.

Como afirma José Manuel López en *El cine en el umbral*⁵, existen en el cine moderno un grupo de cineastas denominados «meteorológicos» como pueden ser Gus Van Sant, Albert Serra, Terrence Malick, o incluso Naomi Kawase, que ocupa este apartado. En la obra de la cineasta nipona se intuye el viento soplar

⁴ Para ampliar la información consultar: BARLÉS, E., «Arte y naturaleza en Japón: la belleza de las cuatro estaciones», en AA. VV., *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés*, Zaragoza, Fundación Torralba-Fortún, 2008, pp. 15-49.

⁵ LÓPEZ, J. M. (ed.), *Naomi Kawase: el cine en el umbral*, Madrid, T&B Editores, 2008, pp. 24-25.

en los árboles al comienzo de *Suzaku* (*Moe no suzaku*, 1996) y en *Mogari no mori* (*El bosque de luto*, 2007), también la presencia del viento en el pelo de Shun como metáfora de la desaparición de su hermano Yuka, al comienzo de *Sharasojyu* (*Shara*, 2003), o cómo acompaña a la cineasta en *Kaze no kioku – 1995, 12, 26 Shubiuya ni te* (*Memoria del viento: en Sibuya el 26 de diciembre de 1995*, 1995). Es constante la presencia del viento en el cine de Kawase, un viento suave, o un viento que trae la lluvia en el desfile Basara de *Sharasojyu* (*Shara*, 2003).

Naomi Kawase monta las fotografías naturales o los elementos de la meteorología de una manera inmediata, como el enfoque directo a la luz solar, en forma de duda, que hace referencia a la manera en que la directora trasciende la naturaleza. La cineasta se cuestiona continuamente acerca del presente y de cómo se relaciona con su entorno, y así remite a lo efímero, en una suerte de haikus cinematográficos, pequeños fragmentos de realidad en forma poética. Esta forma de crear la obra cinematográfica recuerda a la de Yasujiro Ozu, no en vano se ha mencionado su relación anteriormente, y es un montaje denominado como «montaje zen», que define Chris Marker como un montaje «lineal, desde el principio al final del filme sin derecho al arrepentimiento, a los remordimientos, a volver atrás»⁶.

Dentro del apartado de Naturaleza destacan dos elementos que constituyen sendos protagonistas en tres películas, como son el bosque, tanto en *Suzaku* (*Moe no suzaku*, 1996), como en *Mogari no mori* (*El bosque de luto*, 2007), y el mar en *Futatsume no mado* (*Aguas tranquilas*, 2014). Las copas de los árboles mecidas por el viento abren tanto *Mogari no mori* como *Suzaku*, pero tienen un cariz distinto. El bosque en *Suzaku* tiene la apariencia de frontera o barrera entre el medio rural y el urbano, que únicamente aparece en una ocasión en la película. De la misma forma que comienza la película, se termina, filmando los árboles, quizás haciendo referencia a que la familia se separa, una parte trasladándose a la ciudad, y la otra permaneciendo en el medio rural, y el bosque termina por ser el elemento que separa a la familia.

En *Mogari no mori* el bosque cumple otra función distinta. Según la mitología sintoísta japonesa, el bosque está poblado de espíritus, de kami, y es en este sentido en que aparece el bosque en este filme. El anciano Shigeki aprovecha el descuido de la joven Machiko para adentrarse en la espesura de los

⁶ FRODON, J. M., «Nunca me pregunto si, por qué, cómo...», *Le Monde*, 20 de febrero de 1997. Recogida en WEINRICHTER, Antonio y ORTEGA, María Luisa. *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, T&B Editores, Madrid, 2006, p. 234.

árboles para reunirse con su mujer. El sentido que se le da al bosque en esta película es espiritual, casi religioso, donde el anciano encuentra consuelo, en esa magnífica escena final donde ambos personajes descansan tumbados en la hierba, y cómo la cámara traza un arco ascendente enfocando los árboles. El bosque es un elemento entonces espiritual en conexión con la tumba natural de la amada del anciano.

El mar es un elemento muy interesante en *Futatsume no mado* (*Aguas tranquilas*, 2014), protagonista y escenario de fondo a lo largo de toda la película. El filme comienza con el mar en un sentido trágico –la muerte– y además está oscuro, se transmite la idea del mar como elemento hostil. Esta es la visión que va a tener el joven Kaito del mar, no se atreve a acercarse, es un escenario peligroso, y cuando él aparece el mar se torna violento y oscuro. Incluso cuando desaparece su madre, él acude al mar en su busca, cree que el mar le ha arrebatado a la persona más importante de su vida. En cambio, la visión de Kyoko es diferente, ella tiene una visión más optimista, y corre a sumergirse siempre que puede. El mar en esta película se puede relacionar con la propia vida, las visiones de cada uno de los jóvenes tienen que ver con la forma en que ellos afrontan el presente, en el caso de Kaito se ve la preocupación y la tristeza, mientras que Kyoko personifica la alegría de vivir y la felicidad plena, pese a su situación familiar pues su madre se está apagando poco a poco.

En una sociedad como es la japonesa donde predomina lo masculino, es necesario acentuar el papel de las mujeres, en este caso las directoras cinematográficas. Ellas aportan esa frescura y sensibilidad como vemos en la estética de Naomi Kawase, que aprovecha su propia experiencia vital para construir una serie de bellos relatos donde destaca la pérdida o ausencia como tema dominante en su cine. A ello hay que sumar la Naturaleza como marco eminentemente japonés, que lo diferencia de cines de otras nacionalidades donde hay una preponderancia de lo urbano y tecnológico. Pero Kawase no es la única cineasta nipona, como se ha señalado, sino que actualmente un grupo de mujeres centran sus esfuerzos en hacerse un hueco en una cinematografía marcada por la firma de Kurosawa, Ozu o, más en la actualidad, Koreeda. Se precisa actualizar los manuales de Historia del Cine para atender más a las realizadoras y productoras femeninas y así valorar de manera conjunta, en este caso, al cine nipón íntegramente.

FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA FEMENINA EN LA GALERÍA SPECTRUM SOTOS

JUAN JOSÉ LARRAZ PACHE

*Profesor Asociado del Departamento de Filología Inglesa y Alemana
de la Universidad de Zaragoza*

La galería Spectrum Sotos abrió sus puertas en Zaragoza el 23 de marzo de 1977. Este acontecimiento supuso, entre otras cosas, la difusión de la fotografía artística tanto nacional como internacional, hecho de transcendental importancia para la ciudad ya que, como se lamentaba Manuel Pérez-Lizano en un artículo del *Heraldo de Aragón* de julio de 1977, «Causa rubor escribir a estas alturas sobre el escaso grado de atención por parte del público respecto a la fotografía hecha con fines artísticos»¹. La apertura de la galería suscitó el interés por parte del público, y también de las instituciones y medios de comunicación, hacia este tipo de fotografía y ayudó a difundirla de manera general en todo el territorio aragonés a la vez de ofrecer a los nuevos artistas emergentes, tanto nacionales como internacionales, la posibilidad de exponer sus obras entre sus paredes, ayudando a muchos de ellos en su incipiente carrera artística que eclosionaría, en muchos casos, en años posteriores [fig. 1].

Así, en Zaragoza pudieron observarse los trabajos de grandes maestros, convertidos, ya hacía décadas, en artistas icónicos de la historia de la fotografía, pero que en aquel momento resultaban desconocidos para el gran público de la ciudad, tales como Richard Avedon, Dorothea Lange, Lewis Carroll, Lucio Fontana –con quien inauguró Julio Álvarez su galería fotográfica–, Diane Arbus y muchos otros.

Junto a ellos, la galería Spectrum Sotos apostó también por mostrar los trabajos artísticos de otros tantos y tantas fotógrafas con cierto reconocimiento nacional e internacional. Hacía solo tres años que en la Galería Nikon de París se había llevado a cabo la exposición *Eloge de MaFille* de Irina Ionescu, que

¹ PÉREZ-LIZANO, Manuel, «La fotografía sigue a niveles minoritarios», *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 3/07/1977).



Fig. 1. Logotipo Spectrum 40 aniversario, 2019. Zaragoza. Foto del autor

impulso que la galería confería a la labor de artistas emergentes y a la fotografía en general durante la primera década de su andadura.

Esta comunicación, que se enmarca dentro de mi tesis doctoral sobre Spectrum Sotos de Zaragoza, pretende mostrar el importante papel que esta galería ha desempeñado en la difusión de la obra artística de las mujeres fotógrafas, en especial durante la primera década de su andadura, a la vez que revindicar la importante labor que ellas han desarrollado en la historia de la fotografía artística. La exposición *Cierta luz. De fotógrafas aragonesas* que el Ayuntamiento de Zaragoza ha organizado en la Lonja de Zaragoza este año, comisariada por el colectivo femenino 4F viene a corroborar, en cierta medida, la importancia de Spectrum en su apoyo a las fotógrafas aragonesas durante toda su trayectoria como galería y escuela de fotografía –como muestra el hecho de que más de la mitad de las 52 artistas que exponen su obra en esta exposición han estado, o siguen estando, relacionadas con Spectrum–.

A la hora de analizar las fotografías que expusieron durante esa primera década podríamos destacar, en primer lugar, a los grandes iconos de la historia de la fotografía universal, como eran Julia Margaret Cameron, Dorothea Lange y Diane Arbus, cuyas exposiciones tuvieron lugar en 1978, 1980 y 1987, respectivamente. Poco podemos añadir sobre estas grandes artistas reconocidas mundialmente ya antes de que la galería abriera sus puertas y que tanto han

supuso su descubrimiento internacional, y ella fue la primera artista fotógrafa que expuso en la Galería Spectrum de Zaragoza, concretamente entre el 11 y el 30 de mayo de 1977, año en el que la revista *Times-Life* la nombró artista del año².

Ejemplos como el de Luisa Rojo, la artista zaragozana cuyas tres primeras exposiciones individuales tuvieron lugar en la galería Spectrum Sotos, de 1977 a 1979, o Marisa Marín, atestiguan el

² Cada día un fotógrafo. <http://www.cadadiaunfotografo.com/2010/01/irina-ionesco.html>. Fecha de consulta: (5/02/2019).

influido en las generaciones posteriores, salvo el hecho de que fue en este tipo de espacios culturales privados donde por primera vez pudo el público en general apreciar sus obras, como se deduce de las críticas periodísticas de dichas exposiciones³.

Otro grupo interesantísimo lo forman aquellas fotografías contemporáneas que estaban empezando a disfrutar del reconocimiento internacional y que han sido, y siguen siendo, grandes fotografías, como el caso de Irina Ionesco, Toto Frima o Graciela Itúrbide.

Irina Ionesco fue la primera fotógrafa cuya obra se exhibió en la galería Spectrum en 1977. Sus barrocas composiciones de desnudos femeninos fueron polémicas desde el principio ya que solía usar a su propia hija adolescente como modelo para sus temas.

La holandesa Toto Frima expuso en Spectrum en 1984. Sus primeras fotos datan de 1979⁴, son autorretratos con un toque emocional y erótico que serán constantes a lo largo de su trayectoria profesional, como atestigua el historiador de arte Klaus Konnef:

Ninguna artista... ha explicado hasta ahora el yo subjetivo de forma tan ostensible y con tanta exclusividad como objeto ilimitado del arte como Toto Frima⁵.

Sus fotografías, realizadas con la cámara instantánea Polaroid SX70, pronto recibieron la atención de los expertos y así, en 1980 es seleccionada para participar en la exposición colectiva «Instantanées» en el centro Pompidou de París, el cual posee dos fotografías de ella. Toto Frima volverá a exponer su obra en la galería Spectrum en el año 2000.

El nombre de la mejicana Graciela Itúrbide se asocia hoy en día con el de una de las grandes artistas de la fotografía internacional. No en vano fue discípula y ayudante del Manuel Álvarez Bravo desde 1970 hasta 1972. Su primera exposición individual data de 1980 y ya en 1982 expuso en el Museo Pompidou. Un año más tarde, la galería Spectrum expuso sus fotografías junto a las de dos compatriotas suyos, Víctor Flores y Pedro Mayer. Las fotografías de Graciela Itúrbide se centran en la población indígena de México y, especialmente en la figura de la mujer, como se apreció en las fotografías de las

³ En una de las críticas, al hablar sobre Dorothea Lange se comenta: «Dorothea Lange se llama». *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 20/01/1980).

⁴ VM Gallery. http://www.gallerywm.com/toto_cv.html (Fecha de consulta: 10/02/2019).

⁵ KOETZLE, Hans-Michael, *Diccionario de fotógrafos del siglo XX*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007.

mujeres seris. Ya la prensa de la época destacaba la labor de Graciela Itúrbide por encima de las de sus compañeros⁶. Su obra ha tenido una gran influencia en las siguientes generaciones de fotógrafos en Sudamérica.

Otra fotógrafa mejicana de gran calidad es Lourdes Grobet. Fotógrafa de larga trayectoria –su labor como fotógrafa comenzó a trabajar en 1970– expuso, en el año 1982 en la galería Spectrum su obra titulada «Paisajes pintados», fotografías con una gran riqueza colorista de paisajes en las que ella misma pinta los objetos que va a fotografiar posteriormente, en un intento de subvertir la realidad.

Christine Spengler era una de las tres únicas mujeres, junto con Susane Meiselas y Katerine Leroy, que trabajan en 1982 como reporteras de guerra. Estuvo presente en los conflictos bélicos más dramáticos, desde Vietnam a Irlanda del Norte, fotografiando no las escenas más crueles de los conflictos de los que fue testigo, sino el contexto social en el que tuvieron lugar en un intento de mirar la guerra de otra forma y dar protagonismo, con una gran sensibilidad, a los niños y las mujeres que las padecen. Christine Spengler trabajó para la prestigiosa agencia fotográfica «Sygma».

