



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Entre el discurso y la realidad: Semblanzas femeninas desde la crónica artística en España (1900-1930)

Between Discourse and Reality: Female Semblances
from the Artistic Chronicle in Spain (1900-1930)

Belén Abad de los Santos

Universidad de Sevilla

babad@us.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8943-3210>

Fecha de recepción: 08/06/2022 Fecha de evaluación: 18/07/2022
Fecha de aceptación: 01/08/2022

Resumen

En su empeño por dar cabida a voces con registro femenino en el formato de las revistas ilustradas durante el primer tercio del siglo XX, por las columnas artísticas de los diarios desfiló una generación de pioneras que contribuiría a renovar el lenguaje del arte español. Se revisan aquí una serie de artículos, publicados por el semanario madrileño *Estampa* sobre la crónica artística, donde el colectivo de mujeres artistas representa un papel protagonista en el relato narrativo. Se revelarán los nombres de una minoría de creadoras que, aunque no resuenen en el imaginario colectivo, desempeñaron un rol activo en el círculo artístico de la época: Marisa Pinazo, Rosario de Velasco, Julia Minguillón y Margarita Frau. A la luz de la valoración crítica de determinados aspectos biográficos y de sus obras, se analiza el debate de la práctica creativa entonces en ciernes. Brindamos, pues, no sólo la posibilidad de redescubrir talentos femeninos silenciados por la historiografía artística, sino también de profundizar en los discursos al servicio de la organización patriarcal de la institución Arte.

Palabras clave: Artistas Mujeres, misoginia, patriarcado, discurso, Crítica de Arte, revistas gráficas.

Abstract

In its effort to make room for voices with a feminine register in the format of illustrated magazines during the first third of the 20th century, a generation of pioneers paraded through the artistic columns of newspapers that would

contribute to renewing the language of Spanish art. A series of articles are reviewed here, published by the Madrid weekly *Estampa* on the artistic chronicle, where the group of women artists plays a leading role in the narrative story. The names of a minority of creators will be revealed who, although they do not resonate in the collective imagination, played an active role in the artistic circle of the time: Marisa Pinazo, Rosario de Velasco, Julia Minguillón and Margarita Frau. In the light of the critical assessment of certain biographical aspects and of his works, the debate on creative practice then in the making is analyzed. We offer, therefore, not only the possibility of rediscovering female talents silenced by artistic historiography, but also of delving into the discourses at the service of the patriarchal organization of the institution Art.

Key words: Women Artists, misogyny, patriarchy, discourse, Art Criticism, graphic magazines.

Introducción

Durante la segunda mitad del siglo XX un grupo creciente de mujeres hicieron todo lo posible por integrarse dentro de la esfera artística española. En este contexto resulta notable la nómina de creadoras, pioneras en el tránsito a la modernidad, que lograron alcanzar el éxito a través de su obra, a pesar de hallarse en su mayoría relegadas a la sombra de la denominada genialidad masculina.

Los reportajes focalizados en las artistas, su vida, obras y participación en las exposiciones se volvieron omnipresentes en las secciones específicas de la prensa diaria. En su empeño por dar cabida a voces con registro femenino en el formato de las revistas ilustradas y modernos magazines, a lo largo del primer tercio del novecientos desfilaron por sus columnas personalidades como Alma Tapia (1906-1993), Norah Borges (1901-1998), Pitti Bartolozzi (1908-2004), Marisa Pinazo (1912-1990), Rosario de Velasco (1904-1991), Delhy Tejero (1904-1968), Maruja Mallo (1902-1995), Julia Minguillón (1906-1965), Margarita Frau (1909-1986), y Marisa Roësset (1882-1921). Todas ellas se profesionalizaron, con grandes apuros, hasta imponerse al pensamiento hegemónico, “defensor de un modelo de mujer sin presencia en el espacio público” (Illán, 2020: 108). De ese modo, se atrevieron a cuestionar las reglas establecidas por un entorno sexista especialmente desfavorable a la valoración de sus capacidades creativas y estéticas.

En este estudio se revisan una serie de artículos del semanario madrileño *Estampa* a propósito de la crónica artística dedicada a dicho protagonismo femenino. Los noticieros no dejaron de señalar la presencia de pintoras, ilustradoras y escultoras profesionales en concursos y colectivas, destacando en sus apreciaciones y juicios críticos en el seno de las revistas especializadas (*El Año Artístico*, *Gaceta de Bellas Artes*). Estos medios hubieron de constituir una de las plataformas más eficaces para

promocionar y publicitar una “reputación mediatizada” (Sánchez Llama, 2000: 51; Afinoguénova, 2020: 72) que fijaba sus triunfos en el ambiente misógino de la escena cultural española. Con el objetivo de seguir las huellas del talento femenino en el mapa que vertebra el discurso oficial de la historia del arte, a lo largo de estas páginas se analizarán las noticias gráficas y reseñas dedicadas a las artistas, en las cuales solía haber espacio para sus fotografías y, excepcionalmente, para sus cuadros. Estos documentos textuales y visuales han supuesto un campo privilegiado a la hora de contrastar las tácticas empleadas por los críticos que juzgaron el arte hecho por mujeres, y también para decodificarlas.

1. De musas inspiradoras a “mujercitas modernas”

En las páginas del número 323 de la revista *Estampa* (17-3-1934), Emilio Fonet dedicaba un reportaje a jóvenes promesas en la que pudo ser una sección ocasional sin solución de continuidad: “Las mujeres en el arte”. El párrafo preliminar del artículo, en el que el periodista se dirige al lector, hace constar el *élan* de emancipación femenino que, en el ámbito artístico, se produjo durante los albores del siglo pasado. El más que incipiente número de acciones femeninas al servicio de las artes visuales y literarias comenzaba a tomar ciertos visos de verosimilitud:

Parece, según va el ritmo nuevo, que las Musas, entrando en lucha con los hombres, se nieguen a inspirarnos. Necesitan para ellas mismas la inspiración. [...] Las cinco artes se han convertido en cinco naranjas, con las que cabe hacer –en el aire límpido de hoy– todos los posibles juegos malabares. Y las mujercitas modernas se han puesto a trenzar estas aéreas geométricas. Con colores. Con versos. Con literatura. Con los lápices (*Estampa*, 17-3-1934: 16).

Desde esta óptica de Fonet, la mujer, que habría dejado de desempeñar el papel de musa, la mejor inspiradora de la genialidad masculina, intentaba trazar nuevos caminos de navegación por el sistema del arte. El breve prólogo deja al descubierto la necesidad de sustituir el relato hegemónico dominante por otro más acorde y comprometido con las vicisitudes de aquel presente, que no emerge aislado en la praxis social, sino que se posiciona en un espacio de intersección más igualitario entre las creadoras y sus homólogos varones. Resulta frecuente advertir en la prensa de la época el interés generalizado que suscitó la integración de la mujer en el ejercicio de todas las profesiones; circunstancia que, claro está, tuvo su reflejo asimismo en el ámbito directamente académico, siendo insólita la publicación diaria que no lo expresara abiertamente.

Basta echar un vistazo a las noticias artísticas periódicas para comprobar la atmósfera relativamente liberada y abierta de las sesiones de dibujo al natural en los estudios artísticos superiores, donde no pasaba desapercibida la presencia de toda aspirante a artista –aún minoritaria¹, eso

¹ El porcentaje de alumnas matriculadas detallado por Assier (2020) en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid se vio incrementado del 7% en 1915 al 20% en 1930.

sí, y “analizada como una curiosidad” (Assier, 2020: 43 y 54)—, frente al estudio atento y prolongado del modelo desnudo, habitualmente femenino, entre el resto de sus condiscípulos (Fig. 1). Y tampoco olvidemos, a propósito de este asunto, los obstáculos legales y pedagógicos que se alzaron entre las mujeres y su educación artística. En particular, la copia del cuerpo humano (desnudo), cuyo aprendizaje académico sentaba las bases de la pintura histórica —reconocida como el eslabón más alto en la jerarquía de géneros temáticos— fue privilegio predominantemente del segmento masculino, quedando vedado oficialmente a las mujeres por razones moralistas hasta el ocaso del ochocientos (De Diego, 2009: 267).

Así lo constatan las fuentes coetáneas que recogen el testimonio elocuente de Pedro Massa al respecto, publicado en las páginas de *Crónica*. A su llegada a la clase de dibujo del natural en movimiento, impartida en la Escuela de San Fernando bajo el magisterio de D. Julio Moisés, el articulista daba una visión de conjunto del transcurso de aquella primera sesión compartida de manera igualitaria. A través de las descripciones del observador, que aderezó con sus ideas y pensamientos, elucidando bajo su mirada aquellos aspectos que consideraba significativos, se evidenciaba el sesgo sexista instaurado en el marco de las enseñanzas artísticas regladas: “Observo que la mujer se lanza resueltamente por estos caminos, casi exclusivos antes del varón” (*Crónica*, 25-3-1934: 21).

