

**La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte
femenino en España (1900-1936)**

*Gallantry: a Form of Sexism in the Criticism of Female
Art in Spain (1900-1936)*

RESUMEN

Siguiendo una tendencia iniciada por el pintor, arquitecto y teórico Giorgio Vasari, el uso de la galantería y la cortesía ha estado presente en la crítica al arte femenino desde los primeros textos referidos a mujeres artistas escritos en el Renacimiento. Este artículo recupera evidencias del lenguaje galante y de la actitud paternalista todavía presentes en la crítica a las mujeres artistas en la España del primer tercio del siglo XX. Plantea el debate sobre el uso o no de la cortesía, que fue de actualidad en los años veinte y treinta, cuando la presencia de mujeres en exposiciones y en certámenes se hizo constante, y el modo en que halagos, piropos y fórmulas de cortesía pudieron ser una forma de sexismo benévolo, que embaucaba a las artistas gracias al reforzamiento de su imagen positiva, pero que no favoreció la inserción profesional femenina, fomentando la competencia entre artistas y falsas ilusiones de éxito.

Palabras clave: cortesía, mujer artista, crítica de arte, sexismo.

ABSTRACT

Gallantry and courtesy were a trend initiated by the painter, architect and theorist Giorgio Vasari. It has been present in the criticism of Woman's art since the first texts referred to female artists written in during the Renaissance. This article recovers evidences of the gallant language and paternalistic attitude still present in Spain in the first third of the twentieth century in the critique of women artists. It raises the debate about the use or non-use of politeness and the manner in which compliments, flatteries, and courtesy formulas could be a form of benevolent sexism during the 1920s and 1930s. A period where the presence of women in exhibitions and contests became constant. Debate about the effect of the positive reinforcing of woman's image against the lack of female professional insertion by fostering competition between women artists and false illusions of success.

Keywords: Courtesy, Woman Artist, Art Criticism, Sexism.

SUMARIO

1.- Introducción. 2.- Coletillas corteses. 3.- Piropos físicos. 4.- Elogios científicos. 5.- La galantería a cuestión. 6.- Conclusión: lo galante, una forma de sexismo benévolo. 7.- Bibliografía.

1 Universidad de Castilla-La Mancha, isabel.rodrigo@uclm.es

1. Introducción

La galantería forma parte de la historia escrita de las mujeres artistas desde sus primeras evidencias en el Renacimiento. El culto idealizado a la mujer que introdujeron los trovadores del amor cortés, con su hiperbólico y retórico lenguaje, salpicó también los textos que sobre la vida y fortuna de más de una docena de ellas escribió Vasari en la segunda edición de *Le Vite...* (1568), donde escribía –exagerando con caballerosidad y no poco optimismo– que «las mujeres han llegado a ser excelentes en todo arte que se han propuesto» o que «si las mujeres son capaces de hacer tan bien a los seres humanos al darles vida ¿cómo puede maravillarnos que aquellas que lo desea sean capaces de hacerlos igualmente pintándolos» (Porqueres, 1994: 61; Caso, 2011: 147). La visión de la mujer artista como ser excepcional en sus cualidades morales y, por extensión, en el resto de sus actividades, estuvo desde entonces presente en las palabras de quienes prestaron atención al fenómeno y rareza de las mujeres pintoras o escultoras y escribieron sobre ellas (Chadwick, 1990: 31). Fruto de la cortesía eran también expresiones como la que sigue del escritor Lucio Cesare Croce sobre Lavinia Fontana, de la que decía ser «la gloria de la feminidad, nacida de la tierra como el fénix», asegurando que pintaba tan bien «que igualaba a Apolodoro, Zeusis y Apeles, Miguel Ángel, excelso entre todos, Corregio, Ticiano y Rafael» (Greer, 1979: 72).

La acogida que tuvieron estos y otros cumplidos galantes en las propias artistas no ha sido suficientemente estudiada. Siguiendo a Greer (1979: 69-71), a algunas pintoras, conscientes de sus carencias formativas y de sus resultados artísticos, les debió resultar ofensivo ser comparadas gratuitamente con los más grandes maestros; otras, en cambio, ávidas de aprobación, se dejarían seducir por las alabanzas. El halago y la protección a las mujeres artistas pudo ser, por tanto, un escollo más en su carrera de obstáculos; una forma premeditada de reafirmar la superioridad masculina y de frenar el esfuerzo y deseo de progreso de las artistas, creándoles una «ilusión de éxito» (69).

Esta argucia, basada en el poder de seducción y de proyección de una imagen positiva implícitos en la cortesía (Pessoa de Barros, 2008: 284-285), adquiere pleno sentido cuando las pintoras dejan de ser casos puramente aislados y, al ir integrándose en la práctica profesional del arte, empiezan a plantear cierta competencia en el mercado artístico, proceso que en España se constata claramente en las primeras décadas del XX (Huici y Diego, 1999; Muñoz, 2003; Lomba 2016), una vez que se ha autorizado a las mujeres a realizar estudios universitarios completos de bellas artes, incluidas las asignaturas que requerían la presencia de modelos desnudos (Diego, 1997: 191-194); momento en que existen profesoras dando clases en academias de arte y en instituciones oficiales de artes y oficios; y años en los que, en una suerte de discriminación positiva, se inauguran las primeras exposiciones colectivas de mujeres artistas y éstas empiezan a estar presentes en certámenes y exposiciones individuales y colectivas de ambos sexos, generando, en consecuencia, una crítica de arte continuada en la prensa cultural y especializada de la época. El análisis de ésta (García Maldonado, 2011; Muñoz, 2012; Rodrigo, 2017) permite apreciar la pervivencia del galanteo y su uso como forma de frenar y cuestionar el avance de la mujer en el arte. Este artículo plantea una doble lectura del paternalismo en la crítica del arte femenino entre 1900 y 1936, recopilando evidencias en la prensa cultural

y especializada del período señalado. Pretende, dentro de la metodología de género y de las investigaciones feministas del arte (López F. Cao, 2010 y 2014), dar un paso más a la recuperación de mujeres artistas olvidadas o mal catalogadas y a las explicaciones contextuales de su invisibilidad iniciado en España por De Diego (1987), Porqueres (1994), Mayayo (2003) y Muñoz (2004), para inscribirse al más reciente ámbito de las denuncias a los abusos y a la visión sesgada de la mujer en la crítica de arte, el cine o la literatura, abordado por autoras como R. de la Villa (2013), I. Rodrigo (2017), P. Aguilar (2010), A. Bernárdez (2008) o L. Freixas (2009).

2. Coletillas corteses

La primera muestra de galantería que heredó la crítica del siglo anterior (vid. Diego, 1997: 317-370) son los ripios o latiguillos, las palabras de adorno y frases hechas que por cortesía, muchos críticos continuaron empleando para dirigirse a las señoras. Un caso significativo es el de José Francés, crítico de arte de *La Esfera*, *Mundo Nuevo*, etc., que reunió noticias y juicios de las principales actualidades artísticas en su anuario *El Año Artístico* (1915-1926), mostrándose siempre galante y respetuoso con las pintoras y escultoras, a quienes solía presentar como *gentiles* y *gentilísimas* artistas. Un ejemplo entre los muchos existentes es el siguiente referido a la dibujante catalana Lola Anglada: «En salón Faianc Catalá una gentil artista se reveló con unos dibujos encantadores» (Francés, 1917: 18).

Es bastante probable que en este tipo de comentarios José Francés usara la expresión *gentil* como un ripio literario carente de significado. Admitir que se refería expresamente a la educación y cordialidad de las autoras, sería presuponer que el crítico conocía personalmente a las artistas, algo improbable en todos los casos, aunque fuera muy aficionado a visitar estudios y exposiciones. En cambio, en algunas ocasiones, el uso del concepto parece tener en él una intención precisa e incluso diferenciadora de unas artistas sobre otras, como en el siguiente texto referido a varias artistas: «Bien quisiera rendir galante tributo al grupo de pintoras que forman Elena Olmos, la gentil; María Corredoira, María del Adalid y Montserrat Rodríguez» (Francés, 1918: 361), que induce a pensar que de las cuatro mujeres destacadas en la Exposición de Arte Gallego de La Coruña de 1917, Elena Olmos era más notable, amable y educada que sus colegas, porque solo a ella dedica el adjetivo. Una explicación posible es que, al ser la hija del cónsul de Argentina en A Coruña, José Francés quisiera desplazar la cortesía a su aristocrática familia.

