

**LAS DOS CARAS DE UNA MISMA MONEDA: LA MUJER EN LA PINTURA
DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

**Two faces on the same coin: the woman in the painting
of the early 20th century**

MARÍA DOLORES CID PÉREZ

Universidad de Valladolid

RESUMEN

Este artículo trata sobre la polémica surgida en torno a la primera Exposición feminista celebrada en la sala Amará de Madrid a principios del S. XX, que se ha podido conocer a través de la prensa, y en la que se observan dos visiones sobre la actividad artística femenina y la percepción que tenían los críticos acerca de la misma.

Palabras clave: Exposiciones feministas; Carmen de Burgos; Marcelina Poncela; arte español; estudios de género.

ABSTRACT

This paper discusses about the controversy that arose around the first feminist exhibition held at the room Amará in Madrid at the beginning of the twentieth century, this which has been posible to track it through the press and in that which there are two visions about the artistic activity of the women and the perception that the critics had about the female painting.

Keywords: Feminist exhibitions; Carmen de Burgos; Marcelina Poncela; spanish art; gender studies.

Los salones parisinos del siglo XIX habían popularizado la práctica de exponer al público los trabajos de los artistas, tanto en los oficiales como en el de los rechazados, para someterlos a la crítica artística y a la valoración popular, por lo que los artistas estuvieron menos sujetos a los controles académicos. Esta libertad permitió a algunos creadores vender sus obras y poder llevar una vida acomodada, mientras que otros, los que no lograron vender, malvivieron. En este entorno se desarrolló la figura empresarial del marchante, que apoyaba a los jóvenes artistas, apostaba por ellos y se beneficiaba si su obra alcanzaba un valor artístico y económico en el mercado que se iba a generar. Esta protección permitió a muchos artistas, no sólo vivir sin preocuparse del día a día, sino también, poder crear libremente y entrar en el mercado del arte potenciados por estos promotores artísticos. Además de apoyar a los jóvenes, los marchantes renovaron el mercado de arte antiguo con el establecimiento de unos criterios históricos y profesionales de atribuciones ya que certificaban la autenticidad de las obras que vendían.

El comercio del arte en España

Durante el siglo XIX y principios del XX, en España, no hubo un comercio adecuado para el arte porque se consideraba que era un artículo de lujo destinado al disfrute y bolsillo de unos pocos privilegiados. En Madrid no había galerías privadas ni marchantes, por lo que la vida del artista fue de verdadera penuria por la escasez de encargos. Las obras se pagaban mal y los creadores se veían obligados a emigrar a Roma o París, donde existía mercado, o se tenían que dedicar a otros asuntos (Gutiérrez Burón, 1987:192). Solamente en Cataluña, al contar con salas privadas, hubo un cierto negocio.

El modelo de galerista, el que se adelanta al éxito de un autor, el que pone en valor una obra antes de que esta sea apreciada por un número reducido de personas, ya sean críticos o diletantes, se inicia a finales del siglo XIX y principios del XX. El arte no oficial, el marginal, se refugia en estos galeristas, que

permitieron sobrevivir económicamente a los artistas para que pudieran seguir investigando y abriendo nuevos caminos artísticos.

Hay constatada la presencia de establecimientos dedicados al comercio del arte en Barcelona durante el último cuarto del siglo XIX, momento en el que la ciudad adquirió un gran desarrollo cultural y económico que originó, en consecuencia, el avance del mercado del arte. En un principio, estos establecimientos fueron casas de venta de marcos, espejos y productos para los artistas. En algunos casos, los galeristas fueron anticuarios *que llegaron a tener* una cierta presencia internacional y, en otros, como sucedió con Josép Dalmau, fueron los que trajeron a España a los miembros de la vanguardia internacional en los años anteriores a la Gran Guerra.

Fue un momento en el que el mecenazgo y los encargos decayeron, por lo que los artistas necesitaban tener visibilidad, lo que motivó que acudieran a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, donde se daban a conocer y, si no podían vivir de la pintura, podían alcanzar puestos oficiales.

Barcelona no contaba con una cultura oficial de pintura de historia, que era la adquirida por la administración, sino que tenía otros modelos, el de la iniciativa privada y el de la burguesía enriquecida, por lo que lideró el mercado del arte en nuestro país hasta los años 80 del siglo XX.

