

“UN VERDADERO PINTOR”:
MARÍA LUISA PUIGGENER EN LA
ESCENA ARTÍSTICA SEVILLANA DE
COMIENZOS DEL SIGLO XX

“A TRUE PAINTER”: MARÍA LUISA PUIGGENER IN THE
SEVILLIAN ARTISTIC SCENE AT THE BEGINNING OF
THE 20TH CENTURY

MAGDALENA ILLÁN MARTÍN
Universidad de Sevilla. España
magdaillan@us.es

CUSTODIO VELASCO MESA
Universidad de Sevilla. España
custovelasco@us.es

María Luisa Puiggener (Jerez de la Frontera, 1867-h. 1921) es la pintora que mayor presencia y reconocimiento alcanzó en la escena artística sevillana durante las primeras décadas del siglo XX. Este artículo aporta datos inéditos sobre su biografía y su trayectoria profesional, así como nuevas obras que se incorporan a su aún exiguo catálogo.

Palabras clave: María Luisa Puiggener; mujeres artistas; pintura; Sevilla; siglos XIX-XX.

María Luisa Puiggener (Jerez de la Frontera, 1867-h. 1921) was the female painter who reached greatest presence and recognition in the Sevillian artistic scene during the first decades of the 20th century. This paper presents unpublished information about her biography and career, as well as new works which have just been incorporated into his still meager catalogue.

Keywords: María Luisa Puiggener; women artists; painting; Seville; 19th and 20th centuries.

INTRODUCCIÓN

En 2014, la profesora Lina Malo Lara publicó un capítulo sobre la pintora María Luisa Puiggener Sánchez¹, en el que llevaba a cabo una revisión de la información existente y aportaba nuevas vías de estudio sobre la personalidad de la artista². Continuando la labor iniciada por la doctora Malo Lara, hemos consultado la documentación conservada en el Archivo Municipal de Jerez de la Frontera³ y en el Archivo Histórico Diocesano de dicha ciudad gaditana, así como en el Archivo del Ateneo de Sevilla⁴ y de la Escuela de Artes y Oficios hispalense, lo que nos ha permitido trazar con mayor precisión la trayectoria biográfica y profesional de la artista, pudiéndose fechar con certeza su nacimiento, aportar información sobre su ámbito familiar y marcar cronológicamente el desarrollo de su formación y de su presencia en la escena cultural española de comienzos del siglo XX.

María Luisa Puiggener es la pintora que tuvo una participación más activa en el panorama artístico sevillano de las dos primeras décadas del siglo, siendo especialmente valorada por la crítica, aunque, como era habitual, bajo el sesgo machista imperante entre los críticos del momento, como se advierte en la valoración emitida sobre el cuadro *Una artista* (h. 1903): “Firmólo sin su nombre de pila y nadie podía averiguar que fuese una mano femenina la que lo trazara, tal era el vigor con que estaba ejecutado”⁵. En este sentido, el hecho de que la pintora firmara sus obras con la inicial de su nombre –“L. Puiggener”– contribuyó, como señalaron los críticos, a generar polémicas sobre su autoría: “Ha producido animados debates porque nadie quería convencerse de que la mano experta

* El presente artículo se ha elaborado en el marco del Proyecto I+D “Las artistas en España (1804-1939)”, HAR2017-84399-P, y del Grupo de Investigación “Laboratorio de Arte” (HUM-210), Universidad de Sevilla.

¹ “Un verdadero pintor”, título de este trabajo, es la forma en la que el crítico Francisco Alcántara se refiere a María Luisa Puiggener cuando valora como “excelente” su pintura *Consulta gratis*, ignorando que la autora era una mujer. ALCÁNTARA, Francisco: “La Exposición de Bellas Artes”, *El Imparcial*, 16-5-1904, p. 2.

² Cfr. MALO LARA, Lina: “María Luisa Puiggener Sánchez”, en catálogo de la exposición *Pintoras en España (1859-1926)*. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo. Zaragoza, 2014, pp. 142-143. Nuestro agradecimiento a nuestra compañera y amiga Lina Malo Lara por la generosa ayuda que siempre nos ha ofrecido, así como por sus atinadas y precisas observaciones, tanto en relación al tema de estudio de este artículo, como a las investigaciones que, durante años, hemos compartido.

³ Agradecemos a D. Cristóbal Orellana González, archivero municipal-responsable técnico del Archivo Municipal de Jerez de la Frontera, la valiosa ayuda que nos ha proporcionado.

⁴ Agradecemos a D.^a Rocío Lara, responsable del Archivo del Ateneo de Sevilla, las facilidades que nos ha proporcionado para acceder a la documentación consultada.

⁵ Cfr. PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, Mariano: *Los pintores jerezanos*. Sanlúcar de Barrameda, 1906, p. 88.

y segura que había pintado esos cuadros fuera la de una mujer”⁶. En un momento en el que la sociedad tenía establecidos papeles muy concretos para las mujeres en el ámbito cultural⁷, María Luisa Puiggener contribuyó a visibilizar a las mujeres creadoras en las exposiciones artísticas y, especialmente, en el ámbito de los galardones, alcanzando reconocimientos difícilmente accesibles para las artistas.

