

## EL ARQUETIPO DE MUJER PINTORA EN LA PRENSA GRÁFICA ESPAÑOLA: EL CASO DE *BLANCO Y NEGRO* (1891-1936)

### THE ARCHETYPE OF THE FEMALE PAINTER IN SPANISH GRAPHIC PRESS: THE CASE OF THE *BLANCO Y NEGRO* (1891-1936)

Isabel Rodrigo Villena

*Universidad de Castilla La Mancha*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3762-1260>

Isabel.Rodrigo@uclm.es

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO QUOTE THIS ARTICLE:

Rodrigo Villena, I. (2023). El arquetipo de mujer pintora en la prensa gráfica española: el caso de *Blanco y Negro* (1891-1936). *Imafronte*, 30, pp. 149-167.

#### RESUMEN

La representación de las artistas mujeres en la prensa gráfica española del primer tercio del siglo XX es un campo de investigación apenas abordado, que posee un indudable valor por su contribución al análisis de la recepción de las artistas plásticas en el período en que las mujeres empiezan a introducirse en el sistema del arte. Este trabajo analiza la construcción y significados del arquetipo de mujer pintora en el caso particular de la revista *Blanco y Negro* (1891-1936), que fue pionera en la modernización de la prensa ilustrada en España y, a su vez, emblemática por sus portadas y páginas artísticas, realizadas por los artistas y dibujantes más reconocidos en la época.

**Palabras clave:** Iconografía/ Ilustración gráfica/ Blanco y Negro/ Artistas mujeres/ Pintoras.

#### ABSTRACT

The representation of women artists in the Spanish graphic press in the first third of the 20th century is a field of research that has hardly been approached, which has undoubted value for its contribution to the analysis of the reception of plastic artists in the period in which women began to make their way into the art system. This work analyzes the construction and meanings behind the archetype of the female painter in the particular case of the magazine *Blanco y Negro* (1891-1936), which was a pioneer in the modernization of the illustrated press in Spain as well as emblematic for its covers and artistic pages, made by the most recognized artists and cartoonists of the time.

**Keywords:** Iconography/ Graphical Illustration/ Blanco y Negro/ Women artists/ Female painters.

Pionera entre las publicaciones ilustradas españolas, el interés por el arte que manifestó la revista *Blanco y Negro* a lo largo de su primera etapa (1891-1936), favoreció de forma indirecta la visibilidad de las artistas mujeres, publicando cuarenta y un textos dedicados a pintoras, escultoras y mujeres que trabajaban en las artes decorativas (Rodrigo Villena, 2020b: 167), además de nombrar a otras muchas por su participación en las principales exposiciones y certámenes que se iban desarrollando en Madrid, en provincias o en el extranjero.

De forma paralela a estas noticias escritas, la pluma y el pincel de los artistas e ilustradores que trabajaron para *Blanco y Negro* completó la percepción social que durante estos años se tenía de las mujeres que se dedicaban a las artes plásticas, recreando su imagen en sus emblemáticas portadas y páginas ilustradas. A esta iconografía, hasta ahora no estudiada en la bibliografía que aborda la representación de las mujeres modernas en la revista *Blanco y Negro* (Pérez Rojas 1997 y 2001; Salmerón Berdejo, 2021), van dirigidas las siguientes páginas, que analizan y clasifican todas las pinturas y dibujos de mujeres realizando actividades artísticas, localizadas tras el vaciado de la publicación.

A diferencia de los estudios ya realizados sobre la representación de la mujer en la prensa ilustrada, algunos de los cuales han puesto el acento en la moda femenina (Villanueva, 2015), la mujer en el deporte (Ramos, 2006) o en la publicidad (Ramos 2008 y 2009; Arroyo Cabello, 2016); la iconografía de las mujeres pintoras es un campo de investigación apenas abordado en España<sup>1</sup>, que posee un indudable valor por su contribución al análisis del arquetipo de mujer artista creado en el ámbito de la pintura y del diseño gráfico y editorial de este período y, de forma más general, para la reconstrucción de la historia social y cultural de las mujeres artistas en la España del período analizado.

## 1. BLANCO Y NEGRO Y LA IMAGEN DE LAS MUJERES MODERNAS

En una época en que la mayoría de la población era analfabeta, y aun cuando el público principal de las revistas ilustradas fuera culto y burgués, la carga visual que ofrecían estas publicaciones fue fundamental para la construcción de los nuevos modelos femeninos que se estaban gestando, entre ellos, el de mujer artista. En el caso concreto de la revista *Blanco y Negro*, dos aspectos fundamentales contribuyeron a esta difusión. El primero fue su popularidad. Fundada por el periodista sevillano Torcuato Luca de Tena en 1891, la revista logró un éxito nunca visto hasta entonces, al ser ofrecida, con la misma calidad y mayores adelantos técnicos de impresión y de reproducción, a un precio inferior que la revista que por aquella época tenía más prestigio, *La Ilustración Española y Americana*, llegando a un número y a un espectro mucho mayor de público, que la adquiriría atraído por su mayor presencia fotográfica, sus reproducciones en color, de cuya introducción fue pionera, la calidad del papel *couché* y su formato algo más pequeño que el habitual.

Junto a sus adelantos técnicos, otro punto de interés fue su vocación artística. A imitación de las modernas revistas europeas (en especial de la revista alemana *Fliegende Blätter*), *Blanco y Negro* dio un puesto principal a la ilustración gráfica, acompañando sus textos literarios y noticias con ilustraciones y grabados e incorporando portadas y páginas artísticas que harían de ella un verdadero museo y un referente del grafismo de calidad (Brasas Egido, 1995: 26). Con un predominio absoluto del naturalismo (Bonet, 1992: 17), por *Blanco y Negro* desfilaron todos los géneros y tendencias estéticas (costumbrismo, realismo descriptivo, modernismo, vanguardia, nueva figuración), de la mano de más de un centenar de artistas consagrados y nuevos valores, algunos de los cuales eran pintores (Cecilio Pla, Emilio Sala, Carlos Vázquez, etc.); otros específicamente dibujantes (Ángel Díaz Huertas, Méndez Bringa, etc.); participando también humoristas (Sileno, K-Hito, Sirio, Xaudaró, etc.) y artistas especializados en el diseño de las orlas y las letras capitales (Valera, Blanco Coris, Arija, etc.)

Todos ellos tuvieron a la mujer como *leitmotiv* de sus creaciones, que estará presente en el ochenta por ciento de los dibujos de la colección (Sáiz y Luca de Tena, 1986: 356), dando cuenta de los cambios que se fueron sucediendo en el estatus social femenino desde finales del siglo

<sup>1</sup> Sobre la representación de las artistas plásticas en la prensa ilustrada de finales del siglo XIX y primer tercio del siglo XX véase: Bastida de la Calle (1994), cuyo estudio analiza modelos del ámbito internacional; y Rodrigo Villena (2020a), que analiza la iconografía de las artistas mujeres fotografiadas en la prensa gráfica española 1900-1936.

XIX hasta la irrupción de la Guerra Civil. *Blanco y Negro* ilustró con imágenes la aparición de un nuevo modelo de mujer perteneciente a la alta y media burguesía urbana, que demandaba y conquistaba nuevos espacios públicos, dejando en un lugar secundario la representación de roles femeninos más tradicionales como el *ángel del hogar*, las escenas costumbristas de modistillas, cigarrerías, planchadoras o vendedoras de flores y frutas (López Fernández, 2006: 42-46), así como las lánguidas y elegantes mujeres modernistas de largos cabellos y túnicas ondulantes que decoraban las páginas de la revista a principios de siglo (Brasas Egido, 1995: 44).

Esta apuesta se puso de manifiesto desde el número uno de la revista, con la elección como primera portada, que se mantendría durante 52 números, de un grabado del ilustrador cordobés Carlos Ángel Díaz Huertas, en el que una elegante mujer, de apariencia enérgica y segura de sí misma, conducía un carruaje, dejando a su paso una estela de hojas de periódico con las secciones que ocuparían las páginas de la nueva publicación.

Entre las muchas formas de interpretar y representar a la que tantas veces se ha llamado la *Eva Moderna*, que ocupó la mayoría de las portadas de *Blanco y Negro* desarrollando aficiones al aire libre (paseos, viajes, deportes, conducción de automóviles, etc.); participando en actos sociales (bailes, teatros, cafés, etc.); consumiendo y/o adquiriendo los productos de consumo que eran publicitados por la revista; exponiendo su indumentaria a la moda o desarrollando actividades profesionales, la más repetida en *Blanco y Negro* fue la representación de la mujer lectora, un tema que se acrecienta en el último tercio del siglo XIX como resultado de las reformas educativas y la concienciación sobre la necesidad de mejorar la instrucción femenina (Sanmartín y Bastida, 2002: 129-142), y que en este caso tenía una intención puramente publicitaria, ya que la culta y a la vez mundana lectora representada en sus portadas, no leía un libro o publicación cualquiera, sino un ejemplar de la propia revista.

