



---

**Universidad de Valladolid**

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**TAMARA DE LEMPICKA**

**Y LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS**

**JULIA BENITO MONGE**

TUTORA: MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

JULIO 2021

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

A mi familia, por el apoyo incondicional que siempre me ha brindado.

A mi tutora, María José Martínez Ruiz, por acompañarme y guiarme en este camino.

A la Universidad de Valladolid, por la formación que me ha procurado durante estos años.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

**Resumen**

La pintora Tamara de Lempicka nació en Varsovia (Polonia) en el año 1898 y falleció en Cuernavaca (México) en 1980. Llegó a París en 1918, allí fue donde comenzó su verdadera carrera artística y donde conoció el éxito a partir de la década de los veinte. Huyó de la Segunda Guerra Mundial, se instaló en Estados Unidos y, a pesar de que continuó pintando, su fama se desmoronó hasta el punto de ser prácticamente ignorada hasta el final de sus días.

Fue, en definitiva, la pintora de la alta sociedad de su tiempo, gracias a los retratos que realizó a la élite, satisfaciendo así su deseo por dejar constancia de su posición. Además, introdujo un cambio importante en el modo de representación de la mujer ya que, en sus pinturas, la artista plasmó el nuevo modelo de mujer de los felices años 20: libre e independiente.

**Palabras clave:** Tamara de Lempicka, Art Déco, pintura, París, siglo XX, años 20.

**Abstract**

The painter Tamara de Lempicka was born in Warsaw (Poland) in 1898 and died in Cuernavaca (Mexico) in 1980. She arrived in Paris in 1918 and it was there where she knew success, especially in the 1920s. By the time World War II started, she had to run away to the United States, and even though she continued painting, her fame collapsed, and she was barely noticed until she died.

She became the painter of the upper class of her time thanks to the portraits she made to those who wanted to leave proof of their social position. Furthermore, she brought in the new model of the Roaring Twenties' women: free and independent.

**Key words:** Tamara de Lempicka, Art Déco, painting, Paris, 20th century, 20s.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



# ÍNDICE

1.- Introducción .....	1
1.1.- Presentación del tema, justificación y definición de los objetivos .....	1
1.2.- Estado de la cuestión y metodología aplicada.....	1
1.3.- Estructura .....	4
2.- Tamara de Lempicka: recorrido por la vida y obra de la artista.....	4
2.1.- Tamara y su exilio.....	4
2.1.1. - Situación en Rusia, caída del régimen zarista .....	4
2.1.2.- Exilio hacia París en plena Primera Guerra Mundial (1918-1923) .....	9
2.2.- Primeras manifestaciones públicas (1922-1924).....	11
2.3.- La revelación en Italia (1925-1926).....	15
2.4.- Éxito en París (1925-1929).....	18
2.5.- Tamara en Estados Unidos y en México (1929-1980) .....	23
3.- La mujer a través de la mirada de Tamara de Lempicka.....	26
4.- La huella de Tamara de Lempicka .....	35
5.- Conclusiones .....	37
6.- Apéndice documental.....	39
Producción pictórica.....	39
Fotografías.....	47
7.- Bibliografía .....	52
8.- Webgrafía.....	56

## **1.- Introducción**

### **1.1.- Presentación del tema, justificación y definición de los objetivos**

Seguramente nos produzca cierto desconcierto saber que la obra pictórica de Tamara de Lempicka –quien conquistó la escena artística parisina de los años veinte y treinta del siglo pasado– cayese en el olvido tras el final de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, gracias al notable impulso de los estudios de género realizados desde finales del siglo XX hasta nuestros días, estamos asistiendo a una proliferación de publicaciones sobre la artista. Esto ha permitido que la pintora polaca cuente con un espacio propio dentro del devenir de la Historia del Arte del siglo XX, como cada vez más autores tienden a reconocer.

Por este motivo, el objetivo del presente estudio es poner en valor la figura de Tamara de Lempicka como reina del Art Déco en el periodo de entreguerras y destacar cuáles fueron las novedades introducidas por la pintora en relación con la representación de la mujer en el arte. La elección de la temática y el contenido de este trabajo viene motivada como consecuencia directa de mi estancia en la ciudad polaca de Łódź como estudiante Erasmus +. Fue allí donde descubrí la obra de Tamara de Lempicka, artista muy admirada por una de mis profesoras, quien avivó mi curiosidad por ella y mi deseo por adentrarme en el estudio de su obra.

### **1.2.- Estado de la cuestión y metodología aplicada**

Para la realización de este trabajo nos hemos apoyado fundamentalmente en bibliografía específica sobre Tamara de Lempicka. Sin embargo, también nos han sido de mucha utilidad aquellas publicaciones con carácter recopilatorio de diferentes mujeres artistas, así como publicaciones acerca de los diferentes contextos históricos en los que vivió nuestra pintora<sup>1</sup>.

Afortunadamente, la Universidad de Valladolid nos ofrece numerosas bases de datos bibliográficas que han facilitado la búsqueda y el acceso a la bibliografía necesaria para el desarrollo de nuestro estudio. Hemos de apuntar que el idioma de la mayor parte de las publicaciones empleadas

---

<sup>1</sup> Nos referimos, naturalmente, a los estudios sobre el devenir de las artes en el siglo XX.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

es el castellano, sin embargo, también hemos manejado publicaciones en inglés y, en menor número, en francés.

Además del manejo de la bibliografía pertinente, ha sido esencial la búsqueda de las imágenes de las obras pictóricas, tanto en el sitio web oficial de Tamara de Lempicka<sup>2</sup> gestionado por sus herederas, como en los diferentes sitios web de los museos que albergan sus cuadros<sup>3</sup>. Además, son importantes las fotografías en las que Lempicka se muestra como una mujer elegante y donde aparecen los interiores de sus apartamentos y estudios, muchas veces habitados por sus pinturas.

Entre los autores que han dibujado una adecuada panorámica sobre la vida y obra de la artista que han resultado fundamentales para la realización de este trabajo, es necesario destacar a Charles Phillips<sup>4</sup>, quien escribió la biografía de la pintora siguiendo el relato de la hija de Tamara, la Baronesa Kizette de Lempicka Foxhall. Nadie como su propia hija podría haber elaborado un análisis mejor sobre la personalidad de la artista, sin embargo, en ocasiones, la crónica se encuentra teñida por juicios subjetivos y anécdotas que podrían nublar los hechos reales. Uno de los aspectos más positivos de la publicación, es que aparece ilustrada por diferentes reproducciones a color de las obras de Lempicka, además de fotografías de los álbumes familiares.

La biografía escrita por Laura Claridge<sup>5</sup> nos ofrece, por el contrario, un estudio académico más fiable, que escapa de sentencias de valor y se acerca a lo que conocemos como una investigación crítica. Asimismo, debemos señalar que, para su estudio, Claridge logró acceso exclusivo a la familia y amigos de Lempicka, quienes le ayudaron a conocer su trayectoria vital y artística.

---

<sup>2</sup> Sitio web oficial acerca de Tamara de Lempicka. Disponible en: <https://tamaradelempickaestate.com/>

<sup>3</sup> Sitio web oficial del Museo del Palacio de Bellas Artes de México D.F. Disponible en:

<http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/>

Sitio web oficial del Museo Soumaya de México D.F. Disponible en: <http://www.museosoumaya.org/>

Sitio web oficial del Museo Nacional de Varsovia. Disponible en: <https://www.mnw.art.pl/>

Sitio web oficial del Palacio de Gaviria de Madrid. Disponible en: <https://palaciodegaviriamadrid.com/>

Sitio web oficial del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París. Disponible en:

<https://www.centrepompidou.fr/es/>

Sitio web oficial del Museo de Bellas Artes de Nantes. Disponible en:

<https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/es/>

Sitio web oficial del Museo de las Bellas Artes André Malraux en El Havre, Francia. Disponible en:

<http://www.muma-lehavre.fr/>

Sitio web oficial Museo de Arte Moderno Petit Palais en Ginebra, Suiza. Disponible en: <https://www.mamco.ch/>

<sup>4</sup> PHILLIPS, C., *Pasión por pintar: el arte y la época de Tamara de Lempicka. Según el relato de la Baronesa Kizette de Lempicka Foxhall a Charles Phillips*, Madrid, Mondadori, 1988.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

<sup>5</sup> CLARIDGE, L., *Tamara de Lempicka: una vida de déco y decadencia*, Barcelona, Circe, 2000.

---

<sup>1</sup> Nos referimos, naturalmente, a los estudios sobre el devenir de las artes en el siglo XX.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

J. Andreu<sup>6</sup>, en cambio, publicó una biografía cercana a lo novelesco que nos proporciona una imagen perfecta sobre Lempicka; una mujer que destacó en la Europa del siglo XX por su carácter revolucionario y transgresor.

Debemos mencionar también el libro editado por Taschen y escrito por Gilles Néret<sup>7</sup>. Se trata de un manual sobre la obra de Tamara donde el autor enmarca su obra pictórica en la historia de los años 20 en París y en la trayectoria general de las mujeres artistas.

Asimismo, la publicación a cargo de Margo Glantz y Alain Blondel<sup>8</sup> nos ha proporcionado, además de valiosa información acerca de aspectos biográficos de la artista, documentos excepcionales, como bocetos y fotografías, tanto de la artista como de sus apartamentos y estudios.

Por último, nos gustaría nombrar la novela gráfica obra de la autora Virginie Greiner y de la ilustradora Daphné Collignon<sup>9</sup>, pues no existe nada mejor que el arte para ilustrar parte de la vida de nuestra pintora. Se trata de una novela gráfica que deja constancia sobre el talento y la valerosa personalidad de la artista en forma de ficción.

Hemos de recalcar que las diferentes publicaciones que hemos consultado acerca de Tamara de Lempicka se centran esencialmente, además de en su trayectoria vital, en su aportación a la Historia del Arte como mejor pintora representante del estilo Art Déco en el periodo de entreguerras, sin embargo, pocas publicaciones nos hablan sobre cómo influyó Tamara en artistas posteriores.

Sin perder de vista los objetivos planteados, hemos decidido guiar nuestro estudio a través del método biográfico, además de considerar las aportaciones de los estudios culturales, sociológicos y de género relativos al siglo XX. Así, nuestro planteamiento parte de la investigación en las fuentes bibliográficas especializadas y de su revisión crítica.

Por último, hemos de mencionar que, tanto para la búsqueda de bibliografía como para el proceso de maquetación final, ha sido indispensable el empleo de las TICs. Para la búsqueda bibliográfica nos hemos ayudado de Internet, utilizando, como apuntábamos anteriormente, bases de datos bibliográficas, tales como Dialnet, ProQuest, JSTOR o Academia.edu.

---

<sup>6</sup> ANDREU, J., *Tamara de Lempicka*, Barcelona, El Cobre, 2005.

<sup>7</sup> NÉRET, G., *Tamara de Lempicka, 1898-1980*, Köln, Taschen, 2006.

<sup>8</sup> GLANTZ, M. y BLONDEL, A., *Tamara de Lempicka*, México, D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.

<sup>9</sup> GREINER, V. y COLLIGNON, D., *Tamara de Lempicka*, Barcelona, Planeta Cómics, 2020.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

### 1.3.- Estructura

Tras la realización de una lectura exhaustiva de la bibliografía y un análisis de las diferentes fuentes, hemos establecido los objetivos y la metodología que seguiremos para el desarrollo de nuestro estudio. A continuación, hemos elaborado la estructura, desarrollando un planteamiento desde lo general a lo particular; así, hemos decidido dedicar un capítulo para la vida y obra de Tamara de Lempicka, para después adentrarnos en lo concerniente a la representación de la mujer. Finalmente, hemos analizado los ecos de la obra pictórica de Lempicka hasta nuestros días y hemos extraído las conclusiones del estudio.

## 2.- Tamara de Lempicka: recorrido por la vida y obra de la artista

En primer lugar, realizaremos un viaje por la vida y obra de Tamara de Lempicka. Como sabemos, nuestra pintora no solo despertó interés por la calidad de su producción artística, sino también por su biografía, por lo que conocer la vida de Tamara es esencial para descifrar su arte.

### 2.1.- Tamara y su exilio

#### 2.1.1. - Situación en Rusia, caída del régimen zarista

##### En Varsovia (1898-1916)

Tamara Rosalia Gurwik-Górska –así fue su nombre de nacimiento– nació en la frontera de los siglos XIX y XX, en el año 1898. Según el consenso general al que han llegado los estudios sobre la artista, nació en Varsovia. Sin embargo, es posible que Tamara, debido a su origen judío, hubiese mentado al declarar su lugar de nacimiento, afirmando que se trataba de Moscú, para poder salir de Europa tras el comienzo de la Segunda Guerra Mundial e instalarse en Beverly Hills, California.<sup>10</sup>

En este momento, la capital de Polonia llevaba cien años bajo dominio de los zares, pero pronto todo cambiaría, pues, en el mismo año en que Tamara nació, un grupo de rusos emigrados en Suiza, dirigidos por George Plejanov, fundaron la Unión de Socialdemócratas Rusos en el Extranjero,

---

<sup>10</sup> GLANTZ, M. y BLONDEL, A., *ob. cit.*, p. 209.

BADE, P., *Tamara de Lempicka*, Nueva York, Parkstone International, 2012, pp. 7-8.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

aquella que dos años más tarde atraería al joven exiliado Vladimir Ilych Uliánov, alias Lenin, y futuro líder del Partido Bolchevique<sup>11</sup>.

Sofocadas las insurrecciones nacionalistas polacas de los años 1830 y 1863, la Rusia zarista prohibió el uso del idioma polaco en la Administración y en los colegios, razón por la cual los polacos pudientes enviaron a sus hijos a estudiar al extranjero. La madre de Tamara, Malvina Dekler, fue una de esas hijas y, al igual que otras familias de su posición, viajaba a San Petersburgo, pasaba las vacaciones en balnearios europeos y jugaba en Montecarlo. Fue en uno de esos sofisticados lugares, donde Malvina conoció a su futuro marido con el que más tarde tuvo tres hijos: un varón, llamado Stanczyk, Tamara y, por último, Adrienne. El hombre se llamaba Boris Gurwik-Górski y era un abogado judío de origen ruso que viajaba por cuenta de una empresa francesa. Su destino final es incierto, pero se conoce con seguridad que como figura paterna desapareció pronto, por lo que Tamara fue educada en un entorno femenino por su madre, su abuela y su tía.

La joven fue, desde el principio, terca y dominante<sup>12</sup>. Vivió una infancia y adolescencia muy acomodadas y su educación formal tuvo lugar en un internado de Lausana, Suiza. Desde joven se interesó por la pintura, haciendo que su hermana posara durante horas y, en 1910, con tan solo doce años, completó su primer trabajo, un fantástico retrato de Adrienne<sup>13</sup>.

