

ESCRITOS SOBRE MUJERES ARTISTAS EN ESCRITORAS Y PINTORAS ESPAÑOLAS DURANTE EL SIGLO XX.

Pilar Muñoz López

Universidad Autónoma de Madrid

En los siglos del pasado las mujeres constituyeron un grupo social específico que se encontraba en una esfera diferente a los hombres, y así, tanto los textos jurídicos, como los estereotipos sociales, las costumbres, etc., la situaron fuera de los ámbitos de experiencia o aprendizaje. En este contexto, la opinión general de la sociedad y las ideas dominantes excluyen a la mujer del ámbito de la creación por inapropiado para las funciones que debe cumplir en la sociedad como madre y esposa y porque, además, las ideas sobre la naturaleza femenina la consideran incapaz para la actividad intelectual y creativa. Muchas de estas ideas son interiorizadas y asumidas como ciertas por la mayoría de las autoras que escribieron sobre el tema. Desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX algunas escritoras y artistas expusieron sus opiniones sobre la creatividad femenina en un contexto como el español, caracterizado por el menosprecio a las cualidades de la mujer en los ámbitos intelectual y creativo que se manifiesta en muchos escritos de varones que avalan las ideas presentes en la sociedad.

En cuanto a las opiniones sobre las mujeres como artistas una opinión de gran prestigio en la época, la de Moebius, en su obra *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología*, y que recogen un gran número de autores de la época, afirmaba:

La generalidad de las pintoras carecen de imaginación creadora, y no salen de una técnica mediocre: flores, cuadros de género y retratos. Es muy raro que un verdadero talento rompa esta regla casi general, y si se presenta tiene siempre rasgos que demuestran un hermafroditismo intelectual. La impotencia para concebir y para combinar, es decir, la carencia de imaginación estética, comprueba la esterilidad del esfuerzo artístico de la mujer (Moebius 1909: 21-22)

En 1903, José Parada y Santín dice, como expresión del sentir general de la época:

Es condición de la mujer que, aunque en alguna ocasión con su talento se levanta hasta el nivel de la inteligencia masculina, le está vedado alcanzar la sublime a que han llegado los grandes genios con su potencia creadora, acaso por la insuficiencia de sus estudios (Parada y Santín, J. 1903: 77-78, 80)

En 1913, Edmundo González Blanco dirá, en una obra que fue muy leída y reeditada: “Las mujeres no aman ningún arte, ni tienen el sentimiento de la poesía, ni la inteligencia de la música. En ellas el ejercicio de un talento es un puro acto de

imitación, un pretexto, una afectación explotada por sus deseos de gustar, pues son incapaces de desinterés” (González Blanco [1913] 1930: 377)

En 1919, Ramón Pérez de Ayala afirmaba: “Sólo el varón es susceptible de genialidad” (Pérez de Ayala, R. [1919] 1963: 453).

Y José Ortega y Gasset, manifestará su misoginia en sus obras:

La personalidad de la mujer es poco personal, o, dicho de otra manera, la mujer es más bien un género que un individuo [...] Ello es que la mejor lírica femenina, al desnudar las raíces de su alma, deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes. La pintura se ha encontrado sorprendida por la misma experiencia. [...] La mujer es para el pintor, como para el amante, una promesa de individualidad que nunca se cumple. Si hubiese habido mayor número de mujeres dotadas de los talentos formales para la poesía, sería patente e indiscutido el hecho de que el fondo personal de las almas femeninas es, poco más o menos, idéntico (Ortega y Gasset, J.: 1923: 195)

A pesar de que promocionó en 1928 la obra de Maruja Mallo en los salones de “La Revista de Occidente”, considerando quizá que sus obras encarnaban las ideas sobre arte que había expuesto en *La Deshumanización del Arte* (Ortega y Gasset, J., [1925] 2010: 196).

Estas ideas sobre la insuficiencia de las mujeres para el arte son frecuentes en las bibliografías específicas del siglo XIX y primer tercio del XX. Otra forma de corroborarlo es la ausencia casi absoluta de mujeres artistas en los libros sobre arte y artistas hasta épocas recientes.

Durante las primeras décadas del XX la práctica de la pintura constituía un entretenimiento adecuado a las mujeres de las clases superiores, asegurándoles valores morales que podían transmitir a los hijos, como exponen diferentes textos. En este punto, encontramos una cuestión característica de las escasas bibliografías que se han ocupado de artistas femeninas, y que consiste en la valoración de su biografía y de su obra en función de la valoración social y moral de su actividad y su conducta. Al igual que en la pintura, en la literatura decimonónica surgieron algunas escritoras que adquirieron prestigio y fama, como en los casos de Emilia Pardo Bazán, Fernán Caballero(Cecilia Böhl de Faber), o Rosalía de Castro.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) trata el tema de las actividades artísticas de las damas en un artículo en el que reivindica mejoras educativas para las mujeres (Pardo Bazán, E. [1890] 1976: 124-125).

