

Revisión de la figura femenina en la España Moderna a través de su representación en la pintura

Review of the female figure in Modern Spain through her representation in painting

SILVIA GAS BARRACHINA

Universitat Jaume I

Recibido: 11/5/2017

Aceptado: 18/11/2017

doi: <https://doi.org/10.20318/femeris.2018.4073>

Resumen. El arte, en este caso la pintura, constituye una fuente histórica que permite el estudio de la situación de las mujeres en determinados contextos históricos. Ninguna obra es creada de forma inocente, sino que está condicionada por la mirada de la persona que la produce. La pintura, en su dimensión vitalista, comprende una respuesta estética a una realidad en la que infieren de forma consciente o inconsciente la identidad del artista, así como el espacio político, social y económico en el que se desarrolla. De la misma forma ocurre con la repetición de temáticas y modelos de representación, no aluden a simples modas, ya que se generan en una sociedad determinada.

Por tanto, a través del análisis de obras protagonizadas por mujeres se pretende mostrar los modelos femeninos que prevalecen en España en la década de 1920, época significativa respecto a la cuestión femenina. Así como la importancia de la mirada de el/la artista a la hora de representar figuras femeninas. Mientras que los artistas varones siguen situando a las mujeres como objetos de representación, las mujeres usan el arte como medio reivindicativo, situándose como sujetos creadores.

Palabras clave: arte, mujeres, iconografía, España, años veinte.

Abstract. Art, in this case paint, is a historical source that allows the study of the situation of women in certain historical contexts. No piece of art is created innocently; moreover, the perspective of the person who creates it conditions it. Painting, in its vitality dimension, comprises an aesthetic response to a reality in which consciously or unconsciously the identity of the artist, political, social and economic space infer. Something similar happens with the repetition of topics and models of representation, which do not refer to mere fashions, mostly because they are generated in a given society.

Therefore, through the analysis of works that feature women, the objective is to show female models prevailing in Spain in the 1920s, as well as the importance of the perspective of the artist, both male and female, when representing female figures. While male artists continue using women as objects of representation, women use art as a means of protest, portraying themselves as creative subjects.

Keywords: art, women, iconography, Spain, 1920s.

*sylviabarrachina@gmail.com

Introducción

A lo largo de la historia del arte, la diferencia de género se ha manifestado notablemente mediante la abundante representación de la figura femenina y a su vez el rechazo de las mujeres como creadoras y productoras de arte. Las teorías esencialistas fundamentadas en cuestiones fisiológicas determinan una diferenciación sobre la cual se construye la categoría de hombre y mujer basada en la alteridad. La cuestión sexual será la base de la desigualdad de género sobre la que se sustente el sistema patriarcal y el arte constituirá un medio, entre otros, para perpetuar la supremacía masculina justificada en la dualidad de sexos.

Por ello, las artes plásticas comprenden un simbolismo y significado que van más allá de la observación de una simple imagen, en la que influyen ideologías, pensamientos y el espacio temporal concreto en el que se ha producido. De ahí deriva la importancia del *occhio crítico* a la hora de leer e interpretar una imagen desde la atemporalidad, situándola y reinterpretándola desde la realidad histórica en la que fue realizada.

Las obras artísticas como documento histórico permiten el análisis de una sociedad en una época concreta, por tanto, es necesario el estudio en su totalidad. A pesar de ello, únicamente ha prevalecido una parte de la historia del arte, donde prima la genialidad masculina-occidental, obviando a las mujeres de la producción artística. La historia del arte se construye y se enseña mediante el nombre de artistas varones, en los libros de arte en raras ocasiones aparecen nombres de mujeres, negando su condición creadora. En contraposición, la figura femenina se convierte en objeto de representación al protagonizar numerosas obras. Es imprescindible sumar las diferentes partes para alcanzar un conocimiento más amplio y objetivo del arte, acabando con una historia que ha llegado hasta la actualidad de forma incompleta, finiquitada y universal.

Por tanto, el objetivo principal del presente artículo reside en revisar la iconografía femenina en la pintura española durante los años 20 desde una perspectiva de género. Otro propósito radica en analizar los estereotipos de género que se manifiestan en las obras en función si son realizadas por un o una artista. Además, examinar cómo se configura una imagen de la mujer según el contexto histórico y como estas escenificaciones intervienen en las relaciones de género establecidas. Finalmente, comparar como las artistas en una época de transformaciones como son los años 20, se adhieren a la producción cultural como sujetos creadores y emplean el arte como medio de autodefinición. La importancia recae no únicamente en nombrar artistas mujeres pertenecientes a este periodo, sino analizar cómo se representan y cómo constituyen un nuevo modelo de mujer; así como examinar la respuesta de artistas varones ante la nueva mujer que se iba afianzando.

La metodología a emplear pretende abordar diferentes perspectivas desde la teoría e historia del arte, la crítica de arte, la producción artística y la contextualización, evitando centrarse únicamente en un análisis iconográfico. En primer lugar, es necesaria una aproximación a la cultura e historia de España, desde el inicio del siglo XX hasta la década de 1920, con el fin de conocer la situación de la mujer en un marco temporal concreto. Concienciar acerca de la importancia que este período supuso para la cuestión femenina. Indagar acerca de las reivindicaciones de las mujeres en la sociedad española en cuanto a

la desigualdad respecto a los hombres se refiere. Finalmente, estudiar los y las diferentes artistas examinando sus obras desde una perspectiva de género. Mediante la reflexión interpretativa, se analizan las obras de artistas femeninas y artistas masculinos donde las protagonistas son siempre las mujeres, construyendo un discurso que evidencia modelos de identidad y representación cambiantes según el contexto social, político y económico.

La posición de la mujer en la construcción de una España Moderna

A finales del siglo XIX el régimen político de la Restauración se adentraba en una fase de decadencia, culminada con la crisis que asoló el país en 1898. El retraso respecto a Europa en el proceso de industrialización, España seguía siendo rural ya que únicamente el 17% de la población ocupaba tareas referentes a la industria¹, la desaparición de Cánovas y Sagasta, líderes políticos que se alternaban en el poder, junto con la pérdida frente a EEUU de las últimas colonias españolas en Asia y el Caribe, propició un sentimiento generalizado de desolación y derrotismo. Figuras intelectuales del país entendieron esta crisis de identidad como el momento idóneo para iniciar un proceso regeneracionista y de acercamiento a Europa, dando lugar a nuevas tendencias artísticas.