Un lugar muy secundario respecto a estas iconografías lo ocupó la representación de artistas mujeres, que también estarán presentes desde los primeros números de *Blanco y Negro* a través de imágenes de jóvenes mujeres pintando o llevando los emblemas de la pintura y el dibujo. En concreto, el vaciado de la publicación entre 1891 y 1936 ha revelado un total de 30 obras con esta iconografía, donde no se incluyen la reproducción de varios autorretratos de pintoras aparecidos en las secciones de crítica de arte.

Todas ellas presentan el ejercicio artístico como una práctica snob y propia de mujeres modernas y sofisticadas, formando parte del conjunto de las imágenes femeninas que, en *Blanco y Negro*, como en el resto de las revistas ilustradas, mitificaron el cambio de estatus y la toma de conciencia de las mujeres que se empezó a producir en París y en otras ciudades europeas a finales del XIX, poniéndolo como emblema principal de los nuevos tiempos (Pérez Rojas, 1997:16). La representación de las mujeres pintoras vestidas a lo *parisienne* o a lo *garçon*, en escenarios al aire libre, en museos como copistas o en las salas de los certámenes a los que se presentaban, creó en el imaginario colectivo una tipificación de las artistas como mujeres emancipadas, sin que por ello sobrepasaran, en la vida real, los límites impuestos por el sistema patriarcal a la mujer.

Se presenta, a continuación, el análisis de las imágenes localizadas, agrupadas en los tipos iconográficos más destacados: alegorías de las artes y pintoras amateur, que se contrastarán con la representación de los pintores hombres y con la lectura ofrecida por las pintoras en los autorretratos publicados.

## 2. PINTORAS DE ALEGORÍA Y SU EVOLUCIÓN

Siempre al servicio de la actualidad, pero cuidando los aspectos propios de una revista de arte, la fusión entre la literatura y la pintura fue una nota dominante en la revista *Blanco y Negro* desde los primeros tiempos. Dentro de la redacción, el confeccionador era la persona que establecía los lazos de unión entre ambas especialidades, eligiendo las planas necesarias para los textos seleccionados, así como el tamaño y el tema de las ilustraciones, que encargaba a los artistas más adecuados. Los dibujos que no estaban vinculados a un texto, como portadas o páginas ilustradas, no seguían este trámite, pero también pasaban por la sección literaria para ser dotadas de un título y, en algunos casos, de un comentario. Las ilustraciones originales se reproducían fotográficamente, sometiendo el positivo a diferentes ácidos para obtener el relieve tipográfico necesario para la impresión en una plancha de zinc. Esta positiva fotográfica era

después retocada y mejorada por los artistas que trabajaban al frente del taller de fotograbado, con distintos procedimientos según fuera el original a lápiz, a pluma, a mancha o a carbón, hasta conseguir el cliché perfecto para bajar al taller de montaje (Iglesias, 1980: 20-22).

Desde el punto de vista iconográfico, la importancia de lo artístico y la estrecha relación entre lo literario y lo plástico se pusieron de manifiesto desde el primer número de la revista, a través del emblema que también estampó Ángel Díaz Huertas en una esquina de la ya comentada primera portada, formado por una pluma de ave como símbolo del escritor, cruzada por un carboncillo en representación del gremio de los pintores (Brasas Egido, 1995: 26). En la evolución de este motivo, algunos artistas le añadieron el rodillo de entintar propio de la tarea del ilustrador<sup>2</sup>; mientras que otros prefirieron personificar las actividades artísticas a la manera dictada por Marciano Capella en su obra *De nuptiis Mercurii et Philologiae* (ca. 420 y 490), donde las artes liberales eran representadas como siete doncellas, creando alegorías donde una o varias mujeres arquetípicas llevaban dichos atributos, sin que por ello existiera una intención específica de informar al público lector sobre la presencia y realidad de las mujeres que practicaban la pintura o la literatura.

Hasta trece ilustraciones de esta tipología hemos localizado en *Blanco y Negro*, todas las cuales representan a mujeres en solitario, o formando parejas o tríos, que llevan y/o utilizan uno o varios de los atributos citados: pluma de ave, plumín, rodillo, paleta, tubos de pintura, pincel o carpeta para llevar los trabajos. La mayoría se publicaron entre 1891 y 1904, pero también las tenemos en los años veinte y treinta con una iconografía renovada y más acorde a los nuevos tiempos, según veremos. De todas ellas, el grabado de una mujer coronando uno de los puentes del Retiro como si fuera una Victoria en la proa de un barco, con la paleta y el pincel en sus manos (FIGURA 1a), es la más antigua (24 de mayo de 1891) y, a su vez, la única que no se publicó en la portada, sino acompañando e ilustrando un texto sobre la exposición anual del Círculo de Bellas Artes escrito por Carlos Osorio y Gallardo. Careciendo, por tanto, del carácter publicitario que veremos en las alegorías destinadas al espacio más emblemático, su autor, el vizcaíno Julio Gros, no sólo eligió una personificación de la pintura para referirse al certamen del Círculo; también era un guiño al papel de la mujer como musa e inspiradora de las obras de arte que allí se exponían, tema sobre el que trataba el texto al que ilustraba, llamado "Vida Moderna". En él, Osorio describía el aumento de las visitas femeninas a las exposiciones como un signo de modernidad, las cuales, siguiendo al autor, acudían en agradecimiento a verse bellamente reflejadas en los lienzos, y acababan influyendo en los artistas tanto o más que los críticos más incisivos (Osorio y Gallardo, 1891: 3-5). Entre otros elementos iconográficos presentes en el grabado de Gros, destaca el escudo con la cabeza de Minerva que era el emblema de la institución y, al fondo, el Palacio de Cristal, lugar donde se celebraba el certamen en aquella época (Rivera de la Cruz, 2005).



FIGURA 1. ALEGORÍAS DE LA PINTURA EN EL SIGLO XIX. A) Julio Gros. *Vida moderna*. Blanco y Negro, 24 de mayo de 1891. B) Fernando Alberti Barceló. *Alegoría de la pintura*. Portada de Blanco y Negro, 15 de junio de 1895

<sup>2</sup> Un buen ejemplo de este motivo iconográfico puede verse en la portada del 19 de enero de 1919, donde la pluma, el carboncillo y el rodillo de entintar aparecen en un primerísimo plano.

Centrándonos ya en las alegorías situadas en la portada, muchas de las cuales se seleccionaban entre las participantes en el Certamen Artístico que empezó a celebrarse en 1900, la primera que recalcó la idiosincrasia artística de *Blanco y Negro* personificando en mujeres el arte de la pintura y la ilustración, se publicó el 15 de junio de 1895, firmada por Fernando Alberti Barceló (FIGURA 1b). Con el título explícito de *Alegoría de la pintura* y en un estilo academicista similar a la anterior, el artista representó, dentro de un medallón flanqueado en los extremos por cuatro dragones, a una joven en actitud de pintar un lienzo, llevando la paleta y el pincel en sus manos, mientras el viento movía las telas de su diadema y las lazadas de sus largas trenzas, en un escenario campestre adornado con azucenas.

En el año 1901, Eulogio Varela, el ilustrador modernista por antonomasia de *Blanco y Negro*, diseñó para las tapas del volumen anual, estampadas en relieve y plata sobre tela especial inglesa (Brasas Egido, 1995: 95), a una pareja de mujeres vestidas con largas túnicas y adornadas con coronas vegetales (FIGURA 2a), muy similares a algunas dibujadas en la revista para su serie “Las Musas”, de las cuales, la que representaba el ejercicio literario aparecía pensativa, dejando reposar su cabeza sobre la mano con la que sujetaba la pluma; mientras la Pintura, en actitud más activa, dibujaba un motivo a mano alzada, llevando en la otra mano un pincel y una caja de colores. El mismo diseño se utilizó también para las tapas de los volúmenes sucesivos hasta 1904, inclusive, y se recuperó para decorar la portada del 13 de junio de 1903 y varias posteriores del mismo año, favoreciendo así la difusión del modelo. Para otras portadas, y sobre todo en páginas interiores y orlas, Varela completó dicho modelo con otras variantes donde esta especie de musas, o bien otras figuras mitológicas como sirenas, sujetaban la palabra arte, sostenían un lienzo, miraban ilustraciones o llevaban sendos tubos de pintura en sus manos; siendo todas ellas mujeres arquetípicas, que también utilizaba como pretexto para la experimentación formal y decorativa, buscando la abstracción, al estilo de Mucha, en los juegos sinuosos de filigranas florales o vegetales (Aparicio Benítez, 2016: 351-356).