ASPECTOS BIOGRÁFICOS

La información conocida hasta el momento sobre la biografía de María Luisa Puiggener es muy escasa⁸, ignorándose datos familiares y errándose en el año de su nacimiento. Así, la fecha de su nacimiento ha sido emplazada en el año 1875; no obstante, la documentación conservada en el Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera sitúa su nacimiento ocho años antes, en 1867, en la calle Lancería, número 4⁹. Sobre los orígenes familiares de la artista, la profesora Malo Lara señaló que “pudo pertenecer a una familia de origen catalán afincada en Jerez de la Frontera, los Puiggener, que desempeñaron aquí una destacada labor editorial”¹⁰. Efectivamente, los datos procedentes del Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera identifican como padres de la pintora a José Puiggener Bajes, nacido en 1831 en Capellades (Cataluña) y a María Sánchez Pastrana, oriunda de Jerez de la Frontera. Por otro lado, el Archivo Municipal de la ciudad gaditana ha proporcionado documentación referente a la familia de

⁶ VALLADAR, J.: “La exposición de este año (II)”, *La Alhambra*. T. II, Granada, 1902, p. 907.

⁷ Un ejemplo de ello es el concurso de muñecas vestidas que en 1910 organizó el Centro de Bellas Artes del Ateneo hispalense dirigido exclusivamente a mujeres. El Premio Bazar Sevillano fue obtenido por una pintora, Adela Narbona, con un “ejemplar” titulado *Siglo XIX*. PÉREZ CALERO, Gerardo: *Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla. La vida artística de la ciudad (1887-1950)*. Sevilla, 2006, p. 158.

⁸ Sobre la biografía de la artista, cfr. PESCADOR, Mariano: *Los pintores...*, op. cit., pp. 86-91; DE DIEGO OTERO, Estrella: *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX: mujeres pintoras en Madrid, 1868-1919*. Tesis doctoral en la Universidad Complutense. T. II. Madrid, 1987, p. 721; QUESADA, Luis: *La vida cotidiana en la pintura andaluza*. Sevilla, 1992, p. 353; DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio: “La pintura jerezana del siglo XIX”, *Archivo Español de Arte*, 273, 1996, p. 95; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: “Nota biográfica”, en *La colección de El Monte. Sala de Exposiciones Villasis*. Sevilla, 1999, pp. 168 y 242; y COLL, Isabel: *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Barcelona, 2001, p. 164.

⁹ La partida de bautismo consultada refiere el nacimiento de María Luisa Antonia Ana Joaquina el día 4 de julio de 1867, a las 11,30 horas, siendo bautizada en la parroquia de San Miguel tres días más tarde. AHDJF (Archivo Histórico Diocesano de Jerez de la Frontera), San Miguel, Baut. Ind., L. 78, 1866-1867, C 98B, ff. 368v-369.

¹⁰ Cfr. MALO LARA, Lina: “María Luisa...”, op. cit., p. 142.

la artista, en la que se refiere el oficio de impresor de su progenitor y se menciona a María Luisa como la menor de cuatro hermanos –José María, María y María del Carmen, de 22, 18 y 14 años respectivamente–, residentes en la plaza del Carmen, número 4¹¹.

El padre de María Luisa Puiggener, José Puiggener Bajos fue periodista, impresor y editor de diferentes periódicos y revistas en Jerez de la Frontera desde mediados de siglo. En dicho contexto familiar, hubo de recibir la artista una educación ilustrada y avanzada para su época, lo que se evidencia en el hecho de que tanto ella como su hermano y sus dos hermanas adolescentes figuren en la documentación como estudiantes, circunstancias poco habituales para las jóvenes españolas en este momento. Ello, sin duda, impulsaría sus inquietudes culturales y artísticas.

En el año 1890 María Luisa Puiggener aparece en Sevilla matriculada en los cursos de la recién inaugurada Enseñanza artística de la Mujer –también denominada Clase de Señoritas–, formación impartida en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla a partir de 1889¹². Entre las 78 alumnas matriculadas, Puiggener obtuvo el Segundo Premio, Medalla de Cobre, en la Sección del Antiguo¹³. En el curso 1891-1892 continuaba siendo alumna de la Escuela y, aunque no ha podido ser consultada la documentación de los cursos siguientes, es muy probable que lograra finalizar sus estudios. Posteriormente, estuvo vinculada al estudio de José Jiménez Aranda, figurando como su discípula en diferentes exposiciones¹⁴. A partir del año 1904 se tiene constancia de que la artista residía en la calle Moratín, número 5, de Sevilla y, de forma puntual, en la calle Maese Rodrigo, número 9¹⁵.

Con respecto a su biografía adulta, más allá de su actividad artística, ninguna información poseemos, pudiendo deducirse, por el tratamiento de “señorita” que recibe en la prensa, que no contrajo matrimonio. La última referencia

¹¹ AMJF (Archivo Municipal de Jerez de la Frontera), Padrón General de Habitantes de Jerez, año 1880, T. 597, f. 258r-v.

¹² AEAS (Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla), Libro de Matrículas del curso 1890-1891, pp. 248-368.

¹³ Dicho reconocimiento fue recogido en GÓMEZ ZARZUELA, Vicente: *Guía de Sevilla, su provincia & c. para 1892*. Sevilla, 1891, p. 181. TORRES LÓPEZ, Matilde: *La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2007, p. 463, señala que la pintora fue premiada en la Escuela de Arte en seis ocasiones.

¹⁴ Cfr. PESCADOR, Mariano: *Los pintores...*, op. cit., pp. 88 y 90. Otras discípulas de José Jiménez Aranda fueron Marta Yáñez de Santa Cruz y Josefa López del Baño y Diosdado. Cfr. GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús: *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. TT. I y II. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987, pp. 384-385 y 1240.

¹⁵ Cfr. *Anuario del Comercio, de la Industria*, Sevilla, 1905, p. 2792. Cfr. también PÉREZ CALERO, Gerardo: *Las Bellas...*, op. cit., p. 113, nota 200.

que tenemos de María Luisa Puiggener está fechada en mayo de 1921 y se trata de una crítica sobre un retrato de su mano expuesto en Sevilla¹⁶. Dada la asidua participación de la artista en la escena cultural sevillana y su ausencia a partir de dicho momento, podría inferirse, como apuntaba la doctora Malo Lara, que María Luisa Puiggener pudo haber fallecido en fechas próximas a dicho año, cuando contaba 54 años de edad¹⁷.

