

LA POLEMICA SOBRE LAS ARTISTAS PLASTICAS EN LA LITERATURA Y LOS ESCRITOS DE MUJERES EN ESPAÑA DEL SIGLO XX

THE CONTROVERSY ON THE PLASTIC ARTISTS IN LITERATURE AND WRITINGS BY WOMEN IN SPAIN IN 20TH CENTURY

Pilar Muñoz López
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN:

Este artículo pretende analizar y profundizar en el estudio de la creación artística femenina del siglo XX a partir de escritos y obras literarias. A partir de documentos de autores como Rosa Chacel, se puede apreciar el desarrollo de la actividad artística de estas mujeres en la sociedad patriarcal del siglo XX, combatiendo todos los prejuicios que existían en el arte durante aquella época.

PALABRAS CLAVES:

Rosa Chacel, arte, mujer.

ABSTRACT:

This article aims to analyse and go deeper into the study of the female artistic creation in 20th century from writings and literary works. From documents by authors such as Rosa Chacel, we can observe the development of the artistic activity of these women in the patriarchal society of the 20th century, fighting the prejudices which existed in art in that period.

KEY WORD:

Rosa Chacel, art, woman.

In the beginning of the traditional ideas about inability of women for artistic creation and their lack of "Genius", in the society and the culture, I made a revision about some Spanish women writers that are expounding their opinion about women' Art. Also, some artists have written from their difficulty, experience and opinion about the question.

Muy poco es lo que se conoce sobre las ideas y los escritos de las autoras españolas en relación a la creación artística de las mujeres a lo largo del siglo XX. La valoración social general ha sido escasa en cuanto a las obras producidas por las artistas que en el pasado se arriesgaron a realizar pinturas o esculturas en nuestro país, y que se consideraban, especialmente a partir del siglo XVIII, obras menores cuya función era llenar los considerables tiempos de ocio de las damas de las clases altas de la sociedad. En los siglos del pasado las mujeres constituyen un grupo social específico que se encuentra en una esfera diferente a los hombres, y así, tanto los textos jurídicos, como los estereotipos sociales, las costumbres, etc., la sitúan 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 escriben sobre el tema.

1. LAS OPINIONES DOMINANTES

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* (Moebius 1909,: 21-22), 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.

En 1903, José Parada y Santín dice, como expresión del sentir general de la época (Parada y Sentín, J. 1903: 77-78, 80):

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.

Sin embargo, la práctica de la pintura es beneficiosa para las damas, pues

su cultivo, que además constituye una distracción útil y hasta higiénica, podría contribuir a llenar los huecos que deja la deficiente educación que se da a la mujer española, ocios que hoy ocupa el coquetismo y la frivolidad.

Según este autor,

una mujer estudiando leyes y tratando de ejercer ciertas profesiones, nos parece un absurdo moral, (...) porque esta actividad sin objeto se convierte en un elemento pernicioso para el cerebro y la organización que la abriga.

En 1913, Edmundo González Blanco dirá, en una obra que fue muy leída y reeditada (González Blanco [1913] 1930: 377):

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.

En 1919, Ramón Pérez de Ayala afirmaba (Pérez de Ayala, R. [1919] 1963: 453):

Psicológicamente el varón tipo es cifra de perfección espiritual. La masculinidad se manifiesta como la resultante del paralelogramo de todas las fuerzas ascendentes que laten en el alma humana: la inteligencia discursiva y creadora, el juicio ético y estético, el ansia de perfeccionamiento, el espíritu de justicia, el amor a la acción y a la especulación, la voluntad de poderío, la libertad, la rebeldía. Sólo el varón es susceptible de genialidad.

Y José Ortega y Gasset, manifestará su misoginia en sus obras (Ortega y Gasset, J.: 1923: 195):

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. En el retrato se plantea el problema de crear plásticamente una individualidad, una figura que afirma su carácter único, insustituible, señero. Y acaece que si hay poco verdaderos retratos de hombres, puede decirse que no hay ninguno de mujer. El artista se ve forzado, para singularizar la fisonomía copiada, a acumular distintivos ornamentales, buscando en el traje diferenciaciones que faltan en la persona. 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.