Durante el cambio de siglo, España emprendía un proyecto modernizador, los debates se centraban en la configuración de una nueva sociedad, pero seguían obviando a las mujeres como sujetos políticos y legales. Ya a finales del siglo XIX, Emilia Pardo Bazán defendía la necesidad de incorporar el elemento femenino en las discusiones si se quería lograr una España Moderna. La educación pasaba a ser un aspecto importante como medio de liberación para las mujeres, posibilitando la incorporación al espacio público y ejerciendo profesiones en igualdad de condiciones que los hombres. Pilar Muñoz hace referencia al *71,4% de analfabetismo femenino frente al 55,8% masculino en 1900*². Concepción Arenal se sumó a la lucha por el reconocimiento social de las mujeres fuera de los hogares, demandando una educación alejada del modelo femenino impuesto basado en la pasividad, la sumisión y la obediencia. La educación pasaba a ser el instrumento necesario para la emancipación femenina, así lo expresa Emilia Pardo Bazán en el cuento *Los Ramilletes* publicado en la revista *Blanco y Negro*:

“Siendo el matrimonio y el provecho que reporta la única aspiración de la burguesa, sus padres tratan de educarla con arreglo a las ideas o preocupaciones del sexo masculino (...). Este sistema educativo, donde predominan las medias tintas, y donde se evita como un sacrilegio el ahondar y el consolidar, da un resultado inevitable: limita a la mujer, la estrecha y reduce, haciéndola más pequeña aún que el tamaño natural, y manteniéndola en perpetua infancia”³.

El analfabetismo femenino fue reduciéndose a partir de 1909 año en el cual el Ministerio de Educación, influido por los krausistas, permitió que las niñas permanecieran en el

¹ Domínguez, Antonio (1989): *Historia de España*. Barcelona: Planeta. p.94.

² Muñoz, Pilar (2003): *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*. Síntesis, D.L. Madrid.

³ Pardo Bazán, Emilia (1908): *Los Ramilletes*.

nivel primario hasta los 12 años (anteriormente era hasta los 9). El mismo año se abre la Escuela Superior de Magisterio en Madrid a la que acudieron mujeres como María de Maeztu. En 1910 se permite la matriculación oficial de las mujeres en la Universidad, aunque fue un espacio poco frecuentado por ellas ya que la mayoría de niñas dejaba de estudiar para proporcionar sustento a la familia. Las transformaciones políticas y sociales a principio de siglo ofrecían nuevas oportunidades laborales, junto a una mejora de la educación básica, favoreciendo el acceso de las mujeres a enseñanzas profesionales que les permitía desarrollar trabajos como como telégrafos, taquígrafas, contables o secretarías. En 1915 destaca la apertura de la Residencia de Señoritas por la pedagoga María de Maeztu quien realizó una gran labor por facilitar la educación superior y la divulgación científica entre las mujeres. Una cuestión importante radica en la posibilidad de intercambios y estancias en universidades extranjeras con el fin de cumplir un objetivo de la época: modernizar a España estableciendo lazos internacionales a través de la educación y de la cultura. La residencia configuró un espacio favorecedor en la difusión del conocimiento entre sus asistentes como la poeta Concha Méndez, Victoria Kent o incluso Marie Curie entre otras mujeres quienes se convertirán posteriormente en sujetos activos del cambio social. A pesar de que la mayoría de profesiones ejercidas por mujeres eran una extensión de su condición femenina, puesto que determinadas ocupaciones eran exclusivas de hombres (abogado, juez, médico...), la incorporación a la educación y al trabajo fomentada por las ideas liberales de la época, propició la incorporación progresiva de las mujeres al espacio público.

El fin de la Primera Guerra Mundial resultó ser un acontecimiento significativo en la conquista femenina del espacio público. A pesar de que España no intervino en la Gran Guerra también sufrió sus consecuencias produciéndose cambios demográficos, económicos y sociales que posibilitaron la incorporación de la mujer al proceso de modernización. Las mujeres acceden a trabajar fuera del hogar, se incorporan a trabajos monopolizados por los hombres, aumenta la alfabetización, se crean nuevos espacios y revistas de difusión cultural. En los años 20 se produce una aceleración modernizadora que transformará las relaciones sociales, de ocio, trabajo y readaptación de espacios públicos donde la ciudad será el elemento de referencia. La ebullición cultural de los años 20 y 30 responde a la industrialización, la expansión de la producción y el consumo cultural que proporcionaron el asentamiento en España de tendencias intelectuales y artísticas relacionadas con la modernidad. Las mujeres hicieron uso de la cultura, a través del arte y la literatura, como medio de expresión y demanda de nuevas libertades.

“En ningún ámbito fueron más patentes la presencia y actividad de un elemento femenino que en las manifestaciones culturales de la modernidad española, las innovaciones literarias y artísticas que respondían a las nuevas posibilidades y a una conciencia cambiante en la sociedad. El modo en que las mujeres españolas descubrieron en la producción estética un instrumento significativo para definirse a sí mismas como participantes en la modernización de su país”⁴.

⁴ Kirikpatrick, Susan (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España*. Cátedra. Madrid. p.10.

El nuevo arte surgido a principios de siglo rompe los esquemas tradicionales en su pretensión transformadora de la realidad. Los artistas, ante el panorama desolador herencia del siglo anterior, ven en el arte una herramienta necesaria para la configuración de una nueva sociedad. En este sentido Ramón Gómez de la Serna veía en el arte, en un arte de vanguardia, la única vía de emancipación del hombre, el medio para alcanzar un estado de libertad, la transformación de la humanidad ante la crisis de valores con la que comenzaba el siglo: *“Las revoluciones políticas pueden detenerse, duermen, a veces se eclipsan; pero la revolución del arte es permanente, abre su oficina con cada nuevo sol”*⁵. En los artistas de vanguardia recae la labor transformadora hacia una nueva realidad: *“lo sobreartístico es más poderoso que lo político, y solo los grandes artistas crearán el mundo futuro”*⁶. La vanguardia artística tiene como objeto constituir una nueva imagen de la realidad a través de la configuración de un nuevo lenguaje de expresión, que refute absolutamente el pasado: *“El deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador”*⁷. El cometido reformador recae en el artista, quien por su sensibilidad es capaz de desvelar aspectos ocultos de la realidad. Se adhiere el concepto de artista al de «genio creador», y esta, precisamente, será una de las cuestiones por las que las mujeres serán rechazadas como sujetos creadores. *“Las mujeres estaban limitadas al papel del objeto de la mirada y la búsqueda masculina y nunca se les permitía ser los sujetos que miraban y buscaban”*⁸. A pesar de que la vanguardia constituía un movimiento transformador, los roles de género seguían vigentes. El pintor José Parada y Santín declaraba que *“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”*⁹. El arte era para las mujeres una forma de distracción y un signo de distinción asignado a las clases altas. Si bien los intelectuales de vanguardia tuvieron presente el elemento femenino proporcionando apoyo a sus compañeras, seguían defendiendo la identidad esencialista de la mujer, como complementariedad al sexo masculino. Desde diferentes ámbitos «los informados», como los denomina Mangini fueron pronunciándose a favor de la continuidad del patriarcado y la diferencia sexual, argumentando en contra de aquellas mujeres que iban progresivamente conquistando el espacio público. El «problema feminista» alcanzó tal dimensión que se generaron diversos debates acerca de esta cuestión. La *Revista de Occidente* en la primera década de los años 20 fue escenario de tales discusiones en torno a la polémica sobre la emancipación femenina. Gregorio Marañón en el artículo *Sexo y trabajo* (1924) declara: *“Cuando contemplamos al hombre y a la mujer en el plano de ciertas actividades intelectivas y sociales, podremos por lo tanto hablar de igualdad, pero es evidente, a los ojos de un naturalista, que hay una diferencia fun-*