La primera galería, considerada como tal, fue la sala Parés de Barcelona, fundada en 1877 por Juan Bautista Parés (Maragal,1992:133). En esta sala triunfaron Modest Urgell (1839-1919), los hermanos Masriera, José (1841-1912) y Francisco (1842-1902), Joaquín Vayreda (1843-1894) y posteriormente los modernistas Santiago Rusiñol (1861-1931) y Ramón Casas (1866-1932) así como los miembros del Círculo Artístico de Sant Lluc. En esta sala, además de exposiciones, se celebraban tertulias sobre temas de actualidad y veladas musicales. El primer concierto se celebró en 1897 con la participación de Pau Casals acompañado por Carlos Vidiella. Parés tenía un gusto ecléctico, ya que además de promocionar a los paisajistas catalanes, presentaba a pintores vanguardistas o exponía la obra de autores de renombre, quizás, porque en el fondo, lo que único que le importaba era vender y eso, a largo plazo, originó su decadencia.

Ya en el siglo XX surgieron en Barcelona otras galerías como la *Faianç Català*, en 1901, la *Dalmau*, en 1911 y la *Galería Layetana*, en 1915. La *Faianç* y la *Layetana* fueron claves en el desarrollo y triunfo del novecentismo catalán.

En Madrid, los hermanos *Amaré*, industriales catalanes dedicados a la ebanistería, que habían participado en el apartado de Artes Decorativas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, abrieron en 1890 el *Salón Amaré* que fue un proyecto muy cuidado en sus aspectos técnico y expositivo, y por el que pasaron los principales artistas del momento (*Balsa de la Vega*, 1890: 174).

Las exposiciones feministas

En 1896 se celebró la primera exposición feminista de nuestro país en la *Sala Parés* de Barcelona, por influencia del ambiente cultural parisino, en la que participaron artistas catalanas, a excepción de *María Luisa de la Riva* (1859-1926), una pintora aragonesa que vivía en París y era miembro activo de la *Unión des Femmes peintres et Sculpteurs* y de la *Société des Artistes Femmes* (*Illán*, 2014:21) y que, además, estaba relacionada con las asociaciones de artistas femeninas de Berlín y Viena. Entre 1896 y 1900 se celebraron cuatro exposiciones feministas en esta sala, en las que participaron alrededor de doscientas artistas, y que tuvieron un gran éxito de prensa y público. (*Casellas*, 1896:4). El triunfo obtenido por la primera muestra se fue diluyendo progresivamente y a partir de 1900 se interrumpieron por la crisis del mercado artístico barcelonés y por la baja participación de artistas en la última celebrada, a la que concurrieron únicamente veintitrés pintoras (*Lueta*, 2017:32-39). En estas exhibiciones, de eclecticismo estilístico, había profesionales y aficionadas.

En 1903, emulando a las celebradas en la *Sala Parés* de Barcelona, se celebró la *Primera Exposición Feminista* en el madrileño *Salón Amaré* en la que participaron alrededor de cuarenta pintoras (*Coll*, 2001:27-29), entre las que destacaban *Julia Alcayde* (1855-1939), *Fernanda Francés* (1862-1939), *Encarnación Bustillo* (1876-¿1960?) y *Marcelina Poncela* (1864-1917).

La exposición se inauguró con una fiesta y en *La Época* se escribió: ‘El número y calidad de las obras que figuran en esta Exposición demuestran

elocuentemente que el núcleo madrileño de *femmes peintres* tiene importancia y significación” (Balsa de la Vega, 1903:3).

La Dinastía indicaba (Anónimo, 1903:1): “Y la verdad, ensancha el ánimo que aquí, donde la mujer cuenta con tan limitado campo de acción, se le abran nuevos caminos que, no sólo han de poner de relieve su cultura, sino que hasta pueden llegar a ser medios de vida”.

El Álbum Ibero Americano cita a todas las participantes Julia Alcayde, Marcelina Poncela, Fernanda Francés, Elvira Beltrán de Lis, Amalia de la Iglesia y Romea, Regina Alcaide de Zafra, Julia Argumosa de León y Rafaela Aroca, como Elena María Camarón, Esperanza Fonseca, Teresa Gil Sanz, Concha Lozano y Montalvo, Sánchez Aroca, Soledad y Victoria de la Vega Carrasco, Concepción Ramos Martín, Encarnación Bustillo, Ángela Dalmau de Grau, Pilar Bermejo Álvarez, María B. de Rivera, Eugenia Cañedo, Isabel Carré López, Milagros Castañeda, Ana de Ciraf, María Alieu Couselle, Chao de Romea, Matilde Escribano, Haselden, Ofelia Meléndez Pando, Luisa Nasaldeu, María Notario y Merino, Julia Oliet, Francisca Olivar Copons, Felisa Palacio, Ángeles, Isabel, Obdulia y Carmen Rodríguez Valdés, Luisa Samper, Aurora de la Torre (Anónimo, 1903:281). Entre ellas había pintoras con cierto relieve artístico, algunas eran miembros de la aristocracia y de clases sociales adineradas, otras eran maestras y había estudiado o estaban estudiando en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Diego, 2009: 272-278) o se había formado en la Escuela de Artes y Oficios de la calle de la Palma; el resto eran aficionadas, algunas discípulas de Marcelina Poncela según se desprende de la noticia que apareció en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* y que habla sobre la participación de dos castellanas en esta primera exposición feminista, Marcelina Poncela y Encarnación Bustillo Salomón: “Marcelina Poncela de Jardiel, laureada en Exposiciones generales, y verdaderamente maestra, pues en el Salón Amaré se ven obras de discípulas suyas, presenta cinco obras de paisaje, frutas y flores entre las que destaca su obra *Camino del Pardo* que parece producto de un pincel masculino” (Anónimo, 1903:73).