El oficio de la mujer, cuando no es sino mujer, es ser el concreto ideal (“encanto”, “ilusión”) del varón. Nada más. Pero nada menos. (Ortega y Gasset, J.: 1924: Epílogo)

A pesar de que Ortega y Gasset 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):

[...] considerar la creación como algo “sin trascendencia alguna”, como si fuera “un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo”, como si tomara algo del deporte y del juego, símbolos de la época. La fugacidad, lo trivial del arte, son una conquista irrenunciable del tiempo nuevo.

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. Sin embargo, fueron muchas las artistas que, desde el siglo XIX, participaron en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que se celebraron en España desde 1856 hasta 1968. Generalmente aparecen caracterizadas como “pintoras de afición”, es decir, aficionadas, y su presencia en las exposiciones responde más a su adscripción al grupo social más elevado en la escala social, en el que muchas mujeres eran alumnas de las clases impartidas por los artistas más prestigiosos del momento, o a deferencias de “caballerosidad” en los académicos que controlaban la selección de obras a exponer. Durante la primera mitad del siglo XX las artistas tuvieron una presencia destacada en las Exposiciones Nacionales, los Salones de Otoño y otras exposiciones de ámbito regional o local, aunque constituyen estadísticamente aproximadamente un 10% del total de expositores, y así, en 1941, en el contexto de la España franquista, una pintora, Julia Minguiñón, obtuvo por primera y última vez, el máximo premio de la Exposición.

2. LA POSTURA DE LAS MUJERES EN SUS ESCRITOS

Durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX la práctica de la pintura constituía un entretenimiento adecuado a las mujeres de las clases superiores que les apartaba del “coquetismo y la frivolidad” 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 surgen en nuestro país algunas escritoras que adquieren prestigio y fama, como en los casos de Emilia Pardo Bazán, Fernán Caballero, seudónimo masculino que esconde a 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):

... la filosofía y las lenguas clásicas serían una prevaricación; en cambio, transigen y hasta gustan de los idiomas, la geografía, la música y el dibujo, siempre que no rebasen del límite de aficiones y no se conviertan en vocación seria y real. Pintar platos, decorar tacitas, emborronar un "efecto de luna", bueno; frecuentar los museos, estudiar la naturaleza, copiar del modelo vivo, malo, malo.

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 mujeres artistas en base a su alta adscripción social y a que no constituían una amenaza ni representaban una trasgresión moral. En relación a la infanta Paz de Borbón escribe en 1915 (Gimeno de Flaquer, C. 1915: 200-201):

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.

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 de clase social elevada 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 (Eulate Sanjurjo, C. 1917: 367):

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".

La cita de Carmela Eulate nos ofrece una visión bastante precisa de la situación de las mujeres creadoras en las artes plásticas en aquellos años. Un limitado número de temas posibles, tanto por la carencia de conocimientos adecuados para la representación pictórica o escultórica debido a la discriminación en determinadas asignaturas, como el dibujo del natural, y la existencia de una censura soterrada que, de acuerdo con la ideología vigente sobre las mujeres impide a las mujeres expresarse libremente como creadoras, relegándolas a los temas y formatos admitidos socialmente en sus cuadros y esculturas. 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. Un ejemplo representativo de las dificultades de las mujeres en el mundillo artístico lo constituye el caso de Carmen Baroja y Nessi, hermana de Pío y Ricardo Baroja, o el que nos muestra Rosa Chacel en su novela *"Barrio de Maravillas"*. 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; esto es, limpiar, cuidar de la casa, de la comida, de las horas, del gasto, de las ropas, que casi todas, incluso mis vestidos, se hicieron en casa para mayor economía. (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, presentando una de sus creaciones a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 y obteniendo el tercer premio en la modalidad de Arte Decorativo. 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:

Entonces, en esta época, yo debí haber seguido estudiando y trabajando en esto, haber ido a un taller o por lo menos a una Escuela de Artes y Oficios... 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, un club artístico e intelectual para mujeres 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 del arte y 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 de San Fernando 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:

Profesar en eso, tomarlo tan en serio como para..., ¡era demasiado! Porque además de hacer aquello, lo inaudito era no hacer ninguna otra cosa, no pensar en el porvenir, no tener en cuenta los tiempos, cada día más difíciles... (Chacel, R. 1980: 257)

En *Desde el amanecer* (Chacel, R. 1981: 311-312), de nuevo el personaje de la abuela 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?