⁵ Gómez de la Serna, Ramón (1931): «Prólogo a ismos». En *Una teoría personal del arte: antología de textos de estética y teoría del arte* (1988). Edición de Ana Martínez-Collado, Tecnos, Madrid. p. 13.

⁶ Gómez de la Serna, Ramón; *Ibidem*, p. 11.

⁷ Gómez de la Serna, Ramón; *Ibidem*, p. 9.

⁸ Spiers, Robert (2000): «New art, new woman, old constructs: Gomez de la Serna, Pedro Salinas and Vanguard fiction, Modern language notes», p. 220.

⁹ Parada y Santín, José (1903): *Las pintoras españolas*. Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, p. 80.

damental que los separa, que los separa en esencia"¹⁰. Sostiene la incapacidad de la mujer intelectual como creadora y talentosa, atributos que solo pertenecen al hombre: "Y la especial constitución de su sistema nervioso, que la hace infinitamente apta para los estímulos sensitivos y emocionantes tan propios de la maternidad, la hace en cambio poco dispuesta, en el promedio de los casos, para la labor mental abstracta y creadora"¹¹. Ortega y Gasset manifiesta la diferencia sexual mediante la capacidad de acción:

"Las excelencias varoniles —el talento científico o artístico, la destreza política y financiera, la heroicidad moral— son, en cierta manera, extrínsecas a la persona y, por decirlo así, instrumentales. La excelencia varonil radica, pues en un hacer; la de la mujer en un ser y en un estar; el hombre vale por lo que hace; la mujer, por lo que es [...] Lo que al hombre le atrae de ellos no son sus actos, sino su esencia"¹².

El sociólogo alemán Georg Simmel, a quien Ortega admiraba, aportó algo nuevo al discurso acerca de la situación de la mujer. Él defendía, a diferencia del resto, que la mujer no debía permanecer en el ámbito privado, sino que debía participar de la producción cultural aportando su visión femenina: "donde más admisible ha de parecer la actuación femenina en pro de la cultura es, sin duda, en la esfera del arte"¹³. Defiende la diferencia sexual y por ello las mujeres tienen características diferentes a los hombres manifestadas mediante el arte con un estilo determinado, femenino, cuestionando la creatividad y situándolas por debajo de los hombres.

Las mujeres artistas vivieron una posición «equivoca» dentro del movimiento vanguardista. Por un lado, las nuevas posibilidades que ofrecían las vanguardias fueron aprovechadas por las mujeres como medio de emancipación y de expresión, pero, a su vez las posibilidades ofrecidas fueron frenadas por los discursos esencialistas. Las mujeres eran vistas como musas, como objetos de representación, más que sujetos capaces de crear ante la contemplación de sus compañeros temerosos por la vigencia de un nuevo modelo de mujer: la mujer moderna.

La Nueva Mujer

Los cambios sociales y culturales dieron lugar en la década de los años 20 a la proliferación en las grandes ciudades de un nuevo modelo de identidad femenina entre las clases medias y altas. Mujeres intelectuales e independientes que rompían los esquemas tradicionales del ángel del hogar, en su pretensión de lograr independencia y emancipación. Influenciadas por el modelo francés, las artistas españolas de esta década, se adscribieron a la producción cultural como sujetos, mediante sus representaciones y sus comportamien-

¹⁰ Marañón, Gregorio (1924): «Sexo y trabajo», Revista de Occidente, IV, 18-XII-1924, p. 311

¹¹ Marañón, Gregorio (1924); Ibidem, p. 351.

¹² Ortega y Gasset (1925): *La deshumanización del arte*. Alianza Editorial, Madrid, p. 139.

¹³ Simmel, Georg; «Cultura femenina», Revista de Occidente, VII, 20, feb. 1925, p. 297.

tos plasmaron el sentir de una época donde un nuevo modelo de mujer se iba afianzando. El modelo de *garçonne* como se denominaba en Francia a estas nuevas mujeres (*flapper* en Inglaterra, o *maschietta* en Italia), se extendió rápidamente hacia el resto de Europa. En España, la adhesión del adjetivo moderna a la mujer fue afianzándose en la década de los años 20 por la divulgación de diferentes ensayos como *La mujer moderna* (1920) de María Lejárraga o *La mujer moderna y sus derechos* de Carmen de Burgos (1927). Eran presentadas como “Mujeres Icono por excelencia de los años locos, con sus cabellos cortos, su ropa recortada, su silueta tubular es una figura andrógina que duda entre la masculinización y la invención de una nueva feminidad. De manera ambigua encarna la emancipación de las mujeres”¹⁴. Muchas mujeres artistas y pertenecientes al ámbito intelectual se adscribieron a la nueva moda, y es que precisamente los cambios en la forma de vestirse y peinarse constituyeron un medio emancipatorio para las mujeres. Como afirma Lannon “la moda no es algo trivial, sino que trasmite mensajes económicos, políticos y culturales”¹⁵

En el ámbito de la pintura, las mujeres artistas plasmaron este nuevo modelo de mujer ya no solo en modo de representación, sino de reafirmación de su propia identidad. Ángeles Santos, en *Autorretrato* (1928) se representa a ella misma como una mujer moderna, con pelo corto, vistiendo una blusa ancha e informal. La moda se adapta a las necesidades de las nuevas mujeres, su incorporación al espacio público mediante las nuevas profesiones, el deporte y el ocio, producirán cambios en la forma de vestir. Se liberan de atuendos apretados e incómodos que dibujaban sus curvas, las faldas se acortan, desaparecen los bucles y el moño y se cortan el pelo, deshaciéndose de sombreros aparatosos. La blusa será la aliada de las mujeres modernas, cómoda y elegante proporciona libertad de movimientos. Los cambios producidos respecto a la moda decimonónica como la desaparición del corsé o del sombrero y la sustitución por ropas más anchas y no tan marcadas, más que un inocente cambio supuso un signo de liberación. Ante los cambios producidos hay un sector burgués que está en contra de esta nueva moda masculinizada como afirma la condesa de Armonville: “la moda actual no favorece a las chiquitas ni a las altas; empequeñece a las primeras y quita gracia a las segundas. Es muy garçonière ó muy complicada, sin razón de serlo, y cuanto tiene de femenino resulta de una incorrección verdaderamente incomprensible”¹⁶.

