

Las mujeres como creadoras en las artes plásticas según los textos de hombres y mujeres en la España de la primera mitad del siglo XX

Women as creative people in fine arts according to written texts from men and women for the first half of twenty century in Spain.

Pilar Muñoz López

Universidad Autónoma de Madrid.

Recibido el 18 de noviembre de 2011.

Aceptado el 12 de julio de 2012.

BIBLID [1134-6396(2012)19:2; 393-413]

RESUMEN

Partiendo de las ideas dominantes sobre la incapacidad de la mujer para la creación artística y su carencia de “genio”, se realiza una revisión de las mujeres que han llevado a cabo escritos y han reflexionado y expuesto su opinión sobre el arte y la creatividad de las mujeres. En la primera mitad del siglo predominan las que sustentan las mismas opiniones presentes en la cultura ambiente de su época aunque paulatinamente aparecen otras opiniones más favorables a la mujer creadora y artista. Desde la creación plástica algunas artistas nos han transmitido sus dificultades, sus puntos de vista y experiencias.

Palabras clave: Mujer. Artes Plásticas. Escritoras españolas. Primera mitad del siglo XX.

ABSTRACT

Starting with the dominant ideas about the inability of the women for the artistic creation and their deficiency of “Genius”, I made a revision of the women that have written and thought about the fine arts and the creativity of the women. In the first half of the twentieth century prevail the women that have the same current opinions in their culture and in their time but gradually appear other opinions more auspicious for the creative women. From the fine arts some artists have transmitted their difficulties, points of view and experiences.

Key Words: Woman. Fine Arts. Spanish writers. First half of twentieth century.

SUMARIO

Introducción. 1.—Las opiniones dominantes. 2.—La postura de las mujeres en sus escritos. 3.—Conclusiones.

Introducción

Muy poco es lo que se conoce sobre las ideas y los escritos de las autoras españolas en relación a la creación artística de las mujeres en la primera mitad del siglo XX. La valoración social general ha sido escasa en cuanto a las obras producidas por las artistas que en el pasado se arriesgaron a realizar pinturas o esculturas y que se consideraban, especialmente a partir del siglo XVIII, obras menores cuya función era llenar los considerables tiempos de ocio de las damas de las clases altas. En este contexto, la opinión general y las ideas dominantes excluyen a la mujer del ámbito de la creación por inapropiado para las funciones que debe cumplir en la sociedad como madre y esposa y porque, además, las ideas sobre la naturaleza femenina la consideran incapaz para la actividad intelectual y creativa.

Entre 1900 y 1918 el feminismo hizo su aparición en Europa reivindicando los derechos civiles, sociales y políticos y la emancipación de las mujeres. En España este movimiento tuvo eco especialmente en Cataluña, a través de publicaciones y revistas como *Feminal* (1907-1917), fundada por Carme Karr y Dolores Monserdà, y que desde planteamientos conservadores y cristianos, reivindicaba mejoras en la calidad de la educación de las mujeres, la elevación de su nivel intelectual y un espacio para la mujer en los círculos culturales y sociales, lo cual representaba una trasgresión de los códigos sociales de género vigentes en la época.

La influencia de las ideas feministas tuvo repercusión en las obras y los comportamientos sociales y profesionales de las mujeres que polemizaron con sus escritos o su actividad artística en estos años en España. También muchos escritos de los hombres tuvieron como objetivo contrarrestar o detener los cambios sociales que las demandas y reivindicaciones de las mujeres podían acarrear. Con argumentos biologicistas o “científistas” los hombres trataban de devolver a las mujeres a los parámetros considerados adecuados por el conservadurismo burgués y patriarcal.

En este contexto se inscriben los escritos que muestran las ideas sobre las capacidades y la creatividad de las mujeres en el marco de la sociedad y la cultura del período.

1.—Las opiniones dominantes

Durante el primer tercio del siglo XX las ideas dominantes sobre las mujeres se cimentaban en el amplio consenso sobre la autoridad “científica” de las ideas y teóricos que trataban de dar explicación a las diferencias sexuales, la naturaleza femenina y el papel de mujeres y hombres en la sociedad. Los conceptos y teorías que se elaboran surgen fundamentalmen-

te en las literaturas científicas anglosajona, alemana, francesa e italiana del siglo XIX y de autores como Darwin, Moebius, Weininger, Spencer, Nordau o Lombroso. Hubo, por otra parte, algunos autores masculinos que en nuestro país se opusieron al conjunto de argumentos antifeministas de procedencia científica, como Romera Navarro¹, Gótor de Burbáguena², o Adalberto Hernández Cid³. Pero en la sociedad y en las costumbres tenían mayor peso las ideas ancestrales sobre la mujer.

La creciente presencia de las mujeres en el trabajo, la educación y la política, especialmente tras la Primera Guerra mundial, propicia que se pase del discurso de la inferioridad de la mujer a la idea de la diferenciación entre los sexos, desarrollada y difundida en España principalmente por el médico Gregorio Marañón. En el contexto español, toda la literatura, científica o literaria, de la primera mitad del siglo estuvo marcada por prejuicios sexistas.