TRAYECTORIA PROFESIONAL

María Luisa Puiggener estuvo activa en la escena artística nacional durante las dos primeras décadas del siglo XX, a lo largo de las cuales desarrolló una intensa trayectoria, exponiendo en algo más de una veintena de exposiciones y obteniendo el beneplácito de la crítica, así como reconocimientos en forma de premios y galardones.

La artista participó de forma continuada en las Exposiciones de Bellas Artes de Primavera de Sevilla, organizadas por el Ateneo hispalense, en las que se tiene constancia de su presencia desde 1901 a 1921. Concretamente, participó en las ediciones de 1901, 1902, 1903, 1904, 1908, 1909, 1916, 1920 y 1921 exhibiendo entre una y cuatro obras dependiendo de cada muestra y siendo, en ocasiones, la única mujer participante. También sería, durante años, la única mujer que obtuvo un premio institucional en Sevilla, como fue el Accésit de los Juegos Florales del Ateneo de 1902 con la obra titulada *X. Y. Z*¹⁸. Ese mismo año obtuvo un nuevo reconocimiento, en forma de Medalla de Plata, en la Exposición de Bellas Artes de Granada, con la pintura *A ti suspiramos*¹⁹.

Una de las exposiciones en las que participó María Luisa Puiggener en estos años iniciales del siglo XX, con opinión favorable de la crítica, fue la denominada

¹⁶ LEÓN TROYANO, Francisco: *El Noticiero Sevillano*, 1-5-1921.

¹⁷ Compartimos la hipótesis formulada por Malo Lara, pudiendo haber fallecido en los años inmediatamente posteriores a 1921; no obstante, la documentación consultada en el archivo de la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla, en el Registro del Cementerio de San Fernando de Sevilla y en el Índice de Cementerio del Archivo Municipal de Jerez de la Frontera no han proporcionado información al respecto. Agradecemos al profesor Roda Peña el habernos facilitado el acceso al archivo de la parroquia de la Magdalena y la información proporcionada por el Servicio de Cementerio del Ayuntamiento de Sevilla.

¹⁸ La obra, que compartió accésit en el Tema 8 –“Trozo de pintura o escultura con libertad completa de asunto, procedimiento y tamaño”– con la escultura *X* de Dionisio Pastor Valsero, se encuentra en paradero desconocido; el premio fue otorgado a José Sanz Arizmendi por la pintura *Matilde*. Cfr. “Del Ateneo”, *El Baluarte*, 20-4-1902. Cfr. también “Del Ateneo. Lindo cuadro”, *El Baluarte*, 1-5-1902.

¹⁹ El premio fue compartido con Juan Hidalgo. PÉREZ CALERO, Gerardo: *Las Bellas...*, op. cit., p. 93.

primera Exposición de Pintura Feminista que se celebró en el Salón Amará de Madrid en junio de 1903 y en la que mostraron obras de cuarenta mujeres –según la crítica, “profesionales y aficionadas”–²⁰. La artista concurreó con un número desconocido de obras, entre las cuales destacó la referida en la prensa como *Muchacha que ojea un álbum* que, probablemente, sea la que se observa en una de las fotografías de la exposición (Figura 1).

También en la capital española, María Luisa Puiggener participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de los años 1904, 1906 y 1910, obteniendo en las dos primeras una Mención Honorífica²¹. Igualmente, la artista participó en diferentes exposiciones internacionales, en las que la presencia de mujeres no dejaba de tener un carácter excepcional. En 1907 fue seleccionada para concurrir a la V Exposición Internacional de Arte de Barcelona, hecho que la prensa sevillana recogió poniendo en valor a la artista, ya que solo ella y Gonzalo Bilbao fueron admitidos en la muestra, siendo rechazados los envíos de García Ramos, González Santos, Winthuysen, Alpérez o García Rodríguez²². También en el ámbito internacional, Puiggener concurreó a las Exposiciones de Pinelo en Buenos Aires de los años 1908 y 1909, así como a la Exposición del Centenario de la Independencia de México celebrada en 1910 y, en ese mismo año, a la Exposición Internacional de Arte del Centenario en Buenos Aires, en la que fue la única artista en obtener un galardón, en forma de Tercera Medalla²³.

La última exposición en la que María Luisa Puiggener exhibió su obra se celebró en mayo de 1921, fecha en la que expuso un retrato infantil en un establecimiento comercial del centro de Sevilla²⁴.

²⁰ Cfr. “La Exposición de Pintura Feminista”, *ABC*, Madrid, 30-6-1903, p. 9.

²¹ DE PANTORBA, Bernardino: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1948, pp. 178, 186, 188 y 201.

²² Puiggener fue una de las siete pintoras españolas admitidas en la referida muestra, junto a Luisa Vidal, Visitación Ubach, Pepita Teixidor, Emilia Coranty, Antonia Farerras y Carlota Fereal. Cfr. *Catálogo de la V Exposición Internacional de Arte de Barcelona*. Barcelona, 1907, p. 166.

²³ Cfr. MARÍN SILVESTRE, M. I.: “La Exposición internacional de Arte del Centenario de Buenos Aires el año 1910. El Cercle Artistic de Barcelona como delegado de Catalunya”, en *XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. Vol. 1. Illes Balears, 2008, p. 854. Otras artistas españolas que participaron en la muestra fueron Julia Alcaide, María Corredoira, Fernanda Francés, Adela Ginés y Luisa Botet y Mundi.