Figura 1: *Camino del Pardo*, óleo s/ lienzo 0,26 x 0,40 m., de Marcelina Poncela

Este dato junto a la réplica que Marcelina Poncela realizó, en nombre de todas las participantes, a la crítica firmada por Colombine que apareció en *El Diario Universal* del 23 de junio de 1903, hace pensar que esta exposición pudo ser una iniciativa personal.

La crítica artística femenina

A principios del siglo XX hubo mujeres que se dedicaron a la crítica artística, pero fueron más bien diletantes ya que, en su mayoría, eran literatas o periodistas que aprendieron a apreciar el arte a través de sus visitas a Museos y Exposiciones o gracias a sus viajes al extranjero. En realidad, eran unas animadoras culturales. No sería hasta décadas posteriores cuando las mujeres realizaron crítica especializada, como Margarita Nelken (1896-1968) que se enfrentó a las obras artísticas y tomó partido, mientras que otras, como María Zambrano, lo hicieron ocasionalmente.

Las mujeres que escribieron sobre arte, en el periodo que nos ocupa, lo hicieron de forma genérica, no estaban especializadas en arte ni eran eruditas en temas artísticos (Villa, 2012:55). Su gusto estaba orientado hacia las obras clásicas o famosas; del resto emitieron, generalmente, pocos juicios de valor, por lo que no corrieron riesgos. Como notas características de estas escritoras se puede indicar que veían las obras *in situ* y que, normalmente, denunciaron las dificultades de la mujer en el mundo artístico. Lo mismo que a sus compañeros

varones, la pintura fue el género que más les interesó. Las más conocidas de este momento fueron Emilia Pardo Bazán, Concepción Gimeno de Flaquer y Carmen de Burgos, cuya importancia estriba en ser las pioneras en escribir sobre arte en España.

Las protagonistas de la polémica

1. Colombine

Carmen de Burgos y Seguí (1867-1932), conocida por el seudónimo de *Colombine* (Núñez del Rey, 2005: 29), nació en Almería. En 1895, tras abandonar a su esposo, con el que se había casado en su ciudad natal a los dieciséis años, obtuvo el título de maestra de Enseñanza Elemental Primaria en Granada y, en 1898, el grado Superior. Logró una plaza por oposición en la Escuela Normal de Maestras de Guadalajara en 1901. Muy pronto solicitó una comisión de servicios para efectuar cursos de pedagogía y se estableció en Madrid.



Figura 2: Fotografía de Carmen de Burgos

En 1902 empezó a colaborar en periódicos como *El Diario Universal*, cuyo director, Augusto Suárez de Figueroa, le aconsejó que firmara con el seudónimo de *Colombine*. En este periódico tuvo a su cargo varias secciones, en las que trataba sobre temas relacionados con la mujer, que le permitieron sobrevivir y darse a conocer (Cabanillas, 2005: 391). En 1906, llegó a ser la primera reportera de este diario. Escribió también en *El Heraldo de Madrid* y *La Correspondencia de España*. Sus posturas feministas fueron cambiando a lo largo de los años y

variaban según al público al que iban dirigidas o para el medio en el que trabajaba (Núñez, 2005: 320).

Con ayudas del gobierno español realizó viajes a Europa, entre 1905 y 1906, para conocer los diversos sistemas educativos europeos. Al regreso de su primer viaje, a imitación de las tertulias a las que allí asistió, empezó a celebrar en su casa un salón literario llamado *los miércoles de Colombine*, al que acudían personajes famosos del momento como Blasco Ibáñez, José Francés, Miguel Viladrich o Sofía Casanova, tertulia que concluyó en 1909, cuando inició su relación con el escritor y periodista Ramón Gómez de la Serna. Después asistió a las del Café Pombo, una botillería situada en la calle Carretas, lideradas por su amante.

