

“Adorno” y profesionalización artística femenina. El caso de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid desde un enfoque histórico-social y con perspectiva de género. Breve historia de un olvido reconocido (1903-1936)



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

TRABAJO FIN DE MÁSTER. ESTUDIOS DE GÉNERO.

Especialidad: Investigaciones Feministas.

Autora: Vanesa Villarejo Hervás.

Dirigido por: Dra. Marta del Moral Vargas.

**Departamento de Historia Moderna e Historia Contemporánea, Universidad
Complutense de Madrid.**

Curso: 2018/2019

Índice

Resumen.....	5
Introducción.....	5
Objetivos.....	6
Hipótesis.....	7
Aspectos teóricos y metodológicos.....	8
Estado de la cuestión.....	11
Fuentes.....	17
PRIMER BLOQUE. La revolución educativa de fin de siglo y sus consecuencias en la profesionalización artística femenina. Breve contextualización histórica.....	19
SEGUNDO BLOQUE. Las mujeres artistas en España como símbolo de emancipación en el primer tercio del siglo XX.....	23
CAPÍTULO 1. La formación femenina a debate en los primeros años del siglo veinte. Inicio de una revolución silenciosa.....	24
1.1. Breve análisis sobre la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en paralelo con las Escuelas de Artes y Oficios desde una perspectiva de género (1903-1910).....	25
1.2. Muestra de alumnas de la promoción 1905-1906.....	28
1.2.1. Rafaela Sánchez Aroca (1869-¿?).....	28
1.2.2. Flora López Castrillo (1878-1948).....	32
CAPÍTULO 2. Las mujeres universitarias destierran al “ángel del hogar”. La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado en diálogo con otras ofertas formativas desde una perspectiva de género y la Residencia de Señoritas (1910-1920).....	35
2.1. La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado desde una perspectiva de género (1910-1920).....	37
2.2. Muestra de alumnas de la promoción 1918-1919.....	37
2.2.1. Ana María Giménez Cerra (1900-¿?).....	38

2.2.2. María Luisa Pérez Herrero (1898-1934).....	41
CAPÍTULO 3. Artistas, “liceómanas”, “desertoras del hogar” y <i>modernas</i> en la España de los “felices años veinte”	47
3.1. La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Análisis del alumnado desde una perspectiva de género (1920-1930).....	52
3.2. Muestra de alumnas de la promoción 1923-1924.....	53
3.2.1. Carmen Torromé Santaló (1898-¿?).....	54
3.2.2. Purificación Verdú Tormo (1899-1999).....	56
CAPÍTULO 4. Muestra de alumnas en el ocaso de la Restauración (1930-1931).....	59
4.1.1. Esperanza Cañizares López (1892-¿?).....	60
4.1.2. Encarnación Rubio Gómez (1898-¿?).....	65
CAPÍTULO 5. El esplendor cultural de la Segunda República Española y las nuevas oportunidades en materia de igualdad entre sexos (1931-1936).....	69
5.1. La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado durante la Segunda República Española. Una mirada con perspectiva de género.....	70
5.2. Muestra de alumnas de la promoción 1932-1933.....	71
5.2.1. Helia Escuder Alarcón (1909-1992).....	71
5.2.2. Paulina Avelina Tomé Hidalgo (1896-1974).....	73
Conclusiones.....	78
Anexos.....	79
Bibliografía.....	85

Resumen: el discurso hegemónico de la historia del arte ha sido construido de manera androcéntrica, interesada y subjetiva, creando un imaginario social que implica la sobrerrepresentación masculina frente a la invisibilización femenina. Este ocultamiento de toda contribución femenina ha tratado de justificarse a lo largo del tiempo con debates sobre la calidad, la cantidad, el gusto y la “genialidad”, atributos todos ellos favorables al sexo masculino.

En este sentido, el presente trabajo intenta ofrecer una visión objetiva sobre la situación real de las mujeres artistas en España durante el primer tercio del siglo XX a través de la comparación de diferentes estudios artísticos y en especial, los cursados en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (1903-1936). Además, este análisis se muestra en paralelo al contexto social y político del momento mediante la consulta de una gran diversidad de fuentes (descritas con detalle en los siguientes apartados). Finalmente, se reivindicará la figura de diez artistas españolas de trayectorias, clases sociales e ideologías diferentes que compartieron como principal nexo de unión el espacio formativo, una serie de discriminaciones y prejuicios sexistas de la época, pero también una gran capacidad intelectual y artística para abrirse camino en el panorama artístico nacional e internacional del primer tercio del siglo XX.

Introducción: como se ha apuntado con anterioridad, el discurso hegemónico e interesado que se ha transmitido sobre la historia del arte resulta excluyente, ya que a través del mismo, se ha ocultado sistemáticamente la figura de las mujeres artistas. Algo que se ha intentado justificar mediante un canon androcéntrico en el que se reservaba al género masculino cualquier categoría positiva, devaluando por tanto las obras de autoría femenina.

Por otra parte, tanto la creación del imaginario social de “mujer pintora”, como de *mujer moderna*, se han vinculado únicamente con las mujeres pertenecientes a la burguesía, ocultando a las creadoras más humildes que debido sus condiciones económicas, tuvieron que realizar un esfuerzo mayor que las de la clase media-alta para intentar equipararse a ellas en el terreno expositivo. Por tanto, mediante la aplicación de una visión crítica y con perspectiva de género, en las siguientes páginas se realizará una aproximación objetiva sobre las verdaderas problemáticas comunes que sufrieron las mujeres artistas en la España del primer tercio del siglo veinte y cómo consiguieron triunfar en un espacio expositivo dominado por los varones a través de la reivindicación de diez de ellas.

Objetivos: este trabajo de investigación plantea varios objetivos, en primer lugar, trata de poner en valor la formación artística cursada por las alumnas de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, tomando como punto de partida el año 1903¹ y observar su evolución hasta 1936. De esta manera, se intentará comprobar de manera cuantitativa si el número de matriculación de alumnas progresa cronológicamente de forma lineal o si existen retrocesos que puedan estar vinculados a un reglamento restrictivo (previamente analizado) correspondiente al mismo curso o al currículum artístico-formativo de estas mujeres, como resultado de las asignaturas cursadas.

En segundo lugar, se tratará de analizar el impacto de la Residencia de Señoritas en las alumnas matriculadas en esta escuela. En tercer lugar, se reivindicará la figura de algunas artistas que compartieron promoción en la escuela ya citada mediante una selección más o menos aleatoria de dos alumnas por curso, correspondientes a 1905-1906², 1918-1919³, 1923-1924⁴, 1930-1931⁵ y, finalmente, el curso 1932-1933⁶. A continuación, se mostrará el panorama social en que estas mujeres artistas no sólo tuvieron que abrirse camino en una sociedad claramente machista, sino que, además, algunas de ellas sufrieron la dificultad añadida de la economía familiar y, aun así, consiguieron alcanzar altas cotas de reconocimiento en su momento. Finalmente, se estudiará la influencia positiva de los espacios de sociabilidad y redes femeninas en relación con una mayor capacidad expositiva de las mismas, así como una colaboración tanto formativa en talleres, como academias. Todo ello, entendido mediante el cambio de paradigma en torno a la formación artística femenina que supone el fin de siglo y mediante el cual, el arte

¹ De esta manera, se continúa con el análisis propuesto por Estrella de Diego, quien sitúa a las primeras alumnas de esta escuela en 1878 y estudia hasta el curso 1902-1903. DIEGO OTERO DE, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 265-274.

² La muestra correspondiente al curso 1905-1906 coincide con el lustro de siglo, así como con una cierta estabilidad en la matriculación (en relación a cursos anteriores), previa a un descenso bastante significativo, que tratará de analizarse en paralelo con la formación artística ofrecida en las Escuelas de Artes y oficios y con estudios tanto histórico-sociales, como de historia de la educación.

³ La selección del curso académico 1918-1919 está relacionada con un auge en la matriculación femenina, que alcanza su mejor resultado en esta primera década y tratará de analizarse en base a diferentes estudios sobre historia de la educación, creación de nuevas instituciones, nuevas becas de estudios y redes femeninas.

⁴ La muestra del curso 1922-1923 se justifica a propósito del reglamento restrictivo para las mujeres que señala Carmen Gaitán en 1922 con el fin de analizar su capacidad de actuación. GAITÁN SALINAS, Carmen, “Arte, educación y mujer. Embarque hacia el exilio de 1939”, *Archivo español de arte*, tomo 89, nº 353, 2016, p. 66.

⁵ La selección del curso 1930-1931 se aporta a modo de resumen del progreso de las alumnas en esta escuela a pesar del régimen restrictivo de la dictadura de Primo de Rivera.

⁶ El curso 1932-1933 se aporta con el fin de comparar la mayor o menor influencia del cambio de régimen político en la matriculación femenina en la escuela.

realizado por ellas pasa de ser considerado mero “adorno” a arte susceptible de ser expuesto y premiado.

Hipótesis: a través de este estudio con perspectiva de género sobre la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid entre los años 1903 y 1936, se podrían proponer varias hipótesis relacionadas con los diferentes apartados del trabajo. En primer lugar, el número de mujeres matriculadas habría experimentado una progresión no lineal, con retrocesos que se explicarían debido a la entrada en vigor de reglamentos restrictivos a la incorporación de alumnas, mientras que los avances se sucederían en paralelo a la creación de nuevas instituciones educativas y las nuevas posibilidades que ofrecían las becas de estudios. En segundo lugar, la creación de la Residencia de Señoritas en 1915 habría contribuido a un incremento de la matriculación en la escuela por parte de mujeres de las clases acomodadas.

En tercer lugar, las mujeres accederían al terreno artístico y promocionarían sus obras a través de los diferentes espacios de sociabilidad madrileños, así como la creación de redes femeninas presentes en diferentes instituciones. Por otra parte, y debido a las amplias dificultades para entrar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, las mujeres artistas ayudarían a ampliar la formación de otras más jóvenes en sus propios talleres. De esta manera, entre la España finisecular y la del primer tercio del siglo XX, se produciría un cambio de paradigma a través del cual ya no se entendería el arte “femenino” como sinónimo de “adorno”, sino como reflejo de independencia, espacio de creación, progreso y éxito. Por último, existirían evidencias claras de mujeres artistas de clase humilde que compartirían espacio expositivo y de sociabilidad con mujeres de otras clases sociales más elevadas y que conseguirían equipararse a estas últimas mediante la concesión de becas de sus correspondientes diputaciones provinciales u obtenidas mediante la Junta para la Ampliación de Estudios. Estos ejemplos romperían con la concepción elitista de *mujer moderna* y podrían aportar una deconstrucción crítica del modelo, ampliándolo a las clases sociales más humildes.

Aspectos teóricos y metodológicos: para la realización de este estudio sobre la situación artística de las mujeres en España entre 1903 y 1936, se toman como referencia diversos trabajos sobre historia cultural, como los ofrecidos por las historiadoras del arte españolas Estrella de Diego⁷, Idoia Murga⁸ o Carmen Gaitán⁹. Estos estudios se enriquecerán con la mezcla entre la disciplina de la historia del arte y la teoría feminista que proponen Patricia Mayayo¹⁰, Linda Nochlin¹¹ o Germaine Greer¹² autoras cuya aportación de la perspectiva de género al arte es innegable (y cuyos principales planteamientos serán explicados en el siguiente epígrafe). Otro de los ejes sobre los que se sustenta este trabajo es la historia social, vinculada con la historia de las mujeres, pudiendo aplicar de esta manera diferentes rasgos de interseccionalidad como la clase social gracias a las investigaciones de historiadoras como Marta del Moral¹³, Mary Nash¹⁴ o Shirley Mangini¹⁵. Del mismo modo, se emplearán trabajos sobre historia de la

⁷ Estrella de Diego estudia la situación y formación de las mujeres artistas en España durante el siglo XIX, así como su relación con la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. DIEGO OTERO DE, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más...*

⁸ Idoia Murga ofrece un estudio sobre las mujeres artistas de la Residencia de Señoritas. MURGA CASTRO, Idoia (Ed.), *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015.

⁹ Carmen Gaitán se centra en la trayectoria de algunas artistas exiliadas en Latinoamérica, pero también aporta una interesante introducción sobre la situación de las mujeres artistas en España en fechas previas a la guerra civil. GAITÁN SALINAS, Carmen, *Las artistas del exilio republicano español*, Madrid, Cátedra, 2019.

¹⁰ MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2015 (2003).

¹¹ NOCHLIN, Linda, "Why have there been no great women artists?", NOCHLIN, Linda, *Women, art and power and other essays*, Nueva York, Harper & Row, 1988 (1971).

¹² GREER, Germaine, *The obstacle race. The fortunes of women painters and their work*, Londres, Tauris, 2001 (1979).

¹³ Marta del Moral analiza el asociacionismo femenino de las mujeres de clase obrera en Madrid durante el primer tercio del siglo XX. MORAL VARGAS DEL, Marta, *Acción colectiva femenina en Madrid (1909-1931)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2012.

¹⁴ Mary Nash estudia la situación de las mujeres en España en relación con la publicación de textos feministas. NASH, Mary, *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, Barcelona, Anthropos, 1983.

¹⁵ Shirley Mangini investiga la situación de las mujeres de clase media-alta de la ciudad de Madrid durante el primer tercio del siglo XX. MANGINI, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001.

educación/formación, destacando especialmente los estudios de Consuelo Flecha¹⁶, María Luisa Rico¹⁷, Isabel Rodrigo¹⁸ y Estrella de Diego¹⁹.

En cuanto a los aspectos metodológicos, la reivindicación histórico-artística femenina que propone este trabajo se elabora mediante una investigación micro-histórica cuantitativa, cualitativa y con perspectiva de género. Para ello, se combinan fuentes primarias como documentación de archivo, fuentes orales derivadas de la entrevista a familiares de la pintora Paulina Avelina Tomé Hidalgo, catálogos oficiales de exposiciones artísticas, escritos sobre debates educativos y laborales de la época, memorias o diarios (como el de Victorina Durán) así como prensa, *La Gaceta de Madrid* o *Boletín Oficial del Estado* y reglamentos de la época. Por otra parte, la revisión bibliográfica a través de las fuentes secundarias está vinculada con estudios sobre historia cultural, social, de la educación/formación e historia de las mujeres, realizados fundamentalmente por las historiadoras e historiadoras del arte citadas con anterioridad. De esta manera, en la primera parte del trabajo se muestra una breve síntesis sobre la situación de las mujeres artistas en España y el caso particular de las alumnas de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, partiendo del estudio de Estrella de Diego. En segundo lugar, se ha intentado dividir el periodo propuesto (1903-1936) en décadas (a excepción de los años 1930 a 1936, fraccionados según el régimen político vigente) con el fin de estudiar la evolución en la matriculación femenina en la escuela ya citada en relación con los avances educativos, sociales y políticos en el terreno nacional, así como la posible influencia positiva de las redes femeninas y las posibilidades laborales reales de estas artistas en el terreno expositivo.

En tercer lugar, se han generado un total de 2 muestras de alumnas de la escuela por curso, matriculadas en los correspondientes a 1905-1906, 1918-1919, 1923-1924, 1930-1931 y 1932-1933. Cada una de estas muestras cuenta con el estudio de su trayectoria formativa,

¹⁶ Consuelo Flecha fue pionera en estudiar el acceso de las mujeres a las universidades españolas a principios del siglo XX, situando como punto de partida el año 1910. FLECHA GARCÍA, Consuelo, *Las primeras universitarias en España*, Madrid, Narcea, 1996.

¹⁷ María Luisa Rico centra su estudio en la formación profesional, por lo que podrá compararse con otras enseñanzas artísticas. RICO GÓMEZ, María Luisa, “Mujer, enseñanza profesional y modernización en España (1880-1930)”, *Historia contemporánea*, nº 41, 2010.

¹⁸ Isabel Rodrigo ofrece un análisis sobre las condiciones de las mujeres escultoras que estudiaron en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid entre 1900 y 1936. RODRIGO VILLENA, Isabel, “Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica del arte española (1900-1936)”, *Arenal*, nº 25, 2018.

¹⁹ Estrella de Diego situó a las primeras alumnas de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en 1878 mediante un análisis pionero en España al aplicar la perspectiva de género a la historia del arte. DIEGO OTERO DE, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español...* pp. 265-274.

profesional y biográfica. En este sentido (y con el fin de recabar la mayor cantidad de información posible), se han consultado sus expedientes académicos y otros documentos de la escuela en los que aparecen citadas a través del Archivo Histórico de la Biblioteca de Bellas Artes (UCM), el Archivo General de la UCM (a excepción de los correspondientes a Rafaela Sánchez Aroca y Flora López Castrillo por ausencia de los mismos), y el Archivo JAE (*online*) mediante el que se puede comprobar la concesión de becas de estudios. Por otra parte, se han revisado padrones municipales (especialmente de los años veinte y treinta) con el fin de enriquecer la investigación con datos personales de las artistas como la fecha de nacimiento, su filiación familiar y la profesión que dicen desempeñar. Además, se han analizado varios documentos relativos a la alumna Esperanza Cañizares de manera *online*, correspondientes al Archivo Histórico Nacional y, en el caso de la pintora Paulina Avelina Tomé Hidalgo, toda la información recabada en los archivos ha podido combinarse con testimonios orales gracias a la predisposición y colaboración de su hijo (Eduardo Sánchez-Vega Tomé) así como su nieta (María del Mar Sánchez-Vega Carrión) a quienes tuve el gusto de entrevistar en Segovia el pasado 25 de junio de 2019.

Este estudio de trayectorias vitales y profesionales se ha visto enriquecido con la consulta de los catálogos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (citados en el apartado bibliográfico) y los del Salón de Otoño (ambas fuentes han sido consultadas con el objetivo de analizar su mayor o menor participación en estas convocatorias, así como intentar obtener, en algunos casos, la fotografía de alguna de las obras que presentaron y que se muestran en la sección de “anexos”). Además, se ha revisado la *Gaceta del Madrid* y *Boletín Oficial del Estado* (según el periodo), así como los libros de copistas del Museo del Prado (cuya cronología se corresponde con las fechas vitales de las artistas seleccionadas) a través de la biblioteca digital de este museo, con el propósito de conocer más información sobre su trayectoria profesional. En este sentido, las artistas también han sido rastreadas a través de las hemerotecas digitales de la Biblioteca Nacional, la *Prensa Histórica*, la hemeroteca de *La Vanguardia* y la de *ABC* (comprobando así el mayor o menor grado de fama que consiguieron en su momento e intentando identificar tanto obras de su autoría, como alguna fotografía de las mismas).

Sin embargo, a pesar de la variedad de las fuentes utilizadas y la muestra de algunas obras de estas artistas seleccionadas, no se añade un análisis histórico artístico de las mismas. Este hecho se debe a que la cantidad de obras encontradas ha sido mínima y, en la mayoría

de los casos, al tratarse de una fotografía de baja calidad (y en blanco y negro o sepia) no se puede apreciar objetivamente la técnica, ni sería ético enmarcar a cada una de las artistas en una tendencia concreta en función de la visualización de una o dos obras de su autoría, en lugar de atender al conjunto de su producción.

Finalmente, en el apartado de “anexos” (además de algunas obras de estas artistas) se ofrece un análisis cuantitativo (mediante gráficas) sobre la matriculación total del alumnado, la proporción de alumnos y de alumnas (de 1903 a 1936). Estas gráficas son de elaboración propia y han sido realizadas en base a la consulta de los libros de matriculación de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid correspondientes a los años citados. El proceso previo a la conformación de la gráfica se ha realizado mediante un conteo curso por curso y, en este sentido, los datos pueden no coincidir con los propuestos en otras investigaciones. Esto se debe a que en algunos casos, las listas aparecen con números que se repiten o que faltan (por tanto, el número final correspondiente al total, varía), en otras ocasiones (que se especificarán en el apartado correspondiente) el alumnado se divide según diferentes convocatorias, algunos nombres aparecen mal escritos o de muy difícil transcripción y existen otros que parecen mixtos, como es el caso de Trinidad Franco Rubio, cuyo nombre se corresponde con un varón.

Estado de la cuestión: el discurso hegemónico de la historia del arte ha sido construido a nivel global desde un punto de vista androcéntrico y elitista, otorgando a los hombres la categoría de “genio”²⁰ y a las mujeres la de “musa”²¹. Este factor se une a una serie de dificultades añadidas para las mujeres creadoras, en detrimento de sus compañeros varones, así como la invisibilización de las mismas en las diferentes etapas en que se ha dividido tradicionalmente esta disciplina. Esta falta de referentes femeninos en todas las áreas de conocimiento fue identificada por Soledad Acosta de Samper, quien en 1895 publicó *La mujer en la sociedad moderna*²² y casi un siglo después, Carmen Pérez-Neu aportaría su obra *Galería universal de pintoras* (1964)²³. Por otra parte, las

²⁰ FRAISSE, Geneviève y PERROT, Michelle (Dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XIX^e Siècle*, Francia, Plon, 1991, p. 254.

²¹ Ídem, p. 250

²² A lo largo de esta obra, Acosta dedica capítulos a mujeres profesionales de disciplinas tan variadas como la medicina, la botánica, la arqueología, la literatura, la música o las bellas artes (entre otras). Por otra parte, en el capítulo XI de esta obra, podemos encontrar unas breves referencias bibliográficas sobre mujeres artistas de Europa y América. ACOSTA DE SAMPER, Soledad, *La mujer en la sociedad moderna*, París, Garnier Hermanos, 1895, pp. 225-234.

²³ En esta obra, según cita Estrella de Diego, Pérez-Neu trató de reivindicar la figura de pintoras de la antigüedad, aunque, al igual que las escritas por Plinio “el Viejo” y Bocaccio, existe la problemática de la

discriminaciones sexistas sufridas por las artistas fueron identificadas por historiadoras del arte feministas estadounidenses a partir de los años setenta del siglo XX, destacando especialmente Linda Nochlin con su famoso texto “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”²⁴. Esta misma autora realizaría un catálogo junto con Ann Sutherland con el fin de reivindicar la figura de mujeres creadoras desde 1550 a 1950²⁵.

No obstante, la crítica feminista no incidiría únicamente en el imaginario social, sino que se trasladaría del mismo modo al análisis de ciertos manuales, como el concebido como “canónico” por la historia del arte. Esta última obra citada responde a *La Historia del Arte*, narrada por Gombrich, donde curiosamente (y como señalarían una década después Rozsika Parker y Griselda Pollock), no aparece ninguna referencia femenina a lo largo de sus casi 700 páginas de extensión²⁶. Pero esta conciencia crítica derivada de la ocultación de las mujeres artistas no se llevaría a cabo solamente en el ámbito académico, sino que se trasladaría también al urbano de la mano de las *Guerrilla Girls*, quienes ampliaron esta visión al ámbito de los museos. Esto fue posible mediante una acción frente al Museo Met de Nueva York, ya que, frente a 169 artistas masculinos, aparecían representadas únicamente 13 artistas femeninas y por ello utilizaron su ya icónico lema “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Museo Met?”, haciendo alusión a la frecuente representación de mujeres desnudas pintadas por hombres y la infrarrepresentación de la autoría femenina. Por otra parte, realizaron un manifiesto irónico sobre “Las ventajas de una mujer artista”, entre las que se encontraban: “trabajar sin la presión del éxito”, “ver tus ideas en el trabajo de otros”, “tener la oportunidad de elegir entre tu carrera o la maternidad” o “no tener que sufrir la vergüenza de ser llamado genio”, entre otras²⁷.

Las autoras anteriormente citadas habían señalado el ocultamiento de los nombres femeninos en la historia del arte y las *Guerrilla Girls*, su invisibilización en los museos, pero sería Germaine Greer quien avanzaría en el planteamiento mediante la reflexión de las causas de estas dificultades añadidas²⁸. De esta manera, destacó una serie de factores que consideraba que podrían haber perjudicado a las mujeres, tales como la falta de apoyo

rigurosidad de fuentes para su estudio Cit. en DE DIEGO OTERO, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español...* p. 48-49.

²⁴ NOCHLIN, Linda, “Why have there been no great women artists?”... pp.145-176.

²⁵ SUTHERLAND, Ann y NOCHLIN, Linda, *Women artists: 1550-1950*, Nueva York, Los Ángeles County Museum of Art, Knopf, 1979.

²⁶ PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda, *Old mistresses. Women, art and ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 6.

²⁷ GROSENICK, Uta, (Ed.), *Women artists in the 20th and 21st Century*, Italia, Taschen, 2001, pp. 72-75.

²⁸ GREER, Germaine, *The obstacle race. The fortunes of women painters and their work...*

familiar, el *amor* (entendido como ensombrecimiento de la artista femenina en detrimento de su compañero masculino), la humillación, la diferenciación en la calidad (de acuerdo con el canon hegemónico de varón, blanco, heterosexual, de clase media-alta y con estudios artísticos) o la facilidad de pérdida de obra debido a las reducidas dimensiones del lienzo permitidas para las mujeres. Algo parecido haría una década más tarde Whitney Chadwick²⁹.

En el caso de España y a diferencia de otras disciplinas como la Historia, quedan aún bastantes campos por explorar y figuras de mujeres artistas por reivindicar. En 1903 José Parada y Santín realizó una primera aproximación al conocimiento de algunas pintoras del siglo XIX a través de su obra *Las pintoras españolas: boceto histórico-biográfico y artístico*³⁰. No obstante, si existe un estudio de referencia sobre las mujeres artistas en España desde una perspectiva de género, ese es el realizado por Estrella de Diego, quien sentó las bases de la reivindicación artística femenina en España (y Madrid especialmente) con su tesis publicada en 1984 *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y alguna más*. Esta investigación de la profesora de Diego, además fue novedosa por combinar la disciplina de la Historia del Arte con los Estudios de Género, realizar un análisis comparativo tanto de las pintoras de otras partes de Europa en el siglo XIX, como de las problemáticas comunes que encontraron para llevar a cabo el ejercicio de su profesión, sus logros y el caso concreto de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado desde 1878 (año en que sitúa a las primeras alumnas de la escuela) hasta 1903. Por este motivo, será la obra fundamental sobre la que se apoyará este trabajo.

Este ensalzamiento de creadoras femeninas adquiere aún menor repercusión en épocas anteriores a la contemporánea y son expuestas en su mayoría a través de diccionarios enciclopédicos donde no se habla específicamente sobre mujeres artistas, pero sí se añaden algunos breves apuntes biográficos sobre ciertas pintoras y escultoras. Algunas de estas publicaciones que recopilan nombres de mujeres de varias disciplinas y épocas son las de Susanna Tavera³¹ y Cristina Segura³². Por otra parte, se han realizado estudios sobre la representación de las mujeres en el arte, cuyo análisis puede aportar interesantes

²⁹ CHADWICK, Whitney, *Women, art and society*, Londres, Thames & Hudson, 2002 (1990).

³⁰ PARADA Y SANTÍN, José, *Las pintoras españolas: boceto histórico-biográfico y artístico*, Madrid, Asilo de Huérfanos del S.C de Jesús, 1903.

³¹ TAVERA, Susanna (Coord.), *Mujeres en la historia de España. Enciclopedia biográfica*, Barcelona, Planeta, 2000.

³² SEGURA GRAÍÑO, Cristina, *Diccionario Espasa. Mujeres célebres*, Madrid, Espasa, 1998.

y diversas reflexiones, pero, de manera indirecta, se sigue viendo a la mujer como “musa” en lugar de como “genia”. Algunos de estos trabajos serían los realizados por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid (1990)³³ o (de manera más general tanto a nivel cronológico, como geográfico) el libro de Jean Rousselot, donde reflexiona sobre la representación femenina desde la prehistoria hasta la edad contemporánea, añadiendo algunos ejemplos de obras españolas³⁴.

Sin embargo, también se ha tratado de paliar esta ausencia de autoría femenina a partir de los años ochenta mediante la publicación de libros y catálogos cuyo objetivo principal parece ser el de mostrar un gran número de mujeres artistas de la época contemporánea olvidadas por el relato hegemónico de la Historia del Arte. Algunos ejemplos de esta contribución serían los aportados por Raúl Chávarri, quien refleja en su obra una gran cantidad de nombres de artistas españolas, pero con escasos datos tanto vitales, como artísticos³⁵. Este último autor también participó en el catálogo de la exposición *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, celebrada en el Centro Conde Duque en 1984, donde (como su propio nombre indica) se reivindicaba la presencia femenina en el arte español³⁶. No obstante, este tipo de estudios ofrecen nombres desde la visión de la *historia contributiva*, término acuñado por Joan Scott³⁷ para referirse al estudio individual de una figura femenina concreta en lugar de aportar la historia de estas mujeres de manera conjunta, pero no incorporan la perspectiva de género. Por otra parte (y como apuntaron en el contexto estadounidense las *Guerrilla Girls*) la exhibición en museos de obras realizadas por mujeres sigue siendo escasa y desconocida por el público general, en detrimento de la masculina. En este sentido, resulta interesante destacar la investigación de Vicent Ibiza, ya que remarca estas presencias ocultas en algunos museos de España al mismo tiempo que aporta unos breves apuntes biográficos sobre cada una de ellas³⁸.

Otros trabajos donde se reflexiona sobre la situación de desventaja de las mujeres artistas en relación con sus compañeros masculinos serían los de Patricia Mayayo, quien teoriza

³³ VV.AA., *La imagen de la mujer en el arte español*, Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

³⁴ ROUSSELOT, Jean, *La mujer en el arte. De la prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Argos, 1971.

³⁵ CHÁVARRI, Raúl, *Artistas contemporáneas en España*, Madrid, Gavar, 1976.

³⁶ CARUNCHO, Luis (Dir.), *Mujeres en el arte español (1900-1984)*, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 1984.

³⁷ SCOTT, Joan, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en AMELANG, James, y NASH, Mary, (Eds.), *Historia y género. Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1990, pp. 23-56.