Un año más tarde, convenció a su abuela para que la llevase a Montecarlo. Además, realizaron una gira por Italia que quedaría grabada en su mente para el resto de su vida como su primera apreciación del gran arte mundial. La señora Clementine Dekler, abuela de Tamara, la llevó a todos los museos que pudieron encontrar en las ciudades italianas de Florencia, Roma y Venecia. La contemplación de las obras de los pintores del Renacimiento italiano supondría una influencia decisiva en su vocación, volviendo una y otra vez a Italia en busca de inspiración<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> FERRO, M., *La revolución rusa*, Madrid, Historia 16, 1995, p. 8.

<sup>12</sup> ANDREU, J., *ob. cit.*, p. 15.

<sup>13</sup> BADE, P., "Early Life" en *Tamara de Lempicka*, Nueva York, Parkstone International, 2006, p. 23.

<sup>14</sup> CLARIDGE, L., *ob. cit.*, p. 37.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

En la primavera del 1912, los bolcheviques publicaron el primer número de Pravda<sup>15</sup>, y dos años más tarde, en julio de 1914, se declaró en huelga la clase trabajadora de San Petersburgo, evento al cual el zar Nicolás II reaccionó encarcelando a cientos de socialistas. El 1 de agosto se declaró la guerra entre Alemania y Rusia, y ese mismo día la ciudad se rebautizó como Petrogrado, pues el nombre de San Petersburgo sonaba demasiado germánico.

Por esta época, Tamara estaba en Petrogrado con su tía Stephanie, una mujer bien acomodada en la sociedad rusa. Su madre había decidido volverse a casar, algo que la joven no podía tolerar, razón por la cual aceptó la invitación de su tía para pasar una temporada en la ciudad rusa. Allí, en su mansión, Tamara descubrió precisamente cómo quería vivir el resto de su vida; rodeada de tejidos y piedras preciosas, como aquellas que Stephanie guardaba en sus cajones. A sus quince años, Tamara conoció a un abogado polaco proveniente de una acomodada familia terrateniente, se llamaba Tadeusz Łempitczki<sup>16</sup> y era diez años mayor que ella. La pareja se casó en la Capilla de los Caballeros de Malta de Petrogrado en 1916, año en que el gran Imperio Ruso dio su último suspiro.

Este año, el primitivo ejército ruso había sido renovado tres veces y sus bajas se estimaban en casi ocho millones de hombres. Las deserciones tomaron carácter masivo y regimientos enteros se rindieron en bloque. La situación era tan alarmante que Nicolás II anunció que dejaba el gobierno en manos de su esposa, la zarina Alexandra, para dirigirse al frente y dirigir la guerra en persona. Alexandra declinó el gobierno en el corrupto monje Rasputin, quien acabó con la más mínima posibilidad de que el régimen zarista sobreviviese, antes de ser asesinado por el duque Dimitri, sobrino de Nicolás II, y el príncipe Yusupov, marido de la sobrina del zar<sup>17</sup>.

La movilización industrial había proporcionado un duro golpe a la economía: los campesinos no podían exportar sus productos y se negaban a vender alimentos en el mercado libre, el rublo carecía

---

<sup>15</sup> “*Pravda* es el nombre de un periódico ruso fundado en 1912, que funcionó como órgano oficial del Partido Comunista Soviético desde 1918 hasta 1991. Es considerado ampliamente representativo de las opiniones de los comunistas en Rusia. El nombre en ruso significa literalmente «Verdad».”

(*Oxford Reference*. Consultado el 19 de abril de 2021, disponible en: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100342179>.)

<sup>16</sup> Łempitczki es el apellido original de su marido, más tarde, con su exilio a París, se afrancesará pasando a ser Lempicki.

<sup>17</sup> FERRO, M., *ob. cit.*, p. 8.





TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

de valor y solo el trueque proporcionaba un pequeño margen de maniobra, el sistema ferroviario estaba colapsado... Por todo esto y mucho más, Rusia se veía amenazada por el hambre<sup>18</sup>.

**Camino de Finlandia (Petrogrado, 1917-1918)**

La población rusa había sufrido elevadas bajas en la Gran Guerra, el invierno había sido muy duro, los campos de cultivo habían sido prácticamente abandonados y el precio de los alimentos había experimentado subidas desorbitantes, lo que conllevó, como anticipábamos, a una etapa de hambruna<sup>19</sup>. Durante la Revolución de Febrero de 1917, los obreros se lanzaron a los bulevares desde las fábricas de Petrogrado y Moscú y el ejército zarista, posicionándose del lado del proletariado, se negó a atacar al pueblo, constituyéndose así el Soviet de Diputados de Obreros y Soldados de Petrogrado. Finalmente, Nicolás II se vio obligado a abdicar, proclamándose una República dirigida por un gobierno provisional, compuesto mayoritariamente por políticos procedentes de la burguesía.<sup>20</sup>

El gobierno provisional del príncipe Livov cayó en abril, mes en el que Lenin llegó a Petrogrado y comenzó a conducir a los bolcheviques hacia la toma del poder. Durante el resto del año, se constituyeron y cayeron cuatro gobiernos y las masas hambrientas y agotadas por el trabajo se situaban cada vez más a la izquierda, desbordando al mismo Lenin, que las prevenía contra la anarquía. Demandaban comida y el fin de las privaciones, un salario digno y una jornada laboral de ocho horas, pero aquello que más deseaban era el fin de la masacre que suponía la Primera Guerra Mundial. Los bolcheviques no consiguieron hacerse con el poder durante las violentas manifestaciones de julio y, como consecuencia, se encontraron frente a un gobierno de coalición que ilegitimaba al partido, obligaba a Lenin a esconderse, encarcelaba a Trotski y designaba como comandante al general de la derecha Kornilov, quien intentó dar un golpe de Estado fallido.

En septiembre, los bolcheviques se habían hecho de nuevo con el control de las masas ciudadanas y ganaron las elecciones municipales en Moscú, mientras que Kerensky formaba el último gobierno de coalición. A finales de octubre, Lenin declaró el estado de sitio en Petrogrado. El poder y la paz estaban en la balanza, y la guerra civil se aproximaba; el partido bolchevique se encontraba

---

<sup>18</sup> PHILLIPS, C., *ob. cit.*, pp. 19-27.

<sup>19</sup> POKROVSKI, M.; FERNÁNDEZ, J., *Historia de Rusia*, Madrid, Akal, 1977, pp. 285-301.

<sup>20</sup> FERRO, M., *ob. cit.*, p. 8.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

dividido, los servidores civiles efectuaban sabotajes sistemáticamente, los banqueros cerraron sus puertas a los nuevos gobernantes, los servicios municipales permanecían paralizados y el Ejército Blanco se encontraba en camino. En diciembre de 1917 Lenin creó la Comisión Panrusa Extraordinaria para la Lucha contra el Sabotaje y la Contrarrevolución (CHECA) que inició el conocido Terror Rojo para todo aquel que tuviese una cuenta corriente en el banco<sup>21</sup>.

Tamara y Tadeusz Łempitzki se habían trasladado a vivir a un apartamento de la ciudad y, vistas las circunstancias, se había alineado entre los social-reaccionarios. Łempitzki, que había comenzado su carrera política, pronto fue secuestrado por la CHECA. Tales arrestos, en un principio inexplicables, se volvieron frecuentes, de tal manera que la alta sociedad se percató de que debía huir lo antes posible a Finlandia, Dinamarca, o a cualquier otro lugar donde no pudieran ser encarcelados por el simple hecho de ser mínimamente pudientes.

La tía de Tamara, Stefaphanie, su marido y sus hijos habían huido a Copenhague para unirse a su madre, a sus tías Eugenia y Franca y a su hermana Adrienne, quienes habían conseguido salir de la Polonia ocupada. Su hermano Stanczyk y el segundo marido de su madre no lo habían hecho, perdidos entre los veinte millones de víctimas de la guerra. En un acto de amor y valentía, Tamara permaneció en Petrogrado con la misión de encontrar a su esposo. En principio, comenzó buscando en las cárceles provisionales bolcheviques, pero cuando advirtió que se trataba de una tarea imposible, se dirigió a los consulados extranjeros en Petrogrado. Fue finalmente el cónsul de Suecia quien le dio noticias de su marido, sin embargo, rescatar a un político reaccionario como Tadeusz de una cárcel revolucionaria en medio de una guerra civil no era un cometido fácil, por lo que Tamara tuvo que recompensarlo con ciertos favores íntimos y algunos costes monetarios<sup>22</sup>.

En Rusia, Tamara sufría el riesgo de que la encarcelaran también a ella, por lo que tuvo que viajar a Finlandia y desde allí a Dinamarca para reunirse con su familia. Antes de abandonar Helsinki hacia Copenhague, el cónsul prometió a la joven que rescataría a Tadeusz; le facilitaría un pasaporte sueco y le haría saber dónde se encontraba ella. Tan solo unas semanas más tarde, Tamara comprobó que el cónsul había cumplido su palabra y que su esposo había encontrado el modo de reunirse con

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 10-11.

<sup>22</sup> CLARIDGE, L., *ob. cit.*, p. 83.

## TAMARA DE LEMPICKA y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

ella. Łempitzki, que había permanecido encarcelado unas seis semanas, llegó a Copenhague como un hombre distinto, carente de la vitalidad que le caracterizaba. Puede que sospechara el precio que había pagado Tamara por su libertad o quizás le desesperaba la pérdida de su anterior vida. Durante el tiempo que permanecieron en Dinamarca, se mantuvo retirado del círculo familiar y Tamara no consiguió acostumbrarse a este nuevo Tadeusz.

Los bolcheviques dictaron su primera sentencia de muerte en junio de 1918 y un mes después, el soviét local de la ciudad de Ekaterimburgo asesinó al zar y a su familia.

### **2.1.2.- Exilio hacia París en plena Primera Guerra Mundial (1918-1923)**

Europa se encontró de pronto repleta de refugiados empobrecidos de las clases altas que huían de la Revolución rusa. Los Łempitzk habían seguido a la familia de Tamara a París donde vivieron durante varios años lejos de la sofisticada posición que habían disfrutado en Petrogrado. Tadeusz, quien se encontraba sumido en la depresión por su estatus perdido, no lograba encontrar trabajo y vivían gracias al dinero adquirido de la venta de las pocas joyas que Tamara llevó consigo en su huida. A pesar de las constantes discusiones entre Tadeusz y Tamara, ella se quedó embarazada. Para el resto de la familia, todo iba mucho mejor, habiendo logrado acomodarse con éxito en su nueva ciudad.

Con el nacimiento de su hija Kizette, la situación económica de la familia tan solo podía decaer. Así, Adrienne animó a su hermana a que retomase la pintura. Siguiendo sus consejos, Tamara comenzó a estudiar en la Académie de la Grande Chaumière, donde los cursos eran gratuitos, y permaneció en ella el tiempo necesario para informarse por sus compañeros acerca de cuáles eran los mejores profesores de París. Estudió después con Maurice Denis (1870-1943) y más tarde con André Lhote (1885-1962), complementando su formación con viajes a Italia, donde visitó los museos que había recorrido junto a su abuela durante su juventud.

Desde el principio, Tamara logró obras sorprendentes, extraordinariamente ejecutadas y maduras. Era una pintora incansable: asistía a las tres sesiones diarias de la Académie, pasaba la tarde en los cafés de Montparnasse con el mundillo bohemio de París, y por la noche, se dedicaba a pintar naturalezas muertas o retratos, para los que utilizaba como modelos a su hija Kizette, donde mostraba una mayor carga emotiva, lejos del lenguaje corporal frío que solían mostrar el resto de sus personajes;

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

o a una vecina joven, atractiva y adinerada, llamada Ira Ponte, con quien mantuvo una larga relación íntima<sup>23</sup>.

En pocos meses pintó varias docenas de cuadros y Adrienne, que estudiaba arquitectura en la Escuela de Bellas Artes, invitó al apartamento de su hermana a uno de sus profesores para que opinara sobre su obra. La reacción del maestro fue más que positiva, por lo que inmediatamente Tamara sometió sus cuadros a la consideración de diversas galerías, llegando a la que estaba a cargo de la joven Colette Weil. A ojos de la galerista, la obra de Tamara suponía un éxito asegurado, razón por la cual, desde este momento, en 1922, comenzó a colgar sus cuadros en salones como el Salon des Indépendants, el Salon d'Automne o el Salon des Moins de Trente Ans<sup>24</sup>.

Firmaba sus cuadros como Tamara de Łempitzki o también de acuerdo con la terminación polaca para el femenino, Tamara de Łempitzka (Fig. 1)<sup>25</sup>. Se acomodó a la vida bohemia parisina; asistía a las fiestas nocturnas celebradas por sus amigos, alquiló un pequeño estudio y abrió una cuenta bancaria a su nombre. Viajaba a Italia o incluso, a Montecarlo, llevando consigo a Kizette. Estaba siempre dispuesta para salir y se pasaba la noche en los cafés, charlando con artistas como ella. La ropa que vestía era obra de sus amigos Coco Chanel (1883-1971), Elsa Schiaparelli (1890-1973), Edward Molyneux (1891-1974) o Madame Grés (1903- 1993)<sup>26</sup>. Y fue este un periodo cuando comenzaron a desatarse los rumores sobre su vida y las discusiones con su marido se hicieron más ásperas, sin embargo, nunca existió razón suficiente para cambiar su modo de vivir<sup>27</sup>.

T.DE LEMPITZKY.

DE LEMPITZKA

LEMPICKA.

TDE LEMPICKA

Figura 1  
Distintas firmas utilizadas por Tamara de Lempicka en su obra

<sup>23</sup> BAZIN, G., *Tamara de Lempicka*, Tokio, Parco, 1980, pp. 64-71.

<sup>24</sup> PHILLIPS, C., *ob. cit.*, pp. 38-39.

<sup>25</sup> GLANTZ, M. y BLONDEL, A., *ob. cit.*, p. 49.

<sup>26</sup> HERALD, J., *Fashions of a decade: the 1920's*, Londres, B.T. Betsford Ltd, 1991.