Dora Spitz es una fotógrafa israelí que expuso en Spectrum Sotos en 1985. Fotógrafa de arte y arquitectura, trabajó para el Instituto Israelí de Tecnología y fue profesora de Fotografía en la Escuela de Arquitectura de Tel-Aviv. Se especializó en la separación del color y la solarización obteniendo resultados sorprendentes. Sus obras han sido expuestas en diferentes museos de Israel, Estados Unidos, Canadá y Europa. Destacan las fotografías tomadas en el desierto del Sinaí entre 1968 y 1973 en las que captura la luz y las gentes que pueblan el desierto tan cargado de referencias bíblicas pero a la que ella no le otorga otro valor que su elusiva esencia⁷.

Del renombre que en 1984 podía tener la galería zaragozana Spectrum Sotos a nivel internacional lo muestra la correspondencia que artistas de Estados Unidos mantenían con los responsables de la galería en la que ofrecían su trabajo para ser expuesto en ella. Es el caso de la neoyorkina Dancy Ann Kane, que a raíz de la publicación en el número 10 de la revista *PhotoVision* de un portfolio de siete de sus fotografías en blanco y negro escribió a la galería para combinar la publicación de la revista con una exposición en España.

⁶ ROMERO, Alfredo, *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 26 de mayo de 1983).

⁷ Drora Spitz. <https://www.drora-spitz.com/copy-of-he-gall1-sinai-1> (Fecha de consulta: 16/02/ 2019).

Since the number 10 issue of the *PhotoVision* has just been published with a portfolio of 7 of my black and white photographs I am interested in combining that publication with an exhibition in Spain. If you are interested please let me know more about your gallery and its policies⁸.

Sus fotografías entroncan con la tradición de fotografías de naturaleza muerta representada por Weston, Olivia Parker y otros artistas aunque otorgando a sus fotos su sello personal a través de su sentido de la composición e iluminación, y de una meticulosa técnica mediante las cuales se aprecian la textura de sus naturalezas muertas.

Empezó a exponer en solitario en 1980 en diferentes museos de Nueva York y de diferentes ciudades de los Estados Unidos. Entre 1984 y 1986 su obra se mostró en una exposición itinerante producida por la revista *PhotoVision*.

Otra artista fotógrafa neoyorkina que expuso en la galería Spectrum fue Sandra Baker, quien ya había expuesto en España anteriormente, concretamente en Madrid en 1981 dentro de un homenaje a García Lorca al cumplirse cincuenta años de la publicación de *Poeta en Nueva York*. Se inició en la actividad artística mediante la pintura abstracta, la cual le ha influido en su labor como fotógrafa, ya que yuxtapone diferentes imágenes en un mismo negativo evocando una realidad oculta tras las apariencias.

Expuso su obra fotográfica desde 1980 en diferentes museos internacionales, obteniendo una gran acogida por parte de la crítica y puede apreciarse en las colecciones permanentes de la Biblioteca Nacional de París o del Museo de Artes del Bronx en Nueva York.

Estas fotografías son la muestra más paradigmática de las artistas que en la década de 1970 comenzaban a tener importancia en la escena fotográfica internacional contemporánea. Y gracias a las exposiciones organizadas por Spectrum, el público zaragozano pudo contemplar los diferentes estilos que estaban entonces desarrollándose fuera de nuestras fronteras en la fotografía artística.

El festival de fotografía que se desarrolla anualmente en la ciudad francesa de Arlés bajo el título «Rencontres d'Arles» a partir de 1969 permitía desde sus comienzos mostrar el material fotográfico que todavía no había visto el público anteriormente, dando a conocer artistas que han alcanzado gran relevancia en

⁸ Carta del 26 de julio de 1984 de Dancy Ann Kane a la galería Spectrum Sotos de Zaragoza: «Ya que acaba de publicarse el número 10 de la revista *PhotoVision* con un portfolio de 7 de mis fotografías en blanco y negro estoy interesada en combinar esa publicación con una exposición en España. Si está interesado por favor hágame saber más sobre su galería y políticas» (traducción del autor).

este campo. Fue en este festival en donde Julio Álvarez Sotos contactaría con numerosas artistas para exponer sus obras en su galería.

Así, en octubre de 1977 se expuso la obra de la fotógrafa alemana Beatrix von Conta. La primera exposición de esta artista tuvo lugar en 1976 en la galería de arte de Jean Dieuzai de Chateau d'Eau en Toulouse y ya un año después se pudo contemplar en Zaragoza gracias a la galería Spectrum⁹.

De mayor interés es la obra de la activista feminista Veronique Vercheval, quien expuso su obra en 1982. Según relató la prensa de la época, la exposición de esta reportera belga supuso «estar al día... sobre el quehacer del reportaje europeo, al margen de las fotografías que se envían a través de las agencias de prensa»¹⁰. No solo destaca la calidad técnica de sus fotos, sino la sensibilidad con la que trata la reivindicación feminista a través de sus fotografías. Sus numerosos reportajes sobre las mujeres fueron publicados en la revista *Voyelles* desde 1979, año en el que comenzó su labor como reportera gráfica, hasta 1984. Tras este periodo Veronique Vercheval continuará realizando reportajes de denuncia social, labor que compagina con la docencia¹¹.

La francesa Dominique Auerbacher expuso en Spectrum en 1982 una colección de retratos y desnudos femeninos en blanco y negro en la que la condición psicológica de las mujeres primaba por encima del retrato físico, como se puede extraer de las críticas que se hicieron en la prensa local de esta exposición¹².

La fotógrafa alemana Jaschi Klein empezó su carrera artística en 1978. En 1983 expuso su obra en la galería Spectrum de Zaragoza. Se trataba de fotografías de una gran intensidad que muestran escenas oníricas, surrealistas. Fotógrafa de proyección internacional, ha realizado numerosas exposiciones en museos de diferentes países. Compagina la fotografía con la enseñanza en institutos de bellas artes en Alemania.

En lo que respecta a España, la apertura de la galería Spectrum Sotos en Zaragoza permitió a los artistas emergentes de nuestro país, y especialmente a los aragoneses, obtener ese rincón de visibilidad que no encontraban en otros circuitos ya en clara decadencia. La labor emprendida por las mujeres dentro de las asociaciones fotográficas en los años cincuenta y sesenta no tuvieron conti-

⁹ Galerie Le Reverbere. http://www.galerielereverbere.com/ficheArtiste.php?id_artiste=40 (Fecha de consulta: 15/02/2019).

¹⁰ MORALES Y MARÍN, José Luis, *Aragón Exprés* (Zaragoza, 7/03/1982).

¹¹ <http://connaitrelawallonie.wallonie.be/fr/wallons-marquants/dictionnaire/vercheval-veronique#.XHHMbC1Dmca> (Fecha de consulta: 15/02/2019).

¹² *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 17/10/ 1982).

nuidad en la generación de la década siguiente, ya que se limitaban al contexto de la asociación¹³. No obstante, conviene destacar que en la galería Spectrum también tuvieron cabida este tipo de artistas más ligados a la sociedad fotográfica de Zaragoza, como demuestra el caso de Marisa Marín, quien expuso en Spectrum en 1981 además de dar clases en ella. Marisa Marín obtuvo una medalla Nikon en Japón y se convirtió, en 1970, en la primera mujer en realizar fotografías en la Sociedad Fotográfica de Zaragoza¹⁴.

La apuesta de Julio Álvarez por la fotografía artística local queda manifiesta en las múltiples exposiciones que realizó a lo largo de los diez primeros años de su andadura sobre artistas aragoneses [fig. 2].



Fig. 2. Galería exposiciones Spectrum Sotos, 2019. Zaragoza. Foto del autor.

En el plano nacional destaca la presencia en Zaragoza en 1986 de la artista Ouka Lele, sobrina del escritor Jaime Gil de Biezma y prima de Esperanza Aguirre. Aunque ya era sobradamente conocida por sus relaciones con el

¹³ VEGA, Carmelo, *Historia de la fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estética*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2017, p. 717.

¹⁴ ILARA, Pilar, «Breves notas sobre la historia de la fotografía en Aragón. De las primeras imágenes a la técnica digital», *Artigrama*, 17, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 465-472.

mundo de la movida madrileña, lo cierto es que su primera exposición en Zaragoza se llevó a cabo en la galería Spectrum. Artista autodidacta, se inspiró en el surrealismo, lo que le influyó para realizar descubrimientos visuales en blanco y negro que luego coloreaba a mano.

La exposición de Ouka Lele impactó al medio cultural aragonés, como muestran las críticas en la prensa local, que destacaban, además de su calidad, «el poder de evocación, el misterioso mundo que encierra. El surrealismo encuentra un extraño influjo en el encuentro de objetos dispares»¹⁵, o «Bien sorprendente el mundo de Ouka Lele, surgido en las imágenes de sus fotografías, bien alejadas de cualquier tipo de supeditación a concepciones delimitadoras ajenas a su real necesidad de expresarse»¹⁶.

Otra de las grandes fotógrafas españolas de entonces era la catalana Marta Sentís, quien en 1982 expuso en la galería Spectrum un reportaje sobre El Cairo, «una auténtica síntesis de hábitos y culturas, que unas veces chocan y otras se confunden»¹⁷. La prensa local también destacaba el prestigio y la originalidad de su reportaje sobre El Cairo, alejado de exotismos banalizados por el consumo de imágenes turísticas tan presentes en los medios de masas. Como apuntó Alfredo Romero en su crítica para el periódico *El Día*:

Estas fotos de El Cairo... no nos muestran la inefable arquitectura egipcia ni sus pirámides... el ambiente callejero nocturno, el caos tan humorístico y altisonante de la circulación, las bodas en los barrios pobres, y la cotidianidad de un bullicio desmesurado genialmente captado a vista de pájaro conforman los apuntes visuales de esta descriptora de antipostales¹⁸.

Cabe destacar también a la artista gráfica Marisa González, quien, al igual que Luisa Rojo, experimentó con la técnica de la fotocopia, o electrografía, técnica que apareció en los sesenta-setenta y con la que se seguía experimentando en la década de los ochenta bajo el nombre de *copy-art*. Lo cual refleja también el interés de la galería Spectrum Sotos por mostrar las últimas tendencias estéticas y técnicas en la fotografía artística contemporánea.

La apuesta de Julio Álvarez por la fotografía artística local queda manifiesta en las múltiples exposiciones que realizó a lo largo de los diez primeros años de su andadura sobre artistas aragoneses.

¹⁵ *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 16/10/1986).

¹⁶ *El Día* (Zaragoza, 24/10/1986).

¹⁷ *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 12/09/1982).

¹⁸ ROMERO, A., «El Cairo visto por María Sentís», *El Día* (Zaragoza, 21/09/1982).

Como ya hemos comentado anteriormente, la aragonesa Luisa Rojo estuvo siempre muy vinculada a la galería Spectrum, donde expuso su obra por primera vez en 1977 y en repetidas ocasiones a lo largo de los diez primeros años de Spectrum, poniendo de manifiesto la apuesta de sus responsables por la emergente creación artística aragonesa en el campo de la fotografía artística. El trabajo de la polifacética artista aragonesa fluctúa entre el blanco y negro hasta experimentar con la fotocopiadora e incluso la cerámica. Su larga trayectoria artística tanto a nivel nacional como internacional es de sobras conocida para el aficionado a la fotografía artística contemporánea [fig. 3].



Fig. 3. Cursos de fotografía Spectrum Sotos, 2019. Zaragoza. Foto del autor.

En resumen, la importante labor que ha realizado y sigue realizando la galería Spectrum Sotos de Zaragoza en la dinamización y difusión de la fotografía artística contemporánea supone un gran hito en la reciente historia de la fotografía aragonesa, dando a conocer a artistas incipientes que han llegado a convertirse en artistas de prestigio. No tratamos de otorgarle la exclusividad en esa labor, pero si de subrayar el innegable apoyo que ofreció y sigue ofreciendo a los nuevos artistas gráficos. Y a ese respecto, el de las mujeres fotógrafas que expusieron en la galería zaragozana en una época en la que su labor como artistas seguía siendo en muchos casos ninguneada, la labor de la galería supuso un gran apoyo para sus posteriores carreras.

Con esta comunicación se ha pretendido mostrar esa labor hasta ahora poco apreciada. Y como dijo Ruth de las Heras en un artículo en *El País*,

Hay que seguir poniendo el foco y dirigiendo las miradas hacia ellas: tanto reseniando cuando son invisibilizadas o silenciadas como señalando cuando están ahí para que se miren más, se conozcan más y, de una vez por todas, desaparezcan las desigualdades¹⁹.

¹⁹ DE LAS HERAS, R., «Hay que mirar más a las mujeres», *El País* (Madrid, 7/01/ 2018).

MERCEDES MARINA. UN LUSTRO DE CRÍTICA
FOTOGRÁFICA DE LA GALERÍA *SPECTRUM*
DE ZARAGOZA (1982-1987)

FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN
Universidad de Zaragoza

A la memoria de Ángel Azpeitia (1933-2019), maestro de críticos

INTRODUCCIÓN

El trabajo de Mercedes Marina (1936-1990), desarrollado a partir de la década de los ochenta, se inserta plenamente en toda una interesante evolución que se venía dando en España desde la década de los sesenta, en que poco a poco iban llegando críticas de arte como María Luisa Borràs que, desde las páginas del semanario *Destino* (1968-1973) o en el periódico *La Vanguardia* (1977-2002) iría desgranando las novedades en el ambiente artístico nacional e internacional¹.

La primera crítica publicada por Mercedes Marina en el periódico *Heraldo de Aragón* tuvo lugar el 25 de abril de 1982, y estuvo dedicada a la obra del acuarelista Juan María Lahoz, autor de diversos paisajes aragoneses. En esta primera reseña, mostró ya una aguda y certera apreciación, no exenta de afirmaciones directas: «Lahoz no es innovador; es decorativo y amable»². Desde este primer texto hasta el último, fechado el 7 de junio de 1990, son casi trescientas las críticas que Marina abordó, y no solo dedicadas a la faceta fotográfica, pues se ocupó de pintura, dibujo, grabado, escultura, etc., si bien es cierto que llegaría a especializarse en fotografía, tal y como reconoció un cronista anónimo (Ángel Azpeitia?), ya que «fue, de alguna manera, la primera persona que le dio en Zaragoza valor de crítica cultural de forma permanente en las páginas de *Heraldo de Aragón*»³.