³⁸ IBIZA I OSCA, Vicent, *Obra de mujeres artistas en los museos españoles. Guía de pintoras y escultoras: 1500-1936*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente. UNED Alzira-Valencia, 2006.

sobre la falta de reconocimiento de las mujeres en la historia del arte desde la Edad Media hasta el siglo XIX, así como sobre la iconografía femenina³⁹, Amparo Serrano, quien trata de desmontar algunos de los falsos argumentos en contra de la capacidad de las mujeres y que han sido normalizados tradicionalmente por la sociedad⁴⁰ y, desde el punto de vista de las Bellas Artes, los de Marián López-Fernández Cao, quien aporta una interesante reflexión sobre la persona que crea, el debate entre arte/artesanía, la iconografía y la reivindicación de la autoría⁴¹. Por otra parte, existen historiadoras del arte españolas que han tratado de rescatar del olvido a figuras europeas de diferentes épocas, como Ángeles Caso⁴². Sin embargo, quizás sea el periodo contemporáneo el que ha suscitado un mayor interés en relación con el arte y las mujeres. En este sentido, fue Estrella de Diego quien sentó las bases de la historia de las mujeres artistas en la España y Europa del siglo XIX a través de su obra⁴³, periodo que, sin embargo, todavía sigue siendo bastante desconocido en cuestiones de género. En contraposición con este último periodo, son más frecuentes los estudios sobre las mujeres artistas del siglo XX en formato de biografías, entre las que destacan la de Maruja Mallo, Remedios Varo, Ángeles Santos, Julia Minguiñón, María Blanchard o Juana Francés⁴⁴, entre otras. Además, se han realizado los catálogos correspondientes a exposiciones retrospectivas sobre artistas como Delhy Tejero y, por otra parte, se han tratado de recuperar las memorias de pintoras de este siglo, tales como Victorina Durán, Delhy Tejero o Amalia Alvia⁴⁵.

No obstante, este tipo de estudios contribuyen a rescatar del olvido individualidades creadoras, pero generalmente, no forman parte de una narración común sobre la situación de las mujeres artistas en determinada época, ni sus relaciones de colaboración y de

³⁹ MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte...*

⁴⁰ SERRANO, Amparo, *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.

⁴¹ L.F. CAO, Marián (Coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000, pp. 13-47.

⁴² CASO, ÁNGELES, *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*, Barcelona, Círculo de lectores, 2006.

⁴³ DIEGO OTERO DE, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español...*

⁴⁴ CAMPO DE ALANGE, Condesa de, *María Blanchard*, Madrid, Hauser y Menet, 1944, CARBALLO-CALERO RAMOS, M^a Victoria, *Julia Minguiñón*, La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, 1984, CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep, *Ángeles Santos*, Madrid, Fundación Mapfre, 2010, DIEGO OTERO DE, Estrella, *Maruja Mallo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, DIEGO OTERO DE, Estrella, *Remedios Varo*, Madrid, Fundación Mapfre, 2007 y POPOVICI, Cirilo, *J. Francés. Artistas españoles contemporáneos*, Bilbao, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976.

⁴⁵ ALAMINOS, Eduardo (Dir.), *Delhy Tejero 1904-1968. Ciento once dibujos*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2005, AVIA, AMALIA, *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Taurus, 2004, MURGA CASTRO, Idoia y GAITÁN SALINAS, Carmen (Eds.), Victorina Durán. *Mi vida*, 3 vols., Madrid, Residencia de Estudiantes, 2018 y VILA TEJERO, M^a Dolores y SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (Eds.), TEJERO, DELHY, *Los cuadernines (diarios 1936-1968)*, Zamora, Diputación de Zamora, 2004.

problemáticas comunes con sus contemporáneas. En este sentido, aportan información de gran interés los estudios de Carmen Gaitán, quien estudia en profundidad la trayectoria vital, así como artística de algunas mujeres creadoras con características comunes y que tuvieron que exiliarse en Latinoamérica tras la guerra civil española, la breve aproximación de las mujeres al arte de las vanguardias, de Susan Kirkpatrick o los estudios desde la disciplina de la historia contemporánea de Pilar Muñoz López⁴⁶.

Por otra parte, algunas autoras han investigado la situación de las mujeres artistas en España específicamente desde el terreno educativo/formativo, tomando algunas como referencia la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. No obstante, los estudios sobre esta escuela, aparecen acotados, atendiendo a parámetros cronológicos y formativos, motivo por el cual no presentan un desarrollo lineal. De esta manera, Estrella de Diego sitúa a las primeras alumnas en el curso 1878-1879 y muestra su evolución hasta 1902-1903⁴⁷. Por otra parte, Isabel Rodrigo se centra en la formación escultórica para estudiar a las mujeres que cursan esta disciplina en la misma escuela (1900-1936)⁴⁸, quedando al margen otras enseñanzas como las plásticas o las artes decorativas. Pero este carácter formativo de las mujeres del primer tercio del siglo XX no se circunscribe únicamente a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y, en este sentido, destacan los estudios de María Luisa Rico, centrada en la enseñanza profesional⁴⁹, así como Patricia Delgado⁵⁰ y Carmen Gaitán⁵¹, quienes reflexionan sobre las Escuelas de Artes y Oficios.

Este creciente interés por rescatar la contribución invisibilizada de las mujeres se refleja en la celebración de seminarios como “La importancia de las mujeres en el patrimonio cultural. Aspectos para la educación en los museos”, promovido por el Instituto de Investigaciones Feministas (UCM) en 2011 o el curso “Cultura y educación: el protagonismo de las mujeres a través del arte”, en El Escorial (UCM) con el fin de

⁴⁶ GAITÁN SALINAS, Carmen, *Las artistas del exilio republicano español...*, KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España*, Madrid, Cátedra, 2003 y MUÑOZ LÓPEZ, Pilar, “Mujeres en la producción artística española del siglo XX”, *Cuadernos de historia contemporánea*, nº 28, 2006, pp. 97-117.

⁴⁷ DIEGO OTERO DE, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español* pp. 265-272.

⁴⁸ RODRIGO VILLENA, Isabel, “Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica del arte española (1900-1936)”, *Arenal*, nº 25, 2018, pp. 145-168.

⁴⁹ RICO GÓMEZ, María Luisa, “Mujer, enseñanza profesional y modernización en España (1880-1930)”... pp. 447-479.

⁵⁰ DELGADO GRANADOS, Patricia “La formación profesional en la mujer (1900-1928)”, FLECHA GARCÍA, Consuelo y NÚÑEZ GIL, Marina (Coords.), *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp.67-81.

⁵¹ GAITÁN SALINAS, Carmen, *Las artistas del exilio republicano español...* pp. 32-33.

reflexionar sobre la necesidad de aplicar la perspectiva de género en museos⁵². Finalmente, también se han realizado estudios a nivel estatal y con perspectiva de género sobre la situación de infrarrepresentación femenina en los museos frente a la sobrerrepresentación masculina, gracias al trabajo de las profesoras Marián López-Fernández Cao, Asunción Bernárdez Rodal y Antonia Fernández Valencia⁵³. Además, en esta tarea por analizar los museos, así como centros de arte desde una perspectiva crítica y de género, es necesario mencionar el artículo de Patricia Mayayo⁵⁴ y la ardua labor conjunta que aún se sigue llevando a cabo desde la *Asociación de Mujeres en las Artes Visuales* (MAV), mediante la que se realizan informes periódicos sobre la situación de los museos y se aboga por el fomento de las buenas prácticas, teniendo presente el cumplimiento del artículo 26 de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo de 2007 para la igualdad efectiva de mujeres y hombres⁵⁵.

Fuentes: este trabajo de investigación se basa en la combinación de fuentes primarias y secundarias en sus diferentes apartados. En cuanto a las primarias, destaca la documentación proporcionada por el Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, a través del que se han podido consultar los libros de matriculación de las alumnas de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, así como sus expedientes académicos, concesión de becas, premios, asignaturas matriculadas, correspondencia, reglamentos restrictivos y claramente discriminatorios para las mujeres, así como otra documentación interna de la escuela donde se refleja a la perfección el imaginario social del momento. Por otra parte, a través de los fondos del Archivo General de la UCM se han analizado documentos complementarios a los del archivo anteriormente citado, así como expedientes de alumnas, listas de matriculación y algunos reglamentos

⁵² LÓPEZ FDEZ. CAO, Marián, FERÁNDEZ VALENCIA, Antonia y BERNÁRDEZ RODAL, Asunción, *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Fundamentos, 2012.

⁵² MAYAYO, Patricia, “Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”, *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, nº 4, 2013, p. 9

⁵³ LÓPEZ FDEZ. CAO, Marián, FERÁNDEZ VALENCIA, Antonia y BERNÁRDEZ RODAL, Asunción, *El protagonismo de las mujeres en los museos...* Por otra parte, pueden consultarse otros proyectos de estas profesoras como *Museos en femenino*, Didáctica 2.0 Museos en femenino. Recurso online: <http://www.museosenfemenino.es/> [Fecha de consulta: 19/07/2019] o diferentes guías didácticas para primaria sobre mujeres artistas en la historia

⁵⁴ MAYAYO, Patricia, “Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”, *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, nº 4, 2013, pp. 25-37.

⁵⁵ Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo de 2007 para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. Recurso online: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-6115> [20/07/2019].

tanto de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, como de las Escuelas de Artes y Oficios.

Para ampliar la información biográfica sobre estas artistas, se consultó el padrón municipal, con el fin de conocer un mayor número de datos personales, así como el archivo JAE, para comprobar qué artistas recibieron becas de estudios por parte de esta institución, el Archivo Histórico Nacional (en relación con un expediente judicial de una de las artistas) y la Biblioteca digital del Museo del Prado, mediante la que pueden consultarse los libros de copistas. Por otra parte, en el Archivo General de la Administración se buscó información relativa a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y el libro de asociaciones de 1926 (con motivo del Lyceum Club). Menos fructífera fue la búsqueda sobre la formación previa y posterior docencia en las Escuelas de Artes y Oficios a través del Archivo Central del Ministerio de Educación y Formación Profesional, debido a la ausencia de listados de alumnado matriculado. Además, se ha recurrido a las fuentes orales con motivo de la entrevista realizada a Eduardo Sánchez-Vega Tomé y María del Mar Sánchez Vega Carrión (hijo y nieta respectivamente de la pintora Paulina Avelina Tomé Hidalgo, no estudiada hasta ahora). Por otra parte, se añade un análisis crítico sobre varias publicaciones de la época como escritos de mujeres sobre la situación colectiva que vivían, revistas de temática artística como la *Gaceta de Bellas Artes*, periódicos a través de diferentes hemerotecas digitales, así como catálogos de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, del Salón de Otoño y reglamentos tanto de instituciones educativas, como de espacios de sociabilidad, como el Ateneo de Señoras o el Lyceum Club.

En cuanto a las fuentes secundarias, se ofrece una revisión bibliográfica sobre estudios histórico-artísticos realizados por investigadoras contemporáneas actuales y nuevas ediciones de memorias de artistas del momento como las de Victorina Durán (recientemente rescatadas por Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas). Finalmente, y para enmarcar el periodo de la manera más rica y objetiva posible, se aporta un segundo análisis bibliográfico correspondiente a estudios histórico-culturales, de historia social, historia de la educación e historia de las mujeres (previamente comentados en el apartado sobre aspectos teóricos y metodológicos), todo ello, desde una visión crítica y con perspectiva de género.

PRIMER BLOQUE. La revolución educativa de fin de siglo y sus consecuencias en la profesionalización artística femenina. Breve contextualización histórica.

La educación de las mujeres ha suscitado un ferviente y continuo debate a lo largo de la historia, aunque es posible que sus testimonios sean más explícitos a través de los escritos del siglo XIX y su correspondiente respuesta legislativa. Un siglo antes, la formación artística pasó de enseñarse en talleres a impartirse en academias, espacio prohibido para las mujeres en Europa y, como apunta Estrella de Diego, en el caso particular de España, este periodo se ampliaría hasta 1878 (año en que la autora sitúa a las primeras alumnas de la escuela)⁵⁶. Esta prohibición contrasta con la toma del espacio público por parte de las mujeres a través de los salones, donde podían compartir opiniones con intelectuales de la época o la Sociedad Económica de Amigos del País y, destacando especialmente, la creación de la Junta de Damas de Honor y Mérito⁵⁷. Del mismo modo, podían formarse en las Escuelas Patrióticas o en instituciones benéficas como la Real Inclusa⁵⁸.

Estos pequeños avances en materia educativa y espacial contrastan con las numerosas prohibiciones que sufrieron las mujeres artistas durante el siglo XIX. Estrella de Diego señala un incremento de la burguesía durante el último tercio de siglo y lo relaciona con el surgimiento del concepto “aficionado”, entendido como “comprador” y “crítico” (masculino). Además, remarca la importancia de centrar este periodo en Madrid debido a la política estatal de proteccionismo del arte, vinculada con las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁵⁹. Por otra parte, es necesario destacar otra idea que aporta la profesora de Diego, como es la aceptación favorable de las mujeres en el arte por parte de la burguesía en este periodo. Sin embargo, este trabajo artístico era entendido como un simple “adorno” (o mecanismo para agradar al entorno familiar, comprendiendo como tal la música, el canto o el bordado). Esta nueva ocupación era respetada ya que no suponía

⁵⁶ DE DIEGO OTERO, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español...* p. 32.

⁵⁷ Para más información sobre este asociacionismo femenino en torno a instituciones y salones, se pueden consultar los estudios de Gloria Franco Rubio o Paloma Fernández Quintanilla. FRANCO RUBIO, Gloria, “El salón parcialmente iluminado. Prejuicios, contradicciones y tópicos sobre las mujeres en los espacios de sociabilidad de la España ilustrada”, en CARZOLIO, María Inés, FERNÁNDEZ, Rosa Isabel y LAGUNAS, Cecilia (Coords.), *El Antiguo Régimen: una mirada de dos mundos: España y América*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, pp. 151-174 y FERNÁNDEZ QUINTANILLA, Paloma, *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

⁵⁸ DE DIEGO OTERO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español...* pp. 140-141.

⁵⁹ Ídem, pp. 33-34.

el abandono del espacio doméstico y, además, estas mujeres debían realizar las tareas de limpieza y cuidado tan características de la figura del “ángel del hogar”⁶⁰.

Esta situación de las mujeres españolas interesadas por el arte no distaba demasiado de sus compañeras europeas, ya que, a pesar de las bajas masculinas en las guerras napoleónicas y la preocupación femenina por ganarse la vida mediante el arte, no eran aceptadas en las clases del natural. Este impedimento (según cuenta de Diego) fue esquivado por las profesoras Laura Herford y Eliza Bridell en Inglaterra, pioneras en introducir un modelo femenino desnudo para ser copiado por otras mujeres⁶¹. Además, durante este siglo se llevaron a cabo una serie de debates (a favor y en contra) sobre la necesidad de educar a las mujeres y se crearon una serie de instituciones que fomentaron tanto la instrucción, como el intercambio cultural. Entre estas instituciones destaca el Ateneo de Señoras, fundado y presidido por Faustina Sáez de Melgar en 1869 y compuesto por las secciones: elemental (con clases de caligrafía, historia universal, inglés, dibujo, pintura, frenología, literatura francesa teneduría de libros, religión y moral, aritmética, sistema decimal, geografía e italiano), de labores (flores artificiales, labores de adorno, zurcidos sin conocerse y labores) y por último, de música (piano, canto, solfeo y arpa). Si bien, atendiendo a las asignaturas, podría deducirse que recibían una instrucción de “adorno”, resulta llamativo el hecho de todas ellas eran impartidas por mujeres, al igual que la dirección de cada una de las secciones. No obstante, el problema de analfabetismo de la población femenina debía ser bastante evidente, pues como argumenta Faustina Sáez de Melgar en el artículo I de la memoria del Ateneo de Señoras:

[...] No debe ocultarse a nadie el deplorable atraso en que se halla la educación intelectual de la mujer, lo poco que hasta hoy se ha cuidado en España de su ilustración, y las supersticiones y el fanatismo a que se ven entregadas la mayor parte, cuyos espíritus llenos de tinieblas y de absurdas preocupaciones, están ciegos a la luz, a la sacrosanta llama emanada de las inteligencias y de las ideas en su lucha constante con el espíritu de retroceso⁶².

⁶⁰ El “ángel del hogar” se correspondía con el ideal de mujer como madre, esposa y ama de casa, surgido en el siglo XIX tras la publicación el poema *The ángel in the house*, de Coventry Patmore y que lamentablemente, persistirá en el imaginario social de buena parte del siglo XX. NASH, Mary, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 39.

⁶¹ DE DIEGO OTERO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español...* pp. 105-108.

⁶² *Memoria del Ateneo de Señoras. Leída en Junta General celebrada el día 27 de junio de 1869 por la presidenta y fundadora Doña Faustina Sáez de Melgar*, Madrid, Imprenta de los Señores Rojas, 1869, p. 16.

La preocupación evidente que muestra Sáez de Melgar por la falta de formación de las mujeres y la necesidad de instruir las queda patente a través de la creación de instituciones como la Escuela de Institutrices (1869), la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (1870), la Escuela de Comercio (1878), y la de Correos y Telégrafos (1883). Estas acciones se verían reforzadas con la publicación de revistas como *Instrucción para la mujer* (1882) y, finalmente con la celebración de los Congresos Pedagógicos. En este punto, es necesario hacer referencia a un término que (como señala de Diego) se repite a lo largo de algunos de los tratados relativos a este tema en la España finisecular, como es el de “agradar”, en relación con la educación artística y musical⁶³. No obstante, este florecimiento de instituciones fue posible gracias a medidas legislativas, como el Reglamento General de Instrucción pública de 1821, que, como señala Antonia Fernández Valencia, mostraba la necesidad de crear escuelas públicas para mujeres y niñas, aunque el gran peso de la enseñanza estaría enfocada a labores “propias de su sexo”. Un año más tarde, se aprobó el Reglamento General de Primera Enseñanza, que pedía que se impartiesen los mismos conocimientos literarios a niñas y niños⁶⁴. En 1844 se regula la enseñanza de las Bellas Artes⁶⁵ y en 1857 entra en vigor la Ley Moyano, significó un avance para la educación de las mujeres, ya que reconocía su derecho a cursar estudios primarios⁶⁶. Además, es necesario destacar la enorme contribución de la Institución Libre de Enseñanza (creada en 1876) y el especial interés de Fernando de Castro por la educación femenina, algo que manifestó mediante la celebración de las *Conferencias dominicales para la educación de la mujer* (1869), donde animaba a la instrucción femenina⁶⁷. Otro factor añadido al debate sería el rango de la educación, en este sentido, Consuelo Flecha sitúa a las primeras estudiantes de la Universidad de Madrid en el curso 1878-1879 (coincidiendo curiosamente con la aparición de alumnas en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid)⁶⁸.

⁶³ DE DIEGO OTERO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español...* pp. 177-199.

⁶⁴ FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia, “La educación de las niñas: ideas, proyectos y realidades” en MORANT, Isabel (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 427-434.

⁶⁵ ARAÑO GISBERT, Juan Carlos, “La enseñanza de las Bellas Artes como forma de ideología cultural”, *Arte, individuo y sociedad*, nº 2, 1989, pp. 9-30.

⁶⁶ SCANLON, Geraldine, “La mujer y la instrucción pública: de la Ley Moyano a la II República”, *Historia de la Educación: Revista interuniversitaria*, nº 6, 1987, pp. 193-208.

⁶⁷ MARTÍN-GAMERO, Amalia, “La Institución Libre de Enseñanza y las mujeres” en MORANT, Isabel (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina...* pp. 478-488.

⁶⁸ FLECHA GARCÍA, Consuelo, “Mujeres en Institutos y Universidades”, Ídem, p. 466.

En cuanto a la educación artística, en 1824 se crea el Real Conservatorio de Artes de Madrid y en 1871, la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, adscrita al centro anteriormente mencionado. Estas últimas escuelas tenían como objetivo principal instruir a las personas de la clase obrera española, aunque mostraban una segregación por sexo en relación a las asignaturas y horarios de impartición de clases. De esta manera, la pintura y el dibujo adquieren una gran importancia en la educación de las “señoritas” burguesas, ampliamente instruidas en música, pintura, dibujo e idiomas, aunque debían compatibilizar todo ello con las tareas del hogar⁶⁹. Pero esta necesidad de no abandonar las “obligaciones propias de su sexo” se solucionó con la publicación de cartillas de dibujo con las que las mujeres podrían aprender a dibujar de manera autodidacta⁷⁰.

Tendría que llegar el curso 1878-1879 para comenzar a divisar la presencia femenina entre el alumnado de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. En este año, como apunta De Diego, ninguna mujer aparece matriculada en las asignaturas de Anatomía pictórica y Colorido y composición. Esta aparente exclusión de la pintura del desnudo imposibilitaba (como también señalan Parker y Pollock) la realización de pintura de historia, género mejor considerado⁷¹. Es en 1894 cuando Estrella de Diego señala la presencia de Adela Ginés Ortiz⁷², primera alumna en la clase de Anatomía Pictórica⁷³, además, recibió una medalla y un premio en la clase de Paisaje superior en el los cursos 1879-1880 y 1880-1881, junto con Carmen Franch, quien conseguiría la medalla en Paisaje elemental (1880-1881)⁷⁴. También serían premiadas Benita Benito y Sáez de Tejada en Perspectiva y Paisaje elemental y Carmen Franch y Olea en Paisaje superior (1881-1882), Benita Benito Sáez de Tejada obtuvo medalla en Perspectiva y accésit en Dibujo del antiguo y ropajes, mientras que Adela Ginés Ortiz, conseguiría un accésit en Teoría de las Bellas Artes (1882-1883). En el curso 1884-1885, Marcelina Poncela y Ontoria gana el accésit en Paisaje elemental y en el correspondiente a 1885-1886, Regina Pérez y Alemán obtiene una medalla en Perspectiva valorada en 500 pesetas. Marcelina Poncela y Ontoria volvería a conseguir un accésit durante este último

⁶⁹ DE DIEGO OTERO, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español...* p. 231.

⁷⁰ Ídem... p. 249.

⁷¹ PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda, *Old mistresses. Women, art and ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 115.

⁷² Puede contemplarse su obra *Bodegón de naranjas* (óleo sobre tabla) en el Museo de Bellas Artes de Castellón. IBIZA I OSCA, Vicent, *Obra de mujeres artistas en los museos españoles...* p. 151.

⁷³ DIEGO OTERO DE, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español...* p. 267.

⁷⁴ Alumnos que han obtenido medalla, consideración de ésta, accésit o Premio en fin del curso académico de 1880 a 1881, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura, 213, p.83.

curso en la asignatura de Dibujo del antiguo y ropajes. Finalmente, en 1886-1887, Marcelina Poncela y Ontoria logró accésits en las clases de Perspectiva, Dibujo del antiguo y ropajes y Paisajes superior.⁷⁵

En este lapso de tiempo de 1878 a 1894 existe una normativa claramente desigual para las mujeres, ya que, si bien el ingreso a las clases del natural y colorido se realizaría por oposición, el alumnado debía tener aprobada (entre otras) la asignatura de Anatomía pictórica, impidiendo (indirectamente) el acceso a las mujeres. Paralelamente, a pesar de las restricciones para las mujeres artistas presentes en la sociedad, desde instituciones educativas como la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid se aprobó en 1893 el intento de adaptación de las “nuevas corrientes artísticas del siglo XIX”, haciendo hincapié en la necesidad de reformar las enseñanzas por parte del profesorado⁷⁶.

Además, de Diego también señala la presencia de un “aviso para los exámenes de ingreso de 1888” donde los varones debían enviar una carta al Director para acceder a la escuela y las “señoritas”, tenían que presentar una certificación correspondiente a la obtención de un premio en las Escuelas de Artes y Oficios⁷⁷. En este primer curso de presencia femenina, de Diego destaca la matriculación compuesta por un alumnado total de 164 donde únicamente estudian cinco mujeres. Años más tarde, en el curso 1884-1885, de un alumnado de 188, tan sólo 6 eran mujeres y en 1886, 13 alumnas de 195, en 1894-1895, se recortan muy sutilmente las distancias y de 157 personas, 24 son alumnas.⁷⁸ Paradójicamente, en los años finiseculares (1897-1898) se produce otro retroceso bastante significativo, ya que, aparecen 7 mujeres frente a un alumnado total de 132.

SEGUNDO BLOQUE. Las mujeres artistas en España como símbolo de emancipación en el primer tercio del siglo XX.

Los primeros años del siglo XX comienzan a reflejar un leve avance cuantitativo en relación a la profesionalización femenina, pasando de observar a las mujeres como meras excepciones en los espacios formativos a normalizar su presencia en los mismos. En este sentido, la acotación cronológica que inicia este trabajo, parte del análisis de Estrella de Diego Otero (quien sitúa a las primeras alumnas de la Escuela Superior de Pintura,

⁷⁵ Ídem, pp. 83-99.

⁷⁶ Organización de la Escuela, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 192.

⁷⁷ DIEGO OTERO DE, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español...* pp. 267-268.

⁷⁸ Ídem, pp. 269-271.

Escultura y Grabado de Madrid en 1878 y da cuenta de su evolución hasta el curso 1902-1903). Por este motivo, se tomará como inicio el curso académico 1903-1904, donde ya aparecen matriculadas 15 alumnas frente a 163 alumnos⁷⁹ y se finalizará con el curso 1935-1936⁸⁰, cuyas actas de matriculación reflejan la presencia de 47 alumnas y 206 alumnos. De esta manera, se tratará de analizar la situación de las mujeres artistas de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en paralelo a su contexto histórico-social y laboral, intentando fundamentar el análisis cuantitativo mediante datos históricos.

CAPÍTULO 1. La formación femenina a debate en los primeros años del siglo veinte.

Inicio de una revolución silenciosa

A pesar de los significativos avances educativos del siglo anterior a favor de las mujeres, en 1900 (según señala Patricia Delgado), el 71'4% de las mujeres no sabían leer, ni escribir, encontrándose así en una situación de desventaja frente a la población masculina (55'8%)⁸¹. No obstante, este factor contrastaba con un proceso de industrialización en España⁸², motivo por el que se empezaba a necesitar personal ciertamente cualificado en diferentes enseñanzas y, en última instancia, supuso un incremento de los estudios de Formación Profesional para ambos sexos⁸³. Esta formación se impartiría fundamentalmente a través de las Escuelas de Artes y Oficios⁸⁴, institución económicamente más accesible para la clase obrera y que contribuiría de manera positiva a ese necesario proceso de alfabetización de la población española.

La educación de las mujeres avanzaba tímidamente en el contexto español⁸⁵ y algo más rápidamente en el europeo, con la creación del Lyceum Club de Londres en 1904,

⁷⁹ Registro de matrículas 1877-1904, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 174-3.

⁸⁰ Registro de matrículas. Alumnos matriculados y calificaciones obtenidas. Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, signatura 199-3.

⁸¹ DELGADO GRANADOS, Patricia, "La formación profesional en la mujer: 1900-1928" en FLECHA GARCÍA, Consuelo y NÚÑEZ GIL, Marina (Coords.), *La educación de las mujeres, nuevas perspectivas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, p. 68.

⁸² Este proceso se desarrolló en paralelo a un aumento demográfico y un mayor desarrollo de las ciudades. CAMPO ALANGE, Condesa de, *La mujer en España, cien años de su historia, 1860-1960*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 173.

⁸³ Esta nueva oferta supondría un incremento de presencia femenina, de 3299 alumnas en 1900 a 10357 en 1930. DELGADO GRANADOS, Patricia, "La formación profesional en la mujer: 1900-1928..." p. 74.

⁸⁴ Las Escuelas de Artes y Oficios fueron denominadas a partir de la Ley de 1915 "Escuelas de Artes e Industrias", ídem, p. 79.

⁸⁵ Rosa María Capel divide el contexto educativo del primer tercio del siglo veinte en España en relación a tres factores, una mayor presencia del Estado, incorporación de nuevas pedagogías y el problema de la politización en las escuelas. CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, *El sufragio femenino en la Segunda República Española*, Madrid, Horas y Horas, 1992, p. 41.

presidido por Lady Frances Balfour cuyas ideas progresistas y sufragistas⁸⁶ serían admiradas por mujeres de la burguesía española y darían lugar al establecimiento de una institución similar en Madrid dos décadas más tarde. No obstante, en el caso de España, el asociacionismo no se circunscribiría únicamente a la clase burguesa, sino que también tomaron parte bastante activa las mujeres obreras de clases más humildes, tal y como ha estudiado la historiadora Marta del Moral⁸⁷.

Isabel Rodrigo calcula que, durante este primer tercio del siglo XX, las mujeres artistas se dedicaron mayoritariamente a la pintura (67%), ocupando un porcentaje bastante inferior (27%) las que optaron por las artes decorativas y finalmente, un 6% las que se decantaron por la escultura. De esta manera, Rodrigo evidencia la presencia de un total de 474 artistas femeninas⁸⁸ (entre 1900 y 1936, exceptuando 1929), que a su vez se dividirían en 315 dedicadas a pintura, 28 a la escultura y 131 a las artes decorativas⁸⁹.

1.1. Breve análisis sobre la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en paralelo con las Escuelas de Artes y Oficios desde una perspectiva de género (1903-1910)

En 1901, Elena Camarón logró el título de Profesora de Dibujo, además de una medalla en Anatomía artística y dos premios en ejercicios escritos (uno sobre grabado y otro relacionado con cuestiones estéticas). En 1902-1903, la cifra continúa siendo abismal, destacando a 17 alumnas de un total de 167 matriculaciones. Finalmente, De Diego estudia la procedencia de estas mujeres, siendo mayoritariamente el acceso preferente mediante las Escuelas Normales y las Escuelas de Artes y Oficios, aunque otras accedían a través de la Enseñanza de la Mujer⁹⁰.

Tras el análisis de la profesora Estrella de Diego, se inicia la investigación de archivo a partir del curso 1903-1904, donde aparecen 15 alumnas y 163 alumnos. Un curso después

⁸⁶ MARINA, José Antonio y RODRÍGUEZ DE CASTRO, María Teresa, *La conspiración de las lectoras*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2010, p. 29.

⁸⁷ Sería interesante realizar un análisis sobre el asociacionismo femenino y su posible influencia sobre la legislación y la cuestión educativa durante el primer tercio del siglo XX, sin embargo, excedería los límites de este trabajo. No obstante, para disponer de un conocimiento más amplio sobre el periodo estudiado, resulta necesario consultar: MORAL VARGAS DE, Marta, *Acción colectiva femenina en Madrid (1909-1931)*...

⁸⁸ Quizás sería interesante realizar un estudio cuantitativo y con perspectiva de género sobre la presencia de ambos sexos en las diferentes secciones de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes entre 1900 y 1936, pero excede los límites de este trabajo.

⁸⁹ RODRIGO VILLENA, Isabel, "Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica del arte española (1900-1936)"... p. 148.

⁹⁰ DIEGO OTERO DE, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español*... pp. 272-273.

(1904-1905)⁹¹ la situación empeora siendo 11 alumnas matriculadas frente a 146 alumnos. Sin embargo, en el correspondiente a 1905-1906 se experimenta un leve descenso en la matriculación femenina (10) así como un ascenso de alumnos (159). Sin embargo, a continuación (1906-1907), se produciría una caída en la matriculación de ambos sexos siendo 7 mujeres y 121 hombres, cifras que prácticamente se mantendrán en 1907-1908 (con 7 alumnas y 122 alumnos). Posteriormente (1908-1909) aumenta a una alumna más (8) y desciende la matriculación de alumnos hasta 117. Finalmente, en 1909-1910, las cifras parecen algo más optimistas, subiendo a 10 alumnas y 132 alumnos⁹². Este descenso progresivo en la matriculación femenina de la escuela contrasta con una mayor especialización de las enseñanzas impartidas en la Escuela Central de Artes e Industrias de Madrid, donde (según Rico) se añaden “Nociones de Contabilidad General, Taquigrafía y mecanografía, Francés, Dibujo Geométrico, Dibujo Artístico, Acuarela y Pintura al óleo”⁹³.