En la obra de Ángeles Santos, la autora aparece ensimismada en sus propios pensamientos a pesar de mirar al espectador, no busca únicamente captar la apariencia física sino también la psicológica. De esta manera, el autorretrato se convierte en un arma reivindicativa de la capacidad creadora e intelectual de la mujer moderna. De la misma forma ocurre con Maria Blanchard en su *Autorretrato* (1921) donde se representa ensimismada en la observación y con unas gafas en la mano simbolizando la intelectualidad. Marisa Roesset en *Autorretrato* (1919) muestra la misma estética, pelo corto y viste ropa informal. En las manos sostiene un libro y mira fijamente al espectador signo de autoa-

¹⁴ Bard, Christine (1998): *Les garçonnnes. Modes et fantasmes del années folles*, Paris, Flammarion, p. 57

¹⁵ En Monlleó, Rosa (2006): «Moda y ocio en los felices años veinte. La maternidad moral de las mujeres católicas de Castellón», *Asparkia* nº17, pp. 197-228, Castellón.

¹⁶ Revista *Blanco y Negro*, 1914, p. 39.

firmación de su identidad como mujer intelectual. A través del autorretrato, las artistas plasman las capacidades de la mujer más allá de la maternidad y reproducción mostrando su competencia intelectual y creadora, reivindicando su reconocimiento como mujeres.

En *Tertulia* (1929), Ángeles Santos expresa los rasgos de la nueva apariencia, así como actitudes y comportamientos de la nueva mujer. En la imagen se observa a cuatro mujeres –dos leen, una está posando y otra fumando–. La autora realiza una declaración de intenciones mediante la representación de actitudes totalmente masculinas adoptadas por mujeres sensuales que se convirtieron en signos de sofisticación. “*Los gestos que las mujeres adquirirían al fumar, no sólo servían para estar en sintonía con el nuevo espíritu del dinamismo moderno, sino también para potenciar su feminidad exquisita*”¹⁷. La imagen nos muestra a cuatro mujeres reunidas, no hay que olvidar que la creación de espacios para mujeres y su reunión fuera del hogar constituía un instrumento para afianzar la propia identidad. En 1927 se creó el Lyceum Club espacio para reunirse que fue la antesala a las reivindicaciones sobre la igualdad femenina, constituido por mujeres intelectuales y emprendedoras que debatían sobre la renovación. En una entrevista Rosa Chacel recuerda como: “*A veces, con gran sufrimiento, fui a la tertulia (de la Revista). Siempre me sentía muy incómoda (...) con Ortega no me intimidaba intelectualmente...pero con el grupo de señores a su alrededor...yo me sentía...mal. Si a eso añades lo de siempre: mal vestida...figúrate, me sentía perfectamente desagradecida*”¹⁸. Únicamente las mujeres intelectuales y pertenecientes a clases acomodadas tenían la posibilidad de acceder a las tertulias, a pesar de ello como declara Rosa Chacel los códigos esencialistas y tradicionales respecto a las mujeres seguían vigentes.

Maruja Mallo reflejó la cosmovisión de la nueva mujer, que constituirá el elemento protagonista de sus obras. Mallo desarrolló un vínculo entre mujeres y ocio en su conquista del espacio público. En *Ciclista* (1927) la artista presenta a una mujer en bañador montando en bicicleta, para quien tomó como modelo a su amiga y poeta Concha Méndez. La imagen evoca un dinamismo y una oda a la libertad plasmada mediante el pelo corto ondulado al viento y el *maillot* pegado al torso. Los deportes constituían un elemento de modernidad, montar en bicicleta o el tenis serán nuevos deportes que practican las mujeres. Así como los cambios en la moda de baño, el *maillot* para las más atrevidas será el furor de la época. La obra presenta la emancipación femenina a través de la representación de una mujer en un espacio abierto, al mando de una máquina y con atuendos propios de la mujer moderna.

Siguiendo con Maruja Mallo en su obra *La Verbena* (1927), que forma parte de la serie dedicada a las fiestas madrileñas, plasma la alegría de vivir de los felices años 20. El ocio se convierte en un instrumento para las mujeres en la conquista del espacio público. La imagen carente de una aparente lógica y gran surrealismo, muestra una sátira acerca de los nuevos y viejos valores. La mujer moderna aparece representada de forma alada que aspira a su emancipación mientras que los modelos tradicionales se representan satirizados, en forma de grotescos gigantes.

¹⁷ Luengo, Jordi (2003): «Género y Transformismo en la estereotipada imagen de los sexos», Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología, Madrid, Universidad Carlos III, p. 375.

¹⁸ En Kirikpatrick, Susan (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España*. Cátedra. Madrid, p. 268.

Concha Méndez también representó el espíritu de los años 20 a través de sus poemas. La alegría y la espontaneidad son elementos que aparecen en el poema *Verbena*, mediante versos fragmentarios interpreta una realidad donde convive lo viejo y lo nuevo, tal y como se expone en la obra de Maruja Mallo:

*Desconciertos de luces y sonidos.
Dislocaciones.
Danzas de juegos y de ritmos.
Los carruseles giróvagos
entre los aires dormidos
marcando circunferencias.*

(*Verbena*, 1928)

La relación entre espacio privado y público también es representada por Mallo en *La mujer de la cabra* (1929). La división de espacios aparece escenificada por el papel tradicional femenino asignado a las tareas del hogar, encarnado en una mujer que saluda desde su ventana a un nuevo modelo de mujer quien, con atuendo moderno, con su seguridad y valentía camina libremente por la calle reivindicando su posición en el espacio público.

