

La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)

Introducción

Emilio Fornet publicaba en la primera mitad de 1934, una serie de artículos (FORNET, 1934: 13; 1934: 10; 1934; 16) relacionados con la mujer y el arte donde daba cuenta del gran número de mujeres que se habían incorporado a la creación artística, aportando al panorama cultural modernidad y renovación:

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 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. (FORNET, 1934: 16)

Fornet de esta manera corrobora casi al final del periodo que aquí se aborda, la idea presente en la crítica de arte, especialmente a partir del inicio de la década de los 20 del siglo XX, de la existencia de un elenco de mujeres artistas que no van a pasar desapercibidas entre sus contemporáneos.

En la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado



FORNET, Emilio: "Las mujeres en el arte", *Estampa*,
17-III-1934

El siglo XX supone la madurez de la “cuestión de la mujer”, progresivamente en las primeras décadas se iba a prosperar en el campo educativo, social y político. Igualmente sucedería en el campo del arte, el abanico de jóvenes que tienen acceso a la formación artística se amplía, pero sin olvidar que la mujer intelectual y creadora (en su mayoría) emergió de un contexto social y familiar muy concreto, que le fue propicio para su desarrollo profesional. Se trataba de “hogares” de clase media-alta, que por diversas circunstancias no respondían al prototipo tradicional español, pudiendo apreciarse una serie de aspectos que caracterizan a dichos ambientes familiares. En ellos, alguno de los padres era extranjero, o provenía de familias extranjeras, permitiendo la entrada de una influencia exterior en la familia (idiomas, visitas al extranjero...); en otros la madre tenían una profesión y colaboraba económica mente en el sustento de la casa, sirviendo de ejemplo a sus hijas; un tercer tipo sería el de las familias que se vieron obligadas a viajar por la geografía española e internacional, debido al trabajo del padre, incentivando en las hijas el amor al viaje y a conocer otras realidades. Existieron también mujeres artistas provenientes de familias acomodadas que tenían vínculos con importantes personajes de la época, y éstos influyeron de manera decisiva en la formación de las jóvenes; y finalmente

artistas que habían crecido en el ambiente del taller ya que sus padres eran pintores de reconocido prestigio. Las artistas que se citarán en este artículo reúnen alguna o varias de estas circunstancias.

La prensa especializada^[1] así como otras publicaciones históricas y representativas de la sociedad y cultura de la época resultan esenciales para desarrollar el análisis que a continuación se expone y revelan una nómina extensísima de mujeres, entre ellas: Delhy Tejero, Julia Minguillón, Rosario de Velasco, Margarita Frau, Marisa Roësset, Gisela Ephrussi, Ángeles Santos, Laura Albéniz, Norah Borges, Lola de la Vega, Maruja Mallo, María Luisa Pinazo, Alma Tapia, Pitti Bartolozzi, María Gutiérrez Blanchard, Sonia Delaunay, Pepa y Cristina Plá, Julia Alcalde Montoya, Alfonsa Bendicho, Encarnación Bustillo, Flora Castrillo, María Muntadas, Elena Verdes Montenegro, Helena Sorolla, Eva Aggerholm, Marga Gil Roësset... desarrollar un arte acorde con las propuestas estéticas del momento: Academicismo, Tradicionalismo, Cubismo, Constructivismo, Luminismo, Arte Nuevo, Surrealismo, Expresionismo...

La crítica de arte ante la obra realizada por la mujer.

La crítica sobre la obra (literaria, poética o plástica) de la artista, como la crítica dirigida a la figura de la creadora, no solo permiten analizar temas tan importantes como la valoración de sus obras, la estima y consideración hacia la mujer creadora; sino también definir los arquetipos artísticos de mujer en este momento histórico cultural, el tipo de creaciones; estudiar y reconstruir su trayectoria. Ante la aparición de la obra de la creadora comienza la labor del crítico, que elabora los textos en los que reflexiona

sobre la artista y su obra, construyendo una opinión pública que se convierte en necesaria para el reconocimiento (positivo o negativo) de la misma. Tal como señala Henares Cuellar (Henares y Caparros (coords), 2008, p.15), se tiene la «convicción de que la obra de arte sólo quedaba completa en sus significados a partir de la recepción, de la que la crítica constituye la forma más cualificada y permanente», el crítico reconstruía la obra, analizando las fuentes de inspiración, técnicas, temáticas, para llegar más allá del resultado formal.