La coletilla de lo *gentil* dedicada a las artistas no fue exclusiva de José Francés, en cuya forma casi lírica de entender y juzgar el arte –sus juicios parecían «cuadros pintados» (Villalba Salvador, 2002: 8)– era habitual cierta cursilería. Se leyó también en revistas y críticos de distintas épocas, estilos e intencionalidades y, en general, fue un concepto escrito por cortesía para referirse a cualquier mujer popular, que era corriente leer en la prensa sobre escritoras, actrices, etc. Por ejemplo, Rodríguez de la Escalera (*Montecristo*), el crítico de sociedad de *Blanco y Negro*, decía que la reciente publicación de la novela «Ifigenia», había dado «actualidad literaria a la figura gentil de Teresa de la Parra» (1929: 82). Igualmente, se escribía en *ABC* sobre la actriz y bailarina Encarnación López Júlvez (*Argentinita*) que: «Esta gentil artista de *varietés* no necesita presentación. Todo Madrid la conoce...» (Anónimo, 1913: 18).

Una expresión galante más moderna, usada seguramente con un sentido parecido a lo *gentil*, fue el empleo del adjetivo *simpáticas* para referirse a las artistas. Lo vemos, por ejemplo, en Guillermo de Torre, quien se refería a la pintora ultraísta Norah Borges, y a las artistas europeas con quienes la relacionaba (Laurencin, Blanchard, Gontcharowa, etc.), como «simpáticas figuras femeninas de avanzada» (Torre, 1920a: 6-7), banalizando en cierto modo la crítica (Rodrigo, 2017: 1245), al igual que ocurría cuando el término era usado para juzgar el estilo de las autoras con expresiones tan imprecisas como: «simpática sinceridad técnica» (Francés, 1928b: 207), «simpática factura» (Valdeavellano, 1930: 95).

3. Piropos físicos

La palabra *gentil* también pudo ser empleada como un término referido al aspecto físico de las artistas, a través del cual piroppear, de una forma discreta y elegante, la hermosura, la gracia, la elegancia o lozanía de las mismas. De hecho, siguiendo a Greer (1979), las referencias a la belleza están presentes en todas las épocas de las que existen textos sobre pintoras, escultoras o artesanas. Vasari, por ejemplo, llamaba a Sofonisba «bella pittrice» (Greer, 1979: 71), y de la alumna de Tiziano, Irene di Spilimbergo, se decía por la misma época que «superaba [...] con sus bellos ojos a la diosa, madre del amor» (Greer, 1979: 72). La autora plantea la posibilidad de que el aspecto físico hubiera podido determinar el mayor o menor éxito profesional de algunas artistas, lo que explicaría que algunas jóvenes, refinadas y bellas artistas de dudosa cualificación profesional fueran elegidas pintoras de corte y profesoras de reinas e infantas durante los siglos XVII y XVIII, y que otras, menos agraciadas, recibieran cierto rechazo de la crítica, como expresa el siguiente texto de Diderot, sobre el escaso éxito comercial en Francia de la pintora Anna Dorothea Liszewska (1721-1782):

No es que la faltara encanto para causar sensación en este país, que lo tenía, es que la faltaba juventud, belleza, modestia, coquetería, caer en éxtasis ante las obras de nuestros grandes artistas, tomar lecciones de ellos, tener un buen pecho y trasero... (Greer, 1979: 89-90).

En la España del primer tercio del siglo XX, las insinuaciones y piropos directos a la belleza física de las artistas fue una constante como forma de galanteo en la crítica referida a individualidades y en la que reflexionaba sobre el fenómeno colectivo de la mujer artista. En 1909 decía Luis de Tapia sobre una obra presentada por María Benomar en la Exposición del Círculo de Bellas Artes, que «era un autorretrato muy lindo» y añadía: «¡Vaya si es guapa la pintora! ¡!» (1909: 21). Veinte años más tarde, explicaba una crónica de Antonio García Romero en *Estampa*, que para 1929 estaban matriculadas en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid: «cuarenta lindas alumnas» (1929: 31), describiendo a una de ellas, Julia Minguillón, como «alumna bella y atractiva» (32).

Algunas de estas coletillas galantes las hicieron las propias escritoras. Por ejemplo, Margarita Nelken, la única crítica de arte que escribió sobre temas artísticos en prensa especializada española y extranjera durante todo su vida (Cabanillas, 2007-2008: 371), escribía en *Blanco y Negro* que Vigée Lebrun era «una mujer exquisitamente dotada, en todos los aspectos, por la Naturaleza» (1927b: 101) y que Morisot tenía una «belleza singular» (1927a: 101). En la revista *Mundo Femenino*, escribía también Matilde Ras, que M^a Luisa

Pérez Herrero tenía una «hermosa figura de Diana Cazadora» (1931: 24). Sin embargo, como el piropo callejero, al que Eugenio D'Ors llamaba «madrigal de urgencia» (Astakhova, 2014: 100), el piropo escrito fue una práctica genuinamente masculina y cuando se refería específicamente a la belleza física, manifestaba una evidente intención del crítico de señalarse como macho frente a la mujer y frente a otros machos lectores. Lo vemos con bastante claridad en los piropos que lanzó Manuel Abril sobre Marisa Pinazo. Al crítico le extrañaba que, siendo la artista consciente de su atractivo, no se dedicase al autorretrato y, recreando una escena en que la pintora reflexionaba sobre su imagen ante el espejo, ponía en boca de la autora sus propios pensamientos exaltados: «...tengo aquí delante un cuadro preciosísimo... Sí, sí... Muy bien está..., pero ¡qué muy requetebién! Más me convenzo cuanto más lo miro... Es uno de los Pinazo más «primera medalla» que conozco...» (1930: 20).

Una de las artistas más piropoada por su belleza física fue la pintora Irene Narezo, cuando se dio a conocer en la sala Parés de Barcelona en 1915. José Francés fue el primero en hacerlo. La conocía personalmente por ser la esposa de Federico Beltrán Masses, a quien consideraba «uno de los cinco ó seis artistas perfectos, intachables» (1916b: 214) y al que defendió de las críticas continuas de que eran objeto sus desnudos femeninos. Esta cercanía le llevó a escribir el texto del catálogo de Narezo en Parés, como «homenaje a su talento y a su belleza» (1916a: 236), así como un artículo en *La Esfera* (1915: 8-9) que reproducía a gran tamaño su obra «La enlutada» (Fig. 1) y donde, al más genuino estilo caballeresco, exaltaba la belleza física y moral de quien definía como «dama del cabello rubio, los ojos negros y las manos blancas», con el siguiente piropo galante: «Forman á la belleza de Irene Narezo una Corte de Belleza, sus otras tres del bello nombre, del bello arte y del bello espíritu». Mucho más apasionado y exagerado fue el texto que le dedicó Manuel Abril (1915: 894-895) en la *Ilustración Española y Americana* donde escribía, en este caso sin conocerla personalmente, sólo a vista de sus fotografías (Fig.2), que «en artistas tan bellas como ella el arte no era más que un añadido».