Si bien esta investigación se centra en analizar el caso de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en el periodo comprendido entre 1903 y 1936, resulta necesario entender la formación artística femenina en un contexto más amplio, partiendo del debate sobre la posibilidad educativa o no de las mujeres (heredado del siglo XIX), así como vincularlo a una serie de avances legislativos que motivaron la instrucción de las mujeres. En este sentido, destaca el Real Decreto de octubre de 1901, por el que se fijaba una instrucción semejante para ambos sexos en la etapa primaria y continuaría en 1902 con la posibilidad de instruir a las niñas, pero vinculándolas aún a la figura del “ángel del hogar” y fijando de esta manera una serie de tiempos para que se dedicasen a “sus labores”⁹⁴. Es precisamente en 1902 cuando María Luisa Rico señala la primera “reorganización” que posibilita la oficialidad de la matriculación femenina, así como la introducción de la cátedra de Contabilidad en las enseñanzas destinadas a las mujeres en la Escuela de Artes e Industrias de Madrid⁹⁵.

⁹¹ Registro de matrículas. Alumnos matriculados y calificaciones obtenidas, 1904-1911, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 199-1.

⁹² Ver gráfica “Evolución de la matriculación del alumnado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (1903-1910)”, p. 79 (sección anexos).

⁹³ RICO GÓMEZ, María Luisa, “Mujer, enseñanza profesional y modernización en España (1880-1930)”... p. 463.

⁹⁴ GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe, *La historia de las mujeres en España: siglos XIX y XX*, Madrid, Arco Libros, 2011, p.46.

⁹⁵ RICO GÓMEZ, María Luisa, “Mujer, enseñanza profesional y modernización en España (1880-1930)”... p. 463.

Por otra parte, si comparamos cronológicamente el descenso de matriculación en la escuela durante estos cursos con las discriminaciones presentes en los reglamentos de otros centros madrileños donde se impartía formación artística, podemos apreciar el verdadero imaginario social del momento en cuanto a la concepción de la profesionalización femenina. Tal es el caso del correspondiente a las Escuelas de Artes Industriales y de Industrias (1907), donde se dedica el artículo 9 a resaltar la segregación de asignaturas mediante el concepto “enseñanzas propias de la mujer”. Separación que también sería espacial, ya que según el artículo 16, se determina que las alumnas darán clase durante el día y en un “lugar independiente de las demás”. En lo que respecta a estas enseñanzas, existían nociones de dibujo y pintura, pero en relación con el imaginario femenino que resaltaba Estrella de Diego en el siglo XIX⁹⁶. No obstante, en este año (1907) se produce un hecho positivo en relación con la cultura y el progreso del país, como es la creación de la Junta para la Ampliación de Estudios, cuyo objetivo estaba destinado a la concesión de becas para estudiar en el extranjero⁹⁷.

Un año después, continuaría produciéndose una cierta exclusión de asignaturas y espacios reflejada de igual manera en el Reglamento de la Escuela Central de Artes e Industrias de Madrid (1908), donde se destacaban una serie de enseñanzas específicas para las mujeres, añadiendo finalmente: “tendrán, además, prácticas de corte y confección de ropa blanca y vestidos: confección de flores, bordados, encajes, tapicería, etc”⁹⁸. No obstante, en 1909 la Junta de Profesores [sic.] de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado acuerda redactar un proyecto de reformas para la misma, posiblemente motivado por el descontento del alumnado, que denunció las dificultades para ejercer como Profesor de Dibujo [sic.] y pedía que se le reservasen plazas de delineantes en los diferentes cuerpos de delineantes del Estado, diputaciones y municipios⁹⁹. Esta fecha coincide con la creación de la Escuela Superior de Magisterio.

⁹⁶ Real Decreto Orgánico para las Escuelas de Artes Industriales y de Industrias de 6 de agosto de 1907, Madrid, Imprenta de Antonio Álvarez, 1907, Archivo General UCM, SG-2447, pp. 13-14.

⁹⁷ GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe, *La historia de las mujeres en España: siglos XIX y XX...* pp. 46-47.

⁹⁸ *Reglamento Interior de la Escuela Central de Artes e Industrias, formado por la Junta de Profesores de la misma en cumplimiento de lo que se le preceptúa en el párrafo 1º del artículo 20 del General de 6 de agosto de 1907*, Madrid, Imprenta de Antonio Álvarez, 1908, Archivo General UCM, SG-2447, pp. 9-10.

⁹⁹ Documentos sueltos, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 192.

1.2. Muestra de alumnas de la promoción 1905-1906

Tras analizar brevemente la evolución en la matriculación del alumnado durante esta primera década, se ofrece una muestra de dos alumnas correspondientes al curso 1905-1906, coincidiendo con el ecuador del principio de siglo, así como con el (casi) mantenimiento del número de alumnas con respecto a los dos cursos previos y anterior al significativo descenso producido a partir del curso siguiente. Durante el año académico en que se centra la muestra, se puede apreciar la presencia de 10 alumnas en la escuela frente a 159 alumnos, cuya procedencia mayoritaria corresponde a Madrid, seguida por Andalucía y una alumna del extranjero (Puerto Rico)¹⁰⁰. Por otra parte, en cuanto a la selección preferente de asignaturas, destaca especialmente Dibujo del antiguo y ropajes (cursada por casi todas las alumnas), seguida por Paisaje. Menos éxito obtendría Anatomía artística (con dos alumnas) y las cursadas en solitario por Rafaela Sánchez Aroca.

La selección de ambas artistas se ha realizado de manera aleatoria, aunque intentando buscar trayectorias diferentes, pasando la primera de ellas (Rafaela Sánchez Aroca) un solo curso en la escuela y la segunda (Flora López Castrillo) bastantes más. De esta manera, podemos realizar una aproximación sobre su relación con la escuela durante estos años y la mayor o menor repercusión de esta en sus trayectorias profesionales.

1.2.1. Rafaela Sánchez Aroca (1869-¿?)

Rafaela Sánchez Aroca nació en Córdoba el 31 de enero de 1869, pero pasó parte de su infancia y juventud entre Sevilla y Madrid. El periódico *La Ilustració catalana* la define como “distinguida pintora, escritora, modeladora y profesora de grabado”¹⁰¹.

Es escasa la información sobre esta artista en la escuela debido a su paso fugaz por ella en el curso 1905-1906, sin embargo, podemos recabar datos biográficos relevantes a través de una búsqueda hemerográfica. Por tanto, la primera noticia que encontramos corresponde a 1895, año



Rafaela Sánchez Aroca.
Fuente: *La Ilustració catalana*, nº 239,
29/12/1907, p. 20.

¹⁰⁰ Registro de matrículas. Alumnos matriculados y calificaciones obtenidas. Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 199-1.

¹⁰¹ *La Ilustració catalana*, nº 239, 29/12/1907, p. 20.

en que obtuvo una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes por la presentación de un retrato¹⁰², recompensa que se repetiría en la correspondiente a 1897. Dos años más tarde (1899) aparece en la prensa como discípula de la Escuela de Sevilla y de Parada y Santín¹⁰³. Ese mismo año participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con dos retratos y *El bobo de Coria* (copia de Velázquez), recibiendo una favorable crítica por esta última¹⁰⁴. Además, también consigue la tercera medalla en la Exposición Regional de Logroño¹⁰⁵. En 1900 es premiada con el *Grand Prix* en las Exposiciones Internacionales de Burdeos y París. Más tarde (1902) la prensa constata su asistencia a unas conferencias impartidas por José Ramón Mélida, refiriéndose a Sánchez Aroca como “conocida profesora de pintura”¹⁰⁶. Un año más tarde (1903) participó en una exposición protagonizada únicamente por mujeres en el Salón Amará de Madrid¹⁰⁷. Pero Rafaela Sánchez Aroca no se conformaría únicamente con deslumbrar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, sino que también tomaría partida como vocal en la Central de Señoras de la Unión Ibero-Americana, compartiendo puesto con personalidades tan influyentes como Carmen de Burgos Seguí o Concepción Saiz Otero¹⁰⁸. A pesar del reconocimiento social de que gozaba a través de la prensa, tampoco cejaría en su empeño por continuar recibiendo formación relacionada con la Historia del Arte y en 1905 acude a otra conferencia impartida por José Ramón Mélida¹⁰⁹.

Posteriormente (1906) aparece en la prensa como profesora de la asignatura Historia general de las artes plásticas, impartida en el Centro Iberoamericano de Cultura Popular Femenina en horario de martes y sábados de cuatro a seis de la tarde en la calle Malasaña, nº 3¹¹⁰, al mismo tiempo que imparte clases como profesora de modelado y grabado en la Escuela Municipal de Artes y Oficios del distrito 8º¹¹¹. Además, el 10 de abril del mismo año es admitida en el Ateneo de Señoras con el número de socia 7.960¹¹², donde coincidiría con Carmen de Burgos, Blanca de los Ríos o Emilia Pardo Bazán (entre

¹⁰² *La Última Moda*, Madrid, nº 497, 11/07/1897, p. 10.

¹⁰³ *La Última Moda*, Madrid, nº 596, p. 7.

¹⁰⁴ *La Dinastía*, Barcelona, 06/07/1899, p. 2.

¹⁰⁵ Carta manuscrita de Rafaela Sánchez Aroca. Archivo JAE, signatura JAE/132-148, p. 7.

¹⁰⁶ *El álbum iberoamericano*, nº 16, 30/04/1902, p. 10.

¹⁰⁷ *El álbum iberoamericano*, nº 23, 22/06/1903, p. 9.

¹⁰⁸ *Unión Ibero-Americana*, 06/1905, p. 40.

¹⁰⁹ *El álbum iberoamericano*, nº 24, 30/06/1905, p. 3.

¹¹⁰ *Unión Ibero-Americana*, 01/1906, p. 65.

¹¹¹ *La Vanguardia*, 27/11/1906, p. 2.

¹¹² EZAMA GIL, Ángeles, *Las musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)*, Madrid, Genuève Ediciones, 2018, p. 33.

otras)¹¹³. Unos meses después participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con una copia al pastel de *Las hilanderas*, de Velázquez¹¹⁴, fecha en que aparece domiciliada en la calle Malasaña, nº 3, por tanto, parece que impartiría las clases de Historia general de las artes plásticas en su propia vivienda¹¹⁵. Gracias al Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, sabemos que procedía de Córdoba y que en este curso se matriculó en las asignaturas de Teoría e Historia de las Bellas Artes, Perspectiva, Anatomía Artística, Dibujo del antiguo y ropajes, Paisaje, Modelado del antiguo y ropajes y Grabado en dulce¹¹⁶. Esta matriculación masiva de asignaturas no impidió que destacase especialmente en 6 de las 7 matriculadas, obteniendo premios en todas menos en Modelado del antiguo y ropajes y consiguiendo la matrícula gratuita¹¹⁷. A pesar de este rotundo éxito en cuanto a sus facultades pictóricas, Sánchez Aroca no aparece matriculada en los cursos siguientes.

El 11 de septiembre de 1907 acude a la casa de Carmen de Burgos para celebrar una fiesta en honor a la poeta Sofía Casanova¹¹⁸. Meses más tarde, *La Ilustració catalana* dedica dos páginas a Rafaela Sánchez Aroca, donde se resalta que es “muy apreciada en toda España” y, por otra parte, aporta información de gran interés, ya que además de adjuntar una fotografía de la artista, se señala que trabaja como profesora en la Escuela de Sordomudos¹¹⁹ y en la de Artes del “distrito 8”, de Barcelona¹²⁰. También se destaca que “ella es una valiente defensora de todo lo que puede llevar a la mujer a adquirir el derecho de vivir de forma independiente y de su trabajo”¹²¹, reflejando así su concienciación sobre la situación de las mujeres y el deseo de progreso. Un año más tarde (1908) se sitúa la vivienda de Sánchez Aroca en Barcelona, donde es nombrada profesora de Bellas Artes en una escuela municipal e inaugura el curso académico con un discurso elaborado por ella misma¹²². No obstante, esta polifacética artista se interesaría también por inculcar el

¹¹³ *Nuestro Tiempo*, Madrid, nº 72, 25/03/1906, p. 50.

¹¹⁴ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906*, Madrid, Imprenta Alemana, 1906, p. 84. También puede consultarse su participación en el diario *La Alhambra*, Granada, 30/05/1906, p. 17.

¹¹⁵ *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906...* p. 84.

¹¹⁶ Registro de matrículas. Alumnado matriculado y calificaciones 1904-1911, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 199-1.

¹¹⁷ Registro de matrículas. Alumnos matriculados y calificaciones obtenidas, 1904-1911, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 199-1.

¹¹⁸ *El Liberal*, Madrid, 12/09/1908, p. 2.

¹¹⁹ Rafaela Sánchez Aroca impartió clases como profesora de escultura y grabado en la Escuela Municipal de Sordomudos, situada en la calle Cazador, nº 6 y en horario de dos a tres de la tarde. *La Vanguardia*, 06/02/1907, p. 3.

¹²⁰ *La Ilustració catalana*, nº 239, 29/12/1907, p. 20.

¹²¹ *La Ilustració catalana*, nº 239, 29/12/1907, p. 20.

¹²² *El álbum iberoamericano*, nº 17, 07/05/1908, p. 2.

arte en las más jóvenes generaciones y es así como en 1909 oferta como premio una obra de su autoría, destinada a niñas y niños menores de 13 años que cumplieren las condiciones de presentar un dibujo del natural, realizar un modelo en blanco y negro o a color y portar las herramientas necesarias para la realización de esta prueba¹²³. Además, en este año es nombrada vocal de la Sociedad Barcelonesa de Amigos de la Instrucción¹²⁴.

En 1910 continúa con su frenética actividad y forma parte del Comité de Damas de Barcelona¹²⁵, además, el 16 de junio es propuesta para recibir pensiones en el extranjero, junto con personalidades tan relevantes en el panorama cultural como José Ortega y Gasset (entre otras)¹²⁶. Un año después (30 de mayo de 1911) envía una carta desde París al presidente de la Junta para la Ampliación de Estudios, solicitando una prórroga de la beca hasta el 31 de diciembre para continuar sus estudios en Bélgica e Italia, petición que le sería concedida el 8 de julio¹²⁷. Según *La Ilustració catalana*, también se le concedió una beca para estudiar el mismo tema¹²⁸ en Inglaterra, Alemania y Suiza¹²⁹. Sin embargo, Sánchez Aroca no dejaría de lado su actividad pública, ya que tenemos noticia de su participación en el comité de damas de la Junta para la organización del Congreso de Higiene Escolar en Barcelona (1912)¹³⁰.

Tres años más tarde (1915), la prensa menciona su implicación en un homenaje a la memoria de la artista Pepita Teixidor (donde vuelve a coincidir con Carmen Karr, entre otras)¹³¹. La información sobre Sánchez Aroca comienza a mostrarse dispersa y tendrán que pasar otros tres años (noviembre de 1918) para conocer su nombramiento como vocal de Cultura Musical Popular, junto con otras compañeras de la asociación¹³². Años después (16 de marzo de 1925) participa en la octava conferencia del ciclo organizado por Acción Femenina en el Ateneo Barcelonés con el tema “la mujer en el Arte”, a las siete de la

¹²³ *Suplemento a la Escuela Moderna*, nº 1321, 31/07/1909, p. 7.

¹²⁴ *La Vanguardia*, 17/12/1909, p. 4.

¹²⁵ *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 10/02/1910, p. 3.

¹²⁶ *La Educación*, Madrid, 10/07/1910, p. 1.

¹²⁷ Carta manuscrita de Rafaela Sánchez Aroca, París, 30 de mayo de 1911. Archivo JAE, signatura JAE/132-148, pp. 9-10.

¹²⁸ Esta beca estaba destinada a que estudiase “la educación de la mujer” en diferentes países europeos. *La Correspondencia de España*, nº 19303, 18/12/1910, p. 4

¹²⁹ *La Ilustració catalana*, nº 460, 31/03/1912, p. 12.

¹³⁰ En esta Junta coincidió con Trinidad Sais (doctora en Medicina), Celestina Vigneaux de Corominas, Carmen Karr, Rosa Sensat, Irma Dalgá, Carmen Serra y María Baldó, tal y como refleja la fotografía correspondiente. *España médica* (Madrid), 20/04/1912, p. 13.

¹³¹ *La Ilustració catalana*, nº 633, 25/07/1915, p.8.

¹³² *La Vanguardia*, 03/11/1918, p. 6.

tarde¹³³ y, paradójicamente, el 19 de enero de 1929 recibe a Primo de Rivera en Barcelona, en nombre de la Sección Femenina del Comité de Unión Patriótica¹³⁴.

En 1935 (con 66 años) pidió el ingreso en el Ateneo, teniendo como precedentes a Emilia Pardo Bazán, Blanca de los Ríos y Carmen de Burgos¹³⁵. A partir de esta fecha se le pierde el rastro en las hemerotecas digitales, pero sería interesante investigar si se exilió durante o tras la guerra civil. Finalmente, en 2004 se celebró la exposición *Àlbum. Imatges de la família en l'art* en el Museo de Arte de Girona, compuesta por obras de mujeres y varones artistas con una temática común, entre las que se encontraba *Dama y niña mirando un álbum*, de Rafaela Sánchez Aroca¹³⁶.

1.2.2. Flora López Castrillo (1878-1948)¹³⁷

Flora López Castrillo nació en Madrid el 24 de noviembre de 1878 y estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid de manera ininterrumpida durante los años 1905-1911¹³⁸. En 1905 se matriculó en las asignaturas de Dibujo del antiguo y ropajes y Paisaje (obteniendo un premio en esta última), asignaturas en las que coincidió con Matilde González Guerrero o Sara Ruiz Albéniz¹³⁹ (ambas ya citadas en la investigación de Estrella de Diego). El siguiente curso (1906-1907) elige las asignaturas Perspectiva, Anatomía artística, Dibujo del antiguo y ropajes y Paisaje, obteniendo premios en el total de asignaturas cursadas. Posteriormente (1907-1908) selecciona las asignaturas de Teoría e Historia de las Bellas Artes, Anatomía artística, Dibujo del antiguo y ropajes y Paisaje y, una vez más, obtiene premios en todas las materias matriculadas. En el siguiente curso (1908-1909) realiza una matrícula similar a la anterior, pero añadiendo además Perspectiva y Teoría y estética del color, lo que no varía es la obtención de premios en la totalidad de asignaturas cursadas.

¹³³ *La Vanguardia*, 15/03/1925, p. 11.

¹³⁴ *La Vanguardia*, 20/01/1929, p. 12.

¹³⁵ *El Heraldo de Madrid*, 06/12/1935, p. 6.

¹³⁶ *La Vanguardia*, 05/11/2004, p. 48.

¹³⁷ El estudio tanto de Rafaela Sánchez Aroca, como de Flora López Castrillo resulta más complejo desde el punto de vista académico, ya que no se conservan sus expedientes ni en el Archivo General UCM, ni en el Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. Por este motivo, debemos remitirnos a la información proporcionada por los libros de matriculación presentes en este último archivo, los catálogos oficiales de exposiciones y la hemeroteca.

¹³⁸ Registro de matrículas. Alumnado matriculado y calificaciones -1904-1911, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 199-1.

¹³⁹ Registro de matrículas. Alumnado matriculado y calificaciones 1904-1911, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 199-1.

En 1909 envía una queja a través del diario *El Globo* junto con parte del alumnado de la escuela sobre las condiciones pésimas en que se encontraba la misma¹⁴⁰. Estas denuncias también se realizaron desde la Asociación de Alumnos de Bellas Artes, calificando de “cochambrosas” las aulas en que se impartía clase, al mismo tiempo que se alertaba sobre el estado de la instalación eléctrica, denunciando “tres conatos de incendio” y solicitando un cambio a “los locales de la Ciudad Universitaria”¹⁴¹. No obstante, estas condiciones estructurales no impedirían que, una vez más, López Castrillo consiguiese premios en la totalidad de asignaturas matriculadas. Un año más tarde (1910) recibe una medalla honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes, gratificación que se repetiría dos años después con la obtención de la tercera medalla en la correspondiente a 1912¹⁴², donde muestra sus obras *Marina*, *El desayuno de la muñeca* y *Flores*¹⁴³. A este mismo año pertenece su obra *Galatea* (óleo sobre tela). Más tarde (1913), se presenta a la Exposición de Artes Decorativas y gana una segunda medalla¹⁴⁴ y continuaría su trabajo expositivo presentando en 1915 *Brisas helénicas* y *Noche clara*¹⁴⁵. Cuatro años después (1919) participa en la Exposición de Bellas Artes de Santander, donde coincide con las artistas María Luisa Pérez Herrero y Esperanza Cañizares (estudiadas en las próximas páginas) y con artistas masculinos de notable fama como Joaquín Sorolla y Bastida o Timoteo Pérez Rubio (entre otros)¹⁴⁶. Sin embargo, Flora López Castrillo también formaría a futuras artistas y es así como el 1 de mayo de 1920 toma posesión del cargo de profesora de dibujo en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer¹⁴⁷.

A partir de esta fecha la información sobre la artista es escasa hasta 1924, que continúa con su trabajo de profesora de dibujo, pero se le concede “un mes de licencia para atender al restablecimiento de su salud”¹⁴⁸. Parece que (afortunadamente) los problemas de salud remitirían pronto, pues el 1 de mayo de 1925 obtiene su primer ascenso por quinquenio de 500 pesetas¹⁴⁹. Este desempeño educativo y casi pionero no empañaría su éxito creativo ya que en 1926 participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes con sus obras

¹⁴⁰ *El Globo* (Madrid), 01/04/1909, p. 1.

¹⁴¹ Borrador de carta de la Asociación de Alumnos de Bellas Artes. Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 192.

¹⁴² *El Globo* (Madrid), 30/05/1912, p. 2.

¹⁴³ *Catálogo Exposición Nacional de Bellas Artes 1912*, Madrid, Imprenta El porvenir, 1912, sin numerar.

¹⁴⁴ *El Globo*, nº 12974, 26/05/1913, p. 3.

¹⁴⁵ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915*, Madrid, Imprenta M. Martínez de Velasco, 1915, sin numerar.

¹⁴⁶ FRANCÉS, José, *El año artístico 1919*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1920, p. 302.

¹⁴⁷ *Boletín Oficial del Estado*, nº 191, 10/07/1945, p. 199.

¹⁴⁸ *Gaceta de Madrid*, nº 288, 14/10/1924, pp. 252-253.

¹⁴⁹ *Gaceta de Madrid*, nº 132, 12/05/1935, p. 1285.

al óleo *Amanecer en la playa (Valencia)*¹⁵⁰ y *Rincón de pasajes*¹⁵¹, por las que obtiene una segunda medalla¹⁵² y un año más tarde (1927) expone su óleo *Tarde de otoño* en el Salón de Otoño¹⁵³. Un año después (1928) se presenta al mismo certamen, pero en este caso, con su obra *Ninfas en el recreo campestre*¹⁵⁴. Dos años después participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930 con *Un arrabal (Orense)* y *Vuelta de la pesca (Málaga)*, ambas expuestas en la sala undécima¹⁵⁵. Además del éxito y del reconocimiento concedido a través de su participación en estas exposiciones, el 1 de mayo de este mismo año, López Castrillo también consigue su segundo ascenso, con un incremento de 500 pesetas¹⁵⁶. En 1934 presenta *Borrasca* en la sección de pintura de la Exposición Nacional de Bellas Artes¹⁵⁷ y meses más tarde (octubre) exhibe *Un arrabal (Orense)* en el Salón de Otoño¹⁵⁸. Casi un año después (mayo de 1935)¹⁵⁹ participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con su obra al óleo *De vuelta a la pesca (Málaga)*¹⁶⁰. Esta actividad expositiva la combinaría con un gran éxito profesional en la docencia, solicitando en este mismo año la concesión del tercer ascenso por quinquenio de 500 pesetas sobre su sueldo de 3000 pesetas y otras 1000 pesetas correspondientes a los dos quinquenios obtenidos¹⁶¹.

Tras la guerra civil, continúa ejerciendo su profesión en España, ya que, gracias a la *Gaceta de Madrid* y posterior *Boletín Oficial del Estado*, podemos saber que en 1940 se le reconoce un incremento de 500 pesetas en su salario gracias al cumplimiento del cuarto quinquenio como profesora de dibujo en el centro anteriormente mencionado. Este reconocimiento académico continuaría en 1945 con la concesión del quinto quinquenio y correspondiente ascenso e incremento de salario en 500 pesetas más por su trabajo de

¹⁵⁰ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926*, Madrid, Mateu “Artes e Industrias Gráficas”, 1926, p. 25

¹⁵¹ *idem*, p. 52.

¹⁵² *Ídem*, p. 137.

¹⁵³ *Catálogo del Séptimo Salón de Otoño*, Madrid, Imprenta Zoila Ascasibar y C^a Martín de los Heros, 1927, p. 36.

¹⁵⁴ *Gaceta de Bellas Artes*. Recurso online: <http://gacetadebellasartes.es/> [fecha de consulta: 07/09/2019].

¹⁵⁵ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930*, Madrid, Blass, 1930, p. 29.

¹⁵⁶ *Gaceta de Madrid*, n^o 132, 12/05/1935, p. 1285.

¹⁵⁷ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934*, Madrid, Blass, 1934, p. 34.

¹⁵⁸ *Catálogo el Catorce Salón de Otoño*, Madrid, Gráficas Uguina, 1934, p. 32.

¹⁵⁹ En 1935 vivía en la calle San Lorenzo, n^o4, piso principal, izquierda junto con sus hermanas Remedios López Castrillo (telegrafista de profesión) y Eulalia López Castrillo (con “sus labores” como ocupación). Flora López Castrillo en este caso aparece como profesora y entre las tres hermanas pagaban un alquiler anual de 1200 pesetas. Padrón municipal de 1935, Archivo de la Villa, signatura 41, n^o de hoja 11216.

¹⁶⁰ *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1935*, Madrid, Meléndez Valdés, 1935, p.17.

¹⁶¹ *Gaceta de Madrid*, n^o 132, 12/05/1935, p. 1285.

Profesora [sic.] especial de Dibujo de la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer¹⁶². Finalmente, en 1948 se le concede la jubilación forzosa como Profesora de Dibujo Artístico [sic.] de la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer a los setenta años¹⁶³ y que coincidiría con su fallecimiento poco después.

CAPÍTULO 2. Las mujeres universitarias destierran al “ángel del hogar”. La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado en diálogo con otras ofertas formativas desde una perspectiva de género y la Residencia de Señoritas (1910-1920)

Como se ha comentado anteriormente, a pesar de los avances educativos femeninos, la sociedad continuaba anclada en el imaginario del “ángel del hogar”, característica formativa común que se repite en el Reglamento de las Escuelas Industriales y las de Artes y Oficios en 1910, donde aparece un apartado titulado “enseñanza de la mujer”, con las asignaturas comunes de Aritmética y Geometría prácticas, Nociones de Ciencias físicas, químicas y naturales. Por otra parte, podían matricularse en asignaturas específicas mediante las que obtendrían los certificados de comercial, industrias químicas, pintura decorativa, escultura decorativa y cerámica¹⁶⁴, continuando con esa idea del “adorno femenino”. Sin embargo, se muestra un leve avance en la aclaración del artículo 89, que dice: “las pensiones que disfrutaban los alumnos y las alumnas de esta Escuela [sic.] son reglamentarias y extraordinarias”, algo que se recuerda más adelante en el artículo 108¹⁶⁵ y que denota una cierta equiparación. No obstante, en el contexto educativo español es necesario destacar la Real Orden de 8 de marzo de 1910, mediante la cual (según señala Fernández Valencia) se permitía la matriculación femenina en todas las instituciones oficiales y no oficiales, aunque debían adaptarse para ello a las condiciones específicas dictadas por cada uno de los centros. Este progreso legislativo iría acompañado unos meses más tarde de la Real Orden de 2 de septiembre de 1910, que permitía el acceso profesional de las mujeres a los diferentes puestos dependientes del Ministerio de Instrucción Pública¹⁶⁶.

En 1911 se crea la Escuela Central de Idiomas y (según apunta María Luisa Rico) esta enseñanza supondría la excepción, ya que cursaban los estudios correspondientes más

¹⁶² *Boletín Oficial del Estado*, nº 191, 10/07/1945, p. 199.

¹⁶³ *Boletín Oficial del Estado*, nº 46, 15/02/1949, pp. 782-783.

¹⁶⁴ *Real Decreto y Reglamento Orgánico para las Escuelas Industriales y las de Artes y Oficios de 16 de diciembre de 1910*, Madrid, Imprenta de Antonio Álvarez, 1911, Archivo General UCM, SG- 2447, p. 13.

¹⁶⁵ *Ídem*, pp. 35-38.

¹⁶⁶ FERNÁNDEZ VALENCIA, Antonia, “La educación de las niñas: ideas, proyectos y realidades”... p.448.

alumnas que alumnos¹⁶⁷. Además, se inaugura en esta misma fecha la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer que (a pesar de contar con un itinerario relacionado con el modelo del “ángel del hogar” de un siglo anterior)¹⁶⁸, sirvió para aportar formación a la población femenina, así como una nueva oportunidad laboral para otras mujeres que contasen con el título de maestra y cuya profesión desempeñaron algunas de las artistas tratadas en este trabajo.

En 1915 se crea la Escuela de Comercio, pero también aumentarían las posibilidades educativas de las mujeres de las clases media y alta gracias a la creación de la Residencia de Señoritas. En esta última institución además se podían cursar “clases de cultura artística” gratuitas para las residentes¹⁶⁹, factor que demuestra una gran implicación en la cultura de las mujeres y, además, supondría una nueva oportunidad laboral para otras artistas como Victorina Durán, quien ejerció la docencia en esta institución.

En mitad de este debate sobre la educación de las mujeres que el nuevo siglo había heredado del anterior y tanto los avances, como los retrocesos que se apreciaban en los diferentes campos, destacaron voces críticas como la de María de la O’ Lejárraga. Esta autora (cuya obra fue mayoritariamente atribuida a su marido) defendió en 1916 que las mujeres debían estudiar Derecho, Ciencia e Historia con el fin de disponer de un conocimiento más amplio, aunque sin dejar de lado las creencias religiosas¹⁷⁰. Sería también María de la O’ Lejárraga quien un año más tarde (1917) abriese ya el debate sobre la necesidad de conseguir el sufragio femenino, posicionándose a favor del mismo¹⁷¹.