Surgen también periodistas vinculadas generalmente a las revistas femeninas. Y algunas de ellas, como Concepción Gimeno de Flaquer (1852-1919), activa feminista,

editora, periodista y novelista que alcanzó gran prestigio en su época, trataron en sus escritos de favorecer el reconocimiento de las artistas en base a su alta adscripción social y a que no constituirían una amenaza ni representaban una trasgresión moral. En relación a la infanta Paz de Borbón escribe en 1915:

Antiguamente creían algunas mujeres que el título de artista o escritora las autorizaba para romper con las tradiciones anexas al sexo femenino y con las preocupaciones que cada época impone. Con tales prejuicios el título de escritora o artista asustaba a la gente medrosa; en opinión de ésta ser artista o literata era poseer una patente que permitía cometer las mayores rarezas, extravagancias y ridículas excentricidades. Entonces la escritora o artista no tenía lugar definido en la sociedad, mientras que ahora es reconocida como miembro de una clase inteligente que marcha a la vanguardia del progreso. La “bas blue” ha desaparecido; la artista o literata de nuestros días quiere ser ante todo mujer, y a este fin hace frecuentemente el doloroso sacrificio de nivelarse con inteligencias inferiores para no levantar a su paso tempestades de odio. La literata o artista de alta clase en nuestros días, es completamente femenina en su vida privada; habla como todas las damas cultas, recibe de igual modo, educa a sus hijos y se viste con arreglo al último figurín. La literata de la época moderna conoce que es más sensato doblegarse a la opinión, que desafiarla, y por eso se somete a ella (Gimeno de Flaquer, C. 1915: 200-201)

Se refleja muy bien en este texto la inquietud de las “artistas y literatas” por no llamar la atención en relación a un posible comportamiento escandaloso o extravagante asociado a su actividad artística. Nos está hablando, pues, de mujeres de clase alta que no pretender transgredir las normas sociales asociadas a su condición. Las mujeres que podían practicar estas actividades debían, al mismo tiempo, desarrollar estrategias para no levantar sospechas en su medio social, con un comportamiento adecuado a su rango y “plegarse a inteligencias inferiores para no despertar tempestades de odio”. Se trata de justificar las actividades artísticas para no levantar sospechas en un mundo que negaba a las mujeres la posibilidad de ejercer actividades reconocidas y mostrarlas en la esfera pública

La preocupación de muchas mujeres por acceder, a través de los estudios artísticos, a un desarrollo personal mayor, así como a la posibilidad de conseguir medios de vida a través de su trabajo, especialmente identificable en la clase media, se expresa en algunos textos, como el de la escritora Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961), quien, aún defendiendo el modelo tradicional de mujer, dice en 1917:

Existe una enorme producción moderna en las Exposiciones anuales, cuyo movimiento vertiginoso no es posible seguir, y cuyos nombres acumulados en los catálogos junto a los de los hombres, dicen mucho y no dicen nada. Dicen mucho en cuanto afirman la posibilidad de la mujer de hallar en el arte lo que puede llamarse un “metier” y vivir de sus pinceles, y vender cuadros y retratos que adornen las galerías modernas: no dicen nada en cuanto recapacitemos que ninguno de esos nombres está orlado con el nimbo del Genio, y sus pequeñas victorias personales equivalen a una gran derrota colectiva, frente a la magnitud de las obras del “Hombre” (Eulate Sanjurjo, C. 1917: 367)

La cita nos ofrece una visión bastante precisa de la situación de las mujeres creadoras en las artes plásticas en aquellos años. No olvidemos que los espectadores de las obras, valorarán no sólo la calidad de la misma, sino si se corresponde con las expectativas sociales en relación a las obras de “señoras” y “señoritas” en las que se juzgan también sus cualidades morales, y otros valores asociados a los estereotipos dominantes sobre la vida de las mujeres, como el aspecto físico o su adscripción de clase. También se adhiere a las ideas dominantes sobre la incapacidad creativa de las mujeres así como a la superioridad “natural” del hombre, mostrando la interiorización social general de la inferioridad de las mujeres en todos los terrenos; un complejo de inferioridad que se manifiesta claramente incluso en este grupo de mujeres, periodista o escritoras, que habían roto con los condicionamientos de la época escribiendo en publicaciones periódicas o literarias que en ocasiones lograron un gran éxito.

En las memorias de Carmen Baroja (1883-1950), escritas tras la Guerra Civil, y encontradas en cajas con papeles de los Baroja, reflexiona sobre sus experiencias de género y sus frustraciones, en medio de los intelectuales de la Generación del 98. Ese mismo año, Carmen inicia su despertar al mundo de arte y de la literatura. En el ambiente familiar, la libertad de sus hermanos para perseguir sus propias metas y ambiciones contrastaba con la imposición familiar de la norma de la domesticidad femenina, por la que, a lo largo de toda su vida sus actividades “[...] estuvieron casi siempre dedicadas a los demás” (Baroja y Nessi, C. 1998: 44-45)

Carmen Baroja deseaba expresar su sensibilidad y acceder a la creación artística, y así convenció a su hermano Ricardo para compartir el estudio mientras aprendía a trabajar con esmaltes y metales, obteniendo el tercer premio en la modalidad de Arte Decorativo en 1908. Esto le hizo creer que había obtenido la aceptación por parte de otros artistas, ya que pudo conocer a los miembros de la tertulia de su hermano que se reunían en el Nuevo Café de Levante todas las noches. Sin embargo, la vida y la influencia de los intelectuales que se reunían en el café, como Carmen recuerda, era totalmente inaccesible a las mujeres “respetables”. Por otra parte, también nos habla de las deficiencias de su formación artística:

Yo tenía una cultura artística deficientísima; no sabía dibujo, no sabía el oficio, no sabía nada, pero lo peor era que no sabía a quien dirigirme. Por otro lado, mi vida de señorita burguesa, o acaso mi timidez y falta de arrestos, me impedía desenvolverme, haber ido a una escuela de Bellas Artes, a una academia, al museo a copiar yeso, a un taller de platero..., ¡Qué sé yo! (Baroja y Nessi, C. 1998: 79).