<sup>27</sup> GREINER, V. y COLLIGNON, D., *ob. cit.*

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

## 2.2.- Primeras manifestaciones públicas (1922-1924)

Como hemos comentado en capítulos anteriores, a partir de 1922 Tamara participó en diversos salones parisinos. A principios de los años veinte, ser una mujer pintora no era fácil, ni siquiera en París, donde las mentalidades evolucionaban rápidamente<sup>28</sup>. Por esta razón, en sus primeros cuadros se hizo pasar por un hombre firmando como Łempitczki y las primeras obras expuestas en estos salones fueron desnudos, a veces monumentales. No obstante, ese misterioso Łempitczki tenía una manera inusual de representar a las mujeres; en lugar de jóvenes lánguidas y evanescentes, rodeadas de cojines y de velos vaporosos, cercanas al modelo femenino que en última instancia derivaba del modelo victoriano, Tamara magnificaba los cuerpos poderosos e impúdicos de mujeres grandes que no parecían preocuparse demasiado por el deseo de los hombres<sup>29</sup>. Durante los primeros años de su carrera reproducía rostros cuadrados, fuertemente estructurados con miembros potentes; la sensualidad, sin embargo, aparecerá más tarde.

Como sabemos, había aprendido el oficio de los pintores Maurice Denis y André Lothe. El primero le había imbuido el respeto por el dibujo, ofreciéndole el necesario soporte teórico y enseñándole a simplificar la línea y el color, así como a dotar de ese brillo esmaltado a sus obras que tanto las caracterizaba<sup>30</sup>. Denis era uno de los profesores de la Académie Ranson, fundada por Paul Ranson, y antes de la guerra había militado en el grupo de los Nabis<sup>31</sup>, pero abandonó su preocupación por el color y el simbolismo tras ser conquistado por la Italia renacentista. Afirmaba que un cuadro era una superficie plana antes de ser cualquier otra cosa. Para Denis «la pintura decorativa es la pintura verdadera: el pintar solo se podía haber inventado con el fin de decorar poemas, sueños e ideas, los muros de los edificios humanos.»<sup>32</sup> Además, Maurice Denis fue la principal causa de una secundaria inclinación de Lempicka por los temas religiosos, que parecen desentonar, en cierto modo, con el tratamiento sensual de los mismos. Entre ellos, destacamos su obra *Santa Teresa de Ávila* (1933) (Fig. 2), para cuya realización se inspira claramente en la conocida escultura barroca de Gian Lorenzo

<sup>28</sup> BORNAY, E., *Arte se escribe con M de mujer: mujeres creadas, mujeres creadoras*, Barcelona, SD, 2010, p. 104.

<sup>29</sup> GLANTZ, M. y BLONDEL, A., *ob. cit.*, p. 49.

<sup>30</sup> GROSENIK, U., *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Köln, Taschen, 2003, p. 120.

<sup>31</sup> VV.AA., *Del simbolismo al fauvismo*, Barcelona, Salvat, 2000, pp. 14-22.

<sup>32</sup> PHILLIPS, C., *ob. cit.*, p. 43.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-1651) (Fig. 3), que pudo conocer durante uno de sus viajes a Italia<sup>33</sup>.



Figura 2  
Tamara de Lempicka, *Santa Teresa de Ávila*, 1930.  
Colección privada.



Figura 3  
Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa* (detalle), 1647-1651.  
Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma, Italia.

Sin embargo, la influencia que marca definitivamente a Lempicka procede de las enseñanzas que le dispensa André Lhote, un hombre completamente multifacético que trabajó como pintor, decorador, crítico, profesor y teórico. André Lhote es considerado padre de lo que se llamó entonces «nuevo cubismo» o Escuela de París y que ahora se conoce como «cubismo sintético», un cubismo renovado y corregido. Por supuesto que Lhote no fue el único pintor parisino que descompuso las anatomías de sus modelos en formas geométricas, pero fue de él de quien nuestra artista tomó su estilo progresista y tradicional al mismo tiempo y su preferencia por los volúmenes simplificados. Asimismo, a través de Lhote, Tamara aprendió a apreciar la obra de Ingres (1780-1867), caracterizada por su clasicismo frío, aunque sensual. Podemos establecer un claro vínculo entre la obra de Tamara titulada *Mujeres bañándose* (1929) (Fig. 4) y la del pintor francés titulada *El baño turco* (1862) (Fig. 5), relación por la cual el historiador del arte y conservador del Museo del Louvre, Germain Bazin, en su prólogo de la monografía editada en Japón en 1980, afirma:

<sup>33</sup> MARMORI, G., *Tamara de Lempicka*, Madrid, Mondadori, 1988, pp. 29-32.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

No conozco ningún otro trabajo tan parecido a *El baño turco* de Ingres como este grupo de desnudos, donde cada centímetro de lienzo se dedica a la carne. Las líneas de Lempicka son como las de Ingres en su sensualismo, al igual que sus contornos y colores.<sup>34</sup>



Figura 4  
Tamara de Lempicka, *Mujeres bañándose*, 1929.  
Colección privada.



Figura 5  
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *El baño turco*, 1862.  
Museo del Louvre de París, Francia.

Las lecciones de André Lhote se harán evidentes en obras como *El beso* (1922) (Fig. 6), donde la composición se construye mediante una geometría triangular. Además, la presencia de un segundo plano urbano donde habitan los dos personajes se repetirá con posterioridad, evidenciando su gusto por la ciudad, en particular de noche. Durante este primer período de experimentación, su gusto por lo expresivo la llevó a interesarse por personajes cuyo cuerpo y rostro retrata con dureza. Paralelamente, la temática de sus obras se completaba con la introducción de accesorios que nos ilustran sobre su estatus social. En *Mujer pelirroja leyendo* (1922) (Fig. 24)<sup>35</sup> aparece el tema de la mujer que medita sobre una lectura, repetido posteriormente. La elección para este retrato de una modelo anciana con el rostro marcado desvela la inquietud permanente de la artista que se pregunta por la belleza y su carácter efímero.

<sup>34</sup> BAZIN, G., *ob. cit.*, p. 11.

<sup>35</sup> Véase Apéndice Documental, p. 38.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 6  
Tamara de Lempicka, *El beso*, 1922.  
Colección privada.

A partir del año 1923, su estilo evolucionó rápidamente. Partiendo de una composición bastante clásica y una pincelada densa, Tamara se encaminó hacia una técnica más lisa, combinando su interés por el expresionismo que le hacía elegir modelos de cuerpos muy estructurados, y el clasicismo de Ingres. En *Mujer vestida de negro* (1923) (Fig. 29)<sup>36</sup>, podemos advertir ya la definición de su estilo personal donde representa un personaje poético vestido de negro que estrecha un pequeño libro rojo contra su pecho, reduciendo su paleta a un solo color dominante.

Tamara reflejaba en sus obras personajes que sintetizaban los signos de sus vanidades; de sus seducciones a de sus tormentos. *El doble 47* (1924) (Fig. 26)<sup>37</sup>, por ejemplo, trata de un tema muy ambiguo: el retrato doble de una misma mujer peinada a lo *garçon* que es, sin duda, una prostituta. En aquella época, en los barrios parisinos de mala fama, los números grandes en las calles –como el número 47 que aparece en la pintura– indicaban el establecimiento de los burdeles. En lo referente a la técnica pictórica, Lempicka memoraba las lecciones asimiladas en San Petersburgo y empezaba a prestar más atención al modelado, a las degradaciones en las esferas y los cilindros que conforman la arquitectura de los cuerpos de sus modelos. Además, esta obra nos recuerda al Realismo Soviético de

<sup>36</sup> Véase Apéndice Documental, p. 39.

<sup>37</sup> Véase Apéndice Documental, p. 38.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

Kazimir Malévich (1879-1935) y a la obra titulada *María y Annunziata “del puerto”* (1923) (Fig. 27)<sup>38</sup> realizada por el pintor alemán Christian Schad (1894-1982).

Años más tarde, en 1929, el crítico de arte Georges Remon escribiría: «Los cubistas André Lhote, Maurice Denis, Ingres pasado por Picasso, tales son, y la pintora no los contradice, pues conforman las influencias nominales que han guiado su arte.»<sup>39</sup>. Tamara, quien consideraba que durante el triunfo del arte de Vanguardia la pintura figurativa no debería ser necesariamente considerada retrógrada, también sostenía que el academicismo tenía la responsabilidad de contribuir en la evolución del arte. Así, la artista reconquista la pintura académica y la combina con aspectos formales propios de la modernidad, y el desnudo femenino disfruta de una situación privilegiada como herencia de las enseñanzas clásicas.

### 2.3.- La revelación en Italia (1925-1926)

A comienzos del año 1925, Tamara de Lempicka comenzó el viaje a Italia más largo de todos los que había realizado hasta entonces con el fin de estudiar las obras de los grandes clásicos, dedicando su tiempo a copiar a Pontormo y a Botticelli, y construyendo composiciones con volúmenes renacentistas. Pronto tuvo noticias de la apertura en Milán de la nueva galería del conde Emmanuele Castelbarco (1884-1964), llamada la Bottega di Poesía, que supondría el verdadero punto de partida de su carrera artística. Además de pintor, Castelbarco era también poeta, editor y mecenas, y fue quien introdujo a Tamara en la sociedad milanesa más exuberante. En aquel ambiente, además de encontrar amigos de su misma posición social, encontró un vivero de modelos, una galería de retratos futuros<sup>40</sup>.

En el momento en el que Castelbarco contrató a Tamara para exponer en su nueva galería, ella regresó a París y se dedicó a pintar frenéticamente, realizando veintiocho cuadros en seis meses. A su vuelta, Tamara se convirtió, de pronto, en la predilecta de la nobleza italiana; la prensa se refería a ella como un nuevo talento y personas que ni siquiera pertenecían a su círculo de amigos o amantes le encargaron numerosos retratos. Castelbarco, asimismo, presentó a Tamara uno de sus mejores amigos, Gabriele d'Annunzio (1863-1938), aclamado como novelista, poeta y dramaturgo, no solo en Italia,

<sup>38</sup> Véase Apéndice Documental, p. 38.

<sup>39</sup> GLANTZ, M. y BLONDEL, A., *ob. cit.*, p. 25.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 26.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

sino en toda Europa. D'Annunzio invitó a Tamara a su castillo de Brescia, Il Vittoriale, al borde del lago de Garda, y le encargó su retrato, labor que la artista aceptó con premura debido a la considerable notoriedad del personaje, pero que jamás dio por finalizada, pues su relación con D'Annunzio acabó cuando la artista se percató de que sus intenciones iban más allá de la admiración por su pintura<sup>41</sup>.

Fue en aquel año, cuando la artista encontró definitivamente su estilo y recuperó su nombre femenino: Tamara de Łempitczka<sup>42</sup>. Nos interesan especialmente dos de los retratos que realizó en el año 1925, pues ilustran bien la fuerza de su testimonio en cuanto a los arquetipos de una época. Nos referimos al *Retrato del marqués de Afflito* (1926) (Fig. 35)<sup>43</sup>, donde el elegante modelo adopta una pose “a la romana” y al *Retrato de la duquesa de La Salle* (1926) (Fig. 7), a quien Tamara plasma como una mujer dominante de pie sobre una escalera cubierta por una alfombra roja. La artista siempre mostró gran interés por la ciudad, por la naturaleza viva de la urbe donde la vida es efervescente; de esta manera, este tipo de paisaje se proyecta constantemente en su pintura, otorgando a la arquitectura el poder de situar en escena la vida de la modernidad. Como los artistas del



Figura 7  
Tamara de Lempicka,  
*Retrato de la duquesa de la Salle*, 1926.  
Colección de Alain Blondel.

Renacimiento, que ella tanto admiraba, los segundos planos de sus retratos están habitados a menudo por siluetas de ciudades donde algunos elementos toman carácter simbólico. Retomando el *Retrato de la duquesa de La Salle*, su carácter ambicioso está completamente definido por los elementos

<sup>41</sup> MARMORI, G., PIERO, C., MAZOYER, A. y RONCORONI, F., *Tamara de Lempicka; Introduction by Giancarlo Marmorì; with the Journal of Aélis Mazoyer, Gabriele d'Annunzio's housekeeper*, Milán, Franco Maria Ricci, 1977, pp. 144-147.

<sup>42</sup> El nombre afrancesado y definitivo de Lempicka no aparecerá hasta el año 1927.

<sup>43</sup> Véase Apéndice Documental, p. 40.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

arquitectónicos que lo rodean: una escalera roja, símbolo de la lujuria, una columna, símbolo de la arrogancia, y, más lejos, las ventanitas amarillas de la ciudad en la noche, que nos remiten al deambular aventurero.

Como podemos comprobar, la artista organizó sus obras en base a una estructura academicista clásica sobre la que experimentar. De los maestros del Quattrocento tomó instintivamente la línea serpentina y su trabajo de este periodo muestra su gusto por la utilización de gradaciones tonales para modelar las esferas y los cilindros con los que construyó los cuerpos de sus figuras, tendiendo en cierta medida al monumentalismo. Destacamos su obra *La corona de flores II* (1932) (Fig. 8) donde la influencia de Botticelli es evidente en el tratamiento del velo que cubre de forma delicada parte del rostro de la virgen y la actitud intimista del retrato. También realizó obras que la acercan al más célebre de los Primitivos flamencos, Jan van Eyck; como *Sabuduría* (1940) (Fig. 10), muy similar a *Retrato de un hombre con turbante* (1433) (Fig. 11).



Figura 8  
Tamara de Lempicka,  
*La corona de flores II*, 1932.  
Colección privada.



Figura 9  
Sandro Botticelli, *Virgen del Magnificat*, 1481  
Galería Uffizi



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 10  
Tamara de Lempicka,  
*Sabiduría*, 1940.  
Colección privada.



Figura 11  
Jan van Eyck, *Retrato de hombre con  
turbante*, 1433.  
The National Gallery, Londres.

## 2.4.- Éxito en París (1925-1929)

Para hablar sobre el triunfo de Tamara de Lempicka en la Ciudad de la Luz resulta esencial conocer cuál era el estilo artístico que se desarrollaba y ganaba protagonismo rápidamente en la escena cultural europea. Nos referimos claramente al Art Déco, cuya denominación apareció por primera vez cuando los críticos abreviaron el título de la primera exposición internacional de objetos de este estilo celebrada en París en el año 1925 y conocida con el nombre de Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes.

El Art Déco, que hundía sus raíces en el Art Nouveau, muy influenciado por los grandes movimientos artísticos del periodo anterior a la guerra, enlazaba temas tradicionales y técnica moderna, concentrándose en la apariencia de las cosas. Se encontraba unido al pasado en la búsqueda del exotismo, que se evidenciaba en la influencia del arte egipcio clásico propiciado por el descubrimiento de la tumba de Tutankamón y en la influencia del arte americano precolombino y del arte de África central o subsahariana; con respecto a la novedad, ejercían una gran influencia el Cubismo y las Vanguardias geométricas. Por lo general, los seguidores del Art Déco participaban del

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

pensamiento de Marinetti (1876-1944), quien en el Manifiesto Futurista (1909) había afirmado: «El esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad»; y del pensamiento del pintor francés, al cual nos hemos referido con anterioridad, André Lhote, quien opinaba que el Cubismo debía ser humanizado. En definitiva, fue un estilo elegante, burgués y elitista y, durante muchos años, fue considerado emblema del *glamour*<sup>44</sup>.