En 1917 se funda la *Unión de Mujeres Españolas*, un año después (1918), la *Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME)*¹⁷² y en 1919 se celebra el *Consejo Superior Feminista*. Este creciente asociacionismo femenino quizás podríamos vincularlo con una novedad que Shirley Mangini destaca como elemento socializador femenino, la

¹⁶⁷ RICO GÓMEZ, María Luisa, “Mujer, enseñanza profesional y modernización en España (1880-1930)”... p. 458.

¹⁶⁸ DELGADO GRANADOS, Patricia, “La formación profesional en la mujer: 1900-1928”... p. 75.

¹⁶⁹ MURGA CASTRO, Idoia, “Muros para pintar: las artistas y la Residencia de Señoritas” en MURGA CASTRO, Idoia (Ed.), *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario*... p. 89.

¹⁷⁰ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (María), *Cartas a las mujeres de España*, Madrid, Renacimiento, 1916, p. 143.

¹⁷¹ MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (María), *Feminismo, feminidad, españolismo*, Madrid, Renacimiento, 1917, pp. 303-319.

¹⁷² En este mismo año (1918) se aprueba el Estatuto de Funcionarios, que permitiría a las mujeres acceder a una oferta profesional más amplia en los diferentes ayuntamientos. DELGADO GRANADOS, Patricia, “La formación profesional en la mujer: 1900-1928”... p. 73.

inauguración del metro de Madrid en 1919, que supondría un cambio en los espacios de reunión de mujeres, pasando de la iglesia y las casas privadas al terreno urbano¹⁷³.

2.1. La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado desde una perspectiva de género (1910-1920)

A pesar de todos los avances citados con anterioridad, esta primera década se inicia con 9 alumnas y 145 alumnos (1910-1911), protagonizando de esta manera un leve descenso en la matriculación femenina (de 10 a 9) frente a un ascenso significativo de la masculina, que pasa de 132 en 1909-1910 a 145. Durante el siguiente curso la escuela permanece cerrada con motivo de las ansiadas obras de reforma y no se imparte clase, por lo que habrá que esperar al curso 1912-1913. En este periodo se produce un descalabro en relación a la totalidad del alumnado y siendo más significativo en los alumnos (que pasan de 145 a 116) mientras las alumnas bajarían de 9 a 6. Afortunadamente estas cifras mejorarían y en 1913-1914 se produce un crecimiento generalizado, situándose 10 alumnas y 124 alumnos. Durante los cursos 1914-1917 el número de alumnas prácticamente no varía, mientras que el de alumnos crece en 1916-1917 pero posteriormente se rebaja en casi 20 puntos. Por otra parte, si atendemos a la gráfica proporcionada por María Luisa Rico Gómez, en el curso 1915-1916 la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado sería la que menor predilección despertaría entre el alumnado femenino, por debajo de la Escuela de Idiomas, Escuela de Comercio, Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, Escuela de Artes y Oficios y finalmente, Escuela de Música y Declamación¹⁷⁴. En cualquier caso, este decrecimiento en la matriculación de varones continúa hasta el final de la década, obteniendo el peor resultado en 1919-1920 con tan sólo 97 alumnos (de los 145 presentes al iniciar la década). En el caso de las mujeres, la mejor cifra se sitúa en 1918-1919 con 16 alumnas e inmediatamente después, descendería a 11¹⁷⁵.

2.2. Muestra de alumnas del curso 1918-1919

La selección cronológica de esta muestra se justifica con el mayor ascenso de la matriculación femenina en esta primera década, muy probablemente como resultado de

¹⁷³ MANGINI, Shirley, “Relaciones de género y el papel de las republicanas en la sociedad madrileña”, en GÓMEZ BLESA, Mercedes (Ed.), *Las intelectuales republicanas. La conquista de la ciudadanía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 56.

¹⁷⁴ RICO GÓMEZ, María Luisa, “Mujer, enseñanza profesional y modernización en España (1880-1930)” ... p. 452.

¹⁷⁵ Ver gráfica “Evolución de matriculación en la escuela (1910-1920)”, sección de anexos, p. 79.

los avances legislativos y sociales en materia de igualdad, así como de la creación de nuevas instituciones formativas, el acceso de las mujeres a los estudios superiores y la posibilidad de tejer redes femeninas a través de la Residencia de Señoritas. No obstante, a pesar de las posibilidades habitacionales que ofertaba la Residencia de Señoritas, la gran mayoría de alumnas de este curso procedía de Madrid, apreciándose cifras muy escasas de mujeres originarias de Valladolid, Valencia, Granada, Santander, Zaragoza y Toledo¹⁷⁶. En este sentido, se ha seleccionado a dos pintoras (Ana María Giménez Cerra y María Luisa Pérez Herrero) que gozaron de numerosas becas tanto nacionales, como internacionales y fueron protagonistas de la progresiva modernización formativa del país y de la escuela.

2.2.1. Ana María Giménez Cerra (1900-¿?)¹⁷⁷

Natural de Madrid, hija de Juan Giménez y Elvira Cerra. La primera noticia que tenemos corresponde al 3 de septiembre de 1917, fecha en que rellena el impreso de solicitud para el examen de ingreso, con 17 años y residencia en la calle de Santa Bárbara, nº 11, adjuntando el pago de una peseta el día 30 del mismo mes. Tras estos trámites burocráticos, se presenta al examen de ingreso, aprobando el oral y suspendiendo el práctico. En este examen coincide con Paulina Avelina Tomé Hidalgo y Victorina Durán, así como con otras 5 compañeras y 69 compañeros¹⁷⁸. No obstante, si atendemos a la



Ana María Giménez Cerra en 1932. Fuente: *ABC* 12/02/1932, p.5.

información que aporta Victorina Durán en sus memorias sobre esta prueba, podríamos dudar de la imparcialidad del resultado:

[...] Había dos pruebas importantes: un examen oral ante un tribunal compuesto por todos o casi todos los profesores de la Escuela [sic.]. Entre ellos estaba el profesor de Teoría y Estética del Arte, Rafael Doménech [...] no era feminista, detestaba el elemento femenino

¹⁷⁶ Registro de matriculas. Alumnos matriculados y asignaturas en que han obtenido diplomas y premios. Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 199-2.

¹⁷⁷ La búsqueda de documentación relativa a Ana María Giménez Cerra adquiere una dificultad añadida debido a que, según la fuente, se escribe indistintamente su apellido con “G” o con “J”, motivo por el que es necesario investigarla teniendo en cuenta ambas posibilidades, aunque la primera sea la correcta.

¹⁷⁸ Examen ingreso 1917-1918, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 191.

en la Escuela [sic.] y no creía que podía ser pintora o escultora ninguna mujer. Esto le provocó el “tirarme a matar” con sus preguntas: todas fueron contestadas hasta que me lanzó una a muerte [...]”¹⁷⁹.

Posteriormente (1918-1919) se matricula en Anatomía Artística, Perspectiva, Paisaje, Historia de las Bellas Artes, Teoría de las Bellas Artes, Ropajes y Dibujo del antiguo, obteniendo matrícula de honor y una medalla en la primera asignatura. En febrero de 1919 consigue el diploma correspondiente a la asignatura de Dibujo del antiguo, junto con María Luisa Pérez Herrero, Margarita Fernández Villegas, Antonia Rodríguez Navarro y 24 hombres¹⁸⁰. Ese mismo año envía una carta conjunta (con compañeros de la clase de Dibujo del antiguo) al director de la Escuela solicitando disponer de más tiempo para realizar los ejercicios de oposición y que se les informe de la calificación en el mismo día¹⁸¹. En el curso 1920-1921 se le concede matrícula de honor en las asignaturas de Pintura decorativa, Colorido y composición, Paisaje, Estética del color, Ropajes y Dibujo del natural. A pesar de sus éxitos académicos, el 10 de junio de 1920 envía una carta manuscrita al director general de Bellas Artes donde se queja de una diferenciación de trato en la matriculación de las mujeres en detrimento de los hombres, firmada junto con su compañera de la clase de Estética del color, Isabel Rodrigo. Tres días después el director escribe que “solicita la gracia”¹⁸².

Para el siguiente curso (1921-1922) vuelve a conseguir la matrícula de honor en las asignaturas de Colorido y composición, Estética del color, Ropajes, Dibujo del natural y Modelado del antiguo. Meses más tarde (27 de septiembre de 1922) se matricula en Dibujo del natural (2º grupo) para el curso 1922-1923. Casi un año después (12 de septiembre de 1923) se inscribe en la asignatura de Colorido y composición para el curso 1923-1924. En este año realiza la copia de la obra *San Andrés* de Ribera para el Museo del Prado¹⁸³. En 1924 presenta su óleo *Hombres de mar* en la Exposición Nacional de Bellas Artes¹⁸⁴, obra que la prensa calificó como “revelación de un temperamento”¹⁸⁵

¹⁷⁹ MURGA CASTRO, Idoia y GAITÁN SALINAS, Carmen (Eds.), Victorina Durán. *Mi vida...* pp.185-186.

¹⁸⁰ Escuela de Pintura, Escultura y Grabado. Secretaría. Diplomas concedidos en el mes de febrero de 1919, Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 191.

¹⁸¹ Carta de 6 de junio de 1919. Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 130.

¹⁸² Carta manuscrita de Ana María Giménez Cerra e Isabel Rodrigo Contador. Ídem.

¹⁸³ Índice de pintores copiados de 1923. Museo del Prado, signatura L42, sin paginar.

¹⁸⁴ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924*, Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1924, p. 28.

¹⁸⁵ *El Imparcial*, 06/07/1924, p.4.

pero también como “nada femenina”¹⁸⁶ (entendido esto último como algo positivo en el imaginario de la época). El 30 de septiembre de 1925 rellena el impreso de matrícula oficial para el curso 1925-1926 para la asignatura de Dibujo del natural en reposo¹⁸⁷ y adjunta dos cartas de pago por un importe total de 7 pesetas. En 1926 participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con su obra al óleo *Trabajadores del mar*¹⁸⁸. Además, en esta fecha realiza para el Museo del Prado la copia de la obra *Dolorosa*, de Murillo y *Salomé*, de Tiziano¹⁸⁹. El 8 de febrero de 1930 envía una carta manuscrita al presidente de la Junta de Ampliación de Estudios solicitando una beca para completar sus estudios en Francia e Italia, declarando ser pintora, haber estudiado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, así como haber obtenido premios. Más adelante especifica que necesitaría pasar como mínimo dos meses en París y otros dos en Italia. Por otra parte, argumenta que sabe hablar francés y tiene algunos conocimientos de italiano y adjunta fotografía de obras suyas¹⁹⁰. Finalmente, el 7 de octubre obtiene una pensión de 425 pesetas mensuales para estudiar en Italia y el 20 de noviembre solicita una prórroga de la pensión por considerarla insuficiente en cuanto al tiempo de la estancia. En el reverso de uno de estos documentos aparece una nota manuscrita según la cual, Ana María Giménez Cerra habría vuelto a Madrid el 1 de enero por causa de enfermedad.¹⁹¹

En 1931 recibió otra beca por parte de la Junta de Ampliación de Estudios para visitar museos de arte antiguo y moderno de Italia¹⁹². El 10 de febrero de 1932 inaugura (a las doce de la mañana) una exposición propia de “cuadros, retratos y dibujos” en la Sociedad de Amigos del Arte (“Palacio de la Biblioteca Nacional”)¹⁹³. Exposición que generó gran repercusión en la prensa y que sirvió a la pintora para ser calificada de “pintora de altos vuelos espirituales, que posee un concepto amplísimo de la técnica, tanto para pintar, como para dibujar”¹⁹⁴. Además, participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes¹⁹⁵, donde coincidió con María Luisa Pérez Herrero (entre otras)¹⁹⁶. Pero este éxito no se limita a las opiniones positivas, sino que, además, el diario *Ahora* dedica una página

¹⁸⁶ *La Época*, n.º 26.966, 10/06/1926, p. 1.

¹⁸⁷ Expediente de Ana María Giménez Cerra, Archivo General UCM, signatura: 136/06-22,1.

¹⁸⁸ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926...* p. 47.

¹⁸⁹ Índice de pintores copiados, 1925-1926. Museo del Prado, signatura L46, sin paginar.

¹⁹⁰ Alumnos pensionados en el extranjero. Expediente de Ana María Giménez Cerra. Archivo JAE, signatura: JAE/68-506.

¹⁹¹ Expediente de Ana María Giménez Cerra. Ídem.

¹⁹² *ABC*, 28/04/1931, p. 41.

¹⁹³ *La Tierra*, 08/02/1932, p. 4.

¹⁹⁴ *La Época*, n.º 2874, 13/02/1932, p.1.

¹⁹⁵ *ABC*, Madrid, 19/05/1932, p. 8.

¹⁹⁶ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932*, Madrid, Blass, 1932, p. 18.

completa al trabajo de Ana María Giménez Cerra¹⁹⁷, aunque no faltarían comentarios sexistas como el siguiente:

¡qué ajeno parece todo esto a su condición femenina! Y, sin embargo, cuán próximo al sentido orientador del arte nuevo, donde las mayores (y las mejores) audacias, corresponden, por paradoja, a la mujer¹⁹⁸.

En 1933 obtiene la beca de Conde de Cartagena en la sección de pintura, junto con cuatro hombres¹⁹⁹. Un año después (1934) participa en la sección de Pintura de la Exposición Nacional de Bellas Artes con su obra *Trabajadores de la ciudad*²⁰⁰ y en la correspondiente a 1941, *Desnudos*²⁰¹. Un año más tarde (1942) se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona con *Juguetes de papel* y *La Virgen con el niño*²⁰², cuya candidatura aparece en la prensa²⁰³. Este mismo año presenta la copia de una obra en el Museo del Prado²⁰⁴ y es cuando se le pierde la pista, tanto en la prensa, como en los catálogos de exposiciones, aunque quizás sería interesante comprobar mediante el padrón municipal si continuó viviendo en Madrid a partir de 1941 o si se trasladó a otro lugar.

2.2.2. María Luisa Pérez Herrero (1898-1934)

María Luisa Pérez Herrero, denominada por Manuel Menéndez como “notabilísima paisajista ya célebre”²⁰⁵, nació en Madrid en 1898, hija de Francisca Herrero Fernández y de Manuel Pérez Calvo.

El 9 de agosto de 1916, Hortensia Brañez Hoyos, maestra superior de Primera Enseñanza, acredita que María Luisa Pérez Herrero después de cursar todas las materias, tenía amplios conocimientos en estas asignaturas de primera enseñanza y en “otras de adorno”. Este documento aparece con la estampación de un sello correspondiente al *College*



María Luisa Pérez Herrero (c. 1919).
Fuente: *Mundo gráfico*, 02/07/1919, p. 8.

¹⁹⁷ *Ahora*, 20/02/1932, p.26.

¹⁹⁸ Ídem.

¹⁹⁹ Becarios de la Fundación Becas Conde de Cartagena. Sección de pintura. Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 213.

²⁰⁰ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934...* p. 41.

²⁰¹ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941*, Madrid, Blass, 1941, p. 49.

²⁰² *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona de 1942*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1942, pp. 117 y 127.

²⁰³ *La Vanguardia*, 05/07/1942, p. 3.

²⁰⁴ Registro de copistas 1939-1956, Museo del Prado, signatura C. 961, legajo 14.49, p.23.

²⁰⁵ *Crónica* (Madrid), 29/12/1929, p. 16.

Saint Louis des Français, Madrid, donde parece que María Luisa Pérez Herrero estudió antes de entrar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado²⁰⁶. Días más tarde (31 de agosto de 1916) desde el Instituto de Vacunación de Ternera, Dr. Balaguer de Madrid, se expide un documento que acredita la “revacunación” de Pérez Herrero el 14 de marzo, a los 18 años²⁰⁷. Poco después (1 de septiembre de 1916) rellena el documento de solicitud para realizar el examen de ingreso, donde afirma tener 18 años y estar domiciliada en la calle Orellana, nº 3, triplicado²⁰⁸. Sin embargo, su candidatura en el acta refleja como suspensa o no presentada a los exámenes de septiembre y noviembre, junto con Carmen Torromé Santaló, Matilde Mercader y Margarita de Villegas²⁰⁹. Finalmente, realizó los pagos correspondientes a las asignaturas de Perspectiva, Ropajes, Historia de las Bellas Artes, Paisaje y Dibujo del Antiguo el 7 de marzo de 1917. Para el curso académico de 1917-1918 se matricula de las asignaturas de Paisaje, Anatomía, Teoría de las Bellas Artes, Ropajes, Dibujo del Antiguo y Perspectiva. Al mismo tiempo, adjunta una carta dirigida al director de la escuela donde justifica no disponer de recursos económicos para sufragar la matrícula y pide la concesión de gratuidad (procedimiento que repetirá hasta 1928)²¹⁰. El siguiente año envió una carta solicitando matrícula gratuita para las asignaturas de Paisaje, Pintura Decorativa, Ropajes, Teoría y Estética del Color y Dibujo del Antiguo, consiguiendo su objetivo²¹¹.

Durante ese mismo curso (1918-1919) gana un premio en metálico de 62,50 pesetas correspondiente a la clase de Paisaje, mismo premio (aunque en diferentes disciplinas) ganarían Matilde Calvo Rodero (Grabado en dulce) y Victorina Durán (Perspectiva). Además, obtiene un diploma en febrero de 1919 correspondiente a la asignatura de Dibujo del antiguo, junto con Ana María Giménez Cerra y otras compañeras citadas en el apartado anterior. Ese mismo año consigue una prestigiosa beca en condición de pensionada en el Monasterio de El Paular, con el fin de perfeccionar sus técnicas pictóricas y siendo la única mujer en esta fecha. Además, comparte beca con compañeros

²⁰⁶ Certificación de Hortensia Brañez y Hoyos sobre María Luisa Pérez Herrero. Expediente de María Luisa Pérez Herrero, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 154.

²⁰⁷ Certificado de vacunación. Expediente de María Luisa Pérez Herrero, Ídem.

²⁰⁸ Documento de solicitud para el examen de ingreso. Expediente de María Luisa Pérez Herrero, Ídem.

²⁰⁹ Relación de los señores aspirantes a ingreso en esta Escuela que fueron suspenso o no se presentaron en las convocatorias de septiembre y noviembre de 1916. Curso académico 1914 a 1915. Acta de examen de los aspirantes a ingreso, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 191.

²¹⁰ Carta manuscrita de María Luisa Pérez Herrero solicitando matrícula gratuita para el curso 1917-1918. Archivo General UCM, signatura 136/06-032,3.

²¹¹ Expediente de María Luisa Pérez Herrero, Ídem.

tan reconocidos actualmente como Timoteo Pérez Rubio (marido de la escritora Rosa Chacel) o José Frau (entre otros)²¹². Esta estancia supondría otro reconocimiento añadido a la trayectoria profesional de Pérez Herrero, ya que participa en la segunda exposición de paisajistas de El Paular y obtiene el primer premio por parte del Jurado [sic.] de Amigos del Arte²¹³. A pesar de ser la única mujer en recibir esta distinción en 1919, José Francés destaca que “se le ha dicho como un elogio que pinta como un hombre”²¹⁴ y añade más adelante que quisieran “ver una sonrisa de feminidad sobre la recia armazón [sic.] de su pintura”²¹⁵, comentarios que reflejan el contexto social en que intentaban abrirse camino estas creadoras.

En cualquier caso, esta beca le daría la oportunidad de exponer algunas de sus obras en la Biblioteca Nacional²¹⁶ y, además, en este prolífico año, participó en la Exposición de Bellas Artes de Santander, organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y patrocinada por el Ateneo y el Ayuntamiento de Santander²¹⁷, donde coincidió con Esperanza Cañizares López, así como con Flora López Castrillo y cuya presencia no fue ajena a la prensa.²¹⁸

En 1919-1920 obtiene matrícula de honor en las asignaturas de Grabado en dulce, Decorativo, Estética del color, Ropajes, Dibujo del antiguo, Historia de las Bellas Artes, Teoría de las Bellas Artes, Perspectiva y Estética. En 1920 se presenta a la Exposición de Bellas Artes con su obra al óleo *Jardín de la Isla (Aranjuez)*²¹⁹ y obtiene una bolsa de viaje como recompensa²²⁰. En este mismo año, presenta tres obras al Primer Salón de Otoño *Sol de tarde (Aranjuez)*, *Hora romántica* y *Jardín de Aranjuez*²²¹. Por otra parte, también obtuvo el premio de la Sociedad de Amigos del Arte en 1920 con cuadros al óleo

²¹² ESTEBAN DRAKE, Mesa, *De El Paular a Segovia 1919-1991*, Segovia, Excma. Diputación Provincial de Segovia, 1991, p. 97.

²¹³ FRANCÉS, José, *El año artístico 1919...* p. 383.

²¹⁴ Esta idea de relacionar las obras artísticas de gran calidad con lo “masculino”, es algo que planteará unos años más tarde la Condesa de Campo Alange, quien destacó que “si la mujer se aparta de la ingenuidad, la ignorancia, el temor, el sentimiento de inferioridad y la desconfianza en sí misma, se dirá que “se masculiniza”. CAMPO ALANGE, Condesa de, *La secreta guerra de los sexos*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.

²¹⁵ FRANCÉS, José, *El año artístico 1919...* pp. 384-385.

²¹⁶ *El Heraldo de Madrid*, 24/11/1919, p.1.

²¹⁷ FRANCÉS, José, *El año artístico 1919...* p. 301.

²¹⁸ *El Imparcial*, Madrid, 05/08/1919, p. 5.

²¹⁹ Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1920, p. 36.

²²⁰ *La Vanguardia*, 12/06/1920, p.12.

²²¹ *Catálogo del Primer Salón de Otoño*, Madrid, Imprenta y Litografía Artísticas A. de Ángel Alcoy, 1920, p. 40.

correspondientes a tres paisajes de Aranjuez, como la fuente de Baco, el *Niño de la espina*, así como una vista del río Tajo²²². En 1920-1921 solicita la matrícula gratuita para las clases de Colorido, Estética del color, Pintura decorativa, Ropajes, Dibujo del antiguo, Dibujo del natural y Grabado en Dulce²²³. Es precisamente en 1921 cuando combina su faceta creadora y expositiva con la docencia, ocupando el cargo de ayudante de dibujo en la Escuela Normal de Maestras de Madrid²²⁴.

El 28 de septiembre de 1921 vuelve a enviar una carta al director de la escuela donde solicita que se le conceda matrícula gratuita por no disponer de medios económicos para costearse sus estudios artísticos, documento al que se añadiría dos días más tarde un comentario del oficial de la Alcaldía confirmando que “la interesada es pobre”²²⁵. Finalmente, realiza la matrícula para el curso 1921-1922 para las asignaturas de Paisaje, Colorido y Composición, Pintura decorativa, Dibujo del natural, Ropajes, Teoría y estética del color, Grabado en dulce y Perspectiva. En este mismo año es premiada con la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes (1922)²²⁶ gracias a la presentación de su obra *Fronchas estivales*²²⁷ (en esta exposición también presentó *Jardín de Aranjuez*)²²⁸ y solicita una beca para ampliar sus estudios en Francia, acreditando los títulos y méritos obtenidos²²⁹.

Un año después (1922-1923), realiza el mismo procedimiento (solicitando matrícula gratuita) para las clases de Teoría y estética del color, Pintura decorativa, Dibujo del natural, Grabado en dulce, Paisaje y Colorido y composición. Pérez Herrero conseguiría un gran reconocimiento tanto en la escuela donde estudió (además de la obtención de matrículas gratuitas, de honor y premios, fue propuesta por el claustro del profesorado de la escuela)²³⁰, como en los concursos artísticos en que participó, e incluso obtuvo la admiración del rey Alfonso XIII y la reina Cristina, quienes compraron sus obras

²²² *El Heraldo de Madrid*, 06/03/1920, p.1.

²²³ Solicitud de matrícula gratuita de María Luisa Pérez Herrero para el curso 1920-1921. Archivo General UCM, signatura 136/06-032,3.

²²⁴ *Noticias e informaciones, suplemento a la Escuela Moderna*, nº 2567, 13/08/1921, p. 15.

²²⁵ Expediente de María Luisa Pérez Herrero, Archivo General UCM, signatura 136/06-032,3.

²²⁶ Parece que estos cuadros tardaron en llegar al organismo competente, ya que se conserva un documento donde aparecen como parte de las “obras que quedan pendientes de entrega el día 25 de julio” (junto con la de otras artistas). Obras pendientes de entrega el día 25 de julio. Archivo General de la Administración, signatura (05) 001.003 caja 31/01027.

²²⁷ *El Heraldo de Madrid*, 30/05/1922, p.3.

²²⁸ *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922*, Madrid, “Mateu” Artes Gráficas, 1922, p. 46.

²²⁹ Alumnos pensionados en el extranjero. Expediente de María Luisa Pérez Herrero, Archivo JAE, signatura JAE/113-304.

²³⁰ *Revista de Bellas Artes*, Madrid, nº 17, 03/1923, p. 29.

Melancolía y Rincón florido (respectivamente), algo que contribuiría a la decisión favorable de la Junta de Ampliación de Estudios para concederle una beca en París un año más tarde²³¹. Es así como en 1924 obtiene una beca para ampliar sus estudios pictóricos durante tres meses en Francia²³², además, en este año participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Lejanías (Miraflores de la Sierra)* y *Puente de Austerlitz (París)*²³³. No obstante, no todas las críticas de arte que recibió el conjunto de su obra fueron tan favorables como la de Manuel Menéndez y sería (otra vez) José Francés quien argumentase que Pérez Herrero “pintaba como un hombre” porque tenía una “extraña y valiosa calidad viril”, siendo “varonil” en “aspecto, seguridad y elocuencia”²³⁴.

Más tarde (1925-1926) solicita la matrícula gratuita para las asignaturas de Grabado calcográfico, Pintura decorativa, Anatomía y Dibujo del natural en reposo. Este proceso lo repetiría en 1926-1927 para las enseñanzas de Historia del Arte (primer grupo), Historia del Arte (segundo grupo) Teoría de las Bellas Artes y Grabado Calcográfico. Además, en 1926 sorprendió en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la presentación de un centenar de obras de temática paisajística basada en calles de Brujas, como *Brujas, la muerta*²³⁵, *Canal de la mano de oro (Brujas)*²³⁶, paisajes de Italia o perspectivas de París²³⁷, lugares que frecuentó gracias a las becas obtenidas. Sin embargo, la prensa destacaría especialmente sus paisajes de Brujas, argumentando que Pérez Herrero “ha conseguido poner tanto espíritu, tanta emotividad en dos melancólicos aspectos de Brujas que revela una sensibilidad muy poco común y gran conocimiento técnico”²³⁸, aunque el reconocimiento no sería únicamente mediático, ya que es premiada con una tercera medalla²³⁹.

En 1927-1928 se matricula en Grabado calcográfico y Dibujo al natural en reposo. En este primer año (1927) participa en una exposición en el Lyceum Club de Madrid. El siguiente curso (1928-1929) se inscribe en las clases de Pintura decorativa, Pintura al aire libre, Grabado y Dibujo en movimiento, concediéndosele la matrícula gratuita. Además, en 1929 participa en las Juventudes Universitarias Femeninas junto con políticas tan

²³¹ *Gran vida*, 01/03/1923, p. 6.

²³² *La Vanguardia*, 08/05/1924, p.12.

²³³ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924...* p. 45.

²³⁴ *La Esfera*, Madrid, nº 483, 07/04/1923, p. 20.

²³⁵ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926...* p. 22.

²³⁶ *Ídem*, p. 52.

²³⁷ *La Nación*, 21/01/1926, p.4.

²³⁸ *Ídem*.

²³⁹ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926...* p. 140.

relevantes del momento como Clara Campoamor o Victoria Kent²⁴⁰. Actividad social y política que combinaría con su participación en el Salón de la Sociedad de Amigos del Arte mediante la presentación de una colección de paisajes inspirados en Bélgica, París, Venecia, Florencia, Roma, Alicante y Madrid²⁴¹.

En 1930 se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Ocaso y Muelle flamenco (Brujas)*²⁴², así como con *Jardín de la Princesa (Madrid)* y *Plaza del Burgo (Brujas)* al Salón de Otoño²⁴³. Dos años más tarde participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932 con las obras *Puente de San Luis (París)* y *Calle de Brujas*²⁴⁴, donde coincidió con Ana María Giménez Cerra (entre otras)²⁴⁵. Finalmente, fallece en mayo de 1934 “muy joven a causa de una funesta operación de apéndice”²⁴⁶ (según Victorina Durán). La pérdida de María Luisa Pérez Herrero también fue lamentada a través la prensa, denominando a la artista como “notabilísima pintora”, “promesa de esa consagración a que todos los artistas aspiran”, “prototipo de pintoras disciplinadas” y “excelente pintora”²⁴⁷. Durante los meses de mayo y junio de 1934 se presentan *Urduain (Navarra)* y *Por tierras de Navarra* a la Exposición Nacional de Bellas Artes (a título póstumo), compartiendo sala con Ana María Giménez Cerra²⁴⁸ y situándose su último domicilio en la calle Isaac Peral, nº 12, 1º. Finalmente, la *Gaceta de Bellas Artes* destaca:

En la Sala XVII están los paisajes de la infortunada María Luisa Pérez Herrero, cuando más ansias de vivir tenía y más ilusiones se había forjado. Sus dos paisajes, sencillos y delicados, nos hablan de un buen temperamento de paisajista, prematuramente malogrado, y de una artista sensible al color y que sabía ver el natural²⁴⁹.

²⁴⁰ MURGA CASTRO, Idoia y GAITÁN SALINAS, Carmen (Eds.), Victorina Durán. *Mi vida...* p. 353.

²⁴¹ *Unión Patriótica*, nº 56, 15/01/1929, p. 59.

²⁴² *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930...* pp. 12 y 41.

²⁴³ *Gaceta de Bellas Artes*. Recurso online: <http://gacetadebellasartes.es/> [fecha de consulta: 07/09/2019].

²⁴⁴ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932...* pp. 17 y 40.

²⁴⁵ *Ellas* (Madrid), 05/06/1932, p. 3.

²⁴⁶ MURGA CASTRO, Idoia y GAITÁN SALINAS, Carmen (Eds.), Victorina Durán. *Mi vida...* p. 192.

²⁴⁷ *El Heraldo de Madrid*, 30/05/1934, p. 15.

²⁴⁸ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934...* p. 41 y 43.

²⁴⁹ *Gaceta de Bellas Artes*, nº 434, mayo-junio, Madrid, 1934, p. 37.