Tras casarse, sus obligaciones familiares y domésticas le impidieron continuar con sus actividades artísticas hasta 1926, en que participó en la fundación del Lyceum Club Femenino, en el que, con dificultades, compaginaba la organización de actividades culturales y artísticas con las labores domésticas. La necesidad de adecuarse al prototipo de “ángel del hogar”, modelo ideológico de domesticidad y comportamiento femeninos desde el siglo XIX para las clases medias, constituye, por un lado, una imposición refrendada por la educación recibida y los valores admitidos para las mujeres por la sociedad, que consideraba que el deber de la mujer era subordinar su vida a las necesidades de los parientes masculinos al mismo tiempo que no toleraba la dedicación de la hija a actividades como el arte, u otros fines diferentes a esa subordinación considerada como natural, y que las mismas mujeres interiorizaban. Las actividades artísticas se toleraban siempre que se realizasen como entretenimiento adecuado de las clases altas en los tiempos de ocio y no se planteasen como dedicación profesional.

En *Barrio de Maravillas* (Chacel, R. 1976) Rosa Chacel (1898-1994) plantea los mismos temas, exponiendo su propia experiencia autobiográfica en los años anteriores a la Primera Guerra mundial, y reflejando una situación más abierta y receptiva a la creciente visibilidad del trabajo remunerado femenino. En la novela el tema principal está constituido por el descubrimiento de la creación artística que realizan dos muchachas de clase media, en el contexto del Madrid de las primeras décadas del siglo XX, y sus esfuerzos de superación personal, de adquisición de conocimientos y de instrucción, que las llevará, primero a matricularse en una Escuela de Artes y Oficios y, posteriormente, en la Escuela de San Fernando. En 1915 la misma Rosa Chacel realizó el examen en la Escuela de Bellas Artes en la que estudió hasta 1918. La obra, escrita entre 1976 y 1978 rememora aquellos años de aprendizaje e ilusiones, en los que muchas jóvenes de clase media se planteaban como meta el estudio y el acceso a las escuelas artísticas para llevar a la práctica personal las maravillas que habían descubierto en los museos o las exposiciones, y que, posteriormente, podía permitirles realizar una actividad remunerada, o bien por la venta de cuadros o por la práctica de la enseñanza. La desaprobación social que provocaba la ambición femenina por acceder a nuevos ámbitos de estudio y actividad, se manifiesta en las ideas de su abuela. En *Desde el amanecer*, de nuevo es la abuela quien trasmite la mentalidad de la época: “-Y una mujer, ¿cómo abrirse paso una mujer? Nadie toma en serio a una mujer artísticamente...¿Triunfos, éxitos una mujer?” (Chacel, R. 1981: 311-312)

Rosa Chacel se decantaría por la escultura, actividad muy poco solicitada por las estudiantes. Posteriormente, sería la literatura en la que realizaría una obra importante. Incorporándose a la vida intelectual de su época, trató también de reflexionar sobre la situación de las mujeres, en obras, como las mencionadas y otras como *Teresa*, o el ensayo aparecido en la *Revista de Occidente*, y titulado *Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor* (Chacel, R. 1931:129-180), en el que rebatía a los teóricos pseudointelectuales, que teorizaban sobre la mujer y lo “femenino”, y perpetuaban, desde diferentes ámbitos académicos y científicos, las ideas sobre su inferioridad “congénita” de la mujer, y que ejercieron una importante influencia en España entre los intelectuales, como el mismo Ortega y Gasset o el prestigioso médico Gregorio Marañón. Frente a esto, Chacel defendía la intelectualización y la integridad profesional, e insinuaba también que las diferencias en los comportamientos de hombres y mujeres no eran debidas a esencialismos, sino a condicionantes impuestos por una sociedad dominada por los varones y cuyos valores eran los admitidos y dominantes.

Hubo una mujer que llevó a cabo una importantísima labor en los campos de la crítica, la historia del arte, la literatura y la política en España hasta 1939: Margarita Nelken (1896-1968) (Rodrigo, A. 1996: 267). Cultivó con brillantez y entusiasmo la pintura desde la niñez, y a los quince años ya había escrito y publicado su primer artículo sobre arte en una prestigiosa revista inglesa (“The Studio”). Al dejar la actividad pictórica por problemas visuales, se intensifican sus artículos de crítica de arte en revistas reconocidas internacionalmente en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y Argentina. Su lucha a favor de la infancia y su compromiso con la situación de las clases trabajadoras y de la mujer le impulsaron a escribir numerosos artículos y ensayos, como *La condición social de la mujer en España* (1919). Entre su obra ensayística y de contenido sociopolítico destacan *Las escritoras españolas* (1930), *Las mujeres ante las Cortes Constituyentes* (1931), *Por qué hicimos la revolución* (1936), *Tres tipos de Vírgenes* (1942), *Primer Frente* (1944) o *Las Torres del Kremlin* (1944). También escribió numerosas novelas cortas, y una novela larga, *La trampa del arenal* (1923). Compaginó su actividad literaria con la política, siendo diputada en las tres legislaturas republicanas (1931, 1933 y 1936). Tras el final de la guerra marcha al exilio a Francia, durante la Segunda Guerra Mundial a Rusia y, finalmente, a Méjico, donde deja una larga y fecunda huella a través de sus artículos de crítica artística. Su visión de las mujeres en el arte no se refiere tan sólo a las artes plásticas, y lo que refleja en sus escritos sociales sobre la mujer es la situación general en el contexto de la España del

primer tercio del siglo XX. El tema de la mujer en el arte aparece en su novela *La exótica* (Thon, S.: 2010: 94), en la que una americana soltera, Ruth Lewinson, “la exótica”, asiste a las clases de pintura de maestro, Don Manuel, comparado a un semidios “por pertenecer a una de las categorías que fascinan a las mujeres, los artistas, los tenores y los toreros” (página 5), en donde realizaba “ese arte vago y fabuloso que practicaba como quien cumple una condena, sin que siquiera la hiciera soñar” (página 24), y que es engañada por un hombre. En el fondo, vemos que las alumnas del estudio de pintura aspiran sólo a encontrar un hombre que las ame, un marido, y ésta es la situación que Margarita Nelken critica y rechaza en la obra.