Tamara, como integrante de la élite de su tiempo y a quien todavía en 1978 caracterizaba el *New York Times* como «diosa de ojos de acero de la era del automóvil»<sup>45</sup>, simbolizó su época como pocos pudieron o supieron hacerlo. Con su estilo particular nos habla acerca de la idea de progreso latente durante la década de 1920 en París, casi como una reacción contra la austeridad forzada a causa de la Primera Guerra Mundial y como presagio de una creciente depresión económica y del fantasma del acercamiento de la Segunda Guerra Mundial<sup>46</sup>.

Cuando, en 1925, el *Ministère des Beaux-Arts*, la *Association des Art Décorateurs* y la ciudad de París inauguraron la primera exposición de *Art Déco*, Tamara de Lempicka se encontraba precisamente en la ciudad y en el momento justo para ganar ventaja de la respuesta que provocó tal exposición. En aquel momento era ya la artista más ejemplar de ese estilo, aunque ninguno de sus cuadros hubiese habitado aquel año los pabellones<sup>47</sup>.

Como sabemos, había aprendido el oficio de dos famosos pintores que ponían el acento sobre lo decorativo. Sin embargo, los temas y motivos de Lempicka eran diferentes a los de otros pintores de moda Art Déco. Ella retrató amigos y conocidos y experimentó con el contraste de planos y con los reflejos brillantes. Entre los retratados, figuraban Ira Perrot (Fig. 55)<sup>48</sup>, Nana de Herrera (1905-1991) (Fig. 39)<sup>49</sup>, la duquesa de Valmy (Fig. 31)<sup>50</sup>, Madame Zanetos (Fig. 28)<sup>51</sup>, el marqués de Afflitto, el

<sup>44</sup> BAYER, P., *Art Déco*, Barcelona, Océano, 1999.

<sup>45</sup> SEIBERLING, D., "Siren of a stylish era", en *The New York Times*, 1978.

Consultado el 5 de enero de 2021, disponible en:

<https://www.nytimes.com/1978/01/01/archives/siren-of-a-stylish-era.html?searchResultPosition=12>

NÉRET, G. *Tamara de Lempicka, 1898-1980*, Köln, Taschen, 2001, p. 7.

<sup>46</sup> ARWAS, V., *Art Déco*, Londres, Academy Editions, 1985, pp. 9-27.

<sup>47</sup> MORI, G., ABATE, M., WEISS, J. y STROUD, T., *Tamara de Lempicka: the queen of modern*, Nueva York, Skira, 2011, pp. 57-69.

<sup>48</sup> Véase Apéndice Documental, p. 43.

<sup>49</sup> Véase Apéndice Documental, p. 40.

<sup>50</sup> Véase Apéndice Documental, p. 39.

<sup>51</sup> Véase Apéndice Documental, p. 38.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

marqués Sommi (Fig. 36)<sup>52</sup>, la duquesa de la Salle, el conde Fürstenberg-Herdringen (Fig. 37)<sup>53</sup>, el duque Gabriel Konstantínovich (1887-1955). En definitiva, ricos y nobles seguidores de Action Française<sup>54</sup>, un grupo de derechas de tendencia monárquica capitaneado por Charles Maurras (1868-1952), quien pretendía restaurar en el trono al conde de París, pero que después de la guerra condujo al mundo de los aristócratas a los brazos del *Duce*<sup>55</sup>.

Tamara se convirtió así en una retratista distante, desarrollando un estilo decadente y sensual. En su arte es característica una precisión meticulosa procedente de una aspiración personal de pulcritud, derivada de su gran admiración por los cuadros de los siglos XV y XVI que pudo contemplar durante sus numerosos viajes a Italia<sup>56</sup>. Así, su *glamour* era sereno, de la misma forma que sus pinturas. Ella misma afirmaba: «Una pintura debe ser clara y limpia. Yo fui la primera mujer que pintó de forma clara y limpia, y ello fue el motivo de mi éxito.»<sup>57</sup>

Al contrario de lo que había ocurrido con el arte de Vanguardia anterior a la guerra, los artistas de los años locos se comprometieron con los valores de la modernidad abrazando el presente, persiguiendo el objetivo de crear algo innovador que representase la época en la que vivían, un periodo caracterizado por convulsos cambios sociales y tecnológicos<sup>58</sup>. Lempicka, sin embargo, y como hemos comentado anteriormente, nunca pretendió realizar una ruptura brusca con el pasado, combinando de la mejor manera tradición y modernidad.

Durante el año 1924 su obra habitó la Exposition de l'escalier, de París, así como otros salones oficiales que fue



Figura 12  
Tamara de Lempicka,  
*Kizette en el balcón*, 1927.  
Centro Nacional de Arte y Cultura  
Georges Pompidou, París, Francia.

<sup>52</sup> Véase Apéndice Documental, p. 40.

<sup>53</sup> Véase Apéndice Documental, p. 40.

<sup>54</sup> BORNAY, E., *ob. cit.*, p. 106.

<sup>55</sup> “*Il Duce*” fue el apelativo propagandístico mediante el cual el líder fascista Benito Mussolini se dio a conocer en la vida política italiana entre los años 1925 y 1945.

<sup>56</sup> TUNNELL, T., *The new woman painting: sexual subversion through the image and imagery of Tamara de Lempicka*, Concordia, Concordia University, 2005.

<sup>57</sup> GROSENIK, U., *ob. cit.*, p. 123.

<sup>58</sup> BAYER, P., *ob. cit.*

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

añadiendo a su lista, tales como el Salon des Tuilleries y el Salon des Femmes Peintres. Tres años más tarde, en 1927, la artista obtuvo su primera gran recompensa: el primer premio de la Exposition Internationale des Beaux Arts, de Burdeos, gracias a uno de los retratos que realizó de su hija, titulado *Kizette en el balcón* (1927) (Fig. 12). Fue a partir de este momento cuando comenzó a retratarla con más frecuencia, pintando *Kizette en rosa* (1926) (Fig. 44)<sup>59</sup>, adquirido por el Museo de Bellas Artes de Nantes o *La Comulgante* –también conocida como *La primera comunión de Kizette*– (Fig. 45)<sup>60</sup>, obra que le valió la medalla de bronce en la Exposition Internationale, de Poznań (Polonia), en 1929<sup>61</sup>.

Entre los años 1927 y 1929, Tamara alcanzó la cumbre de su éxito. Retrataba a personajes de la élite parisina cuyas elegantes poses y sofisticadas vestimentas nos proporcionan una fiel imagen de su vida privada. Además, proyectaba en el lienzo su pasión por los hombres y las mujeres que pintaba; no pretendía tanto ocultar su deseo, sino manifestarlo, consiguiendo que la frialdad de las expresiones formase parte de la seducción que irradiaban.



Figura 13  
Tamara de Lempicka,  
*El hombre incompleto*, 1928  
Centro Nacional de Arte y Cultura  
Georges Pompidou, París.

Por aquel entonces, los Lempicki se habían mudado desde la rue Montparnasse a una vivienda más pretenciosa en la rue Martin, pero los problemas matrimoniales absorbían rápidamente a la pareja. Tamara decidió retratar a su marido –pues pintar era el único medio a través del cual se sentía capaz de demostrar su amor por alguien– y el cuadro resultó ser la expresión del carácter arrollador de la artista y de los años de resentimiento, celos y hastío que había pasado junto a él<sup>62</sup>. Comenzó a pintarlo a finales de 1927, poco antes de que Tadeusz saliera hacia Varsovia por un viaje de negocios, donde conoció a una mujer llamada Irena Spiess con quien vivió una aventura por la que abandonó a Tamara. La artista realizó tres viajes a Polonia para rogar a Lempicki que

<sup>59</sup> Véase Apéndice Documental, p. 41.

<sup>60</sup> Véase Apéndice Documental, p. 41.

<sup>61</sup> BLONDEL, A., *Tamara de Lempicka: Catalogue Raisonné 1921-1979*, Acatos, 1999, pp. 20-26.

<sup>62</sup> AVERY, E., *The Last Nude*, Riverhead, Estados Unidos, 2011, pp.46-48.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

regresase y, en el último, Tadeusz accedió a acompañarla a Montecarlo, lugar que se convirtió en el escenario donde representaron las últimas escenas de su matrimonio. Ella comenzó a pintar de nuevo, sin embargo, pronto se negó a completar el retrato, omitiendo la mano izquierda, en la que precisamente se encontraría la alianza de boda. Lo tituló *El hombre incompleto* (Fig. 13) y lo finalizó en 1928, el año en que se divorciaron.

Aquel mismo año pasó de pintar los retratos de amigos pertenecientes a su círculo bohemio parisino a realizar los de los burgueses más adinerados y los de los principales terratenientes de Europa y América. Ese mismo año visitó su estudio el barón Raoul Kuffner (1886-1961), considerado como el principal terrateniente del Imperio Austro-Húngaro. Él se había interesado por Tamara cinco años antes, cuando ella le envió, por consejo de su marchante, algunas fotografías de sus obras y él las adquirió todas, convirtiéndose así en uno de sus primeros mecenas. Ahora deseaba encargarle un retrato de su amante, la bailaora andaluza Nana de Herrera, mujer a la que Lempicka sustituyó como amante del baron Kuffner. También hacia 1928 el doctor Boucard, que llevaba un año comprando obras suyas, como *Myrto, dos mujeres en un diván*<sup>63</sup> (Fig. 41)<sup>64</sup>, le encargó los retratos de su hija Arlette (Fig. 42)<sup>65</sup>, de su mujer (Fig. 43)<sup>66</sup> y el suyo (Fig. 38)<sup>67</sup>, donde aparece con los atributos propios de su trabajo como microbiólogo.

En 1929, Tamara compró un gran apartamento con estudio en la rue Méchain, en la Rive Gauche<sup>68</sup>, y encargó su decoración al diseñador francés Robert Mallet-Stevens (1886-1945). Como sabemos, la arquitectura Art Déco tiende a la teatralidad y Mallet-Stevens construyó un escenario donde Tamara pudo realizar su obra artística. Ella se ocupó de cada uno de los detalles y pidió a su hermana Adrienne –que se había convertido en una reconocida arquitecta y decoradora– que decorase el vestíbulo a base de cromados y vidrio<sup>69</sup>.

---

<sup>63</sup> “Il dipinto scomparso di Tamara de Lempicka”, *Ars Magazine* (2018). Consultado el 5 de julio de 2021, disponible en:

<https://www.artemagazine.it/rss/item/6890-il-dipinto-scomparso-di-tamara-de-lempicka>

<sup>64</sup> Véase Apéndice Documental, p. 41.

<sup>65</sup> Véase Apéndice Documental, p. 41.

<sup>66</sup> Véase Apéndice Documental, p. 41.

<sup>67</sup> Véase Apéndice Documental, p. 40.

<sup>68</sup> Véase Apéndice Documental, p. 49.

<sup>69</sup> BRUGGER, I., *Tamara de Lempicka: Art Déco Icon*, Londres, Royal Academy of Arts, 2004, p. 28.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

## 2.5.- Tamara en Estados Unidos y en México (1929-1980)

En poco tiempo, las revistas de arte y de moda extendieron la fama de Lempicka a través de ambas orillas del Atlántico, y Rufus T. Bush (1840-1890), un empresario de petróleo estadounidense, contactó con ella para encargarle un retrato de su pareja. Tamara dejó Francia en septiembre de 1929, una vez finalizados los retratos de Arlette Boucard y de su padre, pero sin haber comenzado aún el de Madame Boucard, pues tenía pensado regresar tras tres semanas en la ciudad.

En Nueva York vivió un clima de frivolidad y lujo; allí se asombró por los inmensos rascacielos, que le proporcionaron las visiones urbanas que habitarían con frecuencia el fondo de sus cuadros. Además, realizó varias obras, como *Nueva York* (1929) (Fig. 47)<sup>70</sup> o *Rascacielos* (1930) (Fig. 46)<sup>71</sup>, en las que plasmaba el paisaje de la ciudad. Hacia finales de octubre, organizó una exposición en el Instituto Carnegie de Pittsburg, que le daría el impulso necesario para convertirse en una figura destacada entre los círculos sociales más poderosos de la ciudad estadounidense, no solo por su talento artístico y su capacidad creativa única, sino también por su personalidad intensa y su manera libre de vivir.

Cuando Tamara había decidido regresar a casa, se produjo la caída de la bolsa de Wall Street y el banco donde había depositado su dinero quebró, razón por la cual permaneció allí completando otros nuevos encargos. Su carrera en el nuevo continente alcanzó su punto álgido durante la década de 1930; en 1932 viajó a España y retrató al rey Alfonso XIII –cuadro que dejó inacabado<sup>72</sup> y que en la actualidad pertenece a un coleccionista de París, Jean-Claude Dewolf–; y un año más tarde, en 1933, viajó a Chicago, donde expuso su obra junto a la de artistas como Georgia O'Keeffe (1887-1986), Willem de Kooning (1904-1997) y el colombiano Santiago Martínez Delgado (1906-1954).

La esposa del barón Kuffner falleció en el año 1933 y Tamara aceptó sin dudarle la propuesta de matrimonio del barón. En vista de la creciente influencia de los nazis en Europa, creció en Tamara

---

REMON, G., “Architectures Modernes-L’atelier de Mme de Lempicka”, en *Mobilier & Décoration*, Sèvres, Francia, Edmond Honoré, 1931.

<sup>70</sup> Véase Apéndice Documental, p. 42.

<sup>71</sup> Véase Apéndice Documental, p. 42.

<sup>72</sup> MORENO, S., “El día que Tamara de Lempicka conoció a Alfonso XIII”, en *Ars Magazine*, 2018. Consultado el 30 de junio de 2021, disponible en: <https://arsmagazine.com/el-dia-que-tamara-de-lempicka-conocio-a-alfonso-xiii/>

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

una sensación de inseguridad que la llevó a convencer a su marido de vender la mayor parte de sus posesiones en Hungría y trasladar su patrimonio a Suiza. En el invierno de 1939, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, ambos partieron hacia Estados Unidos, estableciéndose primero en Los Ángeles –donde la galería Paul Reinhart organiza una exposición individual con su obra– y, poco después, en Beverly Hills, California.