Rosa Chacel se decantaría en la Escuela de Bellas Artes 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. Lamarck, Darwin, Spencer o Moebius eran algunos de los teóricos que propugnaban la 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 de las mujeres, e insinuaba también que las diferencias en los comportamientos de hombres y mujeres no eran debidas a esencialismos, tal como se desprendía de los escritos de los intelectuales y escritores que tanto habían tratado sobre el tema, 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 enorme talla intelectual y humana ha sido frecuentemente menospreciada u olvidada, sin haber alcanzado el reconocimiento que merece en los campos de la cultura, la literatura y el arte. 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. Refiriéndose a las mujeres de clase media dice (Nelken, M. 1919. 52-53):

Aquí resulta ridículo para muchos el trabajo de una mujer, pero a todo el mundo le parece natural la posición de una mujer dependiente por completo del trabajo, no ya de un padre o de un marido, sino de un hermano, un tío o de cualquier deudo masculino; y una muchacha, sana y fuerte, vive, muy cómoda y muy naturalmente, a costa, por ejemplo, de un hermano, al cual esta carga servirá de impedimenta para todo el porvenir. (...) Mas, a veces, la mujer soltera no tiene ningún pariente de quien esperar el sustento; y a veces también, la mujer que tuvo la suerte de "pescar" un marido que la mantuviese, se queda viuda y necesita ganar su pan, y acaso también el de sus hijos. Hay que trabajar. Pero es tan fuerte el prejuicio que condena el trabajo

femenino, que la mujer que no se recató de buscar un comprador "legítimo" a quien venderse, se recata, como de una vergüenza, como de una "caída" irremisible, de sus esfuerzos por bastarse a sí misma.. Y tenemos entonces a "la trabajadora que no quiere que se sepa" o que quiere por lo menos que su trabajo "no parezca un medio completo de vivir". Y aquí está la bordadora que manda a recoger y a entregar la labor a una criadita o a una "conocida de confianza" que no sabrá discutir los precios ni se cuidará de ello. Aquí está la que fabrica "a ratos perdidos", bolsos, carpetas y cachivaches de fantasía, objetos sin precio preciso y remunerados según el buen o el mal deseo del comerciante que los adquiere; aquí está, por fin, la profesora de piano o de francés que enseña "por afición", "para distraerse" y que, para conservar esta fama se contenta con percibir justo la mitad de lo que perciben las profesoras "de verdad".

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" obra que influyó en 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, (Ortega Muñoz; J. F. 2007: 202) dice al final:

Ningún ser más fracasado que ciertos tipos de mujer (en eso tenían razón las feministas); ningún ser más cargado de futuro por tanto. Y si el futuro de la especie no está en la Mujer, no reside en parte alguna. En esto sí que estamos de acuerdo con el sentido último del libro. Pero si es así, y el autor ha tenido esa visión, delicada y tenazmente a lo largo de sus páginas, del laberinto intrincado de la historia, no apuntar al porvenir de la mujer, a la Mujer que ha de venir, es tanto como no apuntar al futuro del género humano. Y es que hay un problema pavoroso que el autor ha

soslayado: ¿puede la mujer ser individuo" en la medida en que lo es el hombre?
 ¿Puede tener una vocación además de la vocación genérica sin contradecirla?
 ¿Puede una mujer, en suma, realizar la suprema y sagrada vocación de la Mujer
 siendo además una mujer atraída por una vocación determinada? ¿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? El precio de la creación del hombre ha sido muy
 alto y sus condiciones muy rigurosas: soledad, angustia, sacrificio. 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?.