En cuanto a las opiniones sobre las mujeres como artistas estaba generalizada en los contextos europeos la idea de falta de genio y creatividad de las mismas, como atestigua la obra del izquierdista austriaco Max Nordau, que planteó la imposibilidad de la genialidad femenina en su obra *Psico-fisiología del genio y del talento*⁴, lo que se refleja en la gran cantidad de textos que se escriben sobre la cuestión, casi todos ellos desde una posición de autoridad, y en los que el talento femenino se atribuye a una desviación de la femineidad. Una opinión de gran prestigio en la época, la de Moebius, en su obra *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología*⁵ y que recogen un gran número de autores de la época, afirmaba:

La generalidad de las pintoras carecen de imaginación creadora, y no salen de una técnica mediocre: flores, cuadros de género y retratos. Es muy raro que un verdadero talento rompa esta regla casi general, y si se presenta tiene siempre rasgos que demuestran un hermafroditismo intelectual. La impotencia para concebir y para combinar, es decir, la carencia de imaginación estética, comprueba la esterilidad del esfuerzo artístico de la mujer⁶.

1. ROMERA NAVARRO: *Ensayo de una filosofía feminista*. Refutación a Moebius, Madrid, 1909. Cit. por ARESTI ESTEBAN, Nerea: "Pensamiento científico y género en el primer tercio del siglo XX". *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*. Vol. 25 (1998) 58.

2. GÓTOR DE BURBÁGUENA: *Nuestras costumbres*. Madrid, 1900. Cit. en *idem*.

3. HERNÁNDEZ CID, Adalberto: *Catecismo feminista*. Madrid, 1914. Cit. en *idem*.

4. NORDAU, Max: *Psico-fisiología del genio y del talento*. Madrid, 1910.

5. MOEBIUS, Paul Julius: *La inferioridad mental de la mujer establecida por la Psicología*, Valencia, F. Sempere y C.^a Editores [1901] 1909; traducción y prólogo de Carmen de Burgos Seguí.

6. MOEBIUS, P. J.: *op. cit.*, pp. 21-22.

Paul Julius Moebius (1853-1907) fue un reconocido neurólogo alemán; publicó su obra, de apenas treinta páginas, para probar la inferioridad mental de la mujer, basándose en el menor peso cerebral y la estructura física de la mujer en comparación con el hombre. En los diversos prólogos que fue incorporando a la obra justifica por consideraciones morales su estudio “científico”, ya que debido a las características físicas y mentales de la mujer le conviene estar sujeta al hombre. Argumenta sus ideas a partir de otros estudios anteriores, como la obra de Lombroso y Ferrero *La mujer delincuente, la prostituta y la mujer normal*⁷, o Krafft-Ebing⁸ y sus consideraciones sobre el libre albedrío de la mujer. En la edición española de la obra de Moebius la traducción y el prólogo fueron realizados por Carmen de Burgos, “Colombine”, quien en varias notas, además del prólogo, trata de refutar algunas de las ideas del autor, a pesar de su contradictoria actitud en cuanto a su reverencial defensa del discurso científico.

En 1903, José Parada y Santín dice, como expresión del sentir general de la época:

Es condición de la mujer que, aunque en alguna ocasión con su talento se levanta hasta el nivel de la inteligencia masculina, le está vedado alcanzar la sublime a que han llegado los grandes genios con su potencia creadora, acaso por la insuficiencia de sus estudios⁹.

Sin embargo, la práctica de la pintura es beneficiosa para las damas, pues

...su cultivo, que además constituye una distracción útil y hasta higiénica, podría contribuir a llenar los huecos que deja la deficiente educación que se da a la mujer española, ocios que hoy ocupa el coquetismo y la frivolidad¹⁰.

José Parada y Santín (1857-1923), doctor en medicina en 1877, abandonó su profesión para dedicarse a la pintura.. Tras su estancia en París abandonó las temáticas históricas y religiosas que le habían proporcionado prestigio y se dedicó a pintar temas costumbristas. Fue catedrático de Anatomía Pictórica en la Escuela de San Fernando, publicando un libro de texto sobre el mismo tema. En 1909 publicó *Las pintoras españolas*. El hecho

7. LOMBROSO, Cesare-FERRERO, Guglielmo: *Criminal woman, the prostitute, and the normal woman*. Duke University Press [1893], 2004.

8. KRAFFT-EBING, Richard von: *Psychopathia Sexualis*, 1886. London, Reimpresión de Bloat Books, 1999.

9. PARADA Y SANTÍN, José: *Las pintoras españolas*. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1903, pp. 77-78.

10. PARADA Y SANTÍN, J.: *op. cit.*, p. 80.

de que la obra esté dedicada a las pintoras españolas es, quizá, expresión de la atención y el gran interés de las mujeres de las clases privilegiadas por la realización de obras artísticas y los antecedentes femeninos de estas prácticas.

En 1913, Edmundo González Blanco dirá, en una obra que fue muy leída y reeditada:

Las mujeres no aman ningún arte, ni tienen el sentimiento de la poesía, ni la inteligencia de la música. En ellas el ejercicio de un talento es un puro acto de imitación, un pretexto, una afectación explotada por sus deseos de gustar, pues son incapaces de desinterés¹¹.