FIGURA 2. ALEGORÍAS DE LA PINTURA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XX. A) Eulogio Varela. Portada de Blanco y Negro, 10 de octubre de 1903. B) Eloy. Portada de Blanco y Negro, 26 de julio de 1902. C) M. Maldonado, Portada de Blanco y Negro, 22 de febrero de 1902. D) Joaquín Martínez Lumbrreras. Portada de Blanco y Negro, 5 de julio de 1902. E) Alfredo Souto, Portada de Blanco y Negro, 15 de febrero de 1902. F) Anónimo. Portada de Blanco y Negro, 18 de junio de 1904

Con un estilo también modernista, pero menos dibujístico y decorativo que el de Varela, en 1902 se publicaron varias portadas que daban mayor protagonismo a los detalles y al contexto en que se situaban este tipo de mujeres alegóricas, dotándolas de color y colocándolas en escenas naturalistas a las que se superponían después las orlas modernistas con el título de la revista. Dos mujeres en alta mar, trabajando juntas en un mismo proyecto artístico para incidir en ese espíritu de colaboración entre artista y escritor, decoraban la portada del 26 de julio de 1902, firmada por Eloy (FIGURA 2b). Vestidas con largas túnicas, blanca una y negra la otra, como metáfora del título de la revista, la escena presentaba a la pintora coloreando una figura en el margen del texto escrito ya por la escritora, quien, sentada sobre un pupitre, observaba pensativa la ejecución de su colega. En otra variante realizada por M. Maldonado para el número del 22 de febrero de 1902, no dos, sino tres mujeres que caminaban por un bosque personificaban la ilustración gráfica y la música, utilizando como atributos una carpeta porta-láminas, un rodillo de entintar y una lira (FIGURA 2c). En este caso, sin perder el carácter mítico y el porte clásico presente en las tres figuras, el vestido a cuadros y el mandil con que el artista decidió proteger a la musa central de las manchas de tinta durante el proceso de grabado, daban a la escena una nota costumbrista carente en las imágenes ya citadas.

Más comunes que las escenas formadas por varias mujeres, son las alegorías que personificaban una o más actividades artísticas a través del busto o el cuerpo entero de una única figura. Los tres ejemplos localizados a principios de siglo son: la portada ilustrada por Joaquín Martínez Lumbreras para el número del 5 de julio de 1902 (FIGURA 2d), donde una mujer de rojiza y decorativa cabellera, similar a las hojas que formaban la orla que enmarcaba su primer plano, sujetaba la carpeta de proyectos con una mano y con la otra, la pluma de ave y el lápiz. Otro ejemplo es la ilustración de Alfredo Souto publicada en la portada del 15 de febrero de 1902 (FIGURA 2e), que presentaba a una mujer caminando con su carpeta bajo el brazo, simbolizando con un único motivo el trabajo artístico y literario. Y, por último, una interesante portada sin firma del día 18 de junio de 1904 (FIGURA 2f), en la que, en un estilo más dibujístico y bicromía en verde y naranja, el autor representaba la pintura por medio del icono clásico de la paleta, y a la vez se refería a la música gracias a una ilusión óptica que nos hacía ver el teclado de un piano en el suelo y el respaldo de la silla donde se situaba la protagonista.

El gremio de los decoradores, encargados de diseñar las orlas y las letras capitales de la revista, ámbito en el que destacaron José Arija, Blanco Coris, Teodoro Gascón o el ya citado Eulogio Varela (Sáiz y Luca de Tena, 1986: 353), fue también personificado por medio de jóvenes y atractivas mujeres que aparecían rotulando las palabras *Blanco y Negro* u otros títulos, en escenarios idealizados o decorativos. El ejemplo más antiguo es un dibujo realizado por Narciso Méndez Bringa para la portada del ejemplar dedicado a Cánovas (8 de agosto de 1897) (FIGURA 3a), donde, con un aire romántico bien distinto al realismo que veremos en imágenes posteriores, representaba a una mujer de larga cabellera arrodillada sobre un lecho de flores, escribiendo el nombre del político fallecido a los pies de un pedestal presidido por su estatua. Otro ejemplo de esta tipología es la escena recreada por Juan Francés para la portada del 8 de noviembre de 1902 (FIGURA 3b), en la que una joven mujer repasaba las palabras *Blanco y Negro* grabadas en la piedra de un altar clásico. Un cisne deslizándose a lo lejos sobre el agua del lago y un gato negro que jugueteaba con una rosa caída desde la base del altar, daban a la obra un carácter de postal romántica muy del gusto burgués.

Con quince años de diferencia, en una época en que lo literario y lo artístico empezaban a competir en la revista con secciones más periodísticas e informativas, el mismo homenaje a la tarea de los ilustradores y rotuladores fue repetido por medio de una iconografía renovada, como en la portada del 11 de noviembre de 1917 (FIGURA 3c), donde puede verse, encaramada a una escalera, a una joven mujer vestida de blanco, que se entretenía pintando un mural ayudada por una doncella con uniforme negro. Junto a las letras de la revista, la incipiente rotuladora habría dibujado varias cenefas vegetales acabadas en flores, y escrito los nombres de algunas secciones habituales, simbolizando de este modo la entrada semanal de la revista a los hogares de la alta y media burguesía urbana, público principal de *Blanco y Negro*. Esta renovación iconográfica, donde la figura femenina dejará de encarnar a una

musa para referirse una mujer de apariencia más real, presentará la práctica pictórica de las mujeres, que por estas fechas empezaban a abrirse camino en exposiciones y certámenes, como una simple distracción y labor de adorno desarrollada en la intimidad del hogar burgués, poniendo imagen a algunas teorías pseudocientíficas sobre la diferenciación de los sexos muy leídas en la época, entre ellas las del sociólogo alemán George Simmel (1934: 47), para quien el adorno del hogar era la manifestación más genuina de la cultura femenina; en la que la mujer -por naturaleza más ensimismada que el hombre- proyectaba su ser activo y espiritual sin influencias externas o masculinas, animándola a dirigir a ese campo sus actividades artísticas, tal y como hacía la pintora reproducida en la portada citada.



FIGURA 3. PERSONIFICACIONES FEMENINAS DEL GREMIO DE LOS DECORADORES E ILUSTRADORES. A) Narciso Méndez Bringa. Portada de Blanco y Negro, 8 de agosto de 1897. B) Juan Francés. Portada de Blanco y Negro, 8 de noviembre de 1902. C) Anónimo. Portada de Blanco y Negro, 11 de noviembre de 1917

La renovación iconográfica también lavó la cara a las antiguas musas de Varela, quien a las puertas de los años veinte, dibujó para la revista dos atractivas pintoras de estilo *decó*, que mostraban la paleta y los pinceles en un primerísimo plano, pero llevaban un maquillaje y una indumentaria de última moda que desviaban la atención hacia asuntos más banales. Así lo vemos en la pintora de melena corta que fue portada el 29 de diciembre de 1919 (FIGURA 4a), quien luce un vestido de tirantes negros anudados hasta la mitad del brazo, más propio de ir a bailar el charleston que de manchar un lienzo; y en la pintora representada en la portada final del 23 de febrero de ese mismo año (FIGURA 4b), que lleva un exótico y florido turbante ajustado en el centro por una piedra del mismo e intenso color rojo que el de su carmín y su vestido, con los que, lejos de recordar a una pintora practicando con seriedad el oficio, parecía una modelo de modas posando. Más allá de estos aspectos, ambas ilustraciones son muy interesantes desde el punto de vista plástico e iconográfico, destacando el dinamismo de la primera imagen, logrado a través de las líneas oblicuas que trazan los pinceles, el cuello y la espalda de la atractiva joven, en contraste con la horizontalidad del título *Blanco y Negro*; y la originalidad con que Varela simboliza el ejercicio literario y plástico en la segunda ilustración, a través de las manchas de color de la paleta, dos de las cuales tienen forma de pluma de ave en alusión a la literatura, mientras que el resto son manchas abstractas, refiriéndose a la pintura.

Una última imagen realizada por Eugenio Cortiguera para la portada del 11 de octubre de 1931 (FIGURA 4c), serviría como ejemplo final y emblemático de la evolución iconográfica de estas alegorías de las artes, al presentar a la pintora, de anatomía huesuda, indumentaria masculina y un cigarrillo de boquilla larga entre sus labios, ocupando con decisión el espacio público que anteriormente tenía vetado, llevando bajo el brazo su carpeta de dibujos. Obra *decó* y fiel al estilo del pintor, cuyas mujeres repetían rostros de geométricas facciones, nariz afilada y ojos achinados entornados, deudores del postcubismo, la imagen resume, a su vez, el carácter excéntrico y chic que solían tener las mujeres modernas representadas en las portadas de *Blanco y Negro*.