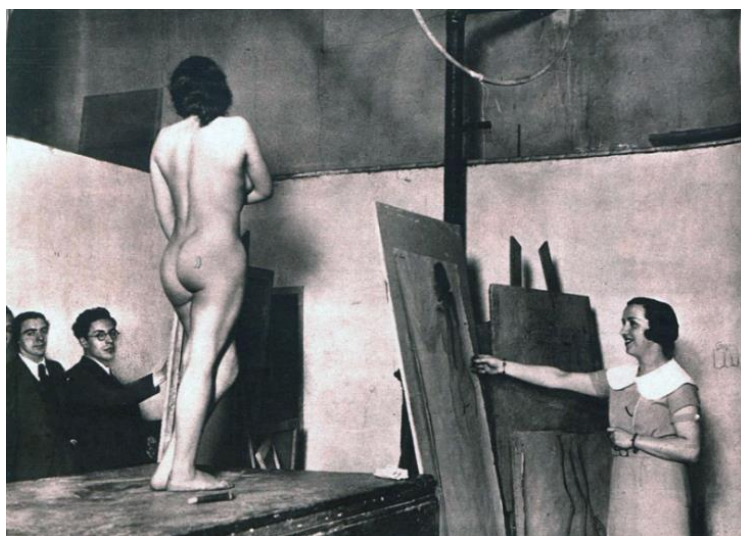


Fig. 1. Alumna en la Escuela de San Fernando de Madrid, 1934, Fuente: *Crónica* (25-3-1934: 22)

Por otra parte, su argumentación continuaba socavando ciertas creencias, comúnmente aceptadas, acerca de la pretendida inferioridad artística de la mujer², verbigracia su falta de maestría en el dibujo. Al

² Resulta interesante consultar el trabajo de Max Nordau, que plantea la imposibilidad de la genialidad femenina en su libro *Psi-fisiología del genio y del talento*. Madrid, 1910. También se recomienda la lectura de Paul Julius Moebius, que acopia un número de textos

contrario, a los ojos de Massa, el intelecto de las educandas en los diferentes dominios de una praxis eficaz mostraba condiciones en grado más eminente que el de sus competidores masculinos: “Y, según parece, la mano femenina tiene rapidez y precisión mayores que la mano del hombre para el apunte rápido que es objeto de esta clase” (*Crónica*, 25-3-1934: 22). Sin lugar a duda, la asimetría existente tradicionalmente entre los sexos empezaba a neutralizarse, como transmite, más si cabe por la solidez de sus argumentos el propio profesor de la materia que, en plena conversación con el reportero, vislumbraba con matices de visionarismo: “De aquí a unos años, la nómina de nuestros grandes artistas se verá entreverada de gloriosos nombres femeninos, en noble emulación de genio y talento” (*Crónica*, 25-3-1934:21).

Ahora bien, en honor a la verdad, se debe reconocer que, aunque semejante posibilidad existiese, este panorama de veras alentador pudiera presuponerse más ilusorio de lo que se cree. A diferencia del sujeto masculino artista, quien era gratamente recompensado con el reconocimiento social, incluso encumbrado por la crítica, la categoría de mujer/artista entre la cultura artística, plenamente institucionalizada, continuaba siendo precaria: etiquetada como excepcional en un entorno intelectual especialmente reticente a su independencia creadora, fue asimismo excluida de manera sistemática de las esferas dirigentes y, por supuesto, sujeta a los prejuicios y consignas sociales que conferían a sus logros individuales y colectivos un estatus secundario, cuando no marginal, respecto a sus contemporáneos. Esta concatenación de hechos discriminatorios que afectaba de forma generalizada a las mujeres, tanto en su promoción en la escena creativa como en el acceso a las oportunidades de mercado o la valoración de la crítica, no es más que la punta del iceberg de un sistema cultural que hunde sus raíces en los pilares del orden patriarcal, erigido por un patrón que habría de tener como ideal moral e intelectual al varón (Canterla, 2002: 23).

Lejos de desviar momentáneamente el foco de atención hacia cuestiones más amplias del tema que nos ocupa, este inciso ayuda a comprender en qué medida trascendieron los discursos surgidos alrededor de las mujeres durante los siglos XIX y XX. Se abre así la posibilidad de establecer, primero, un marco de referencia para contextualizar la información objetiva que en la crónica artística se arroja; y de trazar después estrategias de interpretación en función de los comentarios con que se enjuició a la obra y a las propias artistas destacadas.

2. Fragmentando la realidad: modos de ver, modos de decir

Vuelvo otra vez sobre las líneas iniciales de este artículo. El texto se ilustró con fotografías de las protagonistas, literatas, pintoras e ilustradoras, de manera que el desarrollo de las secuencias descriptivas iba descodificándose de imagen en imagen, más que de palabra en palabra.

sobre la cuestión, como la carencia de imaginación estética de la mujer, en su libro *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología*. Valencia: F. Sempere y C^a. (eds.), 1909.

En efecto, parte sustancial de la noticia se hubo de configurar visualmente, en sintonía con aquellas tendencias procedentes de magazines europeos. De hecho, una de las particularidades más distintivas de *Estampa* (1928-1938), que vino a continuar la tradición de revistas gráficas e ilustradas de las postrimerías del siglo XIX, tales como *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico* o *La Esfera*, residió en el uso por excelencia de la fotografía (Vera Casas, 2005: 307). Recuérdese, en este sentido, que la difusión gráfica de las imágenes tras la introducción progresiva de la fotografía en la prensa ilustrada periódica, a finales de la centuria trajo consigo un cambio paradigmático en el periodismo: “la visualización del texto impreso” (Rodríguez Merchán, 1992: 579).

El diseño innovador de la maquetación del semanario, junto a la preponderancia del material fotográfico en la paginación (Sánchez Vigil, 2008: 181-182), permitió que el soporte lingüístico acabara cediendo su protagonismo en favor del montaje gráfico en sus relaciones con el espacio. Así, quedaba colmada la curiosidad visual del receptor al recibir directamente la información desde la fotografía, a la vez que se agilizaba el ritmo de su lectura.

En su exploración de las vidas y los comportamientos ajenos, el fotógrafo no sólo buscó recrear la esencia de la cotidianidad e inmediatez de los personajes en pose, sino reproducir una descripción centrada en la captación de las inquietudes intelectuales de cada autora mediante un fotograma congelado de un día cualquiera. La puesta en escena parece simular la realidad, con elementos prototípicos como constantes que conforman semblanzas femeninas muy particulares: se impone la estampa de las artistas absortas en sus tareas, sin dirigir la mirada hacia el espectador, cobijadas entre las paredes de unas estancias desprovistas de comunicación alguna con el exterior.

Pero una observación más atenta nos conduce a otra interpretación, aun cuando ante el lector común pudiera pasar inadvertida, habituado como estaba a representaciones de este tipo. Al aplicar la lente sobre dos de las tres primeras personalidades se deduce que, *a priori*, poco parecía importar que fueran pintoras o que dibujasen, si se tiene en cuenta el atrezo de mano en el decorado que aparece de forma circunstancial, como la revista que sostiene sobre sus rodillas Norah Borges, retratada en su piso madrileño junto a una mesa repleta de libros y dos esculturas africanas; o bien, la guitarra que Alma Tapia sujeta entre sus manos. Si bien este simple detalle permite reconocer, en consecuencia, la idea de las acciones ejecutadas (leer y tocar un instrumento), más pareciese gestualidad de modernidad intrascendente que práctica intelectual. La tematización de las actividades suministra también como paradigma cultural formas de conducta y normas del saber cotidiano preestablecidas de acuerdo con el orden social burgués, apuntando a un arquetipo de mujer, lectora y música, que viene a emular por esta vertiente a aquella retratística decimonónica de dama “culto e ilustrada” (Cárdenas, 2020: 45). En cambio, el propósito de mostrar su condición de creadoras visuales permanece por entero ausente.

Una conclusión fundamental debería quedar clara: los perfiles biográficos de ambas autoras presentan vacíos sorprendentes. El

inventario icónico propio de sus correspondientes oficios –lienzos, paletas, pinceles, caballetes, tinteros, plumillas, lápices, carteles y álbumes de dibujo– permanece tácitamente en blanco, aunque presupuesto de forma implícita. La omisión deliberada en la representación escenográfica buscaba distraer la opinión del público acerca de la profesionalización de las artistas, trasladando así un mensaje ambivalente y, sin duda parcial, toda vez que ya existía una cierta tradición iconográfica con referencia al rol activo adoptado por las mujeres en el proceso creativo³.

La apariencia de validez supratemporal de los clichés que las representan y comunican hace de estos patrones comunicativos un indiscutible medio de encubrimiento ideológico; es más, en este contexto pudieron haber sido utilizados para ocultar un verdadero interés de poder y dominio patentes, de hecho, en las fronteras de la hegemónica mirada masculina que articulaba la práctica totalidad del imaginario artístico.