Edmundo González Blanco (1877-1938) escribió numerosas obras de ensayo filosófico, novelas y teatro; fue también traductor de Schopenhauer, Nietzsche, Aristóteles o Benedetto Croce, entre otros, así como conferenciante. En 1913 se publicó la primera edición de *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad*, obra que alcanzó un gran éxito y fue reeditada en numerosas ocasiones. En ella muestra una gran misoginia negando a la mujer la igualdad con respecto al varón porque “su naturaleza es inferior a la de éste”, rechazando que pueda asumir “funciones ajenas a su sexo” ya que esto es “crear entre ella y el hombre un antagonismo destructor del concierto universal necesario al progreso de la humanidad”. En el terreno artístico, considera que cuanto menos sea la influencia de la mujer sobre el artista (por supuesto, varón), más grande será su obra, y argumenta este aserto poniendo como ejemplo a Leonardo da Vinci. Tampoco admite que las mujeres reciban instrucción o participen de la cultura, ya que “tienen el deber de realizar la función maternal a que por su organismo están llamadas y que ahora rechazan con disgusto”. Esta frase, que pertenece al prólogo de 1929, nos da indicios de los cambios acontecidos en los comportamientos de las mujeres en el momento en que escribe.

En 1919, Ramón Pérez de Ayala afirmaba:

Psicológicamente el varón tipo es cifra de perfección espiritual. La masculinidad se manifiesta como la resultante del paralelogramo de todas las fuerzas ascendentes que laten en el alma humana: la inteligencia discursiva y creadora, el juicio ético y estético, el ansia de perfeccionamiento, el espíritu de justicia, el amor a la acción y a la especulación, la

11. GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo: *La mujer según los diferentes aspectos de su espiritualidad*. Madrid, Ed. Reus S.A. [1913], 1930, p. 377.

voluntad de poderío, la libertad, la rebeldía. Sólo el varón es susceptible de genialidad¹².

Perteneciente a la Generación literaria del 14, Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) fue un importante periodista y escritor, autor de numerosas novelas y ensayos. En 1936, se exilió a Francia y posteriormente a Argentina. En 1954 regresó a España publicando artículos de crítica literaria en el diario *ABC*.

En 1929, dentro de los parámetros “cientifistas” sobre la inferioridad biológica de la mujer, se publicó la obra de Roberto Novoa Santos *La mujer, nuestro sexto sentido y otros esbozos*, en la cual, partiendo de nuevo de las ideas de Moebius y Nordau, dice el autor:

Mas cuando aparece esporádicamente en la sociedad una mujer preeminentísima, hemos de ver en ella el sostén vivo de una aberración sexual, o bien hemos de considerar su aristocracia mental como expresión de un estado de inversión de uno de los más importantes caracteres secundarios del sexo. Así como es conocida la inversión de ciertos caracteres somáticos y fisiológicos, definida como *masculinismo* y *virilismo*, reconocemos también un tipo de inversión psíquica, que corresponde a la *masculinización* de la mente femenina. Corresponde, de un lado, al carácter varonil, coincidente o no coincidente con caracteres somáticos de tipo masculino; y de otra parte a la recia *constitución intelectual* y a su grado extremo, la *capacidad creadora*, característica del macho. [...] Mas cuando surja una mujer original o creadora, o cuando alguna rara mujer se sienta poseída de una vivísima disposición para realizar los trabajos propios del varón, la sociedad habrá de acogerla con todo honor, en beneficio del tesoro intelectual de la República. [...] Pero esta original mujer no es la superhembra, ya que está biológicamente en un plano inferior al común de las mujeres¹³.

A pesar de que en 1930 los argumentos que expresaban González Blanco y Novoa Santos, basados en las obra de Moebius principalmente, no resistían ya la crítica desde los parámetros científicos, las obras de estos autores tuvieron una amplia difusión e influencia en España.

Y José Ortega y Gasset (1883-1955), manifestará su misoginia en sus obras:

12. PÉREZ DE AYALA, Ramón: “Las máscaras. Don Juan. El Satanismo”. En *Obras Completas*, Vol. 3, Madrid, José García Mercadal Edit.-Aguilar [1919], 1963, p. 463.

13. NOVOA SANTOS, Roberto: *La mujer, nuestro sexto sentido y otros esbozos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1929, pp. 49 y 62-63.

La personalidad de la mujer es poco personal, o, dicho de otra manera, la mujer es más bien un género que un individuo [...] Ello es que la mejor lírica femenina, al desnudar las raíces de su alma, deja ver la monotonía del eterno femenino y la exigüidad de sus ingredientes. La pintura se ha encontrado sorprendida por la misma experiencia. En el retrato se plantea el problema de crear plásticamente una individualidad, una figura que afirma su carácter único, insustituible, señero. Y acaece que si hay poco verdaderos retratos de hombres, puede decirse que no hay ninguno de mujer. [...] La mujer es para el pintor, como para el amante, una promesa de individualidad que nunca se cumple. Si hubiese habido mayor número de mujeres dotadas de los talentos formales para la poesía, sería patente e indiscutido el hecho de que el fondo personal de las almas femeninas es, poco más o menos, idéntico¹⁴.

El oficio de la mujer, cuando no es sino mujer, es ser el concreto ideal (“encanto”, “ilusión”) del varón. Nada más. Pero nada menos¹⁵.

A pesar de que Ortega y Gasset promocionó en 1928 la obra de Maruja Mallo en los salones de “La Revista de Occidente”, considerando quizá que sus obras encarnaban las ideas sobre arte que había expuesto en *La Deshumanización del Arte*:

[...] considerar la creación como algo “sin trascendencia alguna”, como si fuera “un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo”, como si tomara algo del deporte y del juego, símbolos de la época. La fugacidad, lo trivial del arte, son una conquista irrenunciable del tiempo nuevo¹⁶.