Fig. 1. Irene Narezo, *La enlutada*.
La Esfera (25-9-1915, p. 7)



Fig. 2. Irene Narezo pintando en su taller.
Ilustració Catalana (14-11-1915, p. 684)

De entre todos los artículos recuperados, esta última crítica de Manuel Abril (1915: 894-895) merece una parada más detenida por ser un ejemplo sinigual de galanteo y admiración desmedidas, y de cómo desaprovechar dos páginas en no decir nada sobre su obra y estilo, sustituyendo todo estudio formal, cultural o puramente biográfico, por un auténtico ribeteado de ñoñeces que empezaba diciendo: «Hay seres luz, seres flor, ungidos por el hada madrina; su destino es embellecer, iluminar, vitalizar cuento les rodea por la sola virtud de ser y de cumplir su horóscopo. Así es esta dama». Con bellas palabras que diluían la importancia profesional de la artista, y pese a que el crítico aclaraba que no quería «vender la mísera piedad de una cortesía», hacía justo lo contrario malgastando la primera página en disertar sobre la musicalidad de su nombre («El nombre es ya un poema; es un tesoro de la fonética armoniosa y guatada: Irene Narezo Dragone...»). Y gran parte de la segunda la ocupaba en describir la impresión que le provocaba el aspecto de la pintora, asegurando que, pese a parecerlo, no era «una emperatriz de Bizancio, favorita circasiana, ni dogaresa del Veneto», sino «una gentil dama de hoy, muy siglo XX». Tuvo incluso espacio para hablar de su casa, con un jardín «frondoso y bello por donde pasea su pompa un pavo real, que entra á veces en el estudio de sus dueños y se detiene á contemplar los óleos que allí abundan». En cambio, dedicó solo dos párrafos a la valoración de sus pinturas, porque, según decía, era lo que menos le interesaba:

...sus obras en sí no me interesan tanto como el hecho de que esta mujer quiera hacer arte [...].Tuviera o no –como tiene– obras de excelente valor como promesa; llegue ó no a realizar valiosas obras de arte; hay en este movimiento suyo hacia el crear un impulso de dar más armonía de la que pueda *emanar por todas las condiciones* propicias que el hado concedió a su existencia (Abril, 1915: 985).

Los críticos vanguardistas también cedieron espacio al piropro al hablar de las artistas, incorporando en sus textos descripciones de la apariencia seductora de muchas pintoras y escultoras. Para los «modernos», el principal objeto de galantería fue la pintora Norah Borges, llegada a Sevilla junto a su hermano Jorge Luis en 1919, en cuyas habitaciones del Hotel Cecil Oriente organizaban veladas y tertulias con los ultraístas sevillanos. Estos le dedicaron poemas y textos críticos en la revista *Grecia*, que no pasaron por alto su atractivo. Adriano del Valle la describía «j... rubia, dulce, áurea/ como un dátil temprano!...» (1920b: 5); Guillermo de Torre, que años después fue su esposo, destacaba su «belleza aurirroáscea», su «fragancia candorosa» y sus «ojos iónicos» (1920: 11). Por su parte, Isaac del Vando Villar, haciendo con sus metáforas una analogía entre pureza y belleza (García Maldonado, 2011), decía que tenía «los ojos verdes y refulgentes como gemas», «manos blancas como flores de almendro», y una «dulce belleza, análoga a la de los ángeles del divino Sandro Boticelli» (Vando Villar, 1920: 5).

Más encendidas fueron algunas palabras de Ramón Gómez de la Serna sobre la pintora Ángeles Santos, que sorprendió a todos con su cuadro «Un Mundo» en el IX Salón de Otoño, cuando apenas tenía 17 años. Ramón la describía como «niña de ojos violetas y labio pálido», cuya «melena es rebelde y cae sobre los ojos» (1930a:

2), expresando cierta atracción erótica en expresiones como: «sus ojos violetas no se dejaban penetrar y se sentían ansias en convertirlos en negros gracias al punzón de Caín. (Será esa la tragedia del que conviva con esos ojos imposibles)» (1930a: 2). Los ojos de la pintora Sofía Casanova también recibieron piropos del escritor, al describirla como «joven inquietante con ojos de gata misteriosa» (1930b:4). «Preciosos ojos negros» tenía también Maruja Mallo a juicio de Francisco Alcántara, quien añadía que era «menuda [...] de cara aguileña, color claro» (1928: 2). Por su parte, la llegada de la pintora Jacqueline Lamba para organizar y participar en la exposición surrealista de Tenerife en 1935, generó mucha expectación y piropos sobre su apariencia y erotismo. En el entorno de la revista *Gaceta de Arte* se la describió como «mujer rubia, bien plantada, de estirada línea, los ojos azules...», «muslos y piernas de nadadora» (Pérez Minik, 1975: 77 y 111). Emilio Sánchez Ortiz y Domingo Pérez Minik resaltaron además, que su «exótica belleza y atuendos singulares tenía a todos encandilados» (Sánchez Ortiz, 1992: 49 y Peralta, 2010: 145).

El atuendo singular a que se referían estos últimos, no era sino la nueva indumentaria (trajes de líneas rectas, peinado a lo *garçon*) y los nuevos hábitos que la mujer moderna reivindicó en estas fechas como uno más de sus derechos y libertades y, a la postre, una forma de vestir más cómoda y adaptable a un nuevo modelo de vida femenino que incorporaba los viajes, el deporte, el trabajo (Barrera López, 2014: 224). Muchas pintoras y escultoras de la década de los años 20 y 30 tenían este aspecto extravagante, deportivo y/o andrógino. Por ejemplo, de la pintora y dibujante Delhy Tejero, decía su amiga, la también artista Pitti Bartolozzi, que: «era un tanto extravagante; la que más llamaba la atención por sus atuendos, confeccionados por ella misma, se pintaba las uñas de negro y se cubría con una capa negra» (Lozano Bartolozzi, 2001: 296).

Por lo tanto, no fue ocasional que estas derivaciones sobre el aspecto de la mujer moderna también estuvieran presentes en la crítica a las artistas, pudiendo leerse, intercaladas entre los datos biográficos y los juicios sobre las obras, descripciones anecdóticas sobre el aspecto jovial, saludable o deportivo de las mismas. Son significativas las palabras que, referidas a su aspecto físico y a su estilo de vida, fueron lanzadas en distintos medios sobre Marisa Roësset, una de las pintoras que acaparó la crítica a finales de los años veinte como emblema de mujer moderna (Villaseca, 1927: 87-89; Cil, 1932: 6), y a quien la bibliografía reciente sitúa en el Círculo Sáfico de Madrid (Capdevilla, 2013). José Francés se la imaginaba con el aspecto desenfadado que ella misma se dio en sus autorretratos (Fig. 3), como una «adolescente que se sienta en el banco del jardín..., después de haber corrido mucho, reído mucho y cantado mucho... », o bien «con indumento de alpinista, en lo alto de un bosque» (1928c: 337). Manuel Abril la describía así:

Marisa Roësset. Adolescente y deportiva. Flequillo muchachil, –muchacho y muchacha–; pudiera venir del gimnasio; más bien de la sierra; pudiera haber venido del estudio a la exposición, al volante de un conducción interior tipo juguete. Es alegre, abierta, sana; rubia y como dorada por el sol; rubio de trigo (1929: 421).



Fig. 3. Marisa Roësset,
Autorretrato tumbada en el suelo, 1927.
Fuente: Capdevilla, 2014, p. 103



Fig. 4. Cecilio Pla, *Pintura «de guante blanco»*.
Portada de *Blanco y Negro* (5-6-1909)

4. Elogios científicos

Pero el cumplimiento de más reputación que podía recibir una mujer artista en el primer tercio del siglo XX, el que incidía directamente en el buen ejercicio del arte, era el de ser *viril* en el oficio. Lo recibieron solo las artistas consideradas absolutamente excepcionales, y por tanto, poseedoras de cualidades artísticas atribuidas sólo a los hombres, entre las que estaban: la traza vigorosa, la seguridad y perfección en el dibujo, la valentía cromática, la contención decorativa y la creatividad temática o estilística. El de «lo masculino» era, por tanto, un piropo contrapuesto al insulto de «lo femenino», que significaba tener, como cualidades más mediocres y propias de las mujeres: la gracia, la ingenuidad, el sentimiento, la contención cromática, la minuciosidad o el exceso decorativo. Un texto que expresa claramente esta realidad es el siguiente publicado en *Blanco y Negro* con el título «Pintura de guante blanco», que acompañaba al retrato de una mujer pintora de Cecilio Pla (Fig. 4):

No se va a pedir á las pintoras la robustez del dibujo, el vigor del colorido ni la acritud de contrastes y claroscuros que solamente los pintores *muy hombres* emplean, pero en cambio, no hay, por lo general, en la pintura masculina la minucia de observación y la gracia de pormenor que en la femenina resplandece (Anónimo, 1903: portada).