Durante el periodo de declive de su fama y tras una larga fase de depresión, se internó en la clínica Bürcher de Zúrich, donde sufrió una alucinación a través de la cual decidió pintar *Madre superiora* (1935) (Fig. 14). Los cuadros que realizó a partir de este momento revelan su melancólico estado de ánimo y se alejan de las representaciones que hemos estudiado hasta ahora. La artista no solo fijó su mirada en otro tipo de temas, sino que también cambió el modo de representarlos. Se trata de cuadros con temática religiosa, como *La virgen azul* (1934) (Fig. 15) o *Virgen* (1937) (Fig. 16).



Figura 14  
Tamara de Lempicka,  
*Madre superiora*, 1935.  
Museo de Bellas Artes, Nantes,  
Francia.

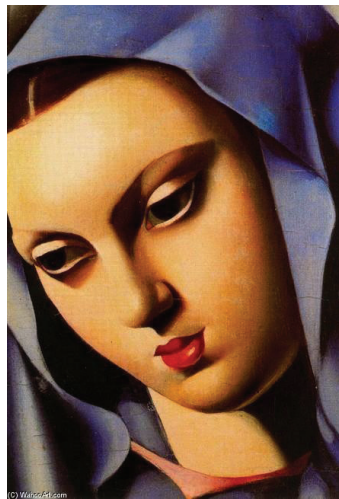


Figura 15  
Tamara de Lempicka,  
*La virgen azul*, 1934.  
Colección privada.



Figura 16  
Tamara de Lempicka, *Virgen*, 1937.  
Museo del Departamento de l'Oise,  
Beauvais, Francia.

En 1941, su hija Kizette logró escapar de la Francia ocupada uniéndose a Tamara y al nuevo marido de su madre en Los Ángeles. Poco después, la joven se casó con el geólogo texano, Harold Foxhall, con el que tuvo dos hijas; y dos años más tarde, la pareja Kuffner se trasladó a Nueva York. Tamara continuó exponiendo su obra en diferentes galerías, como la de Julian Levy en Nueva York<sup>73</sup>,

<sup>73</sup> DOBRZYNSKI, C. y MARRONE, J., *Julien Levy gallery records, 1857-1982*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art Archives, 2011.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

en las Galerías Courvoisier en San Francisco, en el Instituto de Arte de Milwaukee y en la Galería Ror Volmar en París en 1961<sup>74</sup>, pero su éxito, ya exánime, no logró revivir.

Durante los años de la posguerra, Tamara continuó con su frenética vida social a pesar de que los encargos privados disminuían en número. Su estilo Art Déco parecía anticuado, por lo que la artista comenzó a experimentar con la abstracción y a trabajar con espátula, sustituyendo así su característica pincelada suave por una factura matérica. Podríamos ejemplificar el estilo de este periodo con *Composición abstracta azul y negra* (1953) (Fig. 17), *Dos figuras arrodilladas* (1953) (Fig. 56)<sup>75</sup> o *Mujer y niño* (1954) (Fig. 18), obras donde, a pesar de la posibilidad de diferenciar algunos elementos figurativos, se apunta hacia lo puramente abstracto.



Figura 17  
Tamara de Lempicka,  
*Composición abstracta  
azul y negra*, 1953.  
Colección privada.



Figura 18  
Tamara de Lempicka,  
*Mujer y niño*, 1954.  
Colección privada.

A finales de la década de 1950, la capacidad creativa de Lempicka comenzó a decaer. Realizó versiones de bodegones anteriores, como *Manzana, membrillo, uvas II* (1958) (Fig. 58)<sup>76</sup>,

<sup>74</sup> GALERIE ROR VOLMAR, “Tamara de Lempicka”, en *Art Facts*, 1961. Consultado el 5 de julio de 2021, disponible en: <https://artfacts.net/exhibition/tamara-de-lempicka/764218>

<sup>75</sup> Véase Apéndice Documental, p. 44.

<sup>76</sup> Véase Apéndice Documental, p. 44.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

alternándolos con otras de corte abstracto, como *Composición abstracta AI* (1960) (Fig. 59)<sup>77</sup>. A principios de 1960, retomó la figuración, recurriendo a motivos naturales, como animales –en *Los conejos I* (1960) (Fig. 60)<sup>78</sup> y *Las dos palomas I* (1960) (Fig. 61)<sup>79</sup> – y paisajes –en *Venecia bajo la lluvia* (1961) (Fig. 62)<sup>80</sup> y *Claustro en la Toscana* (1961) (Fig. 63)<sup>81</sup>–, además de pintar retratos despersonificados, como *La lavandera I* (1960) (Fig. 65)<sup>82</sup> o *La lectora IV* (1960)<sup>83</sup> (Fig. 66)<sup>84</sup>.

En 1962, el barón Kuffner falleció a causa de un infarto y esta pérdida tuvo un efecto devastador sobre la psique de Tamara, que dos años después se trasladó a Houston (Texas) para vivir cerca de su hija y su familia, y se retiró de su vida como artista profesional, continuando, eso sí, con la copia de sus propias obras, como *Autorretrato en un Bugatti verde*, que realizó dos veces más entre 1974 y 1979. Finalmente, Tamara abandonó por completo su vida social y en 1974 se trasladó a Cuernavaca (México). En 1979, tras la muerte de Harold Foxhall, Kizette se mudó a este mismo lugar para ocuparse de su madre gravemente enferma. Tamara de Lempicka murió el 18 de marzo de 1980, y, satisfaciendo los deseos de su madre, Kizette esparció sus cenizas sobre el cráter del volcán Popocatepetl<sup>85</sup>.

### 3.- La mujer a través de la mirada de Tamara de Lempicka

Tal y como hemos comentado anteriormente, el final de la Primera Guerra Mundial trajo consigo un clima de frivolidad y esparcimiento, lejos del horror que supuso el conflicto. Los felices años 20 – también conocidos como *les années folles* en Francia– suponen el abandono de las antiguas normas sociales para comenzar a alabar el consumismo frenético e incorporar los primeros pasos hacia la liberación social, laboral y económica de la mujer<sup>86</sup>.

<sup>77</sup> Véase Apéndice Documental, p. 44.

<sup>78</sup> Véase Apéndice Documental, p. 44.

<sup>79</sup> Véase Apéndice Documental, p. 44.

<sup>80</sup> Véase Apéndice Documental, p. 45.

<sup>81</sup> Véase Apéndice Documental, p. 45.

<sup>82</sup> Véase Apéndice Documental, p. 45.

<sup>83</sup> NÉRET, G., *ob. cit.*, p. 79.

<sup>84</sup> Véase Apéndice Documental, p. 45.

<sup>85</sup> Sitio web oficial acerca de Tamara de Lempicka. Disponible en: <https://tamaradelempickaestate.com/>

<sup>86</sup> HANSEN, A. J., *Expatriate Paris: a cultural and literary guide to Paris of the 1920s*, Nueva York, Skyhorse Publishing, Inc., 2014, p. 15.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

El siglo XX –más concretamente el periodo desarrollado desde la década de 1920– fue testigo directo de los grandes avances del movimiento feminista; sin embargo, aún durante la primera mitad de la centuria, las mujeres artistas permanecieron a la sombra de sus maridos, de sus parejas o de sus maestros. Podríamos ejemplificar esta realidad a través de artistas como Sonia Terk (1885-1979) conocida como la esposa de Robert Delaunay (1885-1941), Georgia O'Keeffe (1887-1986) como la de Alfred Stieglitz (1864-1946), Gabriele Münter (1877-1962) como la pareja de Vasili Kandinski (1866-1944), Lee Krasner (1908-1984) como la de Jackson Pollock (1912-1956) o Dora Maar (1907-1997) como la amante de Pablo Picasso (1881-1973)<sup>8788</sup>. En muchos de estos casos, fueron las mujeres quienes se acercaron al arte de Vanguardia en primer lugar motivando a sus compañeros a nutrirse de los nuevos estilos<sup>89</sup>. De cualquier manera, la proliferación de mujeres creadoras en las diferentes disciplinas artísticas de los movimientos de Vanguardia a lo largo del último siglo revela un importante cambio con respecto a la Historia del Arte del pasado<sup>90</sup>.

A finales del siglo XIX, surgió un nuevo término en referencia a aquellas mujeres que rechazaban los límites establecidos en una sociedad dominada históricamente por los hombres: las *new women*. Aparecieron en Francia en la década de 1920, sin embargo, no se caracterizaban solo por su lucha política enfocada hacia el feminismo –que reivindicaba la igualdad de género y los derechos de la mujer–, sino que también se diferenciaban por su apariencia y su modo de vida, adoptando una figura andrógina y rebelándose contra los conceptos tradicionales de la feminidad que habían pervivido hasta entonces<sup>91</sup>. En Francia, las *new women* eran conocidas como las *garçonnes* y se identificaban por ser mujeres que desafiaban lo que en aquella época se consideraba socialmente correcto. Las *garçonnes* vestían con trajes de dos piezas y se habían despedido del corsé, lucían el cabello corto, escuchaban y bailaban jazz, bebían alcohol, fumaban tabaco, conducían, mantenían

<sup>87</sup> PERRY, P., *Women artists and the Parisian Avant-garde: Modernism and feminine art, 1900 to the late 1920s*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

<sup>88</sup> NOCHLIN, L., “Why have there been no great women artists?”, en *Art News*, 1971, pp. 22-39.

<sup>89</sup> BONNET, M., *Les femmes dans l'art: qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art?*, París, La Martinière, 2004, p. 101.

<sup>90</sup> ROUSSELOT, J. y CASSOU, J., *La mujer en el arte: de la Prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Argos, 1971, pp. 291-192.

<sup>91</sup> GRAND, S., EGERTON, G. y D'ARCY, E., *A new woman reader: fiction, drama and articles of the 1890s*, Peterborough, Broadview Press, 2000.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

relaciones extramatrimoniales y/u homosexuales y seguían conductas similares a las de los hombres<sup>92</sup>. Por lo general, las *garçonnes* eran mujeres cultas, intelectuales y conocedoras de temas sociales, políticos y económicos sobre los que conversaban durante sus reuniones en cafés parisinos como los de Montparnasse y Pigalle.

El término *garçonne* procede de la novela titulada *La Garçonne* (1922) escrita por el novelista francés Victor Margueritte (1866-1942) y fue adoptado casi de inmediato por mujeres de la época que aún hoy seguimos considerando iconos del feminismo, como Coco Chanel (1883-1971)<sup>93</sup>, Suzy Solidor (1900-1983) o Alice Ernestine Prin (1901-1953), conocida como Kiki de Montparnasse<sup>94</sup>. El origen de este modelo de mujer, como apuntábamos, se encuentra tras la Primera Guerra Mundial; un período de liberalismo social, desorden político e incremento de los intercambios culturales transatlánticos. Fue en este momento cuando la mujer comenzó a ocupar su espacio, antes vacío, en las calles y en las diferentes profesiones, razón por la cual la alteración social fue evidente<sup>95</sup>. Tamara de Lempicka se representó como una *garçonne* más en su *Autorretrato* (1929), conduciendo un Bugatti verde, pero, a pesar de compartir la filosofía de vida de estas mujeres, en cuestiones de moda era diferente<sup>96</sup>.

Fueron años en los que la pugna por los derechos de las mujeres cobró especial impulso, se reivindicaba su acceso a la educación, al ámbito laboral, su inclusión en la vida política y su derecho al voto. Pese a que el inicio del movimiento sufragista se sitúa en 1848, en Estados Unidos, con la Declaración de Sentimientos de Seneca Falls, no fue hasta el año 1920 cuando se aprobó en este país el derecho al voto femenino. El caso de Francia puede resultarnos paradójico, pues, a pesar de ser el país donde este movimiento cobró mayor fuerza, fue uno de los países occidentales donde más tarde se aprobó este derecho, en el año 1945<sup>97</sup>.

---

<sup>92</sup> BARD, C., *Les Garçonnes: modes et fantasmes des années folles*, París, Flammarion, 1998, p. 15.

<sup>93</sup> MCAULIFFE, M., *When Paris sizzled: the 1920s Paris of Hemingway, Chanel, Cocteau, Cole Porter, Josephine Baker and their friends*, Maryland, Rowman & Littlefield, 2016.

<sup>94</sup> CHADWICK, W. y TRUE, T., *The modern woman revisited: Paris between the wars*, Nuevo Brunswick, N.J. Rutgers University Press, 2003, p. 41.

<sup>95</sup> MARÍAS, J., *La mujer en el siglo XX*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1982, p. 23.

<sup>96</sup> DOAN, L., "Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s", en *Feminist Studies*, Vol. 24, No. 3, 1998, pp. 667-668.

<sup>97</sup> FAWCETT, G. y VALDIVIA, C., *Sufragio femenino: breve historia de un gran movimiento*, Madrid, Flores Raras, 2019.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

Tamara de Lempicka enseguida se percató de la necesidad inevitable del apoyo de un hombre para el triunfo de una mujer artista. Entre las mujeres de su entorno, se encontraban algunas como Maria Laurencin (1883-1956), quien contaba con el apoyo de su amante Guillaume Apollinaire (1880-1918), Alice Halicka (1894-1975) de Louis Marcoussis (1878-1941), Frida Kahlo (1907-1954) de Diego Rivera (1886-1957), Lee Miller (1907-1977) de Man Ray (1890-1976) y Leonora Carrington (1917-2011) de Max Ernst (1891-1976), aparte de las artistas que mencionamos anteriormente. A comienzos de siglo, L'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, la única escuela oficial para mujeres de Francia, alentaba a sus alumnas a dedicar su trabajo a las artes aplicadas y decorativas, mientras que la pintura se destinaba por completo a los hombres. Muchas mujeres artistas como María Gutiérrez Blanchard (1881-1932), Suzanne Duchamp (1889-1973) o Alice Halicka no figuraron en la historia del movimiento cubista, incluso la última fue obligada por su marido a destruir sus pinturas para retomar los diseños de telas<sup>98</sup>.

La pintora, consciente de su situación y deseosa por romper con lo establecido, proclamó un modelo de mujer apasionada, valiente, narcisista y dueña de su destino; ella solo era tradicional en su admiración por los maestros de la pintura renacentista. Vivió la mayor parte de su vida rodeada de lujo y *glamour*, algo que trasladó a su arte, caracterizado por sacar el máximo partido a la belleza, y considerando el retrato como un espacio para combinar la técnica pictórica y la imaginación. Exceptuando el *Retrato de la duquesa de la Salle* (1925), ella jamás pintó mujeres de aspecto andrógino, sino que se recreaba en el deseo y el erotismo de las carnes desnudas de sus modelos femeninos.

Su ajetreada vida social le otorgó fama y clientes pudientes, sin embargo, no logró el reconocimiento merecido entre el resto de los artistas. En sus fotografías aparece pintando en su sofisticado estudio elegantemente vestida, hecho que favorecía la rabia del resto de artistas, quienes ignoraban que el acto de autorretratarse luciendo sus mejores galas formaba parte de una costumbre renacentista. Para Tamara, escandalizar a la sociedad, a través, tanto de su obra artística como de su forma de vivir, era también un modo de aumentar su popularidad.