FIGURA 4. ALEGORIAS DE LA PINTURA EN LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA. A) Eulogio Varela. Portada de Blanco y Negro, 8 de septiembre de 1919. B) Eulogio Varela. Portada final de Blanco y Negro, 23 de febrero de 1919. C) Eugenio Cortiguera. Portada de Blanco y Negro, 11 de octubre de 1931

### 3. LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES PINTORAS

A diferencia de las alegorías, la mayor parte de las ilustraciones que recrean escenas donde aparecen mujeres artistas, se publicaron en portadas interiores y páginas artísticas, estando exentas del carácter publicitario de aquellas. En total, se han localizado diecisiete imágenes de esta tipología, representando todas ellas a pintoras, en su mayoría aficionadas pintando en la intimidad, y sólo en algunos casos, pintoras interactuando en el circuito artístico.

#### 3.1. Pintoras en los espacios de profesionalización artística.



FIGURA 5. PINTORAS EN LOS ESPACIOS DE PROFESIONALIZACIÓN ARTÍSTICA. A) Ángel Díaz Huertas. *El barnizado*. Blanco y Negro, 23 de mayo de 1896. B) Narciso Méndez Bringa. *En la escalera de Blanco y Negro. Una artista*. Blanco y Negro, 4 de febrero de 1899. C) Narciso Méndez Bringa. *La crítica*. Portada Blanco y Negro, 5 de junio de 1897

De todas las ilustraciones de mujeres practicando el oficio de la pintura localizadas en *Blanco y Negro*, el ejemplo más antiguo es un dibujo realizado por Ángel Díaz Huertas para ilustrar un texto de Luis Royo Villanova referido a la Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1896 (FIGURA 5a). Fundado en el año 1880, la presencia de mujeres en esta institución ya había sido registrada por Manuel Alcázar, en un dibujo publicado el 8 de febrero de 1890 en *La Ilustración Española y Americana*, donde podían verse a las alumnas de los cursos para señoritas, y a otras mujeres diseminadas entre una mayoría de hombres, en las clases generales impartidas de noche por el maestro Plasencia. Para Royo Villanova (23 de mayo



de 1896: 12-17), la exposición anual del Círculo era un discreto escenario de obras pequeñas próximas a su venta, para cuya consecución resultaban fundamentales las labores de barnizado y de colocación previas a su inauguración. Apoyándose en el grabado de Huertas, el autor señalaba las dificultades de la Junta para seleccionar y otorgar a cada cuadro el lugar idóneo, e insistía en la frustración de los artistas cuando veían su obra colgada en espacios demasiado altos o con mala iluminación. Aunque esta podría ser la situación de la pintora protagonista de la escena, que aparecía subida a una escalera dando los últimos retoques de barniz ayudada por un colega, Díaz Huertas, en el tono costumbrista que le caracterizaba, desviaba la atención hacia aspectos más anecdóticos, como la indumentaria de la pintora, engalanada con un sombrero y una redecilla que le cubría la cara, y reducía el asunto a una escena de coquetería entre los jóvenes artistas, que intercambiaban pícaras miradas mientras, al fondo, se reflejaba el ajetreo de los preparativos del certamen.

Otra ilustración que pone sobre la mesa la temprana profesionalización de algunas mujeres artistas fue la recreada por Narciso Méndez Bringa con el título *En la escalera de Blanco y Negro. Una artista* (FIGURA 5b), publicada en un número especial dedicado íntegramente a presentar los adelantos técnicos y la actividad de la empresa editorial, el 4 de febrero de 1899. En ella aparecía, de espaldas, una mujer que subía las escaleras de la redacción para ofrecerse como dibujante, o bien para entregar los dibujos contratados que llevaba bajo el brazo en una carpeta. Conocido su interés por la moda (Zarza, 2015: 208) y el detallismo casi hiperrealista de sus dibujos (Sáiz y Luca de Tena, 1986: 357), el autor se detiene en detalles como el talle ajustado, las mangas jamón, el aparatoso tocado y el ostentoso cuello de piel de la chaqueta, con los que sitúa a esta pintora en la alta burguesía o la aristocracia, perfil al que pertenecían las mujeres que en este período tenían formación cultural y artística. No sabemos si Méndez Bringa plantea una escena de ficción, o si describía una realidad que él mismo conocía, ya que para esas fechas la revista contaba con dos ilustradoras: la francesa Madame Gironella, colaboradora de *Blanco y Negro* entre 1899 y 1901, que había sido alumna de la célebre academia de Carolus-Duran en París y daba clases de pintura a señoritas de la alta sociedad en su estudio de la Calle Villanueva de Madrid; y Ceferina de Luque, autora de un grabado dedicado a los héroes del levantamiento madrileño del 2 de Mayo, publicado el 1 de mayo de 1892. En todo caso, y como acertadamente se señala en el catálogo de la exposición *Dibujantas*, el autor fue audaz al elegir a una mujer como representante del gremio de los ilustradores de *Blanco y Negro*, mostrándola en la escalera como metáfora, involuntaria por parte del autor, de la dificultosa incorporación de las artistas al sistema del arte en la España de la época (Replinger, 2019).

El 5 de junio de 1897, Méndez Bringa volvió a tomar como modelo a una pintora, que representó delante del bodegón que habría conseguido colgar en un espacio expositivo (FIGURA 5c). Por su manera de posar, apoyando un brazo en el marco, y colocando el otro sobre su cintura en un gesto de graciosa coquetería, no sabemos muy bien si es la pintura o la propia artista, la obra de arte a enjuiciar por *La crítica*, título dado a la obra; lo cual no distaría mucho de la realidad, siendo tan frecuentes las críticas prejuiciosas que desconfiaban del talento femenino; como aquellas que, haciendo ejercicio galante, se despachaban en elogios a las virtudes físicas, morales y artísticas de las autoras (Rodrigo Villena, 2017).

La formación de las pintoras también fue un tema tratado por los ilustradores de la revista, a través de dos obras que representaban a mujeres realizando copias de Velázquez y Murillo —los dos pintores más solicitados— en el Museo del Prado. La primera, de Cecilio Pla, publicada a doble página en color el 9 de marzo de 1907 (FIGURA 5a), representaba a una joven ensimismada en su trabajo, analizando concienzudamente su propia composición de *Las Meninas* al lado del original de Velázquez. Llamada *Difícil empresa*, el autor ponía el acento en la dificultad de la ejecución artística, presuponiendo que sería mucho mayor para las mujeres, dada la falta de pericia innata para el dibujo que la literatura misógina les atribuía. La misma temática fue abordada por Ricardo Brugas en su obra *Las Copistas*, aparecida el 3 de septiembre de 1911 (FIGURA 6b), donde puede verse, en primer plano, a una pintora copiando *La Inmaculada* de Murillo. Pintor costumbrista, Brugas no solo presenta una situación cotidiana en el Museo del Prado, donde ese mismo año figuraron como copistas

212 hombres y 25 mujeres<sup>3</sup>, todos los cuales debían haber obtenido el aval de algún maestro para ser autorizados por el director, y pagado la cuota de una peseta, entre otros requisitos definidos en el Reglamento de 1909<sup>4</sup>; la obra también plantea la recepción que dichas artistas tenían en la sociedad a través de la expresión de las dos espectadoras representadas en la escena, una de las cuales observa atentamente la ejecución de la obra, mientras la otra mira de reojo a la autora, manifestando cierto desdén.



FIGURA 6. MUJERES COPISTAS. A) Cecilio Pla. *Difícil empresa*. Blanco y Negro, 9 de marzo de 1907. B) Ricardo Brugadas. *Las copistas*. Blanco y Negro, 3 de septiembre de 1911

### 3.2. Elegantes, decadentes y encantadoras pintoras de afición.

Mucho más frecuentes que las imágenes de las artistas que lograron participar en los espacios de socialización masculina y se integraron de manera profesional, o pseudo profesional, en el circuito del arte, los artistas de *Blanco y Negro* recrearon escenas de pintoras *amateur* frente al caballete, pintando en el interior de su propio hogar o al aire libre, difundiendo así el tópico, extendido también entre los críticos de arte, de que la pintura femenina era una simple distracción de niñas ricas. En este sentido, mientras las obras que representaban a los pintores hombres ofrecían una imagen del artista como un profesional de vocación, sacrificado y casi heroico, pintando en fríos y humildes estudios y vistiendo casi siempre trajes raídos<sup>5</sup>; las pintoras aparecían elegantemente vestidas, con modelos inapropiados e incómodos para la práctica pictórica, pintando en interiores agradables y coquetos, al aire libre, o bien descontextualizadas sobre fondos planos, dando la impresión de que la pintura era un actividad ocasional o un simple divertimento para la mujer.