Vemos como a través de esta reflexión se sitúa cercana a la ideología de su época,
 que arrastra tras sí la ancestral ideología sobre el ser de "la mujer", situando éste en su
 tradicional papel de madre y continuadora de la especie, o en los aspectos educativos
 del hombre. 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 la familia se traslada a Madrid, y 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 en las artes
 plásticas 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 (Mallo, M. 1939, 1942: 47-49):

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 [...] Esta
 afirmación combativa expresada en las dos exposiciones mencionadas se
 transforma en su contraria. 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 sintamos íntimamente solidarios.

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. 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.

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) (Martín Gaité, C. 1987: 49):

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.

En 1962, una pintora Carmen C. Pérez Neu, escribió la obra de divulgación *Galería Universal de Pintoras* (Pérez Neu, C. 1962) en la que proporcionaba información sobre las biografías y obras de pintoras europeas y americanas, especialmente del siglo XIX. María Aurelia Capmany (Capmany, M.A. 1975: 157) nos ofrece información sobre las mujeres de clase media en los años 60, 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:

Las lacras que hemos denunciado en la clase obrera femenina, interinidad e intrusismo, son todavía más profundas y más destructoras en las mujeres de la clase media que se dedican a matricularse en la Universidad con el mismo espíritu con que nuestras abuelas aprendían a tocar el piano y hacer labor de *tachado*. La cultura de adorno, como se llamaba, se ha ampliado, incluso puede permitirse el lujo de ser más culta que su marido, porque tiene tiempo de leer las novelas de moda, ir al cine de arte y ensayo, matricularse en cursos monográficos sobre arte contemporáneo, diseño industrial, cultura pop y mass media, urbanismo, educación sexual y novísimas corrientes de cultura europea: marcusianismo, estructuralismo, miserabilismo y neosurrealismo. 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 rabllo del ojo a su colega masculino, tratando de no molestarle con un grado de superioridad incontrolado. La mujer en España no ha asesinado al Hada del Hogar, como aconsejaba Virginia Wolf. Por el contrario, sigue en buenos tratos con ella. 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.

Como vemos a través de este texto, aunque la mujer, en consonancia con los nuevos tiempos, ha evolucionado en cuanto a sus posibilidades educativas y laborales, aún muestra un considerable complejo de inferioridad ante los hombres. En 1975 María Aurelia Capmany aún reprocha a las mujeres su adaptabilidad social a las convenciones establecidas y su sometimiento a la ideología de su pretendida inferioridad frente a la superior posición del hombre en la sociedad. A pesar de haber demostrado su competencia intelectual, su secular posición en la estructura social, el requerimiento de que sea joven, bella..., que se someta a los estereotipos de la cultura patriarcal,

aún siguen vigentes, como lo siguen aún en nuestros días. 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 (Gloria Morera, María Asunción Raventós, Mercedes de Prat y María Calvet en Madrid), 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 (Capmany, M.A. 1969: Introducción), en el texto introductorio al catálogo del VIII Salón Femenino, en 1969, se interroga sobre las motivaciones de la decisión de crear el “Salón Femenino de Arte Actual”:

¿Por qué un Salón Femenino? ¿Un salón femenino de pintura? ¿Por qué femenino? ¿Qué puede haber en pintura que sea femenino, negro, proletario o esclavo? (...) ¿Qué significa la calificación de “femenina” aplicada a una obra, sea pintura, escritura o un prodigio de mecánica? (...) 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. Haciendo uso de una lógica irrefutable los malintencionados ingenuos pueden decir que los salones de arte nunca han sido masculinos. Y tienen razón, nadie habla del Salón masculino del automóvil, ni de la Bienal masculina de Sao Paulo, ni de la Academia masculina de la Lengua Española. No existe ningún examen previo de virilidad, es cierto, pero la tarjeta de identidad de una mujer es observada con prevención. 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. (...) Es preferible que nos decidamos a admitir que si las mujeres se agrupan

para ofrecer su obra obtienen un primer resultado muy positivo: que el público distraído se dé cuenta de esta obra y se plantee el riesgo de juzgarla. (...) 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