---

<sup>98</sup> BORNAY, E., *ob. cit.*, p. 103.

ADLER, L., *The trouble with women artists: reframing the history of art*, París, Flammarion, 2019, p. 21.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

Como sabemos, era admiradora de la pintura italiana del siglo XV y de la pintura flamenca del siglo XVII y combinó esta inspiración con los recursos estéticos del momento de movimientos como el Cubismo y el Futurismo. Ella misma afirmaba: «Vivo la vida al margen de la sociedad, y las reglas de la sociedad no se aplican a los que vivimos al margen»<sup>99</sup>. Tamara fue entonces la introductora de un cambio en el modo de representar a la mujer, otorgándole carácter y un sentido de emancipación, convirtiéndose así en la pintora de la alta sociedad de su época que disfruta de los placeres de la vida.

En París, Lempicka entabló amistad con la escritora estadounidense Nathalie Barney (1876-1972)<sup>100</sup> de cuyo círculo recibió numerosos encargos. Además, gracias a la escritora conoció a André Gide (1869-1951), quien, junto con Lhote, actuó como jurado en Le Salon d'Automne, donde nuestra artista presentó una obra de gran intensidad erótica, titulada *Perspectiva* o *Las dos amigas* (1923) (Fig. 30)<sup>101</sup>. La exposición fue todo un éxito y los críticos destacaron el dominio pictórico de Tamara para el tratamiento del volumen a través de los pliegues de las carnes y de las telas, así como la frialdad, el distanciamiento emocional y la perfecta combinación de las referencias a la pintura del pasado clásico y los elementos cubistas, presentes en el fondo arquitectónico<sup>102</sup>.

Durante el periodo de mayor éxito de Tamara de Lempicka, la obra del pintor realista Gustave Courbet (1819-1877), titulada *El origen del mundo* (1866), estaba siendo recuperada por diferentes pintoras, como Suzanne Valadon (1865-1938) y Émilie Charmy (1878-1974), quienes cuestionaban a los hombres por la exclusividad para pintar desnudos femeninos. Tamara se nutrió de estas pintoras y de otras muchas: de Valadon tomó, por ejemplo, la agresividad en sus desnudos carnales rebelándose contra la negación de la sexualidad femenina<sup>103</sup>; también se inspiró en Marie Blanchard, Alice Halicka y Marevna Vorobev-Stebelska (1892-1984). Así, la artista toma el desnudo clásico aportándole seducción, restándole cualquier rasgo de impudicia y combinando la agresividad sexual con la que presenta Courbet su escena y el ímpetu de las pintoras que la preceden. Podríamos decir que el

<sup>99</sup> NÉRET, G., *ob. cit.*, p. 40.

<sup>100</sup> Nathalie Barney fue anfitriona de las reuniones literarias del salón que ella misma regentaba, conocido como el Salón de Barney, en París. Allí trabajó para promover la obra de mujeres artistas, especialmente de mujeres escritoras. Tamara y Barney se conocieron en París, ciudad que las acogió durante su exilio.

JAY, K., *The amazon and the page*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

<sup>101</sup> Véase Apéndice Documental, p. 39.

<sup>102</sup> TRUE, T., *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2005, p. 87.

<sup>103</sup> ROUSSELOT, J. y CASSOU, J., *ob. cit.*, p. 298.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

producto de la conjugación de las diferentes influencias es *La Bella Rafaela* (1927) (Fig. 19), cuadro del que hablaremos con detenimiento más adelante, considerado en 1973 como «el desnudo más importante del siglo XX» según el *Sunday Times Magazine*<sup>104</sup>.



Figura 19  
Tamara de Lempicka, *La Bella Rafaela*, 1927.  
Colección privada, California.

En esta época, a ojos de la sociedad, el hecho de que mujeres posaran desnudas para otras, las convertía en homosexuales y, a pesar de que Lempicka se declaraba deudora de los pintores clásicos, plasmaba claramente en sus lienzos el deseo sexual que sentía por las retratadas, mirándolas con ojos de amante. El cuadro *Dos mujeres*, expuesto en Le Salon d'Automne en el año 1925 encandiló al público, pero encasilló definitivamente a Tamara como pintora de escenas lésbicas. De este periodo son también dos de sus mejores cuadros: *La modelo* (1925) (Fig. 32)<sup>105</sup> y *Cuatro desnudos* (1925) (Fig. 33)<sup>106</sup>. En el primero, Tamara retrata a una mujer que repliega su *déshabillé*, dejando a la vista su pierna izquierda y el torso descubierto, a la vez que cubre su rostro evitando el contacto visual con el

<sup>104</sup> AVERY, E., *ob. cit.*, p. 51.

<sup>105</sup> Véase Apéndice Documental, p. 39.

<sup>106</sup> Véase Apéndice Documental, p. 39.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

espectador. Lo que llama poderosamente nuestra atención es la curva en tonos grisáceos que sirve de fondo a la figura y otorga a la escena cierto dinamismo. En *Cuatro desnudos*, Tamara escoge una escena plural donde los cuerpos de las cuatro modelos son monumentales y rotundos y donde, lejos de esconder sus expresiones, dibuja sus rostros en su momento de placer<sup>107</sup>. Podríamos relacionar de nuevo esta obra con *El baño turco* (1862) de Ingres, sin embargo, y a diferencia del pintor francés, Tamara suprime el fondo situando a las figuras de manera que habitan el lienzo por completo<sup>108</sup>.

Como podemos verificar contemplando los cuadros que hemos expuesto hasta ahora, los desnudos femeninos de nuestra artista son descomunales, de curvas que en ocasiones cubren el fondo, de piernas anchas y brazos finos, de mirada inexpresiva lejos del contacto visual con el espectador...<sup>109</sup> Tamara también fue hábil a la hora de plasmar la sensualidad a través, no de los cuerpos desnudos, sino de otros elementos fetichistas, como los guantes y los pañuelos –en *Autorretrato (Tamara en un Bugatti verde)* (1929) y en *La Bella Rafaela* (1927)–, estolas de visón –en *Retrato de la Sra. Allan Bott* (1930) (Fig. 54)<sup>110</sup> y en *Retrato de la baronesa Renata Treves o Mujer con cuello de piel* (1925) (Fig. 34)<sup>111</sup>–, encajes –en *Retrato de Nana de Herrera* (1929)–, blusas con parte de los botones desabrochados o vestidos que al ceñirse resaltan las curvas del cuerpo de la retratada –en *Retrato de Ira Perrot* (1931-1932)–... El historiador Gilles Néret destaca la influencia de Ingres en la combinación sutil de carne y tela, que podemos comprobar en *Muchacha en verde* (1930) (Fig. 53)<sup>112</sup>, y para describirlo cita a Gaëton Picon:

No hay nada tan excitante, sutil e ingresco como cuando se establece una armonía perfecta entre un terciopelo y un trozo de carne desnuda, entre un chal y un mechón de pelo; como la línea del encuentro entre un comienzo del pecho y un escote, entre un brazo y un guante alto.<sup>113</sup>

<sup>107</sup> MARMORI, G., *The major works of Tamara de Lempicka (1925-1935)*, Milán, Idea Editions, 1978, pp. 30-34.

<sup>108</sup> NÉRET, G., *ob. cit.*, p. 42.

<sup>109</sup> AVERY, E., *ob. cit.*, pp. 170-172.

<sup>110</sup> Véase Apéndice Documental, p. 43.

<sup>111</sup> Véase Apéndice Documental, p. 40.

<sup>112</sup> Véase Apéndice Documental, p. 43.

<sup>113</sup> NÉRET, G., *Tamara de Lempicka, 1898-1980: Goddess of the automobile age*, Köln, Taschen, 2011, p.44.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

En el año 1927 en el Bois de Boulogne<sup>114</sup>, Tamara de Lempicka fue seducida por una joven prostituta llamada Rafaela, quien se convirtió en la protagonista de uno de sus cuadros más aclamados por la crítica, *La Bella Rafaela*. Rafaela posó desnuda con una mínima tela granate y reclinada sobre un diván de color gris. En la imagen final su cuerpo parece retorcerse de placer, con los ojos cerrados y los labios, ligeramente entreabiertos, pintados de rojo. Tamara consiguió presentar el narcisismo de su retratada, complacida en sí misma. La perspectiva frontal y las piernas en primer plano despiertan en el espectador su deseo carnal<sup>115</sup>.

A partir de 1928, año en el que se divorció de Tadeusz, la pintora vivió el momento álgido de su carrera artística; la crítica glorificaba sus obras y diferentes revistas, tanto de arte como de moda, hablaban sobre ella. Fue precisamente en ese momento cuando la revista de moda alemana *Die Dame*, dedicada a la emergente emancipación femenina, le encargó la portada del número estival; trabajo cuyo fruto fue el famoso *Autorretrato (Tamara en un Bugatti verde)* (Fig. 20), considerado como la pintura que mejor representa el estilo de nuestra artista. En ella, Tamara de Lempicka se retrata conduciendo un Bugatti<sup>116</sup>, ataviada con unos guantes de ante beige, un pañuelo y un casco. Con su



Figura 20  
Tamara de Lempicka,  
*Autorretrato (Tamara en un Bugatti verde)*, 1929.  
Colección privada.

obra, la artista homenajeó la muerte de la bailarina y coreógrafa estadounidense Isadora Duncan (1877-1927), quien había fallecido dos años antes a causa de un estrangulamiento cuando su largo chal se enredó en una de las ruedas delanteras del Bugatti en el que viajaba<sup>117</sup>. La escena transmite la idea de progreso, latente en París durante el periodo de entreguerras. La mujer mira directamente al

<sup>114</sup> El Bois de Boulogne es un parque ubicado en París, cerca del suburbio de Boulogne-Billancourt.

<sup>115</sup> BENSTOCK, S., *Women of the left bank: Paris, 1900-1940*, Texas, University of Texas Press, 1986, p. 413-414.

<sup>116</sup> En realidad, Tamara nunca tuvo un Bugatti verde, sino un Renault amarillo.

<sup>117</sup> ROLDÁN, M. J., *Historia del arte con nombre de mujer*, Sevilla, El Paseo, 2020, p. 266.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

espectador con un gesto atrevido e insolente, irradiando velocidad y libertad<sup>118</sup>. A diferencia del resto de sus pinturas, Tamara de Lempicka concibe esta como una obra publicitaria, dejando de lado los cuerpos desnudos y voluptuosos por los que era más conocida<sup>119</sup>. Años más tarde, en 1974, *L'Auto-Journal* apuntó sobre esta obra: «el autorretrato de Tamara de Lempicka es la imagen real de una mujer independiente que se hace valer. Sus manos están enguantadas, lleva casco y se muestra inaccesible. Una belleza fría y perturbadora a través de la cual se percibe un ser formidable, una mujer libre»<sup>120</sup>.



Figura 21  
Tamara de Lempicka,  
*Adán y Eva*, 1931.  
Museo de Arte Moderno Petit Palais,  
Ginebra, Suiza.

Otra de las obras que podemos destacar es *Adán y Eva* (1931) (Fig. 21), para cuya realización, la pintora estudió, entre otros, a Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) y a Francis Picabia (1879-1953), aproximándose finalmente a la sensualidad vigorosa de Valadon, quien presentaba una agresividad sexual tildada de masculina por muchos de los críticos. Lejos de cómo se acostumbraba a pintar este tipo de escenas, la pintora eliminó todo rastro de culpa de los personajes. Como es habitual en las obras de Lempicka, las figuras habitan de nuevo un fondo urbano de tonos grisáceos, sobre el que resalta el carmín de los labios y de las uñas de Eva. Mary Lawrence, en su publicación acerca de obras pictóricas con el mismo tema, describió a la Eva de Lempicka así: «una Eva moderna con el cabello rizado, como corresponde al estilo de nuestra época. Emancipada, desnuda, pero casta en su desnudez y, por ello, aún más deseable»<sup>121</sup>.

<sup>118</sup> CASO, A., *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras: desde la Prehistoria hasta las Vanguardias*, Oviedo, Libros de la letra azul, 2016, p. 221.

<sup>119</sup> GARCÍA, A., “Tamara de Lempicka. Una retratista a lo Art Déco.”, en *Descubrir El Arte*, 265, 2021.

<sup>120</sup> GARCÍA, J., “Tamara de Lempicka. Retratos y Ambientes.”, en *Galería Antiquaria: Arte Contemporáneo, Antigüedades, Mercado, Coleccionismo*, 261, 2007.

<sup>121</sup> LAWRENCE, M., *Lovers*, Nueva York, A&W Publishers, 1980.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

A pesar de que Tamara de Lempicka rechazaba clasificar el arte por género, la popularidad que estaban ganando las exposiciones exclusivamente de mujeres artistas, la empujó a participar en la exposición organizada por la FAM (*Femmes Artistes Modernes*) y celebrada en la Maison de France, en el año 1933. Ahora sí, la artista aprobaba que se la considerase mujer pintora y participó en tres exposiciones de mujeres más: en *Femmes Artistes d'Europe* (1936), en *Jeune de Paume* (1937) y en *Femmes Artistes Modernes* en la Galería Charpentier, en ese mismo año.

Pese a su fuerte deseo por desdeñar cualquier vínculo entre su arte y un apoyo masculino, tras su unión matrimonial en 1934 con el barón Kuffner –hombre que coleccionaba su obra desde años atrás–, la prensa apodó a Lempicka como «la baronesa del pincel». En ese momento, aún pervivía la división entre pintura masculina y femenina<sup>122</sup>, lo que hacía que su obra pictórica fuese de muy difícil clasificación. Sus pinturas podrían encuadrarse dentro del Art Déco por tratarse de un estilo decorativo, sin embargo, los cuerpos voluptuosos y la sexualidad agresiva de las féminas retratadas confundía a los críticos.

En definitiva, Tamara de Lempicka logró romper con el modelo de mujer que había pervivido en el arte hasta entonces. Sus mujeres combinaban el erotismo con la fortaleza y la libertad; eran mujeres bellas y exuberantes, elegantes e independientes... tal y como la propia artista se presentaba. Por este motivo, podemos considerarla como un símbolo de la liberación para la mujer.

#### **4.- La huella de Tamara de Lempicka**

No fue hasta años después de su fallecimiento, cuando el nombre de Lempicka volvió a resurgir como un ave fénix de sus cenizas, creciendo vertiginosamente su fama y la cotización de sus pinturas. A partir de la década de 1970, a razón de una exposición retrospectiva de su obra celebrada en París, así como de un renovado interés por el Art Déco, la producción pictórica de Tamara de Lempicka comenzó a revalorizarse, no solo por la calidad artística de sus trabajos, sino también por el atractivo de su fascinante biografía.