La primera imagen que responde a esta iconografía es la llamada *Travesuras de la modelo*, del pintor Raimundo de Madrazo, que apareció publicada el 2 de junio de 1894, en una crónica de Augusto Comas y Blanco sobre la Exposición del Círculo de Bellas Artes de ese año (FIGURA 7a). En ella aparecía la modelo Aline Masson, dibujando un personaje de apariencia grotesca en el mismo lienzo en que Madrazo la estaría retratando. La obra pertenecía al subgénero “bellezas femeninas”, muy popular en el ámbito internacional, que Madrazo cultivó a través de la representación de su atractiva modelo fetiche en las más diversas actitudes y roles, y ganó numerosas clientas en París y Nueva York, deseosas de

<sup>3</sup> MUSEO DEL PRADO, *Registro de copistas 1906-1914*, p. 76. Sign. L35. Aunque la caligrafía e iniciales de algunos nombres no permite distinguir con certeza si algunos de ellos se refieren a hombres o a mujeres, entre los 237 inscritos se distinguen con claridad los nombres de 30 mujeres, que representarían un 12,65%.

<sup>4</sup> MUSEO DEL PRADO. *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura correspondiente a 1910*. 1 de abril de 1909, pp. 21-22. Caja: 359. Legajo: 111.01. N° de Expediente: 13.

<sup>5</sup> Como ejemplos este asunto véanse las ilustraciones de *Blanco y Negro: Pintores Bohemios*, de Julio Gros (10 de enero de 1892); *Bajo cero*, de Emilio Sala (2-12-1899); *Don Bertoldo Murillo*, de F. Alberti (12-9-1903); o la portada del 26 de abril de 1902, realizada por Vera y González.

demostrar su posición social posando como encantadoras mujeres de la corte versallesca, mientras leían, pintaban o tocaban el piano (Alzaga, 2020: 226 y 234). Muy lejos, por tanto, de pretender demostrar la capacidad intelectual y los valores espirituales que desde finales del siglo XIX las mujeres venían reclamando, la obra ridiculizaba las aptitudes artísticas femeninas a través de la ejecución de apariencia infantil con la que Aline estaba representando a Madrazo, reduciendo la pintura femenina a una afición de adorno realizada por jóvenes princesas o aristócratas, vestidas con suntuosos trajes de seda. Aunque un sector de la crítica acusaba a Madrazo de rendirse a los gustos de la clientela para representar vulgares fruslerías (Alzaga, 2020: 230), Comas y Blanco (2 de junio de 1894) destacaba en el texto la capacidad del artista para captar la belleza femenina e invitaba a otros pintores a imitar su distinción y elegancia, señalando que tan legítimo era retratar la vida y el aspecto de la gente humilde, como hacerlo de la buena sociedad y sus lujos. A tenor del público burgués lector de *Blanco y Negro*, no es de extrañar que, bien entrado el nuevo siglo -en una fecha tan simbólica como la de 1915, cuando los avances de la emancipación femenina llevaron a la revista a introducir la sección “La mujer moderna”, sostenida por María de la O Lejárraga, aunque la firmaba su esposo, Gregorio Martínez Sierra (Luengo López, 2016)- la revista todavía se hiciera eco de la reputación de Madrazo y de la pervivencia del género citado, al reproducir, con el nombre *El Autorretrato* (FIGURA 7b), una antigua obra del autor publicada treinta años atrás en *La Ilustración Española y Americana* (8 de enero de 1889), en la que aparecía otra de sus bellas y aristocráticas mujeres simulando ser pintora, con el habitual y aparatoso vestido de cola y volantes, autorretratándose con la ayuda de un espejo.



FIGURA 7. CORTESANAS Y DECADENTES. A) Raimundo de Madrazo. *Travesuras de la modelo*, Blanco y Negro, 2 de junio de 1894. B) Raimundo de Madrazo. *El autorretrato*. Blanco y Negro, 15 de agosto de 1915. C) Carlos Vázquez. *Pintura feminista*. Blanco y Negro, 23 de julio de 1903

Un aire bien distinto a las pintoras de Madrazo, y visiblemente decadente, tiene la escena que recreó Carlos Vázquez con el título *Pintura Feminista* (23 de julio de 1903) (FIGURA 7c), donde una pintora embutida en un abrigo oscuro, rematado en un cuello de leopardo, parecía abstraída y algo enajenada en la contemplación de su obra, dejándose caer con cierta dejadez en una silla de intenso e intencionado color rojo. Como en otras obras ya vistas, la pintora lleva un pomposo sombrero, innecesario tratándose de un interior, que le aporta un aire afrancesado y cosmopolita muy propio del fin de siglo. Elegido por Carlos Vázquez, o bien por la propia redacción, el título “pintura feminista” es más que significativo, al presentar la pintura femenina como un síntoma del peligroso avance de la mujer moderna del que por esas fechas alertaban en *Blanco y Negro* textos como el firmado por Luis Gabaldón el 2 de febrero de 1901, donde se preguntaba si el hombre llegaría a desaparecer ante la nueva mujer que empezaba a introducirse en las ocupaciones masculinas (p. 23); y otros que rechazaban explícitamente determinados tipos de mujeres emancipadas que ya se veían en el extranjero, como las “alemanotas de pies de caballo” o las “feministas sajonas” que, según José Juan

Cadenas (28 de noviembre de 1908), no tenían de mujeres “más que las faldas, porque en sus maneras, en sus ademanes, en su modo de pensar, son verdaderos hombres”. “Exposición feminista” fue también el título elegido por la revista para referirse a la primera exposición exclusivamente de pinturas femeninas, realizada en el Salón Amaré, de la que *Blanco y Negro* publicó una fotografía el 7 de junio de 1903, y que generó una interesante polémica en otros medios periodísticos (Cid Pérez, 2018).

Pese a todo, aun cuando la práctica de la pintura otorgara a las mujeres cierta modernidad que algunos veían con recelo, la mayoría de ilustraciones de pintoras publicadas en *Blanco y Negro* hasta los años treinta, muestran a mujeres encantadoras, femeninas al uso y nada amenazantes, que demuestran la preferencia masculina de la época por la “muñequita latina”, tímida en sus reivindicaciones laborales pero encantadora, en expresión del citado Jose Juan Cadenas; y por mujeres “lozanas, engalanadas y con olor a rosas”, como escribía Luis de Tapia (5 de enero de 1907) en su escrito “¡Muera el feminismo y vivan las mujeres!”. La primera portada que desarrolla esta iconografía es la publicada el 5 de agosto de 1899 con el título *La última pincelada* (FIGURA 8a), firmada por el pintor Emilio Sala, en la que podemos ver a una joven y graciosa mujer, pintando un motivo puramente anecdótico y encantador de su propio hogar: sus gatos dormitando sobre un taburete. Pintada con los tonos claros y la pincelada suelta que caracterizaron al artista tras su paso por París, Sala representa a la pintora sonriente, tomando las proporciones del motivo pictórico, con el pelo algo desordenado y recogido en una simple lazada, logrando con ello un regusto costumbrista muy amable, bien distinto al de la imagen anterior.



FIGURA 8. LINDAS Y ENCANTADORAS PINTORAS. A) Emilio Sala. *La última pincelada*. Portada Blanco y Negro, 5 de agosto de 1899. B) Emilio Sala. *Plein Air*. Blanco y Negro, 26 de marzo de 1904. C) Cecilio Pla. *Croquis femenino*. Blanco y Negro, 10 de octubre de 1903. D) Carlos Vázquez. *Las últimas pinceladas*. Blanco y Negro, 8 de mayo de 1912. E) Enrique Estevan y Vicente. *Amor al arte*. Blanco y Negro, 3 de julio de 1909. F) Juan Martínez Abades. *Estudiando del natural*. Blanco y Negro. Portada 14 de julio de 1912

Mujeres encantadoras con aire de aficionadas tienen también las pintoras que Cecilio Pla y, de nuevo, su discípulo Emilio Sala, representaron pintando al aire libre en sendas portadas interiores de la revista en 1903 y 1904, respectivamente. Ambas se publicaron acompañadas de un comentario que explicaba en palabras, los mismos tópicos que los artistas intentaban expresar con imágenes, siendo muy ilustrativas de los prejuicios que se tenían y se querían difundir sobre las pintoras y sus cualidades. Con el título *Plein air* (26 de marzo de 1904), en la escena recreada por Emilio Sala (FIGURA 8b), la mujer pintaba a un joven pastor en un paisaje arbolado. En el texto podía leerse que dicho pastorcillo paseaba casualmente por la zona donde la joven vagaba un día cualquiera de excursión primaveral, restando seriedad al asunto. Al carácter *amateur* de esta pintora apuntarían también detalles como el sombrero con redecilla que dificultaría su visión y el taburete victoriano sobre el que la protagonista descansaba graciosamente su rodilla, más propio de alcoba que de silla ligera para llevar al campo. El artista pudo haberse inspirado en una escena similar llamada *Croquis femenino* (FIGURA 8c), realizada por Cecilio Pla para la portada interior del número del 10 de octubre de 1903, donde la pintora aparece sentada en una silla plegable, con los materiales necesarios para trabajar al aire libre esparcidos con cierta naturalidad por el suelo, pero lleva, como aquélla, un sombrero de redecilla, además de una larga estola de plumas y sendos guantes blancos que le dan un aire cosmopolita y urbano, pero serían impensables en una situación real. Con ella, Pla añadía una imagen más al extendido modelo de artista aficionada que se entretenía pintando en sus ratos libres como un adorno propio de su alto estatus social, sin conseguir resultados elevados. Así lo explicaba el texto al que ilustraba la obra, donde se describía la pintura femenina como una “Pintura de guante blanco”, muy diferente al verdadero y masculino arte:

En la figura elegantísima de la gallarda joven que se dedica á la pintura de caballete en un momento de vagar, entre visita y visita ó entre charla más ó menos aguada ó maldiciente y dulce plática amorosa, ha representado Plá la pintura femenina con todas sus delicadas bellezas y todos sus inevitables y encantadores defectos. No se va á pedir á las pintoras la robustez del dibujo, el vigor del colorido ni la acritud de contrastes y claroscuros que solamente los pintores *muy hombres* emplean; pero en cambio, no hay, por lo general, en la pintura masculina la minucia de observación y la gracia de pormenor que en la femenina resplandece. Esa joven que pinta *de guante blanco* hará seguramente algo muy espiritual, muy ligero y voluble, y la volubilidad y ligereza en materias artísticas no siempre son defectos (Anónimo, 10 de octubre de 1903).