La lectura de las imágenes impide que el receptor pueda situarlas en el ámbito laboral del que proceden. No existe ningún rasgo diferenciador que manifieste esta circunstancia, a pesar de la inclusión de estos nombres en los espacios de legitimación artística más relevantes de la capital. Desde la década de 1920, la prensa, y más aún las revistas culturales nacionales, no dejaron de señalar la presencia creativa de Norah Borges y Alma Tapia en concursos y colectivas. Nótese, por ejemplo, que el universo pictórico-poético de Norah Borges ya era elogiado en ese período por grandes personalidades de la cultura, como Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, y reseñado por críticos españoles como Manuel Abril y Benjamín Jarnés (Flores y Melgarejo, 2020).

Precisamente, apenas un mes antes de la edición del reportaje objeto de estudio, la pintora argentina realizó su primera muestra individual en una institución oficial, el Museo de Arte Moderno de Madrid⁴. La capacidad de inventiva y creatividad de la cosmopolita artista –instalada con su marido, el poeta y crítico de arte Guillermo de Torre, en la capital española durante 1932– había sido reconocida por el periodismo especializado internacional desde hacía más de una década. El éxito cosechado en la exposición que acogió la moderna sala “La Wagneriana” de Buenos Aires en 1930, integrada por obras de contrastada calidad –entre acuarelas, temples, dibujos a lápiz y dibujos a pluma–, merecieron la admiración de la cronista Consuelo Berges:

El arte clarísimo de Norah realiza el mito de Orfeo: el pincel, el lápiz o la pluma de Norah domestica las fieras. No es poco triunfo este. No es poco conseguir el respeto o el silencio a la sonrisa del espectador zafio o pompier. No es poco esto después de conseguir la consideración explícita de los

³ Tómese de ejemplo, concretamente, la imagen fotográfica de Alma Tapia dibujando en su estudio, que aparece reproducida en el interior de la revista *Estampa* (18-7-1936) en su página 23.

⁴ La muestra se anunció en la *Gaceta de Bellas Artes*. Véase “Informaciones de arte. Exposición de Norah Borges de Torre en el Museo de Arte Moderno”, *Gaceta de Bellas Artes*, 431 (2-1934), p. 36.

mejores. Y esto sí lo tiene conquistado Norah desde hace varios años (*La Gaceta Literaria*, 1-12-1930: 9).

Lo mismo sucedería con Alma Tapia, cuyos dibujos serían expuestos desde finales de los años veinte en eventos organizados por la Unión de Dibujantes Españoles (UDE). Justamente, en común con Pitti Bartolozzi, la ilustradora madrileña habría de aparecer formando parte del “Primer Salón de Dibujantas”, celebrado en el Lyceum Club Femenino bajo el patrocinio de la UDE en marzo de 1931. Los espacios dedicados al tratamiento de esta noticia fueron variables: desde la menos de una columna, con tipografía poco destacada, en *La Nación*, pasando por el escueto párrafo que le brindó *La Época* dentro de sus informaciones artísticas a ese “plantel de firmas femeninas que en plazo breve se cotizará en el mundo artístico” (27-4-1931: 3), hasta casi la plana completa dentro de la sección “Temas femeninos. La vida y nosotras”, firmada por Margarita Nelken en *Blanco y Negro*. Para Nelken, una de las primeras críticas de arte en resaltar el carácter singular de la producción gráfica de Tapia, juzgar su obra significaba apreciar su valor tanto intrínsecamente como en relación con su propia identidad femenina:

Presiden indiscutiblemente esta Exposición de dibujantas las obras de Alma Tapia. Son encantadoras de espontaneidad, lozanía, y demuestran ya un oficio serio y certero. Pero yo, la verdad, lo que prefiero de su autora es... ella misma. Su juventud decidida, que, para probar sus capacidades intelectuales, no ha renunciado a ninguno de los dones de su feminidad (*BN*, 5-4-1931: 101).

La persistencia normalizada del sexismo vigente en las estrategias discursivas empleadas en el ejercicio de la crítica artística y en la prensa cultural española, que impedía enjuiciar razonablemente la productividad de las mujeres como sujetos creadores, discurrió en paralelo con la homogeneidad producida en las referencias periodísticas en torno a la joven artista, en donde, por lo general, se hubo de advertir “un temperamento de cartelista muy moderno y muy fino y sensible” (*La Esfera*, 19-10-1929: 26). Este enfoque crítico no varió con ocasión de sus exposiciones posteriores, que confirmaron la originalidad de sus creaciones⁵; por ejemplo la celebrada en el Salón del periódico *Heraldo* de Madrid, en marzo de 1932, donde coincidiría con Marisa Pinazo y Rosario de Velasco. La tríada de expositoras compartió cartel junto a un elenco de pintores, escultores e ilustradores coetáneos pertenecientes al colectivo Artistas de Acción (AA), surgido al compás de las nuevas corrientes que penetraban en el mundo del arte madrileño a raíz de la proclamación de la Segunda República. A pesar de obtener la valoración positiva de la crítica, hubieron de ser escasos los galardones que Tapia obtuvo en los certámenes: el tercer premio en el de portadas de la Editorial Cénit y el

⁵ Corrobora esta impresión una reseña de José Francés publicada en *Crónica* el 27 de marzo de 1932, donde pone de relieve “las notas de color vibrante de intención satírica de Alma Tapia”.

reconocimiento del jurado en el de carteles anunciadores del Baile de Máscaras del CBA de 1932 (Gaitán y Murga, 2017: 396).

Pero este panorama limitado a los intereses de la misoginia imperante queda superado cuando, al transitar por la siguiente página de la noticia, irrumpe la imagen de María Luisa Pinazo y Mitjans, exhibiendo el talento y determinación necesarios para ejercer la que consideraba su profesión: pintora. Siguiendo la costumbre femenina de aquellas pintoras profesionales *independientes* que modificaron los estereotipos decimonónicos pintándose ante el lienzo (Lomba, 2021: 207), la artista, es captada dentro del ámbito de su intimidad creadora sin buscar la mirada del espectador, con paleta y pinceles en mano, mientras pintaba un bodegón. Desde el punto de vista del argumento pictórico, el cuadro presupone directamente una semántica fundamental, a través de la cual se constata el decidido carácter que la historiografía le había impuesto. Este subgénero de la naturaleza muerta queda adscrito a una de las temáticas acordes a la sensibilidad y capacidades eminentemente femeninas, en función de lo dictaminado por el sistema patriarcal: “floreros, bodegones o retratos infantiles” (Illán, 2020, 109). Pinazo, como la mayoría de las aspirantes a artistas plásticas, se vio restringida a la dedicación a los denominados campos “menores” del retrato, las escenas de género, el paisaje o las naturalezas muertas, temas considerados secundarios en las jerarquías de los géneros pictóricos diseñadas por la Ilustración (Gil, 2020: 20).

El perfil característico de la pintora madrileña ha de circunscribirse a una pequeña minoría de mujeres privilegiadas, por lo general, vinculadas familiarmente al gremio artístico o estrechamente asociadas a ámbitos intelectuales de la alta y mediana burguesía, y que ejercieron su vocación con la aspiración de convertirse en profesionales. La educación recibida por Marisa Pinazo (Fig. 2), que creció en un ambiente eminentemente receptivo hacia las bellas artes, habría de propiciar su temprana dedicación a la pintura. Contar con la aquiescencia de su progenitor, el pintor José Pinazo Martínez (1879-1933), que enseguida la orientó a los pinceles, resultó crucial en el ejercicio de su profesión. De las dos hijas que tuvo Pinazo, María Luisa fue la más interesada en seguir sus pasos⁶, llegando a exponer en los Salones de Otoño de Madrid (Castañer, 2011).

Las primeras noticias en prensa que se conocen relativas a la autora se recogen en el suplemento *Blanco y Negro* del 15 de junio de 1930. El criterio continuado a la hora de ser citada por Manuel Abril hace gala de la clásica condescendencia de la crítica masculina ante la obra realizada por una mujer, incorporando en sus comentarios toda una galería de expresiones descriptivas concernientes a su físico. Lo mismo asociaba metafóricamente la circunstancia de haber nacido “con pelo negro y ojos negros” al argumento de su belleza “de noche y de luna”, en un halago basado en aquellas fórmulas de cortesía de cariz sexista, que elogiaba el talento de “esta criatura dotadísima” publicando lo que sigue: “Jovencísima

⁶ La pintora no sólo ejerció el rol de modelo, como bien demuestran los distintos retratos de Marisa ejecutados por su padre, sino que, a su vez, desempeñaría la labor de aprendiz-ayudante, proporcionándole apuntes y notas dibujísticas que posteriormente emplearía José Pinazo en la elaboración de sus obras.

aún, lleva pintados no más de media docena de lienzos y ya se puede decir que hay en ella una pintora” (*BN*, 15-6-1930: 20). Una reseña de José Francés aparecida en las páginas de *Nuevo Mundo* el 24 de octubre de 1931 tiende a validar esta visión de la artista, “vástago que honra con luz propia su estirpe egregia”:

Marisa Pinazo, en una *naturaleza muerta*, marca el avance seguro y dichoso de su arte hacia la claridad dispositiva y tonal que también –y tan bien– está en las obras recientes de su padre; pero con un sentido personalísimo y de indiscutible atractivo en las suyas propias (*Nuevo Mundo*, 24-10-1931: 24).