²⁴ Cfr. RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada: *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla, 2000, p. 308.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE MARÍA LUISA PUIGGENER Y SU RECEPCIÓN POR PARTE DE LA CRÍTICA

Son escasas las obras que actualmente conocemos de María Luisa Puiggener y muy pocas las referencias a su producción recogidas en catálogos y prensa, que se limita, en ocasiones, a indicar el número de piezas presentadas a una exposición. De las treinta y cuatro pinturas que la crítica artística menciona con mayor precisión, solo cinco pueden ser identificadas en la actualidad y permiten analizar el estilo de la artista.

La producción pictórica de María Luisa Puiggener está directamente influenciada por las circunstancias artísticas y sociales vigentes en la capital andaluza en las primeras décadas del siglo XX. Discípula, como ha sido referido, de José Jiménez Aranda, especializó su producción en escenas de género, en gran medida marcadas por la temática social, y en la ejecución de retratos, aunque también cultivó otros géneros.

La influencia de Jiménez Aranda está especialmente presente en sus primeras obras conocidas, como *Galantería rancia* y *Jaque doble*, ambas pertenecientes al ya desfasado género del casacón y que el maestro continuaba cultivando en sus últimos años. Pescador valoró especialmente la segunda, en la que una pareja ataviada elegantemente a la moda dieciochesca, disputa una partida de ajedrez²⁵.

Pintura social

La influencia de Jiménez Aranda también se advierte en las obras que más éxito reportaron a María Luisa Puiggener; se trata de pinturas imbuidas de un realismo social de factura académica, que la artista ejecutó en la primera década del siglo y obtuvieron favorables juicios de la crítica: “de factura sobria y asuntos realistas interpretados con gran acierto, acreditan a su autora de verdadera y genial artista”²⁶.

Para comprender el significado de estas obras es necesario tener en consideración la realidad social que definió a Sevilla en esos años y a la que, sin duda, María Luisa Puiggener fue sensible. Corolario de la depresión internacional de 1873 y de la subsiguiente distribución regional de la producción que llevó a cabo Cánovas del Castillo a partir de 1890, la industria sevillana se había convertido en una industria caracterizada por la descapitalización, la inestabilidad y la falta de continuidad²⁷; rasgos cuyos efectos en las condiciones de vida de los colectivos po-

²⁵ Cfr. PESCADOR, Mariano: *Los pintores...*, op. cit., p. 90. *Galantería rancia* pertenece a una colección privada y *Jaque doble* se encuentra en paradero desconocido.

²⁶ Cfr. AFAR, Alé: “La mujer en la Exposición de Bellas Artes”, *El Álbum Ibero-Americano*, 22-6-1904, p. 269. Se refiere el crítico a las obras *La última prenda* y *Consulta gratis*.

²⁷ Acerca de la naturaleza y cronología del llamado “viraje proteccionista” del gobierno español, cfr. SERRANO SANZ, José María: *El viraje proteccionista en la Restauración. La política comercial española, 1875-1895*. Madrid, 1987, pp. 159-173; FLORENCIO PUNTAS,

pulares son fácilmente identificables. Por una parte, cabe destacar la precariedad laboral que, en periodos de particular contracción económica en la ciudad, como fueron los años 1904-1905, adoptaría rasgos especialmente dramáticos²⁸. Por otra parte, se halla el descenso de los salarios reales, cuya evolución dibuja una línea con descensos particularmente acusados entre los años 1898-1900 y 1903-1906²⁹.

La precariedad laboral, unida al descenso de los salarios reales, se tradujo en unos niveles de vida que difícilmente aseguraban la subsistencia de los colectivos populares y en la transformación que se advierte en la evolución de la pobreza y de la mendicidad en la ciudad. La mendicidad, de hecho, aumentó cuantitativamente al tiempo que se producía un cambio cualitativo: su extensión a colectivos obreros, esto es, a personas en plenitud de capacidades físicas o mentales pero que, carentes de medios de subsistencia por experimentar la desocupación, la inestabilidad del empleo o la insuficiencia salarial, se veían obligados a solicitar públicamente la caridad. En el espacio social, por tanto, no afectaba ya solamente a grupos marginales, sino que se extendía a diversos colectivos destacados por su diversidad socio-profesional.

La evidencia de ese incremento de la pobreza habría de desarrollar toda una literatura de la denuncia urbana que congregó a observadores de distintos horizontes ideológicos. Entre ellos se hallaban personalidades de la política local, como el conservador J. Bores y Lledó o médicos célebres como el Dr. Rodríguez Méndez³⁰, pasando, por supuesto, por voces del entorno obrero como las del célebre Adolfo Vasseur Carrier, que llegaba a superponer la geografía urbana del esplendor –la imagen “de postal”– con la de la miseria³¹. Un descubrimiento, el

Antonio: *Empresariado agrícola y cambio económico, 1880-1936. Organización y estrategia de la patronal sevillana en los inicios de la modernización*. Sevilla, 1994, pp. 209-217; y ARENAS POSADAS, Carlos: “Estructura del empleo industrial en Sevilla en 1921”, *Historia Contemporánea*, 5, 1990, p. 190.

²⁸ Las únicas cifras de las que hasta el momento se dispone al respecto permiten concluir que existía un porcentaje de desempleados que oscilaba entre el 20% y el 40% de la población activa en 1920. Cfr. ARENAS POSADAS, Carlos: *Sevilla y el Estado. Una perspectiva local de la formación del capitalismo en España (1892-1923)*. Sevilla, 1995, p. 193.

²⁹ Sobre la evolución de los precios y los salarios reales, véase ARENAS POSADAS, Carlos: *Sevilla y el Estado...*, op. cit., pp. 255-258.