La mirada crítica sobre las mujeres españolas de la época y el cuestionamiento de los estereotipos sociales no impidieron que Margarita Nelken tuviese una posición ambigua sobre los derechos y obligaciones de éstas. Sus posturas ideológicas y políticas la condujeron a oponerse a la concesión del voto a las mujeres, argumentando su ignorancia generalizada y el control ideológico que la Iglesia católica ejercía sobre las mismas, lo que las llevaría a votar en masa a la derecha, como seguramente así ocurrió en 1938. Su perspectiva sobre la mujer se basaba más en la defensa de los valores “femeninos” que en los del sufragismo o el feminismo de la época, que en ocasiones ridiculizó. (Martínez Gutierrez, J., 1997: 28-29).

En un artículo de María Zambrano (1904-1991) aparecido en 1947 en la revista “Sur”, y titulado “A propósito de la grandeza y servidumbre de la mujer”, que constituye la base de los contenidos expuestos en sus conferencias sobre la historia de la mujer que impartió en La Habana y Puerto Rico en 1940, 1942 y 1943, dice al final:

¿Puede unir en su ser la vocación de la Mujer con una de esas vocaciones que han absorbido y hecho la grandeza de algunos hombres: Filosofía, Poesía, Ciencia, es decir, puede crear la mujer sin dejar de serlo? [...] La mujer ha ofrecido su sacrificio permanente sin traspasar el lindero de la “creación”. ¿Le será permitido hacerlo, podrá arriesgarse en un nuevo sacrificio sin arriesgar la continuidad de la especie, sin dejar de ser la gran educadora y guía del hombre? (Ortega Muñoz; J. F. 2007: 202)

Sus dudas sobre la posibilidad de que las mujeres puedan llevar a cabo una vocación o una profesión laboral sin poner en peligro “la continuidad de la especie”, olvidando su propio caso, nos sitúan en las coordenadas de una situación histórica e ideológica concreta en la que se enmarca su biografía, y que denota la interiorización de unos valores y criterios sobre “la mujer” profundamente enraizados en la sociedad de la que forma parte.

El caso de Maruja Mallo (1902-1995) es especialmente representativo del papel destacado que una artista llegó a representar en el panorama artístico español anterior a la época franquista. En 1922 tanto ella como su hermano Cristino entran a estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por medio de su hermano Justo, conoce a Rafael Alberti, José Bergamín, Luis Felipe Vivanco, Federico García Lorca y Salvador Dalí, trabando gran amistad con María Zambrano y Concha Méndez. En febrero de 1937 marcha a Argentina a pronunciar una conferencia en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, instalándose en Argentina hasta 1964 en que regresará definitivamente a España. Entre 1942 y 1945 gozó de un extraordinario prestigio y popularidad, que culminó con la lujosa monografía publicada por la Editorial Losada sobre su figura y su obra y con textos de Ramón Gómez de la Serna, y en la se recogían asimismo sus conferencias de 1937 *Proceso histórico de la forma en las artes plásticas* y *Lo popular en la plástica a través de mi obra* (Gómez de la Serna, R. 1942). Los escritos y artículos periodísticos de Maruja Mallo se encuentran intrínsecamente vinculados a su producción creadora y constituyen el entramado teórico e ideológico que nos desvela las claves de su pensamiento y de la actividad intelectual que la impulsaron a la realización de sus obras, en unos momentos históricos en los que una mujer no debía ser activa, creadora, intelectual e independiente:

Mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente, es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido. Arranca del arte popular español que es la verdadera tradición de mi patria [...] Así como en los temas populares, entre los múltiples seres y cosas, en las ferias y fiestas populares surge la irreverencia y la parodia ante las jerarquías celestes e infernales y el sarcasmo ante el orden existente. Así como la descomposición de los templos y la derrota de las cloacas establecidas. Esta manifestación destructora se transforma en el deseo de edificación, en el anhelo de llegar a construir de nuevo ese conjunto de cosas que responde a la materialidad y conciencia universal, así como el ansia de hallar un nuevo lenguaje formal para representar la realidad con la que nos sentimos íntimamente solidarios (Mallo, M. 1939, 1942: 47-49).

Maruja Mallo no se plantea ninguna controversia sobre la capacidad de las mujeres en las artes plásticas y la creación; sencillamente pinta y crea como artista, desligada de los prejuicios sobre la condición creadora de las mujeres. Sin embargo, no pudo evitar que, en ocasiones, se la mencione y valore más como “musa” de algunos varones ilustres, como los poetas Rafael Alberti, Miguel Hernández, Neruda...; que como creadora y artista. Algunas artistas del primer tercio del siglo XX, lejos de plantearse las viejas convenciones sobre la creatividad femenina del pensamiento patriarcal,

[...] se constituyen en paradigmas especialmente significativos de muchos de estos cambios, que abarcan los afectos, la actitud hacia la maternidad o el matrimonio, la participación en el

espacio público, la colaboración y el intercambio entre creadoras, las relaciones con sus colegas masculinos, la independencia económica, los comportamientos sociales y la indumentaria, la recepción por parte de las instituciones artísticas (las academias, talleres o galerías, pero también la crítica o la historiografía, que, no obstante, ha tendido a retrasar el reconocimiento de sus obras), el vínculo establecido entre proceso creativo y experiencia vital, la necesidad de viajar a otros países (bien para entrar en contacto con los principales núcleos vanguardistas o por el exilio tras el estallido de la Guerra Civil), el cuestionamiento de las nociones imperantes de género y, sobre todo, la afirmación como sujeto, al emanciparse y superar la tradicional marginalidad, reducida a la práctica privada o bien al papel de musa o modelo, de la mujer en el arte (Saldaña, D.- Cortés, D., 2006: 192).