¹ MINGUET BATLLORI, J. M., «La crítica de arte en España», en GUASCH, A. M. (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, p. 193.

² MARINA, M., «Kajuki: Lahoz», *Heraldo de Aragón*, 25 de abril de 1982, s/p.

³ Anónimo, «Homenaje a Mercedes Marina», *Heraldo de Aragón*, 25 de abril de 1991, p. 37.

Ciertamente, en su introducción en este medio de prensa fue determinante la personalidad de Ángel Azpeitia, crítico de arte en plantilla de esta cabecera desde 1962, puesto que le invitó a «compartir las labores periodísticas en la sección de arte»⁴. Como han apuntado otros historiadores que han vinculado el trabajo de ambos, podemos apreciar ciertas influencias a la hora de afrontar la crítica, que parte de un estilo conciso, sobrio, sin concesiones a lo recargado y a lo supuestamente profundo (que en muchas ocasiones deviene en un hermetismo incomprendible), con un lenguaje claro que prima la información sobre el artista presentado y no rehúye las valoraciones a partir de un juicio ponderado y equilibrado. Entre los dos críticos se repartirán las exposiciones organizadas en nuestra ciudad durante casi toda la década de los ochenta, quedando para Azpeitia las de artes plásticas, mientras que Marina se centrará preferentemente en las de fotografía, aunque, como hemos apuntado más arriba, tampoco desdeñe las de pintura, dibujo y artes gráficas.

Asimismo, y en lo que concierne al enfoque metodológico, ambos saben compaginar un planteamiento historicista (que en el caso de Marina partiría de sus amplios conocimientos en Historia del Arte adquiridos en sus estudios en la Universidad Complutense de Madrid) con los comentarios puramente críticos, sin establecer una distinción, a todas luces artificial, entre ambas disciplinas, que ha estado siempre presente en las polémicas en torno al concepto y ejercicio de la crítica de arte⁵.

En lo que respecta al trabajo de nuestra crítica apreciamos un interés recurrente en todo lo relacionado con la iconografía, las temáticas plasmadas en las imágenes, hasta llegar a apuntar notas *psicológistas*⁶ que pretenden buscar las razones de fondo de las obras. Sin descuidar los aspectos técnicos que posibilitan tales trabajos (tipos de cámara, película, trabajo de laboratorio, etc.), que en ciertos nombres se erige en determinante y definitorio de una estética tremadamente personal.

⁴ PINA GIL, J. S., «Para una historia de la crítica de arte en Aragón: la figura de Mercedes Marina», *Artígrama*, n.º 17, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, p. 449.

⁵ AZPEITIA, Á. y LORENTE, J. P. (ed. y sel.), *Exposiciones de arte actual en Zaragoza. Reseñas escogidas 1962-2012*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 12.

⁶ Así lo consideraba el propio Azpeitia, en AZPEITIA, Á., «Mercedes Marina nos ha dejado», *Heraldo de Aragón*, 16 de septiembre de 1990, p. 58. Incide en esta percepción PÉREZ-LIZANO FORNS, M., «Crítica de arte en Aragón, 1900-2011», *AACA Digital*, n.º 17, Zaragoza, AACA, diciembre de 2011. <http://aacadigital.com> (fecha de consulta: 02/02/2019).

El período en el que nos hemos centrado para el análisis de las críticas de Marina, los primeros años ochenta, son de especial efervescencia expositiva en materia fotográfica en nuestra ciudad, y en el resto de las principales capitales del país, con un aumento exponencial de las muestras, como la propia autora afirmaba en uno de sus textos: «La fotografía atrae cada día con más fuerza, rara es ya la semana que en estas páginas no hay por lo menos un comentario⁷...». Y ello no dejaba de ser un síntoma del auge que la fotografía había asumido desde principios de la década precedente, momento en que asistimos a una renovación efectiva de muchos de los postulados estéticos en materia fotográfica en nuestro país. En este sentido, una de las novedades surgiría de la interrelación con otros medios artísticos, la desaparición de una hipotética *pureza* de lo fotográfico y la ampliación de su concepto a partir del concurso de otras técnicas y estrategias artísticas (pintura, instalación, etc.). La propia Marina así lo refería en un texto suyo publicado ya póstumamente: «Existe un cúmulo de posibilidades; en estos momentos la renovación artística viene más de esta comunicación entre actividades que de movimientos internos dentro de cada campo y la fotografía pone toda la fuerza de ser en ello»⁸.

Y a todo ello, al conocimiento y difusión de esta nueva fotografía, contribuyó en gran medida la galería zaragozana *Spectrum*, abierta en 1977 de la mano de Julio Álvarez Sotos. Cuatro años antes Albert Guspi había hecho lo propio en Barcelona; no en vano, el contacto personal entre ambos promotores fue el detonante para que el zaragozano se lanzara a ponerla en marcha⁹, algo que en nuestra ciudad representó una experiencia inédita de auténtica trascendencia para dar a conocer directamente la obra de maestros consagrados internacionales de los que apenas se tenía constancia, salvo por las reproducciones en libros

⁷ Palabras citadas por LÓPEZ, H., «La fotografía aragonesa contemporánea a través de la labor crítica de Mercedes Marina», en VV. AA., *Homenaje a Mercedes Marina*, Zaragoza, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, 1992, p. 42. El autor ilustra con cifras los comentarios de la crítica en las páginas del periódico zaragozano, insistiendo en que la galería *Spectrum* y la sala «Gil Marraco», perteneciente a la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, son las que suman más de la mitad de las reseñas escritas durante los años en que Marina estuvo activa.

⁸ MARINA, M., «Fotografía aragonesa en la década de los ochenta», en MARINA, M., GONZÁLEZ-CERECEDO MARINA, I., DUCE, J. A., y TARTÓN, C. (Estudio, catalogación y notas), *Fotografía aragonesa en los 80* [catálogo de exposición], Zaragoza, Diputación General de Aragón y Sociedad Fotográfica de Zaragoza, 1991, s/p.

⁹ Él mismo lo explicaba en la semblanza/entrevista de RUBIO, P., «Retrato a lápiz: Julio Álvarez Sotos, galerista», *Lápiz. Revista internacional de arte*, n.º 46, Madrid, diciembre de 1987, p. 71.

o catálogos, y porque significó la instalación de un incipiente colecciónismo fotográfico¹⁰.

DOS EXPOSICIONES A MODO DE EJEMPLO

A juzgar por las cifras antes citadas sobre el número de exposiciones contempladas por nuestra autora, se nos antoja imposible desarrollar de manera sistemática un análisis de aun si quiera un buen número de ellas, dado el espacio del que disponemos, por lo que hemos optado en hacer una selección, que puede resultar incompleta y arbitraria, por cuanto de subjetiva tiene, pero que consideramos puede incluir la principales notas de Marina como crítica de fotografía, y, sobre todo aspira a ofrecer una visión de conjunto de sus intereses, dentro de un contexto creativo especialmente rico y diverso. Así es cómo vamos a detenernos en dos exposiciones pertenecientes a dos artistas diferentes en épocas, ámbitos geográficos e implicaciones estéticas. No obstante, antes de abordar estas cuestiones, conviene resaltar que la primera crítica de Marina realizada sobre un fotógrafo que expuso en *Spectrum*, y publicada en *Heraldo de Aragón*, corresponde a Cristina Spengler y Enric Aguilera¹¹, una fórmula esta, la de presentar dos artistas simultáneamente, aunque poco o nada tengan que ver entre sí por el tema, técnica o estilo, que ha sido habitual desde el principio de la andadura de la galería aragonesa. Esta extraña combinación es apuntada por Marina en muchas de sus críticas. De Spengler valora ya en sus primeras líneas el hecho de ser «una de las mujeres fotógrafas de guerra más conocidas», junto a Susan Meiselas y Catherine Leroy, sabiendo, «con imaginación e inteligencia», «recoger el momento exacto». Mientras que de Aguilera detalla sus extrañas composiciones pobladas de jardines, estatuas, fuentes, etc., una serie de «imágenes bien conseguidas, con bastante carga irónica».

Pasando ya a la selección propuesta, vamos a comenzar con el polifacético artista de vanguardia **Man Ray**¹² (1890-1976), cuya obra se expuso en Zaragoza entre el 14 de marzo y el 10 de abril de 1986 [fig. 1]. Una muestra

¹⁰ FONTCUBERTA, J., «De la posguerra al siglo XXI», en VV. AA., *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, en *Summa Artis*, vol. XLVII, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 439.

¹¹ MARINA, M., «Spectrum: Cristina Spengler y Enric Aguilera», *Heraldo de Aragón*, 30 de mayo de 1982, p. 15.

¹² MARINA, Mercedes, «Spectrum: Man Ray», *Heraldo de Aragón*, 20 de marzo de 1986, p. 15.

Jueves 20 de marzo de 1986

HERALDO DE ARAGÓN

Página 15

ARTE

EXPOSICIÓN DOBLE DEL SOMATEN ALBANO

Mucha gente, de amigas y frenadas, se acuerda de la exposición que recordaba de una noche en la otra. La de Somaten Albano que significa, por más que nos expliquen las dos palabras en su título, que es una exposición muy alejada, para informarse del público, el que no sabe lo que hace. Una noche. Con cifras en un inteligente juego de cultura y confusión. Una noche. Con cifras.

Sobre todo, el somatológico nosotro. Un somatológico que se pasa por lo feo; un bresuero de sombras que se pasa por lo mío; una noche en la que se acuerda de medias; un escurridizo e indeciso de sombras y que se pasa por lo crítico tratándose de la historia del somatismo. Una noche en la que se acuerda el placer de cruento y que contiene en su sombra la muerte. Una noche en la que se acuerda de las funciones de la crítica. Que se acuerda de la muerte y que se acuerda en el colectivo encrucijada valores.

Somatismo, estos seis artículos, nacidos en la década de los 60 y que finalizan al año de su debut. Debut Somaten Albano, de



Wine G. NEGRICA

que hablar muy mucho. Trádito o no, se acuerda de la exposición que se parte impresindible del cuadro aquí y van fuera de casa. Una noche en la que se acuerda que se conciencian, aunque se ocultan, se subyacen y se difunden.

Alguna noche, una noche en la que se acuerda de la noche de los 60 que finalizan al año de su debut. Debut Somaten Albano, de

sociales prodigios de magiares, en donde, con filas neopompeanas y hasta pomaderas, se acuerda de la noche en la que se acuerda que las dos palabras en su título, que significa, por más que nos expliquen las dos palabras en su título, que es una exposición muy alejada, para informarse del público, el que no sabe lo que hace. Una noche. Con cifras en un inteligente juego de cultura y confusión. Una noche. Con cifras.

Sobre todo, el somatológico nosotro. Un somatológico que se pasa por lo feo; un bresuero de sombras que se pasa por lo mío; una noche en la que se acuerda de medias; un escurridizo e indeciso de sombras y que se pasa por lo crítico tratándose de la historia del somatismo. Una noche en la que se acuerda el placer de cruento y que contiene en su sombra la muerte. Una noche en la que se acuerda de las funciones de la crítica. Que se acuerda de la muerte y que se acuerda en el colectivo encrucijada valores.

Somatismo, estos seis artículos, nacidos en la década de los 60 y que finalizan al año de su debut. Debut Somaten Albano, de

TORRE NUEVA: Francisco Blanco

Siendo ya el cuadro, como siempre, un poco como desmoronarse, hace cinco años ya, la reflexión de Francisco Blanco, director del Museo de Arquitectura, de la que conservar el monumento, ya está

en el libro *La Torre Nueva*, de Carlos Barrios, como punto de partida para la reflexión que se ha hecho en este capital. Así si pudiese un cuadro en su memoria, igual que en un

siguiente cuadro, que en un

sigu

Woolf, etc.). Sobre ellos, incide en los valores de introspección, que están por encima del mero parecido físico: «Todos ellos muestran su alma, su verdadera existencia tras los rasgos físicos».

Otro género por el que sobresaldría el estadounidense fue la fotografía de moda para revistas como *Vogue* o *Harper's Bazaar*. Aun a pesar de ser una fotografía publicitaria, práctica y funcional, también presenta el sello personal del artista, porque sus imágenes «poseen un aire irreal, de ensueño».

Los dos grupos de imágenes presentan la nota común del empleo de procesos experimentales, de los que Man Ray hizo gala en numerosas ocasiones, como el rayograma, la solarización o el luminograma. Sobre esta última técnica, refiere este comentario: «tan de moda en la actualidad». Una tesis que nos da la medida sobre el panorama fotográfico del momento, presidido, como en aquel período del primer tercio del siglo, por la fotografía *creativa* y experimental¹³.

De esta exposición tenemos numerosas críticas que la analizaron, desde la prensa periódica local, como la de Ángel Fuentes de Cía¹⁴, aparecida en *El Día. Periódico aragonés independiente*, hasta la nacional, como en *La Vanguardia*. El primero introduce su texto haciendo una síntesis histórica de los usos de la fotografía por parte de algunos pintores en el siglo XIX, así como el tratamiento que de los géneros tradicionales estaba efectuando el medio fotográfico en aquellos mismos tiempos, «sin observar cambio alguno ni en la percepción, ni en la propuesta». De estas premisas, se deriva una falta de independencia y de identidad que persistirá hasta el siglo XX hasta la aparición de autores como Paul Strand y Man Ray. Este último, plantea el comentarista, es de difícil clasificación («de rostros innumerables») tanto en las «etiquetas» estilísticas como en las prácticas artísticas que cultivó, en sintonía con la opinión de nuestra autora.