Estas ideas sobre la insuficiencia de las mujeres para el arte son frecuentes en las bibliografías específicas del siglo XIX y primera mitad del XX. Otra forma de corroborarlo es la ausencia casi absoluta de mujeres artistas en los libros sobre arte y artistas hasta épocas recientes. Sin embargo, fueron muchas las artistas que, desde el siglo XIX, participaron en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que se celebraron en España desde 1856 hasta 1968. Generalmente aparecen caracterizadas como “pintoras de afición”, es decir, aficionadas, y su presencia en las exposiciones responde más a su adscripción al grupo social más elevado en la escala social, en el que muchas mujeres eran alumnas de las clases impartidas por los artistas

14. ORTEGA Y GASSET, José: “La poesía de Ana de Noailles”, *Revista de Occidente*, julio de 1923, p. 195.

15. ORTEGA Y GASSET, José: Epílogo al libro de Victoria OCAMPO: *De Francesca a Beatrice*. Buenos Aires, Losada, 1924, p. 5.

16. ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*. Madrid, Planeta-D’Agostini [1925], 2010, p. 196.

más prestigiosos del momento, o a deferencias de “caballerosidad” en los académicos que controlaban la selección de obras a exponer, aunque constituyen estadísticamente aproximadamente un 10% del total de expositores, y así, en 1941, en el contexto de la España franquista, una pintora, Julia Minguillón, obtuvo por primera y última vez, el máximo premio de la Exposición.

2.—*La postura de las mujeres en sus escritos*

Durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX la práctica de la pintura constituía un entretenimiento adecuado a las mujeres de las clases superiores, asegurándoles valores morales que podían transmitir a los hijos, como exponen diferentes textos. En este punto, encontramos una cuestión característica de las escasas bibliografías que se han ocupado de mujeres artistas, y que consiste en la valoración de su biografía y de su obra en función de la valoración social y moral de su actividad y su conducta. Al igual que en la pintura, en la literatura decimonónica surgen en nuestro país algunas escritoras que adquieren prestigio y fama, como en los casos de Emilia Pardo Bazán, Fernán Caballero, seudónimo masculino que esconde a Cecilia Böhl de Faber, o Rosalía de Castro.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) trata el tema de las actividades artísticas de las damas en un artículo en el que reivindica mejoras educativas para las mujeres

... la filosofía y las lenguas clásicas serían una prevaricación; en cambio, transigen y hasta gustan de los idiomas, la geografía, la música y el dibujo, siempre que no rebasen del límite de aficiones y no se conviertan en vocación seria y real. Pintar platos, decorar tacitas, emborronar un “efecto de luna”, bueno; frecuentar los museos, estudiar la naturaleza, copiar del modelo vivo, malo, malo¹⁷.

Surgen también periodistas vinculadas generalmente a las revistas femeninas. Y algunas de ellas, como Concepción Gimeno de Flaquer (1852-1919), activa feminista, editora, periodista y novelista, que alcanzó gran prestigio en su época, trataron en sus escritos de favorecer el reconocimiento de las mujeres artistas. En 1877 escribió en su obra *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*:

17. PARDO BAZÁN, Emilia: *La mujer española y otros artículos feministas*. Madrid, Ed. Nacional [1890] 1976, pp. 124-125.

Cuando la mujer reciba en toda su amplitud la ilustración a que es acreedora, cuando se ocupen de facilitarle los conocimientos artísticos de que carece, podrá descollar en las nobles artes. La mujer posee en su alma el sagrado fuego de la inspiración, en su frente la divina chispa que todo lo anima, y en su inteligencia el numen creador e inagotable. [...] La mujer nace artista como nace artista el ruiseñor. Si no se han distinguido todas las mujeres dedicadas al arte de Murillo, es porque no se ha tratado de hacerles adquirir conocimientos, sino de enseñarles habilidades con objeto de hacer vano y ostentoso alarde. La educación pictórica de la mujer ha estado hasta hoy notablemente desatendida: limitada a empíricas instrucciones, difícilmente ha conseguido salir de copista, y muchas han visto morir sus ilusiones sin poder realizar el ideal de los sacerdotes del arte, o sea la composición¹⁸.

En relación a la infanta Paz de Borbón escribe en 1915:

Antiguamente creían algunas mujeres que el título de artista o escritora las autorizaba para romper con las tradiciones anexas al sexo femenino y con las preocupaciones que cada época impone. Con tales prejuicios el título de escritora o artista asustaba a la gente medrosa; en opinión de ésta ser artista o literata era poseer una patente que permitía cometer las mayores rarezas, extravagancias y ridículas excentricidades. Entonces la escritora o artista no tenía lugar definido en la sociedad, mientras que ahora es reconocida como miembro de una clase inteligente que marcha a la vanguardia del progreso. La “bas blue” ha desaparecido; la artista o literata de nuestros días quiere ser ante todo mujer, y a este fin hace frecuentemente el doloroso sacrificio de nivelarse con inteligencias inferiores para no levantar a su paso tempestades de odio. La literata o artista de alta clase en nuestros días, es completamente femenina en su vida privada; habla como todas las damas cultas, recibe de igual modo, educa a sus hijos y se viste con arreglo al último figurín. La literata de la época moderna conoce que es más sensato doblegarse a la opinión, que desafiarla, y por eso se somete a ella¹⁹.