La cita pone de manifiesto los métodos de valoración empleados por la figura del crítico-intérprete al describir los trabajos de las creadoras, fundamentando su calidad pictórica en un propósito imitativo continuador de la manera doctrinal de sus mentores masculinos; en la misma línea de lo que Suárez Solís solía definir como “cierto «aire de familia» que en arte se llama temperamento y, en última instancia, escuela” (*Crónica*, 24-11-1935: 16). En términos semejantes sustentaba Fonet su discurso en la crónica social analizada en este apartado, revelando el estatuto ambiguo y peculiar de la crítica del arte. Ciertos aspectos descriptivos en la factura lingüística deben interpretarse como valores de marcado corte machista.

Así se desprende de las palabras dedicadas a María Luisa Pinazo, calificada de “princesa entre juguetes populares”, y descrita como “una de esas “novias” de los bellos libros de Gabriel Miró” (*Estampa*, 17-3-1934: 18). Sin embargo, a pesar del usual enfoque sexista, afirmaba haberse sorprendido porque la joven no había hecho nada más empezar y presentó en París, con diecisiete años, “su primer lienzo, un *Estudio*”, advirtiendo en la apreciación sobre los bodegones de sus comienzos el detalle de originarse “con esa perfección milagrosa de los elegidos” (*Estampa*, 17-3-1934: 18).

Igualmente, el periodista hubo de aprovechar los perfiles de Norah Borges y de la ilustradora Pitti Bartolozzi (Fig.3), hijas de célebres figuras – nacidas asimismo en un entorno propicio a las artes–, para ofrecer a sus lectores un ejemplo de lo esperable en una mujer moderna, capaz de ejercer un oficio sin perder su rol fundamental de esposa. La atenta revisión del contenido textual manifiesta las dificultades con que todavía tenían que enfrentarse las mujeres artistas, “educadas para aceptar su posición subordinada y destinadas a prestar servicios dentro de la sociedad” (Lerner, 2017: 333).

Gran parte de esta narrativa discursiva reforzaba los estereotipos patriarcales en torno al modelo lírico del *foyer*⁷ como dulce recinto de la mujer, abundando en la unión casi vitalicia de ésta al papel de ama de casa⁸.

⁷ Este concepto, en palabras del filósofo alemán Hans Roberts Jauss (1986), conlleva “connotaciones de calor y seguridad, de necesidades satisfechas (incluidas las económicas)”.

⁸ La imagen fotográfica de Pitti Bartolozzi que ilustra el artículo de Fonet, donde se deja ver justo frente a una de sus ilustraciones gráficas pintada en la pared de la cocina de su hogar, mientras preparaba la comida, también habría de responder a la iconografía



Fig. 2. Marisa Pinazo en su estudio.
Fuente: *Estampa* (17-3-1934: 17)



Fig. 3. Pitti Bartolozzi en su hogar.
Fuente: *Estampa* (17-3-1934: 16)

En la sincronía de los patrones femeninos aludidos apenas se detectan huellas de los ideales de emancipación individual o social. En su lugar, se procede a valoraciones, por así decirlo, sólo por abscisas o por ordenadas: de la noción de parentescos –que potencia aspectos de dependencia, refiriéndose a ellas no como entes autónomos, sino como hijas, hermanas o esposas– se pasa a la mecánica divagadora de datos personales alusivos a su vida privada:

Pitti Bartolozzi pasó su niñez entre cartones de dibujos y colores. Ya sabéis: lleva un nombre ilustre. Sus dos hermanos pasaron por idéntico ambiente, sin que el color les salpicase el espíritu... El varón se encaminó hacia el doctorado de Medicina. [...] Pero Pitti es artista. “Es más artista que yo”, me dice su padre. [...] Casada con un excelente artista, don Pedro Lozano (tiene el don... del arte, pero el “otro” don pesa ante su juventud) (*Estampa*, 17-3-1934: 17).

O bien se opta por definir las desde la perspectiva de “la eterna aficionada”. Incluso el mismo testimonio de las artistas visuales consolida este planteamiento, al asumir cada una de ellas mismas el ejercicio del arte como una práctica relativamente desinteresada: “Comencé a dibujar muy pronto, de niña... No he tenido maestros. El Arte es en mí una fluidez espontánea”, subrayaba Norah Borges; y Alma Tapia declararía: “Desde

femenina adscrita a modelos patriarcales, tales como mujeres en ámbitos domésticos y adoptando los roles físicos y actitudinales tradicionalmente aceptados.

muy niña, tengo esta vocación por el dibujo. No he tenido nunca profesores. En realidad, no dibujo yo mucho... Cuando hay algún concurso me presento, casi por tener un motivo que me incite al trabajo” (*Estampa*, 17-3-1934: 17). Entre líneas se adivina, hasta qué punto el género femenino pudo ser moldeado con el fin de que interiorizase la idea de su propia inferioridad.

Ya se pueden extraer de esta parte inicial dedicada al análisis de los discursos críticos dirigidos a la interpretación y valoración del arte femenino algunos elementos para la reflexión. El primero de ellos explica el ambiente misógino que impregnaba el mundo cultural español, apoyado, en buena medida, sobre la ideología del patriarcado. El segundo revela en cambio cómo, y en qué condiciones, determinadas voces visuales femeninas se desarrollaron y actuaron a la sombra del patriarcado, logrando crear, con esfuerzo considerable, una visión alternativa al pensamiento androcéntrico.

3. “Donde llegó otro puedo llegar yo”

Tan sólo una semana después, el 24 de marzo, Emilio Fonet volvía a publicar otro reportaje en *Estampa* que se incluyó en el mismo espacio: “Las mujeres en el arte”. Su maquetación hubo de responder a idéntico esquema configurador, con predominio absoluto del componente visual sobre el textual. Una vez más, las imágenes habrían de desplazar –por su considerable formato y disposición en sentido diagonal o descomponiendo el medianil y las líneas, básicamente– el trabajo del periodista a un plano secundario. Inclusive, cuando la publicidad comercial se traslada al área de la página tipográfica, llega a producirse un curioso trinomio entre anuncio, texto y fotografía en la penúltima hoja, restado espacio al artículo.

En esta ocasión, el crítico madrileño aportó los nombres de cinco nuevas creadoras –dos literatas y tres artistas visuales–, prestando mayor atención a las pintoras. Dichas artistas fueron Delhy Tejero, fotografiada en su aula de la Escuela de Artes y Oficios –cuya cátedra ganó a los veinte años– frente a uno de sus cuadros, que tenían, en opinión del comentarista, un aire muy peculiar, por “sus brujas” protectoras⁹; Rosario de Velasco, dando las últimas pinceladas al lienzo que habría de elaborar con miras a la Exposición Nacional; y, por último, Maruja Mallo, que tras el espaldarazo cultural de la *Revista de Occidente* del 26 de mayo de 1928, donde reunió sus series «verbenas» y «estampas», habría de ser valorada por “la alta calidad intrínseca de su talento”, en palabras del crítico de *La Gaceta Literaria*, Antonio Espina (1928, citado en Gándara, 1978: 36).

Cada fragmento dirigido a las artistas giraba en torno a una metáfora sobre el género, quedando plasmada en el título que lo encabezaba. Estableciendo una de esas tres tipologías de lenguaje indirecto al que hace mención Ana Guasch (2021), que hizo suya la teoría de Heffernan, el reportero hubo de fijar una breve impresión de las autoras a través de un juego alegórico con “palabras comparación”: “Delhy Tejero, o el hechizo”,

⁹ Véase sobre la autora el artículo que *Blanco y Negro* le dedicó en su sección “Rumbos, exposiciones y artistas”, bajo el título “Delhy Tejero y sus brujas”, firmado por Manuel Abril el 14 de enero de 1934.

“Rosario Velasco, o la fortaleza”, “Sara Hernández-Catá, o la independencia”, “Rosario del Olmo, o el esfuerzo”, “Rosa Chacel, o la serenidad” y “Maruja Mallo, o la imaginación”.