En otra publicación aragonesa, *Andalán*, Jacinto Martín¹⁵, más que hacer una reseña de la exposición de *Spectrum* (de hecho no aparece ni siquiera citada la galería), hace un repaso histórico de la trayectoria del artista, desde

¹³ Ciertamente, la propia Marina vuelve a citar esta técnica, que explica con más detalle y la relaciona con los futuristas, cuando reseña la exposición de Juan Ramón Yuste en *Spectrum*. El luminograma, «que si no es nueva en sí, resulta inédita en su aplicación del color y por la combinación con focos de distinta procedencia». MARINA, M., «Spectrum: Juan Ramón Yuste», *Heraldo de Aragón*, 7 de febrero de 1985, p. 12.

¹⁴ FUENTES DE CÍA, Á., «Una buena selección de Man Ray», *El Día. Periódico aragonés independiente*, 16 de marzo de 1986, p. 45.

¹⁵ MARTÍN, J., «Man Ray. El hombre rayo», *Andalán. Periódico quincenal aragonés*, n.º 448, primera quincena de abril de 1986, pp. 43-45.

sus primeras experiencias con la fotografía, su llegada a París, en 1921, e inmediatos contactos con los surrealistas, en donde desarrollaría sus incursiones en el cine, y, por supuesto, sus trabajos con la imagen fija, en especial con el género retrástico.

Dentro de las publicaciones nacionales, hay que glosar la recepción que tuvo la obra de Man Ray en la galería Eude de Barcelona a principios de 1981, evento expositivo al que debemos añadir la publicación del libro de Man Ray *Fotografías. París, 1920-1934*, a cargo de la editorial Gustavo Gili, que incluía textos del propio autor (*La era de la luz*). Todo lo cual nos da una idea muy aproximada de la *temperatura* del ambiente sobre el que se asentaban los desarrollos inmediatos de la fotografía *creativa* en nuestro país.

El crítico de *La Vanguardia* insistía, al igual que Marina, en su virtuosismo dentro del retrato («supo hallar la relación entre la personalidad del modelo y los rasgos físicos de la cara...»), pero enfatizaba sobre todo en su desbordante creatividad, considerándolo como «el más creador de todos los fotógrafos y el que concibe su obra desde un punto de vista más artístico¹⁶».

Otro nombre significativo al que podemos recurrir para estudiar la labor crítica de Mercedes Marina es el de la española **Ouka Lele**¹⁷ (Bárbara Allende Gil de Biedma, 1957). Expuso en las salas de *Spectrum* entre el 6 y el 30 de octubre de 1986 [fig. 2], aunque no sería esta la primera vez que lo hiciera en nuestra ciudad, ya que también recaló con motivo de las Jornadas *Vanguardia y últimas tendencias. Fotografía, cine y vídeo*, que se desarrollaron entre marzo y abril de 1983.

En efecto, característica representante de la *Movida* madrileña, así es reconocida ya por Marina desde las primeras palabras de su comentario. Las imágenes presentadas oscilan entre los retratos de algunos otros integrantes del círculo más cercano a la fotógrafa, como los artistas Miquel Barceló y José Alfonso Morera Ortiz, «El Hortelano», a cantantes como Ana Curra. Pero este tipo de retratos, coloreados casi todos, no es lo que más interesa a Marina puesto que se decanta por una serie de escenas presididas por el «poder de evocación». En tales trabajos detecta una influencia proveniente del surrealismo a partir del «encuentro de objetos dispares». Salen a colación nombres como Dalí y Carrá con los que se relacionan algunas obras de la madrileña, confirmándose así una metodología que áuna los juicios de valor con los datos histórico-artísticos y

¹⁶ PERMANYER, Ll., «Man Ray, “ojo de gran cazador”», *La Vanguardia*, 15 de enero de 1981, p. 35.

¹⁷ MARINA, M., «*Spectrum: Ouka Lele*», *Heraldo de Aragón*, 16 de octubre de 1986, p. 16.

16 Artes y letras

Jueves, 16 de octubre de 1986

Heraldo de Aragón

Luzán: José Caballero

Nacido en 1918, el casiano José Caballero ha participado en los grandes movimientos culturales de la época. Ha trabajado con Federico García Lorca, Neruda, Alberti o Miguel Hernández. Ha hecho numerosas escenografías para el Teatro Nacional y ha escrito numerosos poemas. Su obra se extiende entre el teatro, la poesía y la música. Su plástica, recorrida, en fin, etapas claves del arte contemporáneo. Su actividad poética, pese a su indudable importancia, por aquella razón no ha sido ni visto poco, sólo a través de una individual en Libros en 1971. En su libro más reciente, desde entonces arranca la antológica que hoy nos ofrecemos, se incluyen numerosas fechas a partir de 1970.

En su prefacio que Caballero —además de poesía— que acaso menos visto que otras de sus libros— ha continuado por el expresionismo y hechizo morado en lo surrealista, se incluye un apartado de las direcciones referencias figurativas y las ideologías. En el 70, sea como fuere, con alusiones ya plasmadas, a sucesos y personajes de interés, nos recuerda su trayectoria y su amor a la geometría. De inmediato le tentaría el círculo, su perfección, su belleza, su simetría, sus trazados negros de expresión a la cruz o el triángulo, su rigor y rigidez. Resulta, por lo general, austero en el color, con bastantes



José Caballero. «Spectrum: Ouka Lele» (1985)

áreas blancas y escrituras circulares monogramas de volantes, contenciones, se apodera de la pintura.

El destino de Caballero, Víctor Díaz, cuya huella sigue en el mundo, es otra cosa, salvo por el gusto geométrico, resumirlo en los años 70. La memoria del comienzo de los 80, como el «esperando que nace», que tan bien lo resume. La constancia de la eficiencia deshabitada (1978). Pero conviene recordar a los aportes principales. Tras 1972 (en centro, en la

Spectrum: Ouka Lele

Queso tanto, la fotografía que ha llegado a ser el personaje principal de la «novedosa misericordia», viene de Zaragoza, donde se realizó. La muestra reúne una colección de cuadros, dibujos, grabados, poemas y dibujos de la autoría, basados publicados en un libro que el autor titula «poesía viva, naturales muertes».

En la primera sección las «figuras» de José Caballero, Ana Carral, Miguel Barceló, El Horizonte, nos relacionan con el mundo de la cultura. Los estilos, entre el veredadero surrealismo y el expresionismo traducido en la segunda y tercera sala.

«Pintura con formas en blanco y negro que más tarde pintó». En el Spectrum se pone en marcha la memoria de la memoria del toro, verde y amarillo dorado a tonos dorados templados en la noche. La memoria de la evocación taurina con la más mala fuerza. Mitos violencias de Marcelino de Unceta, Ildefonso Cerdá, José Gómez de Zaragoza, que corrían a una corrida de 1885, en San Fermín, en la plaza de toros con Guerrita, Bombilla y Barber. Pero también figuras populares, como la de 1903 o de 1930. Y una, estampada en el año de 1901. Se añade, sin duda, la memoria de los ricos de la fábrica López Cerdá, que, con marcas de su nombre, se han quedado impresos por Gilberite en el cuadro.

El conjunto resulta, por lo demás, muy variado. Se incluye, entre otros, el «Cartel Histórico», de Morales, o el «Diccionario», de Sánchez de la Torre, que se incluye entre los predecesores, como el «Almanaque de la Encyclopédie Majeure de la Pintura y Escultura». Baste. Para seguir con fotografías, variadas que recogen tipos de imágenes que se dan en su lecho de muertes o que rememoran vidas per-

plas, que merece la pena M. M. Zafra, que en 1916 realizó un repertorio de láminas, instantáneas... «La lidia, con toros, con caballos, con el arriero muerto. Muy bella gráfica de distintas presas, instantáneas, etc.»

Al ÁGARON de 1914, fotos y dibujos, entre los que destaca el retrato de Enrique Atán, o en cambio, que muestra un grupo de recuerdos personales, uno fino, de recuerdos personales y pinturas artísticas, sin duda, de gran valor documental, pero con aspectos valiosos, interesantes y con gancho. A. A.

Gutiérrez, en El Santuario

Un nombrado del grupo, Saúl Martínez Alfonso, Gutiérrez, se vea su obra «Visión de la Virgen del Rosario», de Mtro. El cuadro, pintado en óleo sobre lienzo, se funde con su atmósfera de belleza propia del momento. Sin embargo, el cuadro se refiere en un texto anterior, a «una visión de Gregorio Gómez en otros cuadros de larga duración que muestra a la Virgen de la Soledad». A la que conviene atender, sin embargo, por lo demás, es la de alternativa en los cuadros de romances.

C. A.

Fig. 2. Mercedes Marina, «Spectrum: Ouka Lele», Heraldo de Aragón, 16 de octubre de 1986, p. 16. Procedencia: Heraldo de Aragón.

que determinan, en última instancia, una comprensión integral del fenómeno artístico.

Finalmente, cabe también subrayar que Marina esboza un apunte que nos habla de cierta evolución formal en la trayectoria de Lele (una práctica que suele estar presente en la mayoría de sus críticas), y se verifica cuando dice que «con el paso del tiempo las fotografías han perdido agresividad en el concepto y en su aspecto formal». De este modo, como espectadores, podemos hacernos una idea aproximada —si no de toda— de una parte de la carrera de la artista; hecho que forma *pendant* con las menciones histórico-artísticas y que sirve para contextualizar convenientemente la obra del/la fotógrafo/a que se trate.

En otro orden de cosas, desde las páginas de *El Día*, asistimos al comentario de Antonio Fernández Molina, escritor, pintor y crítico de arte muy habitual en este diario, centrado sobre todo en las exposiciones de artes plásticas y gráficas. En este caso hizo una excepción (los especializados en fotografía serían Alfredo Romero y Ángel Fuentes) para reseñar una obra que, por otra parte, presenta unas evidentes calidades pictóricas. Enseguida son detectados sus vínculos con la vanguardia sobre todo en la mostración de «mundos de ensueño» cercanos a la imaginaria de Man Ray o del poeta Robert Desnos. No quedan ahí esos posibles referentes con movimientos anteriores, porque el crítico ve igualmente aproximaciones al *pop*. Imágenes sorprendentes por los resultados que abrazan

una concepción de gran «belleza plástica» y por la elaboración «artesanal realmente infrecuente»¹⁸.

En el ámbito nacional, Ouka Lele, que ya estaba adquiriendo un notable reconocimiento gracias a su presencia en numerosas galerías, cabe señalar su exposición en la Galería *Moriarty* de Madrid en noviembre de 1984. El autor anónimo de la reseña aparecida en *ABC* reincide en las resonancias surrealistas de la obra a partir de la representación de elementos concretos (grandes trozos de carne cruda) también mostrados en *Spectrum*. El comentario se cierra con las siguientes palabras: «Ouka Lele tiene talento [...] pues sabe aunar el buen hacer con la sensibilidad, lo grotesco con lo poético¹⁹».

Todavía más, poco después de la exposición en *Spectrum*, ya en noviembre de 1986, Ouka Lele volvería a estar en la programación expositiva de nuestra ciudad debido a la puesta en marcha del Salón de Arte *Contrapunto*, organizado por el Ayuntamiento de Zaragoza. Una muestra colectiva formada por trece artistas, cuyo objetivo era «contrastar una serie de nombres aragoneses con otros de cierto renombre nacional». Diferentes manifestaciones se dieron cita, entre ellas, la fotografía, y en cuanto a artificios concretos, el aragonés Pedro Avellaneda y Ouka Lele. El primero participó con sus «sugestivos» fotomontajes, de clara inspiración vanguardista, a medio camino entre el dadaísmo y el surrealismo, y la segunda «continúa coloreando imágenes con una gran fuerza plástica»²⁰.

Con este repaso a algunas de las exposiciones reseñadas por Mercedes Marina, hemos intentado dar unas pinceladas sobre su *manera* de proceder acerca de un medio, el fotográfico, en el que fue una auténtica pionera, en una época, los años ochenta, en que el panorama fotográfico se abría a nuevos y sugerentes planteamientos.

¹⁸ Tomado de FERNÁNDEZ MOLINA, A., «Presencias que maravillan», *El Día. Periódico aragonés independiente*, 24 de octubre de 1986, p. 30.

¹⁹ Anónimo, «Ouka Lele», *ABC* (edición Madrid), 16 de noviembre de 1984, p. 96.

²⁰ MURRÍA, A., «Contrapunto», *Andalán. Periódico quincenal aragonés*, n.º 463, segunda quincena de noviembre de 1986, s/p. La autora es una destacada crítica, historiadora y comisaria de exposiciones, colaboradora habitual de diversas publicaciones especializadas nacionales y extranjeras.

MUJERES PROTAGONISTAS EN EL PROCESO CREATIVO DEL ARTE DEL VIDEOJUEGO

ADRIÁN RUIZ CAÑERO

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza

A lo largo de la historia del arte del videojuego, la figura de la mujer aparece como protagonista de los relatos de las obras videolúdicas. Pero dentro de esta industria tecnológica con un marcado perfil masculino, pocas han sido las mujeres que han destacado como creadoras e influyentes de dicho tejido creativo, aunque si bien es cierto, poco a poco se va abriendo camino hacia una equidad laboral donde las barreras de la desigualdad van derribándose gracias a la consonancia con los movimientos sociales de nuestro tiempo.

Así el papel de la mujer dentro del mundo de la informática general comienza en 1843 con la matemática londinense Ada Lovelace, pionera en crear el primer lenguaje de programación de ordenador conocido, y que posteriormente será homenajeada en los años ochenta del siglo pasado por el Departamento de Defensa de los Estados Unidos creando uno propio con su nombre¹. Otras figuras como las de Hedy Lamarr, quien fue precursora de las tecnologías de conexión inalámbricas *Wifi* y *Bluetooth*, Grace Murray, que desarrolló el primer compilador de lenguaje de programación², Evelyn Berezin, creadora de la base de los procesadores de textos modernos como *Word* u *Open Office* o Lynn Conway, pionera en chips microelectrónicos en los que se basan los chips informáticos actuales, gracias a sus inestimables contribuciones, fueron la base para la potencia e importancia de la informática que hoy conocemos.