Todos estos tópicos, lanzados en el siglo anterior sobre las artistas diletantes, se mantuvieron también sobre las profesionales de las primeras décadas del siglo XX, justificados científicamente por las teorías médico-biológicas (vid. Aresti, 2001), sociológicas, o psicológicas de la diferenciación de los sexos, que negaban la creatividad y el genio creador a la mujer, atribuyéndole únicamente la capacidad imitativa y el dominio de ciertos valores derivados de su espíritu maternal: sensibilidad, detallismo, paciencia, vocación por el ornato, etc. (Nordau, 1901; Novoa Santos, 1908; Weininger, 1911; Simmel 1911; Ortega y Gasset, 1923; Marañón, 1926; González Blanco, 1930). Los casos excepcionales de imaginación estética presentes en la mujer se consideraban, por tanto, desviaciones de la feminidad, casos de «hermafroditismo intelectual» (Moebius, 1909: 21-22) que debieron padecer, a tenor de dichas teorías, todas las artistas elogiadas por la crítica como *viriles* o *varoniles*, entre las que se pueden citar a:

-Nelly Harvey, retratista inglesa afincada en España, cuyos trabajos daban a J. Francés «una viril impresión con gruesos empastes de color, con grandes masas sobriamente resueltas» (1916c: 5).

-Milada Sindlerova, pintora checa llegada a España en el contexto de la Guerra Mundial, cuya pintura para García Sanchíz «no es pintura de mujer» (1917: 7) porque pinta, según Antonio Espina, con «vigor varonil y habilidad» (1917: 11).

-María Montaner de Sureda, paisajista de Mallorca, discípula de Sorolla, cuyas vistas eran para Ballesteros de Martos: «...de una virilidad, de una pujanza, de una intensidad que en nada parecen ser hijas de un temperamento femenino» (1918).

-María Luisa Pérez Herrero, paisajista madrileña pensionada en el Paular, y después en París, Bélgica e Italia, de quien decía José Francés que: «pinta como un hombre», con una «seguridad varonil, una varonil elocuencia» (1925: 48-49), añadiendo Vegué y Goldoni tras la muerte de la artista, «que no parecía la suya pintura de mujer» (1934: 5).

-María Corredoira, pintora gallega, de quien explicaba Manuel Abelenda que «su factura es varonil, quizá excesivamente valiente...» (Cit. en Francés, 1928a: 167).

-Maroussia Valero, hija del tenor Fernando Valero, de quien escribía Méndez Casal que «su brío y rotundidad acusan una interpretación viril» (1929a: 7-9), realizando, según José Francés, «viriles interpretaciones de tema gitanesco» (1929: 39).

-Helena Gameiro, acuarelista portuguesa que compensaba la temática femenina de las flores, con una «viril afirmación de energía cromática» (Francés, 1923-1924: 167).

-Margarita Sans Jordi, escultora valenciana discípula de LLimona, que a juicio de Javier Tassara modelaba con «certidumbre varonil» (1935), etc.

Otra forma corriente y mucho más directa de lanzar el mismo piropo a la mujer artista, era llamándola *pintor* en lugar de *pintora*, como se escribía habitualmente de Maruja Mallo, que fue llamada «pintor de metáforas» (Anónimo, 1928: 4) y «nueva pintor» (Espina, 1928: 1) en la *Gaceta Literaria*, y «nuevo pintor» (Quiroga y Pla, 1928b: 3) y «pintor de nuestro tiempo» (Quiroga y Pla, 1928a: 14) en *Mediodía*.

También Rosario de Velasco demostró ser un «gran pintor» (Estévez Ortega 1932:32) cuando ganó una segunda medalla en la Nacional de 1932 con su obra «Adán y Eva»; al igual que Marisa Roësset y María Corredoira, exaltadas respectivamente por la crítica por su «temperamento de pintor, muy pintor» (Villaseca, 1927: 88) y su «fuerte temperamento de pintor» (Francés, 1924:92). La explicación dada a dicha inversión del género era la misma en todos los críticos. Salvo Manuel Abril que decía usar el masculino como «genero neutro en el cual no queda margen para las admiraciones galantes» (1930:17), el resto lo hacía para recalcar que el talento artístico era propio del hombre, o excepcionalmente, de las mujeres que sabían renunciar a las sensiblerías femeninas (Villaseca, 1927: 88; Francés, 1924: 92). Quien mejor lo resume es Quiroga y Pla: «el artista cuando merece este nombre, es Adán, Apolo; varón, en suma. Y el del arte, ejercicio específicamente viril» (1928a:14).

5. La galantería a cuestión

La galantería hacia la mujer apenas encontró frentes que cuestionaran su uso en la crítica de arte, y los escasos debates abiertos sobre el tema parecían incidir en que los aplausos a las artistas eran inmerecidos y enmascaraban una mediocridad generalizada, opinión que expresaba el profesor de la escuela de Institutrices y otras carreras para la Mujer y del Instituto de Cultura y Biblioteca Popular de la Mujer de Barcelona, Rossend Serra i Pagès (1910:7), en un artículo escrito en *Feminal* sobre la decoradora Adelaida Ferré. Decía que se hablaba públicamente de las artistas «exagerando de una manera inverosímil» como si de una necrológica se tratara, y que se comparaba gratuitamente a artistas principiantes con las mismísimas Vigeé-Lebrun, Rosa Bonheur o Angelika Kauffman, resultando con el tiempo no ser, la tal artista sobrevalorada, más que una «blanqueadora de cocinas»². Por ello recomendaba abandonar la habitual «tesitura hiperbólica» para hablar de las mujeres como si fueran hombres.

Para evitar este tipo de reproches derivados del abuso de la cortesía, en la década de los treinta, cuando la presencia femenina se hizo constante en certámenes y exposiciones, será frecuente encontrar en los textos sobre mujeres artistas, compromisos de imparcialidad y ausencia de galantería. Así lo explicaba Manuel Abril en su crónica del Salón de Otoño de 1935:

Con las damas usamos de esa benevolencia justa si las damas se muestran en ese caso, lo mismo que usamos de igual trato a los varones si el caso de ellos es el caso de ellas.

No; no hay galantería en nosotros cuando la tal galantería pudiera ser depresiva para las elogiadas y ofensiva para la Justicia, que también es dama. Prueba evidente de ello, que nosotros, habiendo hecho constar la existencia de casi medio centenar de expositores femeninos, hemos elogiado con fervor a media docena escasa (1935: 84).

2 En el catalán original: «emblanquinadora de cuynes».

Estos debates fueron más visibles en los momentos puntuales en que la presencia femenina se hacía más evidente, caso de las exposiciones colectivas de mujeres, la primera de las cuales tuvo lugar en la Sala Parés de Barcelona en 1896 (La Lueta y Mercader, 2015), a las que siguieron otras en la misma sala y en el resto de España, como la organizada en Canarias en 1900 y en la Sala Amará de Madrid en 1903 (Coll, 2001: 28-29). Estas, y algunas más tardías fueron la ocasión perfecta para plantear la cuestión de la mujer artista como colectivo y reflexionar sobre su historia y el papel que ejercía en el arte actual. Así, por ejemplo, Antonio Méndez Casal, a propósito de una exposición de mujeres pintoras celebrada en el Salón del Heraldo de Madrid en junio de 1929, aclaraba en *Blanco y Negro* a los lectores que pudieran estimar «la existencia de un trato favorable en donde sólo se intenta juzgar con rectitud», que «la acometividad de la mujer moderna» ponía «en fuga a la clásica galantería» (1929b: 18). A su juicio:

En arte, la mujer demuestra una capacidad igual a la del hombre, tal vez superior en ciertos aspectos. Una exposición de pintura femenina no reserva al espectador aquel espectáculo de pintura monjil que solía ofrecer en el siglo XIX. En esta que ahora encontramos podría hacerse la experiencia de borrar firmas, y a buen seguro que ante muchas obras nadie adivinaría la condición femenina del artista (1929b: 15).