Delhy Tejero, en las ilustraciones de la serie *La Venus del Bolchevique* (1932) que acompañaron una novela publicada en el periódico *Crónica*, muestra a una mujer moderna, pero con un carácter más sensual y sofisticado, influida por corrientes europeas y que en España no fraguó con mucho ímpetu. Una mujer cosmopolita, de aires refinados, exquisitos y elegantes, pero, sobre todo una mujer autónoma. La independencia de la mujer respecto al varón será frecuentemente tratada por las artistas durante esta época. Concha Méndez en el poema *La Pescadora* reivindica la autonomía femenina, donde la mujer no quiere ser objeto de deseo para los hombres, se opone a los roles esencialistas, alejándose para convertirse en una mujer libre:

*Ni quiero la pipa curva,
ni tu pañuelo bordado,
ni las rosas –los domingos–
ni el cestillo con pescado.
Y, marcharé de este puerto
hacia otro puerto distante
para que decir no puedas:
¡La pescadora es mi amante!*

(*La Pescadora*, 1928)

Las mujeres se adscribieron a la producción cultural como sujetos creadores. Representan el nuevo modelo de mujer desde su propia perspectiva e identidad femenina, las obras no eran simples representaciones, sino que a través de ellas demandaban su eman-

cipación. El arte, al igual que otros sectores como la moda, fue testigo de las transformaciones de la mujer y ello lo atestigua el gran número de mujeres que fueron participes de la creación artística. Como evidencia en 1934 Emilio Fornet:

“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”¹⁹.

Las mujeres artistas reniegan de su papel como musa e inspiración para sus compañeros y se presentan como sujetos creadores, pero, además, se convierten ellas mismas en protagonistas de su propia obra, representando a una nueva mujer que ansía lograr la emancipación respecto a los varones. Encarnan la nueva identidad femenina como respuesta a una España en proceso de modernización y de la que ellas también son participes.

El Ángel del Hogar

El surgimiento del nuevo modelo de mujer seguía ofreciendo resistencia entre los sectores más conservadores y, sobre todo, entre aquellas mujeres de clase más baja debido a la dificultad en el acceso a la educación y la necesidad de sustentar económicamente a la familia que las alejaba de las esferas intelectuales. A pesar de ello, las transformaciones culturales y reivindicativas propias de la modernidad iban progresivamente incorporándose a las pequeñas ciudades y regiones, aunque lo hicieron de una forma más lenta que en las grandes ciudades como Madrid y Barcelona. Respecto al inmovilismo de las pequeñas regiones, que paulatinamente se irán incorporando al proceso modernizador, Brigitte Magnien defiende:

“Hay que rectificar también la reputación de inmovilismo de las ciudades de provincias españolas: ya no son ciudades "con el reloj parado". A lo largo de los tres primeros decenios del siglo, la ciudad histórica tradicional se va ajustando, más o menos de prisa, y a veces con fuertes resistencias y contradicciones, al modelo urbano de la ciudad capitalista”²⁰.

El modelo del ángel del hogar seguirá siendo vigente, sobre todo en aquellas mujeres que no pertenecen al sector intelectual. Al respecto, María Blanchard nos ofrece a través de sus obras una visión de este modelo persistente en la identidad femenina. La autora retratará en sus obras pertenecientes al primer periodo de figuración, la España más dura y profunda, heredera de la crisis de finales del siglo XIX, en la que el modernismo no había calado. En *La española* (1910-1915) la artista presenta el busto de una mujer, su rostro con fac-

¹⁹ Fornet, Emilio (1934): «Las mujeres en el arte», Estampa, 17-III-1934, p. 16.

²⁰ En En Monlleó, Rosa (2006): «Moda y ocio en los felices años veinte. La maternidad moral de las mujeres católicas de Castellón», *Asparkia* n°17 p 201, Castellón.

ciones duras, marcadas, su mirada perdida, muestran el dolor, un llanto en silencio de una mujer, una española ahogada en la pena y sufrimiento. Los temas costumbristas serán frecuentes en su obra como en *Cabeza de gitana* (1910-1912) o *La Echadora de cartas* (1924). Blanchard, a través de su obra nos ofrece la cosmovisión de la identidad femenina arraigada a la tradición y a las costumbres españolas, donde predomina el modelo del ángel del hogar dominado por la maternidad y la domesticidad. Varias son las obras que dedica al tema de la maternidad, como *Maternidad Oval* (1921-1922) donde representa a una mujer dando el pecho a su hijo. Llama la atención su rostro jovial, alegre y satisfecho en comparación con *La Española*. Esta obra, perteneciente a su tercer periodo pictórico, está configurada mediante prototipos donde capta la belleza de la mujer en una tarea cotidiana. En *Joven Peinándose* (1925) o en *Desnudo* (1925) nos muestra a unas mujeres en su faceta más íntima, cuyas figuras femeninas destacan por sus rostros jóvenes, bellos y alegres. La artista reproduce a los personajes femeninos como prototipos, dotadas de juventud y belleza, son mujeres que responden a la cuestión física que tanto atormentó a María Blanchard. Otro tema que aparece en la obra de la artista es la iglesia, en *La Comulgante* (1914) presenta a una niña que levita sobre el altar quien se dispone a tomar la primera comunión. Aparece con un vestuario excesivo y recargado, sus manos cargadas de utensilios eclesiásticos y mientras, la niña, nos ofrece una mirada triste que se pierde en la nada. Parece constituir una crítica hacia la niñez, la inocencia de una niña ante su primera comunión.

Sus figuras femeninas nos muestran una realidad intimista, mujeres dominadas por el modelo tradicional del ángel del hogar, dedicadas a la maternidad, al hogar, y a la práctica religiosa. Una visión posiblemente crítica, que examina la posición de la mujer dentro de la sociedad española de principios de siglo y contrasta con el modelo de mujer moderna que iba configurándose en las grandes ciudades.

El modelo del ángel del hogar que permanecía arraigado a la cultura española, encarna a la perfección los tres roles que se le adjudican a la mujer: hija, esposa y madre. Esta imagen es el fiel reflejo de la mujer virtuosa y respetable que permanece en el hogar cumpliendo las funciones asignadas. Pero no solo deben atender a sus hijos sino también a los varones, a «sus amos», tienen que asegurar su buen estado físico, alimentándolos y psíquico, como apoyo moral con el fin de que los hombres puedan llevar a cabo sus funciones: el trabajo, los asuntos públicos, transformar el mundo, ya que no poseen condiciones fisiológicas que les aten a lo corporal y releguen a lo privado, a lo doméstico. Es aquella que cumple las funciones de madre-esposa, la mujer honorable cuya virtud reside en la sumisión al hombre.

La presión de la domesticidad también recaía en las mujeres intelectuales adscritas a la modernidad. Un ejemplo de ello lo encontramos en la escritora Carmen Baroja quien afirmaba:

“Después de casada, ya no tuve más que hacer mis labores domésticas y llevar la carga de muchísimas cosas. Lo que pudiera hacer fuera de esto o de ahorrar molestias y trabajos a los demás era como robar algo a mis deberes de mujer de su casa. Según mi familia no tenía derecho a nada más o acaso yo lo pensaba”²¹

²¹ En Kirikpatrick, Susan (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España*. Cátedra. Madrid, p.31.