En el Arte del Videojuego la primera mujer que se involucró en el diseño y composición es la ingeniera informática estadounidense Carol Shaw. En

¹ Página web oficial Ada Europe, <http://www.ada-europe.org/info/> (01/02/2019).

² Un compilador es un programa informático dedicado a traducir el lenguaje de programación escrito por la persona, al lenguaje utilizado por la máquina, generalmente en un código intermedio y separado por paquetes de información.

1978 fue contratada por la famosa empresa de videojuegos *arcade* Atari³, como ingeniera microprocesadora de *software*, dando fruto al prototipo del videojuego *Polo* (1978). Años más tarde en 1982, creó para otra conocida empresa electrónica, Activision, la obra *River Raid* (1982), un juego electrónico de corte bélico *arcade* donde se controla un aeroplano, categorizado como primera obra videolúdica violenta de la historia, y que fue la primera en ser prohibida para la venta dirigida a menores en diversos países de Europa⁴.



Fig. 1. Repositorio fotografía digital Imgur.com, Dona Bailey frente a la máquina arcade *Centipede* (1981), 08/03/2016, <https://bit.ly/2E7BrMn>.

Asimismo, la creativa informática Dona Bailey imaginó y compuso *Centipede* (1981) [fig. 1], en colaboración con Ed Logg, el famoso padre de *Asteroids* (1979), uno de los videojuegos *arcade* de naves más conocidos de todos los tiempos. Bailey comenzó su carrera de programadora dentro de la empresa automovilística General Motors, y pronto se interesó por el desarrollo de videojuegos *arcade* al descubrir que en la mayoría de los casos se utilizaba el mismo microprocesador que en su trabajo diario, el *MOS 6502*. Gracias a su desempeño en 1980 fue contratada por Atari para crear la colorida recreativa de disparos mencionada, en la cual el jugador toma el papel de un pequeño

³ Es el término utilizado en la industria para las máquinas recreativas y por extensión al género de videojuegos que por su estética o sencillez recuerda a los utilizados en dichas máquinas. Para más información: Gamedic.es, <http://www.gamedic.es/> (01/02/2019).

⁴ Vintagecomputing.com, <https://goo.gl/7QJcQH> (01/02/2019).

insecto que sobrevive en un campo lleno de hongos, donde debe disparar láseres constantemente a un enorme gusano que lo persigue⁵.

Con el paso de los años y con el avance indiscutible en popularidad del videojuego en nuestra sociedad, las mujeres involucradas en el proceso creador toman relevancia y peso dentro de la estructura de esta nueva industria artística. Así, de pasar de ser simplemente programadoras de código de juegos, muchas de ellas pasan a tener un fuerte calado, siendo responsables de estudios con cientos de personas a sus espaldas, directoras creativas de diversas obras, fundadoras de equipos de desarrollo, productoras ejecutivas o artistas para las obras videolúdicas que se generan en la actualidad, en empresas de importancia del sector como Naughty Dog, Electronic Arts o Ubisoft, entre otras.



Fig. 2. Web de noticias Everyeye.it, Amy Hennig escritora y directora de la saga Uncharted (2003-2011), 15/01/2018, <https://bit.ly/2W7gXxO>.

Destaca el papel de la californiana Amy Hennig [fig. 2], considerada una de las directoras creativas y guionistas más importantes de la última década del siglo XXI. Licenciada en Literatura Inglesa por la Universidad de California en Berkeley, comenzó su periplo videolúdico trabajando para la empresa nipona Nintendo como artista y animadora. Estos mismos roles los repetirá

⁵ KENT, S. L., *La gran historia de los videojuegos*, New York, Penguin Random House, 2016, pp. 146-148.

posteriormente en Electronic Arts en el título simulador aéreo bélico *Desert Strike* (1992) para la máquina *Sega Genesis* (1988-1997). Dos años más tarde se hace cargo del videojuego *Michael Jordan: Chaos in the Windy City* (1994) tras el abandono del director creativo principal⁶.

A partir de entonces su carrera se ve ligada a labores de guionista y dirección. Pronto ficha por la distribuidora Crystal Dynamics, siendo la directora de la saga *Legacy of Kain* (1996-2003), juegos de aventuras y acción donde el jugador asume el rol de un ente vampírico. Se trata de una pieza que comparte no pocas similitudes en cuestiones de jugabilidad con la famosa saga *Tomb Raider* (1996-2018) protagonizada por la heroína de acción moderna Lara Croft, descansando actualmente su propiedad intelectual en la misma distribuidora. Gracias a todo lo aprendido por Hennig hasta el momento, lo pone en práctica cuando en 2003 es fichada por el equipo creativo Naughty Dog. Su papel fue fundamental para escribir los guiones y dirigir todos los procesos creativos de la primera trilogía de la saga de acción *Uncharted* (2003-2011), todas ellas obras influyentes en el mercado videolúdico actual y que son un referente para otros creadores. El jugador se pone en la piel de Nathan Drake, una suerte de Indiana Jones mezclado con la propia Lara Croft, donde Hennig imprimió a sus personajes una naturalidad y psique emocional, con un corte mucho más adulto y humano nunca visto en la industria, donde lo comercial y la idea de producto de juguete aún reinaba. Estos videojuegos le proporcionaron a Henning un estatus de renombre, valiéndole así sendos premios con nominaciones tan importantes como los BAFTA a mejor guión y dirección⁷.

Dentro de esta corriente renovadora, donde las mujeres toman las riendas de las desarrolladoras de videojuegos, encontramos también el trabajo de la canadiense Jade Raymond [fig. 3]. Tras su paso como programadora de juegos educativos para Microsoft, IBM y Sony, es contratada por la empresa gala Ubisoft. Raymond toma el papel de productora ejecutiva de una de las sagas más prolíficas de la actualidad en cuanto a cantidad de juegos y universo expandido como es *Assassin's Creed* (2007-2018), juegos de acción que se ambientan en diversas épocas con reconstrucciones arquitectónicas, ambientes o incluso personajes históricos.

Raymond estará al frente de la división de Ubisoft Montreal durante la primera trilogía de la saga, demostrando su determinación y su valía orga-

⁶ Elpais.com, <https://goo.gl/rHfYVC> (07/02/2019).

⁷ Idlethumbs.net, <https://goo.gl/9i534d> (07/02/2019).



Fig. 3. Repositorio fotografía digital Wikimedia Commons, Jade Raymond en su etapa con Ubisoft como productora ejecutiva, 27/02/2012, <https://bit.ly/2JD6frS>.

nizativa haciendo frente a su vez a las diferentes polémicas sensacionalistas levantadas por parte de la prensa entorno a su belleza, debido a su arrolladora personalidad mediática y a ostentar uno de los cargos más importantes en una de las compañías más potentes del mercado⁸. A pesar de todo esto, Raymond sigue su camino y en 2015 se une a las filas de Electronic Arts, con el objetivo de reavivar la creatividad de la empresa. Allí funda el equipo Motive Studio encargado de adaptar las batallas vistas en la ópera especial de George Lucas en el juego *Star Wars: Battlefront II* (2017). Es aquí donde la canadiense, junto con Amy Hennig que se unió ese mismo año, pretendía dar una vuelta de tuerca a los futuros juegos que se producirían para la millonaria franquicia, hasta que a finales de 2018 abandona el estudio de Electronic⁹. Consciente de las dificultades que una persona puede sufrir por el acoso y la violencia, ya que ella vive en gran medida este tipo de agresiones, forma parte en la actualidad de la fundación *LOVE* (*Leave Out Violence*) en Quebec, para la asistencia a las víctimas de violencia juvenil¹⁰.

⁸ Lasgafasvioletasrevista.com, <https://goo.gl/mqFUUc> (07/02/2019).

⁹ Gamerant.com, <https://goo.gl/PttgAa> (07/02/2019).

¹⁰ Gamereactor.es, <https://goo.gl/aUmCLX> (16/02/2019).

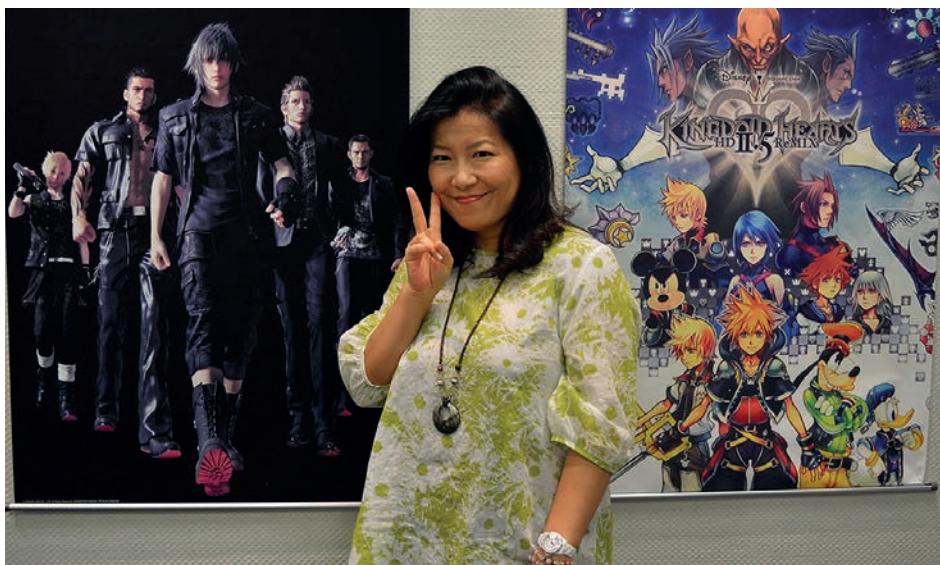


Fig. 4. Web de noticias Havocpoint.it, La compositora Yoko Shimomura frente a los carteles de *Final Fantasy XV* (2017) y *KingdomHearts* (2002-2019), 31/08/2018, <https://bit.ly/2E5GVY1>.

En otro orden más artesanal, muchas son las mujeres que aplican su buen hacer en las artes para contribuir en la creación de las obras videolúdicas que salen a la luz cada año. Así podemos encontrar ejemplos como los de la compositora musical japonesa Yoko Shimomura [fig. 4], que vinculada desde un inicio a la también desarrolladora nipona Square Enix, crea los temas para los juegos de rol *Front Mission* (1995), *Legend of Mana* (1999) o la especial colaboración junto con Disney para la saga de videojuegos *Kingdom Hearts* (2002-2019). Su último trabajo, la banda sonora para el videojuego *Final Fantasy XV* (2017) y su canción *Sommus*, interpretada por la cantante Aundréa L. Hopkins, es considerada como una de las últimas piezas musicales más relevantes de la última década en la industria, debido a su tono solemne y melancólico que combina partitura a piano con una magistral voz en latín¹¹.

También actrices como la veterana Jennifer Hale, que pone voz a Samus Aran, la primera heroína conocida del videojuego, de la saga *Metroid Prime* (2002-2009), o la novel actriz Melina Juergens, que presta su interpretación a Senua para el videojuego cinco veces premiado en los BAFTA *Hellblade: Senua's*

¹¹ Página web oficial Yoko Shimomura, <https://goo.gl/un93D8> (16/02/2019).

Sacrifice (2017)¹², insuflan vida a heroicas y fuertes, pero también humanas y realistas mujeres, que se alejan de los manidos y caducos estereotipos que el mercado manejaba en los años ochenta del siglo pasado, en los primeros inicios de este joven arte. Estos personajes femeninos ficticios han cambiado la mirada del usuario, para demostrar que la eterna damisela en apuros salvada por el fuerte héroe de turno, al estilo de *Super Mario Bros* (1985), es y debe ser un eco del pasado. La mujer no tiene porque demostrar fragilidad, sino su valía y fuerza, para así consagrarse a los videojuegos como nuevo arte de nuestra era.



Fig. 5. Pagina twitter oficial de la Asociación FemDevs, Logotipo de la asociación de creadoras FemDev, 01/02/2017, <https://bit.ly/2Q0RIRM>.

Con estos mismos presupuestos encontramos organizaciones globales como Women in Games o nacionales como Fem Devs [fig. 5]¹³, que defienden la figura de la mujer dentro de la industria, no solo como protagonista del relato de la obra¹⁴, sino como parte importante dentro del circuito creador, siendo hoy en día algo necesario de lo que se debe hablar y valorar, para así llegar al estado de equidad que la sociedad pretende alcanzar en un futuro cercano.

¹² Alfabetajuega.com, <https://goo.gl/DS7uUB> (18/02/2019).

¹³ Página web oficial Women in Games, <http://www.womeningames.org/> (18/02/2019).

¹⁴ Página web oficial FemDevs, <https://femdevs.org> (18/02/2019).

Los dos documentales creados por Marina Amores con entrevistas a personas implicadas en el desarrollo de videojuegos en el ámbito español, *Mujeres + Videojuegos* (2015) y su correspondiente *Hombres + Videojuegos* (2016), demuestran que, si bien se han dado pasos para valorar el papel de la mujer en la industria videolúdica, aún queda un largo trecho por recorrer para pasar página y dejar de lado la desigualdad y las barreras injustas¹⁵.

Con todo esto podemos concluir que, a lo largo del tiempo, la importancia de la mujer dentro del sector tecnológico y en específico del videojuego, ha sido y es de vital importancia para crear nuevas experiencias y visiones. Es la única forma posible para acercarnos a un estado de equilibrio e igualdad donde todos tengan cabida, y donde las discusiones de género deben quedarse al margen para solo hablar de una cosa, sobre el arte interactivo de nuestra era, el videojuego.