³⁰ Conciso y rotundo, J. Bores y Lledó daba por sentado que “la mayoría de los trabajadores vive en la miseria”. BORES Y LLEDÓ, José: *Algunos aspectos de la cuestión social*. Sevilla, 1903, p. 16. Por su parte, el Dr. Rodríguez Méndez, sosteniéndose en la experiencia y autoridad que le otorgaba su condición profesional, no dudaba en destacar que “el desequilibrio social es evidente y el reparto injusto: mientras los unos, atiborrados de alimento, mueren de hartura, otros, hermanos suyos, sucumben a la escasez”. RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Rafael: “El socorro a los hambrientos”, *El Liberal*, 5-6-1901, p. 1.

³¹ “Es sobre todo en Sevilla donde se extiende [la miseria] cual mancha leprosa. Sí, en Sevilla, famosa por su lujo, célebre por la riqueza de sus templos, orgullosa de los diamantes con

de las nuevas proporciones de la miseria, que se acompañó del redescubrimiento de la mendicidad, de la que también se destacaba su creciente desarrollo y extensión dentro del espacio urbano. En 1900 el concejal Carlos Cañal hacía notar que “el número de mendigos va en aumento, que las calles y plazas están constantemente ocupadas por los mismos que [...] cercan y asedian a nuestros visitantes en demanda de una limosna”³². Con todo, cabría decir que, ante las dimensiones que estaba cobrando el fenómeno, el viaje a través de la ciudad se hacía, cada vez más, bajo el signo de la indignación y la angustia. *El Porvenir* es elocuente: “En Sevilla [la mendicidad] tiene proporciones aterradoras. Da pena salir a la calle y encontrarse con tanta desgracia. Hay sitios donde los mendigos están escalonados de media en media vara; así ocurre por ejemplo en la calle Rioja, donde los ciegos, los lisiados, las mujeres con tiernas criaturitas en brazos, persiguen a los transeúntes. [...] Es imposible continuar así”³³. La alarma llegó ciertamente a las autoridades locales que pusieron en marcha una campaña de erradicación de la mendicidad y “auxilio al verdadero necesitado” que se tradujo en la promulgación en 1900 de un bando por el que se creaba la Asociación Sevillana de Caridad³⁴.

María Luisa Puiggener muestra en estas obras, al igual que otros artistas sevillanos coetáneos, el impacto que dicha crisis tuvo en la sociedad hispalense y, especialmente, sobre los sectores más débiles en este momento, las mujeres y los niños. Dos pinturas fechables en los primeros años del siglo son representativas:

que adorna sus imágenes de leño y cartón; en que se derrocha el oro en corridas de toros; en Sevilla en que crecen los conventos como setas sobre el estiércol de la miseria del pueblo [...]. Lector, ¿no te has preguntado alguna vez cuántos míseros trabajadores de Sevilla no cuentan ni con un trozo de pan, ni con un abrigo por la noche? ¿Has pensado alguna vez también en esa “población flotante”, en esos pobres diablos sin recursos, sin oficio, que pululan por las plazas, calles y paseos? ¿No has visto como yo, en las orillas del río esos miserables que lavan sus llagas en las fangosas aguas? ¿No has paseado por Las Delicias (¡qué ironía!), por la Barqueta, por las rondas de la Macarena, del Perneo, por la plaza de San Fernando, del Duque, en plena calle Sierpes, a cualquier hora del día? Los hubieras visto, medio tendidos bajo de un árbol, de un portal, sobre un banco, o tendidos en las aceras, comiendo restos de legumbres podridas o frutas averiadas, hallados en los montones de basura de los mercados”. VASSEUR CARRIER, Adolfo: “La miseria”, *El Baluarte*, 30-3-1900, pp. 1-2.

³² CAÑAL Y MIGOLLA, Carlos: *La mendicidad en Sevilla: proyecto para extinguirla aprobado por el Excmo. Ayuntamiento*. Sevilla, 1900, pp. 7-8.

³³ “La mendicidad”, *El Porvenir*, 11-10-1899, p. 1.

³⁴ Cfr. “La mendicidad callejera y el vecindario”, *El Noticiero Sevillano*, 8-3-1900, p. 1. Ya en agosto de 1899 los concejales Carlos Cañal, Juan Marañón y José María Tubino piden al cabildo que acelere el estudio de medidas para resolver el problema de la mendicidad. El proyecto de creación de la Asociación Sevillana de Caridad fue obra de Carlos Cañal, quien redactó otro sobre la *Represión de la Vagancia Infantil* en febrero de 1901. CAÑAL Y MIGOLLA, Carlos: *Trabajos Municipales: proyectos, mociones, dictámenes, etc. Carta-prólogo del Excmo. Sr. Eduardo Dato Iradier*. Sevilla, 1901. Para un análisis más extenso al respecto, cfr. VELASCO MESA, Custodio: *Los nombres de la cuestión social*. Sevilla, 2003, pp. 247-295.