CAPÍTULO 3. Artistas, “liceómanas” y “desertoras del hogar”²⁵⁰ modernas en la España de los “felices años veinte”

A pesar de los avances educativos, sociales y laborales conseguidos por las mujeres en la España finisecular y los primeros años del siglo XX²⁵¹, los conocidos popularmente como “felices años veinte”, fueron acompañados por una campaña misógina que cuestionaba la capacidad intelectual de las mujeres (ataques que para nada eran novedosos, ya que se retomaban algunos argumentos del siglo XVIII). En este sentido, Shirley Mangini destaca los comentarios emitidos por Gregorio Marañón (vinculando a las mujeres únicamente con la función reproductiva) y a Ortega y Gasset (de quien Mangini resalta la idea de las mujeres como seres “confusos” y “menos ser humano que el varón”)²⁵². No obstante, también son años de modernización y creación de nuevos modelos, algo que pronto se evidenciaría a través de la moda y, especialmente, con el surgimiento de lo que se ha denominado como el ideal de “mujer moderna”. Modelo que Shirley Mangini sitúa cronológicamente tras la Primera Guerra Mundial y que comprendía a las mujeres de amplia formación cultural, vocación profesional, conciencia política liberal (y, en ocasiones, feminista), interesada por los avances tecnológicos y cuya “modernidad”²⁵³ se reflejaba a través de su vestimenta, así como de pelo a “lo *garçonne*”. Además, circunscribe a estas mujeres en la clase social burguesa o aristocrática que, además, realizaban deporte y podían permitirse el lujo de tratar de imitar a las estrellas de cine en cuanto a la moda, fumar y salir solas a la calle²⁵⁴. Susan Kirkpatrick, por su parte, añade

²⁵⁰ Estos calificativos junto con “enemigas de la familia cristiana”, “ateas”, “desequilibradas”, “mujeres en las que obra el demonio”, “club de las maridas” o “tontas y locas” serían algunos de los incontables insultos que recibieron las mujeres adscritas al Lyceum Club femenino de Madrid, cuya contribución social y cultural es más que evidente. CUESTA, Josefina, TURRÓN, María José y MERINO, Rosa María (Eds.), *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016, pp. 212-213.

²⁵¹ Rosa María Capel calcula que entre los años 1921 y 1930 la esperanza de vida aumentó en 15 años, pasando de una media de vida de 34'76 años a otra de 49'97 años y, al mismo tiempo, descendió la tasa de mortalidad. CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1982, p. 23.

²⁵² MANGINI, Shirley, “Relaciones de género y el papel de las republicanas en la sociedad madrileña”, en GÓMEZ BLESA, Mercedes (Ed.), *Las intelectuales republicanas. La conquista de la ciudadanía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pp. 58-59.

²⁵³ Jordi Luengo añade a este análisis el factor social de los cafés en los años veinte, momento en que comienza a tomar este espacio que les estaba vetado y que seguirán frecuentando durante la Segunda República. LUENGO LÓPEZ, Jordi, “Tazas calientes manchadas de carmín. Mujeres de cafés en la bipolaridad moral del espacio público (1890-1936)”, *Asparkia*, n° 17, 2006, pp. 81-86.

²⁵⁴ MANGINI, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001, pp. 75-76.

a todas estas características, la condición de residentes en núcleos urbanos, así como de personalidad “independiente e intrépida”²⁵⁵.

En 1920²⁵⁶ Concepción Saiz Otero aprovecha su colaboración en un libro editado por Gregorio (María) Martínez Sierra para lanzar un guiño a la sociedad sobre la situación educativa de las mujeres:

La mujer española, para la vida del hogar, no necesita aprendizaje: raza y tradición la han doctorado en virtudes domésticas; para ejercitar la ciudadanía, ha de aprenderlo todo [...] esto, amigo mío, se relaciona tan íntimamente con la organización de la enseñanza nacional, que su exposición exigiría un libro²⁵⁷.

En esta misma publicación, Rafael Altamira vincula el triunfo del feminismo con la educación de las mujeres, así como con su incorporación a las “obras sociales”²⁵⁸. Margarita Nelken, por su parte también defendió la instrucción de las mujeres y las animó a añadir a su vida cotidiana el hábito de la lectura²⁵⁹.

Por otra parte, en este mismo año se puede apreciar como novedad la incorporación de Carmen Baroja en calidad de vocal del jurado en la Exposición Nacional de Bellas Artes²⁶⁰, así como secretaria de la sección de Arte Decorativo (única mujer en ocupar puestos de decisión en este certamen). Además, este año sería especialmente significativo para la vida artística de Madrid y, especialmente para las y los artistas, gracias a la inauguración en octubre del Primer Salón de Otoño (quizás a la manera de su homónimo parisino) y que se celebraría anualmente. Este certamen fue convocado por la Asociación de Pintores y Escultores con el objetivo de crear una confluencia entre el arte moderno y el clásico, así como una voluntad artística común entre las y los creadores²⁶¹. En cuanto al formato museístico, era similar al de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes,

²⁵⁵ KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 9.

²⁵⁶ Ese mismo año, María Espinosa de los Monteros, presidenta de la ANME y del Consejo Supremo Feminista de España, emitió un discurso en la Real Academia de Jurisprudencia, donde incluía el programa de su asociación y en el que se pueden ver claras referencias a la cuestión educativa, como son los artículos 23, 24, 25 y 34, seguidas de posibles acciones económicas relativas a la creación de lugares para la instrucción de las mujeres (artículo 2), así como el fomento de la edición entre las mujeres de las clases bajas. ESPINOSA DE LOS MONTEROS, María, “Influencia del feminismo en la legislación contemporánea”, *Real Academia de Jurisprudencia y Legislación*, Madrid, Reus, 1920, pp. 25- 29.

²⁵⁷ SAIZ OTERO, Concepción, “La mujer-persona” en MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (María), *La mujer moderna*, Madrid, Saturnino Calleja, 1920, p. 146.

²⁵⁸ Ídem, p. 148.

²⁵⁹ NELKEN, Margarita, *La condición social de la mujer en España*, Madrid, CVS, 1975 (1919), p.43.

²⁶⁰ *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1920, p. 7.

²⁶¹ *Catálogo del Primer Salón de Otoño...* p. 5.

contando con las secciones de Pintura (añadiendo una sala dedicada al Círculo de Bellas Artes y otra de “Recuerdos”), Grabado y Escultura. Del mismo modo, suponía otra oportunidad añadida para la exposición de obras artísticas y la obtención de reconocimiento social de quienes concurrían a ella. Además, en los años veinte las mujeres españolas comenzarían a ocupar poco a poco el espacio público también en alcaldías y concejalías²⁶², aunque este pequeño avance contrarrestaría con la imposición de una política natalista que penalizaba el aborto²⁶³.

Ese mismo año se constituye la *Cruzada de Mujeres Españolas*²⁶⁴, posteriormente denominada como *Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas* (presidida por Carmen de Burgos)²⁶⁵. Por otra parte, en el catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922 también se aprecia como novedad la presencia femenina en la organización, en este caso, con Victorina Durán como secretaria de la sección de Arte decorativo y Josefa Huguet como suplente de los vocales²⁶⁶. Este tímido acceso de las mujeres al terreno educativo-formativo, laboral y social estaría vinculado con los debates feministas de la época, como el emitido por la Condesa de San Luis en la Real Academia de Jurisprudencia (1923) quien recriminaba los comentarios que relacionaban a las mujeres únicamente con la función reproductiva y a las monjas con la del rezo y, por otra parte, lanzó la pregunta de por qué en 1923 no se respetaba a las mujeres, al mismo tiempo que citaba el texto “Defensa de las mujeres” del primer tomo del *Teatro crítico* de Fray Benito Feijoo²⁶⁷.

En 1925 se celebra la Exposición de los Artistas Ibéricos en el madrileño Parque del Retiro, donde si bien impera el elemento masculino, podemos destacar a figuras femeninas como la pintora Rosario de Velasco. Además del creciente asociacionismo femenino y las nuevas oportunidades que ofrecía la Residencia de Señoritas, pronto

²⁶² Este proceso complejo se relata a la perfección en la siguiente obra: NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (Coord.), *Mujeres en los gobiernos locales. Alcaldesas y concejalas en la España contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.

²⁶³ BUSSY GENEVOIS, Danièle, “Entre la Dictature et la République (1923-1931): le double engagement” en BARRACHINA, Marie-Aline, BUSSY GENEVOIS, Danièle y YUSTA, Mercedes, *Femmes et Démocratie. Les Espagnoles dans l’espace public (1868-1978)*, Nantes, Éditions du temps, 2007, p. 119.

²⁶⁴ NASH, Mary, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza, 2004, p. 141.

²⁶⁵ Sería precisamente esta autora quien en 1927 realizase una crítica sobre la situación de las mujeres españolas, con afirmaciones tan tajantes como “Era menos deshonoroso tener un sobrino en la cárcel por falsario que una sobrina obrera o actriz”, imaginario que define a la perfección la sociedad machista en que estas pintoras intentaban abrirse camino. BURGOS SEGUÍ DE, Carmen, *La mujer moderna y sus derechos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933 (1927), p. 17.

²⁶⁶ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922...* sin numerar.

²⁶⁷ SAN LUIS DE, Condesa, “Política feminista”, *Publicaciones de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación*, Madrid, Editorial Reus, 1923, pp. 6-18.

aparecería otra institución que (siguiendo el modelo londinense) contribuiría a una mayor socialización femenina, tal y como ha demostrado ampliamente la investigadora Concha Fagoaga, pionera en el estudio de este espacio. El Lyceum Club Femenino fue inscrito oficialmente el 28 de abril de 1926 por María de Maeztu e Isabel Oyarzábal, constituyéndose el 6 de mayo de 1926, con fines “artístico-científico-literaria”, declarándose primeramente en la Calle Fortuny, nº 53 (no hay que olvidar que María de Maeztu también era directora de la Residencia de Señoritas en estos momentos) y posteriormente, en la Calle Infantas, nº 31 aunque finalmente, pasaría a situarse en la Calle San Marcos, nº 44, Bajo²⁶⁸, lugar de mayores dimensiones para poder realizar cómodamente las diferentes actividades.

Sin embargo, más allá de los efectos administrativos, podemos hacernos una idea sobre la ilusión que despertó esta institución entre las mujeres madrileñas a través de los comentarios de algunas de ellas en la prensa de la época. Un claro ejemplo es el de la actriz Herminia Peñaranda en el apartado “Vida femenina” del diario *La Libertad* donde reafirma la necesidad que tienen las mujeres de confluir en un espacio femenino, independientemente de su profesión, pero con el objetivo común de obtener información cultural, donde además, se sienta reconocida y sea ayudada por otras mujeres para mejorar su trayectoria laboral²⁶⁹. De esta manera, se puede apreciar la concienciación sobre (parafraseando a Margarita Nelken) “la condición social de la mujer en España”, tan heredera del ideal del “ángel hogar”, así como la necesidad de establecer lazos de unión con otras mujeres y apoyarse mutuamente, fomentando la sororidad.

Estos deseos coinciden a la perfección con el Reglamento del Lyceum Club Femenino de 1929, cuyo primer artículo versa sobre la necesidad de defender los intereses de las mujeres, así como de sus actividades profesionales, al mismo tiempo que generar un clima de intercambio cultural entre mujeres y celebrar actividades de muy diversa índole como conferencias, cursillos, exposiciones, excursiones o fiestas²⁷⁰. Esta necesidad de unión entre mujeres la manifiesta también María Teresa León, quien considera que “las mujeres no encontraron un centro de unión hasta que apareció el Lyceum Club”²⁷¹.

²⁶⁸ Registro de Asociaciones, libro 9º, folios del 3000 al 3399, números del 3983 al 4769, Comisaría General de Seguridad, Archivo General de la Administración, signatura: (03)030.000, caja: 36/3112, p. 3168.

²⁶⁹ Herminia Peñaranda (actriz). *La Libertad*, Madrid, 05/12/1926, p.3.

²⁷⁰ *Lyceum Club Femenino*, Reglamento, Madrid, Ramona Velasco, 1929, pp. 2-4.

²⁷¹ LEÓN GOYRI, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 360.

Estas actividades se organizarían mediante el establecimiento de las secciones: Social, Musical, Artes plásticas e industriales, Literatura, Ciencias, Internacional e Hispanoamericana²⁷². Por otra parte, además de las numerosas actividades culturales realizadas en sus salas, el Lyceum Club (como apunta Concha Fagoaga) también fue un lugar de confluencia política²⁷³, donde coincidieron mujeres pertenecientes a organizaciones feministas como la ANME, la Cruzada de Mujeres Españolas o la JUF, no militantes y afiliadas a grupos políticos, pero también mujeres católicas²⁷⁴. Este club que irrumpió en 1926 con 150 socias, dos años más tarde contaba ya con 450. Las socias aportaban un duro o dos al mes de cuota (según la voluntad) y cinco duros al ingresar²⁷⁵. Además, Fagoaga identifica el perfil de las socias como ligadas al Instituto Internacional, la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas²⁷⁶. Entre las socias, se encontraban artistas como Matilde Calvo Rodero, Victorina Durán, Gloria López Brime, Amparo López Brime, Angustias Multedo Villareal, María Pérez Peix o María Pinazo²⁷⁷.

El gusto de las socias del Lyceum por el arte, pronto se haría evidente, inaugurando este tipo de exposiciones María y Helena Sorolla (sobre pintura y escultura, respectivamente) y se estima que entre 1927 y 1930, esta institución celebró 16 exposiciones artísticas, destacando especialmente la exhibición por primera vez de *Un mundo*, de Ángeles Santos, obra que la catapultaría a la fama²⁷⁸. Otra novedad añadida supone el catálogo del Salón de Otoño de 1927, donde se suman los apartados adicionales de Arte argentino (pintura), Arte francés (grabado) y Arte italiano (grabado)²⁷⁹. Este mismo año entró en vigor la Real Orden que establecía una segregación por sexo en Bachillerato, ya que se consideraba que las clases mixtas podrían afectar al rendimiento de los alumnos²⁸⁰. En 1928 se aprueba el Estatuto que permitió una Formación Profesional reglada y se crea (a través de la

²⁷² Ídem, pp. 26-27.

²⁷³ No obstante, según Isabel Oyarzábal, el club fue acusado (entre otras muchas cuestiones) de “organización antirreligiosa”, en relación a una norma interna por la que se prohibía la controversia religiosa y política. OYARZÁBAL SMITH, Isabel, *He de tener libertad*, Madrid, Horas y Horas, 2010 (1940), p. 201. Del mismo modo, corrió el rumor (no fundamentado) de que las socias del Lyceum habían recibido ayuda económica por parte de los judíos. *Estampa* (Madrid), 05/06/1928, p.9.

²⁷⁴ FAGOAGA BARTOLOMÉ, Concha, “El Lyceum Club de Madrid, élite latente” en BUSSY GENEVOIS, Danièle (Dir.), *Les Espagnoles dans l’histoire. Une sociabilité démocratique (XIX^e – XX^e)*, Saint Denis, Culture et Société, 2002, p. 145.

²⁷⁵ *Estampa* (Madrid), 05/06/1928, p.9.

²⁷⁶ FAGOAGA BARTOLOMÉ, Concha, “El Lyceum Club de Madrid, élite latente” ... p. 149.

²⁷⁷ Ídem, pp.159-163.

²⁷⁸ LASTAGARAY ROSALES, María Josefa, *María de Maeztu Whitney. Una vida entre la pedagogía y el feminismo*, Madrid, La Ergástula, 2015, p. 194.

²⁷⁹ *Catálogo del séptimo Salón de Otoño...* pp. 15-32.

²⁸⁰ DELGADO GRANADOS, Patricia, “La formación profesional en la mujer: 1900-1928”... pp. 70-71.

sección social del Lyceum Club) la “Casa del niño” con el objetivo de cuidar a los hijos e hijas de las mujeres obreras. Además, se realizaron cursos de derecho civil y político dirigidos por abogadas profesionales y se constituyó una biblioteca. Finalmente, en 1929 se celebra en Madrid la edición de Artistas Independientes, organizada por el *Heraldo de Madrid* y que se repetiría un año después (1930).

3.1. La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Análisis del alumnado desde una perspectiva de género (1920-1930)

Esta segunda década se inicia en la escuela con 11 alumnas matriculadas y 98 alumnos, por tanto, prácticamente se mantienen las cifras anteriores, algo que evolucionará de manera bastante desigual entre el alumnado. De esta manera, en el caso de las alumnas se muestra una cierta unanimidad hasta 1923-1924, cuando se produce un ligero incremento y se disparará hasta 1925-1926. No obstante, si lo comparamos de una manera más general con el estudio de María Luisa Rico), coincide con un descenso de las alumnas matriculadas en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, Escuela de Idiomas y Escuela de Música y Declamación. Por otra parte, aumenta significativamente el número de mujeres en la Escuela de Comercio y la Escuela de Artes y Oficios²⁸¹.

Posteriormente (1927-1928) vuelve a descender ligeramente (al igual que el número de alumnos, que pasa a ser 91). A partir de esta fecha, la presencia femenina será cada vez más frecuente, alcanzando el número de 34 alumnas en 1929-1930 frente a 128 alumnos (dos menos que el año anterior). Este enorme incremento en la matriculación femenina coincide en 1929 con un reportaje del diario *Crónica* sobre la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Le recibe Manuel Menéndez, secretario y profesor de Anatomía de la escuela, quien ante la pregunta del periodista Juan del Sarto sobre si el número de alumnado de ambos sexos es amplio, responde:

De 150 a 200 en los diferentes grupos de enseñanzas. Las señoritas asisten cada día en mayor número (en la actualidad hay unas treinta) y hacen todos los estudios. En general, las señoritas trabajan con más afán que los muchachos y son muchas las que han obtenido los premios²⁸².

²⁸¹ RICO GÓMEZ, María Luisa, “Mujer, enseñanza profesional y modernización en España (1880-1930)”... p. 452.

²⁸² *Crónica* (Madrid), 29/12/1929, p. 16.

No deja de ser curiosa la fotografía principal con que se ilustra este reportaje, donde además de ser evidente la figura femenina desnuda y de espaldas mientras es copiada tanto por alumnos, como por alumnas, se remarca en el pie de foto de la imagen, quizás como un intento por aportar una imagen más novedosa e igualitaria de la escuela. Sin embargo, en cualquier caso, la modelo que posa desnuda sigue siendo una mujer, por tanto, no sabemos si el acceso a estas clases por parte de las alumnas sería en



La clase de dibujo al natural, con modelo desnudo en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, Crónica, 29/12/1929, p. 16.

igualdad de condiciones con respecto a sus compañeros varones o si sufrirían restricciones a la hora de copiar modelos masculinos desnudos.

3.2. Muestra de alumnas de la promoción 1923-1924

Los años veinte del siglo homónimo (tal y como se ha visto con anterioridad) supusieron una década llena de avances en materia educativa, social y artística, sin embargo, (según señala Carmen Gaitán)²⁸³, en 1922 existió en la escuela un reglamento restrictivo para las mujeres que dificultaba su acceso a estos estudios artísticos. Por este motivo, la muestra corresponde al curso posterior de la entrada en vigor de estas nuevas condiciones con el fin de intentar determinar el mayor o menor impacto que pudiese haber ocasionado entre las mujeres artistas. En cuanto a los datos numéricos del alumnado, es curioso observar cómo (con respecto al curso anterior) se produce un leve incremento en la matriculación femenina (de 12 a 15), frente a un crecimiento exponencial masculino (pasando de 91 alumnos a 124). En cualquier caso, uno de los factores que parecen determinantes en esta evolución es la convocatoria adicional de “alumnos libres” del mes de junio (oportunidad no contemplada entre 1920-1923)²⁸⁴. Sin embargo, la procedencia mayoritaria entre las alumnas continúa siendo Madrid, aunque en porcentajes ínfimos se encuentran otras originarias de Gijón, Lugo, Zaragoza, Toledo, Palencia, Ávila, Alicante e incluso de Perú.

²⁸³ GAITÁN SALINAS, Carmen, “Arte, educación y mujer. Embarque hacia el exilio de 1939”... p. 66.

²⁸⁴ Registro de matrículas. Alumnos matriculados y calificaciones obtenidas. Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 199-3.

En cuanto al currículum formativo, parece que en este curso ya se empiezan a manifestar los diferentes intereses de cada una de las alumnas, ya que, si existe una cierta unanimidad en la sección de Enseñanza general del modelado (siendo la más numerosa en alumnas en este curso), seguida de Dibujo de estatuas, Perspectiva, y en mismo número Anatomía, Dibujo del natural en reposo, Historia del Arte en las edades Moderna y Contemporánea, Estudios preparatorios de colorido e Historia del Arte en las edades Antigua y Media. Muy por debajo de Dibujo del natural en movimiento, Grabado calcográfico y Pintura decorativa. A continuación, podremos apreciar esta serie de factores a través de la muestra aleatoria compuesta por Carmen Torromé Santaló y Purificación Verdú Tormo, elegida esta última por la constancia en documentos de su relación amistosa y rebelde con otras alumnas de la escuela, así como su participación en la fundación y en exposiciones del Lyceum Club.

3.2.1. Carmen Torromé Santaló (1898-¿?)

Nació en Toledo el 28 de noviembre de 1898 junto con su hermana Remedios Torromé Santaló, hijas de Rafael Torromé (subinspector general de segunda enseñanza)²⁸⁵ y Remedios Santaló. En el curso 1912-1913 realiza los ejercicios de matriculación de ingreso en la escuela, junto con otras 9 mujeres y 63 hombres²⁸⁶. En 1914, María Josefa Villén y Domínguez, maestra de primera enseñanza nacional de Madrid certifica que Carmen Torromé Santaló ha estudiado y aprobado bajo su dirección “todas las asignaturas del actual programa de 1ª enseñanza nacional”, firmada en Madrid a 14 de septiembre de 1914²⁸⁷.

En 1914-1915 se vuelve a presentar al examen de ingreso junto con Paulina Avelina Tomé Hidalgo, otras 7 compañeras y 9 compañeros, aunque suspende, al igual que en la convocatoria extraordinaria de febrero del mismo año (para la que se presentan 7 mujeres y 31 hombres)²⁸⁸. Un año más tarde (1916) aparece como “suspenda o no presentada” a los exámenes de septiembre y noviembre, junto con María Luisa Pérez Herrero y otras dos compañeras más. Torromé envía una carta a la escuela con fecha 5 de septiembre de

²⁸⁵ Carta de Rafael Torromé Ros dirigida al presidente de la Junta para Ampliación de Estudios. Archivo JAE. Signatura JAE/143-166, p.1.

²⁸⁶ Esta información la aportan los ejercicios de matriculación de ingreso correspondientes al curso 1912-1913. Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 191.

²⁸⁷ Certificado de María Josefa Villén y Domínguez a Carmen Torromé Santaló en Madrid, a 14 de septiembre de 1914. Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 162.

²⁸⁸ Curso académico 1914 a 1915. Acta de examen de los aspirantes a ingreso, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 191.

1916 para el curso 1916-1917, diciendo que es hija de Rafael y Remedios, procede de Toledo, tiene 16 años, vive en la Calle Floridablanca, nº 3 y solicita el examen de ingreso “con arreglo a lo prescrito en el reglamento vigente”²⁸⁹. Finalmente, ingresó en la escuela, (tal y como se refleja en un documento de la Secretaría) y realizó varios pagos para el curso ya citado en relación con la asignatura Anatomía Artística.

Tras esta fecha, los datos aparentemente disponibles aparecen dispersos en el tiempo. El 28 de septiembre de 1918 solicita matrícula de pago en enseñanza oficial para las materias de Paisajes, Historia del Arte y Ropajes para el curso 1918-1919, con 18 años de edad. La siguiente noticia corresponde al 27 de septiembre de 1923 cuando realiza la matrícula para las clases de Pintura decorativa, Colorido y composición y Ropajes. Un año más tarde (29 de septiembre de 1924) solicita matricularse de manera oficial en Pintura decorativa, Ropajes y Colorido para el curso 1924-1925²⁹⁰ y adjunta cartas de pago correspondientes a 24 pesetas. Posteriormente (1925-1926) se matricula en la modalidad de enseñanza oficial en la asignatura de Colorido y composición, con 25 años y domiciliada en la calle Floridablanca, nº 3, piso 2º²⁹¹ y es precisamente en 1926 cuando aparece por primera vez en el libro de copistas del Museo del Prado, gracias a la realización de la obra *El cacharrero*, de Goya²⁹². A partir de esta fecha, los datos vuelven a disgregarse y habrá que esperar a 1930 para comprobar que continúa con su labor de copista del museo ya citado, pero en este caso con la obra *Caballero de la mano en el pecho*, de El Greco²⁹³. En 1932 volvió a realizar una copia para el Museo del Prado, *La merienda*, de Goya y *Niño Dios pastor*, de Murillo, otra copia que parece llamarse “S. Jacinto S.XVI” junto con “no catalogada”, cuya autoría aparece prácticamente ilegible y

²⁸⁹ Carta manuscrita de Carmen Torromé Santaló dirigida a la escuela con fecha 5 de septiembre de 1916, Archivo de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 162.

²⁹⁰ Expediente de Carmen Torromé Santaló, Archivo General UCM, signatura: 136/06-037,33.

²⁹¹ Documento de matriculación para el curso 1925-1926. Expediente de Carmen Torromé Santaló, Ídem. No obstante, si cotejamos estos datos con los del padrón municipal de 1925, podemos añadir que vivía en una casa compuesta por 9 habitaciones y por la que se pagaba un alquiler de 1800 pesetas. En esta vivienda aparecen domiciliadas las siguientes personas, José María Pérez Marín (nacido en 1894, médico de profesión y con un sueldo de 4000 pesetas), Remedios Torromé Santaló (nacida en la misma fecha que su hermana, 28 de noviembre de 1898 en Toledo y dedicada a “sus labores”), Carmen Torromé Santaló (también aparece en el desempeño de “sus labores”), Aurora Pérez Torromé (nacida en Madrid en 1923) y Pilar Fraile Montes (nacida en Burgos en 1908). Por otra parte, a través de este documento podemos saber que las hermanas Torromé Santaló fueron las primeras en trasladarse a esta casa (22 años antes), seguidas por José M^a Pérez (19 años), Pilar Fraile (2 años) y finalmente, la pequeña Aurora Pérez (19 meses). Empadronamiento municipal de 1 de diciembre de 1924, Padrón municipal del ayuntamiento de Madrid correspondiente a 1925, Archivo de la Villa, signatura 261, hoja número 4870.

²⁹² Índice de pintores copiados, 1925-1926. Museo del Prado, signatura L46, sin paginar.

²⁹³ Libro de copistas de 1930. Museo del Prado, signatura L12, sin paginar.

La cometa, de Goya²⁹⁴. Un año más tarde (1933) copia *El quitasol*, de Goya y otro del pintor flamenco Van Dyck para el Museo del Prado²⁹⁵. Esta actividad la desempeñaría también en 1934, con la copia de una obra de Bayeu²⁹⁶, así como en 1935 con *La vendimia*, de Goya, *Doña María de Austria*, *Felipe V* y *Mariana de Austria*, todas ellas de Velázquez²⁹⁷. En el documento correspondiente a 1936 aparecen reflejadas las mismas obras del año anterior, quizás porque las copiase dos veces o porque uno de los dos documentos no esté correctamente datado²⁹⁸. La siguiente noticia de su actividad como copista la encontramos el 12 de diciembre de 1940²⁹⁹, procedimiento que repetirá en 1942³⁰⁰. A partir de 1942 deja de aparecer en estos registros, no queda constancia de su participación en los catálogos de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes consultados, ni en los del Salón de Otoño y tampoco como funcionaria a través del *Boletín Oficial del Estado*, motivo por que también desconocemos su fecha de defunción.

3.2.2. Purificación Verdú Tormo (1899-1999)

Nació el 2 de febrero de 1899 en Monóvar, Alicante en el seno de una familia acomodada. Hija de Ana Tormo Calpena y Gregorio Verdú Verdú³⁰¹. Pasó su infancia en su pueblo de origen, donde estudió en el Colegio Divina Pastora (junto con su hermana Ana) hasta los 14 años, aunque Pura Verdú pronto mostró unas grandes dotes artísticas y fue así como se formó en la Academia Mallebrera. Además, ya en 1916 participó con 9 obras de su autoría en la primera exposición de pintura y escultura celebrada en su localidad³⁰².

En los años 20, la familia se traslada a Madrid (concretamente, alquilan un piso en la C/Caballero de Gracia)³⁰³ y el 3 de mayo de 1924 formaliza la matrícula en enseñanza libre del curso 1923-1924 para las materias de Perspectiva, Enseñanza General del modelado y Dibujo de estatuas, además, añade en concepto de “ingreso” el pago de 29

²⁹⁴ Libro de copistas de 1932. Museo del Prado, signatura L14, sin paginar.

²⁹⁵ Libro de copistas de 1933. Museo del Prado, signatura L15, sin paginar.

²⁹⁶ El título de la obra en cuestión aparece parcialmente tachado y en la colección actual del Museo del Prado no parece que haya ninguna con un nombre similar, así que se ha optado por suprimir este dato. Libro de copistas de 1934, Museo del Prado, signatura L16, sin paginar.

²⁹⁷ Libro de copistas de 1935, Museo del Prado, signatura L17, sin paginar.

²⁹⁸ Índice de pintores copias, 1935,1936. Museo del Prado, signatura L55, sin paginar.

²⁹⁹ Registro de copistas 1939-1956, Museo del Prado, signatura C. 961, legajo 14.49, p. 8.

³⁰⁰ Ídem, p.25.

³⁰¹ Certificado de nacimiento expedido por el Juzgado de Monóvar (Alicante) el 5 de mayo de 1924. Expediente de Purificación Verdú Tormo, Archivo General UCM, signatura: 136/06-038, 22.

³⁰² THIERCELIN-MEJÍAS, Raquel, “Pura Verdú Tormo. Itinerario de una pintora exiliada (Monóvar 1899-Cadanet 1999)” en CABAÑAS BRAVO, Miguel, FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, HARO GARCÍA DE, Noemí y MURGA CASTRO, Idoia, *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 168-169.

³⁰³ Ídem, p. 171.

pesetas. Meses más tarde (30 de septiembre de 1924), realiza la matrícula (ya enseñanza oficial) para el curso 1924-1925 en Anatomía, Historia del Arte de las Edades Antigua y Media y Dibujo de estatuas, añadiendo el pago de 24 pesetas. En este año presenta *Un panó con cinco estudios* en el Salón de Otoño³⁰⁴. El 1 de septiembre de 1925 realiza la matrícula para el curso 1925-1926, seleccionando para ello las asignaturas de Estudios preparatorios de colorido, Historia del Arte en las Edades Moderna y Contemporánea y Dibujo del natural en reposo. Por otra parte, señala haber recibido matrícula de honor en la clase de Anatomía del curso anterior y añade el pago de 16 pesetas.