Sin embargo, esto no ocurrió del mismo modo en el resto de la sociedad, ni entre las mismas escritoras. En 1938, María del Pilar Oñate en una obra que reivindica la literatura realizada por mujeres y la ampliación de profesiones y actividades laborales, aún encontramos este juicio sobre la incapacidad de genio artístico en las mujeres:

La capacidad intelectual femenina, núcleo de la contienda feminista desde el Renacimiento, se acepta en la actualidad con la salvedad de la aptitud de la mujer para el trabajo creador y original propio del genio. La Biología actual niega a la mujer la capacidad genial, y la Historia no nos ofrece todavía ejemplos que oponer a esta teoría. Reconocida la aptitud de la mujer para las actividades no geniales que son casi todas, le queda abierto el acceso para las profesiones liberales, que hasta hace poco monopolizaba el hombre. Sin embargo, el cuidado del hogar y, sobre todo, la maternidad imponen en el ejercicio de las actividades femeninas limitaciones y diferencias que los más decididos feministas no pueden menos de reconocer (Oñate, M. del P., 1938: 238).

De nuevo, las convenciones ideológicas establecidas, como en escritos anteriores, sobre la inexistencia del genio creador en la mujer, y la biología y la ciencia avalando estas ideas, a pesar de la reivindicación del ejercicio de nuevas actividades y profesiones para las mujeres.

Una visión de la nueva visibilidad de las artistas y otras profesionales en la prensa nos la aporta Carmen Martín Gaité (1925-2000):

Pero recuerdo que cuando yo era niña las leía, porque se compraban en mi casa. Especialmente una que se llamaba "Cartel". Y me fascinaban aquellas jóvenes universitarias, actrices, pintoras o biólogas que venían retratadas allí con sus melenitas cortas y su mirada vivaz y que cuando hablaban de proyectos para el futuro no ocultaban como una culpa el amor por la dedicación que había elegido ni tenían empacho en declarar que estaban dispuestas a vivir su vida (Martín Gaité, C. 1987: 49).

En 1962, una pintora Carmen C. Pérez Neu, escribió la obra de divulgación *Galería Universal de Pintoras* en la que proporcionaba información sobre las biografías y obras de pintoras europeas y americanas, especialmente del siglo XIX. En el Prólogo decía:

Es muy frecuente oír decir: ¿Por qué las mujeres han brillado tan poco en las actividades artísticas? Y, sin embargo, nada menos cierto que esto. Muchas, muchísimas, ha habido que han conseguido brillar con luz propia en el mundo del arte, a pesar de haber desarrollado su actividad en un medio social adverso, pues sabido es que muy recientemente todavía la mujer

ha empezado a ocupar puestos de vanguardia en el mundo de las ciencias, de las artes, de los deportes o de los negocios (Pérez Neu, C. 1962: XIII).

María Aurelia Capmany nos ofrece información sobre las mujeres de clase media en los años 60 y 70, en los que, como nos advierte, existe una continuidad con respecto a las ideas del siglo XIX sobre su papel en la cultura, aunque ya se advierten los avances educativos que les permiten estudiar carreras universitarias, dentro de los límites de la mentalidad vigente en aquellos años. De nuevo las mujeres tratando de no subvertir las normas sociales y los esquemas ideológicos de la superioridad masculina:

[...] Claro que los poderes anónimos de la opinión pública la han asustado con el fantasma de la masculinización. Y al mismo tiempo que le iban concediendo el ingreso en escuelas y universidades, los empleos peor remunerados, el papel de auxiliar fidelísima, se le predicaba que *la Mujer debe permanecer muy Mujer*. Consciente del riesgo de ello, ha procurado hacer los análisis químicos, y la investigación filológica cuidando de la propia apariencia, mirando por el rabillo del ojo a su colega masculino, tratando de no molestarle con un grado de superioridad incontrolado. [...]Y lo que es más grave, no sólo se come los peores trozos del cocido, y soporta las corrientes de aire, sino que ofrece en holocausto, cariñosa y frívola, un Doctorado en Ciencias Exactas o una evidente capacidad pictórica, mientras trata de permanecer eternamente joven (Capmany, M.A. 1975: 157).

El *Salón Femenino de Arte Actual* se llevó a cabo en la Sala Municipal de Exposiciones y la Capilla del Hospital de la Santa Cruz de la ciudad de Barcelona desde 1962 a 1971, a raíz de la iniciativa de varias artistas, con el objetivo de que el trabajo de creación plástica de las mujeres consiguiese un mayor apoyo institucional y una mayor repercusión social que evitase su “invisibilidad” en el mundo artístico. María Aurelia Capmany, en el texto introductorio al catálogo del VIII Salón Femenino, se interroga sobre las motivaciones de la decisión de crear el “Salón Femenino de Arte Actual”:

[...] Hay un hecho histórico, documentado, esto sí, que no tenemos derecho a olvidar: la historia de la pintura nos ofrece abundantes ejemplos de hombres pintores y escasos, muy escasos, de mujeres pintoras. Pero no podemos hacer nada más que aceptar este hecho y guardarnos, como de escaldarnos, de sacar consecuencias, pues sabemos muy bien que los toreros, los aviadores, los ingenieros, los peritos agrícolas, los directores de bancos, los tenientes coroneles, los obispos, los gansters, suelen ser hombres. En estas carreras las mujeres encuentran todavía más dificultades que para entrar en el gran mercado internacional de la pintura. Si, por otro lado, nos detenemos a pensar que las facultades femeninas sirven magníficamente para los oficios de hiladora, tejedora, “sus labores”, maestra, bibliotecaria, enfermera, poeta, podríamos llegar a la conclusión de que las facultades de creación femenina se desarrollan sin inconvenientes en los campos que el hombre abandona gustosamente por poco rentables.[...] Hace tanto tiempo que dura este combate femenino que algunos ingenuos o algunos malintencionados –a menudo la ingenuidad se expresa en forma de mala intención– han decidido que el problema masculino y el problema femenino, el problema negro y el problema obrero ya están resueltos, y les agrada sorprenderse cuando, por ejemplo, se anuncia un Salón Femenino. [...] Naturalmente, los malintencionados deducen que las dificultades que encuentra una mujer residen en sus propias virtudes, es decir, que la obra de creación femenina es una obra de menor cuantía, que escasamente consigue el promedio que otras expresiones de la cultura exigen. [...] Hoy unas mujeres que corren el riesgo de poner su firma de mujer al pie de su obra, porque están convencidas que el tiempo de George Sand o de Victor Catalá ya ha

sido superado, os ofrecen su trabajo y se han agrupado aún en el pequeño ghetto exclusivista de ofrecer un salón femenino (Capmany, M.A. 1969: Introducción).

En 1975, en el que se celebró el “Año Internacional de la Mujer”, y con ocasión del catálogo de la exposición celebrada con este motivo *La mujer actual en la cultura*, Isabel Cajide, crítica de arte y organizadora de la exposición, realizaba en el prólogo un balance sobre la situación de las mujeres en la cultura y en el arte en esos momentos:

Se argumenta, a veces que la mujer ha tenido más tiempo para cultivarse, y que, teniendo la posibilidad del ejercicio de las Bellas Artes, no ha sido capaz de superar, ni siquiera igualar, la media alcanzada por el hombre. Es posible, pero el talento necesita también caldo de cultivo. Se cuece en el trabajo, en el clima de cultura y de estudio, además de aptitud, posibilidades, oportunidades y hasta suerte. ..

El talento necesita comprobar hallazgos, integrarse en el ambiente que le sirve de estímulo y levadura. No es justo afirmar que la mujer está incapacitada para toda función creadora. [...] Porque a finales del siglo XX, cuando se ha llegado a la luna, en los organismos internacionales se da el mismo valor a los papúes y a los ciudadanos franceses y se plantea en serio la todavía utopía del ocio, la mujer sigue encontrando dificultades, como lo demuestra la proclamación de este Año Internacional de la Mujer (Cajide, I. 1975: Prólogo).

A lo largo del siglo XX, diversas artistas plásticas han simultaneado su actividad plástica con la escritura, a través de los libros de memorias. En ellos reflejan sus dificultades y sus triunfos como artistas, enmarcados en los acontecimientos sociohistóricos, o simplemente personales, que jalonaron sus biografías. Entre éstas, no podemos olvidar las memorias de Amalia Avia (1930-2010), una destacadísima pintora contemporánea, que en su obra refleja tanto la situación general como los problemas y dificultades a que debían enfrentarse las mujeres que decidían ser artistas durante los años del franquismo. A través de sus páginas, podemos rememorar hechos de nuestro pasado reciente, a través de las vivencias personales de la autora que reflejan, de nuevo, la lucha de las mujeres por acceder a los ámbitos artísticos como creadoras:

En una inmensa clase de suelo de madera polvorienta, con los banquillos de dibujar puestos en círculo alrededor de la tarima de la modelo, nos sentábamos los alumnos. Los había de todos los géneros: estudiantes de la Escuela de San Fernando, pintores viejos, estudiantes de arquitectura, dibujantes..., pero aparte de nosotras, casi ninguna mujer (Avia, A. 2004: 200).

En los textos introductorios del catálogo *Mujeres (Manifiestos de una naturaleza muy sutil)* de nuevo se incide sobre la particular naturaleza femenina, su situación y condición en el mundo, y en España en particular. José Manuel Álvarez Enjuto expone en primer lugar cuál ha sido y aún es la particular situación de muchas mujeres ante la creación artística:

La mujer, ante los ojos del coleccionista, y ahora parece que ha rectificado debido a las corrientes feministas y homosexuales, no era sino una escasa posibilidad determinada por su misma naturaleza femenina, y el alto índice de mortandad que ese atributo generaba en la práctica. Mujeres, jóvenes aparentes, estudiantes recién tituladas inscritas en una inmediata e intuitiva clasificación valorativa, significaban argumento irrefutable a los coleccionistas, en tanto que poco

a poco desfallecían éstas debido a lo de toda la vida: noviazgo, esposa, embarazo, madre, criadora, aburrimiento conyugal. Pero un hecho incuestionable, su abandono a la creatividad artística. Su desaparición como firma probable. La tradición y el elevado número de sospechas confirmadas ante ese referente, han demostrado la conjetura. [...] La mujer, y según la tradición, es dudosa en tanto que mujer. Por naturaleza, por tradición, por estadística. [...]. La manera de sentir y participar la mujer en los más inmediatos y sencillos procesos de espiritualidad, la diferencian radicalmente de los del hombre.[...]. Ninguna duda se plantea al respecto. La sensorial condición implícita en la mujer, mucho más evolucionada que la del hombre, comporta un buen número de diferencias individuales, y por ello destacarse con unos atributos excepcionales de distinción. Y no se trata de reducirse a las facultades propias de la maternidad, fácil aplicación, sino de creer en sus repertorios facultativos emocionales y del sentimiento e intentar compartirlos (Catálogo, noviembre 2000-enero 2001: 13).