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 (Cajide, I. 1975: Prólogo):

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. Mas bien sería sensato pensar que sin estas oportunidades, incapacitada para prosperar fuera de las funciones que se le habían asignado, haya conseguido, -¡y a qué velocidad!- recobrar de una paralización de siglos; que su talento, los dones naturales que Dios otorgó al género humano, no se abotargase y adquiriese irremediamente hábitos impropios de su función "hombre" con su noble destino de ser portador de valores eternos. (...) 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.

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. Algunas, expresaron sus inquietudes a través no sólo de la pintura, sino también de la narrativa o la poesía. En todas ellas se refleja una gran introspección personal, una indagación sobre el sentido de su trabajo creativo, una búsqueda de sí mismas. Así, podemos citar a Trinidad Fernández (Fernández, T. 1976: 24-25):

Seres que irritaban mucho a los demás, porque se alejaban, se salían de los moldes marcados, eran piececitas que no encajaban en la maquinaria, se encaramaban en un abanico de sienas y azules, se hundían en nubes ocre y blancas, se evadían, se asomaban, se escondían, se volvían de espaldas, desaparecían en un pesadísimo manto de tierras. Todo era posible. Su cuerpo estaba formado por cuadrados y redondeles que se acoplaban en una austera gama de color. Ignacio Aldecoa escribió

sobre aquellos cuadros: "...¿De qué necesidad espiritual puede nacer todo esto? ¿Qué espejos deforman las haldas de las mujeres? ¿Qué brillos de impermeables oníricos pueden reproducir las coloraciones del nacar? ¿Qué recomposición intenta esta pintora del descompuesto espectro solar? ¿Por qué caminos permanece en fuga? ¿Y a qué escapar?".

No podemos olvidar las memorias de Amalia Avia (1930-2010) (Avia, A. 2004: 200), 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 recordar 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.

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 (De la Villa, R. 2011: 53-54):

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.

CONCLUSIONES

La polémica sobre la creatividad y las actividades de las mujeres en las artes durante el siglo XX en España parte de la consideración general y de los prejuicios existentes en la sociedad sobre su falta de competencia para la creación artística y las especulaciones intelectuales. 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 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. Posteriormente, los escritos y reflexiones de diferentes teóricas y artistas, irán planteándose las causas de esta situación y la necesidad de superarlas. Relacionada con las temáticas de mujer y arte, encontramos los escritos de mujeres en los que se expresan diversas cuestiones vinculadas con la creación artística, las dificultades para llevar adelante el trabajo creativo, las causas y motivos del propio impulso creador o la crítica artística. En todos ellos las autoras reflexionan sobre las ideas vigentes en la sociedad española bajo unas determinadas condiciones históricas y culturales.