Se refleja muy bien en este texto la inquietud de las “artistas y literatas” por no llamar la atención en relación a un posible comportamiento escandaloso o extravagante asociado a su actividad artística. Nos está hablando, pues, de mujeres de clase alta (quizá su propio caso), que no pretenden

18. GIMENO DE FLAQUER, Concepción: *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*. Madrid, Imprenta y Librería de Miguel Gemarro, 1877, pp. 37-66-67.

19. GIMENO DE FLAQUER, Concepción: *Mujeres de regia estirpe*. Madrid, Administración de El Álbum Iberoamericano, 1915, pp. 200-201.

transgredir las normas sociales asociadas a su condición. Las mujeres de clase social elevada que podían practicar estas actividades debían, al mismo tiempo, desarrollar estrategias para no levantar sospechas en su medio social, con un comportamiento adecuado a su rango y “plegarse a inteligencias inferiores para no despertar tempestades de odio”. Se trata de justificar las actividades artísticas y literarias para no levantar sospechas en un mundo que negaba a las mujeres la posibilidad de ejercer actividades reconocidas y mostrarlas en la esfera pública.

La preocupación de muchas mujeres por acceder, a través de los estudios artísticos, a un desarrollo personal mayor, así como a la posibilidad de conseguir medios de vida a través de su trabajo, especialmente identificable en la clase media, se expresa en algunos textos, como el de la escritora Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961), quien, aún defendiendo el modelo tradicional de mujer, dice en 1917:

Existe una enorme producción moderna en las Exposiciones anuales, cuyo movimiento vertiginoso no es posible seguir, y cuyos nombres acumulados en los catálogos junto a los de los hombres, dicen mucho y no dicen nada. Dicen mucho en cuanto afirman la posibilidad de la mujer de hallar en el arte lo que puede llamarse un “*metier*” y vivir de sus pinceles, y vender cuadros y retratos que adornen las galerías modernas: no dicen nada en cuanto recapacitemos que ninguno de esos nombres está orlado con el nimbo del Genio, y sus pequeñas victorias personales equivalen a una gran derrota colectiva, frente a la magnitud de las obras del “Hombre”²⁰.

La cita de Carmela Eulate nos ofrece una visión bastante precisa de la situación de las mujeres creadoras en las artes plásticas en aquellos años. No olvidemos que los espectadores de las obras, valoraban no sólo la calidad de la misma, sino si se correspondían con las expectativas sociales en relación a las obras de “señoras” y “señoritas” en las que se juzgan también sus cualidades morales, y otros valores asociados a los estereotipos dominantes sobre la vida de las mujeres, como el aspecto físico o su adscripción de clase. También se adhiere a las ideas dominantes sobre la incapacidad creativa de las mujeres así como a la superioridad “natural” del hombre, mostrando la interiorización social general de la inferioridad de las mujeres en la creación artística; un complejo de inferioridad que se manifiesta claramente incluso en este grupo de mujeres, periodistas o escritoras, que habían roto con los condicionamientos de la época escribiendo en publicaciones periódicas o literarias que en ocasiones lograron un gran

20. EULATE SANJURJO, Carmela: *La mujer en el arte*. Sevilla, Imp. de F. Díaz y C.ª, 1917, p. 317.

éxito. Sin embargo, Carmela Eulate Sanjurjo constituye un ejemplo de mujer creadora con su destacada actividad como traductora de escritores árabes, hindúes, franceses e ingleses, escritora de novelas y ensayos y feminista en obras como *La muñeca* (1895), *La familia Robredo* (1907) o *El asombroso doctor Jover* (1930) entre otras, en las que el tema de la mujer es el asunto fundamental. En *La mujer en el arte: inspiradoras* (1915) presenta una galería de mujeres que inspiraron y colaboraron con los hombres más destacados en el Renacimiento y en *La mujer en el arte: creadoras* (1915) aboga por la necesidad de la educación de la mujer para que ésta pueda desarrollarse plenamente en todos los terrenos, incluido el artístico.

En 1927 Carmen de Burgos, “Colombine”(1878-1932) publicó *La mujer moderna y sus derechos*²¹, uno de los más importantes ensayos feministas de la época. Carmen de Burgos Seguí fue una de las más destacadas defensoras de la mujer desde comienzos del siglo hasta los años 30. A lo largo de estos años escribió numerosos artículos de prensa, ensayos y novelas, además de un gran número de conferencias, en los que manifestó su preocupación por la situación de la mujer contribuyendo a la difusión del feminismo. Los temas que le preocupan fundamentalmente son la educación, el divorcio, el voto, el trabajo femenino o la prostitución. Además de su numerosa producción literaria y ensayística, su pensamiento feminista queda también reflejado en sus escritos artísticos, en los que podemos calificarla como precursora de la crítica feminista de arte. Entre los temas que desarrolla en esta faceta de su obra, destaca su preocupación por la mujer como creadora y como musa, la iconografía femenina presente en las obras de arte de todos los tiempos, y su deseo de reivindicar las prácticas femeninas en la costura y la artesanía como “Arte”, rechazando el menosprecio de la visión masculina de estas actividades. Hasta los años 70 del siglo XX, con el desarrollo del arte feminista anglosajón y norteamericano, no se produciría un interés y una reivindicación de las prácticas femeninas tradicionales como arte. A pesar de ser autodidacta, sentía un vivo interés por el arte llegando a ser nombrada en 1911 profesora de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en la asignatura de Historia del Arte²². Sus artículos de crítica artística e historia del arte aparecieron en prensa o revistas no especializadas, como *Heraldo de Madrid*, *ABC*, *La Correspondencia de España*, *Prometeo*, etc. Expuso sus ideas sobre la mujer como creadora artística en muchas de las conferencias que impartió, además de en sus obras:

21. BURGOS, Carmen de: *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia, El Adelantado de Segovia, 1927.

22. NUÑEZ REY, Concepción: *Carmen de Burgos “Colombine” en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 283.

La mujer ha ganado valientemente sus trincheras, no con delirios feministas, sino con un trabajo de dignificación continuo y perseverante. Hoy nadie niega las facultades femeninas que se desenvuelven en las ciencias, en las artes y en el trabajo. Nadie duda de que la mujer, sin dejar de ser mujer, de ser madre amante, esposa ejemplar, hija sumisa, pueda tomar parte en las lides del saber²³.

En *La mujer moderna y sus derechos* dice:

Se argumenta que no hemos producido obras de arte y de ciencia tan admirables como las de los hombres, es cierto. Pero oíd lo que a propósito de esto dice Taine: “Todos los descubrimientos de verdades, todos los inventos de utilidad han sido conquistados por los hombres libres, los esclavos no inventaron nada” y añade: “Los ciudadanos libres deben su superioridad a las ventajas de su situación no a la superioridad de la raza”. Esto puede aplicarse a la mujer que no pudo desarrollar sus facultades en la esclavitud a la que se le sometía. Y, sin embargo, aún así, hemos tenido una gloria indisputable. La de inspiradoras. ¿A qué sentimiento se deben las estrofas de Dante, las armonías de Beethoven, las imágenes de Rafael y las estatuas de Miguel Ángel?²⁴.

Aunque apenas hace referencia en sus escritos a la mujer como creadora y artista, uno de los temas recurrentes de Carmen de Burgos fue el de la mujer como musa e inspiradora de las obras de arte masculinas. Adopta, sin embargo, una precursora postura ante las actividades manuales y artesanales realizadas tradicionalmente por la mujer, como las labores de aguja, el bordado y el encaje, a las que equipara a las artes mayores, especialmente a la pintura, contribuyendo así a subvertir las tradicionales jerarquías artísticas, que, como analizan Parker y Pollock²⁵, se relacionan con la categorización de hombres y mujeres en la sociedad.

A partir de los años 70 el arte feminista puso sus ojos en las diferencias impuestas por la cultura entre arte y artesanía, otorgando un lugar privilegiado en sus obras a las labores de costura, en una reflexión sobre la discriminación de las actividades realizadas por las mujeres en la historia, poniendo en duda la función y el significado de los símbolos, y abordando el tema de la creatividad femenina y de su exclusión del mundo de la alta cultura.

23. BURGOS, Carmen de: *Influencias recíprocas entre la mujer y la literatura*. Logroño, Imp. y Lib. La Rioja, 1912, p. 4.

24. BURGOS, C. de: *La mujer moderna...*, op. cit., p. 256.

25. PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London, Harper Collins, 1981, p. 51.

Un ejemplo representativo de las dificultades de las mujeres en el mundillo artístico lo constituye el caso de Carmen Baroja y Nessi (1883-1950), hermana de Pío y Ricardo Baroja, o el que nos muestra Rosa Chacel (1898-1994) en su novela *Barrio de Maravillas*.

La situación social y personal, en el contexto de la época de las mujeres que querían dedicarse al arte aparece reflejada en varios escritos. En las memorias de Carmen Baroja, escritas tras la Guerra Civil, y encontradas en cajas con papeles de los Baroja, reflexiona sobre sus experiencias de género y sus frustraciones, en medio de los intelectuales de la Generación del 98. Ese mismo año, Carmen inicia su despertar al mundo de arte y de la literatura. En el ambiente familiar, la libertad de sus hermanos para perseguir sus propias metas y ambiciones contrastaba con la imposición familiar de la norma de la domesticidad femenina, por la que, a lo largo de toda su vida sus actividades:

...estuvieron casi siempre dedicadas a los demás; esto es, limpiar, cuidar de la casa, de la comida, de las horas, del gasto, de las ropas, que casi todas, incluso mis vestidos, se hicieron en casa para mayor economía²⁶.