En el mismo catálogo, Rosa Olivares escribe:

Ahora, pensando en la obra de las mujeres que están presentes en esta muestra y en la obra de tantas otras que no lo están pero que igualmente son artistas y son mujeres, me planteo si son obras inexcusablemente femeninas, si son obras que nunca hubiera pensado o realizado un hombre. La respuesta más rápida es que, seguramente, tampoco ninguna otra mujer hubiera hecho estas obras, igual que estas artistas no harían la obra de otros artistas, hombres o mujeres.

Es cierto, no se puede negar ya a estas alturas, que las mujeres han desarrollado un trabajo desde los años 70, época de la eclosión feminista, de innegable valor que ha supuesto la recuperación de un espacio autodefinido, de una identidad ocultada y hasta cierto punto prohibida. Y aunque ese trabajo ya pertenece a la historia contemporánea, es innegable que sin su existencia nunca habiéramos llegado a una situación como la que hoy vivimos, en la que la abundancia de artistas mujeres casi se iguala a la de los hombres, aunque todavía no se puede hablar de la misma importancia ni atención profesional, pero eso mismo es lo que sucede en otros terrenos sociales, profesionales y económicos. Hasta el punto de hacernos preguntarnos si ese elemento que nos diferencia no será precisamente el que nosotras ganemos menos por el mismo trabajo, que nuestras enfermedades y diversidades culturales y físicas no sean contempladas con la misma atención que las de nuestros compañeros los hombres. Pero, ¿existe realmente un arte de mujeres? O tal vez sea, otra vez, un invento de los hombres para mantenernos en un lugar concreto, acotado y de imposible alteración: de hecho son ya muchas las artistas que no quieren estar incluidas en exposiciones de mujeres, mientras otras piensan que sigue siendo un método válido para apoyarse y dar el salto. [...] La realidad es que hay muchas mujeres hoy en día que hacen arte. Tal vez sea el terreno en el que la mujer más rápidamente se ha incorporado de una forma completa. Para esto ha hecho falta que el arte, la creación, se liberara de complejos y trabas. El arte es un reflejo de la vida y hasta que las mujeres no se han incorporado a la vida no se han podido ver reflejadas en el mundo del arte de una manera total. [...] Así, lo que puede ser una crítica al sistema, un alegato contra la violencia, un grito que nos avisa de la soledad, todo queda como una obra de arte que se expone, se intenta vender, algunas veces sale reproducida en un catálogo, en un periódico, en una revista. Al final de este proceso no queda mucho del origen del trabajo. Hay que volver al principio para poder ver las diferencias entre unas obras y otras, hay que volver al momento de la creación, a las intenciones de los artistas. (Catálogo, noviembre 2000-enero 2001: 19)

Ya en nuestros días, un gran número de autoras españolas han escrito sobre la mujer en el arte en un contexto más amplio que el español, y con las influencias de las teorías feministas que surgieron a partir de los años 70 en Estados Unidos y en contextos anglosajones. Incorporadas a las nuevas ideas sobre la mujer desarrolladas por investigadoras y teóricas, y en una nueva situación política, jurídica, social, laboral y artística, las investigadoras españolas han contribuido con importantes trabajos al acervo común de las reivindicaciones femeninas. Encontramos, entre otras, las destacadas figura de Estrella de Diego (De Diego, E. 1987, 1992), Patricia Mayayo

(Mayayo, P. 2003), Marián F. .Cao (Cao, M.F. 2000), Victoria Combalia (Combalia, V.:2006), M^a Jesús Godoy (Godoy, M^a J. 2007), y otras muchas que están llevando a cabo un importante trabajo teórico, investigador y literario sobre las mujeres en las artes, y cómo éstas están llevando a cabo una ruptura importante en los anquilosados fundamentos ideológicos y plásticos de las artes plásticas. En este sentido, nos dice Rocío de la Villa:

A comienzos del siglo XXI, los museos de arte, clásicos y contemporáneos, se ven impelidos a abordar la denominada “revolución de las mujeres” acaecida durante la segunda mitad del siglo XX: la única revolución *pacífica* que ha prosperado de entre tantas utopías. La incorporación de las mujeres a la entera vida social ha superado la feminización de ámbitos considerados tradicionalmente afines como la educación y la sanidad, labores administrativas, comerciales y de gestión. Otros, como la cultura, han mostrado mayor resistencia debido a su papel privilegiado en la configuración simbólica y en el mantenimiento de los valores hegemónicos. Medio siglo después de que irrumpiera el movimiento de *liberación de las mujeres*, cuando ellas son más de la mitad de quienes se forman, trabajan y hacen posible con su asistencia las programaciones culturales, los grandes y singulares museos destacados de Europa y América se plantean la necesidad de presentar ofertas específicas, desde sus colecciones a sus exposiciones y en el resto de sus actividades, que reconfiguren los valores de esta nueva sociedad, respaldando la exigencia legítima de “empoderamiento” (*empowerment*) de las mujeres que, sin las imágenes del legado histórico y del presente, queda carente del imaginario imprescindible para que cualquier transformación profunda permanezca. [...] En el plano histórico hoy conocemos las obras de cientos de artistas mujeres desde antes del siglo XV hasta la primera mitad del siglo XX. Y lo que es, al menos, tan importante: sabemos cuáles fueron las condiciones en las que trabajaron, por qué fueron relegadas en la historiografía artística hasta que sus nombres prácticamente se perdieron a causa de atribuciones erróneas y prejuicios acerca de su calidad artística, que a estas alturas no podemos calificar sino fruto de la misoginia en la tradición patriarcal (De la Villa, R. 2011: 53-54).