Aunque el paso de los años no varió significativamente el trasfondo de estas iconografías, en la década siguiente los pintores optaron por representar a las pintoras con una indumentaria menos sofisticada, mostrando su encanto a través de nuevos recursos, como la menor edad de las modelos o la dulce expresión de sus rostros. Una imagen que expresa a la perfección esa mezcla entre romanticismo y modernidad es la ofrecida nuevamente por Carlos Vázquez en su obra *Las últimas pinceladas*, publicada en la portada del 8 de mayo de 1912 (FIGURA 8d). Sin más elementos contextuales que su propia figura de medio lado, la pintora posa su mirada en una obra que no aparece en la composición, mostrando una leve sonrisa de satisfacción. Contrasta su rostro profundamente maquillado con la sencilla bata profesional, creando en el público la imagen de la mujer artista ideal, dulce y coqueta, pese a desarrollar una actividad intelectual. La misma mirada encantadora se repite en la artista que el pintor e ilustrador Enrique Estevan y Vicente representó en la obra *Amor al arte* (3 de julio de 1909) (FIGURA 8e), donde aparece una pintora casi niña, graciosamente sentada en una roca, mirando el pequeño cuadro que estaría realizando al aire libre. Vestida con un atuendo más moderno, formado por una sencilla falda, camisa y corbata corta, todo el peso de la obra recae en su expresión soñadora, disfrutando de la contemplación estética o imaginando un porvenir como artista, sin que aparezcan los enseres de pintar u otros detalles que la sitúen en la profesión, que sí pueden verse en otras obras que el autor dedicó a los

pintores hombres<sup>6</sup>. En sus inicios costumbrista, aunque acabó especializándose en pintura militar por su simpatía con la causa Carlista, el acercamiento de Enrique Estevan al tema de la mujer artista pudo producirse debido a las clases de dibujo que impartió a algunas damas aristócratas, entre ellas la duquesa de Morny (Anónimo, 28 de enero de 1927: 18).

Además de usar modelos y complementos recargados e incómodos para practicar la pintura, también fue corriente vestir a las pintoras de un blanco impoluto muy poco sufrido para trabajar con los pigmentos, con el que adquirirían un aspecto juvenil, fresco y lozano, y la práctica pictórica femenina un tono informal, de higiénica y deportiva afición. De todos los hallados, el mejor ejemplo es el de la pintora representada por el pintor e ilustrador Juan Martínez Abades, especialista en escenas portuarias y en paisajes de la cornisa cantábrica, que aparecía pintando en un muelle, vestida de blanco desde el sombrero a los pies, en contraste con el observador situado tras ella (FIGURA 8f). Publicada en la portada del 14 de julio de 1912 con el título *Estudiando del natural*, aunque el vestido blanco sea más propio de un paseo en barco que de sostener la caja con los pigmentos y la paleta, resulta novedoso que la pintora aparezca de frente, mirando fijamente al espectador, con una seguridad que no se había visto en ninguna de las ilustraciones de pintoras publicadas hasta la fecha en *Blanco y Negro*, que solían aparecer ensimismadas y meditabundas, mirando sus creaciones. La elección del verbo “estudiar” en el título citado, añade también un toque de seriedad y profesionalidad a la pintura femenina, omitido en los casos anteriores.

### 3.3. Otras iconografías: monjas pintoras, pintoras activas y personajes literarios.

En el mismo año de 1912, Ángel Díaz Huertas ofreció una perspectiva bien distinta a la de la mujer moderna y cosmopolita que solía aparecer en las ilustraciones de la revista, publicando una imagen hasta cierto punto rara en la iconografía de las mujeres pintoras, pero igualmente aleccionadora de los caminos posibles que una mujer con intereses artísticos podía tomar sin caer en los peligros que se presuponían a las mujeres emancipadas. Se trata de *La Hermana Pintora* (portada del 1 de diciembre de 1912) (FIGURA 9), donde aparecía una joven monja vestida con los hábitos de las Hijas de la Caridad que, bajo la supervisión de otra religiosa de mayor edad, mezclaba en la paleta los colores con los que estaba pintando el mural de una Virgen Inmaculada, encaramada a una escalera. Si atendemos a detalles como la flor blanca que lleva la monja anciana y sobre la que concentra su mirada reflexiva, lejos de plantear una reflexión sobre la realidad de las monjas que realizaban pintura devota en los conventos, ahorrándole a la institución el contrato de pintores para embellecer sus salas, la obra de Huertas ensalzaba la pureza y la virginidad como el camino de la virtud femenina.



FIGURA 9. Ángel Díaz Huertas. *La hermana pintora*. Blanco y Negro, 1 de diciembre de 1912



FIGURA 10. Ángel Andrade. *Para el santo de la abuela*. Blanco y Negro, 4 de noviembre de 1905



FIGURA 11. Santiago Regidor. *La dama del abanico*. Blanco y Negro, 5 de mayo de 1936

<sup>6</sup> Véase, por ejemplo, la obra de Enrique Estevan y Vicente llamada *Al Aire Libre*, publicada en *Blanco y Negro* el 29 de junio de 1901.

La única ilustración que, sin ser un autorretrato, representó en *Blanco y Negro* a una pintora con nombre propio y activa en el circuito artístico de la época, es la titulada *Para el santo de la abuela* (FIGURA 10), donde Ángel Andrade retrata a la pintora María Teresa Barruezo Solá (1883-1956), alumna de sus clases de dibujo en Tarragona, que militó en la Lliga Catalana durante la II República, realizando retratos de amigos y personajes públicos, como el del político Prat de la Riba, que llegaron a ser expuestos y bien valorados en varios certámenes catalanes (Barruezo García, 3 de marzo de 2016). La imagen se publicó el 4 de noviembre de 1905, sin que sepamos a ciencia cierta si fue de Andrade, o quizás de la propia revista, la idea de dejar a la pintora en el anonimato para presentarla como una simple aficionada que se entretenía en pintar un cuadro bonito para regalar a un familiar, en lugar de incluir su nombre en el título para visibilizarla como alumna y futura profesional, aspecto que encaja con la escasa consideración de las artistas mujeres en los inicios del siglo. Con todo, y seguramente por tratarse de un retrato y no una figura de ficción, Andrade representa a la pintora con un atuendo sencillo que protege con un delantal, destacando el ambiente intimista y la naturalidad y concentración que adopta frente a su tela, diferente a las poses y ademanes forzados comunes en las pintoras representadas en las ilustraciones de las portadas de esta época.

Esta obra contrasta con la última ilustración de una mujer artista localizada en *Blanco y Negro*, que representa a una pintora llamada Florencia, dibujada por Santiago Regidor Gómez como personaje principal del cuento *La dama del abanico*, del escritor José de Lucas Acevedo (1936: 56-59). Publicada el 10 de mayo de 1936, treinta años después que la anterior, en esta imagen (FIGURA 11) encontramos resumidos todos los cambios acontecidos en el estatus de las artistas mujeres durante los años treinta, época en que las pintoras dejaron de ser casos excepcionales en número y logros artísticos (presencia en aulas, concurrencia a certámenes, premios, etc.) y pasaron del desprecio más absoluto al reconocimiento de algunos sectores de la crítica. Esta evolución era explicada muy ilustrativamente por el crítico Manuel Abril, para quien, utilizando sus propias palabras: las mujeres habrían dado un salto mortal desde la pintura de las aficionadas burguesas de fin de siglo que “pintaban flores casi siempre [...]; flores no de jardín [...], ni siquiera de pared, sino de almohadón” (1934: 95); a los tiempos recientes en los que, refiriéndose al último Salón de Otoño, reconocía estar “apareciendo por momentos y a cada Exposición nuevas pintoras: que poquísimas son ñoñas” (1935: 84-85).