Una joya (Escena de empeño) y *Madre e hija*. La primera, *Escena de empeño (Una joya)*³⁵ (1900) (Figura 2), ha tenido diferentes títulos desde que fue exhibida en la Exposición de Primavera del Ateneo hispalense en 1902³⁶, como *¡Desvalida!*, *El usurero* o *La última prenda*, siendo la obra que más reconocimientos aportó a la artista, obteniendo Mención Honorífica en la Exposición Nacional de 1904. La pintura describe de forma perspicaz la situación de aquellas mujeres pertenecientes a la pequeña burguesía y a los sectores populares sevillanos que, probablemente por el fallecimiento de sus maridos, se vieron obligadas a vender sus pertenencias y, posteriormente, a ejercer la mendicidad; así lo señala el crítico Afar: “Inspirada en la vida real, muestra con toda su amargura el Viacrucis recorrido por aquella pobre mujer hasta llegar al calvario víctima de la desgracia, aquella madre de aire modesto, viéndose tras su raída vestimenta la distinción de otra clase social”³⁷. Otros críticos, como Casanova, valoraron su técnica –“En cuanto al dibujo no cabe pedir más. Es perfecto: miren ustedes esas manos tan admirablemente diseñadas; fijarse en la expresión de la joven viuda y del prestamista que examina el objeto. Todo un poema de profunda filosofía realista se encierra en el cuadro”–, aunque sin apartarse del sesgo paternalista imperante en la crítica coetánea: “La señorita Puiggener aventaja en el arte a muchos maestros; ella enseña más que un Académico; en su cuadro se puede estudiar el Arte tal y como debe ser. Yo confieso que hace tiempo, muchísimo tiempo, que no veo una obra así, ni la recuerdo, y todas las mañanas y todas las tardes voy a la exposición para estudiarla. Bien puede figurar su nombre con los de Margarita Macip e Isabel Coello, del siglo XVI, y con los de María Valdés y Catalina de Mendoza, más modernas, y con la Rosa Bonheur y la inglesa Maudi Boo, tan celebradas”³⁸.

En fechas próximas a la anterior obra ha de situarse la ejecución de la pintura denominada *Madre e hija* (h. 1901) (Figura 3), que ha sido atribuida a María Luisa Puiggener y cuya autoría es posible confirmar, incorporando esta pieza al catálogo de obras de la artista³⁹. Con un tamaño similar a la anterior –aunque en

³⁵ Perteneciente a la Colección Cajasol, es un óleo sobre lienzo que mide 107 x 77 cm.

³⁶ Cfr. PÉREZ CALERO, Gerardo: *Las Bellas Artes...*, op. cit., pp. 87 y 512. Señala el autor que la pintura tuvo un precio de 500 pesetas y que fue retirada antes de la clausura de la muestra. También fue expuesta en la Exposición del Centro de Bellas Artes de Cádiz y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904.

³⁷ Cfr. AFAR, Alé: “La mujer...”, op. cit., p. 269.

³⁸ Cfr. CASANOVA, Santiago: “La exposición de pinturas de Cádiz”, *El Noticiero Sevillano*, 13-8-1904, p. 142.

³⁹ *Madre e hija*, óleo sobre lienzo, 105 x 77 cm, ha sido subastada por Isbylia Subastas de Arte en Sevilla, el 25 de abril de 2017. Catálogo *Isbylia Subastas de Arte*, vol. 11, lote 171, 2017, p. 74. Muy probablemente el título actual de la pintura no sea el original, debiéndose contemplar la hipótesis de que se trate de la obra referida anteriormente como *¡A ti suspiramos!*, aunque esta teoría no puede ser verificada documentalmente en estos momentos.

formato vertical– y representando a la misma modelo, la pintura parece narrar un momento sucesivo, cuando la madre viuda, una vez ha vendido sus exiguas pertenencias y sin ningún sustento para su supervivencia y la de su hijo, suplica la misericordia divina. La escena se desarrolla en el interior de la catedral de Sevilla donde, en un escalón de acceso a una de sus capillas, está sentada la joven, con su hijo en su regazo. La pintura adquiere un carácter menos académico que la anterior, tanto en la estructura compositiva como en el tratamiento técnico y expresivo de la figura. La autora ha utilizado el punto de vista en picado y la reja compartimentando los planos espaciales para otorgar a la composición un mayor dramatismo y situar a las figuras en un espacio reducido y marginal, evidenciando el lugar que ocupan en la sociedad. Igualmente, la actitud humillada de la madre –una masa informe de color negro que ha perdido la actitud digna que la revestía en *Escena de empeño*– y el rictus de súplica de su mirada intensifican la tragedia que experimenta, similar a la que diariamente sufrían numerosas familias en la Sevilla de comienzos de siglo. La factura utilizada por Puiggener adquiere un carácter más suelto y expresivo, mientras el alabado sentido del dibujo por parte de la crítica es perceptible, sobre todo, en el tratamiento de rostro y manos.

También dentro de la pintura social ha de situarse la mencionada *Consulta gratis* (h. 1904), presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 y que llevó al crítico Alcántara a decir, bajo el habitual prejuicio machista: “Supongo que el autor es joven, y si así es y sigue por camino tan excelente, Sevilla contará pronto con un verdadero pintor más”⁴⁰. La escena muestra una de las consultas médicas gratuitas en las que algunos médicos de Sevilla atendían a colectivos sin recursos, tal como describe el *Álbum Ibero-Americano*: “Lleno de verdad y animación: el zaguán de una casa sevillana se ha convertido en sala de espera de una clínica gratuita; varios enfermos esperan, sentados en el banco, a que les llegue su turno”⁴¹.

Retratos y escenas costumbristas

Al margen de la pintura social, María Luisa Puiggener dedicó gran parte de su producción a temáticas más demandadas por parte del mercado sevillano, como el retrato y las escenas de género. En el ámbito del retrato se especializó, como tradicionalmente había sido establecido para las artistas, en las representaciones de mujeres y de niños, teniéndose referencias documentales de cinco obras: *Retrato de señora* –expuesto en la Nacional de Bellas Artes de 1904–, *Retrato de la Señora de Aguilar* –exhibido en la edición de 1906⁴²–, *Busto de mujer con mantilla* –expuesto en la Primavera de Sevilla de 1916–, *Macarena* –expuesto en la muestra de Pinelo en Buenos Aires en 1908– y *Retrato de la niña Pilar Santigrosa*

⁴⁰ Cfr. ALCÁNTARA, Francisco: “La Exposición...”, op. cit., 16-5-1904, p. 2.