CONCLUSIONES

En un primer periodo, los escritos de las mujeres, incluso de aquéllas que habían obtenido prestigio y éxito en la prensa, la literatura o la crítica de arte, se adhieren a las ideas ambiente cuestionando la posibilidad de la creación femenina, y negándoles una capacidad de expresión creativa similar a la de los varones. Dentro de una ideología patriarcal dominante, anclada en la tradición, la función biológica de reproductora de la especie, madre y esposa, la aparta de una forma determinista, de los aspectos espirituales, intelectuales y creativos, que el hombre ha desarrollado de forma natural a través de los siglos. Algunos escritos tratan de justificar la situación en los parámetros de la clase social y la tradición educativa de las mujeres de las clases privilegiadas. Posteriormente, los escritos y reflexiones de diferentes teóricas y artistas, irán planteándose las causas de esta situación y la necesidad de superarlas.

Los obstáculos educativos, las costumbres sociales o la moral vigente, no permitían a las mujeres manifestarse en el mundo artístico de la misma forma que a los varones. También encontramos en muchos de estos escritos una infravaloración, cuando no una negación, de la capacidad creativa de las mujeres, una especie de complejo de inferioridad latente en muchas páginas. A lo largo del siglo XX, y ya en el XXI, a medida que las mujeres se han ido incorporando al trabajo y la educación, esta situación ha ido mejorando, y actualmente, podemos encontrar en todos los ámbitos de la vida y de la cultura a destacadas personalidades que están demostrando su talento y su valía en todos los campos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avia, A.: *De puertas adentro. Memorias*, Taurus, Madrid, 2004, pág. 200
- Baroja y Nessi, C.: *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, Ed., Amparo Hurtado, Tusquets, Barcelona, 1998, pp. 44-45, 79,
- Cajide, I.: Catálogo en el Año Internacional de la Mujer *La mujer en la cultura actual* (Palacio de Fuensalida, Toledo. Octubre de 1975). Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, M. E.C., Madrid, Prólogo
- Capmany, M.A.: Catálogo " *VIII Salón Femenino de Arte Actual*", Barcelona, 1969, Introducción
- Capmany, M. A.: *De profesión: mujer*, Plaza y Janés, Barcelona, 1975, pág. 157
- Catálogo *Mujeres (Manifiestos de una naturaleza muy sutil)*, Comunidad de Madrid (Consejería de Cultura), Madrid (Noviembre 2000- Enero 2001), pp. 13-19
- Chacel, R.: *Barrio de Maravillas*, Seix Barral, Barcelona, 1976, pág. 257
- Chacel, R.: *Desde el amanecer*, Bruguera, Barcelona, 1981, pp. 311-312
- Eulate Sanjurjo, C.: *La mujer en el arte*, Imp. de F. Díaz y C.^a, Sevilla, 1917, pág. 317
- Gimeno de Flaquer, C.: *Mujeres de regia stirpe*, Administración de El Album Iberoamericano, Madrid, 1915, pp. 200-201
- Gómez de la Serna, R.: *Maruja Mallo*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1942
- González Blanco, E.: *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad*, Ed. Reus S.A., Madrid [1913], 1930, pág. 377
- Mallo, M.: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra. 1928-1936*, Buenos Aires, Losada, 1939-1942, pp. 47-49

- Martín Gaité, C.: *Usos amorosos de la postguerra española*, Anagrama, Madrid, 1987, pág. 49
- Martínez Gutiérrez, J.: *Margarita Nelken*, Ediciones del Orto, Madrid, 1997, pp. 28-29
- Moebius, P.J.: *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología*, Valencia, F. Sempere y C^a Editores, 1909, pp. 21-22
- Nelken, M.: *La condición social de la mujer en España*, Sucesores de Rivadeneira, Madrid, 1919, pp. 52-53
- Oñate, M^a del P. de: *El feminismo en la literatura española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1938, pág. 238
- Ortega Muñoz, J. F. (Ed.): *María Zambrano. La aventura de ser mujer*, Málaga, Ed. Veramar, 2007, pág. 202
- Ortega y Gasset, J.: “La poesía de Ana de Noailles”, *Revista de Occidente*, julio de 1923, pág. 195
- Ortega y Gasset, J.: *La deshumanización del arte*, Planeta-D’Agostini, Madrid, [1925], 2010, pág. 196
- Parada y Santín, J.: *Las pintoras españolas*, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, 1903, pp. 77-78, 80
- Pardo Bazán, E.: *La mujer española y otros artículos feministas*, Ed. Nacional, Madrid, [1890] 1976, pp. 124-125
- Pérez de Ayala, R.: “Las máscaras. Don Juan. El Satanismo”, en *Obras Completas*, Vol. 3, Madrid, José García Mercadal Edit.-Aguilar, [1919], 1963, pág. 463
- Pérez Neu, C.: *Galería Universal de pintoras*, Editora Nacional, Madrid, 1962, Prólogo.
- Saldaña, D.-Cortés, D.: “¡Pintoras, recread el mundo”, en MORANT, I.: (Edit.): *Historia de las mujeres en España y América Latina, Del siglo XX a los umbrales del XXI*. (IV) Madrid, Cátedra, 2006, pág. 192
- Thon, S.: *Una posición ante la vida. La novela corta humorística de Margarita Nelken*, C.S.I.C., Madrid, 2010, pág. 94
- Villa, R. de la: “Artistas heroínas”, Catálogo *Heroínas*, Museo Thyssen Bornemisza/ Fundación Caja Madrid, Madrid, 8 de marzo-5 de junio de 2011, pp. 53-54
- Zambrano, M.: “A propósito de la grandeza y servidumbre de la mujer”, *Revista “Sur”*, n^o 150, abril 1947.