El 28 de septiembre de 1926 solicita la matrícula en enseñanza oficial para las asignaturas de Colorido y composición, Teoría de las Bellas Artes, Estudios de las formas arquitectónicas, Dibujo del natural en movimiento y Dibujo científico para el curso 1926-1927, adjunta una carta de pago por el importe de 100 pesetas³⁰⁵. Unos días más tarde (15 de octubre de 1926) rellena un nuevo impreso de matrícula donde añade la clase de Dibujo del natural en reposo, y aporta dos cartas de pago por un total de 20 pesetas. Ese mismo año (1926) se lleva a cabo una exposición benéfica organizada por el alumnado de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado con el fin de donar a Cuba el dinero conseguido a través de la venta de obras. Entre las auxiliares de venta se encuentran Purificación Verdú y Esperanza Cañizares (entre otras)³⁰⁶. Además, según apunta su hija Raquel Mejías Verdú, también participó en la fundación del Lyceum Club³⁰⁷. Además, en este periodo realiza una copia de la obra *La Dolorosa*, de Tiziano, para el Museo del Prado³⁰⁸. Un año más tarde (23 de octubre de 1927) rellena el impreso de matrícula oficial para las materias de Pintura decorativa, Pintura al aire libre, Dibujo de ropajes, Estudios prácticos de ornamentación, “Estudios de los métodos etc.”, Colorido y composición, Dibujo del natural en reposo para el curso 1927-1928, al mismo tiempo que argumenta haber recibido la matrícula de honor en Dibujo científico. Finalmente, añade el pago de 120 pesetas.

³⁰⁴ *Gaceta de Bellas Artes*. Recurso online: <http://gacetadebellasartes.es/> [fecha de consulta: 07/09/2019].

³⁰⁵ Expediente de Purificación Verdú Tormo, Archivo General UCM, signatura: 136/06-038, 22.

³⁰⁶ *La Voz* (Madrid), 04/12/1926, p.5.

³⁰⁷ THIERCELIN-MEJÍAS, Raquel, “Pura Verdú Tormo. Itinerario de una pintora exiliada”... p. 173.

³⁰⁸ Índice de pintores copiados, 1925-1926. Museo del Prado, signatura L46, sin paginar.

El 28 de septiembre de 1928 se matricula en Colorido y composición para el curso 1928-1929³⁰⁹. Este mismo año (1928) es admitida para realizar las oposiciones para profesora de Dibujo geométrico y artístico en las Escuelas de Adultos de Valladolid³¹⁰. Posteriormente, el 26 de septiembre de 1929 selecciona en Colorido y composición, así como Dibujo del natural en reposo para el curso 1929-1930, adjunta el pago de 40 pesetas y obtiene el título de “Profesora de dibujo y pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes”³¹¹. En 1930 se habla de Pura Verdú en la prensa como “distinguida artista” en relación con una exposición que prepara para el mes de mayo³¹². Este mismo año contrae matrimonio con el periodista y militante socialista Eusebio Mejías, aunque este hecho no afecta a su trayectoria profesional, ya que (además del éxito manifestado a través de la prensa) continúa vendiendo obras³¹³.

Un año después (1931) nace su hija Raquel y participa en el Primer Salón de Dibujantas, celebrado en la sala de exposiciones del Lyceum club ³¹⁴. Poco después, debido al despido de su marido, se trasladan a Barcelona, donde fallece una segunda hija de Pura Verdú pocos meses después de su nacimiento. Allí, su marido trabaja para el PCE y la revista *La correspondencia Internacional*. Sin embargo, este cambio de domiciliación será breve, ya que con el estallido de la guerra civil se trasladan a Valencia. En este último lugar, Verdú Tormo participa de manera anónima en cartelería a favor del gobierno de la República, al mismo tiempo que realiza viajes con *Pro infancia obrera*, organización dirigida por Dolores Ibárruri³¹⁵. En 1937 Pura Verdú y su familia se mudan a Barcelona (coincidiendo con el traslado de la capital de la República a dicha ciudad) y es precisamente en este año cuando aparece como maestra interina de Dibujo de la Escuela Normal de Magisterio Primerio de Gerona, sin embargo, se anuncia en la *Gaceta de la República* que tras una inspección general se considera que la plaza a ocupar aparecía erróneamente como “vacante”, quedando desprovista de la misma³¹⁶. A pesar de este inconveniente, continuaron viviendo en Barcelona hasta el mes de septiembre, fecha en

³⁰⁹ Aparece el sello de matrícula de honor al lado de esta asignatura, motivo por el que la habría logrado en el curso anterior. Expediente de Purificación Verdú Tormo, Archivo General UCM, signatura: 136/06-038, 22.

³¹⁰ *La Nación* (Madrid), 20/06/1928, p. 2.

³¹¹ THIERCELIN-MEJÍAS, Raquel, “Pura Verdú Tormo. Itinerario de una pintora exiliada”... p. 173.

³¹² *El Heraldo de Madrid*, 14/08/1930, p. 2.

³¹³ THIERCELIN-MEJÍAS, Raquel, “Pura Verdú Tormo. Itinerario de una pintora exiliada”... p. 174.

³¹⁴ *El Siglo Futuro*, 23/05/1931, p. 4.

³¹⁵ THIERCELIN-MEJÍAS, Raquel, “Pura Verdú Tormo. Itinerario de una pintora exiliada”... pp. 174-175.

³¹⁶ *Gaceta de la República*, nº 218, de 06/08/1937, p. 494.

que la artista se traslada a París con su hija. Posteriormente se desplazaron a Roissy-en-Brie debido a la ocupación de París por parte de las tropas alemanas hasta 1947 (aproximadamente).

En 1947 Pura Verdú regresó a España con su hija Raquel Mejías, dejando atrás al marido de la primera (a quien le estaba vetada la entrada debido a su actividad política) y pasando de sufrir un exilio exterior a otro interior³¹⁷. Posteriormente, 31 de enero de 1951 presenta una copia de una obra en el Museo del Prado³¹⁸, mismo procedimiento que realiza en 1952³¹⁹. Ocho años después (1959) volvemos a tener noticias de Pura Verdú a través de la prensa, sin embargo, el motivo resulta algo enigmático, ya que (como se cuenta en *ABC*), resultó herida en un accidente de tráfico, al chocar el autobús en el que viajaba (junto con personal militar) contra un camión cargado de arena en la carretera de La Coruña³²⁰. Cuatro años después (1963) fue nombrada “contador” [sic.] de la Junta de Gobierno del Colegio de Profesores de Dibujo, espacio que compartiría con Encarnación Rubio Gómez, aunque esta última sería vocal³²¹. Lamentablemente, la siguiente noticia encontrada sobre esta artista corresponde a su fallecimiento en 1999 en la casa de su hija Raquel, situada en Cadenet, Francia, a los 100 años de edad³²².

CAPÍTULO 4. Muestra de alumnas en el ocaso de la Restauración (1930-1931)

Según los datos proporcionados por María Luisa Rico, en el curso 1930-1931, se produce un claro descenso en la matriculación femenina de todas las enseñanzas (citadas en los apartados anteriores) a excepción de la Escuela de Música y Declamación, que experimenta su mayor crecimiento en el periodo cronológico ofrecido (1915-1931)³²³. No obstante, el caso concreto de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid los datos se mantienen con respecto al curso anterior, aumentando la matriculación general del alumnado en 1931-1932. Por otra parte, la procedencia de las alumnas de este periodo continúa siendo mayoritariamente Madrid, aunque en este caso se aprecia una mayor variedad con respecto al origen, ya que entre el alumnado femenino

³¹⁷ THIERCELIN-MEJÍAS, Raquel, “Roissy-en-Brie – Madrid, paisaje con fronteras” en CUESTA BUSTILLO, Josefina (Coord.), *Historia social y del movimiento obrero. Retornos (de exilios y migraciones)*, Madrid, Fundación Largo Caballero, 1999, pp. 393-395.

³¹⁸ Registro de copistas 1939-1956, Museo del Prado, signatura C. 961, legajo 14.49, p.108.

³¹⁹ Ídem, p. 128.

³²⁰ *ABC* (Madrid), 18/12/1959, p. 69.

³²¹ *ABC* (Madrid), 08/05/1963, p. 61.

³²² THIERCELIN-MEJÍAS, Raquel, “Pura Verdú Tormo. Itinerario de una pintora exiliada” ... p. 183.

³²³ RICO GÓMEZ, María Luisa, “Mujer, enseñanza profesional y modernización en España (1880-1930)” ... p. 452.

se encuentran también mujeres de Cuenca, Oviedo, Albacete, Zaragoza, Las Palmas, Segovia, Cádiz, Cáceres, Soria, Granada, Málaga, Jaén, Lugo y Chile³²⁴.

Finalmente, esta muestra se corresponde con el análisis del cambio de régimen político en la trayectoria de dos alumnas de la escuela, Esperanza Cañizares López (seleccionada al igual que Pura Verdú por su amistad con otras compañeras, descrita en la escuela a través de castigos) y Encarnación Rubio Gómez quien, en lugar de dedicarse a la pintura, opta por las artes decorativas. De esta manera, podremos estudiar el currículum formativo de dos compañeras con diferentes gustos artísticos y las posibilidades reales que ofrecían ambas disciplinas.

4.1. Esperanza Cañizares López (1892-¿?)

Nació en Madrid el 15 de junio de 1892, hija de Francisco Cañizares y Esperanza López. La primera noticia que tenemos a través de las hemerotecas digitales corresponde a los años 1914 y 1915³²⁵ con su participación en la *Fiesta de la Flor* del norte de Madrid³²⁶. Cuatro años después (1919) participa junto con María Luisa Pérez Herrero y Flora López Castrillo en la Exposición de Bellas Artes en Santander³²⁷. Este mismo año representa junto con otras mujeres la obra de Jacinto Benavente *Al natural*, con motivo de la función benéfica celebrada en el Teatro de la Princesa³²⁸. Además, solicita una pensión a la Junta para la Ampliación de Estudios a través de una carta donde dice que vive con sus padres en la calle Hermosilla, nº 32, entresuelo, derecha, que desea ampliar sus conocimientos pictóricos en París por un periodo de tres años, que carece de medios y que no aporta ningún trabajo suyo por “no saber cuál de ellos sería preferible para formar juicio” pero sí un certificado de aptitud de francés emitido por la Escuela Central de Idiomas³²⁹.

En 1920 exhibe tres obras en el Primer Salón de Otoño *Mi prima en su jardín*, *Apunte de paisaje* y *Apunte de paisaje*³³⁰. Ese mismo año copia para el Museo del Prado *Mujeres del cántaro*, de Goya (en el mismo libro aparece tachado que realizó una copia de *La dolorosa*, de Tiziano y un fragmento de “*Fraguas*” de Velázquez)³³¹. En 1921 presenta

³²⁴ Registro de matrículas. Alumnos matriculados y asignaturas en que han obtenido premios. Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, signatura 199-3.

³²⁵ *El Norte de Madrid*, 06/06/1915, p. 4.

³²⁶ *El Norte de Madrid*, 10/06/1914, p. 4.

³²⁷ FRANCÉS, José, *El año artístico 1919...* p. 302.

³²⁸ *El Fígaro*, 05/02/1919, p.7.

³²⁹ Expediente de Esperanza Cañizares López. Archivo JAE, signatura JAE/30-209, pp. 1-2.

³³⁰ *Catálogo del Primer Salón de Otoño...* p.17.

³³¹ Índice de pintores copiados de 1920, Museo del Prado, signatura L43, sin paginar.

Boceto para retrato en el Salón de Otoño³³² y pide una indemnización debido al deterioro de una de sus obras. Aunque se le deniega esta aportación monetaria meses después recoge el cuadro³³³. Más tarde (1923) vuelve a aparecer como copista con la obra de Goya *Gallinita ciega*, pero en este caso, aparece tachada³³⁴. El 2 de septiembre de 1925 envía una carta al Director General de Bellas Artes argumentando que ha estudiado en la escuela las asignaturas correspondientes a tres grupos, sin ser alumna oficial y desea continuar sus estudios en enseñanza oficial, pero pudiendo realizar los exámenes como alumna libre. Por otra parte, añade que es hija de una mujer viuda y sin recursos para poder pagar tanto las matrículas, como los derechos de examen y finaliza pidiendo la matrícula gratuita para los primeros grupos de la sección de Pintura, petición que se le concede.

El 5 de septiembre solicita el examen de ingreso en la escuela, adjuntando el pago de 5 pesetas. Cuatro días después (9 de septiembre) rellena la matrícula en modalidad de enseñanza libre para las asignaturas de Perspectiva, Anatomía, Enseñanza general del modelado, Historia del Arte (Antigua y Media), Dibujo de estatuas, Estudios preparatorios de colorido, Historia del Arte (Edad Moderna y Contemporánea) y Dibujo del natural en reposo. Además, añade que se le ha concedido la matrícula gratuita por Orden de 8 de septiembre de 1924. Un día después (10 de septiembre) Asunción Vela y López, secretaria de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer emite un documento manuscrito donde acredita que Cañizares López aprobó “hace tiempo” las asignaturas de Aritmética y Geometría, Historia de España y Universal [sic.], así como Geografía de España y Universal [sic.].

El 29 de octubre de 1925 solicita matrícula gratuita haciendo referencia a la Orden del 21 de octubre de 1925 para el curso 1925-1926 y selecciona Dibujo de estatuas, Estudios preparatorios de colorido, Historia del Arte (2º grupo) y Dibujo del natural en reposo³³⁵. El 1 de septiembre de 1926 envía una carta mecanografiada al Director General de Bellas Artes, solicitando matrícula gratuita por su condición de huérfana y durante ese mismo año participa como auxiliar de venta en la exposición benéfica que organiza el alumnado de la escuela a favor de Cuba³³⁶. Además, también participa en la comisión del homenaje realizado a Rafael Doménech el 17 de marzo de ese mismo año junto con otros seis

³³² *Gaceta de Bellas Artes*. Recurso online: <http://gacetadebellasartes.es/> [fecha de consulta: 07/09/2019].

³³³ Ficha de Esperanza Cañizares López. Archivo JAE, carpeta nº 1819.

³³⁴ Índice de pintores copiados de 1923. Museo del Prado, signatura L42, sin paginar.

³³⁵ Expediente de Esperanza Cañizares López, Archivo General UCM, signatura: 136/06-015,18.

³³⁶ *La Voz* (Madrid), 04/12/1926, p. 5.

varones³³⁷. En esta fecha vuelve a trabajar como copista del Museo del Prado con la realización de *Purísima*, de Murillo y *La sagrada familia*, de Rafael³³⁸. Posteriormente (5 de septiembre de 1927) envía otra carta manuscrita al director solicitando la concesión de matrícula gratuita por ser huérfana y no disponer de medios económicos suficientes. Casi un mes después (4 de octubre de 1927) rellena el impreso de matriculación para las asignaturas de Colorido y composición, Pintura decorativa, Pintura al aire libre, Dibujo de ropajes, Estudios prácticos de ornamentación, Estudios de los métodos y procedimientos y Dibujo del natural en reposo. Sin embargo, en su expediente aparece otra instancia de matriculación con fecha de 16 de octubre de 1927, según la cual, realiza la matrícula en enseñanza oficial para las asignaturas de Colorido y composición, Estudio de las formas arquitectónicas, Teoría de las Bellas Artes, Dibujo del natural en reposo, Dibujo del natural en movimiento y Dibujo científico, con sello de “gratuita”³³⁹.

El 8 de octubre de 1928 se matricula en enseñanza oficial de las asignaturas de Pintura al aire libre, Dibujo del natural en movimiento, Grabado de reproducción y Colorido y composición, obteniendo matrícula de honor en la segunda y en la última. Este mismo año aparece como copista del Museo del Prado con *La vendimia*, de Francisco de Goya³⁴⁰ y *Cristo*, de Velázquez³⁴¹. El 5 de octubre de 1929 solicita matricularse en Pintura (en enseñanza libre) y Dibujo del natural en movimiento (en enseñanza oficial) y recibe una pensión del Ayuntamiento de Madrid³⁴². En la entrevista realizada a Manuel Menéndez en la escuela (en diciembre del mismo año)³⁴³, ante la pregunta del periodista sobre si conocía los nombres de algunas alumnas de la misma, nombró en último lugar a Esperanza Cañizares, Pura Verdú y Anita Pallarés (curiosamente sin más datos que sus nombres, quizás con resentimiento por la travesura³⁴⁴ que llevaron a cabo en conjunto).

³³⁷ *ABC*, Madrid, 17/03/1926, p. 1926.

³³⁸ Índice de pintores copiados, 1925-1926. Museo del Prado, signatura L46, sin paginar.

³³⁹ Expediente de Esperanza Cañizares López, Archivo General UCM, signatura: 136/06-015,18.

³⁴⁰ Índice de copistas de 1928. Museo del Prado, signatura L48, sin paginar.

³⁴¹ Libro de copistas de 1928, Museo del Prado, signatura L10, sin paginar.

³⁴² Expediente de Esperanza Cañizares López. Archivo JAE, signatura JAE/30-209, p. 14.

³⁴³ *Crónica* (Madrid), 29/12/1929, p. 16.

³⁴⁴ En abril de 1929 Esperanza Cañizares y Purificación Verdú son interrogadas junto con su compañera Anita Pallarés debido a los hechos ocurridos el día 17 del mismo mes. Estas alumnas eran acusadas de haber descolgado unos cuadros correspondientes a uno de los salones del último piso de la escuela. Pura Verdú dice que estaba con sus compañeras, quienes comenzaron descolgando algunos cuadros que no les gustaban y ella se unió a la acción, aunque más tarde los volvieron a colgar por orden de Esperanza Cañizares. Esperanza Cañizares, por su parte, alega que descolgó el cuadro de un compañero de clase porque “ponía nerviosa” a Pura Verdú y quería evitarlo, aunque también quitó el realizado por ella misma en señal de solidaridad. Tras decir que no colgó los cuadros, pide volver a declarar más tarde y argumenta que echaron al alumnado del aula para colgarlos sin ser vistas. Concluye que esta reposición suponía la

El 30 de septiembre de 1930³⁴⁵ se matricula únicamente de Pintura al aire libre para el curso 1930-1931 y en mayo firma una carta conjunta con otros compañeros y compañeras de la escuela (entre las que se encontraba Pura Verdú) en memoria del profesor (recientemente fallecido) Julio Romero de Torres.

Casi un año después (24 de septiembre de 1931) selecciona cursar la misma asignatura para 1931-1932. Curiosamente, a 1931 pertenece un índice del periódico *Madrid automóvil*, donde aparece Esperanza Cañizares como propietaria de un vehículo de marca Ford, matrícula 40957, mismo año en que solicita otra pensión a la Junta para la Ampliación de Estudios³⁴⁶ con el objetivo de estudiar el arte de Italia e Inglaterra, asegurando conocer ambos idiomas³⁴⁷ y domiciliada en Manuel Cortina, n° 8³⁴⁸. El 10 de julio de 1933 envía una carta manuscrita al director de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado solicitando que se le entregue su partida de nacimiento para poder participar en la “preparación de Profesores de Dibujo para los Institutos y Colegios subvencionados de segunda enseñanza”³⁴⁹. En 1935 aparece registrada como “pensionista” en el padrón municipal³⁵⁰. Un año después (10 de octubre de 1936) es denunciada por “desafección al régimen” en el marco del Tribunal para la Represión del Fascismo. En el escrito adjunto aparece como “soltera”, “pensionista” y domiciliada en la dirección citada con anterioridad. Es detenida por figurar en un fichero de Renovación Española³⁵¹, cuyos datos habían sido facilitados a la Comisaría por la Juventud Socialista

demostración de no haber llevado a cabo el proceso con mala intención. Del mismo modo, se preguntó sobre lo sucedido a otras personas pertenecientes a la escuela como sus compañeras Francisca Bartolozzi y Carmen Ramos (entre otras). Interrogatorio disciplinario, abril de 1929. Archivo Histórico de la Biblioteca de Bellas Artes (UCM), signatura 197.

³⁴⁵ En 1930 Esperanza Cañizares aparece como cabeza de familia y domiciliada en la calle Manuel Cortina, n° 8, piso 3°, izquierda, en una casa compuesta por 7 habitaciones por la que pagaba anualmente 2160 pesetas. En esta ocasión, compartía hogar con su hermana María Dolores Cañizares López (diez años menor y dedicada a “sus labores”) y Natividad Hernández Moreno (sirvienta a que la artista pagaba 320 pesetas). Las tres aparecen solteras y, en el caso de Esperanza Cañizares, el documento refleja la condición de pensionista mediante la que cobraba 2200 pesetas. Padrón municipal de 1930, Archivo de la Villa, signatura 187, n° de hoja 26978.

³⁴⁶ Ficha de Esperanza Cañizares López. Archivo JAE, carpeta n° 1819.

³⁴⁷ Carta manuscrita de Esperanza Cañizares López dirigida al presidente de la Junta para la Ampliación de Estudios. Expediente de Esperanza Cañizares López. Archivo JAE, signatura JAE/30-209, pp. 14-15.

³⁴⁸ *Madrid automóvil*, n° 78, 06/1931, p. 29.

³⁴⁹ Expediente de Esperanza Cañizares López, Archivo General UCM, signatura: 136/06-015,18.

³⁵⁰ En esta fecha vive en la calle Manuel Cortina, n° 8, piso 3°, izquierda junto con su hermana María Dolores Cañizares López (funcionaria de profesión) y Natividad Hernández Moreno (sirvienta de ambas). Todas ellas aparecen registradas como solteras, firmando como cabeza de familia Esperanza Cañizares y pagando un alquiler anual de 2040 pesetas. Padrón municipal de 1935, Archivo de la Villa, signatura 106, n° de hoja 29850.

³⁵¹ En una noticia publicada dos años antes, aparece una donación de 5 pesetas a esta organización, realizada por Esperanza Cañizares. *ABC*, Madrid, 06/12/1934, p. 33.

Unificada³⁵². Cañizares negó su adhesión a todo partido político, pero el 6 de noviembre es trasladada a la Cárcel de Mujeres (Plaza Conde Toreno). En la página 9 del mismo documento indica que trabajaba como profesora, tiene 44 años, vive con su hermana (“empleada en la Facultad de Medicina”), es creyente y acude asiduamente a la iglesia. Tras el juicio, el 10 de diciembre se dictamina la pena de encarcelamiento y Cañizares firma aceptándola³⁵³. El 22 de diciembre de 1936 se celebra otro juicio contra Esperanza Cañizares, pero esta vez resulta absuelta a cambio del pago de una multa³⁵⁴. En la siguiente página se informa que:

[...] la inculpada Esperanza Cañizares López fué [sic.] detenida; pero no son ciertos y así [sic.] se declara, los hechos que se le vinieron imputando, ni aparecen tampoco otros motivos de peligrosidad ni desafección al régimen³⁵⁵.

Esta causa contra Cañizares queda archivada el 20 de marzo de 1936 y es enviada al Tribunal Supremo. Cuatro años más tarde (13 de marzo de 1940) presenta al Museo del Prado una copia de una obra³⁵⁶ y un año después (1941), *Bodegón* a la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde coincidiría con Encarnación Rubio Gómez (entre otras)³⁵⁷. Por otra parte, es incluida en la prensa para señalar que “el sexo femenino está brillantemente destacado”³⁵⁸. En 1942 vuelve a participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes con otro *Bodegón*³⁵⁹. Nueve años después (19 de octubre de 1951) entrega otra copia al Museo del Prado³⁶⁰ y en 1955 vuelve a aparecer como copista del mismo museo con *La Virgen*, de Orley³⁶¹, trabajo que también desempeña en 1956³⁶². A partir de esta fecha se le pierde (aparentemente) la pista.

³⁵² Expediente nº 835 instruido contra Cañizares López, Esperanza por delito/s de desafección al régimen, Archivo Histórico Nacional, FC-CAUSA_GENERAL, 238.Exp.8, p.2. Recurso disponible *online*: http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ImageServlet?accion=4&txt_id_imagen=3&txt_rotar=0&txt_contraste=0&appOrigen= [Fecha de consulta: 11/08/2019]. En este mismo año aparece abierta una causa muy similar contra su hermana María de los Dolores Cañizares López, cuya descripción excede los límites de este trabajo.

³⁵³ Ídem, p. 14.

³⁵⁴ Ídem, p. 16.

³⁵⁵ Ídem, p. 17.

³⁵⁶ En este documento no aparecen los datos de las obras copiadas, ni su autoría. Sí aparecen los correspondientes a la persona copista, los de la “que garantiza”, este caso, M. Benedito y en las observaciones se añade un sello que dicta “valedero por un año más. Madrid 26 de 4 de 1941”. Registro de copistas 1939-1956, Museo del Prado, signatura C. 961, legajo 14.49, p.5.

³⁵⁷ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941*... p. 34.

³⁵⁸ *ABC*, Sevilla, 05/11/1941, p.9.

³⁵⁹ *Y*, Madrid, 01/01/1942, p. 54.

³⁶⁰ Registro de copistas 1939-1956... p. 116.

³⁶¹ Índice de pintores copiados (1953-1955). Museo del Prado, signatura L60, sin paginar.

³⁶² Registro de copistas 1939-1956... p. 207.

4..2. Encarnación Rubio Gómez (1898-¿?)

Nació en Madrid, el 8 de septiembre de 1898 (tal y como refleja su certificado de nacimiento), hija de Patrocinio Gómez y Fernández (natural de Córdoba) y de Jacinto Rubio y Moreno (originario de San Clemente, Cuenca), ambas personas, domiciliadas en la Calle Santa Teresa, número 12, 4º, 1º³⁶³. En el curso 1921-1922 presenta la solicitud para acceder al examen de ingreso, con 23 años y domicilio en el Paseo de Atocha, nº 23 y añade en la parte inferior del documento “presento certificado de haber terminado todas las asignaturas de Profesora de 1ª enseñanza”. A esta solicitud se añade una carta de pago de 5 pesetas en concepto “ingreso”³⁶⁴.

En septiembre de 1922 José Maurino envía una carta a Miguel Blay donde recomienda a “la señorita” Encarnación Rubio Gómez y añade: “tiene muchísima disposición para el dibujo y la pintura”³⁶⁵. No obstante, este escrito ha de ser entendido en su contexto, ya que, en estos momentos, era bastante habitual enviar cartas de recomendación para el ingreso en la escuela tanto de mujeres, como de varones. En el curso 1922-1923 se matricula en enseñanza oficial de las asignaturas de Perspectiva, Anatomía, Historia del Arte en las Edades Media y Antigua, Enseñanza general del modelado y Dibujo de estatuas, por las que paga un total de 40 pesetas³⁶⁶. También se matricularía en enseñanza oficial para el curso 1923-1924, seleccionando para ello las asignaturas de Estudios preparatorios de colorido, Historia del Arte de segundo grupo, Dibujo del natural en reposo y Grabado en dulce.

El 30 de septiembre de 1924 se matricula para el curso 1924-1925 en las asignaturas de Colorido y composición, Teoría de las Bellas Artes, Estudio de las formas arquitectónicas, Dibujo del natural en movimiento, Dibujo científico y Grabado de reproducción. En esta fecha, vive en la calle Pérez Galdós (Puente de Vallecas), nº 46³⁶⁷.

³⁶³ Certificado de nacimiento de María de la Encarnación Rubio Gómez, libro 108 de nacimientos del Registro civil, folio 396, número 1234. Expediente de Encarnación Rubio Gómez, Archivo General (UCM), signatura: 136/06-034,32.

³⁶⁴ Documento de solicitud para examen de ingreso, curso 1921-1922. Expediente de Encarnación Rubio Gómez, Ídem.

³⁶⁵ Carta enviada a Miguel Blay recomendando a Encarnación Rubio Gómez, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 196.

³⁶⁶ Documento de solicitud de matrícula para el curso 1922-1923, Madrid, 30 de septiembre de 1922. Expediente de Encarnación Rubio Gómez, Archivo General UCM, signatura: 136/06-034,32.

³⁶⁷ Información que conocemos gracias a su solicitud de matrícula del curso correspondiente. Documento de solicitud de matrícula para el curso 1924-1925, Madrid, 30 de septiembre de 1934. Expediente de Encarnación Rubio Gómez, Ídem. Por otra parte, gracias al padrón municipal, podemos conocer que esta vivienda disponía de 8 habitaciones y en ella habitaban Jacinto Rubio Moreno (padre de la artista, nacido en la provincia de Cuenca en 1870 y “empleado” de profesión), Patrocinio Gómez Fernández (madre de la

El 30 de septiembre de 1925 solicita matricularse en enseñanza oficial para las asignaturas de Pintura decorativa, Pintura al aire libre, Dibujo de ropajes de estatuas y del natural, Estudios prácticos de ornamentación, Estudio de los métodos “etc, etc” y Grabado original (en esta última consigue matrícula de honor). El 24 de junio de 1926 obtiene el título de Maestra por la Escuela Normal de Maestras de Guadalajara, a los 28 años³⁶⁸. Ese mismo año realiza la copia del cuadro *Bodegón n° 1504* de Van Ess, así como *Bodegón n° 1505* (del mismo pintor) y *Cristo en la cruz*, de Velázquez para el Museo del Prado³⁶⁹. El 15 de septiembre de 1926 solicita realizar la matrícula en modalidad oficial para el curso 1926-1927 para Grabado calcográfico y Pintura decorativa³⁷⁰, asignaturas por las que paga un total de 40 pesetas. En el curso 1927-1928 se matricula de la asignatura de Grabado original y adjunta cédula personal de 13ª clase, número 6777, expedida en Vallecas el 5 de septiembre de 1927. Más tarde (1928-1929) vuelve a realizar la matrícula en enseñanza oficial para la asignatura de Grabado original, asignatura por la que paga 20 pesetas. En 1929-1930 solicita matrícula para cursar la clase de Grabado original y paga 20 pesetas por esa única asignatura. En 1930 se inscribe en de Grabado y estampación, por la que paga 20 pesetas y, aunque sigue residiendo en el mismo lugar, es significativo el cambio de firma, añadiendo por primera vez los dos apellidos en este tipo de documentos. Además, participa en la sección de Grabado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930 con las obras de “Panneau con cuatro pruebas al aguafuerte”, tituladas: *Claustro*, *Casa de picos*, *Galleguita* y *Casitas en cordon* y *Calle de la Torre (aguafuerte)*³⁷¹. Finalizada la guerra civil, se matricula en la escuela para el curso 1939-1940 en la modalidad de enseñanza oficial “segundo curso intensivo”, optando por la

artista, nacida en Córdoba en 1878 y dedicada a “sus labores”), Encarnación Rubio Gómez (que, al igual que su madre, aparece ocupando “sus labores”), Encarnación Fernández Navarro (abuela materna de la artista, nacida en Córdoba en 1844, viuda por esta fecha y desempeñando “sus labores”) y, finalmente, otra mujer que, en principio, no parece compartir filiación familiar, Narcisa Cornejo Mantecón (nacida en la provincia de León en 1847 y dedicada a “sus labores”). No obstante, todas estas personas coinciden en el tiempo de residencia en esta casa (6 meses) y a excepción de las dos últimas (y mayores en edad) el resto sabía leer y escribir. Finalmente, este documento aparece firmado por la madre como cabeza de familia, Patrocinio Gómez, quien añade “por ausencia” (del marido). Empadronamiento del municipio de Vallecas de 1 de diciembre de 1924, Libro del padrón municipal de Vallecas de 1925, Archivo de la Villa, sección 12-A, tomo 19, n° de hoja 219 (anteriormente, n° 136, que aparece tachado).