El único texto que se ha encontrado en esta época referido más específicamente al uso o abuso de la galantería en la crítica al arte femenino: la «Crónica estético-feminizante» de Manuel Abril (1931: 96-100), lo ocasionó también una colectiva femenina, en este caso, la exposición de Mujeres Dibujantes celebrada en el Lyceum Club Femenino de Madrid en 1931. En ella, el crítico y mentor de la Sociedad de Artistas Ibéricos, ponía de manifiesto el desconcierto de los críticos frente al uso o rechazo de la galantería, porque según decía:

...hay damas que consideran una ofensa la galantería y sienten que las deprime un preconcebido y descendiente trato de lisonja; hay otras, por el contrario, que están muy satisfechas con la modalidad tradicional en este punto. Las hay que encuentran justa, y reivindicadora inclusive, la supresión del piropeo; las hay que lo defienden y les agrada escucharlo (1931: 96).

Partiendo de esta realidad, el autor planteaba su crítica de la exposición de mujeres dibujantes describiendo –no sin cierto humor– las fórmulas corrientes de hablar de las artistas, que eran, a su juicio: «abstenerse y galantear», «galantear», «abstenerse» y «ni galantear ni abstenerse». Según el autor, el primer modelo era el usado por los críticos que, para coquetear con las artistas, las embaucaban con frases imprecisas y amables eludiendo cualquier juicio sobre sus obras. Un ejemplo de este flirteo galante lo introducía Manuel Abril al inicio de su crónica al decir que: «al final de la palabra «dibujante» ha nacido una flor: una «a» convirtiendo al dibujante en dibujanta» El segundo modelo, de puro galanteo, consistía en sublimar al unísono a las artistas y a sus obras, ejemplo de lo cual escribía Manuel

Abril la siguiente afirmación: «Todas las expositoras están bien. Y ¿cómo no? Sus obras lo están igualmente: de tales flores, tal fruto». Respecto a la tercera opción, decía Manuel Abril que «abstenerse» de hacer juicios sobre las obras femeninas evitaba posibles susceptibilidades en las artistas por el ejercicio del galanteo o por su ausencia, así como incomprendiones en los colegas, y para ejemplificarlo, eludía comentar las obras presentes en la exposición de dibujantes, pero a cambio, aprovechaba para afirmar que era ya ineludible reconocer el mérito de una nueva promoción de mujeres artistas que, al igual que los hombres, recurrían al arte como educación personal o como recurso económico, sin importar en realidad si su interpretación artística era igual a la masculina o si aportaba modalidades que sólo como mujer se pudieran sentir o expresar. Por ello, lo más coherente con los tiempos era para Manuel Abril «ni galantear, ni abstenerse». En sus propias palabras, los críticos no tenían «por qué eludir, no hay por qué usar lisonjas; con ser justos concluido» porque, según decía, en las actuales exposiciones colectivas de mujeres podían encontrarse: «...aproximadamente la misma escala y gradación de valores de cualquier otra Exposición mixta; hay artistas de verdad; artistas que prometen y una mayoría que ejerce el dibujo como nuevo arte adorno»; una afirmación que deja ver una clara evolución en su propio modelo crítico, que para 1915, el año en que escribió sobre Irene Narezo, había sido el del piropo fácil y el ripio rimbombante.

Sobre la recepción de la crítica galante entre las mujeres, Greer ha dejado algún testimonio de lo tediosa que resultaba la cortesía a algunas artistas europeas de finales del XIX y principios del XX. La escultora Kathleen Scott (1878-1947) escribía al respecto: «de una mujer de mi clase no se espera nada, ni cerebro, ni energía ni iniciativa; y basta demostrar una brizna de ello para recibir alabanzas desmesuradas» (Greer, 1979: 76). Por su parte,

Marie Bashkirtseff (1858-1884), autora de la conocida escena de señoritas pintando al natural en la Academia Julian, rechazaba con vehemencia la condescendencia del famoso profesor parisino, cuando escribía en su *Diario*: «He llamado a Julian a ver el boceto acabado de mi estatua. Y ha empezado a decir extasiado, «muy bueno, exquisito, encantador, cautivador». Lo que quiere decir que ya no estimo a Julian» (Greer, 1979: 76).

En la España del primer tercio del siglo XX, la falta de testimonios de las propias artistas impide valorar la recepción de la crítica galante en el entorno femenino. Si aceptamos lo dicho por Abril, algunas artistas debieron



Fig. 5. Tatyana Fazlalizadeh, *Women are not seeking your validation*. <http://stoptellingwomentosmile.com/In-The-Environment>

hacer público su rechazo en conversaciones privadas que llegaban a oídas de los críticos. Es posible que la pintora jerezana Luisa Puiggener tuviera esa intención cuando presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1911 una pintura llamada «Galantería Rancia» (Muñoz, 2014: 54), hoy no localizada, adelantándose así al rechazo explícito de los piropos callejeros realizado en la actualidad por artistas como Alicia Murillo, con su campaña de vídeo «El Cazador Cazado» (2011-2012), o la neoyorkina Tatyana Fazlalizadeh (2012-2017), cuyo proyecto «Stop telling women to smile», consiste en empapelar importantes ciudades (Chicago, París, Berlín, Toronto...) con carteles titulados: «Las mujeres no buscan tu aprobación» (Fig. 5), «Mi aspecto no es una invitación», etc.

La inequidad en la crítica a las mujeres artistas también fue denunciada por Carme Karr en algunos textos que reivindicaban la valía de la pintora Lluïsa Vidal. La escritora feminista aseguraba en *Feminal* que el triunfo de una mujer artista era un hecho absolutamente heroico atribuible únicamente a su propio esfuerzo, «a su paciencia, estudio, constancia y coraje» (1909: 2), al no tener relaciones directas y frecuentes con críticos y amigos apasionados que inflaran su reputación, como sí ocurría con los artistas varones. Muy al contrario, Carme Karr aseguraba que la crítica silenciaba a las mujeres artistas; decía que, como mucho y con suerte, recibían breves «palabras –algunas de ellas de cortesía apenas–», demostrado una absoluta falta de justicia e imparcialidad que iba en contra de su promoción profesional (1914: 10). Prueba de ello es que Lluïsa Vidal, pese a dedicarse profesionalmente al arte durante toda su vida, tenga escrito en su partida de defunción: *sense cap professio concreta* (sin profesión concreta) (Muñoz, 2003: 140).

6. Conclusión: lo galante, una forma de sexismo benévolo

En conclusión, y resultado de todo lo expuesto, en el primer tercio del siglo XX, cuando la profesionalización de la mujer artista ofrecía tasas de participación femenina en el circuito artístico español cada vez más amplias y la polémica de los géneros derivada del avance del feminismo obligaba a unos y otros a posicionarse sobre el lugar de la mujer en la sociedad, la cortesía, entendida por Kakoff (1990) como un sistema que intenta minimizar el conflicto entre interlocutores (cit. en Cristobalina, 2008: 412), pudo ser, por el contrario, un elemento de confrontación entre géneros; una argucia más para reafirmar la superioridad del hombre frente a la mujer y por tanto, una forma unidireccional y seductora de ejercer el poder (Álvarez Muro, 2007) sobre las artistas que pretendían profesionalizarse. Las exageraciones y adulaciones a las artistas expresarían, por tanto, un «sexismo benévolo» más perjudicial, si cabe, que el «sexismo hostil» (Glick y Fiske, 1996) representado por los piropos vulgares o los insultos, que también los hubo, como los propinados por el pintor Santiago Rusiñol en el semanario *España* a las acuarelistas inglesas que hacían copias de la Alhambra, de las que decía, entre muchas barbaridades, que eran «feas con exageración» (1915: 9).