Si bien el artículo en su globalidad mantiene ciertas garantías de coherencia argumentativa, la retórica empleada por Fonet en su estrategia narrativa continuaba incurriendo en cierta cursilería. Algunos de los términos a los que acudió con objeto de hablar de autoras concretas se aplicaron en concordancia con una táctica similar a la señalada por Estrella de Diego en su indispensable estudio sobre la mujer y la pintura del siglo XIX español: «excesivos halagos» que, según Germaine Greer (2005: 68), prestaban servicio a la devaluación de las propias experiencias de las creadoras en la crónica de las artes plásticas (De Diego, 2009: 348 y 361). Así pues, maniobrando con dos o tres vocablos clave, trató de ensalzar los logros de Delhy Tejero, cuyas pinturas tildó de “deliciosos cuadros”, más allá de recalcar lo exótico de su “bello nombre raro”; y distinguiendo a la novelista Rosa Chacel, que tampoco se libraba del tono elogioso, como “dulce y rosada, fiel a su nombre floreal, envuelta en una piel de color canela” (*Estampa*, 24-3-1934: 14).

“Morena, con ojos grandes, ávidos, inteligentes”, escribía al presentar a la pintora Rosario de Velasco (Fig. 4). Demasiados calificativos para describir el mérito de una artista, cuyas obras parecen vistas, ante todo, bajo el ángulo conceptual de inocuas expresiones de cortesía. La imagen insertada entre el sistema de retícula tipográfica descubre a Velasco en su estudio junto al óleo titulado *Lavanderas*, en el instante en que se disponía a perfilar su trabajo, con el pincel en una mano. La elección de la postura no deja lugar a dudas sobre su afán por autoafirmarse como representante legítima de la profesión artística.

Sus rotundas afirmaciones también parecen dirigirse en la misma dirección. El cronista, mientras alababa su elevada “fortaleza del alma”, traía a colación una arriesgada aseveración enunciada con asiduidad por la pintora. Reclamando el derecho a interpretar su propio papel, Velasco sentenciaba a continuación: “Donde llegó otro puedo llegar yo” (*Estampa*, 24-3-1934: 13). Estas líneas, aparentemente superficiales, dejan al descubierto la acusada personalidad de la protagonista, retroalimentando a su vez la confianza que tenía en sí misma. Su reivindicación podría, además, trascender la práctica pictórica, incluyendo ciertos detalles alusivos a la deseada igualdad reclamada por el género femenino en el terreno profesional. Por ejemplo, el empleo de lienzos de grandes formatos, una fórmula que transgredía la praxis habitual exigida a las pintoras aficionadas.

Otra cuestión percibida en el alegato de la creadora responde a lo que Villena Rodrigo (2020: 182), a la zaga de Méndez Casal, señala como “un defecto que, según el autor, repetían otras mujeres que se adherían a Picasso para parecer inteligentes, modernas y libres de prejuicios”. El periodista, al incidir en el carácter erudito y cosmopolita de la pintora, se lamentaba de que en su viaje a París no hubiera podido observar *in situ* los “cuadros del gran Picasso”. Y ella apostilló: “Todos le debemos algo –dice Rosario– a Picasso; él ha sido el puentecito por donde hemos pasado a lo

nuevo” (*Estampa*, 24-3-1934: 13). Es evidente que para artistas como Velasco podría resultar positivo encontrarse más próxima, por lo tanto, a ese modelo impuesto de “grandes maestros” (Mayayo, 2003: 45-50) que subyacía en el imaginario colectivo. Aunque la genialidad pareció estar reservada en el inamovible relato hegemónico del arte al sector masculino (Porqueres, 1995: 22), resulta innegable que también existieron singularidades femeninas como es el caso de esta generación de autoras.

Continúa el artículo haciendo alusión a la distinción concedida a Velasco en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1932, donde obtuvo medalla de segunda clase; sin dejar de remitirse a su persona como discípula del pintor regionalista, Fernando Álvarez de Sotomayor, y poniendo énfasis asimismo en su condición de hija:

En su casa no la han contrariado. Por el contrario, su padre, militar de Estado Mayor, que fue maestro de dibujo en la Escuela de Guerra y pintaba acuarelas muy al gusto del siglo XIX, quiso que ella fuera pintora. Ahora, desde luego, no está conforme con el arte nuevo que sigue Rosario. Pero no tiene otro remedio que transigir. Se lo impone el éxito de su hija. Con su lienzo *Adán y Eva* logró la segunda medalla, en el 1932. El Jurado la propuso para la primera, sólo que no hay precedente. Menéndez Casal últimamente le escribió animándola: “A ver si este año hacemos justicia a usted” (*Estampa*, 24-3-1934: 13).

Lamentablemente la fortuna no estuvo de su lado. El lienzo que presentó ex profeso a la Exposición Nacional celebrada en 1934, *Lavanderas*¹⁰ (Fig. 5), aun manteniendo el sello de modernidad que dos años antes la prestigió, no lograría superar los límites del arte institucionalizado y se quedó sin el merecimiento honorífico por parte del jurado.

No obstante, la salida de la artista al proscenio del arte sería destacada por la prensa de entonces como suceso excepcional. A un año de ser laureada por su icónico óleo *Adán y Eva*, que forjó el estilo que la dio a conocer, de Rosario de Velasco se decía en las páginas de la crónica registrada en la *Revista de las Españas* que había dado comienzo “su carrera pública con un cuadro dignísimo y de cualidades y empeño muy poco usuales” (Abril, 1931: 446).

En reiteradas ocasiones, los textos interpretativos de sus cuadros se alzaron en portavoces del talento creativo de la joven pintora, diferenciando de manera casi unánime, aparte de la modernidad contenida en su poética, las heterogéneas influencias vislumbradas en una figuración deudora del clasicismo, plenamente conectada con eso que se dio en llamar el Retorno al orden en España (Alcaide, 1996). En función del juicio emitido por Antonio Méndez Casal, recogido por Pantorba (1948: 289), en su pintura

¹⁰ El cuadro se reprodujo en la página 23 de la *Gaceta de Bellas Artes* (5/6-1934), junto a una reseña del crítico de arte Enrique Estévez Ortega, advirtiendo, a pesar de su maestría, “titubeos e insistencias que quitan espontaneidad y frescura a su pintura”, dando la impresión de haber sido ejecutada “premiosamente, o al menos con un gran esfuerzo, con penuriosa incertidumbre”.

“honrada, sana, que ha salido de manos de la artista con grandeza y arrogancia” –sin obviar, en un matiz más incisivo, enfocado desde una órbita de lo deficitario, “la técnica, algo torpe, pero expresiva”– se distinguirían desde rasgos en clara sintonía con planteamientos constructivistas hasta resonancias a los maestros italianos de los siglos XIV y XV.

Estas reminiscencias europeas –puestas de relieve con anterioridad por Manuel Abril en una reseña al Salón de Otoño del periódico *ABC* (25-10-1931: 40-41), donde hubo de reproducirse en la página 38 la obra de Velasco titulada *El baño*– podrían hallar su origen en esos viajes que la artista realizó desde su niñez. A propósito de una crítica laudatoria hacia la pintora, Tomás Borrás no pudo evitar relacionar las características formales inherentes a las tendencias italianizantes que encontraba en sus pinturas, en virtud de la mera feminidad, cualidad de la que la mujer no podía ni debía separarse:

Viajera en Italia, es natural que su niñez se influyese de las tendencias que hablan con más efecto suasorio a la sensibilidad femenina. La suavidad, intimidad, quietismo religioso, armoniosa composición y delicadeza colorista de los renacentistas italianos removieron en esta pintora un fondo lírico que ilumina –luz poética–, sus lienzos de la adolescencia (*ABC*, 1-12-1935: 8-9).

Desde 1932 las expectativas creadas en torno a la pintora le valieron algunas elogiosas opiniones. Atendiendo a principios estéticos y técnicos, a juicio de Borrás, la solidez de su dibujo se situaba en la línea de Toghores, y los hallazgos lumínicos de su gama cromática, terrosa y blanquecina, respondían a “una paleta española, como español es su modelado que recuerda las tallas de Valladolid” (*ABC*, 1-12-1935: 10). Sin embargo, los comentarios relativos a su arte seguían sin ajustarse, en sentido estricto, a un juicio de valor propiamente dicho.

El principal punto de apoyo de la crítica formulada por el periodista continuaba siendo la adjetivación y descripción física de la autora como preámbulo a su artículo: “Es Rosario de Velasco una chicarrona de piel de pan tostado, de pelo negro a la greña, manos de movimientos dulces y ojos castaños, en cuyo iris titila una gota de miel” (*ABC*, 1-12-1935: 8). Este enfoque, que buscaba de forma generalizada menoscabar las contribuciones de las mujeres al desarrollo de las artes, incita al crítico, paradójicamente, a situar a Velasco en la categoría de las pintoras de mayor personalidad dentro del panorama pictórico del momento. Su mirada ambigua revela, además, un rasgo común en el conjunto de aquellos opinantes oficiales, responsables de dictaminar los cánones estéticos y, por ello, de sancionar la “norma”.