En este contexto, el cuento narraba la historia de un pintor de escaso éxito llamado Celso Fortuna, cuya modelo, Florencia, acabaría siendo una pintora profesional bien reconocida en el mercado y en los certámenes. Aunque teñida de los tintes románticos propios del autor y de la época, que llevarán a Fortuna a sacrificar su autoría y a firmar sus pinturas con el nombre de Celso, hasta conseguir para él una medalla de honor en el Salón de Otoño, el cuento y su ilustración invertían los roles tradicionales atribuidos a las artistas, al otorgar el éxito a una mujer, que superaría en talento a su maestro. De toda la narración, Santiago Regidor congela en su imagen el momento en que Florencia, en el centro de la composición y delante del gran lienzo en blanco que Celso Fortuna nunca consiguió pintar, trabajaba en uno de sus proyectos, mientras éste, en actitud de un simple aprendiz, la observaba con sincera admiración.

#### 4. LAS PINTORAS EN SUS AUTORRETRATOS

Con excepción de un único caso que después comentaremos, los autorretratos de mujeres artistas aparecidos en las páginas de *Blanco y Negro* no fueron ilustraciones encargadas por la redacción, sino fotografías de pinturas expuestas en diversas salas, incorporadas por los críticos para ilustrar sus crónicas de exposiciones y sus ensayos de arte. De los doce autorretratos femeninos localizados en la revista, nos interesan los únicos tres en que las artistas se representan pintando frente al caballete. Todos ellos, incluido el de la histórica pintora del neoclasicismo francés, Élisabeth Vigée-Lebrun (FIGURA 11a), aparecido tempranamente el 23 de septiembre de 1905 en una sección dedicada a comentar retratos famosos, encajan con el perfil de pintora profesional descrito en el cuento de Acevedo y señalado por algunos críticos, donde las artistas exponen y reivindican su profesión con voz propia, mostrando un prurito de orgullo y dignidad que los diferencia de las imágenes realizadas por sus colegas hombres.

Lo vemos principalmente en los dos que se publicaron en torno a los años treinta. Es el caso del *Autorretrato* de Marisa Roësset (FIGURA 12b), reproducido en sendas críticas de Rafael Villaseca (6 marzo de 1927) y Antonio Méndez Casal (22 de diciembre de 1929), donde la pintora, que en esta última fecha estaba exponiendo en el Museo de Arte Moderno de Madrid, se representaba con un look a lo *garçon* delante del caballete, auto inmortalizándose al escribir en una tabla que aparece pintada junto al lienzo, un saludo de reivindicación intelectual para los espectadores que contemplaran la obra en el futuro (Capdevila-Argüelles, 2013: 131).



FIGURA 12. AUTORRETRATOS DE MUJERES PINTORAS. A) Élisabeth Vigée-Lebrun, *Autorretrato*. Portada Interior de Blanco y Negro, 23 de septiembre de 1905. B) Marisa Roësset. *Autorretrato*. Blanco y Negro, 6 de marzo de 1927 y 22 de diciembre de 1929. C) Srta. González Bilbao. *Autorretrato*. Blanco y Negro, 6 de enero de 1935

El *Autorretrato* a color publicado el 6 de enero de 1935 en la página final de las doscientas que en esta época alcanzaba la revista, realizado por una tal “señorita González Bilbao” (FIGURA 12c), es, para finalizar, otro ejemplo de la autoafirmación de las pintoras mediados los años treinta, no solo por su peinado a lo *garçon* y la rotundidad de sus brazos bronceados, sino, y sobre todo, por el tamaño del lienzo al que se enfrenta y su mirada desafiante, con la cabeza levantada en actitud altiva, expresando de forma muy sintética la conciencia de sí misma y el avance conseguido por las artistas mujeres de su generación. Por desgracia, de la pintora que así quiso presentarse, eliminando los estereotipos y los elementos anecdóticos que sus compañeros pintores incluían en sus reproducciones, no sabemos nada en la actualidad.

## 5. CONCLUSIONES

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la prensa ilustrada se multiplica y alcanza un considerable prestigio en la vida social y cultural, contribuyendo como medio de comunicación de masas a la construcción y popularización de nuevos tipos femeninos. Entre las imágenes de la nueva mujer que, rompiendo los moldes tradicionales del ángel del hogar, se retrató en *Blanco y Negro* realizando actividades intelectuales o interviniendo en la esfera social, la representación de mujeres practicando la pintura, llevando sus atributos o enfrentándose a situaciones y contextos propios del artista, tuvo un lugar secundario, habiendo localizado un total de treinta ilustraciones y tres autorretratos de pintoras frente al lienzo, repartidos en los cuarenta y cinco años en que se publicó la revista en su primera etapa (1891-1936).

Dichas imágenes se fueron gestando a la vez que iban apareciendo noticias escritas sobre las pintoras que empezaban a destacar en diferentes exposiciones, compartiendo texto e imágenes pictóricas los mismos tópicos sexistas, emitidos por pintores y críticos de arte hombres, sin que ninguna de las ilustradoras que trabajaban para la revista ofreciera su propia interpretación del tema.

El recurso a utilizar la imagen de una mujer pintora para remarcar el carácter cultural de la revista y la importancia de los escritores e ilustradores que la hacían posible, estará presente a lo largo de toda la cronología, adaptándose a los conceptos estéticos imperantes en cada momento. En un estilo u otro; vestidas como musas clásicas, como sofisticadas mujeres modernas e incluso como *garçonnes*, todas ellas representan a mujeres arquetípicas, situadas



generalmente sobre fondos planos o decorativos, o bien en espacios al aire libre, sin más conexión con la práctica real de la actividad que encarnan (pintura, dibujo, literatura, etc.) que los atributos que las acompañan. Pensadas por sus autores y elegidas por la revista para ser imágenes de portada, el peso publicitario de estas alegorías prevalecía sobre cualquier debate referido a la práctica femenina del arte, utilizando la imagen de la mujer como un recurso decorativo que hacía más atrayente el mensaje y favorecía la compra de la revista. Ello explica la exigua presencia de alegorías de las artes personificadas por hombres, que además solían adoptar un aspecto muy diferente al mitológico y arquetípico otorgado a las mujeres<sup>7</sup>.

A diferencia de las alegorías, el grueso de las imágenes que representan escenas con mujeres pintando se concentró en la primera década del siglo XX, desapareciendo en los años veinte conforme la profesionalización de las mujeres artistas y su mayor presencia en las exposiciones públicas, propició un incremento de fotografías y noticias escritas sobre pintoras reales en las páginas de *Blanco y Negro*. Dichas imágenes conviven en el mismo período con otras que describían la vida del pintor bohemio, lo cual ha sido de gran valor para detectar los estereotipos de género que las diferencian. En este sentido, mientras en las escenas dedicadas a los pintores hombres se describe con detalle el estudio y sus enseres, apareciendo la caja de colores, búcaros con pinceles, carpetas con dibujos y otros materiales, a las pintoras se las sitúa casi siempre sobre un fondo plano, al aire libre y, excepcionalmente, en interiores que no parecen ser un estudio, con los atributos mínimos que las vinculen con la profesión. La presencia de terceras personas, ya se trate de la propia familia; los y las modelos; colegas y público ocasional que le observan trabajar; e incluso críticos, mecenas o posibles compradores que examinan sus obras, es otra constante presente en las escenas de pintores, mientras que las pintoras aparecen solas, dando una pincelada o meditando ante las obras, remarcando el intimismo y el individualismo de la pintura de afición, e incluso haciendo dudar de si la mujer representada es una pintora o una simple observadora; dilema que se plantea, por ejemplo, en las obras *Amor al arte* y *La Crítica*, previamente analizadas. La repetición del mismo y monótono modelo de mujer vestida con elegante ropa de paseo, pintando frente al caballete las minucias que acabarán decorando su propio entorno o serán regaladas a familiares, insiste también en la falta de profesionalidad de las mujeres artistas, en contraste con la amplia perspectiva profesional que se ofrece de la vida del pintor, que no solo aparece pintando, sino también descansando o esperando la inspiración; calentándose en la estufa; conversando con otro artista o amigo; enfrentándose a la opinión del público en una exposición; e incluso, abriendo con curiosidad la notificación de un premio o la selección de alguna de sus obras para un certamen.

Respecto a los temas pictóricos que aparecen ejecutando las pintoras, serán aquellos a los que tenían acceso dentro de su limitada vida social, normalmente pequeños y ornamentales motivos de su propio entorno como animales, búcaros con flores y autorretratos; y en todo caso, los temas que los pintores consideraban que estaban al alcance de sus capacidades creativas, muy limitadas según la literatura misógina de la época, como copias de los grandes maestros y paisajes. Respecto a esta última temática, la frecuencia con que las pintoras son representadas tomando apuntes de la naturaleza, hacía visible el prejuicio, escrito recurrentemente por los críticos de la revista, de que las mujeres tenían una sensibilidad especial para captar el alma y los valores emocionales de la naturaleza: “Nadie mejor que una mujer logrará interpretar el paisaje. Su sistema nervioso, más fino y sensible que el nuestro, se impresionará más pronto y alcanzará a comprender y penetrar ocultos sentidos insospechados para muchos” -escribía Antonio Méndez Casal (27 de mayo de 1923: 55-57) sobre la paisajista M<sup>a</sup> Luisa Pérez Herrero-.