³⁶⁸ Título de Maestra por la Escuela Normal de Maestras de Guadalajara. Expediente de Encarnación Rubio Gómez, Archivo General UCM, 136/06-034,32.

³⁶⁹ Índice de pintores copiados, 1925-1926. Museo del Prado, signatura L46, sin paginar.

³⁷⁰ Documento de solicitud de matrícula para el curso 1926-1927. Expediente de Encarnación Rubio Gómez, Archivo General UCM, signatura: 136/06-034, 32.

³⁷¹ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930...* p. 91.

asignatura de Grabado y estampación y pagando un total de 40 pesetas en cuatro pagos fraccionados³⁷².

Rubio Gómez solicita matrícula para el curso 1940-1941 en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, cursando la modalidad oficial (a los 60 años), matriculándose en la asignatura de Grabado y estampación (materia en la que obtiene la matrícula de honor). Estas clases de la escuela las combina con su actividad como copista en el Museo del Prado y presenta una obra el 11 de junio de 1940³⁷³. Durante esta fecha, vive en calle Pacífico, número 43, piso 9º, 4º³⁷⁴. En 1941 presenta dos aguafuertes, *Retrato de Don C. Sáinz de los Terreros* y *Retrato del Doctor D. Eloy Montero*³⁷⁵. El 6 de octubre de 1942 presenta dos copias al Museo del Prado³⁷⁶ y poco después (9 de diciembre), es nombrada “Profesor [sic.] Encargado [sic.] de Curso [sic.] de Grabado Calcográfico” en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, percibiendo un sueldo anual de 6000 pesetas³⁷⁷. El 4 de julio de 1945 fue nombrada “Profesora Auxiliar numeraria de la Sección de Dibujo y Grabado” de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, atribuyéndosele un sueldo de 4000 pesetas³⁷⁸. No obstante, este éxito laboral se combinaría unos meses después con la obtención de la tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945 gracias a su obra (inspirada en su nuevo destino geográfico) *Monasterio de Santa Paula (Sevilla)*³⁷⁹. Continuaría ascendiendo y en 1948 es nombrada “Catedrático [sic.] interino de Grabado Calcográfico de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, quien ocupaba en esa fecha el puesto de Auxiliar [sic.] numerario de Grabado Calcográfico y se le concede un sueldo de 10000 pesetas por su entrada en dicha Cátedra³⁸⁰. Ese mismo año presenta su aguafuerte y aguatinta *Conjunto Sevilla y Pinos en la sierra* (aguafuerte y punta seca) en la Exposición Nacional de Bellas Artes³⁸¹ y aparece domiciliada en la ciudad de Sevilla, calle Cervantes, nº 4.

³⁷² Documento de solicitud de matrícula para el curso 1939-1940, Madrid, 4 de abril de 1940. Expediente de Encarnación Rubio Gómez, Archivo General (UCM), signatura: 136/06-034,32.

³⁷³ Registro de copistas 1939-1956, Museo del Prado, signatura C. 961, legajo 14.49, p.6.

³⁷⁴ Documento de solicitud de matrícula de la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, curso 1940-1941, Madrid, 31 de octubre de 1940. Expediente de Encarnación Rubio Gómez, Archivo General (UCM), signatura: 136/06-034,32.

³⁷⁵ *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941...* p. 56.

³⁷⁶ Registro de copistas 1939-1956, Museo del Prado, signatura C. 961, legajo 14.49, pp. 18 y 32.

³⁷⁷ *Boletín Oficial del Estado*, nº 360, 26/12/1942, p. 10572.

³⁷⁸ *Boletín Oficial del Estado*, nº 201, 20/07/1945, p. 492.

³⁷⁹ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945*, Madrid, Blass, 1945, p. 49.

³⁸⁰ *Boletín Oficial del Estado*, nº 163, 11/06/1948, p. 2425.

³⁸¹ *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948*, Madrid, Blass, 1948, p. 38 y 72.

Cinco años más tarde (6 de febrero de 1950) se le conceden tres meses de licencia no remunerada por “asuntos propios”. En esta fecha, ocupa el cargo de auxiliar numeraria de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla³⁸². Meses más tarde (28 de octubre de 1950) obtiene una “excedencia voluntaria en su cargo por más de un año y menos de diez”³⁸³. En 1954 se oferta un concurso-oposición libre para la plaza de Maestro de Taller de “Grabados” [sic.] (“estampación y calcográfica”) de la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid, prueba a la que se presenta Encarnación Rubio Gómez sin obtener el resultado esperado. Esto dará lugar a una serie de alegaciones e interposición de recursos que serán estudiados posteriormente.

En 1957 se resuelve el recurso interpuesto por Encarnación Rubio Gómez junto con Juan Sánchez de Ron en relación con la resolución de la convocatoria de oposición para la plaza de Maestro de Taller Calcográfico [sic.] en la escuela citada con antelación. Rubio Gómez aseguraba una no imparcialidad en la decisión del Tribunal debido a que quien consiguió la plaza ofertada (Florencio Fernández González), no se había adaptado a las normas establecidas para la ejecución de cada una de las pruebas, realizando un menor número de muestras y aplicando un cromatismo sepia en lugar de a color en los exámenes. Finalmente, este recurso fue desestimado ya que el Tribunal expuso una “no infracción de norma concreta” y justificó que se trató de “meros matices” a la hora de la realización de los ejercicios³⁸⁴. A pesar de este inconveniente, pronto volvería su reconocimiento profesional y en 1960 gana la tercera medalla en la sección de Pintura en el Salón de Otoño de ese año³⁸⁵, un año más tarde (1961) presenta a la misma exposición, *Retrato*³⁸⁶ y 1962, *Paisaje, Paqueta y Alcalá de Guadaíra*³⁸⁷. Gracias a estos trabajos obtiene el premio de la Sala Barriobeña, así como la primera medalla en la sección de Grabado en el Salón de Otoño³⁸⁸. En 1963 fue nombrada vocal quinta del Colegio Oficial de Profesores de Dibujo, donde compartiría centro con Purificación Verdú, aunque esta última como “contador”³⁸⁹. Ese mismo año presenta sus obras *Travesía de Escuderos (Segovia)* y *Panorama de Segovia*³⁹⁰, recibiendo el premio Ordóñez Valdés en el Salón

³⁸² *Boletín Oficial del Estado*, nº 56, 25/02/1950, p. 883.

³⁸³ *Boletín Oficial del Estado*, nº 313, 09/11/1950, p. 5225.

³⁸⁴ *Boletín Oficial del Estado*, nº 291, 20/11/1957, pp. 6737-6739.

³⁸⁵ *Catálogo del Salón de Otoño de 1968*, Madrid, Imprenta de José Luis Cosano, 1968, p. 41.

³⁸⁶ *Gaceta de Bellas Artes*. Recurso online: <http://gacetadebellasartes.es/> [fecha de consulta: 07/09/2019].

³⁸⁷ *Gaceta de Bellas Artes*. Recurso online: <http://gacetadebellasartes.es/> [fecha de consulta: 07/09/2019].

³⁸⁸ *Catálogo del Salón de Otoño de 1968...* pp. 18 y 41.

³⁸⁹ *ABC* (Madrid), 08/05/1963, p. 61.

³⁹⁰ *Gaceta de Bellas Artes*, recurso online: <http://gacetadebellasartes.es/> [fecha de consulta: 07/09/2019].

de Otoño³⁹¹. A partir de este año se le pierde la pista, por lo que sería interesante comprobar si continuó residiendo en Madrid y/o si es mencionada en diarios de otras provincias.

CAPÍTULO 5. El esplendor cultural de la Segunda República Española y las nuevas oportunidades en materia de igualdad entre sexos (1931-1936)

El gobierno de la Segunda República tomó parte activa en el proceso de alfabetización de la población, produciéndose un avance en cifras positivas en cuanto a la instrucción de las mujeres, reduciéndose las tasas de analfabetismo femenino a 47'5%, frente a un 37% masculino³⁹². Además, también se preocupó por llevar a cabo una potente política cultural, tanto en las escuelas, como en las artes plásticas, la música, el teatro o el ballet³⁹³ y, si bien este régimen tenía como antecedentes décadas de asociacionismo femenino en busca de la igualdad, en el marco legislativo sería la Constitución la que daría inicio a una nueva etapa mediante la implantación de una serie de derechos, como el relativo al sufragio femenino³⁹⁴, cuya materialización tendría lugar dos años más tarde, en las elecciones municipales de abril y las generales de noviembre (1933). No obstante, también resulta necesario destacar la reforma de las Escuelas Normales llevada a cabo en este periodo ya que, (como apunta Flecha), se mejoró la formación del profesorado de primaria, se fomentaron cuotas paritarias, se amplió la segunda enseñanza mediante la creación de institutos, la Universidad de verano de Santander y se reconoció a las mujeres para ejercer nuevas profesiones cualificadas³⁹⁵.

Por otra parte, en el terreno artístico, el nuevo gobierno no presentaba unas señas de identidad concretas capaces de diferenciarse del periodo anterior, pero, sin embargo, presencia la consagración del Surrealismo y de los Nuevos Realismos (o Realismos de

³⁹¹ *Catálogo del Salón de Otoño de 1968...* p. 17.

³⁹² A pesar de que el título del capítulo delimita el estudio hasta 1928, la autora añade algunos datos sobre los años treinta a modo de comparativa. DELGADO GRANADOS, Patricia, "La formación profesional en la mujer: 1900-1928" ... p. 68.

³⁹³ La contribución cultural de la Segunda República Española es inmensa y, por tanto, excedería los límites de este trabajo, no obstante, puede consultarse la siguiente obra. MURGA CASTRO, Idoia y LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (Eds.), *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2016.

³⁹⁴ Este nuevo avance se refleja en el artículo 36 de la Constitución de 1931, mediante el que se concede la igualdad de derechos electorales a la ciudadanía española mayor de 23 años. *Constitución de la República Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1931, p. 10.

³⁹⁵ FLECHA GARCÍA, Consuelo, "La Segunda República. Las mujeres y la educación" en SÁNCHEZ MADARIAGA DE, Elena, *Las maestras de la República*, Madrid, Catarata, 2014, p. 41.

nuevo cuño), fusionando de alguna manera el arte de vanguardia con el peninsular³⁹⁶. Estos nuevos estilos se reflejaron en el Primer Salón de Dibujantas, celebrado en 1931 en la sala de exposiciones del Lyceum Club Femenino, organizado por la Unión de Dibujantes Españoles³⁹⁷ y donde participó un gran número de mujeres artistas, entre las que se encontraban Francisca Bartolozzi, Paula Millán Alosete, Viera Sparza, Alma Tapia o Pura Verdú (entre otras). Encontramos una noticia del mismo año donde se informa del cambio de sede del Lyceum por otra más amplia³⁹⁸.

Con la finalización del curso 1935-1936 y el inicio de la guerra civil fue necesario acreditar ante el Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad la adhesión al gobierno de la Segunda República por parte de la persona solicitante o de su familia³⁹⁹. Finalmente, tras la guerra civil muchas artistas se vieron obligadas a exiliarse en Latinoamérica, Francia o Rusia, suponiendo (en muchas ocasiones) un segundo punto de partida en sus trayectorias profesionales. Además, en 1939 finalizaría oficialmente la actividad del Lyceum con la ocupación de su sede por la Sección Femenina de la Falange, instaurando el Club Medina⁴⁰⁰ (calle San Marcos, nº 44)⁴⁰¹ y acabando así, definitivamente con esos vientos de progreso que surcaron la ciudad de Madrid durante los años veinte y treinta.

5.1. La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado durante la Segunda República Española. Una mirada con perspectiva de género.

La década de 1930 es especialmente esperanzadora en cuanto al análisis cuantitativo de la matriculación, ya que se pasa de 34 alumnas en 1930-1931 a 47 en 1935-1936, crecimiento que va en paralelo al de los alumnos, cuyas cifras evolucionan favorablemente de 128 en 1930-1931 a 206 en 1935-1936. Durante los años intermedios

³⁹⁶ PÉREZ-SEGURA, Javier, *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC, 2002, p. 21.

³⁹⁷ *El Heraldo de Madrid*, 20/03/1931, p. 9.

³⁹⁸ *Blanco y Negro* (Madrid), 22/02/1931, p. 23.

³⁹⁹ Este requisito era imprescindible en el caso de ser menor de 16 años. En estas condiciones, era necesario presentar además un aval de alguna organización antifascista, así como un informe favorable del Comité de Depuración y Admisión de alumnos de cada centro). Para este proceso administrativo, estaban únicamente exentos los hijos huérfanos del ejército republicano. Comunicación del Presidente [sic.] Campos en Barcelona a 11 de enero de 1938, dirigida al Director [sic.] de la Escuela Especial de pintura, Escultura y Grabado de Madrid, recibida el 29 de enero de 1938, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 192.

⁴⁰⁰ Carmen Baroja calificó la composición del Club Medina como “gente sinvergüenza”. BAROJA Y NESSI, Carmen, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 110.

⁴⁰¹ LASTAGARAY ROSALES, María Josefa, *María de Maeztu Whitney. Una vida entre la pedagogía y el feminismo...* pp. 197-198.

a esta acotación cronológica, se produce también un crecimiento y decrecimiento en relación a ambos sexos.

5.2. Muestra de alumnas de la promoción 1932-1933

En el curso 1932-1933 se produce un descenso significativo en la matriculación del alumnado (tanto femenino como masculino), pasando de 36 alumnas el curso anterior a 26, así como de 153 alumnos a 116. No obstante, pronto mejorarían estas cifras, experimentando un crecimiento exponencial a partir del siguiente curso y alcanzando en 1936 un total de 47 alumnas y 206 alumnos. En este sentido, se ha seleccionado el curso 1932-1933 con motivo del cambio de régimen político y con el fin de intentar analizar cómo este nuevo gobierno republicano afectó positiva o negativamente a la trayectoria artística de las dos artistas seleccionadas. De esta manera, se ha seleccionado a Helia Escuder Alarcón, no tanto por el volumen de documentos encontrados, pero sí por conseguir tempranamente el título de profesora de dibujo en 1935. Por otra parte, Paulina Avelina Tomé Hidalgo, debido a la oportunidad excepcional que me surgió al poder entrevistar a su hijo (Eduardo Sánchez-Vega Tomé) y a su nieta (María del Mar Sánchez-Vega Carrión), quienes amablemente me ofrecieron información tan abundante, como interesante y esclarecedora sobre la vida de esta pintora que comparte con el resto de artistas estudiadas en esta investigación el injusto olvido en el tradicional relato de la Historia del Arte.

5.2.1. Helia Escuder Alarcón (1909-1992)

Nació en Madrid en 1909, hija de Carmen Alarcón Ruiz. Es quizás la artista de la que menos información se aporta en este trabajo debido a su ausencia en la mayoría de fuentes consultadas y comenzando a tener noticias suyas casi en los años treinta. En el curso 1929-1930 solicita la realización del examen de ingreso, con 20 años y domiciliada en la calle Rafael Calvo, nº 10 de Madrid. En 1930-1931 presenta la solicitud de matrícula en enseñanza oficial para estudiar Dibujo de estatua junto con documentos de pago valorados en 30 pesetas.

En 1931-1932 se matricula en Perspectiva, Anatomía, Enseñanza general del modelado, Historia del Arte (1º grupo), Dibujo de estatuas y Grabado de reproducción⁴⁰². Este mismo curso envía una carta solicitando la matrícula gratuita para el primer curso de

⁴⁰² Al final del documento aparece el sello “gratuita”, Expediente de Helia Escuder Alarcón, Archivo General UCM, signatura: 136/06-003,8.

profesora de Dibujo por carecer de recursos. En 1932, Carmen Alarcón Ruiz, madre de Helia Escuder Alarcón, envía otro escrito en condición de viuda solicitando la matrícula gratuita para el segundo curso de la asignatura de Grabado calcográfico (en relación con los estudios de profesora de Dibujo). En 1932-1933 solicita matrícula en modalidad de enseñanza oficial para las asignaturas de Colorido, Historia del Arte (de 2º grupo) y Dibujo del natural en reposo⁴⁰³. Posteriormente (1933) es nombrada tesorera de la Asociación de Alumnos de Bellas Artes, única mujer de la Junta Directiva en esta fecha⁴⁰⁴. Durante este mismo año solicita la matrícula gratuita para poder costearse los estudios de profesora de dibujo correspondientes a la asignatura de Estudios preparatorios de colorido, por falta de medios. Escuder Alarcón solicita matricularse de las asignaturas de Colorido y composición, “Estudios y procedimientos etc”, ornamentación y ropajes para el curso 1933-1934⁴⁰⁵ y envía una carta a la diputación provincial de Madrid para que le conceda una beca, estando en el cuarto curso de profesorado de dibujo, debido a que afirma no disponer de medios necesarios. Al final de este documento aparece otra tipografía de letra que refleja aspectos positivos de la alumna. Además, adjunta otro escrito solicitando matrícula gratuita para este curso académico.

Finalmente, se le concede matrícula gratuita para el periodo anteriormente mencionado con el fin de que pueda cursar las asignaturas de Estudios preparatorios de colorido, Teoría de las Bellas Artes, Dibujo del natural en movimiento, Dibujo científico y Estudios de las formas arquitectónicas. En el curso 1935-1936 se matricula en la modalidad de enseñanza oficial y en las asignaturas de Pintura al aire libre y Pintura decorativa y ropajes, adjuntando el pago de 60 pesetas⁴⁰⁶. Escribe una carta dirigida a la escuela para solicitar el título en 1935 y aparece como “pagado”⁴⁰⁷. En 1936 solicita la comprobación de su título de Profesor de Dibujo [sic.] para poder presentarse a oposiciones y concurso⁴⁰⁸. La guerra civil parece que frustra los planes de la artista, aunque en 1940

⁴⁰³ En la parte inferior de este documento aparece manuscrito “concedida por el Ministerio”. Expediente de Helia Escuder Alarcón, Ídem.

⁴⁰⁴ *ABC* (Madrid), 02/11/1933, p. 38.

⁴⁰⁵ En este curso obtuvo un premio en metálico de 125 pesetas correspondiente al primer semestre de la asignatura Teoría de las Bellas Artes. Inventario del secretario accidental de la escuela Antonio Fernández Curro sobre el alumnado que ha obtenido premios en metálico en el curso 1933-1934. Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, signatura 196.

⁴⁰⁶ Documento de solicitud de matrícula para el curso 1935-1936. Expediente de Helia Escuder Alarcón. Archivo General UCM, signatura: 136/06-003,8.

⁴⁰⁷ Carta de Helia Escuder Alarcón dirigida a la escuela, 3 de diciembre de 1935, R. folio 105, nº 216, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 191.

⁴⁰⁸ Carta de Helia Escuder Alarcón a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado solicitando la validez de su título de Profesor de Dibujo, 7 de marzo de 1936, nº 264 del libro correspondiente. Ídem.

(ateniéndose a la Ley de 10 de febrero de 1939 para la depuración de funcionarios públicos y considerando su no peligrosidad para el régimen) el Ministerio de Obras Públicas autoriza su admisión en el cuerpo, sin sufrir sanción alguna⁴⁰⁹.

En 1943 es nombrada “Auxiliar de tercera clase del Cuerpo, a extinguir, de Auxiliares de Obras Públicas”, ocupando la Secretaría de la Dirección General de Ferrocarriles, Tranvías y Transportes por Carretera, en la sección de explotación. Por el desempeño de este trabajo cobraría un sueldo anual de 4000 pesetas, estando en esa fecha en “situación de excedencia voluntaria” y solicitando el reingreso⁴¹⁰. No obstante, parece que alternaría su nuevo puesto con el trabajo pictórico, ya que parece que expuso la obra *Tema antiguo* en el Salón de Otoño de 1944⁴¹¹. Treinta y un años más tarde (1975) aparece como colaboradora en una exposición en homenaje a Foujita en la en la Galería de Arte Giotto, en Madrid, junto con otros artistas⁴¹². Desafortunadamente, la siguiente noticia que aparece en la prensa es la correspondiente a su defunción el 1 de enero de 1992⁴¹³.

5.2.2. Paulina Avelina Tomé Hidalgo (1896-1974)⁴¹⁴

Nació en Toñanes (Cantabria) el 10 de octubre de 1896 aunque pronto se traslada con su familia a Argujillo (Zamora) donde pasará gran parte de su infancia. Hija de Fabián Tomé (carabinero de profesión) y Celestina Hidalgo.

Encontramos un documento fechado a 23 de septiembre de 1913 donde el médico Celedonio Manón, de Argujillo (Zamora) certifica que Avelina Tomé, con 16 años, está al corriente de las vacunaciones y “no padece afección infecto-contagiosa”⁴¹⁵. Por este



Fotografía de Paulina Avelina Tomé Hidalgo (c. 1930). Fuente: álbum fotográfico de Eduardo Sánchez-Vega Tomé (hijo de la artista).

⁴⁰⁹ *Boletín Oficial del Estado*, nº 299, 25/10/1940, pp. 7345-7346.

⁴¹⁰ *Boletín Oficial del Estado*, nº 224, 12/08/1943, p. 7886.

⁴¹¹ *Gaceta de Bellas Artes*. Recurso online: <http://gacetadebellasartes.es/> [fecha de consulta: 07/09/2019].

⁴¹² *ABC* (Madrid), 21/02/1975, p. 6.

⁴¹³ *ABC* (Madrid), 07/01/1992, p. 95.

⁴¹⁴ Su nombre completo era Paulina Avelina Tomé Hidalgo, sin embargo, en la gran mayoría de documentos relativos a su etapa formativa, firma como Avelina Tomé Hidalgo y en sus obras, como “A. Tomé”. Eduardo Sánchez-Vega Tomé y María del Mar Sánchez-Vega Carrión (hijo y nieta de la pintora) me comentaron las preferencias de la artista por utilizar únicamente su segundo nombre. Entrevista con Eduardo Sánchez-Vega Tomé y María del Mar Sánchez-Vega Carrión, realizada el día 25 de junio de 2019 de 11:15 a 12:25h en Segovia.

⁴¹⁵ Certificación médica a 23 de septiembre de 1913. Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 162.

motivo, podemos sospechar que la futura pintora estaría ultimando su traslado a Madrid. Unos días después (2 de octubre de 1913) y ya en Madrid, envía una carta manuscrita al subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes donde expresa su deseo por “seguir la carrera de las Bellas Artes” y solicita el permiso para acceder al examen de ingreso⁴¹⁶.

Se presenta al examen extraordinario de noviembre para ingresar en el curso 1913-1914, pero suspende, al igual que las otras tres mujeres y 9 hombres que se presentaron con ella (alumnado total: 16)⁴¹⁷. Posteriormente, vuelve a intentarlo en la convocatoria extraordinaria de febrero, pero tampoco consigue aprobar⁴¹⁸. En 1914, María de la Esperanza Pérez y Castresana, maestra de la “Preservación de la Fé” [sic.] redacta un documento justificando que Avelina Tomé Hidalgo (con 17 años) ha cursado en la escuela dirigida por ella las asignaturas de Aritmética, Gramática e Historia de España, documentando que, por tanto, sabe leer y escribir⁴¹⁹. Precisamente de este año (1914) tenemos constancia de la presentación de una instancia por parte de la artista, donde expone que se dedica a la pintura y presenta dos obras realizadas por ella, copia de cuadros del Museo de pinturas para que sean juzgados por la Diputación de Zamora. Este envío tenía por objetivo ser becada por la diputación debido a su ilusión por formarse en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, algo que, de otra forma, no sería posible debido a la falta de medios económicos⁴²⁰. No obstante, el motivo por el que Tomé Hidalgo decidió presentar esta solicitud, es una incógnita para la familia, aunque su hijo, Eduardo Sánchez-Vega Tomé, cree que debió conocer a alguna persona influyente que le comentase las posibilidades formativas que ofrecía Madrid⁴²¹.

En cualquier caso, parece que la ilusión por estudiar en la escuela sigue vigente y se presenta a los exámenes del curso 1914-1915 y a la convocatoria extraordinaria de febrero

⁴¹⁶ Carta manuscrita de Avelina Tomé Hidalgo al subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes en Madrid, a 2 de octubre de 1913, sellada el 6 de octubre de 1913. Ídem.

⁴¹⁷ Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Curso académico de 1913 a 1914. Ingreso extraordinario de noviembre. Acta de examen de los aspirantes a ingreso, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 191.

⁴¹⁸ De un alumnado total de 20, aprueban solamente 3 hombres y 3 mujeres. Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Curso de 1913 a 1914. Acta de examen de los aspirantes a ingreso. Exámenes extraordinarios de febrero, Ídem.

⁴¹⁹ Certificación de María de la Esperanza Pérez y Castresana, Madrid a 9 de septiembre de 1914, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 162.

⁴²⁰ *Heraldo de Zamora*, nº 5513, 15/07/1914, p.1.

⁴²¹ Entrevista con Eduardo Sánchez-Vega Tomé y María del Mar Sánchez-Vega Carrión (hijo y nieta, respectivamente de la pintora Paulina Avelina Tomé Hidalgo). Realizada el día 25 de junio de 2019 de 11:15 a 12:25h en Segovia.

del mismo año, aunque no consigue pasar los exámenes⁴²². Finalmente, Avelina Tomé Hidalgo consiguió obtener una subvención de 1000 pesetas para continuar con “sus estudios de arte pictórico”⁴²³, así como en concepto de “auxilio para la continuación de sus estudios de pintura”⁴²⁴. Dos años después (10 de octubre de 1917) envía una carta a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid diciendo que no pudo presentarse a los exámenes de septiembre de ese año debido a una “leve enfermedad” y solicita poder participar en los extraordinarios. En 1917-1918 opta de nuevo al ingreso en la escuela (tras solicitarlo el 10 de diciembre de 1917), pero aprueba el examen práctico y suspende el oral, donde coincide con Victorina Durán, quien cuenta en sus memorias la dificultad de estos exámenes. En estas fechas, Tomé Hidalgo se encontraba alojada en un Colegio-Asilo de San Diego y San Nicolás, situado en la calle del Cisne, nº 6.

En el siguiente curso (1918-1919) solicita presentarse al examen de ingreso⁴²⁵, consigue aprobar y se matricula el 3 de marzo de 1918 en las clases de Anatomía, Perspectiva, Historia, Paisaje, Ropajes y Teoría en este curso. En este curso sigue viviendo en el Colegio de San Diego y San Nicolás y recibe su partida de nacimiento (tal y como refleja una nota manuscrita y firmada por Avelina Tomé Hidalgo)⁴²⁶. Aparece como aprobada en el ejercicio práctico de ingreso el 1 de marzo de 1919, junto con María del Mar Zamora Sanz y otros cinco alumnos⁴²⁷. Cinco días después adjunta una carta donde dice que “estando asilada en el Colegio de San Diego [...] y careciendo, por tanto, de recursos para pagar las matrículas”, solicita matrícula gratuita. A esta carta se adjunta una nota firmada por la superiora del Colegio-Asilo de San Diego y San Nicolás donde confirma que Avelina Tomé reside allí “como pobre” y anima a que le concedan la matrícula gratuita⁴²⁸. Estas enseñanzas artísticas pronto darían sus resultados, pues en el curso 1919-1920 a Tomé Hidalgo se le concede la matrícula de honor en la asignatura de Dibujo del antiguo⁴²⁹.

⁴²² Curso académico 1914 a 1915. Acta de examen de los aspirantes a ingreso, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 191.

⁴²³ *Heraldo de Zamora*, número 6216, 01/12/1916, p. 1.

⁴²⁴ *Boletín Oficial de Zamora*, nº 145, 01/12/1916, p.2.

⁴²⁵ Documento de solicitud de ingreso para el curso 1918-1919. Expediente de Paulina Avelina Tomé Hidalgo. Archivo General UCM, signatura: 136/06-037, 24.

⁴²⁶ Ídem.

⁴²⁷ Documento sobre el ejercicio práctico para entrar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en febrero de 1919, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura, 196.

⁴²⁸ Nota del Colegio-Asilo de San Diego y San Nicolás a 6 de marzo de 1919, firmada por la superiora, Archivo General UCM, signatura 136/06-037,24.

⁴²⁹ Ídem.

En 1929 (tal y como me indicó María del Mar Sánchez-Vega Carrión en la entrevista) Avelina Tomé aparece en el registro de copistas del Museo del Prado con la obra *Dolorosa*, de Tiziano y *Niños de concha*, de Murillo⁴³⁰. Un año más tarde (1930)⁴³¹ vuelve a realizar una copia para el Museo del Prado, en este caso, correspondiente a la obra *La anunciación*, de Murillo, *Vendedor de lanas*, de Bernat y *Reina María Cristina*, de Madrazo⁴³².

Tras un lapso de tiempo bastante amplio donde no aparece matriculada en esta escuela y la familia desconoce su actividad, tenemos constancia de su vuelta a la enseñanza artística el 26 de abril de 1932 (con 35 años) cuando solicita matricularse en las clases de Dibujo de estatua, Preparatorio de colorido, Colorido y composición, Pintura decorativa y Dibujo del natural (correspondiendo materias del plan antiguo), adjuntado una carta de pago por el valor de 100 pesetas⁴³³. Ese mismo año, realiza la copia de *Concepción*, de Murillo y *Flores y frutas* de Joris Van Son para el Museo del Prado⁴³⁴. Además, en esta fecha podemos apreciar otra novedad, ya que sitúa su domicilio en la calle Francisco Silvela, nº 41, piso 1^o⁴³⁵.