Cuando el crítico valora la creación artística femenina, en su línea argumentativa maneja diferentes fórmulas que son susceptibles de análisis y clasificación. Algunos autores recurren a un tono paternalista cuando son condescendiente con la obra o con la artista, como en esta crítica a las pintoras Marisa Roësset y Gisela Ephrussi:

Nosotros los sentimentales, los que sonreímos y nos apenamos al ver trabajar a la mujer, asistimos, con inquieta zozobra, a la hazaña de estas muchachitas valerosas (Roësset-Ephrussi) que emprenden el áspero camino del arte serio y que, dejando el plácido refugio de los habituales puertos femeninos, se embarquen en la nave agitada del arte grande. (VILLESCA, 1927: 87)

La crítica será mordaz cuando se desapruebe la creación; se procederá a una “virilización” de la mujer cuando la creación merezca la pena, puesto que una obra que destaca, es “obra de hombre”[\[ii\]](#); y existirán críticas donde se da un correcto uso del lenguaje, pero entonces se resalta la excepción que supone la artista en concreto.

Desde este punto de vista el primer dato a tener en cuenta es que la crítica hacia las obras de mujeres no será objetiva, (principalmente porque el crítico parte de la convicción de

que la creación femenina es inferior), siempre aparecen en ella valoraciones extra-artísticas que nos permiten a priori definir dos grandes grupos o tipos de crítica: por un lado aquellas que están cargadas de descalificaciones solo por razón del sexo del artista, donde el arte parece más bien una excusa para hablar del papel que concierne a la mujer en la sociedad, se salen fuera de lo artístico y radian con lo grosero, ejemplo de ello es esta reflexión de Leonardo Labiada tras contemplar una exposición en la Casa Armé:

...el acerico, el perrito de lanas, la papelera de cañamazo, el gorro bordado, las pantuflas bordadas. Eran, cuando menos, cosas patriarciales, artefactos de reconocida utilidad y dulce uso; tenían, además de todo esto, la inapreciable ventaja de que no se exponían, no daban que hablar. Desde que he visitado la exposición feminista soy propagador ardiente de las labores monjiles y de las artes conventuales... (LABIADA, 1903: 386-387)

En la misma línea está la reseña que firma Santiago Rusiñol sobre las acuarelistas inglesas, que viajan, como tantos otros pintores, en busca del repertorio monumental español. Ve Rusiñol como «a la Santa Ruina le ha brotado otra plaga: la plaga de la acuarelista inglesa»(RUSIÑOL, 1915: 3), se queja del elevado número de damas que se acercan a pintarlas, y deja de lado la crítica de arte, para atacarlas por su condición de mujer:

Llegan con zapatos de hombre, con falda corta,...con blusa impermeable, sombrero de explorador, lentes, corbata masculina y fealdad. [...] son autoacuarelas, autorruinas, automujeres asexuales... (RUSIÑOL, 1915: 3)

Por algún motivo, pudiera ser el aire de independencia y emancipación que proyectan estas mujeres, las inglesas no

gustas como pinoras. Rusiñol acaba aludiendo a un colectivo social de mujeres, consideradas como marginal en la época, como argumento para descalificar las cualidades creativas:

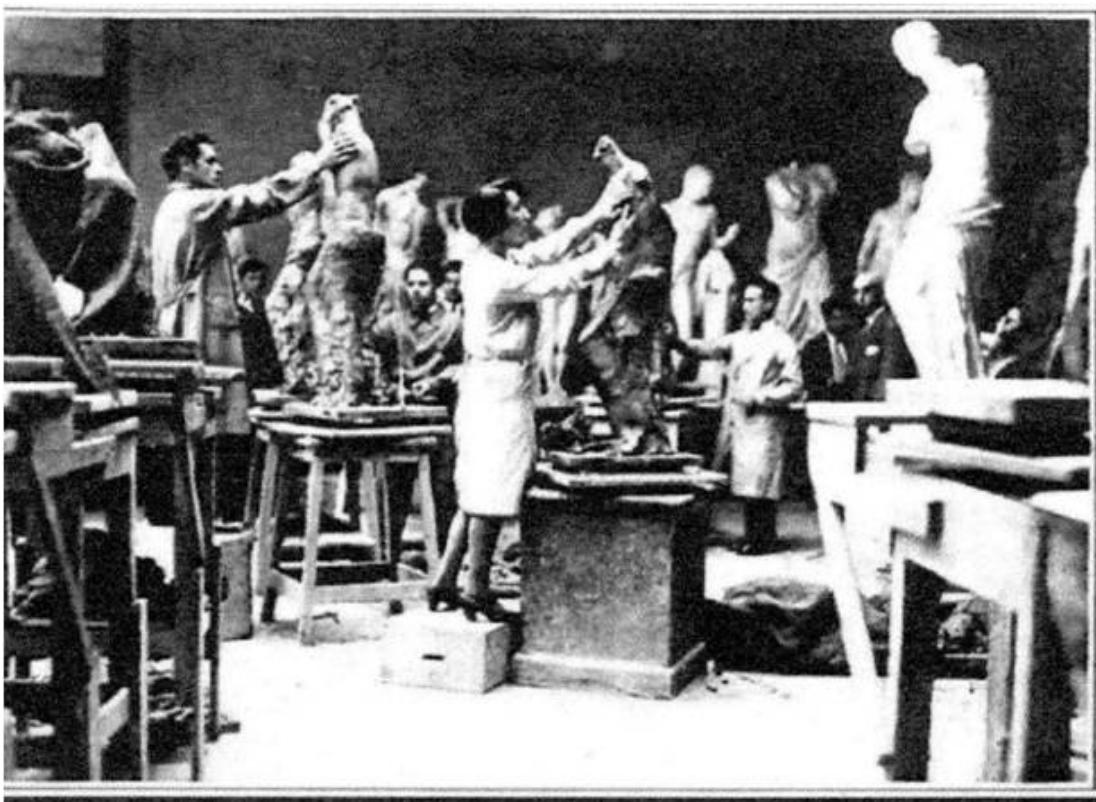
La falta de eso precisamente, de conventos, es lo que, á nuestro entender, lanza á tantas y tantas inglesas por el camino de la acuarela. La mujer desengañada, la mística, la fea, la devota, aquí, en España, tienen como recurso, como consuelo y como fin de penas en esta vida el recogimiento del claustro. Allí... la que nace fea..., la que ha perdido la familia..., la que ha tenido un novio desleal..., la solterona, la tía, la hermana mayor, la romántica, la asexual..., van á parar siempre á lo mismo: al abuso de la acuarela.(RUSIÑOL, 1915: 3)

Este tipo de crítica encontrará un poderoso argumento en la ciencia, pues si desde el campo de la medicina, la psicología, la sociología... se negaba a la mujer toda capacidad que no fuera encaminada a la que se consideraba su “función biológica fundamental”, también se negaría explícitamente su aptitud para la creación. La concepción de una “obra” (literaria, poética, plástica, filosófica, científica...) no era posible para la mujer y sobre todo se justificaba desde la posición fisiológica y psicológica. La crítica de arte, que es la que en última instancia juzga la obra, la aprueba y la valida, o por el contrario la rechaza, aludirá a estas razones para valorar la creación femenina, y en especial a la “sensibilidad” de la mujer, cualidad que la hace más apta para uno u otro arte y que le permite imprimir a la obra el alma femenina, posibilitando a la vez que la obra pueda ser catalogarla como “de mujer”.

Reconocemos la grandeza y la dignidad de la mujer, pero no podemos equipararla al hombre. El organismo del hombre está hecho expresamente para trabajar físicamente. Nadie puede negar que el hombre es más apto para la creación

mental. Generalmente en la mujer el sentimiento predomina por encima del pensamiento. Tiene una sensibilidad muy aguda, pero le falta fuerza creadora (CIVERA I SORMANI, 1930: 51-52)

Un segundo grupo lo constituirían aquellas críticas que, al valorar la creación femenina tienen un discurso artístico, que puede ser negativo o positivo, pero no se libran de las referencias a los estereotipos sexistas en mayor o menor grado, como son aludir a la belleza y fisonomía de la mujer, virilizar la figura de la creadora, referirse al caso de excepción que representa, calificar la obra como “obra de mujer”, o integran dentro del texto varios de estos rasgos.