Es muy probable que estas y otras ofensas incitaran a las artistas a ser fuertes en su lucha por ocupar el espacio social y cultural que anteriormente habían tenido

vetado. En cambio, las fórmulas de cortesía, los halagos y los piropos, lanzados en un tono afectivo de protección, idealización y afecto, generaban en muchas de sus receptoras sentimientos positivos de aceptación, debilitando su resistencia al patriarcado y favoreciendo la subordinación a los roles de género establecidos (Fernández Sedano, 2001). Prueba de esta aceptación es la ausencia de respuesta de las propias artistas, algunas de las cuales, buscando el juicio justo, prefirieron el anonimato del pseudónimo, y la escasa denuncia, e incluso la reproducción de estereotipos –por arraigo de los mismos, o como estrategia de integración (Muñoz, 2012)–, por parte de las mujeres que ejercían la crítica de arte, incluidas las abiertamente feministas. Por ejemplo, Carme Karr decía que los pinceles de Llüisa Vidal y Elvira Malagarriga tenían «más de masculino que de femenino» (1912:7), y Margarita Nelken, que encontraba en Eva Aggerholm «obra de hombre» (1921:121).

El lenguaje galante hacia las artistas fue, por ello, menos inocente que en épocas anteriores, cuando la mujer no era una potencial competidora sino un simple objeto decorativo del que se hablaba vagamente incluida en el concepto genérico del «bello sexo» (Diego, 1997: 348). Salpicado de prejuicios sexistas sobre la emancipación de la mujer, el halago en la crítica durante las primeras décadas del siglo XX, situaba intencionadamente a las artistas en una situación de subordinación laboral y sexual frente al hombre, que ponía en el escaparate su obra, pero también su propia belleza, obligando a mujeres que con mucho tesón había vencido los prejuicios y resistencias para formarse y dedicarse profesionalmente al arte, a leer en la prensa innecesarias, y a veces burdas palabras sobre su aspecto, o piropos elegantes no menos dañinos que las reducían a meros objetos –*antipiropos*, según González y Malaver (2008). Expresiones galantes aparentemente inocuas dirigidas al gremio de las pintoras como: «venus pinta» (Abril, 1932: 32), frivlizaban con el colectivo de artistas profesionales y restaban seriedad al ejercicio crítico al convertir a la mujer de talento en una simple musa (Greer, 1979: 73-74).

Junto a esto, la galantería, que perpetuaba la separación del genio por sexos, trasformando lo viril en un piropo de artista genial y lo femenino en un insulto de artista mediocre, propiciaba también la competencia entre mujeres artistas, minusvalorando a la mayoría para ensalzar como casos de absoluta excepcionalidad, sólo a un puñado de ellas. Algunas de estas rarezas que dejaban en mal lugar a sus compañeras fueron: Maruja Mallo, señalada por la prensa como «artista de excepción» (Valdeavellano, 1928), «caso de singularidad extraordinaria» (Santeiro, 1931: 8) y caso de «pura genialidad» (Espina, 1928: 1). También Ángeles Santos, descrita como «magnífico caso» por Luisa Carnes (1939: 16) y «caso de excepción» por Gómez de la Serna (1930a: 1); Laura Albéniz, definida como «caso raro» (Marquina, 1930: 9); Kathe Kollwitz, señalada como «excepción que no conviene olvidar» (Nelken, 1927c: 98); Adelaida Ferré, destacada como «rara excepción» (Serra i Pagès, 1910: 6), etc. No debe pasarse por alto que la excepcionalidad no dejaba de ser una trampa que disimulaba las habilidades y el duro trabajo de las artistas bajo un supuesto don innato que las hacía grandes sin esfuerzo, y desanimaba a las restantes, de quienes no existía el menor interés por informarse.

En definitiva, durante el primer tercio del siglo XX, en una época en que la práctica –genuinamente española– del piropo callejero era tan mordaz que llegó incluso a ser prohibida durante el gobierno de Primo de Rivera, la mujer artista se profesionalizó absolutamente constreñida por un proteccionismo adulator que generaba en el espectador una sospecha sobre su valía real y la duda de si el crítico tenía dobles intenciones, y creaba en las artistas una ilusión de éxito que no se correspondía con la realidad de la mujer artista en la España de la época, donde no se entregó ninguna primera medalla en las Exposiciones Nacionales hasta la otorgada en 1941 por Julia Minguillón por su pintura «Escuela de Doloriñas». A juzgar por la crítica, en este y otros certámenes prestigiosos, el minoritario grupo de mujeres artistas participantes eran vistas como aficionadas encantadoras, siendo aceptadas por pura caballerosidad y cortesía (Muñoz, 2014: 52) o por ser discípulas de prestigiosos maestros. Así lo afirmaba Bernardino de Pantorba en su balance de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1948):

Entre esas obras rechazables [...] que por presiones amistosas e influencias de sus autores «salvan» el peligro de la no admisión [...], los principiantes – muy torpes todavía, pero ya impacientes–, los discípulos –y las discípulas! – de maestros con alta vara en el seno del Jurado... (Muñoz, 2014: 53).

Por lo tanto, y como conclusión final, a las formas principales de violencia simbólica a que se ha sometido a las mujeres en la esfera creativa –el silencio de la mayoría y la masculinización de la minoría son las principales (Torrent Esclapés, 2006)– debe añadirse, incluso sin una intención consciente (Bordieu, 2000: 73), la incesante y atropelladora galantería y el paternalismo de la crítica, que dificultó a las mujeres la adquisición de un estatus serio y real en su profesión.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, Manuel (1915) «Irene Narezo de Beltrán». *La Ilustración Española y Americana*, nº 43, 22 de noviembre, pp. 894-895.
- (1929): «Marisa Roësset y Gisela Ephrussi». *Revista de las Españas*, nº 39-40, noviembre-diciembre, pp. 421-422.
- (1930): «Pinazo... y compañía». *Blanco y Negro*, nº 2039, 15 de junio, pp. 19-20.
- (1930): «Maruja Mallo». *Blanco y Negro*, nº 2067, 28 de diciembre, pp. 16-20.
- (1931): «Crónica estético-feminizante». *Blanco y Negro*, nº 2080, 29 de enero, pp. 96-100.
- (1932): «Ana María Jiménez Cerra». *Blanco y Negro*, nº 2128, 6 de marzo, pp. 33-35.
- (1935): «Otoño en primavera». *Blanco y Negro*, nº 2284, 28 de abril, pp. 81-85.
- AGUILAR, Pilar (2010) «El cine, una mirada cómplice en la violencia contra las mujeres». En Ángeles DE LA CONCHA (coord.) *El sustrato cultural de la violencia de género: literatura, arte, cine y videojuegos*. Madrid. Síntesis.
- ALCÁNTARA, Francisco (1928) «Maruja Mallo en la "Revista de Occidente"». *El Sol*, 13 junio, p. 2.