Al igual que el resto de voces con registro femenino, Velasco se percibe sin discusión bajo el prisma de un sistema, gestionado por prejuicios machistas y sexistas, que hubo de afectar sin ambages a la profesionalización de las mujeres en el espacio artístico.



Fig. 4. Rosario de Velasco en su estudio.
Fuente: *Estampa* (24-3-1934: 13)

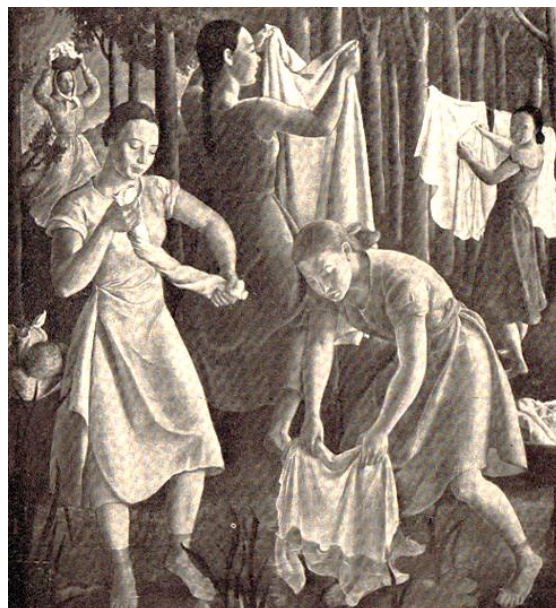


Fig. 5. *Lavanderas*, 1934.
Fuente: *Gaceta de Bellas Artes* (1934)

4. Participación femenina en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes

Es cierto que desde muy antiguo las mujeres se han dedicado a las artes plásticas, y no hay por qué asombrarse si ahora se dedican también a ellas. Pero antes una señorita que se dedicaba a la pintura, por ejemplo, lo hacía como adorno de su educación y pintaba con la misma indiferencia con que aporreaba el piano. La mujer profesional de las artes plásticas: la mujer pintora, la mujer grabadora, la mujer escultora... que tiene fe en su obra y en su triunfo y se lanza a la lucha en la concurrencia de las Exposiciones, esto es una cosa típica de nuestros tiempos (*Estampa*, 10-6-1930: 14).

Con estas palabras, que evidencian un cambio sustancial en la historia de las creadoras relativo a la progresiva sustitución del concepto de aficionadas por el de profesionales, iniciaba Ignacio Carral un reportaje en *Estampa* sobre las participantes en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930. A tenor de los datos que recoge el titular, el número de artistas que concurrió fue un punto escaso¹¹, habiendo concursado un total de cuarenta y ocho mujeres: treinta y tres en la sección de pintura, diez en arte decorativo, tres en escultura y dos en grabado. El artículo se acompañó de once retratos fotográficos de las artistas. Estas semblanzas visuales

¹¹ Atendiendo a la estadística proporcionada por Rodrigo Villena (2008) referente a la participación de las mujeres artistas, en función de las categorías integradas en la Exposición Nacional de Bellas Artes entre 1900 y 1936, ésta se dio en un porcentaje estimado de un 67% de pintoras, frente a un 27% de mujeres dedicadas a las artes menores y un 6% de escultoras.

alternaron un tipo de representación centrada en sus rasgos físicos y expresiones, destacando esencialmente las protagonistas elegantemente ataviadas a la moda, con el cuidado propio de las damas burguesas, frente a otro modelo, más próximo a exhibir su ingenio y, por lo tanto, sus aspiraciones profesionales. En este último ha de apreciarse a las autoras posando en general de medio cuerpo junto a exiguos fragmentos de sus cuadros, incluyendo, a su vez, los útiles pictóricos habituales en su trabajo –caballetes, pinceles, paletas, lienzos, e incluso modelos escultóricos y ornamentales–.

En la parte inferior de las imágenes que coronan el encabezamiento, ocupando el ancho de las dos columnas tipográficas, se pueden leer unas escuetas leyendas que ponen de relieve las tácticas empleadas por los críticos a fin de devaluar el arte femenino, con constantes referencias a su filiación masculina. Si bajo la foto de la pintora Lola de la Vega se insistía en su carácter independiente y naturaleza rebelde, enunciando: “Otra joven pintora que concurre también por primera vez: Lola de la Vega, una discípula de Verdugo Landi que se ha sublevado contra su maestro”; a la inversa, en el lateral derecho de la instantánea que reproduce el perfil de la pintora Flora L. Castrillo, se podía leer: “Flora L. Castrillo es una expositora que permanece fiel a las enseñanzas de su maestro, Muñoz Degrain”.

Estos comentarios se volcaron con más detalle en el marco contextual del relato discursivo del periodista. A la par que expresaba no pretender “apuntar nada en menoscabo de la independencia artística del sexo femenino”, persistía sin cesar en su linaje y condición de hijas y discípulas de pintores célebres. Así, se establecía un curioso método clasificador, cual variantes de una especie en extinción, llevando a incluir a las pupilas “renegadas” y “revolucionarias” en el mismo grupo de “discípulas infieles”, como era el caso de la citada Lola de la Vega, de quien se comenta: “Sólo la ha quedado del maestro la afición a pintar el mar y sus aledaños” (*Estampa*, 10-6-1930: 14).

Aparece entre “las discípulas absolutamente fieles a sus maestros” Encarnación Bustillo, que intervino en el certamen con un cuadro titulado *Flores*, “según la escuela de Gesa”, y otro, *Fumador sempiterno*, “según la escuela de Marcelino Santamaría, sus dos maestros”. No faltan tampoco las que determinaron esta fidelidad sobre los pilares de “un afecto muy filial hacia el maestro”, como la pintora Flora L. Castrillo, “que dio sus primeros pasos en el Arte al lado de Muñoz Degrain y permaneció junto a él hasta su muerte” (*Estampa*, 10-6-1930: 14). Castrillo (1878-1948) promocionó a menudo sus obras a través de diferentes espacios de sociabilidad madrileños e instituciones culturales, alcanzando reconocimiento público. Por ejemplo, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926, con sus obras al óleo *Amanecer en la playa (Valencia)* y *Rincón de pasajes*, por las que obtuvo una segunda medalla, habiendo sido ya premiada con la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1912¹². En la Exposición Nacional de

¹² Véase en *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926*. Madrid: «Mateu» Artes e Industrias Gráficas, 1926, pp. 25 y 54.

Bellas Artes de 1930 participó con *Un arrabal (Orense)* y *Vuelta de la pesca (Málaga)*, ambas expuestas en la sala undécima¹³.

De vuelta a la ordenación establecida por Carral, se citan dentro de la categoría de “hijas de pintores” a Pepita Pla, “hija y discípula de Cecilio Pla”, y Mercedes Padró, “hija del gran Padró, el amigo de Zorilla”, que expuso un “Bodegón”, aunque el crítico se apresura en aclarar que “la gran pericia de esta artista es como copista, en cuyo aspecto realiza verdaderas maravillas de fidelidad en color y en dibujo” (*Estampa*, 10-6-1930: 15). Otra de las autoras nombradas fue la brasileña Edith de Aguiar, perteneciente a la sociedad aristocrática, que presentó un retrato del “Excmo. Sr. D. Antonio Ozores” y cuyo perfil encajó entre “las expositoras extranjeras”. Asociadas al maestro Martínez Cubells, se hace mención de “las expositoras aristocráticas”, Luisa de Urcola y Ángeles Hernández Sampelayo, de la cual habrían de juzgarse aspectos anecdóticos relacionados con su belleza y “modestia encantadora”, a la vez que se la infantilizaba como Angelita cuando se comenta su cuadro *El viejo de la capa*, expuesto por “una niña casi”.

Por otra parte, uno de los motivos que menos extrañeza causó a los ojos del crítico hubo de ser la dedicación de la mujer al arte decorativo, aludiendo a las virtudes que adornaban al género femenino:

Parece que estos trabajos de paciencia, de habilidad, de filigrana... son propios de la naturaleza femenina. Lo demuestra ampliamente María Luisa García Sáinz, que ha llevado a la Exposición preciosos trabajos sobre cuero y sobre marfil: arquetas, tapas de libro, carpetas, medallas... (*Estampa*, 10-6-1930: 15).

Todo lo contrario, parecía suceder cuando el periodista expresaba su asombro ante la presencia de la escultora Isabel Pastor, “discípula de Victorio Macho”, limitándose a decir lo siguiente:

Se comprendería, en todo caso, el trabajo sobre el barro, con los palillos, o el hacer moldes de escayola para enviarlos a la fundición... ¿Pero se comprende bien a una mujer luchando con la rudeza y la mole de un bloque de piedra? (*Estampa*, 10-6-1930: 15).