GARCÍA ROMERO, A.: "En la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado", *Estampa*, 11-VI-1929

La pintora bella y sensible

Analizando el contenido de la crítica es frecuente observar las alusiones a lo que se consideran “cualidades femeninas”

por excelencia, una serie de adjetivos como la “gracia”, la “sensibilidad”, la “dulzura”, el “encanto”,... aparecen en el desarrollo del texto crítico, también la fisonomía de la mujer será un argumento más que se incorpora, se habla de una “mujer bonita” o una “mujer de gran belleza”, se puede tratar también de una joven “muy femenina” con “ojos de gata misteriosa”, “ojos inmensos y soñadores”, o en definitiva “bonita, sensible, dulce y gentil”.

Joven, grácil, gentilísima, con una bella prestancia...Marisa Roësset une a la pimpante gracia de su belleza, la gracia reflexiva, serena, madura de su arte(R. M., 1927: 4)

Isaac del Vando-Villar en un artículo donde analizaba con seriedad el arte de Nora Borges, recurre a la invocación de su belleza, con metáforas que transmiten la idea de “pureza”, y menciona la excepción que constituye Norah:

Esta rara y bella artista pinta por intuición [...] El ultra ya tiene en su templo a esta moderna pintora de los ojos verdes y refulgentes como gemas, y, sobre sus muros, ella, con sus manos blancas como flores de almendro, irá desdoblando las bellas teorías de sus visiones fantásticas y alucinantes! ¡Hermanos del ultra: Norah Borges es nuestra pintora: saludadla, porque además está nimbada de una dulce belleza análoga a la de los ángeles del divino Sandro Boticelli!(VANDO-VILLAR, 1920: 12)

Si sacáramos de contexto el párrafo, con esta carga metafórica sobre la belleza de la artista, “ojos verdes y refulgentes como gemas”, “manos blancas”, “flores de almendro”, “dulce belleza”, “ángeles del divino”, pensaríamos que estamos ante una musa inspiradora de arte y no ante la creadora misma.

El argumento de la belleza presente en la crítica, que puede sonar complaciente, resulta negativo para un enjuiciamiento de la obra, pues le resta valía, ya que parece que hay que ser condescendiente con la artista porque es bella.

En realidad se establecen dos lenguajes diferentes a la hora de valorar la obra de arte: uno para hablar de la obra realizada por la mujer, ligada a lo femenino al intimismo, a la sensibilidad, la dulzura, la timidez...; y otro, que se contrapone, se refiere a lo creado por el hombre, lo masculino que rezuma fuerza, carácter, vigor, construcción, raza...

La pintora pintor

Dentro del campo de la creación plástica, y especialmente en la pintura, las mujeres que van a destacar a ojos de los críticos, constituyen un “caso”, “un caso raro”, una excepción, pues no van a pintar “como mujeres”, es decir, bodegones y flores, (que es la temática a la que se las vincula) y por tanto su pintura se asemeja a la de los hombres, serán adscritas al campo del pintor. En el breve anuncio de la exposición de Maruja Mallo en *Revista de Occidente* se la presentaba como:

uno de nuestros pintores más representativos de la época [...] “pintor de metáforas”(ANONIMO, 1928: 4)

Antonio Espina, califica de “suceso excepcional” la salida de Maruja Mallo al proscenio del arte, y habla de los cuadros de la “nueva pintor” expuestos en el recinto de la *Revista de Occidente*, cuya crítica realiza para:

presentar a los lectores de LA GACETA LITERARIA al nuevo artista.(ESPIÑA, 1928: 1)

Antonio Espina escribe también sobre otras artistas, que habían expuesto en los salones del Lyceum Club, sobre María Luisa Pérez Herrero, decía:

Desde sus primeras obras reveló el substratum inconfundible del profesional neto; “pintor”, no “pintora”, en la conocida usanza adjetiva y feble del término... (ESPINA, 1927: 5)