En 1909 fue enviada como reportera a la Guerra de África, por lo que se convirtió en una de las primeras corresponsales de guerra en nuestro país. Ese mismo año se organizó en Fornos una cena homenaje conmemorativa del centenario del nacimiento de Larra. En recuerdo al homenajeado, se dejó una silla vacía (Anónimo, 1909: 4), a la derecha se sentó Carmen de Burgos y a la izquierda Ramón Gómez de la Serna. Para asistir a este homenaje, Carmen había viajado desde Toledo donde estaba destinada como maestra y allí se inició la relación sentimental entre ambos.

En 1911 fue nombrada profesora especial de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y el mismo año fue adscrita definitivamente a la Escuela Normal Central de Maestras como profesora numeraria de la Sección de Letras, cargo que seguía ocupando en 1931 (Colmenar, 1988: 645). Realizó estudios pedagógicos en Europa y América, pensionada por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas desde 1913 hasta 1928. En su expediente profesional abundan las licencias, los expedientes sobreseídos y las comisiones de servicio (Núñez, 1992: 34).

No fue muy bien considerada por un importante sector de escritores coetáneos que redujeron su obra a la condición de amante de Ramón Gómez de la Serna, quince años menor que ella, una relación que duró veinte años, de 1909 a 1929 y que terminó a consecuencia de un brevísimo affaire de Gómez de la Serna con su hija.

2. Marcelina Poncela

Poncela (1864-1917) había nacido en Valladolid donde estudió Magisterio, carrera que compaginó con clases de dibujo y pintura en la escuela de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. A la muerte de su padre se trasladó a Madrid donde finalizó los estudios superiores de magisterio y los artísticos en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, en la que fue alumna de Carlos de Haes y una de las seis mujeres que iniciaron y concluyeron la carrera artística.

Posteriormente acudió a recibir clases particulares con Sebastián Gessa (1840-1920), Alejandro Ferrant (1843-1917) y a las que se impartían en el madrileño Círculo de Bellas Artes bajo la dirección de Casto Plasencia (1846-1890). Fue la única pintora que formó parte de la Colonia Artística de Muros de Nalón, una interesante experiencia plenairista que se realizó en torno a Casto Plasencia en ese lugar asturiano hasta 1890. Participó activamente en las actividades y exposiciones que se organizaron en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Contrajo matrimonio con un periodista de ideas avanzadas, Enrique Jardiel Agustín. A pesar de tener cuatro hijos siguió ejerciendo la pintura como profesora y participó asiduamente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1892 a 1915 en las que obtuvo menciones y una consideración de tercera medalla (Cid, 2014: 23-72).



Figura 3: Fotografía de Marcelina Poncela

Reflexiones artísticas de Colombine y Marcelina Poncela

Colombine realiza la crítica de la primera exposición feminista en el periódico *El Diario Universal*, el 23 de junio 1903, en la que cuestiona el arte en los trabajos femeninos e indica que realizan labores femeninas, pero no trabajos artísticos, ya que sus obras son artificiales y amaneradas, su temática es reiterativa y sin ningún tipo de creación. Analiza las causas de que las mujeres no sobresalgan en las artes plásticas y llega a la conclusión de que la educación y su dedicación familiar les impide concentrarse en el trabajo artístico. Aconseja un giro en la mentalidad artística y social de las mujeres, si quieren alcanzar un puesto destacado en el arte, cuando dice:

Repito, pues, que, si la mujer se decide a tomar un puesto en el Arte, es preciso que tome nuevos derroteros. De lo contrario, sus obras se considerarán como las labores de aguja, como un sencillo entretenimiento en vez de llamarse exposiciones de pinturas, habrá que llamarlas simplemente Exposiciones de labores femeninas.

Indica, además: “Es una triste verdad que no hay ninguna mujer que haya llegado a alcanzar la gloria con la pintura”, olvidándose de las pintoras reconocidas artísticamente a lo largo de la historia del arte como Sofonisba Anguissola (1532-1625), Artemisia Gentileschi (1593-1653), Clara Peeters (1594-1657), Rosalba Carriera (1675-1757), Angélica Kauffman (1741-1807), Madame Vigée Lebrun (1755-1842) y otras muchas. Pudiera ser porque no las conoce o, quizás, porque está refiriéndose exclusivamente a las pintoras españolas coetáneas.

El hecho de que Marcelina Poncela conteste públicamente a Colombine, en el periódico *El Globo*, el 27 de junio de 1903, evidencia su divergencia con el criterio de la escritora sobre la mujer en el arte pictórico y nos indica como esta crítica había herido su orgullo y sensibilidad, así como la del resto de participantes en la muestra.