¹⁵ Youtube.com, [\(18/02/2019\).](https://goo.gl/ah9rdP)

ZARRÉ OS UELLOS: UNA [RE]VISIÓN DE ÁNCHEL CONTE POR ELENA MARTÍNEZ Y FÁTIMA BLASCO

RUTH BARRANCO RAIMUNDO

Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN

Esta comunicación analiza el proceso creativo de dos artistas zaragozanas pertenecientes al panorama artístico actual: Elena Martínez (Zaragoza, 1972) y Fátima Blasco (Zaragoza, 1978), a la vez que reflexiona sobre sus intermedialidades con la obra poética del escritor Ánchel Conte (Alcolea de Cinca, Huesca, 1942).

En una elaboración artística concatenada, han revisado desde sus distintas especialidades la obra del poeta oscense.

Este trabajo multidisciplinar se ha materializado en un disco CD, titulado *Zarré os uellos. Parolas e Cantas* (2018)¹ grabado en lengua aragonesa, que aúna la musicación y la voz aportada por Martínez de una antología de poemas de Conte, así como las ilustraciones y maquetación al respecto, de Blasco.

El propio Conte ha declarado: «A mí no me gusta releer mis poemas, sin embargo, de esta manera me parecen algo nuevo»². Y críticos especializados como Antón Castro han valorado muy positivamente este disco³.

A través de la poesía, la música y la ilustración, encontramos un conjunto de creaciones personales en confluencia, que construyen a la vez un legado de la lengua aragonesa.

¹ *Zarré os uellos. Parolas e Cantas* [*Cerré los ojos. Palabras y Canciones*] ha sido producido por Elena Martínez, Chabier Crespo, Gobierno de Aragón y editado por Rock*CD Records, en 2018.

² Aragón Radio, *La Cadiera*, entrevista a Elena Martínez, 22/07/2018.

³ CASTRO, A., «Elena Martínez graba un disco de doce poemas de Anchel Conte», en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, ed. Heraldo, 16/07/2018.

LA MEMORIA DE LA TIERRA

El primer poemario de Áñchel Conte se tituló *No deixez morir a mía voz* (1972)⁴, un texto lleno de dolor y sensualidad para una España del régimen que acababa de censurar el primer guion de *Tristana* (Luis Buñuel, 1970) «sin haberlo leído siquiera»⁵. Tanto en la petición que nos hace su título, como en la arriesgada decisión de escribirlo en aragonés normalizado⁶, se encuentra la desesperación por no perderse en la memoria. Y es que para un Conte «comprometido con su tierra y con su tiempo»⁷, el significado de la vida está vinculado a la naturaleza, la tierra, y su propia herencia cultural.

Cuando en su juventud el poeta e historiador⁸, llegó como profesor al recién inaugurado instituto de Aínsa –capital de municipio de la comarca de Sobrarbe, en pleno Pirineo oscense–, quedó impactado por el aislamiento y abandono de todo tipo de infraestructuras por parte del Estado a estas comunidades, más interesado en convertirlas en pantanos, que en apostar por su desarrollo y preservación de su legado etnográfico.

Áñchel Conte se rebeló contra este olvido del mundo rural, de forma práctica y honesta, a través de nuevas técnicas con las que pretendía empoderar a sus pupilos para que abrieran su mirada al futuro y se sintieran orgullosos de su legado histórico y cultural.

Con ellos el poeta descubrió una lengua propia de gran belleza –aunque ya entonces denostada–, el aragonés, y que en ese momento se hablaba cotidianamente en La Fueva, Chistau, Bielsa, Broto... y por supuesto Aínsa.

En su grafía y fonética, Áñchel Conte encontró una musicalidad inusual de la que ya no le ha sido posible desprenderse para escribir sobre la vida, el amor y la muerte. Sus versos descarnados se cubren de una inesperada sensualidad con la escritura en aragonés. Pero con esta elección también ha buscado crear una amalgama literaria en esta lengua, corpus que impida su desaparición absoluta.

⁴ CONTE, A., *No deixez morir a mía voz* [*No dejes morir mi voz*], Barcelona, ed. Saturno, 1972.

⁵ MARTÍNEZ, A., «El proceso creativo», en Martínez, A. [coord.], *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, p. 316.

⁶ CONTE, A., *Luna que no ye luna* [*Luna que no es luna*], Zaragoza, ed. Los libros del gato negro, 2016, p. 9. Aclara Antonio Pérez Lasheras en su prefacio.

⁷ CONTE, A., *No deixez morir a mía voz*, Zaragoza, ed. Los libros del gato negro, 2016, p. 7. Del prefacio de Chusé Raúl Usón.

⁸ Hoy doctor en Historia y Catedrático de Enseñanzas Medias.

De esta forma su obra narrativa y poética –que consta de cinco volúmenes hasta el momento–, ha sido desde entonces y ya para siempre, en lengua aragonesa a diferencia de parte de sus ensayos en los que predomina la lengua española⁹.

Conte fue además uno de los cofundadores de la revista cultural *Andalán*¹⁰, junto a su gran amigo el cantautor José Antonio Labordeta (Zaragoza, 1935-2010), y en 2009 le fue concedida la medalla al Mérito Cultural por su «dilatada trayectoria profesional en la recuperación de tradiciones aragonesas, de su folclore y su lengua, el aragonés, a la que ha defendido tanto con sus estudios como con la creación de instituciones de apoyo»¹¹.

LA HABITACIÓN SECRETA

La cantautora Elena Martínez alojó en una recóndita parte de su cotidianidad durante años el germen de este disco, que pretendía musicar una selección de textos escritos en aragonés.

Trabajadora social de formación, lleva décadas colaborando con su voz e instrumentos, en diferentes proyectos. Comenzó con un estilo pop en su grupo adolescente Luna negra y coqueteando con el punk en Mallacán¹², hastairse interesando por la investigación de armonías, instrumentos y letras tradicionales del folclore aragonés junto a su pareja, el músico Chabier Crespo (Zaragoza, 1974)¹³, a través de sus colaboraciones en grupos como La Birolla, Tintirimillos, Luna Parda o Benambre.

Muy lejos de controversias políticas o gramaticales respecto a la lengua aragonesa, Martínez opina que:

Cantar en aragonés en el siglo XXI, ahora que esta maltratada lengua está en las últimas, para muchos será una tontería, pero para mí cuidar este milenario e inmaterial patrimonio es un compromiso personal con la vida, por lo que fuimos y por lo

⁹ El poeta tiene diversas novelas, cuentos y ensayos de investigación histórica editados.

¹⁰ Dirigida por Eloy Fernández Clemente, la presentación de la emblemática revista se realizó en Aínsa en 1972.

¹¹ CONTE, A., *Luna que no..., op. cit.*, p. 11.

¹² Grupo con el que por cierto, comenzó a cantar en aragonés.

¹³ Chabier Crespo es abogado de profesión, pero posee una dilatada carrera musical especializada en melodías aragonesas tradicionales y su interpretación con el acordeón. Investigador de la lengua aragonesa, ha sido profesor en la asociación cultural aragonesa Nogará. Él ha realizado las traducciones al castellano de los textos del disco, que han sido avaladas por Conte.

que somos. Por eso opino que hay que hablar, escribir y cantar por propia voluntad en esta hermosa lengua antes de que cierre los ojos para siempre¹⁴.

Es por ello por lo que en 2016 decide por fin dar forma a la idea que venía acariciando desde tiempo atrás, musicar sus poemas favoritos de Áñchel Conte, en su primer trabajo como compositora. Tras barajar seleccionar poemas de diversos autores que hubieran escrito en aragonés, decidió rendir homenaje a Conte «por lo que ha trabajado y luchado por el aragonés, del cual es auténtico referente»¹⁵.

El proyecto se inició con una selección intuitiva de poemas extraídos de cuatro de los cinco poemarios de Conte: *No deixez morir a mía voz* (1972), *O tiempo y os días* (1996), *E zaga o mar o desierto* (2002) y *Luna que no ye luna* (2014), dejando fuera en esta ocasión por coincidir su edición en el tiempo, a *Digo sinse decir* (2017).

Tras varios filtros, se redujo el número de elegidos a doce poemas en función de sus posibilidades de musicación, ya que la métrica de los mismos no es adaptable en todos los casos sin perder su belleza. Elena Martínez explica:

Mi canción preferida sería «Zarré os uellos», por la letra y por la música, pero para «Empentas que da la vida», realicé tres versiones de melodía porque la letra me encanta, pero no me terminaba de convencer su resultado¹⁶.

Por otra parte, Elena Martínez buscó que hubiera un vínculo emocional entre ellos y un ritmo, aunque no exista correlación argumental. No se trataba de contar una historia, sino de construir un álbum de emociones sobre diferentes etapas de la vida.

Una vez que tuvo claro cuál iba a ser la estructura del disco, la cantautora contactó por correo electrónico con Conte para pedirle autorización en la utilización de sus versos en el proyecto, ya que una gran distancia geográfica separa Calamocha (Teruel) de Almería donde reside Conte.

El poeta formó parte activa del proyecto, ya que a lo largo del proceso envió distintas correcciones de las letras de sus poemas, respecto a la utilización de las grafías de la lengua aragonesa en la actualidad¹⁷.

La sensibilidad y tono de las melodías del disco surgen de la composición en la más profunda intimidad, ya que la cantautora musicó los versos de Conte

¹⁴ Extracto del libreto del disco *Zarré os uellos. Parolas e Cantas*.

¹⁵ MARTÍNEZ, E., entrevista personal, 20 de julio de 2018.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

sobre la cama de su dormitorio, en oasis de tiempo robados al día y la noche, durante casi dos años. Con la única compañía de su guitarra, fue tejiendo un paisaje del alma humana y de su paso por la existencia. Curiosamente el primer poemario de Conte: *No deixez morir a mia voz*, también fue escrito en un cuarto alquilado de Aínsa¹⁸. «Cuando estoy sentada allí, expreso en música más que en palabras»¹⁹, ha dicho Elena Martínez.

En este viaje interior se nos muestra una visión de la infancia, el amor, el deseo, el desencanto, la soledad y la muerte, pero mientras estos temas en Conte plenos de belleza, resultan desoladores a menudo, la cantautora los ilumina con acogedora esperanza.

No es la primera en musicar los versos de Conte. Durante su colaboración con el grupo La Birolla en torno a 1996 ya se hizo con la poesía «Qui fuese como los abres», recuperada para el disco actual. Basada en la música tradicional del municipio El Cuervo (Teruel), su melodía surge del *Cancionero de la provincia de Teruel* que recopiló el compositor Miguel Arnaudas (Alagón, Zaragoza, 1869-1936) en los años veinte.

Lo mismo ocurre con «Mai», estremecedor poema musicado previamente por el artista Gabriel Sopeña (Zaragoza, 1962) e interpretado por José Antonio Labordeta²⁰. Manolo García homenajeando a este último, hizo igualmente su particular versión y otros grupos como Olga y los Ministriles.

Para este disco, Sopeña ha prestado su melodía a la cantautora y ella ha dado otro toque quitando estribillos.

Martínez comenzó el proceso musicando tres poemas y Alejandro Jaímerena –componente del grupo Mallacán–, le hizo volver a coger la guitarra que había abandonado por la zanfona²¹. Es decir, en el proyecto ha recuperado una parte de sí misma, que ha sido su herramienta fundamental de composición.

Lo cierto es que este disco ha ido creciendo en el tiempo, ya que inicialmente Martínez pensó que estuviera formado solo por su voz, guitarra y pequeña percusión, junto a los acordeones de Chabier Crespo.

Sin embargo, la adhesión al proyecto de Roberto Montañés²² en el área de producción ha resultado fundamental, puesto que no solo cedió su estudio

¹⁸ CONTE, A., *No deixez morir...*, op. cit., p. 8. Del prefacio de Chusé Raúl Usón,

¹⁹ MARTÍNEZ, E., entrevista..., op. cit.

²⁰ Grabada en el disco *Con la mochila a cuestas* (2001), de José Antonio Labordeta.

²¹ Instrumento musical de la música popular europea.

²² Componente del grupo aragonés Los Gandules y excomponente de Los Berzas.

de grabación en la población de turolense de Luco²³, sino que durante la grabación del disco sugirió distintos arreglos armónicos, como por ejemplo la introducción de un bajo y un banjo para alguna de las canciones. Este último confiere un inesperado estilo Nueva Orleans al tema «Empentas que da la vida».

En la canción «Cantando paso a vida», escuchamos una melodía atípica respecto a su temática, la cercanía de la muerte. Elena Martínez aclara: «Es un ¡aquí estoy yo para afrontar! Musicalmente estoy muy satisfecha porque ha quedado muy equilibrada»²⁴. Se han buscado para ella modulaciones de la música tradicional occitana del sur de Francia. Emplea como un instrumento más su voz, punto fuerte de la zaragozana que posee una personalísima textura.

Este disco refleja, en definitiva, sus eclécticos gustos musicales como la música bearnesa, o las cuadrofonías y polifonías de grupos como Hedninggarna²⁵, sin olvidar los coqueteos con el country o el rock.

Además el disco *Zarré os uellos* ha recuperado instrumentos musicales tradicionales de percusión como panderos, panderetas, pitos, cucharetas y el almiréz. No se ha utilizado la batería en ningún caso y tan solo existe una pequeña base programada pop, en «O mar a tardí o silenzio», pero no es completa.

HILOS DE VIDA

Elena Martínez quería que la grabación tuviera un soporte físico acorde con el delicado trabajo realizado. Necesitaba un hilo conductor entre obra y público: una adecuada maquetación.

La cantautora tuvo claro desde el primer momento que el mejor soporte para ello serían unas acuarelas, y a través de círculos cercanos tomó contacto con la artista licenciada en Bellas Artes y doctora en Historia del Arte²⁶ Fátima Blasco, la cual compagina la docencia en la ESDA²⁷ de Zaragoza con la creación a través de la pintura, la ilustración, la fotografía y el diseño gráfico. Esta se ilusionó desde el primer momento con el proyecto, sobre todo por lo que de conservación del patrimonio aragonés suponía.

²³ Estudios Eleven en Luco.

²⁴ MARTÍNEZ, E., entrevista..., *op. cit.*

²⁵ Grupo musical sueco que realiza música tradicional fusionada con influencias techno.