Lo que trasciende de la crítica es que existen dos categorías: la de la pintora mediocre, grupo que forman “miles y miles de pintoras”[\[ii\]](#) cuyas obras no se consideran arte como tal, y la de las mujeres que sobresalen, que al pintar como hombres, pertenecen a la categoría del pintor. La insistencia de los textos en estos dos ámbitos creaba una barrera en la crítica, que no dejaba nacer la figura de la pintora simplemente Artista, que hace Arte. (y que no es una mujer que pinta como un hombre). Se puede deducir que el ambiente artístico no era lo suficientemente maduro y resultaba más receptivo adscribir a la creadora a lo masculino, para que no cupieran dudas sobre la valía de su obra, obteniendo así el reconocimiento de su arte. En este sentido pueden entenderse las siguientes palabras de Margarita Nelken[\[iv\]](#), en su artículo “Artistas modernos: Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm” que escribió con motivo del poco interés suscitado por la exposición conjunta del pintor y la escultora, debido a la modernidad de los dos, diría sobre Eva Aggerholm:

Y sin embargo lo menos que puede decirse de Eva Aggerholm es que su escultura, por su integridad y su energía, es, a pesar de la ternura de su meditación, obra de hombre. (NELKEN, 1921: 151)

Para Margarita Nelken, a la altura de 1921, estaban claros los niveles del arte, si hay que justificar que una obra realizada por la mujer es buena, la vía fácil y rápida es su definición como “obra de hombre”. Algo que no compartía Ernestina de Champourcin, cuando le preguntaron si la sensibilidad estaba más próxima a la mujer que al hombre, defendió la accesibilidad por igual de los dos sexos a la creación, (poética en este caso) y proclamaba un concepto de artista limpio de cualquier connotación femenina o masculina:

*La auténtica poesía no prefiere al hombre ni a la mujer.
Prefiere, sencillamente al Poeta* (ARCONADA, 1928: 1)



Rosario de Velasco pintando en su estudio
(Fuente: *Estampa*, 17-III-1934)

La pintora excepción

Es cierto que algunos críticos hablaron correctamente de

“pintoras”, Guillermo de Torre, Gómez de la Serna, Enrique Lafuente, entre otros, pero rodearon la crítica de alguno de los otros rasgos que estamos describiendo, como el de la excepción, colocando a la pintora de nuevo en el ámbito del pintor.

La excepción, la singularidad o la extrañeza que representa la artista en el ámbito creativo, es algo profusamente resaltado. Juan de la Encina escribía con motivo de la irrupción que había supuesto la obra de Ángeles Santos, en el IX Salón de Otoño y en el campo del arte:

He aquí algo que se sale de lo trillado y de nuestra pintura cotidiana, y es doblemente admirable que quien pone la voz mas alta y con mayor denuedo en el IX sea una mujer ¿Signo de los tiempos? (ENCINA, 1929: 3)

Ninguna de nuestras artistas se libra de estas calificaciones:

Maruja Mallo es un caso curioso de intuición, de posesión de sentido moderno. (ANONIMO, 1928: 4)

Es aquí donde cabe destacar el caso de Maruja Mallo. Caso de singularidad extraordinaria (SANTEIRO, 1931: 8)

Laura Albéniz es un raro caso en el que convergentes y unánimes, se igualan un gran talento y una acusadísima sensibilidad (R.M., 1930: 9)

me pude dar cuenta de que estaba frente a un caso de excepción (Ángeles Santos) que vencía las monotonías del profesionalismo artístico, que salía de esa laguna mortal del arte consuetudinario y cotidiano, de ese mar muerto en que se ahogan en este momento más que nunca miles y miles de pintoras (GÓMEZ DE LA SERNA, 1930: 1)

iOh, Norah! iFrente a las féminas, sólo superficie, que cultivan el «sport» del dibujo decorativo, las

*transcripciones museales o los acuarelismos
delicuentes, tú sola te elevas sideralmente... (TORRE,
1920: 6)*

Estos textos permiten constatar como de la excepción se pasa a hablar de un colectivo, el de las mujeres que cultiva las artes como un “sport”, según Guillermo de Torre; o el de miles y miles de pintoras que se ahogan, según Gómez de la Serna. Aunque estos autores dan un sentido peyorativo, no es el sentir general que se expresa en la crítica, sino que aparecen otros autores que destacan el grado de desarrollo alcanzado por la mujer en el ámbito artístico:

El llamado antes sexo débil- hoy quizás más fuerte que el masculino- da también señales de vida tocante a actividades artística, pintando sin aquel sabor excesivamente almibarado que caracterizaba a toda la pintura femenina del 1890. Decidida la mujer a recabar una igualdad de hecho y de derecho en todos los órdenes de la vida, dió de lado en lo artístico al tema exclusivo de las flores o de las frutas, y se lanzó a desarrollar pictóricamente los mismos asuntos cultivados por el hombre... (MÉNDEZ, 1929: 14)

Enrique Lafuente también alude a un grupo numeroso de jóvenes que pintan, cuyos trabajos se centran en lo actual y reflejan la “sensibilidad moderna”.