- ÁLVAREZ MURO, Alexandra (2007) «Cortesía y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación». *Estudios de lingüística del español (ELiEs)*, nº 25. Disponible en: http://elies.rediris.es/elies25/alvarez_cap4_1.htm (Consulta: 16-7-2017).
- ANÓNIMO (1903) «Croquis femeninos. Pintura "De guante blanco"». *Blanco y Negro*, nº 649, 10 de octubre, portada.
- (1910) «Filosofía feminista. Refutación a Moebius». *Prometeo*, nº 5, marzo, pp. 93-94.
- (1913) «Comedia. La Argentina», *ABC*, nº 2793, 5 de febrero, p. 18.
- (1928) «En la «Revista de Occidente». Exposición de Maruja Mallo». *La Gaceta Literaria*, nº 35, 1 de junio, p. 4.
- ARESTI, Nerea (2001) *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ASTAKHOVA, E. (2014) «El Piropro como fenómeno lingüístico y sociocultural en el espacio español». *Cuadernos Iberoamericanos*, vol. 1, nº 3, pp. 99-108. Disponible en: http://imi-mgimo.ru/images/pdf/Iberoamerikanske_tetradi/CI13.pdf. (Consulta: 23-4-2017).
- BARRERA, Begoña (2014) «Personificación e iconografía de la «mujer moderna», Sus protagonistas de principios de siglo en España». *Trocadero*, nº 26, pp. 221-240.
- BERNÁNDEZ, ASUN (2008) *Violencia de género en el cine español*. Madrid: Editorial Complutense.
- BORDIEU, Pierre (2000) *La dominación masculina*. Madrid, Anagrama.
- BRIZ, Antonio et. al. (ed.) (2008) *Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral. III Coloquio Internacional. Programa EDICE*, Valencia, Universidad de Valencia/Programa Edice. Disponible en: <http://www.edice.org/descargas/3coloquioEDICE.pdf> (Consulta: 1-2-2017)
- CABANILLAS, África (2007-2008) «Las mujeres y la crítica de arte en España (1875-1936)». *Espacio, tiempo y forma*, nº 20-21, pp. 363-389. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etf-vii.20-21.2007.1480>
- CAPDEVILLA, Nuria (2013) *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset (1882-1995)*. Madrid, Horas y Horas.
- CARNES, Luisa. (1930) «Artes y artistas. En torno al magnífico «caso» de Ángeles Santos». *Crónica*, nº 54, 23 de noviembre, p. 16.
- CASO, Ángeles (2011) *Las Olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Planeta.
- CHADWICK, Whitney (1990) *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992 (Traducción de M. Barberán).
- CIL (1932). «De la vida moderna: Chicas de hoy». *El Sol*, nº 4789, 18 de diciembre, p. 6.
- COLL, Isabel (2001) *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona, El Centaure Groc.
- CRISTOBALINA, María (2008) «Análisis diacrónico de la cortesía verbal del español clásico al contemporáneo». En Antonio BRIZ et. al. (ed.) *Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral. III Coloquio Internacional. Programa EDICE*. Valencia, Universidad de Valencia/Programa Edice, pp. 400-418.
- DE DIEGO, Estrella (1997) *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, Cátedra.
- DE LA VILLA, Rocío (2003) «Crítica de arte desde la perspectiva de género». *Investigaciones feministas*, nº 4, pp. 10-23.

- ESPINA, Antonio (1917) «La semana artística. Milada Sindlerová». *España. Semanario de la vida nacional*, nº 106, 1 de febrero, p. 11.
- (1928) «Maruja Mallo». *La Gaceta Literaria*, nº 36, 15 de junio, p. 1.
- ESTÉVEZ ORTEGA, Enrique (1932) «Diálogo corrido. Visita a la Exposición. Mi amigo y yo». *Gaceta de Bellas Artes*, nº 411, mayo, p. 33.
- FAZLALIZADEH, Tatyana (2012-2017) *Stop Telling Women To Smile*. Disponible en: <http://stoptellingwomentosmile.com/>.
- FERNÁNDEZ SEDANO, Itziar et. al. (2001) «Sexismo, masculinidad-feminidad y factores culturales». *Revista Española de Motivación y Emoción*, vol. 4, nº 8-9, s/p. Disponible en: <http://reme.uji.es/articulos/amoyam4101701102/texto.html>. (Consulta: 10-4-2017)
- FRANCÉS, José (1915) «El arte catalán contemporáneo. Irene Narezo». *La Esfera*, nº 91, 25 de septiembre, pp. 8-9.
- (1916a) «Irene Narezo». En *El año Artístico 1915*. Madrid. Mundo Latino, pp. 236-238.
- (1916b) «Sobre el Arte en Cataluña». En *El año artístico 1915*. Madrid. Mundo Latino, pp. 213-214.
- (1916c) «Actualidad artística. Una retratista inglesa». *La Esfera*, nº 156, p. 5.
- (1917) «Exposiciones catalanas». En *El Año Artístico 1916*. Madrid. Mundo Latino, pp. 18-19.
- (1918) «La exposición de arte gallego en La Coruña». En *El Año Artístico 1917*. Madrid. Mundo Latino, pp. 341-369.
- (1923-1924) «Los acuarelistas portugueses». En *El Año Artístico 1923*. Madrid. Mundo Latino, pp. 162-167.
- (1924) «La exposición nacional de Bellas Artes». En *El Año Artístico 1922*. Madrid. Mundo Latino.
- (1925) «Una pintora paisajista». En *El Año Artístico 1923*. Madrid: Mundo Latino, pp. 46-49.
- (1928a) «Una pintora gallega: María Corredoira». En *El Año Artístico 1925-1926*. Barcelona, Editorial Lux, pp. 166-167.
- (1928b) «Paisajes de Flandes por una española». En *El Año Artístico 1925-1926*. Barcelona, Editorial Lux, pp. 206-207.
- (1928c) «La exposición nacional de Bellas Artes». En *El Año Artístico 1925-1926*. Barcelona, Editorial Lux.
- (1929) «La peligrosa facilidad de Maroussia Valero», *La Esfera*, nº 792, 9 de marzo, p. 39.
- FREIXAS, Laura (2009) *La desvalorización de las mujeres y lo femenino en la crítica literaria española actual*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- GARCÍA MALDONADO, Begoña (2011) «La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)». *AACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº 17, s/p. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3848561> (Consulta: 6-5-2017).
- GARCÍA ROMERO, Antonio (1929) «En la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado». *Estampa*, nº 74, 11 de junio, pp. 31-32.
- GARCÍA SANCHÍZ, Federico (1917) «Exposición de Milada Sindlerová». *La Nación*, 31 enero, p. 7.
- GLICK, Peter y FISKE, Susan T. (1996) «The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating hostile and benevolent sexism». *Journal of Personality and Social Psychology*, nº 70, pp. 491-512. DOI: 10.1037/0022-3514.70.3.491

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1930a) «La genial pintora Ángeles Santos, incomunicada en un sanatorio». *La Gaceta Literaria*, nº 79, 1 de abril, pp. 1-2.
- (1930b) «Gaceta catalana. A propósito de la pintora Montserrat Casanova». *La Gaceta Literaria*, nº 95, 1 de diciembre, p. 4.
- GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo (1930) *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad*. Madrid. Editorial Reus S.A.
- GONZÁLEZ, Carla y MALAVER, Irinia (2008) «El antipiro. El lado oculto de la cortesía verbal» (270-282). En Antonio BRIZ et. al. (ed.) *Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral. III Coloquio Internacional. Programa EDICE*. Valencia. Universidad de Valencia/ Programa Edice.
- GREER, Germaine (1979) *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid. Bercimuel, 2005 (Traducción de M. Siguero).
- HUICI, Fernando y DIEGO, Estrella de (1999) *Fuera de Orden. Mujeres en la Vanguardia Española*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- KARR, Carme (1909) «Lluïsa Vidal». *Feminal*, nº 26, 30 de mayo, pp. 2-3.
- (1912) «La pintora Elvira Malagarriga». *Feminal*, nº 58, 28 de enero, p. 7.
- (1914) «L'exposició Lluïsa Vidal a la sala Parés». *Feminal*, nº 87, 28 de junio, pp. 10-13.
- LA LUETA, Laura y MERCADER, Laura (junio 2015): «Les artistas irrompen en la política sexual. Quatre exposicions femenines d'art a la Sala Parés de Barcelona (1896-1900)». En *II Congress International coupDefouet, Ruta Europea del Modernismo*. Barcelona. Disponible en: http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Mercader-La_Lueta_Paper.pdf (Consulta: 1-4-2017).
- LOMBA, Concha (2016) «El umbral hacia la libertad. Artistas en España entre 1900 y 1926». En Magdalena ILLÁN y Concha LOMBA (com.): *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Zaragoza. Universidad y Diputación de Zaragoza, 2016, pp. 50-69.
- LÓPEZ FDZ. CAO, Marián (2011): *Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid. Horas y Horas.
- (2014) «Metodologías para el abordaje del arte desde la perspectiva de género». *Jornadas Aplicaciones del Arte a la igualdad en ámbitos educativos, sociales y culturales*. Madrid. Instituto de la Mujer/MAV, pp. 11-30.
- LOZANO BARTOLOZZI, M^a del Mar (2001) «Artistas plásticas españolas entre dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhi Tejero, Remedios Varo». En Rosario CAMACHO y Aurora MIRÓ (eds.) *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga. Diputación Provincial, pp. 289-328.
- MARAÑÓN, Gregorio (1926) *Tres ensayos sobre la vida sexual: sexo, trabajo y deporte, maternidad y feminismo, educación sexual y diferenciación de los sexos*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- MARQUINA, Rafael (1930) «Dibujos de Laura Albéniz», *La Gaceta Literaria*, nº 77, 1 marzo, p. 9.
- MAYAYO, Patricia (2003), *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid. Cátedra.
- MENDEZ CASAL, Antonio (1925) «Algunas impresiones del interesante VI Salón de Otoño en Madrid». *ABC*, número extraordinario, pp. 4-5.
- (1929a) «Del momento artístico. Exposiciones recientes. La de Maroussia Valero». *Blanco y Negro*, nº 1973, 10 de marzo, pp. 7-9.