---

<sup>122</sup> TAURONI, E., *Arte y mujer: con perspectiva de género*, S.L., 2020, p. 103



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

Debemos destacar también el hecho de que en 1994 la conocida casa de subastas Christie's<sup>123</sup> de Nueva York vendió la pintura titulada *Adán y Eva*, que había pertenecido a la actriz y cantante estadounidense Barbra Streisand (1942-). La obra fue adjudicada por dos millones de dólares y logró resucitar el afán por adquirir un Lempicka por los grandes coleccionistas, entre los que figuran nombres conocidos, como los de Jack Nicholson (1937-), Madonna (1958-) o Sharon Stone (1958-).

Desde entonces, las retrospectivas de la obra de Lempicka se han ido sucediendo año tras año y, como apuntábamos anteriormente, entre los coleccionistas, sus cuadros son un trofeo muy disputado. No cabe duda de que la artista creó una iconografía propia inconfundible, razón por la cual su estética ha sido reivindicada por el mundo de la moda y el diseño, e incluso por el de la música. Podemos mencionar que, en 1990, la cantante Madonna (1958-) homenajeó a la artista con su vídeo musical de *Vogue*<sup>124</sup> (Fig. 22), dirigido por el cineasta David Fincher (1962-)<sup>125</sup>. Sin embargo, aún hoy, permanece el dilema que la acompañó desde el principio: ¿Cuál es el estilo donde podemos encuadrar su obra? Como escribe su biógrafa, Laura Claridge: «¿Qué se puede hacer con una artista que se aferra a los ideales del Quattrocento en la era de Picasso?»<sup>126</sup>



Figura 22  
Madonna, *Vogue* (Official Music Video), 1990.  
Fotogramas del vídeo musical.

<sup>123</sup> Sitio web oficial de la casa de subastas Christie's. Disponible en: <https://www.christies.com/>

<sup>124</sup> MADONNA, *Vogue* (Official Music Video), 1990. Disponible en: <https://youtu.be/GuJQSAiODqI>

<sup>125</sup> ROLDÁN, M. J., ob. cit., p. 268.

<sup>126</sup> CLARIDGE, L., ob. cit., p.391.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

## 5.- Conclusiones

A raíz de lo expuesto a lo largo de nuestro estudio, puede resultar evidente la consideración y la fama alcanzada por Tamara de Lempicka fundamentalmente durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo pasado; sin embargo, pese a tratarse de una artista completamente subversiva, no logró su merecido reconocimiento hasta décadas después de su fallecimiento.

Tal y como hemos revelado, el contexto histórico, político, social y cultural que vivió la artista condicionó tanto su personalidad como el camino que tomaría su carrera artística como pintora. Como sabemos, vivió un periodo realmente convulso, repleto de avatares, donde el exilio<sup>127</sup> se convirtió en una constante; además, su entorno no favorecía el desarrollo laboral y artístico femenino, por lo que tuvo que abrirse paso ayudándose de un apoyo masculino, así como de sus mecenas, entre los que se encontraban destacadas figuras de la élite social de su tiempo.

Fue una artista que logró combinar extraordinariamente tradición y modernidad. En su vida personal, siempre permaneció al lado de un hombre –primero, Tadeusz Łempitczki; después, el barón Kuffner–, estuvo casada y tuvo una hija; sin embargo, desafió las convenciones sociales con sus relaciones extramatrimoniales, algunas de ellas homosexuales, razón por la cual en repetidas ocasiones fue colocada en el punto de mira por parte de los círculos más conservadores. En su obra también dejó constancia de esta simbiosis de extremos; su pintura se nutría de su admiración por los grandes maestros renacentistas, de la misma manera que introducía las novedades propias del Art Déco, hundiendo sus raíces en movimientos anteriores, como el Cubismo y el Futurismo. Como hemos podido comprobar, son obras de grandes dimensiones donde desarrolla un vocabulario geométrico, con figuras de volúmenes rotundos, vestidas de tejidos que tornan en superficies de brillos metálicos sobre fondos urbanos. Sin embargo, a pesar de la aparente monotonía de sus esquemas plásticos, la capacidad de Tamara de Lempicka para captar la variedad psicológica de sus personajes es tal, que no dudamos en considerarla una de las mejores retratistas de su tiempo.

---

<sup>127</sup> Abandonó Rusia en el año 1918 bajo unas circunstancias dramáticas. Años después, en 1939, partió hacia Estados Unidos dejando atrás París.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

Lempicka rompió con muchas convenciones. En sus retratos de féminas se alejaba de las diosas, de las *femme fatale*, de las religiosas... para representar un nuevo modelo de mujer completamente libre e independiente, fuerte y valerosa, bella y exuberante. La pintora se convirtió así en todo un símbolo de la liberación para la mujer. Confiando en su atractivo personal, siempre se comportó como una diva –las fotografías que conservamos de ella son reveladoras al respecto–. Por otra parte, Tamara de Lempicka tuvo un sentido muy comercial, pues supo cómo promocionar y vender sus cuadros, cuidando y divulgando su atractivo como artista emancipada y moderna.

Quizá, el declive de la fama de Lempicka durante sus últimos años de vida estuviese relacionado directamente con uno de los aspectos que arrinconó al Art Déco y del que ella fue víctima: la ideología política conservadora atribuida a esta estética burguesa. Quizá también, ésta haya sido la causa de su olvido durante años, pues las primeras historiadoras que se dedicaron a la investigación de las mujeres artistas desde una perspectiva de género abordaron su estudio desde planteamientos progresistas e incluso cercanos a una ideología de centro-izquierda, alejada, por tanto, de nuestra artista.

En definitiva, Tamara de Lempicka creó una estética inconfundible que marcó toda una época. Cuando pensamos en la artista es inevitable evocar conceptos como la elegancia, la sofisticación, el lujo, el *glamour* o la sensualidad. Ella se convirtió en el paradigma del nuevo modelo de mujer de los años veinte en París, para más tarde actuar como referente artístico femenino y servir como trampolín para otras muchas mujeres artistas.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

## 6.- Apéndice documental

### Producción pictórica



Figura 23  
Tamara de Lempicka,  
*El chino*, ca. 1921.  
Museo Malraux, Le Havre, Francia.

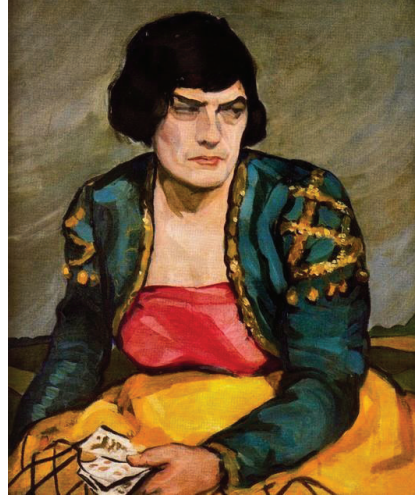


Figura 24  
Tamara de Lempicka,  
*La adivina*, ca. 1922.  
Colección Richard y Anne Paddy.

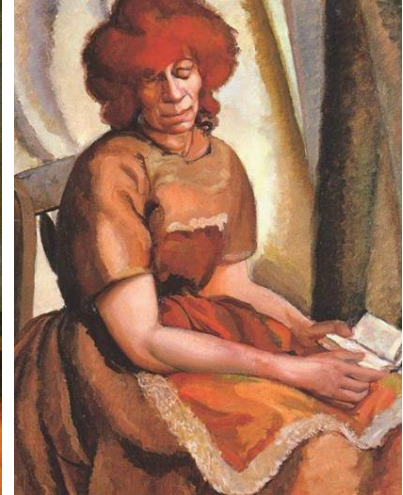


Figura 25  
Tamara de Lempicka,  
*Mujer pelirroja leyendo o Retrato de Mademoiselle Auzoux*, ca. 1922.  
Colección Alain y Michéle Blondel.



Figura 26  
Tamara de Lempicka,  
*El doble 47*, ca. 1924.  
Colección privada.



Figura 27  
Christian Schad,  
*Maria y Annunziata del puerto*, 1923.  
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,  
Madrid, España.



Figura 28  
Tamara de Lempicka,  
*Retrato de la señora Zanetos*, ca. 1924.  
Colección Jaime y Karen Dornbusch.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 29  
Tamara de Lempicka,  
*Mujer vestida de negro*, 1923.  
Colección privada.



Figura 30  
Tamara de Lempicka, *Perspectiva (Las dos amigas)*, 1923.  
Museo de Arte Moderno Petit Palais, Ginebra, Suiza.

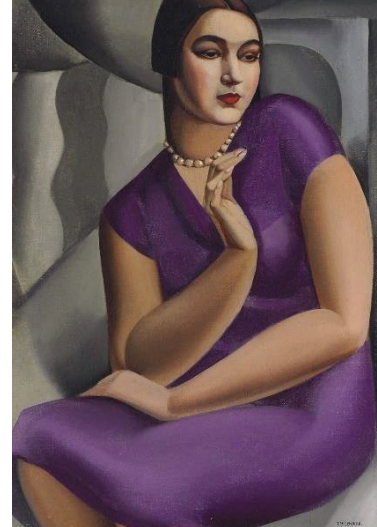


Figura 31  
Tamara de Lempicka,  
*La duquesa de Valmy*, 1924.  
Colección privada.



Figura 32  
Tamara de Lempicka,  
*La modelo*, 1925.  
Colección privada.



Figura 33  
Tamara de Lempicka,  
*Grupo de cuatro desnudos*, ca. 1925.  
Colección privada.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 34  
Tamara de Lempicka,  
*Retrato de la baronesa Renata Treves o  
Mujer con cuello de piel*, ca. 1925.  
Colección privada.



Figura 35  
Tamara de Lempicka,  
*Retrato del marqués de Afflito en la  
escalera*, 1926.  
Colección privada.



Figura 36  
Tamara de Lempicka,  
*Retrato del marqués de Sommi*, 1926.  
Colección privada.



Figura 37  
Tamara de Lempicka,  
*Retrato del conde Fürstenberg Herdringen*,  
1925.  
Colección privada.



Figura 38  
Tamara de Lempicka,  
*Retrato del Dr. Boucard*, 1928.  
Colección privada.



Figura 39  
Tamara de Lempicka,  
*Retrato de Nana de Herrera*,  
1929.  
Colección privada.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 40  
Tamara de Lempicka, *La túnica rosa*, 1927.  
Colección privada.



Figura 41  
Tamara de Lempicka, *Myrto, dos mujeres en un diván*, 1928.  
Paradero desconocido.



Figura 42  
Tamara de Lempicka, *Retrato del Arlette Boucard*, 1928.  
Colección privada.



Figura 43  
Tamara de Lempicka, *Retrato de la Sra. Boucard*,  
1931.  
Colección privada.



Figura 44  
Tamara de Lempicka,  
*Kizette de rosa*, ca. 1926.  
Museo de Bellas Artes, Nantes,  
Francia.



Figura 45  
Tamara de Lempicka,  
*La comulgante o  
La primera comunión de Kizette*, 1928.  
Centro Nacional de Arte y Cultura  
Georges Pompidou, París, Francia.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 46  
Tamara de Lempicka,  
*Rascacielos*, 1930.  
Colección privada.



Figura 47  
Tamara de Lempicka, *Nueva York*, 1929.  
Colección privada.



Figura 48  
Tamara de Lempicka,  
*Desnudo con edificios*, ca. 1930.  
Colección privada.



Figura 49  
Tamara de Lempicka,  
*Andrómeda*, 1927-1928.  
Colección privada.



Figura 50  
Tamara de Lempicka, *Chicas*, 1928.  
Colección privada.



Figura 51  
Tamara de Lempicka,  
*Compartiendo secretos*, 1928.  
Colección privada.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 52  
Tamara de Lempicka, *Saint-Moritz*, 1929.  
Colección privada.



Figura 53  
Tamara de Lempicka,  
*Muchacha en verde*, 1930.  
Centro Nacional de Arte y Cultura Georges  
Pompidou, París, Francia.



Figura 54  
Tamara de Lempicka,  
*Retrato de la Sra. Allan Bott*  
para la portada de *Die Dame*,  
1930.



Figura 55  
Tamara de Lempicka,  
*Retrato de Ira Perrot*, 1931-1932.  
Colección privada,  
Buenos Aires, Argentina.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 56  
Tamara de Lempicka,  
*Dos figuras arrodilladas*, 1953.  
Colección privada.



Figura 57  
Tamara de Lempicka, *El lector III*, 1956.  
Colección privada.



Figura 58  
Tamara de Lempicka, *Manzana, membrillo y uvas*, 1958.  
Colección privada.

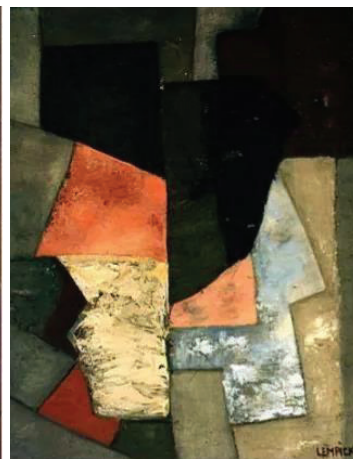


Figura 59  
Tamara de Lempicka,  
*Composición abstracta A1*, 1960.  
Colección privada.



Figura 60  
Tamara de Lempicka, *Los conejos I*, 1961.  
Colección privada.



Figura 61  
Tamara de Lempicka,  
*Las dos palomas I*, 1960.  
Colección privada.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

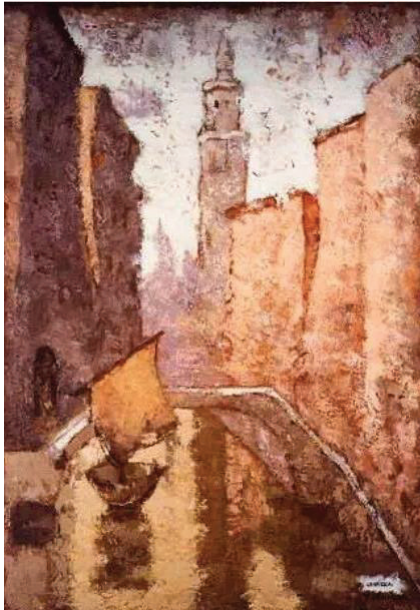


Figura 62  
Tamara de Lempicka,  
*Venecia bajo la lluvia*, 1961.  
Colección privada.



Figura 63  
Tamara de Lempicka,  
*Claustro en la Toscana*, 1961.  
Colección privada.