Quizá el obstáculo principal que encuentran para la expresión de la creatividad femenina en las artes es, desde tiempos inmemoriales, el desdén manifiesto por las producciones femeninas, tanto en literatura como en la plástica, y el antagonismo en la asociación mujer y arte, ya que el mundo de la cultura ha considerado siempre que la mujer carecía de “genio” artístico y que sus producciones respondían a una “esencia” femenina que cumplía su propósito biológico en la maternidad y el matrimonio. 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. Pero el devenir de nuevas estructuras, educativas, sociales, laborales y culturales han transformado la situación en nuestros días. 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 femeninas que están demostrando su talento y su valía en todos los campos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avia, A., *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Taurus, pág. 200, 2004.
- Baroja y Nessi, C., *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*, Ed. Amparo Hurtado, Barcelona, Tusquets, pp. 44-45, 79, 1998.
- Cao, M. F., *Creación artística y mujeres*, Madrid, Nancea, 2000.
- Cajide, I., *Catálogo en el Año Internacional de la Mujer La mujer en la cultura actual*, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, M. E.C., Madrid, Prólogo, Palacio de Fuensalida, Toledo, octubre de 1975
- Capmany, M.A., *Catálogo VIII Salón Femenino de Arte Actual*, Barcelona, Introducción, 1969.
- , *De profesión: mujer*, Barcelona, Plaza y Janés, pág. 157, 1975.
- Combaila, V., *Amazonas con pincel*, Barcelona, Destino, 2006.
- Chacel, R., “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”, *Revista de Occidente*, nº 92, XXXI, pp. 129-180, febrero de 1931.
- , *Barrio de Maravillas*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 257.
- , *Desde el amanecer*, Barcelona, Bruguera, pp. 311-312, 1981.
- Diego, E. de, *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, Cátedra, 1987.
- , *El andrógino sexuado*, Madrid, Visor, 1992.
- Eulate Sanjurjo, C., *La mujer en el arte*, Imp. de F. Díaz y C.ª, Sevilla, pág. 317, 1917.
- Fernández, T., *Mi pintura de soledad y asombro. Autobiografía*, Bilbao, Diagrama, pp. 24-25, 1976.
- Gimeno de Flaquer, C., *Mujeres de regia estirpe*, Administración de El Album Iberoamericano, Madrid, pp. 200-201, 1915.
- Godoy Domínguez, Mª J., *La mujer en el arte: una contralectura de la modernidad*, Universidad de Granada, 2007.

- Gómez de la Serna, R., *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.
- González Blanco, E., *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad*, Madrid Ed. Reus S.A., [1913], pág. 377, 1930.
- Mallo, M., *Lo popular en la plástica española a través de mi obra.1928-1936*, Buenos Aires, Losada, pp. 47-49, 1939-1942.
- Martín Gaité, C., *Usos amorosos de la postguerra española*, Madrid, Anagrama, pág. 49, 1987.
- Martínez Gutiérrez, J., *Margarita Nelken*, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 28-29, 1997.
- Mayayo P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Moebius, P.J., *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología*, Valencia, F. Sempere y C^a Editores, pp. 21-22, 1909.
- Nelken, M., *La condición social de la mujer en España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, pp. 52-53, 1919.
- Oñate, M^a del P. de, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, pág. 238, 1938.
- Ortega Muñoz, J. F. (Ed.), *María Zambrano. La aventura de ser mujer*, Málaga, Ed. Veramar, pág. 202, 2007.
- Ortega y Gasset, J., "La poesía de Ana de Noailles", *Revista de Occidente*, pág. 195, julio de 1923.
- , *Epílogo al libro de Victoria OCAMPO: De Francesca a Beatrice*, Buenos Aires, Losada, 1924.
- , *La deshumanización del arte*, Madrid, Planeta-D'Agostini, [1925], pág. 196, 2010.
- Parada y Santín, J., *Las pintoras españolas*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, pp. 77-78, 80, 1903.
- Pardo Bazán, E., *La mujer española y otros artículos feministas*, Madrid, Ed. Nacional, [1890], pp. 124-125, 1976.
- Pérea De Ayala, R., "Las máscaras. Don Juan. El Satanismo", en *Obras Completas*, Vol. 3, Madrid, José García Mercadal Edit.-Aguilar, [1919], pág. 463, 1963.
- Pérez Neu, C., *Galería Universal de pintoras*, Editora Nacional, Madrid, 1962.
- Rodrigo, A., *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Madrid, Compañía Literaria, pág. 267, 1996.
- Thon, S., *Una posición ante la vida. La novela corta humorística de Margarita Nelken*, Madrid, C.S.I.C., pág. 94, 2010.
- Villa, R. de la, "Artistas heroínas", *Catálogo Heroínas*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza/ Fundación Caja Madrid, pp. 53-54, 8 de marzo-5 de junio de 2011,.

- Zambrano, M., "A propósito de la grandeza y servidumbre de la mujer", *Revista "Sur"*, nº 150, abril 1947.