Reconoce la verdad sobre determinadas cuestiones que se plantean en el artículo de Colombine como la preferencia femenina sobre determinados temas, *habituales entre las pintoras españolas decimonónicas, como el retrato, los*

bodegones, el paisaje y las flores. Pone de manifiesto las desigualdades en el estudio artístico entre ambos sexos y analiza los problemas sociales a los que se ven sometidas las mujeres, los prejuicios de una sociedad sexista y las dificultades económicas que padecen para su profesionalización, pero está en total desacuerdo con la afirmación de Colombine de que la mujer copia y no crea, razonando su alegato: “el pintor, al copiar del natural, siempre crea, porque sin imaginación, sin inventiva, no cabe componer, y no compone el que no siente, y sin esta cualidad no es posible reproducir la Naturaleza, que es el Arte mismo”.

Conclusiones

Estos artículos exponen dos distintos enfoques sobre la situación de la pintura femenina en nuestro país. El artículo de Colombine, que es muy duro, denuncia el escaso nivel del arte femenino nacional, sin tener en cuenta que lo que hacían las mujeres era lo que les era permitido por la sociedad en la que vivían y que la mayoría aceptaba (Muñoz, 2003:109), mientras que Marcelina Poncela analiza la realidad de la mujer en el mundo artístico y en la sociedad española. Los dos artículos son complementarios, Colombine idealiza y Marcelina expone los problemas de las pintoras en una sociedad machista, en la que se desprecia a las mujeres que intentan salir de las labores que tradicionalmente se les han impuesto, y es que, la obra de las pintoras se ha visto oscurecida a lo largo de la historia del arte.

La educación artística de las mujeres era calificada por sus coetáneos como atrasadísima; se les restó importancia, por no haber obtenido ninguna primera medalla en las exposiciones nacionales, y se las calificó como aficionada sin ningún genio ya que se consideraba que la profesión de la mujer era el hogar y que la pintura constituía una distracción en las clases sociales superiores, aunque útil, ya que su influencia sería positiva para el porvenir de las futuras generaciones (Parada y Santin, 1903:76-81). Pintar era muy caro por lo que las mujeres decimonónicas que practicaron arte pertenecieron a clases elevadas de la sociedad o realizaron sus estudios artísticos por medio de becas concedidas por las corporaciones locales, como fue el caso de Marcelina Poncela, que provenía de una humilde familia de la provincia de Valladolid, y que fue la única

mujer que consiguió una ayuda oficial para el estudio de pintura en Madrid de la Diputación Provincial de Valladolid, mientras que, Arturo Montero Calvo (1859-1887) fue pensionado el mismo año para estudiar en Roma, lo que pone en evidencia el distinto trato que recibían los artistas en razón de su género.

Hasta finales del siglo XIX, a las mujeres les estuvo vedado el acceso a las Academias de Bellas Artes en toda Europa y, cuando las admitieron, se les prohibió el aprendizaje de dibujo del natural, por lo que no pudieron pintar desnudos. En España, la primera vez que se permitió a las mujeres estudiar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, fue al inicio del curso 1878-79, aunque con la misma particularidad europea, la de no poder asistir a clases de dibujo del natural. Incluso, en las clases privadas, como las del Círculo de Bellas Artes, las enseñanzas estaban también diferenciadas, ya que las mujeres recibían sus lecciones, que eran las tradicionalmente femeninas, por la mañana y los varones por las tardes, donde aprendían de modelos del natural. Esta educación impidió a las mujeres poder realizar pintura de historia y desnudos.

En la sociedad de la época se estaba desarrollando una dura polémica en torno a la emancipación femenina y hubo un acercamiento a la educación entre las mujeres de las capas superiores de la sociedad (Muñoz, 2003:103), por lo que algunas de las pintoras que acudieron a la primera exposición feminista madrileña ya habían estudiado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado y se habían atrevido a profesionalizarse.

Las mujeres aparecieron en el panorama artístico nacional, a finales del siglo XIX, y fueron consideradas como una curiosidad sin relevancia social ni expresiva (Green, 2005: 69). Los críticos lisonjaban la obra femenina, –encanto, frescura, dulzura, gracia, delicadeza– cuando, en realidad, estaban reafirmando la superioridad masculina (Green, 2005: 69). Las mujeres que despuntaron por su calidad fueron ignoradas por los críticos en la mayoría de los casos y reducidas al ámbito familiar. Las condiciones en las que realizaron su trabajo fueron totalmente distintas a las que tuvieron los varones (Green, 2005: 122), y sucedió lo mismo con la percepción que la sociedad tenía de su trabajo. Además, las mujeres han estado condicionadas a colocar el amor en primer lugar en su

escala de valores, por lo que las pintoras decimonónicas pusieron a sus maridos y a sus hijos por encima de sus carreras artísticas (Green, 2005: 41).