Figura 64  
Tamara de Lempicka,  
*Mujer etrusca*, 1959.  
Colección privada.



Figura 65  
Tamara de Lempicka,  
*La lavandera I*, 1960.  
Colección privada.



Figura 66  
Tamara de Lempicka,  
*La lectora IV*, 1960.  
Colección privada.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

Fotografías



Figura 67  
Tamara de Lempicka, cuando tenía trece años,  
jugando al diábolos. Montecarlo, 1911.



Figura 68  
Tamara de Lempicka, cuando tenía dos años,  
con su hermano Stanczyk. Riga, 1900.



Figura 69  
La artista con su primer marido, Tadeusz  
Lempiczki. París, 1920.



Figura 70  
Tamara de Lempicka y su hija  
Kizette en el Bois de Boulogne.  
París, 1925.



Figura 71  
Kizette, en torno a 1925.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 72  
Bonney, Tamara de Lempicka frente al retrato  
de Nana de Herrera, ca. 1927.  
Colección Alain y Michéle Blondel.



Figura 73  
Studio Lorelle,  
La artista sentada, ca. 1928.  
Colección Alain y Michéle Blondel.



Figura 74  
Bonney, Tamara de Lempicka frente al  
retrato de Tadeusz, ca. 1928.  
Colección Alain y Michéle Blondel.



Figura 75  
D'Ora, Tamara de Lempicka con estola de  
zorro y sombrero, ca. 1929.  
Colección Alain y Michéle Blondel.



Figura 76  
D'Ora, Tamara de Lempicka en  
vestido de noche, ca. 1929.  
Colección Alain y Michéle Blondel.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 77  
Gravot, Estudio en la calle Méchain, ca. 1930.  
Colección Alain y Michèle Blondel.



Figura 78  
Gravot, Estudio en la calle Méchain, ca. 1930.  
Colección Alain y Michèle Blondel.

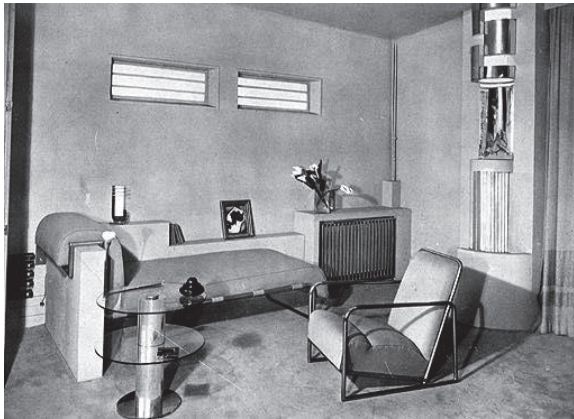


Figura 79  
Gravot, Estudio en la calle Méchain, ca. 1930.  
Colección Alain y Michèle Blondel.

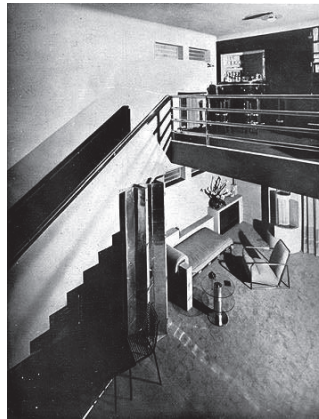


Figura 80  
Gravot, Estudio en la calle Méchain, ca. 1930.  
Colección Alain y Michèle Blondel.



Figura 81  
Studio Piaz, La artista en su habitación, ca. 1930.  
Colección Alain y Michèle Blondel.



Figura 82  
La artista en su estudio de la calle Méchain. París, en torno a 1937.



Figura 83  
Camuzzi, Tamara de Lempicka con guantes, ca. 1934-1937.  
Colección Alain y Michèle Blondel.



Figura 84  
Camuzzi, Tamara de Lempicka de frente con collar, ca. 1934-1937.  
Colección Alain y Michèle Blondel.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 85  
Camuzzi, Tamara de Lempicka con fondo negro, ca. 1934-1937.  
Colección Alain y Michéle Blondel.



Figura 86  
Camuzzi, Tamara de Lempicka con lirios, ca. 1934-1937.  
Colección Alain y Michéle Blondel.



Figura 87  
Camuzzi, Tamara de Lempicka fumando, ca. 1934-1937.  
Colección Alain y Michéle Blondel.



Figura 88  
Tamara de Lempicka con su segundo marido, el barón Raoul Kuffner en Venecia, final de la década de 1930.



Figura 89  
La pintora y Miss Cecelia Meyers durante la realización del cuadro *Susana en el baño*, 1938.



Figura 90  
La artista sentada con un cuadro en la mano, ca. 1941.  
Colección Alain y Michéle Blondel.



Figura 91  
Willy Maywald, Tamara de Lempicka y escultura clásica, ca. 1949.  
Colección Alain y Michéle Blondel.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras



Figura 92

Jaulmes, Tamara de Lempicka en la inauguración de su exposición en la galería de Luxemburgo, ca. 1972.  
Colección Alain y Michèle Blondel.



Figura 93

Tamara de Lempicka en los Tres Bambúes, Cuernavaca, 1979-1980.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

## 7.- Bibliografía

- ADLER, L., *The trouble with women artists: reframing the history of art*, París, Flammarion, 2019.
- ANDREU, J., *Tamara de Lempicka*, Barcelona, El Cobre, 2005.
- ARWAS, V., *Art Déco*, Londres, Academy, 1985.
- AVERY, E., *The last nude*, Estados Unidos, Riverhead, 2011.
- BADE, P., *Tamara de Lempicka*, Nueva York, Parkstone International, 2012.
- BARD, C., *Les Garçonnes: modes et fantasmes des années folles*, París, Flammarion, 1998.
- BAYER, P., *Art Déco*, Barcelona, Océano, 1999.
- BAZIN, G., *Tamara de Lempicka*, Tokio, Parco, 1980.
- BECKETT, W., *Contemporary women artists*, Oxford, Phaidon, 1988.
- BENSTOCK, S., *Women of the left bank: Paris, 1900-1940*, Texas, University of Texas Press, 1986.
- BLONDEL, A., *Tamara de Lempicka: Catalogue Raisonné 1921-1979*, Acatos, 1999.
- BLONDEL, A. y BRUGGER, I., “Tamara De Lempicka: Art Déco icon”, en *Canadian Art*, 77, Fall, 2004.
- BLONDEL, A., BRUGGER, I. y GRONBERG, T., *Tamara de Lempicka: femme fatale des Art Déco*, Londres, Real Academia del Arte de Gran Bretaña, 2004.
- BONNET, M., *Les femmes dans l'art: qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art?*, París, La Martinière, 2004.
- BORNAY, E., *Arte se escribe con M de mujer: mujeres creadas, mujeres creadoras*, Barcelona, SD, 2010.
- BRUGGER, I., *Tamara de Lempicka: Art Déco Icon*, Londres, Royal Academy of Arts, 2004.
- CALVESI, M. y BORGHESE, A., *Tamara de Lempicka: elegant transgressions*, Roma, Centre Culturel Alessandra Borghese, 1994.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

- CASO, A., *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras: desde la Prehistoria hasta las Vanguardias*, Oviedo, Libros de la letra azul, 2016.
- CHADWICK, W. y BARBERAN, M., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.
- CHADWICK, W. y TRUE, T., *The modern woman revisited: Paris between the wars*, Nuevo Brunswick, N.J. Rutgers University Press, 2003.
- CLARIDGE, L., *Tamara de Lempicka: una vida de déco y decadencia*, Barcelona, Circe, 2000.
- DIETSCHY, P. y CLASTRES, P., *Sport, société et culture en France du XIXe siècle à nos jours*, París, Hachette, 2006.
- DOAN, L., “Passing Fashions: Reading Female Masculinities in the 1920s”, en *Feminist Studies*, Vol. 24, No. 3, 1998.
- DOBRZYNSKI, C. y MARRONE, J., *Julien Levy gallery records, 1857-1982*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art Archives, 2011.
- FAWCETT, G. y VALDIVIA, C., *Sufragio femenino: breve historia de un gran movimiento*, Madrid, Flores Raras, 2019.
- FERRO, M., *La revolución rusa*, Madrid, Historia 16, 1995.
- FRIGERI, F., *Mujeres artistas*, Barcelona, Blume, 2019.
- GALERIE ROR VOLMAR, “Tamara de Lempicka”, en *Art Facts*, 1961.
- GARCÍA, A., “Tamara de Lempicka. Una retratista a lo Art Déco.”, en *Descubrir El Arte*, 265, 2021.
- GARCÍA, J., “Tamara de Lempicka. Retratos y Ambientes.”, en *Galería Antiquaria: Arte Contemporáneo, Antigüedades, Mercado, Coleccionismo*, 261, 2007.
- GLANTZ, M. y BLONDEL, A., *Tamara de Lempicka*, México, D. F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009.
- GODOY, M. J., *La mujer en el arte: una contralectura de la modernidad*, Granada, Universidad de Granada, 2007.



TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

- GRAND, S., EGERTON, G. y D'ARCY, E., *A new woman reader: fiction, drama and articles of the 1890s*, Peterborough, Broadview Press, 2000.
- GREINER, V. y COLLIGNON, D., *Tamara de Lempicka*, Barcelona, Planeta Cómics, 2020.
- GRONBERG, T., *Designs on modernity: exhibiting the city in 1920s Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- GROSENIK, U., *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Köln, Taschen, 2003.
- GUILLEMINAULT, G., *Les Années folles*, París, Denoël, 1956.
- HANSEN, A. J., *Expatriate Paris: a cultural and literary guide to Paris of the 1920s*, Nueva York, Skyhorse Publishing, Inc., 2014.
- HERALD, J., *Fashions of a decade: the 1920's*, Londres, B.T. Betsford Ltd, 1991.
- LAWRENCE. M., *Lovers*, Nueva York, A&W Publishers, 1980.
- LOYER, E. y GOETSCHHEL, P., *Histoire culturelle de la France; de la Belle Époque à nos jours*, París, Armand Colin, 2001.
- MARÍAS, J., *La mujer en el siglo XX*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1982.
- MARMORI, G., *Tamara de Lempicka*, Madrid, Mondadori, 1988.
- MARMORI, G., *The major works of Tamara de Lempicka (1925-1935)*, Milán, Idea Editions, 1978.
- MARMORI, G., PIERO, C., MAZOYER, A. y RONCORONI, F., *Tamara de Lempicka; Introduction by Giancarlo Marmori; with the Journal of Aélis Mazoyer, Gabriele d'Annunzio's housekeeper*, Milán, Franco Maria Ricci, 1977.
- MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.
- MCAULIFFE, M., *When Paris sizzled: the 1920s Paris of Hemingway, Chanel, Cocteau, Cole Porter, Josephine Baker and their friends*, Maryland, Rowman & Littlefield, 2016.
- MORENO, S., "El día que Tamara de Lempicka conoció a Alfonso XIII", en *Ars Magazine*, 2018.
- MORI, G., ABATE, M., WEISS, J. y STROUD, T., *Tamara de Lempicka: the queen of modern*, Nueva York, Skira, 2011.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

- NELSON, C., *A New Woman Reader*, Broadview Press, 2000.
- NÉRET, G., *Tamara de Lempicka, 1898-1980*, Köln, Taschen, 2006.
- NÉRET, G., *Tamara de Lempicka, 1898-1980: Goddess of the automobile age*, Köln, Taschen, 2011.
- NOCHLIN, L., “Why have there been no great women artists?”, en *Art News*, 1971.
- ORR, L., *Art Déco: 50 works of art you should know*, Nueva York, Prestel Publications, 2015.
- PENCK, S., *Tamara de Lempicka*, Nueva York, Prestel, 2004.
- PERRY, P., *Women artists and the Parisian Avant-garde: Modernism and feminine art, 1900 to the late 1920s*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- PHILLIPS, C., *Pasión por pintar: el arte y la época de Tamara de Lempicka. Según el relato de la Baronesa Kizette de Lempicka Foxhall a Charles Phillips*, Madrid, Mondadori, 1988.
- POKROVSKI, M. y FERNÁNDEZ, J., *Historia de Rusia*, Madrid, Akal, 1977.
- POLLACK, G., “Modernity and the Spaces of Femininity”, en *Vision and Difference: Femininity*, Routledge Classics, 1988.
- RAVAL, M. y RAMÍREZ, Z., *Historia de París*, Barcelona, Salvat, 1950.
- ROLDÁN, M. J., *Historia del arte con nombre de mujer*, Sevilla, El Paseo, 2020.
- ROUSSELOT, J. y CASSOU, J., *La mujer en el arte: de la Prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Argos, 1971.
- SEIBERLING, D., “Siren of a stylish era”, en *The New York Times*, 1978.
- SERRANO, A., *Mujeres en el arte*, Barcelona, Plaza & Janés, DL., 2000.
- TAURONI, E., *Arte y mujer: con perspectiva de género*, S.L., 2020.
- TRUE, T., *Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*, Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2005.
- TUNNELL, T., *The new woman painting: sexual subversion through the image and imagery of Tamara de Lempicka*, Concordia, Concordia University, 2005.
- VV.AA., *Del simbolismo al fauvismo*, Barcelona, Salvat, 2000.

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras

- WEIDEMANN, C., LARASS P. y KLIER, M, *50 women artists you should know*, Múnich, Prestel, 2016.
- WEIS, A., *Paris was a woman: portraits of the left bank*, San Francisco, Harper, 1995.

## 8.- Webgrafía

- Sitio web oficial acerca de Tamara de Lempicka. Disponible en: <https://tamaradelempickaestate.com/>
- Sitio web oficial del Museo del Palacio de Bellas Artes de México D.F. Disponible en: <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/>
- Sitio web oficial del Museo Soumaya de México D.F. Disponible en: <http://www.museosoumaya.org/>
- Sitio web oficial del Museo Nacional de Varsovia. Disponible en: <https://www.mnw.art.pl/>
- Sitio web oficial del Palacio de Givria de Madrid. Disponible en: <https://palaciodegaviriamadrid.com/>
- Sitio web oficial del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París. Disponible en: <https://www.centrepompidou.fr/es/>
- Sitio web oficial del Museo de Bellas Artes de Nantes. Disponible en: <https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/es/>
- Sitio web oficial del Museo de las Bellas Artes André Malraux en El Havre, Francia. Disponible en: <http://www.muma-lehavre.fr/>
- Sitio web oficial Museo de Arte Moderno Petit Palais en Ginebra, Suiza. Disponible en: <https://www.mamco.ch/>
- Sitio web oficial de la casa de subastas Christie's. Disponible en: <https://www.christies.com/>

TAMARA DE LEMPICKA  
y la representación de la mujer en el periodo de entreguerras