Los juicios de Carral resultan de gran valor para comprender el concepto estereotipado que se tenía de aquellas artistas, que se decantaron profesionalmente por la escultura, pero también evidencian tópicos sexistas, muy extendidos en esos años, al plantear serias dudas sobre la capacidad real de la mujer en el desarrollo de una disciplina, considerada impropia de la fragilidad femenina. Todos estos prejuicios en torno a su falta de profesionalidad y su condición de amateurs reproducen la dificultad añadida que supuso ser artista y escultora en las primeras décadas del siglo XX (Rodrigo Villena, 2008).

Las retóricas de la construcción de la imagen de la mujer artista, amparadas en la cobertura paternalista, que no tenían otro fin que legitimar

¹³ Véase en *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930*. Madrid: Blass, S. A., 1930, p. 29.

el modelo patriarcal frente al avance del feminismo, acentuaron más si cabe ese techo de cristal que pareció separarla inevitablemente del resto de artistas profesionales. Esta situación se hizo ostensible en el marco de las Exposiciones Nacionales, instituidas por real decreto isabelino desde la segunda mitad del siglo XIX (Pantorba, 1948: 6) y regidas por unos severos reglamentos que impedían las menciones y limitaban el número de medallas (Assier, 2021: 56-57). Aunque constituyeron uno de los medios más eficaces en la promoción del prestigio de los creadores en la escena pública, su carácter normativo consolidaba con fuerza sesgos sexistas. El género femenino no experimentó un reparto igualitario de los papeles, asistiendo a la omisión de sus cuadros entre las medallas efectivas –con una media del 4% de galardones en las ediciones celebradas entre 1856 y 1930– y viendo recompensada su pericia y capacidad creadora mediante la concesión de menciones honoríficas o medallas de tercera clase.

Este desigual trato hacia las artistas, las cuales pasaron de puntillas por las salas de los certámenes oficiales, habla de una narración, a su modo jerarquizada, que había sido concebida y definida en un universo de «señores». Ellos eran los que fijaban los términos de su «cualificación», determinando bajo la «tradicional costumbre» de mirar las firmas si habrían de transitar del sector de lo rechazado a «primera vista» al de lo admitido¹⁴. En definitiva, ellos eran los responsables de la comprometida tarea de juzgar si las mujeres estaban a la altura del papel, dando preferencia a aquellas que se adaptaran al modelo femenino impuesto institucionalmente: “siempre y cuando pintaran bodegones –o hasta retratos– y fueran mujeres burguesas, educadas en el adorno o, a lo más, artistas profesionales si la situación familiar lo exigía por una mala pasada del destino, obligadas a ganarse el sustento” (De Diego, 2022).

Del aumento de las artistas en el principal certamen nacional (Fig. 6) volvió a hacerse eco *Estampa* cuatro años más tarde, gracias a un reportaje en cuyo titular se podía leer: “Cincuenta mujeres presentan este año sus obras en la Exposición Nacional”. El relato firmado por Emilio Fonet retoma una serie de recursos parcialmente análogos a los analizados hasta el momento; no sólo porque se vuelca sobre el molde de la biografía de las artistas, sino también por su empeño en minimizar aspectos que definían su maestría.

Emitiendo argumentos impregnados por el sexismo de la época, el reportero incidía desde las páginas del magazine en perpetuar la condición femenina de las artistas, adjetivada de antemano con unos atributos específicos y unos roles estandarizados. Así, por ejemplo, de Marisa Roësset, ya reconocida en el ambiente madrileño tras haber expuesto en el Lyceum Femenino en 1927 y obtener una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1924, se enjuiciaba el aspecto de la creadora antes que la expresión de su carácter propio: “muchacha muy viva, con el pelo en

¹⁴ Véase la anécdota, narrada por Bernardino de Pantorba (1948: 285-286) y recogida en su *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, sobre la curiosa y poco profesional forma de actuar que tuvo el Jurado de admisión y colocación de obras, particularmente en la sección de Pintura, durante el Certamen Nacional de Bellas Artes de 1934.

casquete de rizos, los ojos dorados, la sonrisa ilusionada y franca, vive en un primoroso estudio de artista. Alumna de Sotomayor, tiene una sensibilidad suya y moderna” (*Estampa*, 9-6-1934: 11).

Limitando el alcance de su obra a los tópicos femeninos de la belleza, el encanto y los patrones de comportamiento social, Fonet enunció de la pintora madrileña Margarita Frau, siempre de acuerdo con una visión androcéntrica de la realidad: “Margarita de Frau tiene un bello nombre de artista que no defrauda. Casada con un pintor joven, tienen un hogar-estudio lleno de recogimiento. Colores suaves, finos. Paisajes encantadores... Presenta Margarita dos cuadros: *Jardín* y *Tinta en plata*” (*Estampa*, 9-6-1934: 13). Este tipo de observaciones no hacían más que acentuar un arquetipo de género que interesaba transmitir y, asimismo, perpetuar.

Si bien la recepción de su obra fue realmente discreta, después de recibir por unanimidad una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1934 por su paisaje *Tinta en plata* la prensa comenzó a prestar mayor atención a su figura. En la crónica artística de la *Gaceta de Bellas Artes*, firmada por Enrique Estévez, se le dedicaron amplios comentarios que resaltaban lo insólito de un estilo “al servicio de su exquisita sensibilidad de mujer, plena de ternuras”, y por ello alejado plenamente del influjo de su maestro y esposo. Siguiendo una línea todavía habitual en buena parte de las páginas dedicadas a valorar el trabajo profesional de las mujeres, la reseña habría de facilitar un argumento sesgado que permite generalizar estas opiniones:

Suele adolecer la pintura femenina de cierta blandura, de inevitable afeminamiento; pero en ninguno de estos dos paisajes, vigorosamente contruidos y en los que la pincelada tiene un gran vigor, ímpetu expresivo, se advierte la débil y maliciosa factura que suelen tener los cuadros pintados por mano de mujer (*Gaceta de Bellas Artes*, 1934: 27).

Con todo, la pintora, pese a adquirir un compromiso directo con el arte, interrumpió su breve trayectoria profesional en beneficio del único papel al que se le podría consignar socialmente dentro de la esfera doméstica: el de madre y esposa (Lomba, 2014: 51), quedando eclipsada bajo la personalidad artística de su marido, José Frau. Tras su exilio a la diáspora sudamericana, se perdería su recuerdo (Dalmau, 2015: 211).

Entre las expositoras que, junto a Margarita Frau, figuraron por vez primera en la sección de Pintura, cabe citar a Julia Minguillón. La joven promesa pictórica se reveló “como un valor positivo y de porvenir” (Pantorba, 1948: 296). La gallega fue premiada con una tercera medalla por su cuadro *Jesús, Marta y María*, “un acierto de escena evangélica”, en palabras de Fonet (1934), que sería adquirido por el Estado, pasando a formar parte de los fondos del Museo de Arte Moderno de Madrid. Enrique Estévez también se pronunció sobre sus aportaciones al Certamen Nacional, expuestas en la sala VII, advirtiendo las “condiciones y capacidad para la composición y el colorido, y una fina sensibilidad” (*Gaceta de Bellas Artes*, 1934: 21).



Fig. 6. Expositoras en el Certamen Nacional de Bellas Artes, 1934. Fuente: Revista *Estampa* (9-6-1934: 10)

Al explorar el itinerario de su talento, uno sólo se tropieza con datos que dan a conocer la excepción que supuso la artista en el ámbito creativo. La presencia de la pintora, durante sus años de formación académica en la clase de escultura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, visible en una fotografía publicada en la revista *Estampa*, era percibida con extrañeza por la crítica de arte:

Entre los «monos» de los muchachos, destaca la blusa azul de una compañera. De la única muchacha que en la actualidad se encamina, todavía con titubeos, al arte que da vida a la piedra. Julia Minguillón, la alumna bella y atractiva, tiene, al decir de sus profesores, una rara disposición para la escultura: debe dedicarse a la escultura (*Estampa*, 11-6-1929: 32).

Su postrera determinación por la práctica pictórica la elevó al Parnaso de los elegidos. Casi una década después, Bernardino de Pantorba (1948: 429) la incluiría en su *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, en la “suma de curiosidades”, por haber alcanzado en 1941, con su obra *Escuela de Doloriñas*, la primera medalla de primera clase que recibió una mujer en este certamen.

5. Conclusiones

Mediando los años veinte del siglo pasado, la tendencia ascendente de las artistas profesionales españolas en los certámenes y exposiciones públicas habría de conllevar un considerable incremento de imágenes y noticias escritas a cerca de creadoras visuales en las secciones específicas de la prensa diaria. De su creciente profesionalización fue testigo la crítica de arte, un género periodístico que se consolidó en este mismo periodo a través de las informaciones culturales, donde se trató el argumento de las

mujeres artistas de forma puntual. Estos documentos han constituido una fuente clave a la hora de desvelar los nombres de una serie de pintoras que, aunque no resuenen en el imaginario colectivo, desempeñaron un rol activo en los circuitos del arte en España durante el primer tercio del novecientos.