- (1929b) «Salón del «Heraldo de Madrid». Pintoras españolas». *Blanco y Negro*, nº 1987, 16 de junio, pp. 14-18.
- MOEBIUS, Julius (1909) *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología*. Valencia. F. Sempere y C^a Editores.
- MONTECRISTO (1929) «Las damas escritoras. Teresa de la Parra». *Blanco y Negro*, nº 1977, 4 de abril, p. 82.
- MUÑOZ, Pilar (2003) *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*. Madrid. Síntesis.
- (2012) «Las mujeres como creadoras en las artes plásticas según los textos de hombres y mujeres en la España de la primera mitad del siglo XX». *Arenal*, vol. 19, nº 2, pp. 393-413. Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/1423> (Consulta: 5-3-2017)
- (2014) *Artistas españolas en la Dictadura de Franco. 1939-1975*. Madrid. ArCiBel.
- MURILLO, Alicia (2011-2012) *Videos de El Cazador Cazado*. Disponibles en: <https://aliciamurillo.com/el-cazador-cazado-2/>.
- NELKEN, Margarita (1921) «Artistas modernos. Daniel Vázquez Díaz y Eva Aggerholm». *Cosmópolis*, nº 31, julio, p. 151.
- (1927a) «El romanticismo rezagado de Berta Morisot». *Blanco y Negro*, nº 1874, 17 de abril, pp. 100-101.
- (1927b) «El arte feliz de Madame Vigée Lebrun». *Blanco y Negro*, nº 1891, 14 de agosto, pp. 99-101.
- (1927c) «La obra de amor de Kathe Kollwitz». *Blanco y Negro*, nº 1910, 25 de diciembre, pp. 96-98.
- NORDAU, Max (1901) *La psicofisiología del genio y del talento*. Madrid. Sáenz de Jubera.
- NOVOA SANTOS, Roberto (1908) *La indigencia espiritual del sexo femenino (Las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer. Su explicación biológica)*. Valencia. F. Sempere y Compañía Editores.
- ORTEGA Y GASSET, José (1923) «La poesía de Ana de Noailles». *Revista de Occidente*, nº 1, pp. 29-41.
- PERALTA, Yolanda (2006) *Mujer y Arte en Canarias. Creadoras e iconografías femeninas*. Tesis doctoral, Universidad de la Laguna.
- PÉREZ MINIK, Domingo (1975) *La facción española surrealista de Tenerife*. Barcelona. Busquets.
- PESSOA DE BARROS, Diana (2008) «La seducción en la conversación» (283-298). En Antonio BRIZ et. al. (ed.) *Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral. III Coloquio Internacional. Programa EDICE*. Valencia. Universidad de Valencia/Programa Edice.
- PORQUERES, Beatriz (1994) *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid. Horas y Horas.
- QUIROGA Y PLA, José María (1928a) «Un pintor de nuestro tiempo». *Mediodía*, nº 12, junio-julio, pp. 14-16.
- (1928b) «Más sobre un pintor nuevo». *Mediodía*, nº 13, octubre, pp. 3-6.
- RAS, Matilde (1934) «María Luisa Pérez Herrero». *Mundo Femenino*, nº 100-101, julio, pp. 24-25.
- RODRIGO, Isabel (2017) «Crítica de arte y polémicas de género en la España del primer tercio del siglo XX». En *Actas del XVII Congreso Nacional d'Història de l'Art*. CEHA. Granada, Atrio, pp. 1242-1256.

- RURSIÑOL, Santiago (1915) «Paradojas de un español. Las acuarelistas inglesas». *España. Semanario de la vida nacional*, nº 9, 26 de marzo, p. 9.
- SIMMEL, Georges (1911) «Lo absoluto y lo relativo en el problema de los sexos». En *Cultura Femenina y otros ensayos*. Barcelona. Alba Editorial, 1999, pp. 119-210. (Traducido por Genoveva Dieterich).
- SÁNCHEZ ORTÍZ, Emilio (1992) *Eduardo Westerdahl. La Era de la Gaceta de Arte*. Gobierno de Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- SANTEIRO, José Ramón (1931) «Maruja Mallo». *La Gaceta Literaria*, nº 105, 1 de mayo, p. 8.
- SERRA I PAGÈS, Rosend (1910) «Una artista catalana». *Feminal*, nº 39, 26 de junio, pp. 7-9.
- TAPIA, Luis de (1909) «Exposición del Círculo de Bellas Artes. En serio y en broma». *Blanco y Negro*, nº 944, 5 de junio, pp. 21.
- TASSARA, Javier (1935) «Artistas jóvenes. Margarita Sans Jordi». *Gaceta de Bellas Artes*, nº 449, septiembre, s/p.
- TORRE, Guillermo de (1920a) «El arte candoroso y torturado de Norah Torres». *Grecia*, nº 44, 15 de junio, pp. 6-7.
- (1920b) «Madrid-París. Álbum de Retratos. Mis amigos y yo». *Grecia. Revista decenal de literatura*, nº 48, 1 de septiembre, pp. 11-12.
- TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2006) «El silencio como una forma de violencia: historia del arte y mujeres». *Arte y políticas de identidad*, nº 6, pp. 199-213. Disponible en: <http://revistas.um.es/api/article/view/163001/141921> (Consulta: 4-6-2017).
- VALDEAVELLANO, Luis G. de (1928) «Exposición de Maruja Mallo». *La Época*, 2 de junio, s/p.
- (1930) «En la Exposición Nacional de Bellas Artes». *Arte Español*, vol. 19, nº 3, pp. 90-98.
- VALLE, Adriano del (1920) «Poema sideral. Norah Borges». *Grecia*, nº 17, 20 de marzo, pp. 5-7.
- VANDO VILLAR, Isaac del (1920) «Una pintora ultraísta». *Grecia*, nº 38, 20 de enero, p. 6.
- VASARI, Giorgio (1568) *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Firenze.
- VEGUÉ, Ángel (1934): «La paisajista Pérez Herrero ha muerto». *La Voz*, nº 4183, 28 de mayo, p. 5.
- VILLALBA SALVADOR, M^a Piedad (2002) *José Francés, crítico de arte*, Tesis doctoral [CD-ROM]. Madrid. Universidad Complutense.
- VILLASECA, Rafael (1927) «Marisa Roësset y la pintura femenina en España», *Blanco y Negro*, nº 1868, 6 de marzo, pp. 87-89.
- WEININGER, Otto (1911) *Sexo y carácter*. Barcelona. Península, 1985 (Traducido por Felipe Jiménez de Asúa).

Recibido el 13 de septiembre de 2017

Aceptado el 12 de diciembre de 2017

BIBLID [1132-8231 (2017): 147-166]