Carmen Baroja deseaba expresar su sensibilidad y acceder a la creación artística, y así convenció a su hermano Ricardo para compartir el estudio mientras aprendía a trabajar con esmaltes y metales, presentando una de sus creaciones a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 y obteniendo el tercer premio en la modalidad de Arte Decorativo. Esto le hizo creer que había obtenido la aceptación por parte de otros artistas, ya que pudo conocer a los miembros de la tertulia de su hermano que se reunían en el Nuevo Café de Levante todas las noches. Sin embargo, la vida y la influencia de los intelectuales que se reunían en el café, como Carmen rememora, era totalmente inaccesible a las mujeres “respetables”. Por otra parte, también nos habla de las deficiencias de su formación artística:

Entonces, en esta época, yo debí haber seguido estudiando y trabajando en esto, haber ido a un taller o por lo menos a una Escuela de Artes y Oficios...Yo tenía una cultura artística deficientísima; no sabía dibujo, no sabía el oficio, no sabía nada, pero lo peor era que no sabía a quien dirigirme. Por otro lado, mi vida de señorita burguesa, o acaso mi timidez y falta de arrestos, me impedía desenvolverme, haber ido a una escuela

26. BAROJA Y NESSI, Carmen: *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*. Barcelona, Ed., Amparo HURTADO, Tusquets, 1998, pp. 44-45.

de Bellas Artes, a una academia, al museo a copiar yeso, a un taller de platero..., ¡Qué sé yo!²⁷

Tras casarse, sus obligaciones familiares y domésticas le impidieron continuar con sus actividades artísticas hasta 1926, en que participó en la fundación del Lyceum Club Femenino, un club artístico e intelectual para mujeres en el que, con dificultades, compaginaba la organización de actividades culturales y artísticas con las labores domésticas.

En *Barrio de Maravillas*, Rosa Chacel plantea los mismos temas, exponiendo su propia experiencia autobiográfica en los años anteriores a la Primera Guerra mundial, y reflejando una situación más abierta y receptiva a la creciente visibilidad del trabajo remunerado femenino en la baja burguesía. En la novela el tema principal está constituido por el descubrimiento del arte y de la creación artística que realizan dos muchachas de clase media, en el contexto del Madrid de las primeras décadas del siglo XX, y sus esfuerzos de superación personal, de adquisición de conocimientos y de instrucción, que las llevará, primero a matricularse en una Escuela de Artes y Oficios y, posteriormente, en la Escuela de San Fernando. En 1915 la misma Rosa Chacel realizó el examen en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en la que estudió hasta 1918. La obra, escrita entre 1976 y 1978 rememora aquellos años de aprendizaje e ilusiones, en los que muchas jóvenes de clase media se planteaban como meta el estudio y el acceso a las escuelas artísticas para llevar a la práctica personal las maravillas que habían descubierto en los museos o las exposiciones, y que, posteriormente, podía permitirles realizar una actividad remunerada, o bien por la venta de cuadros o por la práctica de la enseñanza. La desaprobación social que provocaba la ambición femenina por acceder a nuevos ámbitos de estudio y actividad, se manifiesta en las ideas de su abuela:

Profesar en eso, tomarlo tan en serio como para..., ¡era demasiado! Porque además de hacer aquello, lo inaudito era no hacer ninguna otra cosa, no pensar en el porvenir, no tener en cuenta los tiempos, cada día más difíciles...²⁸.

En *Desde el amanecer* de nuevo el personaje de la abuela transmite la mentalidad de la época:

27. BAROJA Y NESSI, C.: *op. cit.*, p. 79.

28. CHACEL, Rosa: *Barrio de Maravillas*. Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 257.

—Y una mujer, ¿cómo abrirse paso una mujer? Nadie toma en serio a una mujer artísticamente... ¿Triunfos, éxitos una mujer?²⁹.

Rosa Chacel se decantaría en la Escuela de Bellas Artes por la escultura, actividad muy poco solicitada por las estudiantes. Posteriormente, sería la literatura en la que realizaría una obra importante. Incorporándose a la vida intelectual de su época, trató también de reflexionar sobre la situación de las mujeres, en obras como las mencionadas y otras como *Teresa*, o el ensayo aparecido en la *Revista de Occidente*, y titulado *Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor*,³⁰ en el que rebatía a los teóricos pseudointelectuales, que teorizaban sobre la mujer y lo “femenino”, y perpetuaban, desde diferentes ámbitos académicos y científicos, las ideas sobre su inferioridad. Lamarck, Darwin, Spencer o Moebius eran algunos de los teóricos que propugnaban la inferioridad “congénita” de la mujer, y que ejercieron una importante influencia en España entre los intelectuales, como el mismo Ortega y Gasset o el prestigioso médico Gregorio Marañón que si bien rechazaba como obsoletas las ideas de Moebius, asumía las de Weininger, que se propuso demostrar la inferioridad femenina:

¡Cuán (...) llenas de profundo sentido biológico estas palabras de Weininger!: “cuando una mujer quiere emanciparse, no es ella, sino el hombre que hay en ella el que quiere emanciparse”³¹.

Este argumento servía para explicar el caso de mujeres artistas, literatas o científicas, como ejemplos de patología sexual.

Frente a esto, Chacel defendía la intelectualización y la integridad profesional de las mujeres, e insinuaba también que las diferencias en los comportamientos de hombres y mujeres no eran debidas a esencialismos, sino a condicionantes impuestos por una sociedad dominada por los varones y cuyos valores eran los admitidos y dominantes.

Hubo una mujer que llevó a cabo una importantísima labor en los campos de la crítica, la historia del arte, la literatura y la política en España hasta 1939: Margarita Nelken (1896-1968). Cultivó con brillantez y entusiasmo la pintura desde la niñez, y a los quince años ya había escrito y publicado su primer artículo sobre arte en una prestigiosa revista inglesa (“The Stu-

29. CHACEL, Rosa: *Desde el amanecer*. Barcelona, Bruguera, 1981, pp. 311-312.

30. CHACEL, Rosa: “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”. *Revista de Occidente*, XXXI, 92 (febrero de 1931), 129-180.