²⁶ Su tesis versa sobre la Imprenta Blasco de Zaragoza.

²⁷ Escuela Superior de Diseño de Aragón.

La libertad creativa para la ilustradora fue absoluta y tan solo se le dieron a Blasco dos siguientes directrices. En primer lugar, el formato del disco debía ser como un librito, como un poemario. En él existiría un libreto, con los textos de Conte y sus traducciones al español.

Y en segundo lugar, que el criterio de diseño gráfico debía ser desde el más absoluto respeto a la obra editada del poeta. Ya en la portada del disco, el nombre de la cantautora y el del poeta aparecen en el mismo tamaño de fuente.

Igualmente, para los títulos de las canciones se ha respetado como aparecían en cada poemario, puesto que Conte no titula algunos de sus poemas²⁸. Martínez soluciona este asunto utilizando como nombre de la canción, la primera frase del verso. E incluso se ha respetado la grafía aragonesa de estos, ya que el poeta inicialmente utilizaba mayúsculas y signos de puntuación, pero no lo hace en textos posteriores. Todo para preservar con respeto la voluntad artística de Conte.

Se enviaron a Fátima Blasco los textos sin traducir y la maqueta con las canciones para una primera impresión sensorial, posteriormente recibió las traducciones que le dieron a la artista zaragozana una perspectiva más profunda de su significado y de lo autobiográfico que hay en ellas.

Por un lado, Blasco diseñó para la portada del estuche del disco una ilustración a partir de un fondo blanco y unos poéticos pájaros negros volando en su esquina superior derecha, como alegoría de la vida en la montaña: vuela fuera de su hogar, pero sobrevuela el espacio.

Las letras en las que aparece el título del disco, se muestran huecas buscando una impresión de vacío conceptual. Como ventanales, dejan ver una acuarela de la zaragozana con un verde paisaje pirenaico que inunda la contraportada. La imagen se desenfocó para una mejor lectura de los textos.

El estuche en su interior se muestra completamente blanco y tan solo destacan gráficamente unas misteriosas huellas filiformes en negro. Aloja además, la grabación en soporte CD y un libreto.

Este CD da continuidad a los trazos fibrosos que tienen su origen en una obra audiovisual vista por Blasco titulada *Liquefaction* (2003)²⁹, de la artista especializada en arte de género Rosemarie Trockel (Schwerte, 1952). En la obra de la alemana aparecen una serie de hilos de lana en movimiento lineal –con

²⁸ Como podemos ver en el poemario *No deixez morir a mia voz* (1972).

²⁹ *ubuweb*, «Rosemary Trockel (b. 1952)» [en línea], *UbuWeb*, <http://www.ubu.com/film/trockel_liquefaction.html> (consultado: 30/11/2018).

pequeñas modificaciones una detrás de otra–, en la que Blasco encontraba una metáfora de los momentos de la vida. Trockel se refiere a su infancia, tema fetiche por otro lado en la obra de Fátima Blasco.

En su interpretación personal de esta obra para *Zarré os uellos*, quiere plasmar también las separaciones de los campos, las briznas de la hierba..., algo más orgánico que en la obra de Trockel. A Elena Martínez le gustó mucho esta idea y se quedó como única protagonista interior.

El pequeño libreto completamente blanco tiene una fuente de letra creada especialmente para el proyecto por la artista, a partir de otras dos existentes. Dentro de él aparecen las ilustraciones realizadas con acuarelas. Se decide en equipo, realizar una ilustración cada dos canciones, por lo que encontramos seis dibujos en total.

Blasco tiene una clara preferencia por la técnica de la acuarela, ya que le gusta dibujar a base de transparencias que dan profundidad al dibujo y el factor de aleatoriedad sobre el control de la propia técnica, pues según los pinceles, el agua o la fuerza, el resultado es distinto y levemente inesperado.

Algunas ilustraciones se resolvieron de forma inmediata. Pero en otros casos surgieron distintas ideas que hubo que depurar. Por ejemplo, para «Os tres mesaches aguaitaban sin tartire» finalmente optó por la imagen más mediterránea y universal de un naranjo. Blasco ha buscado una interpretación emocional, no literal.

«Esta canción me emocionó especialmente y fue muy fácil para mi ilustrarla»³⁰, ha dicho la artista refiriéndose a «Mai». En esta acuarela muestra a un individuo solitario por paisajes pirenaicos, casi perdido en ellos de hecho. Confiesa, por otro lado, que tuvo un cierto bloqueo con la canción «Qui fuese como los abres», y que para deshacerlo decidió tomar el diccionario de símbolos de Cirlot³¹ en busca de un sinónimo del cierzo o el aire citado, ya que el texto no le llevaba a generar ninguna imagen mental.

Cabe citar también que Blasco envió a Martínez un par de bocetos, para saber si estaba en el camino que ella buscaba. Uno de ellos –que finalmente fue el definitivo–, tenía una tonalidad más alegre y viva. Martínez encontró que este estaba más acorde con la musicación. El descartado estaba realizado con unas texturas más relacionadas con el trasfondo algo apagado de varios poemas.

³⁰ BLASCO, F., entrevista personal, 28 de noviembre de 2018.

³¹ CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, ed. Siruela, 2018.

En sus ilustraciones existe una sensibilidad particularmente delicada y emocional, entre el naïf y el art *brut*, conectada a lo primordial y embrionario, pero profundamente psicológica.

Fátima Blasco a su vez cree que en la música de Elena Martínez existe una mirada muy femenina por la calidez, el tono y la alegría de vivir, una acogida maternal en la aceptación de las penas³².

EL TRIÁNGULO PERFECTO

A día de hoy siguen sin conocerse físicamente Áñchel Conte, Elena Martínez y Fátima Blasco, aunque su relación se ha desarrollado de manera cómplice mediante el teléfono y correo electrónico.

Esta circunstancia, además, ha favorecido el desarrollo de una creación individual muy personal y aislada, ya que desde su propio espacio privado, estos tres artistas han trabajado en soledad y como en un rizoma, la confluencia de sus sensibilidades otorga la riqueza artística a este proyecto.

De forma exquisita y en una suerte de écfrasis inversa, se ha creado una colección de imágenes, generadas a partir de las intensas emociones captadas de la música y voz de Elena Martínez, que a su vez arropa en un abrazo infinito todos los matices de los universales textos de Áñchel Conte y su lengua.

³² BLASCO, F., entrevista..., *op. cit.*

STREET ART EN ARAS DE LA LIBERTAD. ARTISTAS URBANAS EN ORIENTE MEDIO

CARLOTA SANTABÁRBARA MORERA

Universidad de Zaragoza

carlotasantabarbara@gmail.com

El *street art* es en ocasiones mal visto a ojos de la sociedad contemporánea, e incluso en algunos casos ha llegado a ser perseguido por la ley, sin embargo, hoy en día se ha convertido en una expresión artística con valor cultural, digna de ser considerada un lenguaje artístico, subversivo, político, controvertido y dialéctico, más allá de ser mera decoración colorista.

A pesar de que *a priori* pueda parecer que el *street art* es un tipo de lenguaje plástico exclusivo de hombres, sobre todo porque son los que más fama han adquirido en la historia perpetuando su nombre (como Banksy o Keith Haring), existen mujeres grafiteras en todo el mundo que han pasado desapercibidas a la literatura sobre este tema pero que gozan de prestigio internacional: artistas como Maya Hayuck¹, Faith47², CBloxx³ o Alice Pasquini⁴. De hecho,

¹ Maya Hayuk es una artista estadounidense expuesta internacionalmente que vive y trabaja en Brooklyn. Es quizás mejor conocida por los audaces patrones geométricos que emplea en los murales a gran escala.

² Faith47 es una artista sudafricana que ha realizado exposiciones individuales en Nueva York, Londres y Johannesburgo. Faith47 comenzó a pintar en 1997, tres años después del fin del apartheid.

³ CBloxx, de Yorkshire, es una artista callejera, autodidacta de la escuela de arte, trae un trabajo vanguardista, psicodélico y surrealista lleno de imágenes oscuras. Sus imágenes de personajes vudú, fantasmas, calaveras y esqueletos en contraste con el paisaje urbano crean una atmósfera espeluznante. CBloxx utiliza plantillas dibujadas y cortadas a mano, pintura en aerosol, marcadores y dibujos a mano alzada.

⁴ El trabajo de Alice Pasquini se muestra no solo en espacios urbanos y muros, sino también en galerías y museos de más de cien ciudades distintas del todo el mundo. Alice viaja constantemente y sus lienzos preferidos son los muros de las ciudades. Artista urbana, pintora, ilustradora y diseñadora, Pasquini ha desarrollado distintas líneas de trabajo, desde la narración de la vitalidad femenina a la manipulación de las posibilidades tridimensionales de sus piezas. Su trabajo abarca desde exploraciones urbanas a instalaciones en las que utiliza

los muros de las medianeras y las fachadas de los edificios de nuestras ciudades se han convertido en los últimos años en el lienzo perfecto para las artistas activistas que quieren alzar su voz para que la sociedad les escuche. Sin lugar a dudas el entorno urbano y la ciudad se ha transformado en el medio idóneo para dar voz a quien no la tiene, o a quien quiere tenerla. Sin duda el *street art* es un canal artístico poderoso que es difícil censurarlo y controlarlo, ya que aparece de un modo imprevisible en los muros de las ciudades, escapándose al control de las autoridades.

Resulta relevante cómo en Oriente Medio se desarrolla el feminismo con unas características concretas y en relación con el *graffiti*, cómo se utiliza este como herramienta visual muy poderosa de resistencia y denuncia. Pero el feminismo en el mundo árabe no solo se plasma en los muros de las ciudades de manera subversiva, existen proyectos y exposiciones en todo el mundo en torno a esta temática, como es el caso de la muestra realizada en 2017 en el IVAM: *En rebeldía. Narraciones femeninas en el mundo árabe*, donde la novedad no radicó tanto en los formatos sino en el discurso. En este tipo de narraciones visuales las artistas construyen una visión propia de su modo de percibir el mundo, en relación sobre todo con las dificultades sociales a las que se enfrentan. De hecho, son muchas las artistas plásticas que trabajan en esta línea siguiendo los pasos de grandes figuras del mundo del arte contemporáneo reconocidas internacionalmente como Mona Hatoum, Hada Amer, Shirin Neshat y Shadi Ghadirian. Así como Raeda Saaceh, Rana El Nemr o Ahlam Shibli. En la mayoría de los casos se trata de artistas que utilizan el cuerpo como una herramienta discursiva para explorar la identidad, el género y su relación entre el lugar en el que viven y la definición del yo. Utilizan diferentes medios plásticos como *performances*, vídeos y fotografías, trabajando con el concepto de frontera y límite como un fenómeno cultural, topográfico y físico⁵.

En este sentido, nos interesa analizar las obras de esas mujeres artistas que han seguido estas líneas discursivas, desde el feminismo, pero en un medio artístico algo diferente, ilegal, subversivo y mucho más directo: en los muros de las ciudades en Oriente Medio en aras de la libertad, de la propia, y

materiales encontrados. Su trabajo puede encontrarse en ciudades como Sydney, Nueva York, Barcelona, Oslo, Moscú, París, Copenhague, Marrakech, Berlín, Saigón, Londres o Roma. www.alicepasquini.com

⁵ En esta misma línea discursiva de puesta en valor de la mujer árabe desde una perspectiva de género cabe destacar la labor de la galerista Sabrina Amrani que recientemente abrió su segunda sede en Madrid *con la voluntad de difundir voces y discursos ajenos al canon occidental*.

de su expresión artística. Estas artistas destacan como colectivo femenino que utiliza este lenguaje artístico como medio para alzar la voz contra la opresión y la injusticia social. Consiste por ello en un elenco de artistas cuya relevancia se ha de remarcar además por el coraje y el valor que desempeñan por el hecho de ser mujeres artistas que viven en un medio hostil, y que trabajan para plasmar en los muros de sus ciudades su lucha personal y social.

Centrándonos en el *street art* realizado por mujeres, este ha adquirido gran relevancia en los últimos años, sobre todo en Oriente Medio, reconociéndole un gran valor artístico y cultural, sobre todo por la dificultad que tienen quien los realiza, autoras que proceden en contextos inhóspitos para la expresión artística, siendo añadida una gran dificultad por el hecho de ser mujeres. Y es por ello precisamente por lo que el arte urbano se ha convertido en uno de los canales artísticos preferidos por las mujeres, para plasmar mensajes de protesta y reivindicación, adquiriendo cotas de calidad artística que no merman la fuerza de la comunicación que establecen con el espectador. A esto hay que añadir que la belleza de los *graffitis* ha sido una poderosa forma artística llena de contenido y simbolismo por lo que este medio plástico se ha convertido en Oriente Medio en una lucha incansable por la paz y la libertad, a nivel social, político y personal.

Cabe señalar el surgimiento de movimientos como *Women on Walls* que surgió en Egipto sobre todo a partir de la revolución de la Primavera Árabe, este movimiento nació para empoderar a las mujeres a través del arte callejero feminista ya que, desafiando la ilegalidad del canal utilizado, realizaban de un modo muy personal una estética característica para definirse como artistas y a su vez autoexpresarse como autoras del mensaje que querían difundir, desafiando en muchos casos la norma imperante para conseguir ser escuchadas. Y es que el *street art* permite no solo la crítica social, sino también en el caso de las obras realizadas por mujeres se atiende a la reivindicación de género, feministas en estado puro.

Destacan una serie de mujeres artistas que han desarrollado el *street art* desde una perspectiva feminista, como medio de reivindicación no solo social y política, sino también artística, ya que no solo realizan *graffitis* de manera ilegal sino que se han insertado en el entramado del arte, las exposiciones y la participación en eventos artísticos internacionales, creando una identidad de autoría femenina y caracterizada por un contexto determinado, el de Oriente Medio. Algunas de las artistas más destacadas son Laila Ajjawi, de Jordania; Sarah Al Abdali, de Arabia Saudí; Shamsia Hassani, de Afganistán; Malina Sulina, de Afganistán, y Lamis Solyman, de Egipto.