Ángeles Santos cambia la forma de pintar y su producción artística disminuye cuando en 1936 se casa con el también pintor Emilio Grau. Al año siguiente nacería su hijo Julián, aumentando la presión y la norma social de la domesticidad en la artista. Ella, en una entrevista en 1999 cuenta al respecto como *Los cuadros de Emilio Grau Sala me gustaban más que los míos. Tenía mucho talento, pero él jamás me dijo como tenía que pintar. Seguramente también cambiaría mi pintura con el nacimiento de mi hijo Julián. Ya no tuve imaginaciones. Pintaba figuras, retratos, sobre todo de niñas y de mi hijo, y algún retrato de señora, pero también hacia flores, bodegones y paisajes.*

El discurso androcentrista niega la capacidad creadora de las mujeres, adjudicándoles por su condición femenina el modelo del ángel del hogar. Las artistas que se dedicaron a ejercer la pintura, considerada una cualidad de los hombres, fueron expuestas a duras críticas o no eran lo suficientemente valoradas. Era fácil encontrar críticas difundidas por compañeros intelectuales como las siguientes palabras dedicadas a Marisa Roesset:

“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 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”²².

La desacreditación vertida hacia las mujeres se manifiesta de dos formas diferentes. Por un lado, se las masculiniza, se las equipara al hombre negando su condición femenina: *“Llegan con zapatos de hombre, con falda corta, con blusa impermeable, sombrero de explorador, lentes, corbata, masculina y fealdad. [...] son autoacuarelas, autorruinas, automujeres asexuales”*²³. A los críticos de arte e intelectuales les costaba reconocer la autoría femenina de una buena obra, y lo resuelven adscribiéndolas al sexo masculino. Era fácil encontrarse en la prensa de la época como se referían a las artistas como pintores en lugar de pintoras, tal y como ocurre con las siguientes palabras dedicadas a Maruja Mallo: *uno de nuestros pintores más representativos de la época [...] pintor de metáforas.*

Por otro lado, la privación de la capacidad artística viene determinada por la reafirmación de la condición femenina, por ser mujeres realizan un arte sensible, delicado, en definitiva, un arte de mujer que no se puede comparar con el que realizan los hombres:

“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”²⁴.

²² Villaseca, Rafael (1927): «Marisa Roësset y la pintura femenina en España», Blanco y Negro, 6-3-1927, p.87.

²³ Rusiñol, Santiago (1915): «Las inglesas acuarelistas», nº 9, 26-III-1915, p. 3, Madrid

²⁴ Civera i Sormani, Joaquim (1930): «El Veritable feminismo», Catalunya Social, 18 de enero de 1930, pp. 51-52 recogido en NASH, M. (1983): *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936*, Barcelona, Ed. Anthropos.

Conceptos como dulzura, sensibilidad, encanto o belleza se adscriben a la crítica del arte realizado por mujeres, donde, además, al referirse a su persona hacen alusiones a la apariencia física: *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.* Ramón Gómez de la Serna, en su intención de reconocer a una artista, se refiere a Ángeles Santos como una excepción por su capacidad creadora:

“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”²⁵.

A pesar de que estas mujeres artistas influyeron e iniciaron un cambio respecto a la posición de las mujeres demandando autonomía y rompiendo con roles tradicionales asociados a la identidad femenina a través de la plasmación de un nuevo modelo de identidad femenina sus obras, en ningún momento se declararon como feministas. Recordemos que en España el movimiento feminista sufría un atraso respecto al resto de Europa, enmarcado en la primera ola desde finales del siglo XIX hasta los años 30 del siglo XX. Como señala Geraldine M. Scalon, la demora vino producida por tres causas: el gran peso de la Iglesia Católica en la sociedad española, que a través del control del sistema educativo fomentaba la desigualdad entre los dos sexos; la inexistencia de una clase media destacada y reivindicativa debido a la poca consistencia de la industrialización, ya que el sector agrícola, aunque retrocede, sigue teniendo un gran peso y la debilidad en el sistema representativo parlamentario ante la imposición del modelo liberal. Además, la estructura campesina está dominada por el caciquismo, la oligarquía monopoliza el poder. El analfabetismo y un atraso cultural provocarán en España un desfase en el movimiento feminista en relación al resto de países europeos. Los cambios producidos, especialmente a partir de los años 20 tras el fin de la Primera Guerra Mundial, originan un cambio de conciencia en las mujeres, sobre todo en las esferas intelectuales, quienes se ven socialmente desiguales a los hombres. Y es que en España el primer feminismo que se da en esta época es de carácter social, más que político. Como se ha descrito, figuras como Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos inician un discurso igualatorio fundamentado en la educación de las mujeres, frente a las teorías de la diferencia de género y la complementariedad entre los dos sexos que dominaban la sociedad española.

Cobra especial importancia en la lucha por conquistar la autonomía de las mujeres, el modelo femenino de la maternidad basado en el esencialismo biológico implantado en España, tal y como se ha observado en la obra de María Blanchard. Como afirma Mary Nash:

“Será el arraigo del discurso de la domesticidad como base de la construcción de la identidad cultural de la mujer; lo que, a nivel de experiencia colectiva, llevará al movimiento de mujeres a asumir su lucha por la emancipación a partir de su reconocimiento de la dife-

²⁵ Gómez de la Serna, Ramón (1930): «La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un Sanatorio», *La Gaceta Literaria*, nº 79, 1-IV-1930, p. 1.

rencia de género obviando, de esta manera, una fundamentación basada en el principio de la igualdad”²⁶.

Un feminismo surgido de la diferencia que se dio en España, en el que las mujeres mediante estrategias plurales y mediante la producción cultural cuestionan el contrato de género, al reclamar su presencia en el espacio público.

Musas Inspiradoras

A lo largo de la Historia del Arte las mujeres han constituido una fuente de inspiración bajo la mirada masculina. La musa-inspiradora como símbolo de belleza modelada por la realidad subjetiva del artista responde a una construcción del sistema patriarcal. Aquellas representaciones femeninas que evocan belleza, delicadeza, sensibilidad, encarnadas en mujeres esbeltas, de cabellos dorados y tez pálida, se transforman en mujeres sexualizadas sometidas a una posesión corpórea, ya no sólo por parte del artista sino también por la mirada del espectador, que se presupone que es un hombre.

La mujer-musa tuvo una notable influencia en Picasso, tanto en su vida como en sus obras, cargadas de figuras femeninas sensuales y eróticas. *El Harén* (1906), antecedente de *Las Señoritas de Aviñon* (1907), sitúa a cuatro mujeres desnudas ensimismadas, que encarnan a una sola: Fernande, su musa, quienes son observadas por dos personajes: un hombre desnudo merendando, el propio Picasso, que encarna la masculinidad absoluta y una mujer de avanzada edad, una alcahueta, que vendría a representar las habladurías de la liberación sexual, la contraposición entre lo antiguo y lo moderno. La mujer como objeto sexual se convierte en un espectáculo para el hombre-espectador.