⁴¹ Cfr. AFAR, Alé: “La mujer...”, op. cit., p. 269.

⁴² Reseñado en la prensa “De Arte. Un Retrato”, *El Noticiero Sevillano*, 17-3-1906.

Nieto –expuesto en un establecimiento del centro de Sevilla en 1921–, obteniendo favorables –y paternas– opiniones por parte de la crítica⁴³.

En relación a este género es preciso referir la pintura de Puiggener *Retrato de dama*⁴⁴ (Figura 4), único ejemplo conocido en la actualidad. Firmado por la artista, la pintura pone de manifiesto su capacidad para esgrimir a las mujeres de la burguesía sevillana, adaptando su estilo al gusto de las élites sociales. Así, la retratada aparece vestida a la última moda Belle Époque, recreándose los profusos encajes de la blusa y el ostentoso sombrero con plumas violetas; su pose, elegante y sofisticada, le otorga el refinamiento y el carácter ligeramente idealizado demandado en este tipo de retratos. Puiggener coloca a la figura sobre un fondo neutro que subraya su presencia, especialmente, a través de la chaqueta negra, ejecutada de forma plana y con una factura suelta.

Las escenas costumbristas, episodios amables de la vida cotidiana, supusieron una parte importante de la producción de Puiggener. Lamentablemente, solo tenemos al respecto escasas referencias de la crítica artística, que se centran en valorar las cualidades técnicas y expresivas de obras como *La mesa del abuelo* (h. 1902)⁴⁵, *Una artista* (h. 1903)⁴⁶, *Muchacha ojeando un álbum* (h. 1903)⁴⁷ y *Un bibliófilo* (h. 1906) o *El puesto de libros*, valorada por su “excelente dibujo, color y simpatías. [...] Factura tranquila, natural y sin pretensiones”⁴⁸. Otras obras costumbristas elogiadas por la crítica son *Un estudio* (h. 1903), *De monos* (h. 1904), *Juego infantil* (h. 1908), *Maternidad* (h. 1909), *Fraile leyendo* (h. 1909), *Coquetaría* (h. 1909), *Regalo de bodas* (h. 1909), *Estudiando* (h. 1920) o *Fruitera* (h. 1920), esta última destacada por el crítico Eduardo Paradas en la Exposición de Primavera de 1920 y adquirida por el coleccionista sevillano Miguel García Longoria.

Otros géneros: bodegones y paisajes

María Luisa Puiggener también desarrolló el bodegón, temática considerada afín a toda mujer artista en este momento, como hacía constar la crítica coetánea.

⁴³ El crítico Francisco León Troyano, en el tono paternalista habitual, destacó “el acierto de expresividad y de técnica pictórica... la intensa expresión de esta figura recuerda a los personajes de Leonardo da Vinci”. Cfr. TROYANO, Francisco: “Notas de Arte”, *El Noticiero Sevillano*, 1-5-1921.

⁴⁴ Óleo sobre lienzo, 84 x 62 cm, la pintura ha sido subastada en junio de 2017 en la Sala Retiro de Madrid.

⁴⁵ “Revela a una artista que dibuja con perfección, que ve el color con exactitud y que piensa y sabe lo que hace”. Cfr. VALLADA, J.: “La exposición...”, ob. cit., p. 907.

⁴⁶ “Obra llena de brío, de bello color y asunto interesante”. Cfr. *El Baluarte*, 7-4-1903; y *El Noticiero Sevillano*, 31-5-1903.

⁴⁷ “Excelentes condiciones que acreditan a su autora de notable artista”. Cfr. CONTRERAS, E.: “En el Salón Amaré. Pintura feminista”, *El Álbum Iberoamericano*, 30-6-1903, p. 5.

⁴⁸ Cfr. CASANOVA, Santiago: *La Alhambra*, 1906, p. 229.

No obstante, más allá de las referencias a los títulos recogidos en los catálogos o en la prensa, apenas tenemos de estas obras descripciones o imágenes. Sabemos que en la Exposición de Primavera de 1903 expuso *Un asunto de objetos antiguos* –o *Un estudio*– en el que “aparecen revueltos libros, tintero, salvadera y otros objetos”⁴⁹ y, en 1904, en el mismo certamen, exhibió “tres tablas con frutas”, una de “tamaño grande” y dos de “tamaño pequeño”⁵⁰. El año de su fallecimiento presentó un *Bodegón* en la primavera de 1921.

En la actualidad sólo conocemos uno de los bodegones realizados por la artista, *Bodegón con sandía y uvas*⁵¹. Firmado en el ángulo inferior derecho, sigue una composición tradicional disponiendo, encima de una mesa y sobre un fondo en penumbra, un conjunto desordenado de frutas y hortalizas, destacando la factura suelta con que están ejecutados el almirez y las sardinas.

En relación al género paisajístico, no tenemos noticia de la ejecución por parte de María Luisa Puiggener de ninguna pintura, no obstante, con este asunto fue invitada a participar en la ilustración colectiva del libro *Quien no vio a Sevilla...*, publicado por el Ayuntamiento hispalense en 1920. En el libro intervinieron los más relevantes escritores sevillanos, cuyos artículos fueron acompañados por ilustraciones realizadas por los artistas locales más importantes, como Bacarissas, Gonzalo Bilbao, Mattoni, Rico Cejudo, Labrador, etc., siendo María Luisa Puiggener la única mujer participante entre los veintitrés artistas invitados, lo cual evidencia el reconocimiento a su talento. La ilustración realizada por Puiggener se titula *La Giralda a la luz de la luna* y acompaña al artículo homónimo escrito por José Más⁵². Se trata de un melancólico paisaje nocturno del patio de los Naranjos, con la luna emergiendo tras los pináculos de la catedral para iluminar la torre almohade y la fuente visigoda.