Más si buscamos rasgos en el Salón, más que reseña de detalle, imposible, encontraremos el definitivo en algo que quizá no aprecie bastante: en las pintoras. Son jóvenes muchachas pero son ya muchas, y en su modestia o su encogimiento se muestran capaces de receptividad, de sensibilidad moderna que los pintores varones de aquí parece más tardos en adquirir. Hay que subrayar el fenómeno. El feminismo artístico acaso nos reserve alguna

grata sorpresa. (LAFUENTE, 1929: 5)

Cada vez es mayor el número de actividades femeninas al servicio del arte y la literatura (...), es frecuente hallar nombres de mujeres notablemente destacadas.

Son como un reiterado mentis á las ya escasas teorías antifeministas, la demostración de que la inteligencia y la sensibilidad femenina en nada tienen por qué ceder la supremacía á las viríles. (S. L., 1927: 23)

Gómez de la Serna habla nuevamente de las pintoras en un artículo dedicado a Montserrat Casanova, en la que habla de la “pintora” y apunta la renovación que está realizando la mujer en el campo de la pintura, lo que indica que la mujer está trabajando bajo la estética moderna:

Nunca hubiera bautizado pintoras antes de ahora, pero ahora, el presente se cuaja en las pintoras de un modo extraño [...] La época en que las mujeres pintaban sólo flores fue una época equivocada y exterior en que la mujer no sabía libertarse de la clase de adorno.

La segunda época de la humanidad, una época que estará llena de inédito e inexplorado, será esa en que la mujer entre en todas las cosas con su corazón de sibila completamente dispuesto... (GÓMEZ DE LA SERNA, 1930: 4)

Todas estas referencias a las mujeres pintoras permiten hacer varias deducciones, la primera es la poca valoración que se tenía de ellas, (hasta tal punto que Gómez de la Serna, llega a decir que no han existido buenas pintoras hasta el momento actual); y la segunda el interés que ha nacido en la crítica por las pintoras, que las cree posibles renovadoras del panorama artístico. Ciertamente en estas décadas la mujer

tiene las herramientas para buscar y obtener una formación artística real, además el contacto con la ciudad y la efervescencia cultural reunió en aquellas jóvenes las habilidades y circunstancias para desarrollar un arte acorde con las propuestas estéticas del momento.

[i]Entre la prensa especializada: *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*, *La Pantalla*, *Alfar*, *Blanco y Negro*, *Grecia*, *Nueva Cultura*, *Cosmópolis*, *Ultra*, *La Esfera*, *Estampa*, *Summa*, *Gaceta de Arte*, *Noroeste...* Otras publicaciones: *El Sol*, *El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid*, *La Voz*, *Nuevo Mundo*, *La Época*, *La Libertad*, *El Globo*, *Diario de Madrid* o *El País*.

[ii]Aquí se pueden interpretar dos sentidos, aquellos que proclaman insistentemente que no se trata de una pintora, sino de un pintor, y podemos vez el tono peyorativo que emplea con la pintora; y aquellos que hablan con respeto de las pintoras (artistas) pero las vinculan al ámbito del pintor, porque es el camino más viable para que sea reconocida la artista.

[iii] Así escribía Ramón, al referirse a Ángeles Santos (GÓMEZ DE LA SERNA, 1930: 1).

[iv]Aunque en este artículo se analice la figura de la artista desde el punto de vista de la crítica del arte, no se debe olvidar que existe una serie de mujeres, entre ellas: Carmen de Burgos, María Lejárraga, Rosa Arciniega..., que en estos momentos van a desarrollar su actividad en el campo de la

crítica del arte; y especialmente Margarita Nelken, cuya figura ha comenzado a ser estudiada sobre todo en la última década(GARCÍA RODRIGUEZ y GOMEZ ALFEO: 2010; LORENTE, 2005: 355-363 y 386; CABANAS BRAVO, 1997: 464; GARCÍA MALDONADO, 2010).