El peso que tuvieron estas imágenes como transmisoras de conceptos generales sobre las mujeres artistas, tiene tanta o más importancia que los propios juicios escritos, escasamente leídos al localizarse en las páginas femeninas de la revista. A pesar de compartir

<sup>7</sup> Entre otros ejemplos, pueden verse las portadas de los días: 26 de abril de 1902; 13 de diciembre de 1925 y 1 de diciembre de 1929. También se han localizado algunas alegorías mixtas, como la publicada el 15 de julio de 1923, donde el hombre lleva la paleta y los pinceles; mientras la porta el libro.

vocación, esfuerzos, e incluso espacios con las pintoras, algunas de ellas miembros de su propia familia y/o alumnas, los pintores e ilustradores de *Blanco y Negro* repitieron, e incluso acentuaron, debido a la trivialidad de las imágenes gráficas dirigidas al gran público, los mismos estereotipos que los críticos, ofreciendo durante todo el recorrido de la revista una imagen dulcificada, absolutamente superficial y meramente decorativa de la práctica femenina del arte, bien distinta a la reflejada sobre los pintores hombres y diferente a la propia realidad vivida por las artistas, muchas ya profesionalizadas y presentes en la vida pública desde los años veinte, que ellas sí reflejaron en sus autorretratos.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Abril, M. (29 de abril de 1934). Fémica pictórica. *Blanco y Negro*, 2232, 95.
- Abril, M. (28 de abril de 1935). Otoño en primavera. *Blanco y Negro*, 2284, 84-85.
- Anónimo (10 de octubre de 1903). Croquis femeninos. Pintura 'De guante blanco'. *Blanco y Negro*, 649, portada interior.
- Anónimo (28 de enero de 1927). Muerte del pintor Enrique Estevan. *ABC*, 7513, 18.
- Alzaga, A. (2020). Raimundo Madrazo y las mujeres. A propósito del mercado de pintura preciosista. En Carlos G. Navarro (ed.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo del Prado, 226-239.
- Aparicio Benítez, A. J. (2016). *Eulogio Varela, ilustrador y diseñador gráfico modernista para Blanco y Negro y ABC (1899-1936)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Arroyo Cabello, M. (2016). Ilustración publicitaria y vida cotidiana en las revistas gráficas: La Esfera (1920-1930). *Historia y Comunicación Social*, 1, 2016, 189-202.
- Bastida de la Calle, M<sup>a</sup>. D. (1994). La imagen de la mujer pintora en la ilustración popular del siglo XIX. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 7, 265-274.
- Berruezo García, J. (3 de marzo de 2016). Doña María Teresa Berruezo Solà (1883-1956). En *Los Berruezo. Un linaje de personas ilustres bajo un mismo apellido*. Extraído el 28 de diciembre de 2021, en <https://losberruezo.blogspot.com/2016/03/dna-maria-teresa-berruezo-sola-1883-1956.html>
- Bonet, J.M. (1992). Vida ilustrada. En *Un siglo de ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- Brasas Egido, J.C. (1995). *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro*. Valladolid: Gráficas Andrés Martí.
- Cadenas, J.J. (28 de noviembre de 1908). Escenas parisienses. Ande el feminismo. *Blanco y Negro*, 917, 10.
- Capdevila-Argüelles, N. (2013). *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Horas y Horas.
- Castán Chocarro, A. (2021). Mujeres copistas en el Museo del Prado, 1843-1939. En Concha Lomba y Rafael Gil (coords.). *Olvidadas y silenciadas. Mujeres Artistas en la España Contemporánea*, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 95-128.
- Cid Pérez, M<sup>a</sup> D. (2018). Dos caras de una misma moneda. La mujer en la pintura de principios de siglo. *OGIGIA*, 23, 97-115.
- Gabaldón, L. (2 de febrero de 1901). El hombre ¿está llamado a desaparecer? *Blanco y Negro*, 509, 23.
- Iglesias, F. (1980). *Historia de una empresa periodística. Prensa Española. Editora de ABC y Blanco y Negro (1891-1978)*. Madrid: Prensa Española.
- López Fernández, M. (2006). *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1936*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Lucas Acevedo, J. (10 de mayo de 1936). La dama del abanico. *Blanco y Negro*, 2338, 56-59.
- Luengo López, J. (2016). María de la O Lejárraga en "Blanco y Negro". Columnas, cartas y calendarios ante el advenimiento de la Mujer Moderna. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 4, 121-152.
- Méndez Casal, A. (27 de mayo de 1923). María Luisa Pérez Herrero y su exposición de paisajes españoles. *Blanco y Negro*, 1671, 55-57.
- Osorio y Gallardo, C. (24 de mayo de 1891). Vida moderna. *Blanco y Negro*, 3, 3-5.
- Pérez Rojas, J. (2001). Modernas y cosmopolitas: la Eva Art Déco en la revista *Blanco y Negro*. En R. Camacho y A. Miró Domínguez (coord.), *Iconografía y creación artística:*

- estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga: Universidad de Málaga, 235-288.
- Pérez Rojas, J. (1997). La Eva Moderna. En *La Eva Moderna. Ilustración gráfica española 1914-1935* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 15-36.
  - Ramos, E.M. (2006). La imagen de la mujer deportista en España (1920-1936). Un icono surgido del mestizaje y contacto con otras culturas europeas y americanas. En *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Tomo 1. Las Palmas de Gran Canaria, 411-417.
  - Ramos, E.M., (2008). Iconos del mundo clásico en la publicidad de las revistas ilustradas españolas (1915-1935). *Imafronte*, 19-20, 121-134.
  - Ramos, E.M. (2009). Iconografía publicitaria de una década en Blanco y Negro (1915-1925). *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 32. Madrid: Fundación Universitaria Española, 505-546.
  - Replinger, M. (2019). Figuras (femeninas) en tránsito. En Alix, J. y González, M. (com.), *Dibujantas. Pioneras de la Ilustración*. Madrid: Museo ABC.
  - Reyero, C. (2020). ¿No sería mejor que en vez de pintar platos los fregase? La caricatura de las mujeres en el mundo del arte. En Carlos G. Navarro (ed.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Madrid: Museo del Prado, 99-121.
  - Rivera de la Cruz, M. (20 de febrero de 2005). Un círculo de 125 años. *El País Semanal*, extraído el 20 de febrero de 2005, en [https://elpais.com/diario/2005/02/20/eps/1108884409\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/02/20/eps/1108884409_850215.html)
  - Rodrigo Villena, I. (2017). La galantería, una forma de sexismo benévolo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936). *Asparkia*, 31, 147-166.
  - Rodrigo Villena, I. (2020a). Artistas fotografiadas. Biografía, autobiografía e imagen colectiva de las mujeres artistas en la prensa gráfica española, 1900-1936. En E.M. Ramos, *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*. Madrid: Arcibel, 266-279.
  - Rodrigo Villena, I. (2020b). Difusión y crítica de la mujer pintora en la revista *Blanco y Negro*. En E.V. Flórez Ruiz y Y.V. Olmedo Sánchez, *Entre plumas y pinceles: imágenes femeninas en la literatura y la pintura (1800-1950)*. Córdoba: Sial, 165-196.
  - Royo Villanova, L. (23 de mayo de 1896). En el Círculo de Bellas Artes. *Blanco y Negro*, 264, 12-17.
  - Sáiz y Luca de Tena, J. (1986). La colección artística de Prensa Española S.A. En J.F. Gallego, *Antología de Blanco y Negro 1891-1936. 1*. Madrid: Prensa Española.
  - Salmerón Berdejo, C. (2021). *La imagen de la mujer en la revista Blanco y Negro durante la segunda república (1931-1936)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
  - Sanmartín, R. y Bastida, D. (2002). La imagen de la mujer lectora en la segunda mitad del siglo XIX: La Ilustración Española y Americana y el Harper's Weekly, *Salina*, 16, 129-142.
  - Simmel, J. (1934). La casa. En *Cultura Femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente.
  - Tapia, L. de (5 de enero de 1907). La mujer en primavera. En *Blanco y Negro*, 818, 16.
  - Villanueva, M<sup>a</sup> P. (2015). *La moda femenina en las publicaciones periódicas: Blanco y Negro 1891- 1910*. Tesis Doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.
  - Zarza, V. (2015). *Narciso Méndez Bringa, el espectáculo de la ilustración*. Madrid: Museo ABC.