Sin embargo, que las páginas de las revistas ilustradas y modernos magazines trajeran y llevaran impresa la huella de sus apellidos, que ahora residen en las penumbras del semiolvido, no equivalió a suponer que éstos ascendieran a lo perdurable.

La persistencia normalizada del sexismo vigente en las estrategias discursivas empleadas en el ejercicio de la crítica impidió enjuiciar razonablemente la productividad de las mujeres como sujetos creadores. De hecho, la retórica narrativa empleada por los críticos, habitualmente con un tono condescendiente, hubo de mostrar los estereotipos comunes vertidos sobre las mujeres artistas en la época, recalando, en su mayor parte, la condición femenina de su arte.

Tanto los perfiles fotográficos como los juicios emitidos por los comentaristas especializados tendieron a reflejar una realidad “medial”, transfigurada por los intereses y las estrategias del medio comunicativo donde se habrían de publicar. La supuesta veracidad de esta realidad ficticia ocultaba una auténtica voluntad de poder y dominio, patente, de hecho, en las fronteras de la hegemónica mirada masculina que, hasta el momento, articulaba de pleno el pensamiento estético.

Para la mayoría de las artistas citadas en estas páginas, el régimen misógino reinante en el sistema artístico español de aquella etapa, dominado por estrictos códigos patriarcales, hubo de entorpecer una trayectoria profesional ciertamente prometedora, abocándolas a un mutismo sostenido en el tiempo. La recuperación de estos talentos femeninos silenciados por la historiografía artística ha pretendido mitigar ese mutismo, que deambula como una sombra alrededor de sus semblanzas.

Referencias bibliográficas

- ABRIL, Manuel. «Pinazo... y compañía». *Blanco y Negro* (15-6-1930): 17-20.
- _____. «Rumbos, exposiciones y artistas. Salón de Otoño». *Blanco y Negro* (25-10-1931): 38-44.
- _____. «Crónica de Arte. Salón de Otoño». *Revista de las Españas*, año VI, nº 59-60 (1-7, 31-8-1931): 444-446.
- _____. «Rumbos, exposiciones y artistas. Delhy Tejero y sus Brujas». *Blanco y Negro* (14-01-1934): 41-45.
- AFINOGUÉNOVA, Eugenia. «Las mujeres artistas ante la crítica de arte del siglo XIX» (71-97). En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, CARLOS G. NAVARRO (Ed.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- ALCAIDE, José Luis. «Un lienzo de Rosario de Velasco en el Museo de Bellas Artes de Valencia». *Ars Longa*, nº 6 (1996): 49-56. Valencia: Universidad de Valencia.
- ASSIER, Mathilde. «Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931» (41-69). En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas*

- en España (1833-1931)*, CARLOS G. NAVARRO (Ed.). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2020.
- BERGES, Consuelo. «Una exposición de Norah Borges». *La Gaceta Literaria*, año IV, n.º 95 (1-12-1930).
- BORRAS, Tomás. «Rosario de Velasco». *ABC* (1-12-1935): 8-10.
- CANTERLA, Cinta. «Mujer y derechos humanos: Universalismo y violencia simbólica de género» (17-28). En *Discursos, realidades, utopías. La construcción del sujeto femenino en los siglos XIX y XX*, M.ª DOLORES RAMOS y M.ª TERESA VERA (Coords.). Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.
- CÁRDENAS, Rocío. «Hacia el retrato individual femenino y su acercamiento a las escritoras» (39-68). *Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)*, EVA MARÍA FLORES RUIZ y YOLANDA VICTORIA OLMEDO SÁNCHEZ (eds.). Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión, 2020.
- CARRAL, Ignacio. «Este año han concurrido cuarenta y ocho mujeres a la Exposición Nacional». *Estampa*, 126 (10-6-1930): 14-15.
- CASTAÑER, Xesqui. *José Pinazo Martínez (1879-1933). Un pintor ecléctico entre la tradición y la modernidad*. Sevilla: PUNTO ROJO LIBROS, S.L., 2011.
- DALMAU, Carmen. «La imagen de las mujeres a través de las pintoras españolas durante los años 30 del siglo XX» (207-218). En *Malas*, M. ALMELA (dir.). Madrid: UNED, 2015.
- DIEGO, Estrella de. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Ed. Cátedra, 2009.
- _____. *El Prado inadvertido*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2022.
- ESPINA, Antonio. «Maruja Mallo». *La Gaceta Literaria*, año II, nº 36 (15-6-1928).
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique. «La actualidad artística. También empieza la temporada». *La Esfera* (19-10-1929): 26.
- _____. «La Exposición Nacional de Bellas Artes». *Gaceta de Bellas Artes*, nº 434 (mayo-junio, 1934): 26-27.
- FLORENCIA GALEGIO, María y MELGAREJO, Paola. «Norah Borges en los años 20. Entre la vanguardia y lo íntimo» (52-63). En *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, SERGIO ALBERTO BAUR; ANDRÉS DUPRAT [et al.], 2020.
- FORNET, Emilio. «Las mujeres en el arte». *Estampa*, 323 (17-3-1934): 16-18.
- _____. «Las mujeres en el arte». *Estampa*, 324 (24-3-1934):13-15.
- _____. «Cincuenta mujeres presentan este año sus obras en la Exposición Nacional». *Estampa*, 335 (9-6-1934):10-13.
- FRANCÉS, José. «Los “Artistas de acción” y su primera salida colectiva». *Crónica* (27-3-1932): 11.
- FRANCÉS, José. «La semana artística. XI Salón de Otoño. La sección de Pintura. Las salas especiales. La vocación de un pintor romántico: Paisajistas y retratistas». *Nuevo Mundo* (24-10-1931): 23-25.
- GÁNDARA, Consuelo de la. *Maruja Mallo*. España: Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.
- GARCÍA ROMERO, Antonio. «En la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado». *Estampa*, 74 (11-6-1929): 31-32.
- GIL SALINAS, Rafael. «Mujeres y pintoras. La visibilidad artística femenina en la pintura española de la primera mitad del siglo XIX» (15-42). En *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*, Rafael GIL SALINAS y CONCHA LOMBA (coords.). Universidad de Valencia, 2021.
- GREER, Germaine. *Carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Bercimuel, 2005.

- I. B. «Informaciones artísticas». *La Época* (27-4-1931): 3.
- ILLÁN, Magdalena. «Mujeres artistas y discursos contrahegemónicos. Otras miradas sobre iconografías y estereotipos femeninos en el siglo XIX» (107-126). En *Las mujeres y el universo de las artes*, CONCHA LOMBA y CARMEN MORTE (eds.). Zaragoza: Presas de la Universidad de Zaragoza, 2020.
- JAUSS, Hans-Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: TAURUS EDICIONES, 1986.
- LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Pamplona: Katakarak, 2017.
- LOMBA SERRANO, Concha. «El umbral hacia la libertad. Artistas en España entre 1900 y 1926» (50-69). En *Pintoras en España, 1859- 1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo* (cat. exp.). Zaragoza: V.Z. /Diputación Provincial de Zaragoza, 2014.
- _____. «Pintoras frente al espejo, 1800-1939. Autorretrato de las artistas contemporáneas españolas» (193-218). En *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*, RAFAEL GIL SALINAS y CONCHA LOMBA (coords.). Universidad de Valencia, 2021.
- MASSA, Pedro. «El aprendizaje del Arte. Una hora entre los alumnos de la clase de dibujo de desnudo en movimiento, que da Julio Moisés en la Escuela de San Fernando». *Crónica* (25-3-1934): 21-22.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- NELKEN, Margarita. «La mujer y la casa. Temas femeninos. La vida y nosotras». *Blanco y Negro* (5-4-1931): 99-101.
- PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Ediciones Alcor, 1948.
- PORQUERES, Bea. *Cuadernos para la coeducación. Diez siglos de creatividad femenina. Otra Historia del Arte*. Institut de Ciències de l'Educació. Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo. *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. Tesis Doctoral. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense. Madrid, 1992.
- RODRIGO VILLENA, Isabel. «Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica del arte española (1900-1936)». *Arenal*, nº 25 (2018): 145-168.
- _____. «Difusión y crítica de la mujer pintora en la revista *Blanco y Negro* (1891-1936)» (165-196). En *Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)*, Eva María FLORES RUIZ y Yolanda Victoria OLMEDO SÁNCHEZ (eds.). Madrid: Grupo Editorial Sial Pigmalión, 2020.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo. *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*. Valencia: Cátedra, 2000.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón: Ediciones TREA, S.L., 2008.
- SUÁREZ SOLÍS, Rafael. «El XV Salón de Otoño». *Crónica* (24-11-1935): 16-17.
- VERA CASAS, Francesc. «Aproximació a la fotografia de reportatge en la revista *Estampa* (1928-1938)» (306-321). En *El análisis de la imagen fotográfica*, Rafael LÓPEZ LITA, Javier MARZAL FELICI y Fco. Javier GÓMEZ TARÍN (eds.). Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005.