Las pintoras cultivaron con perfección los géneros que les fueron permitidos. Sus modelos de creatividad eran distintos a los de los varones (Mayayo, 2003: 65) y, en ellos, reflejaron la pequeña parcela de experiencia de su realidad como eran la maternidad, la familia, los pequeños objetos en los bodegones o unos parajes líricos llenos de ensoñación y sentimiento, que fueron realizados con una ejecución minuciosa (Muñoz, 2003:131), pero no fueron capaces de romper con las convenciones artísticas y sociales de la época. Cuando las obras de las pintoras tenían calidad, se decía que parecían salidas de un pincel masculino e incluso muchas fueron atribuidas a pintores de su entorno.

Asimismo, en nuestro país, la pintura de flores fue considerada como una categoría menor, cuando era realizada por mujeres y alcanzaba una valoración social mayor si era ejecutada por artistas masculinos (Muñoz, 2003: 109).

En el momento en el que se publicó la crítica de Colombine en *El Diario Universal*, esta no había salido de España, ya que la primera vez que lo hizo fue en 1905 y no tenía relación con críticos destacados, por lo que su parangón entre la pintura femenina y masculina tenía que basarse en las obras que había visto en el Museo del Prado, en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en las del Círculo de Bellas Artes por lo que, posiblemente, reprodujera el discurso misógino de los ambientes artísticos masculinos del momento (Mayayo, 2003: 67).

Tampoco fue favorable la reseña sobre esta exposición en *La Correspondencia de España* ya que su autor escribe que “había disfrutado más con la belleza de las artistas que con sus obras” (Castro, 1903: 1). Indica que era una “muestra muy femenina” y la compara con la celebrada en París durante el mes de mayo de ese mismo año, dejando entender que ésta es un fracaso. Si realmente lo fue o no, de momento, no lo sabemos, porque no se han encontrado más datos al respecto. Quizás se tratase de una exposición de señoras aficionadas a la pintura, con algunas excepciones, o, tal vez, la crítica mordaz se

debiera a la incompreensión tanto femenina como masculina ante el trabajo artístico de las mujeres.

España no contó con ninguna red de mujeres ni asociaciones femeninas, como existieron en Europa y en los EE.UU., que lucharon por dignificar el trabajo artístico de la mujer y contra la idea de la falta de capacidad femenina, que, en realidad, versaba sobre la diferencia de oportunidades entre ambos sexos.

La Exposición del Salón Amaré de Madrid, se podría considerar como un primer paso asociativo, en el que las mujeres quisieron significarse. No fue hasta los años treinta del siglo XX cuando se reconoció la calidad e innovación de las artistas españolas y esto se debió a que, en el siglo XIX, hubo un sustrato abonado, aunque olvidado, que propició su avance artístico y social.

Bibliografía

- ANÓNIMO, (1903), *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 7 (julio).
- ANÓNIMO, (1903), *El Álbum Ibero Americano*, junio 1903
- ANÓNIMO, (1903), *El Globo*, 27 de junio.
- ANÓNIMO, (1903), *La Dinastía*, 28 de junio.
- ANÓNIMO, (1903), *La Época*, 20 de junio, 3.
- ANÓNIMO, (1909). *Prometeo*, marzo.
- BALSA DE LA VEGA, R. (1890), “Crónica de arte: La exposición Amaré”, en *La Ilustración Española y Americana*, 22 de marzo.
- CABANILLAS CASAFRANCA, Á. (2006), “Carmen de Burgos “Colombine”, crítica feminista de arte”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 18-19, 2005-2006.
- CASELLAS, R. (1896), “El arte femenino en el Salón Parés”, en *La Vanguardia*, 24 de diciembre.
- DE CASTRO, C. (1903), en *La Correspondencia de España*, 21 de junio.
- CID PÉREZ, D. (2014), *Marcelina Poncela Ontoria (1864-1917), una pintora de Valladolid*, en <<https://goo.gl/QL1f4p>> (1 de agosto de 2014).
- COLMENAR ORZÁEZ, C. (1988), *Historia de la Escuela Normal Central de Maestras de Madrid, 1858-1917*. Madrid: tesis de la Universidad Complutense.
- COLL, I. (2001), *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*.

Barcelona: El centaure groc.