En Dalí, Gala, su musa, encarnará sus personajes femeninos como objeto sexual y como deseadora de sexo. *El Gran Masturbador* (1929) obra cargada de gran sexualidad, representa la figura femenina como una *femme fatale* dominada por sus impulsos antinaturales que la llevan a tener de forma insaciable deseos sexuales hacia los hombres. Una mujer sometida a la dominación masculina mediante símbolos fálicos.

Julio Romero de Torres representa en sus obras el imaginario andaluz, la España profunda sometida a la sensualidad en la representación de las figuras femeninas. En *El pecado* (1915) presenta a una mujer desnuda de espaldas mirándose al espejo, en un guiño a Velázquez, rodeada de cuatro alcahuetas. La inclusión de mujeres mirándose en espejos, como se observa también en *Desnudo ante el espejo* (1933) de José Gutiérrez Solana, aparece en numerosas obras de la época. Las mujeres que se miran en los espejos representan vanidad, sensualidad, sexualidad quienes se ofrecen pasivamente al espectador: “*La mirada de una mujer en el espejo acabó representando su perversa falta de colaboración para reconocer que era su deber natural y predestinado someterse a la voluntad del hombre*”²⁷.

²⁶ Nash, Mary (1994): «Experiencia y aprendizaje: la formación histórica delos feminismos en España. Historia social», n^o20, UNED, Valencia.

²⁷ Dijkstra, Bram (1994): *Ídolos de perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid: Debate, p. 135.

Solana en *Mujeres de la vida* (1915-1917) representa mujeres prostitutas, ofrecidas con semblante serio, triste, que evocan soledad y angustia. El tema de la prostitución aparece constantemente en sus obras, una mezcla entre sexo y religión de una España rural que contrasta con las prostitutas llenas de colorido de las ciudades que se podrían encontrar en cualquier otra obra de la época.

Esta imagen de mujer sexualizada se antepone a la imagen de musa que presenta Joaquim Sunyer, obras caracterizadas por la representación de personajes femeninos unidos a la naturaleza, figuras poéticas y refinadas. Como en *Pastoral* (1910-1911) donde la protagonista femenina, desnuda, se incorpora como un elemento más del paisaje, de la naturaleza. Las mujeres relacionadas con elementos naturales son un símbolo de la fragilidad y pureza sexual, concepto al que se le da la vuelta debido a la relación establecida entre la naturaleza y el deseo sexual devorador de hombres que emana de la naturaleza de las mujeres. Por ello rodearse de la naturaleza hace referencia a la sexualidad de la mujer.

Anglada Camarasa presenta en sus obras mujeres excesivas, recargadas, con atuendos vistosos, pertenecientes a la aristocracia. Figuras femeninas, sin embargo, provocadoras, sensuales, con sus posturas atrevidas, recuerdan a las *femme fatale*, como en *Campos Elíseos* (1904) o el *Retrato de Sonia de Klamery* (1913), que representa a una mujer de tez blanca, con cabellos oscuros cuya figura se mezcla con elementos naturales.

Las representaciones femeninas realizadas por los artistas varones, en general, difieren de la mujer moderna, activa, con ansias de libertad, que sale a la conquista del espacio público, modelo que presentan las artistas de este periodo. Ellos, nos ofrecen una mirada masculina de la mujer, como musa sexualizada y desde una posición pasiva ofreciéndose al espectador. Las artistas como sujetos creadores se representan a ellas mismas desde su propia mirada, desde su propia identidad de ser mujer, mientras que los artistas plasman a las mujeres como objetos de representación respondiendo a los deseos de los hombres.

Conclusiones

La diferencia de género es expuesta en la producción cultural de la década de 1920, tanto en la representación de personajes femeninos como en la producción artística. La adhesión de las mujeres a la creación artística como sujetos vino determinada por las transformaciones sociales, políticas y económicas y su consiguiente acceso al espacio público en el cambio de siglo. Durante la modernidad las mujeres se representan a sí mismas como una reafirmación de su propia identidad femenina, una mujer nueva, son sujetos activos, conscientes de sí mismas que se desvinculan de los valores tradicionales adscritos a roles esencialistas. A pesar de ello sus compañeros varones las seguirán relegando de la capacidad creadora vinculada a la masculinidad y continúan representándolas como objetos sexualizados.

De la misma forma que la sociedad influye en la producción y cambios en los modelos de mujer, las propias artistas para su consolidación y como sujetos activos representan modelos de identidad. Se produce una retroalimentación entre la representación y los

condicionantes ideológicos. Como afirma Mayayo: “Analizar críticamente las representaciones del cuerpo femenino no consiste solamente en evaluar qué es lo que aparece representado, sino quién lo mira y en qué contexto, en preguntarse, en último término, dónde reside el poder de la mirada”²⁸(Mayayo, 2003: 182). Las representaciones artísticas se han construido en base a vínculos desiguales basados en la dualidad sexual, la identidad femenina responde a un cuerpo para ser observado por un sujeto varón que no solo lo contempla, sino que además lo domina. La reproducción de estereotipos de género en el arte responde a esa forma de mirar, tanto del artista como del espectador. Las mujeres reflexionaron en sus obras sobre las miradas, posibilitando otras perspectivas alejadas de prácticas androcentristas. El proyecto identitario se manifestó durante la modernidad en la configuración y representación femenina desde la percepción de ser mujer, como sujeto activo.

Bibliografía

- ARENAL, CONCEPCIÓN (1934): *La mujer del porvenir*. Barcelona: Hyma.
- BARBERAN, CECILIO (1942): “Arte y artistas, la pintura española en la XXIII Bienal de Venecia”, *ABC*, Madrid 12-IX-1942.
- BARD, CHRISTINE (1988): *Les garçonnnes. Modes et fantasmes del années folles*, Paris, Flammarion.
- BARRERA, BEGOÑA (2014): “Personificación e iconografía de la «mujer moderna»”. *Troca-dero*, nº 26 2, pp. 221-240.
- BONET, JUAN MANUEL (1995): *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Alianza, Madrid.
- BOZAL, VALERIANO (2013): *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España 1900-1939*, La Balsa de la Medusa, Madrid.
- BRIHUEGA, JAIME (1979): *Manifiestos, proclamas panfletos y textos doctrinales: Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*, Cátedra, Madrid.
- (1981): *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Istmo, Madrid.
- BURGOS, CARMEN DE (1927): *La mujer moderna y sus derechos*, Editorial Sempere, Valencia.
- CALVO, FRANCISCO (1988): *Del futuro al pasado, vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza Forma, Madrid.
- CIVERA I SORMANI, JOAQUIM (1930): «El Veritable feminismo», *Catalunya Social*, 18 de enero de 1930, pp. 51-52 recogido en NASH, M. (1983): *Mujer, familia y trabajo en España 1875-1936*, Barcelona, Ed. Anthropos.
- DE TORRE, GUILLERMO (1965): *Historia de las literaturas de vanguardia*, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- DIJKSTRA, BRAM (1994): *Ídolos de perversidad: La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid: Debate.
- DOMINGUEZ, ANTONIO (1989): *Historia de España*. Barcelona: Planeta.