CONCLUSIONES

María Luisa Puiggener lideró, en las primeras dos décadas del siglo XX, la presencia de las mujeres en la escena artística sevillana, ello a pesar de los prejuicios sociales y de los numerosos obstáculos que impedían la normalización de la participación de las creadoras en los acontecimientos culturales. Ejemplo de ello

⁴⁹ Cfr. PESCADOR, Mariano: *Los pintores...*, op. cit., p. 89.

⁵⁰ Números 170, 171 y 172 del catálogo, con precio de 240 pesetas el mayor y de 120 pesetas los formatos menores. Cfr. PÉREZ CALERO, Gerardo: *Las Bellas Artes...*, op. cit., p. 113.

⁵¹ Óleo sobre lienzo, 66 x 85 cm, la pintura fue subastada por Arte, Información y Gestión en Sevilla en 2012. Cfr. Catálogo *Arte, Información y Gestión*, vol. 28, 23-5-2012, lote 546, p. 177.

⁵² Cfr. AA.VV.: *Quien no vio a Sevilla...* Sevilla, 1920, p. 177.

es que algunos certámenes solo admitían la concurrencia de artistas socios de determinadas instituciones, en las cuales las mujeres tenían imposibilitado su acceso, por lo que, en definitiva, la presencia de las artistas en numerosos eventos estaba, indirectamente, vetada. En este sentido, la participación de las mujeres en las comisiones y jurados de certámenes y acontecimientos artísticos era prácticamente nula, igual que su inclusión en las tertulias intelectuales, en las iniciativas artísticas más renovadoras o en el acceso a las becas y pensiones otorgadas por las instituciones públicas y privadas.

Si en dicho momento María Luisa Puiggener hubo de enfrentarse a los prejuicios machistas que infravaloraban el talento creativo de las mujeres, posteriormente, la valoración de su trayectoria se vería condicionada por otro prejuicio que ya señalara la doctora Malo Lara utilizando las palabras de Pescador: “el defecto de no ser modernista”⁵³. En este sentido, y más allá de la aplicación de los tradicionales criterios formalistas –tanto académicos, como vanguardistas– a la valoración de la obra de María Luisa Puiggener, el conocimiento de su trayectoria artística, así como de las artistas coetáneas, constituye un apartado fundamental para la comprensión del panorama cultural sevillano de comienzos del siglo XX, sobre el que aún queda mucho por investigar y para cuyo avance son imprescindibles contribuciones como las aportadas por Lina Malo.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 31 de enero de 2018

⁵³ Cfr. MALO LARA, Lina: “María Luisa...”, op. cit., p. 142.

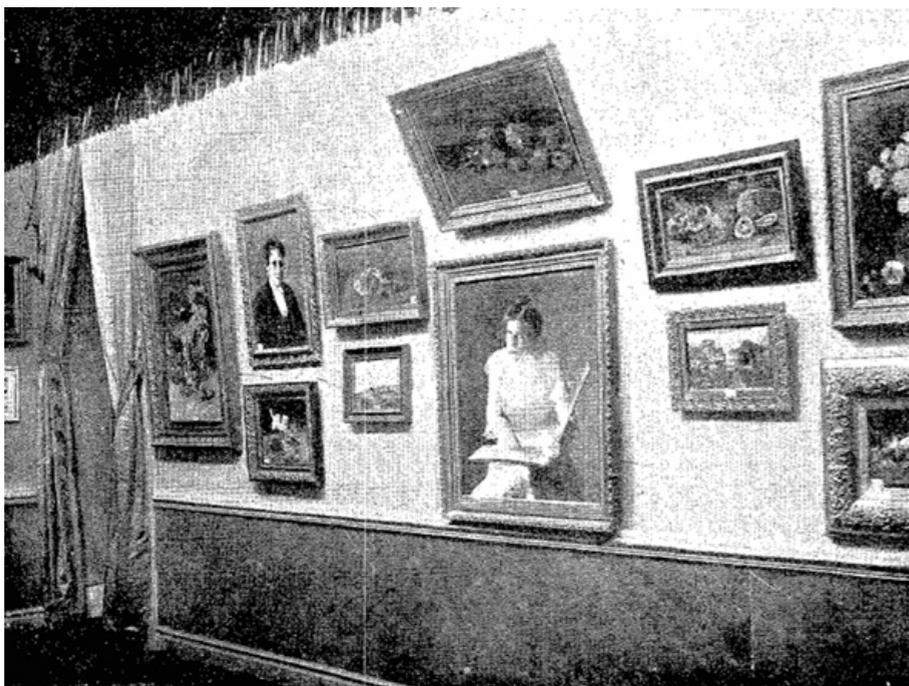


Figura 1. Exposición de Pintura Feminista, Salón Amaré, Madrid, 1903.
Reproducida en *ABC*, Madrid, 30-6-1903, p. 9.



Figura 2. María Luisa Puiggener, *Escena de empeño (Una joya)*, 1900, óleo sobre lienzo, 114 x 134 cm, Colección Cajasol, Sevilla.



Figura 3. María Luisa Puiggener, *Madre e hija*, h. 1901, óleo sobre lienzo, 105 x 77 cm, colección privada.



Figura 4. María Luisa Puiggener, *Retrato de dama*, h. 1904, óleo sobre lienzo, 84 x 62 cm, colección privada.