Un año después (5 de julio de 1933) presenta al Museo del Prado una copia de *La anunciación*, de Murillo, el 26 de julio, *La eucaristía*, de Tiepolo, el 5 de agosto, *Diana cazadora*, de Rubens, el 4 de octubre, *Nacimiento de Jesús*, de Barocci, el 22 de noviembre, *Cardenal*, de Rafael y el 6 de diciembre, *Adoración de los pastores*, de Murillo⁴³⁶. Tras este año pictóricamente frenético, comienza el año 1934 presentando *Retrato de Ana de Austria*, de Rubens, el día 24 de enero⁴³⁷.

⁴³⁰ Libro de copistas de 1929. Museo del Prado, signatura L11, sin paginar.

⁴³¹ En este año aparece empadronada en la calle Francisco Silvela, nº 47, principal, derecha, junto con su madre, Celestina Hidalgo Pascual. Ambas registran por ocupación “sus labores” y pagan un importe de mil pesetas en concepto de alquiler anual. Padrón municipal de 1930, Archivo de la Villa, signatura 272, nº de hoja 19655.

⁴³² Las dos últimas obras presentan una escritura casi ilegible, motivo por el que el título podría no ser exacto. Libro de copistas de 1930. Museo del Prado, signatura L12, sin paginar.

⁴³³ Carta de pago de Paulina Avelina Tomé Hidalgo a fecha 26 de abril de 1932, Expediente. Archivo General UCM, signatura: 136/06-37,24.

⁴³⁴ Libro de copistas de 1932. Museo del Prado, signatura L14, sin paginar.

⁴³⁵ Solicitud de matriculación de Avelina Tomé Hidalgo, en Madrid a 26 de abril de 1932, Archivo General UCM, signatura 136/06-37,24.

⁴³⁶ Libro de copistas de 1933. Museo del Prado, signatura L15, sin paginar.

⁴³⁷ Libro de copistas de 1934. Museo del Prado, signatura L16, sin paginar.

Un año después (1935) presenta al Salón de Otoño las obras *Holandesita*⁴³⁸ y *Cabeza de viejo (estudio)*⁴³⁹. En 1936 la guerra sorprende a la artista en Madrid y en agosto del mismo año nace su único hijo, Eduardo Sánchez-Vega Tomé⁴⁴⁰, quien recuerda ver a su madre pintando en un salón de su casa y acompañarla a ver exposiciones artísticas. Además, Avelina Tomé realizaba encargos de obras para particulares que después vendía y, como cuenta Eduardo Sánchez-Vega, su madre era “muy amiga de pintar del natural” (incluso pintó a unos alfareros mientras trabajaban en el taller, que se materializaría en su obra *Los alfareros de Coca* de 1950). Estos encargos los combinaba con el trabajo de copista en el Museo del Prado y la impartición de clases de pintura a otras mujeres.

Tras un parón en su carrera debido a la maternidad, Eduardo Sánchez-Vega calcula que Avelina Tomé retomó su actividad pictórica alrededor de 1942 o 1943 y cuatro años después (1947), Avelina Tomé Hidalgo protagonizó una exposición de sus obras en la Sala Marabini de Madrid, evento del que se hizo eco el NO-DO⁴⁴¹. En esta exposición exhibió obras pintadas al natural como *El pescador de Luarca*, fruto de unas vacaciones familiares de verano y lugar en que se le cedieron unas escuelas para que llevase a cabo sus trabajos pictóricos mientras su hijo era cuidado por una institutriz⁴⁴².

En 1949 participa en el Salón de Otoño con su obra *Pescadores de Ondarroa*⁴⁴³. Un año más tarde (1950) exhibe dos obras en dicho certamen, *La anunciación* y *Muchachas cosiendo*⁴⁴⁴, obras por las que obtiene la tercera medalla de en la sección de pintura⁴⁴⁵.

En 1952 inauguró una exposición con obras de su autoría en la Sala Vilches (Av. José Antonio, nº 22, Madrid)⁴⁴⁶. Este mismo año participa en el Salón de Otoño con su óleo

⁴³⁸ Obra cuya fotografía se encuentra en la sección de “anexos”. Documento cedido por Eduardo Sánchez-Vega Tomé (único hijo de la pintora).

⁴³⁹ En la sección de “anexos” se añade una fotografía de esta primera obra. *Gaceta de las Bellas Artes*. Recurso online: <http://gacetadebellasartes.es/> [fecha de consulta: 30/08/2019].

⁴⁴⁰ Entrevista con Eduardo Sánchez-Vega Tomé y María del Mar Sánchez-Vega Carrión...

⁴⁴¹ En este vídeo podemos ver a la pintora Paulina Avelina Tomé Hidalgo en primer plano y explicando sus obras a las personas asistentes. Noticiario NO-DO, nº 230, 02/06/1947. Recurso online: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-230/1467349/> [Fecha de consulta: 07/09/2019].

⁴⁴² Entrevista con Eduardo Sánchez-Vega Tomé y María del Mar Sánchez-Vega Carrión...

⁴⁴³ Esta obra, según Eduardo Sánchez-Vega Tomé, fue a parar al frontón de Vistalegre (Madrid). Ídem.

⁴⁴⁴ *Gaceta de las Bellas Artes*. Recurso online: <http://gacetadebellasartes.es/> [fecha de consulta: 07/09/2019].

⁴⁴⁵ *ABC* (Madrid), 18/11/1950, p. 22.

⁴⁴⁶ *ABC*, Madrid, 19/02/1952, p. 24.

*Muchacha segoviana*⁴⁴⁷, *Marina*⁴⁴⁸ y dos años después (1954), *Flores* en el Salón de Otoño⁴⁴⁹.

En la década de los 70 falleció su marido y Avelina Tomé ingresó en una residencia de Aravaca, donde continuaba pintando cuadros. Finalmente, fue trasladada a otra residencia situada en la Avenida de Pío XII, donde “murió, digamos, que con el pincel en la mano”⁴⁵⁰.

Conclusiones

La España del primer tercio del siglo veinte fue heredera de algunos avances en materia educativa conseguidos un siglo antes y pionera en la creación de instituciones educativo-formativas, becas, espacios de sociabilidad y una mayor oferta laboral. Sin embargo, estos aires de cambio contrastaron con la mentalidad de una sociedad anclada en el siglo XIX y, especialmente, en el modelo patriarcal por excelencia del “ángel del hogar”. Como se ha podido leer en las páginas anteriores, este trabajo intenta ofrecer un enfoque general sobre la situación de las mujeres artistas en el país durante el periodo establecido y otro más específico sobre la de las alumnas de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid en relación con otras formaciones ofertadas en la capital, así como unos determinados espacios de sociabilidad femeninos y unas asociaciones concretas.

En este sentido, no deja de ser curiosa la evolución en cuanto a la matriculación de ambos sexos en la escuela, que se inicia en 1903-1904 con 15 alumnas y 163 alumnos y, a pesar de los numerosos avances ya citados, finaliza la década de 1910 (curso 1919-1920) con porcentajes menores en ambos casos, pasando a 11 alumnas y 97 alumnos. Sin embargo, esta situación iría progresando durante los años veinte y, especialmente durante la Segunda República, obteniendo el mejor dato (de los analizados) en 1935-1936 con 47 mujeres y 206 varones. Por otra parte, gracias a las muestras seleccionadas, podemos determinar que quizás se debería extender el concepto de *mujer moderna* a un significado más amplio, a través del que se evalúen más indicadores en lugar de situarlo en las clases media y alta. De esta manera, no resultaría excluyente ya que, como se ha visto con anterioridad, si bien algunas artistas seleccionadas procedían de familias adineradas como

⁴⁴⁷ *Catálogo del XXV Salón de Otoño*, Madrid, Imprenta Samarán, 1952, p. 36.

⁴⁴⁸ Ídem, p. 42.

⁴⁴⁹ *Gaceta de las Bellas Artes*. Recurso online: <http://gacetadebellasartes.es/> [fecha de consulta: 07/09/2019].

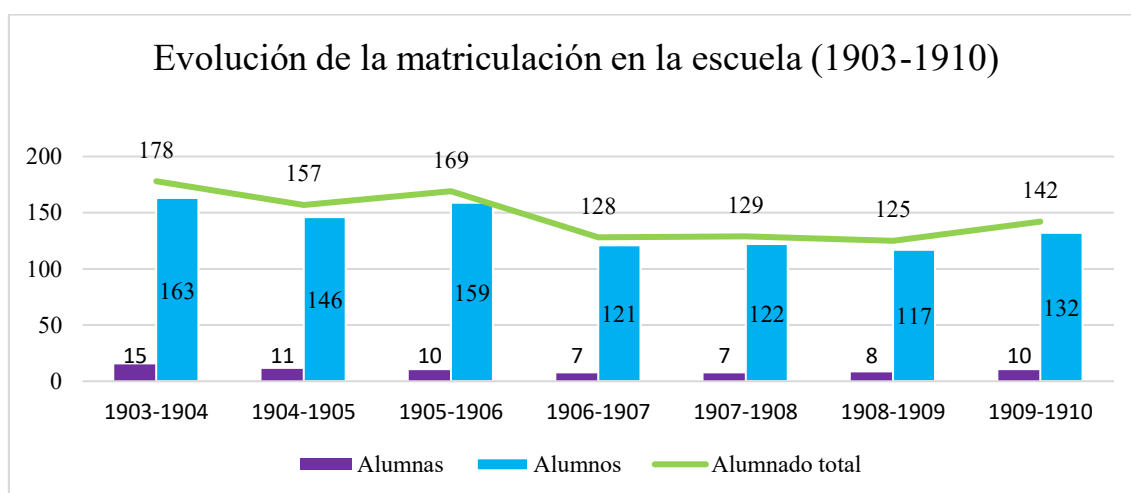
⁴⁵⁰ Cita textual de Eduardo Sánchez-Vega Tomé. Entrevista con Eduardo Sánchez-Vega Tomé y María del Mar Sánchez-Vega Carrión...

es el caso de Esperanza Cañizares López, Rafaela Sánchez Aroca o Purificación Verdú Tormo, otras como María Luisa Pérez Herrero, Helia Escuder Alarcón y Paulina Avelina Tomé Hidalgo necesitaron especialmente la concesión de becas tras el fallecimiento paterno. Sin embargo, todas las artistas estudiadas fueron mujeres independientes, creadoras de éxito y consiguieron abrirse camino en una sociedad hostil hacia ellas.

En cuanto a las dos redes de sociabilidad femenina citadas en este trabajo, parece que la creación de la Residencia de Señoritas produjo un aumento de las mujeres en distintas facultades universitarias y algunas en la escuela tratada, pero no fue determinante, ya que la mayoría de alumnas procedían de Madrid. Por otra parte, sí parece evidente el impulso de concienciación social y cultural que supuso el Lyceum Club de Madrid debido a la posibilidad de adquirir nuevos conocimientos, compartir experiencias y exponer obras artísticas.

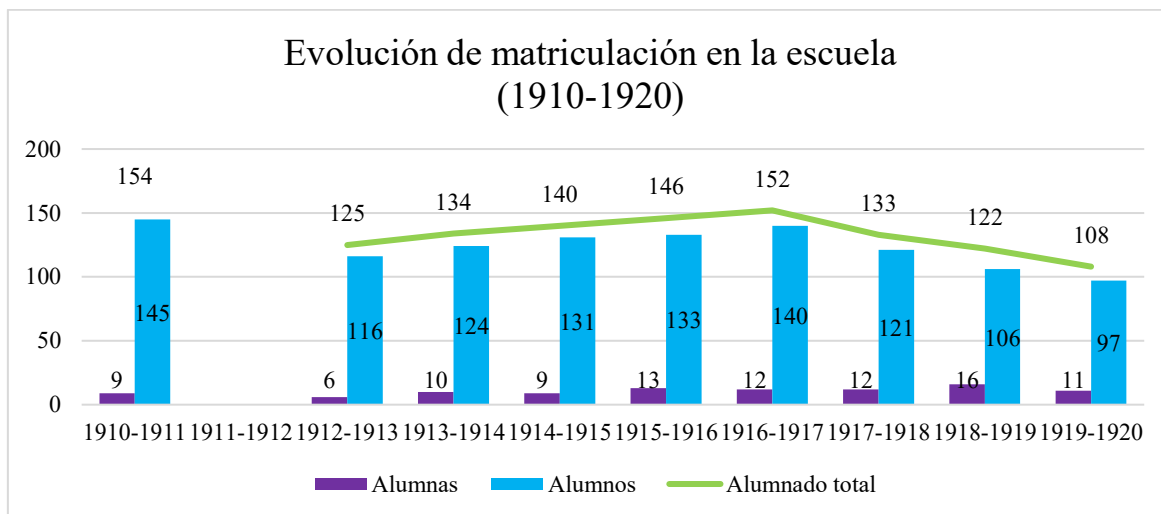
Anexos

Anexo I. Evolución de la matriculación del alumnado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (1903-1910).



Gráfica de elaboración propia a partir de los datos proporcionados por los libros de matriculación en el Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signaturas: 174-3 y 199-1.

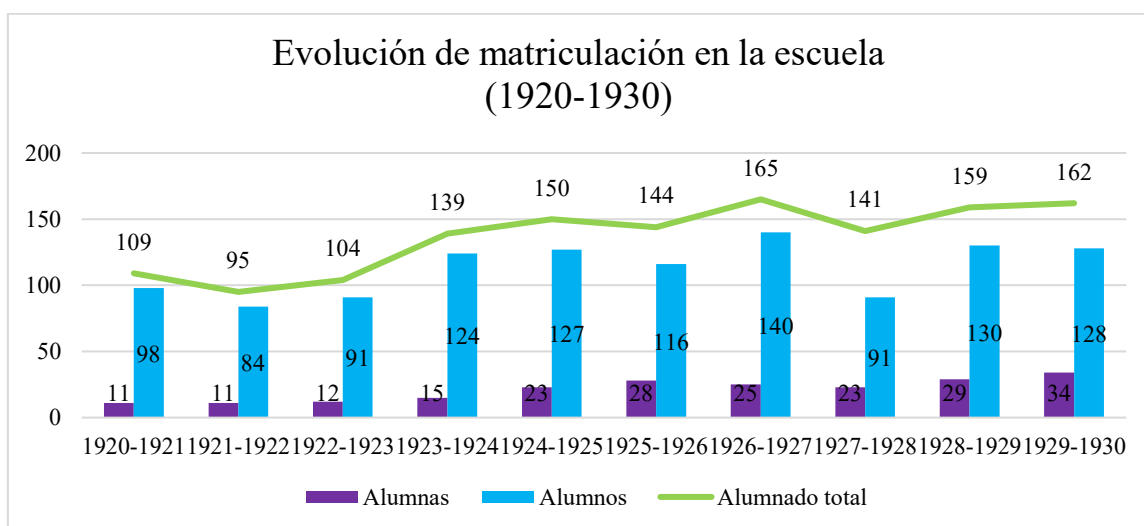
Anexo II. Evolución de la matriculación del alumnado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (1910-1920).



Gráfica de elaboración propia a partir de los datos proporcionados por los libros de matriculación de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura: 199-1.

Observaciones: el curso 1911-1912 aparece sin datos debido a la suspensión de clases en la escuela con motivo de obras de reforma.

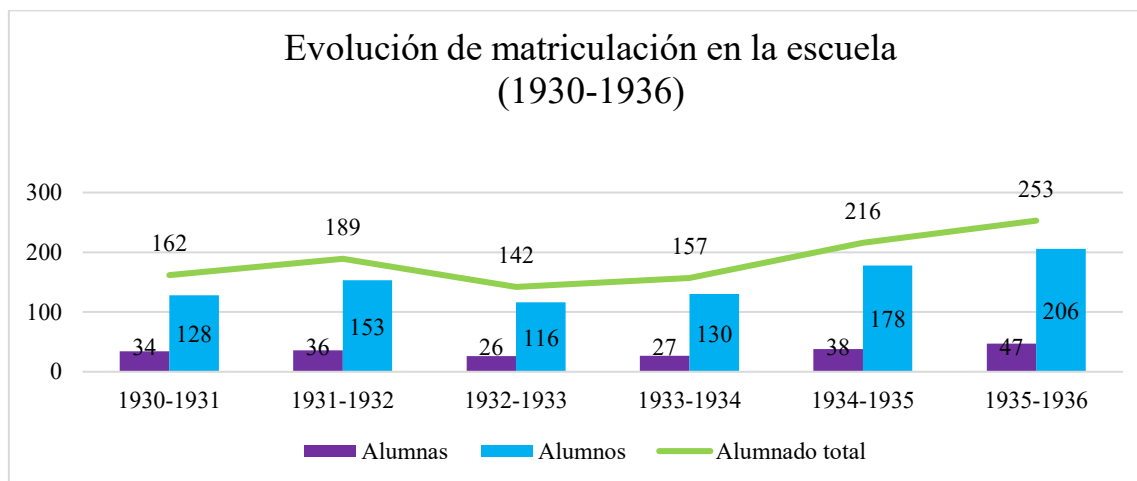
Anexo III. Evolución de la matriculación del alumnado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (1920-1930).



Gráfica de elaboración propia a partir de los datos proporcionados por los libros de matriculación de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signaturas 199-1 y 199-2.

Observaciones: las cifras del alumnado matriculado en el curso 1924-1925 corresponde a la suma de la enseñanza oficial, el alumnado del plan antiguo y el alumnado libre de junio.

Anexo IV. Evolución de la matriculación del alumnado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (1930-1936).



Gráfica de elaboración propia a partir de los datos proporcionados por los libros de matriculación de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), signatura 199-3.

Observaciones: la cifra total del alumnado del curso 1933-1934 corresponde a la suma de las modalidades oficial y libre. Por otra parte, en el relativo a 1934-1935, el total, resulta de la adición de la convocatoria oficial, la extraordinaria de enero, la convocatoria libre de junio y la libre de agosto. Por último, en 1935-1936, el resultado total deriva del relativo a las modalidades: oficial, “matriculados por oficial del primer curso, acogiéndose a la Orden de 10 de febrero de 1936” y la convocatoria de junio.

Anexo V. Breve muestra de obras de artistas estudiadas.



Rafaela Sánchez Aroca, segunda prueba de grabado (c. 1907). Fuente: *L'Ilustració Catalana*, nº239, 29/21/1907, p. 20.



Ana María Giménez Cerra, detalle de *O argazo*, s/f. Fuente: *Ahora*, 20/02/1932, p. 26.



Ana María Giménez Cerra, *Hombres de mar*, obra presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924. Fuente: *Ahora*, 20/02/1932, p.26.



María Luisa Pérez Herrero, *Urdiain (Navarra)*, obra presentada a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934. Fuente: catálogo.



Flora López Castrillo, *Granada*, diseño de abanico, c. 1923. Fuente: *La Esfera*, nº 473, 27/01/1923, p. 13.



Flora López Castrillo, *Idilio*, diseño de abanico, c. 1923. Fuente: *La Esfera*, nº 473, 27/01/1923, p. 13.



Esperanza Cañizares López, *Mi prima en su jardín*, obra presentada al Primer Salón de Otoño (1920). Fuente: catálogo.



Avelina Tomé Hidalgo, *La Anunciación*, 3ª medalla en el Salón de Otoño de 1950. Fuente: álbum fotográfico de Eduardo Sánchez-Vega Tomé.



Avelina Tomé Hidalgo, *Holandesita*, obra presentada en el Salón de Otoño de 1935. Fuente: álbum fotográfico de Eduardo Sánchez-Vega Tomé.



Encarnación Rubio Gómez, *Monasterio de Santa Paula (Sevilla)*, 3ª medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945. Fuente: Biblioteca Digital Hispánica (BNE).

Bibliografía

Fuentes primarias consultadas:

Archivos: Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes (UCM), Archivo General de la UCM, Archivo Histórico Nacional, Archivo General de la Administración, Archivo de la Villa, Archivo JAE (*online*) y Biblioteca digital del Museo del Prado.

Entrevista: entrevista con Eduardo Sánchez-Vega Tomé y María del Mar Sánchez-Vega Carrión (hijo y nieta, respectivamente de la pintora Paulina Avelina Tomé Hidalgo). Realizada el día 25 de junio de 2019 de 11:15h a 12:25h en Segovia.

Libros de la época:

ACOSTA DE SAMPER, Soledad, *La mujer en la sociedad moderna*, París, Garnier Hermanos, 1895.

BAROJA Y NESSI, Carmen, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998.

BURGOS SEGUÍ DE, Carmen, *La mujer moderna y sus derechos*, Madrid, Espasa-Calpe 1933 (1927).

CAMPO ALANGE, Condesa de, *La secreta guerra de los sexos*, Madrid, Revista de Occidente, 1948.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, María, “Influencia del feminismo en la legislación contemporánea”, *Real Academia de Jurisprudencia y Legislación*, Madrid, Reus, 1920.

FRANCÉS, José, *El año artístico 1919*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1920.

LEÓN GOYRI, María Teresa, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Bruguera, 1982 (1970).

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (María), *Feminismo, feminidad, españolismo*, Madrid, Renacimiento, 1917.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (María), *La mujer moderna*, Madrid, Renacimiento, 1920.

NELKEN, Margarita, *La condición social de la mujer en España*, Madrid, CVS, 1975 (1919).

OYARZÁBAL SMITH, Isabel, *He de tener libertad*, Madrid, Horas y Horas, 2010 (1940).

SAN LUIS DE, Condesa, "Política feminista", *Publicaciones de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación*, Madrid, Editorial Reus, 1923.

Revistas y periódicos de la época:

ABC.

Ahora.

Blanco y Negro.

Boletín Oficial de Zamora.

Crónica.

Gaceta de Bellas Artes, nº 434, mayo-junio, Madrid, 1934.

Gran vida.

El álbum iberoamericano.

El Fígaro.

El Globo.

El Heraldo de Madrid.

El Imparcial.

Ellas.

El Liberal.

El Norte de Madrid.

El Siglo Futuro.

España médica.

Estampa.

Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Heraldo de Zamora.

La Alhambra.

. La Correspondencia de España.

La Dinastía.

La Educación.

La Época.

La Esfera.

La Ilustració catalana.

La Nación.

La Tierra.

La Última Moda.

La Vanguardia.

La Voz.

Madrid automóvil.

Noticias e informaciones, suplemento a la Escuela Moderna.

Nuestro Tiempo.

Revista de Bellas Artes.

Suplemento a la Escuela Moderna.

Unión Ibero-Americana.

Unión Patriótica.

Y.

Reglamentos, memorias y textos legislativos:

Constitución de la República Española, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1931

Lyceum Club Femenino, Reglamento, Madrid, Ramona Velasco, 1929.

Lyceum Club Femenino Español. Reglamento, Madrid, Casa Calero, 1934.

Memoria del Ateneo de Señoras. Leída en Junta General celebrada el día 27 de junio de 1869 por la presidenta y fundadora Doña Faustina Sáez de Melgar, Madrid, Imprenta de los Señores Rojas, 1869.

Real Decreto Orgánico para las Escuelas de Artes Industriales y de Industrias de 6 de agosto de 1907, Madrid, Imprenta de Antonio Álvarez, 1907.

Real Decreto y Reglamento Orgánico para las Escuelas Industriales y las de Artes y Oficios de 16 de diciembre de 1910, Madrid, Imprenta de Antonio Álvarez, 1911.

Reglamento Interior de la Escuela Central de Artes e Industrias, formado por la Junta de Profesores de la misma en cumplimiento de lo que se la preceptúa en el párrafo 1º del artículo 20 del General de 6 de agosto de 1907, Madrid, Imprenta de Antonio Álvarez, 1908.

Catálogos oficiales de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes:

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1906, Madrid, Imprenta Alemana, 1906.

Catálogo Exposición Bellas Artes 1912, Madrid, Imprenta El porvenir, 1912.

Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1920.

Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922, Madrid, “Mateu” Artes Gráficas, 1922.

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924, Madrid, Mateu Artes Gráficas, 1924.

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926, Madrid, Mateu “Artes e Industrias Gráficas”, 1926.

Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930, Madrid, Blass, 1930.

Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, Madrid, Blass, 1932.

Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934, Madrid, Blass, 1934.

Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1935, Madrid, Meléndez Valdés, 1935.

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, Madrid, Blass, 1941.

Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona de 1942, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1942.

Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1945, Madrid, Blass, 1945.

Catálogos oficiales del Salón de Otoño:

Catálogo del Primer Salón de Otoño, Madrid, Imprenta y Litografía Artísticas A. de Ángel Alcoy, 1920.

Catálogo del Séptimo Salón de Otoño, Madrid, Imprenta Zoila Ascasibar y C^a Martín de los Heros, 1927.

Catálogo el Catorce Salón de Otoño, Madrid, Gráficas Uguina, 1934.

Catálogo del XXV Salón de Otoño, Madrid, Imprenta Samarán, 1952.

Catálogo del Salón de Otoño de 1968, Madrid, Imprenta de José Luis Cosano, 1968.

Recursos web:

Libros de copistas del Museo del Prado. Museo del Prado. Recurso *online*: https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/buscador?efrbrer:p3009_has_form_of_manifestation=libros%20de%20copistas [fecha de consulta: 24/08/2019].

Noticiero NO-DO, nº 230, 02/06/1947. Recurso *online*: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-230/1467349/> [Fecha de consulta: 26/06/2019].

Fuentes secundarias consultadas:

ARAÑÓ GISBERT, Juan Carlos, “La enseñanza de las Bellas Artes como forma de ideología cultural”, *Arte, individuo y sociedad*, nº 2, 1989.

BARRACHINA, Marie-Aline, BUSSY GENEVOIS, Danièle y YUSTA, Mercedes, *Femmes et Démocratie. Les Espagnoles dans l'espace public (1868-1978)*, Nantes, Éditions du temps, 2007.

CABAÑAS BRAVO, Miguel, FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, HARO GARCÍA DE, Noemí y MURGA CASTRO, Idoia (Coords.), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010.

CAMPO ALANGE, Condesa de, *La mujer en España, cien años de su historia, 1860-1960*, Madrid, Aguilar, 1964.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, *El sufragio femenino en la Segunda República Española*, Madrid, Horas y Horas, 1992.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural, 1982.

CUESTA, Josefina, TURRÓN, María José y MERINO, Rosa María (Eds.), *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016.

DELGADO GRANADOS, Patricia “La formación profesional en la mujer (1900-1928)”, FLECHA GARCÍA, Consuelo y NÚÑEZ GIL, Marina (Coords.), *La educación de las mujeres: nuevas perspectivas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.

DIEGO OTERO DE, Estrella, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 2009.

ESTEBAN DRAKE, Mesa, *De El Paular a Segovia 1919-1991*, Segovia, Excma. Diputación Provincial de Segovia, 1991.

EZAMA GIL, Ángeles, *Las musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)*, Madrid, Genuève Ediciones, 2018.

FAGOAGA BARTOLOMÉ, Concha, “El Lyceum Club de Madrid, élite latente” en BUSSY GENEVOIS, Danièle (Dir.), *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX^e – XX^e)*, Saint Denis, Culture et Société, 2002.

FLECHA GARCÍA, Consuelo, “La Segunda República. Las mujeres y la educación” en SÁNCHEZ MADARIAGA DE, Elena, *Las maestras de la República*, Madrid, Catarata, 2014.

FLECHA GARCÍA, Consuelo, *Las primeras universitarias en España*, Madrid, Narcea, 1996.

FRAISSE, Geneviève y PERROT, Michelle (Dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le XIX^e Siècle*, Francia, Plon, 1991.

GAITÁN SALINAS, Carmen, “Arte, educación y mujer. Embarque hacia el exilio de 1939”, *Archivo español de arte*, tomo 89, nº 353, 2016.

GAITÁN SALINAS, Carmen, *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Madrid, Cátedra, 2019.

GÓMEZ BLESA, Mercedes (Ed.), *Las intelectuales republicanas. La conquista de la ciudadanía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe, *La historia de las mujeres en España: siglos XIX y XX*, Madrid, Arco Libros, 2011.

GREER, Germaine, *The obstacle race. The fortunes of women painters and their work*, Londres, Tauris, 2001 (1979).

IBIZA I OSCA, Vicent, *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*, Valencia, Centro Tomás y Valiente, UNED Alzira-Valencia, 2006.

KIRKPATRICK, Susan, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003.

LASTAGARAY ROSALES, María Josefa, *María de Maeztu Whitney. Una vida entre la pedagogía y el feminismo*, Madrid, La Ergástula, 2015.

L.F. CAO, Marián (Coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000.

LÓPEZ FDEZ. CAO, Marián, FERÁNDEZ VALENCIA, Antonia y BERNÁRDEZ RODAL, Asunción, *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Fundamentos, 2012.

- LUENGO LÓPEZ, Jordi, “Tazas calientes manchadas de carmín. Mujeres de cafés en la bipolaridad moral del espacio público (1890-1936)”, *Asparkia*, nº 17, 2006.
- MANGINI, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2001.
- MANGINI, Shirley, “Relaciones de género y el papel de las republicanas en la sociedad madrileña”, en GÓMEZ BLESA, Mercedes (Ed.), *Las intelectuales republicanas. La conquista de la ciudadanía*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- MARINA, José Antonio y RODRÍGUEZ DE CASTRO, María Teresa, *La conspiración de las lectoras*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2010.
- MORAL VARGAS DEL, Marta, *Acción colectiva femenina en Madrid (1909-1931)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2012.
- MORANT, Isabel (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, 2006.
- MURGA CASTRO, Idoia (Ed.), *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2015.
- MURGA CASTRO, Idoia y GAITÁN SALINAS, Carmen (Eds.), Victorina Durán. *Mi vida*, 3 vols., Madrid, Residencia de Estudiantes, 2018.
- MURGA CASTRO, Idoia y LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (Eds.), *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2016.
- NASH, Mary, *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- NASH, Mary, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (Coord.), *Mujeres en los gobiernos locales. Alcaldesas y concejalas en la España contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.
- NOCHLIN, Linda, “Why have there been no great women artists?”, NOCHLIN, Linda, *Women, art and power and other essays*, Nueva York, Harper & Row, 1988 (1971).
- PÉREZ-SEGURA, Javier, *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, CSIC, 2002.

RICO GÓMEZ, María Luisa, “Mujer, enseñanza profesional y modernización en España (1880-1930)”, *Historia Contemporánea*, nº 41.

RODRIGO VILLENA, Isabel, “Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica del arte española (1900-1936)”, *Arenal*, nº 25, 2018.

SCANLON, Geraldine, “La mujer y la instrucción pública: de la Ley Moyano a la II República”, *Historia de la Educación: Revista interuniversitaria*, nº 6, 1987.

SCOTT, Joan, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en AMELANG, James, y NASH, Mary, (Eds.), *Historia y género. Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1990.

THIERCELIN-MEJÍAS, Raquel, “Pura Verdú Tormo. Itinerario de una pintora exiliada (Monóvar 1899- Cadanet 1999)” en CABAÑAS BRAVO, Miguel, FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores, HARO GARCÍA DE, Noemí y MURGA CASTRO, Idoia, *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010.