²⁸ Mayayo, Patricia (2003): *Historia de mujeres, historia del arte*, Madrid: Cátedra, p. 182.

- ESPINA, CONCHA (1941): *Princesas del martirio*, Grafica Informaciones, Madrid.
- FORNET, EMILIO (1934): "Las mujeres en el arte", *Estampa*, 17-III-1934, p. 16.
- FRUGONI, CHIARA (1992): "La mujer en las imágenes, la mujer imaginada", en DUBY, GEORGES; PERROT, MICHELLE, *Historia de las mujeres*, vol. 4: *La Edad Media: Huellas, imágenes y palabras*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA, MANUEL (1996): *Homenatge a Manuela Ballester*, Direcció General de la Dona, Valencia.
- GIMÉNEZ, ERNESTO (1899): *Arte y Estado*, Edición Enrique Selva, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN (1988): *Una Teoría personal del arte: antología de textos de estética y teoría del arte / Ramón Gómez de la Serna*; edición de Ana Martínez-Collado, Tecnos, Madrid.
- (1930): "La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un Sanatorio", *La Gaceta Literaria*, nº 79, 1-IV-1930, p. 1.
- (1931): Prólogo a ismos. En *Una Teoría personal del arte: antología de textos de estética y teoría del arte* (1988) Edición de Ana Martínez-Collado, Tecnos, Madrid.
- KIRKPATRICK, SUSAN (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España*, Cátedra, Madrid
- LUENGO, Jordi (2003): "Género y Transformismo en la estereotipada imagen de los sexos", *Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, Universidad Carlos III.
- MANGINI SHIRLEY (2001): *Las Modernas de Madrid: las grandes intelectuales de la vanguardia española*, Barcelona: Península.
- (2006): "El Lyceum Club de Madrid, un refugio feminista en una capital hostil" en *Asparkia* nº 17, Universitat Jaume I. Castellón, 2006, p. 137.
- MARAÑÓN, GREGORIO (1924): "Sexo y trabajo", *Revista de Occidente*, IV, 18-XII-1924: 305-342.
- MAYAYO, PATRICIA (2003): *Historia de mujeres, historia del arte*, Madrid: Cátedra.
- MÉNDEZ, CONCHA (1995): *Poemas (1926-1986)*. Madrid: Ed. Hiperión (Introducción y selección de James Valender. Dibujos de Norah Borges, Gregorio Prieto y Manuel Altoaguirre. Obra póstuma).
- MONLLEÓ, ROSA (2015): «Las mujeres en la España Contemporánea. Modelos de género, sociabilidad y ciudadanía», Máster Universitario en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía, Castelló.
- (2006): «Moda y ocio en los felices años veinte. La maternidad moral de las mujeres católicas de castellon», *Asparkia* nº17 pp197-228, Castellón.
- MUÑOZ, PILAR (2003): *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*, Síntesis, D.L. Madrid.
- (2009): "Mujeres españolas en las artes plásticas Arte, Individuo y Sociedad", vol. 21, 73-88, Universidad Complutense Madrid.
- NASH, MARY (2012): "De cultura política, cultura de género y aprendizaje del feminismo histórico en el Estado español" *VVAA Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Internacional de Andalucía, UNIA arte y pensamiento, 2012. pp. 18-41.

- (1994): “Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España. Historia social”, nº20, UNED, Valencia.
- ORTEGA Y GASSET (1981): “La deshumanización del arte”, *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, Madrid.
- (1994): “Epílogo al libro «De Francesca a Beatrice»” en *Obras Completas*, Madrid: Taurus / Fundación Ortega, 2004-2010.
- PARADA y SANTÍN, JOSÉ (1903): *Las pintoras españolas*, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid.
- PARDO BAZÁN, EMILIA (1999): *La mujer española y otros escritos*. Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid: Cátedra.
- PATEMAN, CAROLE (1993): *El contrato sexual*, Ed. Anthropos.
- POSTIGO, MARTA (2005): “Feminismo y modernidad. Debate sobre las antropologías” *THÉ-MATA*, Nº35, Universidad de Málaga, pag.727-732.
- RODRÍGUEZ, NÚRIA (2007): *Archivo y memoria femenina. Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias*, Universidad Politécnica de Valencia, Tesis doctoral no publicada.
- RIOS, ROSA ELENA (2006): “La representación de la mujer en la pintura en la España del periodo de entre siglos XIX-XX”, *Estudis* 32, pp377-392, Universidad de Valencia.
- RIUS, NURIA (1999): “Entrevista Ángeles Santos”, *DUODA revista d'estudis feministes*, nº16.
- RUSIÑOL, SANTIAGO (1915): «Las inglesas acuarelistas», nº 9, 26-III-1915, p. 3, Madrid.
- SALAZAR, MARÍA JOSÉ (2012): *María Blanchard: la pintura, fundamento de una vida*, Ediciones de Librería Estvdio, Santander.
- (2004): *MARÍA BLANCHARD: catálogo razonado, pintura 1889-1932 = catalogue raisonné*: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía : Telefónica, Madrid.
- SCALON, GERALDINE M. (1990), “El movimiento feminista en España, 1900-1985: Logros y dificultades”, en Astelarra, J., (comp.). *Participación política de las mujeres*, Madrid, C. I. S. y Siglo XXI.
- SIMMEL, GEORG: «Cultura femenina», *Revista de Occidente*, VII, 20, feb. 1925: 272-300.
- SPIRES, ROBERT (2000): “New art, new woman, old constructs: Gomez de la Serna, Pedro Salinas and vanguard fiction, Modern language notes”.
- TORRAS, MERI (1997): “El pecado es omisión, la propuesta feminista de Martínez Sierra”, *Lectora* 3, Universidad Autónoma de Barcelona.
- TRASFORINI, M. ANTONIETTA (2009): *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, traducción, M. Josep Cuenca, PUV, Valencia.
- VILLASECA, RAFAEL (1927): “Marisa Roësset y la pintura femenina en España”, *Blanco y Negro*, 6-3-1927, p.87.
- ZAMBRANO, MARÍA (2011): *Escritos sobre Ortega*, edición, introducción y notas de Tejada Mínguez, Ricardo, Trotta, Madrid.