LAILA AJJAWI (JORDANIA)

La primera de las artistas que nos ocupa es Laila Ajjawi, de origen palestino, que creció en un campo de refugiados palestinos en el norte de Jordania y que se le conoce con el seudónimo de «Laila». Es una joven palestina que pertenece a un grupo anónimo de resistencia que utiliza el *graffiti* como herramienta de lucha frente a la ocupación israelí. Esta activista con sede en Jerusalén identifica su trabajo como una herramienta para alentar a los palestinos a hablar pacíficamente en contra de la ocupación. Es la portavoz y miembro de un grupo palestino anónimo ampliamente reconocido por el característico diseño que otorga a sus pinturas en los muros de Jerusalén, con rostros iconográficos de mujeres veladas con el símbolo nacional de Palestina, el kufiyeh [fig. 1].

Pintar sobre el muro de Palestina, tal y como apunta Laila en el reportaje recogido por *The Electronic Intifada*, «se sirve para crear un sistema de resistencia, en el que cada acto, cada pintada y cada inscripción es parte de una red mayor de resistencia popular»⁶.

Pero no solo trata la resistencia frente a la ocupación, también trata temas más personales, como mujer, desde la perspectiva de la reivindicación de mayor libertad social en un contexto patriarcal donde la religión eclipsa a las mujeres.

Por ello hoy en día establece relaciones de sororidad con las mujeres exiliadas de los campos de refugiados y les ayuda a superar sus miedos y situaciones explorando su creatividad. En palabras de Laila: «Algunas otras cosas que he hecho son en Jerusalén Este, donde los mensajes han sido más sobre mensajes feministas para las mujeres [palestinas], principalmente para despertar y no quedar ahogado por la naturaleza patriarcal de nuestra sociedad»⁷. De hecho, Ajjawi creó su primer mural pintado abordando el tema de la desigualdad de género dentro de un proyecto feminista impulsado por *Women On Walls*⁸ en

⁶ MUSLEH, M., «Taking back Palestine's streets: exclusive interview with underground Jerusalem graffiti artist», *The Electronic Intifada*. Internet. 29-08-2012. <https://electronicintifada.net/content/taking-back-palestines-streets-exclusive-interview-underground-jerusalem-graffiti-artist>.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Women on Walls* es un proyecto de arte público en Egipto destinado a empoderar a las mujeres mediante el uso del *street art*, fomentando la representación de fuertes figuras femeninas egipcias y capacitando a las artistas. El proyecto se basa en el *street art* como forma de expresión política y el objetivo de este proyecto es aumentar la conciencia sobre los problemas de las mujeres introduciéndolas en el espacio público. Este proyecto fue fundado por Mia Gröndahl, una documentalista sueca de *street art*, y Angie Balata, una artista egipcia,



Fig. 1. Laila. <http://www.fundacionalfanar.org/women-on-walls-wow-una-iniciativa-para-empoderar-a-las-mujeres-grafiteras-del-mundo-arabe/>.

Aman. Laila, que bajo este seudónimo reivindica su papel no solo en la lucha y la reivindicación política, sino también en la defensa de los derechos de las mujeres en su país, reclamando una lucha activa contra el patriarcado y la necesidad de adquirir más derechos en una sociedad opresora, precisamente a través de la conquista del espacio público. El acto de pintar en los muros denunciando la falta de libertades que sufren las mujeres se convierte así en un sistema de resistencia frente al orden establecido. El caso de Palestina es curioso, no solo por la participación activa de artistas como Laila en el muro que se creó en 2002 por el Gobierno israelí para separar las zonas israelíes de las zonas palestinas de Cisjordania, sino también por la trascendencia adquirida por este límite físico y social que ha suscitado el llamamiento de la participación internacional de artistas para apoyar la causa palestina, tal fue el caso de Mako, Mamba, Yubia, Musa y Den, que intervinieron en el muro como

en diciembre de 2012 con fondos del Centro Danés para la Cultura y el Desarrollo, y se lanzó con un evento de un mes de duración en la primavera de 2013 en El Cairo, Luxor, Alejandría y Mansoura, que incluyó sesiones de pintura, talleres y conferencias sobre temas que van desde el arte hasta otros relacionados con la mujer en general. El proyecto realizó su segunda campaña en febrero de 2014.

consecuencia del I Certamen Internacional de Mujeres Artistas «*Graffiti* por la Paz», celebrado en 2010.

El *graffiti* se convierte de este modo en una herramienta política y social para reclamar, expresar y denunciar una situación social y personal de quien allí habita, desde una perspectiva netamente de mujeres, que han roto el silencio por medio de un lenguaje artístico para alcanzar de manera directa y subversiva a toda la sociedad.

Laila ha trabajado con organizaciones e iniciativas muy transgresoras como Women on Walls, ActionAid ARI (Arab Regional Initiative) y SheFighter. De hecho, todas las organizaciones anteriores comparten ideas similares con respecto al empoderamiento de las mujeres en la sociedad en general. El hecho de que le hayan invitado a trabajar con ellas, indica que su trabajo y su mensaje han sido recibidos socialmente y reconocido. Podemos afirmar que Laila con sus coloridos aerosoles nos demuestra que el arte es una herramienta de cambio, que le ha permitido alzar la voz en contra de las injusticias.

SARAH AL ABDALI (ARABIA SAUDÍ)

Sarah Al Abdali vive en Jeddah, Arabia Saudí y proviene de una familia con una rica historia hijazi. Sarah estudió diseño gráfico en Dar Al Hekma College en Jeddah, y continuó sus estudios en la Escuela de Artes Tradicionales del Príncipe en Londres. Este programa de maestría de dos años le ofreció la oportunidad de experimentar con las artesanías tradicionales del mundo islámico, como la carpintería, la cerámica, la pintura en miniatura, los mosaicos y la talla en yeso.

Al Abdali es calificada hoy en día como una de las primeras artistas callejeras de Arabia Saudí, Al Abdali usa su obra de arte como una oportunidad para narrar la belleza de la cultura de Hijazi, así como las transformaciones ideológicas y urbanas que ha sufrido.

El *graffiti* le permite expresarse de una manera directa y cercana con la gente, desde la proximidad que otorgan los muros de las ciudades, que nos invaden visualmente con los mensajes que en ellos quedan plasmados.

La continuación de Sarah de explorar el lenguaje plástico del *street art* para expresar su interés por la cultura árabe y la filosofía islámica, desde el *graffiti* hasta la ilustración de *cómics* y la pintura, la ha identificado como una de las primeras artistas de *street art* de Arabia Saudí a medida que ha desarrollado más conceptos de arte callejero con los que la gente podía relacionarse.



Fig. 2. Shamsia Hassani. <https://www.huckmag.com/art-and-culture/art-2/why-i-do-what-i-do/shamsia-hassani/>.

Sarah también ha participado en exposiciones internacionales como RHIZOMA en la 55.^a Bienal de Venecia (2013) y #COMETOGETHER por Edge of Arabia East London (2012), y ha expuesto en varias galerías y museos locales e internacionales, como la Galería Saatchi y el Museo Británico.

SHAMSIA HASSANI (AFGANISTÁN)

Hassani es una de las primeras mujeres *graffiteras* de Afganistán. Pero además de ser artistas de *street art*, es profesora en la Universidad de Kabul. Sus obras de arte retratan a las mujeres afganas en una sociedad dominada por hombres, dándoles poder y sobre todo dándoles voz y aliento en una sociedad opresora. En sus pinturas murales representa elementos de su cultura para denunciar una situación insoportable.

Utiliza sus pinturas para recordarle a la gente lo que pasa en la sociedad afgana, con dibujos que muestran mujeres con burka, aisladas, tapadas, borradas a nivel social, político y literal [figs. 2 y 3].



Fig. 3. Shamsia Hassani, de la serie «Dreaming Graffiti / Graffiti Soñado». <https://mujeresartistasfemaleartists.wordpress.com/2017/07/24/shamsia-hassani-espanol/>.

MALINA SULINA (AFGANISTÁN)

En esta misma línea de trabajo artístico podríamos mencionar a otras artistas como Malina Sulina, que es otra talentosa artista afgana de *street art* que con tan solo 30 años, y tras graduarse en Realism Art en el Art Council en Karachi, Pakistán, en 2010, regresó a Afganistán, donde decidió dedicarse al arte del *graffiti* a través de *Berang Arts Organisation*, fundando además un grupo de arte local llamado Kandahar Fine Arts Association, con el objetivo de crear una escena artística en auge en Kabul. El arte de Malina trata temáticamente sobre la generación a la que pertenece y las luchas personales y sociales a las que se han de enfrentar. De algún modo intenta de este modo darle a la sociedad afgana una conciencia social que siente desaparecida o inexistente.

LAMIS SOLYMAN (EGIPTO)

En el ámbito egipcio y de la misma edad, podríamos citar también a Lamis Solymen, que empezó a pintar en la revolución egipcia, tras la violación de una chica tras las manifestaciones en la plaza Tahrir. Solymen desde entonces ha utilizado el *street art* como medio de denuncia y altavoz frente a los abusos sexuales y la desigualdad de género. Comenzó pintando sujetadores azules justo en frente de la Facultad de Bellas Arte, lugar donde curiosamente trabaja ahora. Por desgracia sus piezas fueron destrozadas y ya no se pueden ver en las calles de El Cairo [fig. 4].



Fig. 4. Lamis Solyman, a female graffiti artist, and her piece 'Nowhere... but here'.
<https://egyptianstreets.com/2014/11/02/graffiti-exhibition-breaks-taboos-about-sex-in-egypt/>.

Como conclusión podemos afirmar que todas las artistas mencionadas realizan imágenes llenas de belleza y color que nos delatan una realidad muy distinta, muy dura, llena por tanto de denuncia, desde el valor de expresarse contra regímenes tan intransigentes respecto a la libertad de la mujer y en aras de recuperar esa libertad perdida. Por ello, todas las artistas recogidas son en conjunto no solo artistas mujeres, sino también por el contexto en el que se desarrollan, valientes transgresoras que llevan el feminismo en el arte hasta su máxima expresión y dignas de ser nombradas, recordadas y perpetuadas en la construcción de una historia del arte diferente, escrita desde una perspectiva de mujer.

BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, J., «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, 40-4 (1988), pp. 519-531.
- BUTLER, J., *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.
- CASTELMAN, C., *Los graffiti*, Madrid, Herman Blume, 1987.

- CHAVARRÍA, M., «La Paz de Graffiti», *La Vanguardia*. Internet. 1-04-2012. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20120401/54279467444/arte-callejeroisraeli-paz-del-grafiti.html> (fecha de consulta: 20/02/2019).
- CLEMENTE, J. L., «La visión femenina del mundo árabe», *El cultural*, 1/12/2017. <https://www.traveler.es/viajeros/galerias/mujeres-y-arte-en-los-muros-arabes/1412/image/69022> (fecha de consulta: 20/02/2019).
- GANZ, N., *Graffiti Mujer. Arte urbano de los cinco continentes*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- GARCÍA PARDO, B., «La calle como espacio artístico de mujeres: la twitter y la street artist», en «Género y espacios del arte», *Dossiers Feministes*, 23, 2018, pp. 125-141. <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2018.23.8>, pp. 125-141 (fecha de consulta: 20/02/2019).
- MARLEAU-PONTY, M., *Phenomenology of Perception*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1962.
- MORAYEF, S., «Graffiti in Palestine: Female Street Artist from East Jerusalem and Rockets over Gaza», *Suzeeinthecity*. Internet. 15-11-2012. <https://suzeeinthecity.wordpress.com/2012/11/15/graffiti-in-east-jerusalem-femalestreet-artist-from-palestine-rockets-over-gaza/> (fecha de consulta: 20/02/2019).
- MUSLEH, M., «Taking back Palestine's streets: exclusive interview with underground Jerusalem graffiti artist», *The Electronic Intifada*. Internet. 29-08-2012. <https://electronicintifada.net/content/taking-back-palestines-streets-exclusiveinterview-underground-jerusalem-graffiti-artist> (fecha de consulta: 20/02/2019).
- NASTASIEVIC, A., *Girl Power – Female Street Artists We Admire*. 08/03/2018. <https://www.widewalls.ch/10-female-street-artists/> (fecha de consulta: 20/02/2019).
- SAIKAL, R., «5 Muslim Women Leaving Their Mark», en: «About her». <https://www.abouther.com/node/3536/people/influencers/5-muslim-women-leaving-their-mark> (fecha de consulta: 20/02/2019).
- TSCHUMI, B., *Architecture and Disjunction*, London, MIT Press, 1996.



En 2018 se cumplieron cuarenta años del comienzo de los Coloquios de Arte Aragonés. Nacieron como un foro de reunión de los investigadores en el que se debatiera y reflexionara sobre la historia del arte y el Patrimonio Cultural Aragonés y su relación con el ámbito internacional. En esta nueva edición, se quiso abordar un asunto de máxima actualidad pero que todavía precisa de nuevos estudios que arrojen luz sobre *Las mujeres y el universo de las artes, una narración todavía incompleta*. Esos nuevos estudios son los que se recogen en las páginas de este libro, tanto la conferencia inaugural de la profesora Estrella de Diego, una de las pioneras en los estudios de género en España, como las ponencias de los profesores Miguel Ángel Zalama, Ana Ágreda, Elena Barlés, Magdalena Illán, José Luis Pano, Ascensión Hernández, Pilar Biel, Amparo Martínez y Rocío de la Villa, además de las treinta y una comunicaciones. Se trata de un conjunto de valiosas aportaciones de profesores, doctorandos y estudiantes de nuestra Universidad y de otras instituciones académicas de España y de fuera, que abordan aspectos diversos desde el siglo XV al XXI y en un amplio marco geográfico, cuyas protagonistas son las mujeres.