- DE DIEGO, E. (2009), *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra.
- GREEN, G. (2005), *La carrera de obstáculos: vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Colmenar Viejo: Editorial Bercimuel.
- GUTIÉRREZ BURÓN, J. (1987), *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Madrid: tesis de la Universidad Complutense.
- IBIZA Y ISCA, V. (2006), *Obra de mujeres artistas en los Museos Españoles*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente.
- ILLÁN MARTIN, M. (2014), "María Luisa de la Riva (1859/1926: La reivindicación del talento artístico de la mujer" en *Pintoras en España 1859/1926*. Zaragoza: Catálogo de exposición de la Universidad de Zaragoza.
- LA LUETA ROMERO, L. (2017), "Artistes en relació a la Barcelona Modernista. Les exposicions femenines de la Sala Pares, en <<https://goo.gl/CtEPGY>> (5 de junio de 2017)
- MARAGALL, J. (1992), *A Barcelona*. Barcelona: Catálogo exposición organizada por La sala Parés.
- MAYAYO, P. (2003), *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Editorial Cátedra.
- MUÑOZ LÓPEZ, P. (2003), *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*. Madrid: Editorial Síntesis.
- NÚÑEZ DEL REY, C. (1992), *Carmen de Burgos "Colombine" (1867-1932) Biografía y obra literaria*. Madrid: Tesis de la Universidad Complutense
- NÚÑEZ DEL REY, C. (2005), *Carmen de Burgos "Colombine" en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación Jose Manuel Lara.
- PARADA Y SATÍN, J. (1903), *Las Pintoras Españolas. Boceto Histórico, Biográfico y Artístico*. Madrid: Imprenta del asilo de huérfanos del Sagrado Corazón.
- DE LA VILLA, R. (2012), "Críticas y crítica de arte desde la perspectiva de género" en *Mujeres en el sistema de arte en España*. Madrid: EXIT Publicaciones.

Anexos

Anexo 1

Transcripción del Artículo de Colombine en *El Diario Universal*, de fecha 23 de junio 1903, página 1, titulado "Lecturas para la mujer. La Exposición Feminista":

Ya cuando la Exposición del Círculo de Bellas Artes me ocupé de los cuadros femeninos, y las mismas ideas que exprese entonces las veo ahora en todos los periódicos que se ocupan de la Exposición de cuadros, debidos al pincel femenino que existe actualmente en la calle de Alcalá.

Pájaros, flores y alguno que otro paisaje, todo muy perfilado, muy frío, eso es lo que había en la Exposición del Palacio de Cristal, y eso es lo que existe en esta otra Exposición.

Hay labores femeninas, trabajos manuales hechos con paciencia y corrección, pero ni una sola pincelada de Arte.

No hay un asunto grande, no existe nada que conmueva y que emocione, nada que quede en la memoria cuando aquellos cuadros vayan como pinturas vulgares a alinearse entre los que decoran los salones de sus dueñas.

Es una triste verdad que no hay ninguna mujer que haya llegado a alcanzar la gloria con la pintura.

Es indudable que la mujer tiene sentimiento artístico, imaginación, constancia, paciencia; todo, en fin, lo que se necesita para la pintura; pero la mujer no crea, copia. Y copia siempre el mismo asunto: pájaros, flores y algunos paisajes.

Hay amaneramiento en los cuadros femeninos; no hay valentía en sus concepciones.

Repito que esto es una triste verdad y estas exposiciones que hoy nos la dan a conocer pueden resultar muy útiles si se toma su enseñanza.

¿Por qué teniendo la mujer todas las condiciones que se necesitan para dedicarse a la más bella de las artes plástica no sobresale en ella?

Indudablemente porque permanece esclava de las preocupaciones de la rutina o del disimulo.

Ya he tenido ocasión de decirlo: el Arte es la verdad y la libertad mismas, y no se puede llegar a él sino con completa libertad de espíritu.

Para realizar el Arte se necesita que el artista se entregue a su imaginación, ejecutando su obra como si no hubiese de ser contemplada por

nadie; es menester trabajar sólo para el Arte mismo, poniendo en la obra calor, vida, las palpaciones de la carne y los entusiasmos del espíritu....

Que esto no depende de la voluntad. Ya lo sé, y por eso hay tan pocos artistas. Mucho contribuye a ello la educación.

Es preciso que la mujer médico estudie como sus colegas masculinos y que la mujer pintor tenga la misma libertad que los hombres.

No existe nada en las serenas regiones de la Ciencia y del Arte que puedan alarmar al padre más delicado.

Generalmente se permite a las jovencitas que se presenten con los hombres y los brazos desnudos y se les prohíbe que estudien las obras clásicas de los Museos.

Solo los espíritus pequeños, los que nunca serían artistas, pueden tener pensamientos vulgares ante una obra que despierte la emoción caleotécnica. Repito, pues, que, si la mujer se decide a tomar un puesto en el Arte, es preciso que tome nuevos derroteros.

De lo contrario, sus obras se considerarán como las labores de aguja, como un sencillo entretenimiento en vez de llamarse exposiciones de pinturas, habrá que llamarlas simplemente Exposiciones de labores femeninas.

Colombine

Anexo 2

Trascripción del artículo de Marcelina Poncela aparecido en El Globo, el día 27 de Junio de 1903, página 1, titulado “ A Colombine”:

En el Diario Universal, del día 24, escribe Colombine un artículo tratando de la Exposición feminista inaugurada recientemente en el Salón Amará, y como parte interesada, quiero hacer algunas observaciones acerca del criterio que esta escritora tiene de la mujer en la esfera del arte pictórico.

Cierto que el artículo de Colombine encierra un fondo amargo de verdad. Es evidente la preferencia que las pintoras españolas conceden a los asuntos de flores, frutas, pájaros, paisajes....; pero no debe creerse que estos géneros no presentan dificultades que vencer. A veces son estudiados también por el sexo fuerte y no siempre tratados con éxito feliz.

No es, por tanto, privativo, aunque nadie niega que, en general, sea más propio de la mujer este género de pintura que es tan arte como el cuadro de

costumbres, el retrato, etcétera, si hay buen gusto, sentimiento artístico, corrección en el dibujo, vigor en el colorido y originalidad en la composición.

Cuando el maestro Zola define el Arte como un pedazo de la naturaleza visto a través de un temperamento, no excluye a las flores, a las frutas, a los pájaros, ni determina que Arte sea solamente lo que conmueve y emociona.

Dice Colombine: “La mujer en sus obras no crea, copia”.

Esta afirmación no puede ser admisible. Supongamos que se trata de pintar un paisaje tal como lo presenta el natural, con el asunto completo, sin tener que añadir detalles, escogiéndolo de un lado o de otro, para completar la composición que da hecha la Naturaleza. El paisajista que lo copia y reproduce con acierto, ¿será artista? Supongo que sí y lo mismo ocurrirá con el que copie bien las frutas, las flores y la naturaleza muerta.

Pero esos cuadros no pueden calificarse de copias, en el sentido que se da a esta palabra; el pintor, al copiar el natural, siempre crea, porque sin imaginación, sin inventiva, no cabe componer, y no compone el que no siente, y sin esta cualidad no es posible reproducir la Naturaleza, que es el Arte mismo. Verdad es que la mujer busca los asuntos de sus cuadros en aquello que está más en armonía con su modo de ser delicado y poético, con tendencia siempre a la comodidad; pero, sí alguna (que las hay), ha tratado de romper los opresores moldes de la rutina, le han salido al paso obstáculos poderosos, dificultades sin cuento, negándosele el apoyo oficial para estudiar las asignaturas de Anatomía y de Colorido y Composición (como ocurría en la Escuela Especial de Pintura, cuando asistía a otras clase la que esto escribe); interponiéndose las preocupaciones sociales de una educación noña, ridícula; impidiéndoles formar entre el Profesorado de las Escuelas de Artes e Industrias; dotando misérrimamente los cargos que pueden ocupar en las Escuelas Normales de esas asignaturas especiales y, sobre todo, luchando con el desprecio de la inmensa mayoría, de la casi totalidad de los hombres hacia las mujeres que intentan salir de la esfera de las labores domésticas.

Otra dificultad encuentran todavía las mujeres que desean hacer del Arte una profesión. El Arte pictórico es sumamente costoso para estudiarlo particularmente, sin asistir en sus comienzos a las clases; y no contando con la ayuda que suelen prestar las Corporaciones, sosteniendo algún pensionado en Madrid o en Roma, no se puede pedir a la mujer el grado de perfección que pueden alcanzar los artistas en los tres años de ampliación de estudios.

De todas maneras, la Exposición feminista inaugurada en el Salón de los Amaré, a quienes nunca agradeceremos bastante el sacrificio que hacen, no es más que una preparación para los años venideros.

Las obras expuestas debían reunir la condición de no haber figurado en ninguna Exposición celebrada en Madrid, y por este motivo ninguna de las expositoras ha podido presentar obras de más importancia, sino sencillamente cuadros que no han sido pintados con el interés que suele hacerse al destinarlos a una Exposición.

Por otra parte, se echa de menos el concurso de algunas otras artistas de reconocidas aptitudes.

En suma, considero poco justas las apreciaciones de Colombine, al no encontrar en algunas obras de las expuestas ni una sola pincelada de Arte, muy frío el colorido y nimia la factura. Yo creo, por el contrario, que, junto a unas cuantas obras de aficionadas, hay otras que son de verdaderas artistas que han aprovechado las lecciones de sus maestros particulares y las enseñanzas que les están permitidas en la Escuela especial de Pintura.

Esta selección de mis compañeras es indiscutible, y en su defensa va este desmañado artículo, con el cual habré demostrado á Colombine que, si pinto mal, aún escribo peor.

Marcelina Poncela

Recibido: 15.07.2017

Aceptado: 21.01.2018