31. MARAÑÓN, G.: *Biología y feminismo*. Madrid, 1920, p. 39; BURGOS SEGUI, C.: *Quiero vivir mi vida*. Madrid, 1931, Prólogo: p. 11.

dio”). Al dejar la actividad pictórica por problemas visuales, se intensifican sus artículos de crítica de arte en revistas reconocidas internacionalmente en Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y Argentina. Su lucha a favor de la infancia y su compromiso con la situación de las clases trabajadoras y de la mujer le impulsaron a escribir numerosos artículos y ensayos, como *La condición social de la mujer en España* (1919). Entre su obra ensayística y de contenido sociopolítico destacan *Las escritoras españolas* (1930), *Las mujeres ante las Cortes Constituyentes* (1931), *Por qué hicimos la revolución* (1936), *Tres tipos de Vírgenes* (1942), *Primer Frente* (1944) o *Las Torres del Kremlin* (1944). También escribió numerosas novelas cortas, y una novela larga, *La trampa del arenal* (1923). Compaginó su actividad literaria con la política, siendo diputada en las tres legislaturas republicanas (1931, 1933 y 1936). Tras el final de la guerra marcha al exilio a Francia, durante la Segunda Guerra Mundial a Rusia y, finalmente, a Méjico, donde deja una larga y fecunda huella a través de sus artículos de crítica artística. Su enorme talla intelectual y humana ha sido frecuentemente menospreciada u olvidada, sin haber alcanzado el reconocimiento que merece en los campos de la cultura, la literatura y el arte. Su visión de las mujeres en el arte no se refiere tan sólo a las artes plásticas, y lo que refleja en sus escritos sociales sobre la mujer es la situación general en el contexto de la España del primer tercio del siglo XX.

El tema de la mujer en el arte aparece en su novela *La exótica*³², en la que una americana soltera, Ruth Lewinson, “la exótica”, asiste a las clases de pintura del maestro, Don Manuel, comparado a un semidios “por pertenecer a una de las categorías que fascinan a las mujeres, los artistas, los tenores y los toreros” (página 5), en donde realizaba “ese arte vago y fabuloso que practicaba como quien cumple una condena, sin que siquiera la hiciera soñar” (página 24), y que es engañada por un hombre. En el fondo, vemos que las alumnas del estudio de pintura aspiran sólo a encontrar un hombre que las ame, un marido, y ésta es la situación que Margarita Nelken critica y rechaza en la obra.

La mirada crítica sobre las mujeres españolas de la época y el cuestionamiento de los estereotipos sociales no impidieron que Margarita Nelken tuviese una posición ambigua sobre los derechos y obligaciones de éstas. Sus posturas ideológicas y políticas la condujeron a oponerse a la concesión del voto a las mujeres, argumentando su ignorancia generalizada y el control ideológico que la Iglesia católica ejercía sobre las mismas, lo que las llevaría a votar en masa a la derecha. Su perspectiva sobre la mujer se

32. NELKEN, Margarita: “La exótica”. En THON, Sonia: *Una posición ante la vida. La novela corta humorística de Margarita Nelken*. Madrid, C.S.I.C., 2010, p. 94.

basaba más en la defensa de los valores “femeninos” que en los del sufrimiento o el feminismo de la época, que en ocasiones ridiculizó³³.

En un artículo de María Zambrano aparecido en 1947 en la revista “Sur”, y titulado “A propósito de la grandeza y servidumbre de la mujer” que reflejaba los contenidos expuestos en sus conferencias sobre la historia de la mujer que impartió en La Habana y Puerto Rico en 1940, 1942 y 1943, dice al final:

Ningún ser más fracasado que ciertos tipos de mujer (en eso tenían razón las feministas); ningún ser más cargado de futuro por tanto. Y si el futuro de la especie no está en la Mujer, no reside en parte alguna. En esto sí que estamos de acuerdo con el sentido último del libro³⁴. Pero si es así, y el autor ha tenido esa visión, delicada y tenazmente a lo largo de sus páginas, del laberinto intrincado de la historia, no apuntar al porvenir de la mujer, a la Mujer que ha de venir, es tanto como no apuntar al futuro del género humano. Y es que hay un problema pavoroso que el autor ha soslayado: ¿puede la mujer ser individuo” en la medida en que lo es el hombre? ¿Puede tener una vocación además de la vocación genérica sin contradecirla? ¿Puede una mujer, en suma, realizar la suprema y sagrada vocación de la Mujer siendo además una mujer atraída por una vocación determinada? ¿Puede unir en su ser la vocación de la Mujer con una de esas vocaciones que han absorbido y hecho la grandeza de algunos hombres: Filosofía, Poesía, Ciencia, es decir, puede crear la mujer sin dejar de serlo? El precio de la creación del hombre ha sido muy alto y sus condiciones muy rigurosas: soledad, angustia, sacrificio. La mujer ha ofrecido su sacrificio permanente sin traspasar el lindero de la “creación”. ¿Le será permitido hacerlo, podrá arriesgarse en un nuevo sacrificio sin arriesgar la continuidad de la especie, sin dejar de ser la gran educadora y guía del hombre?³⁵.

Vemos como a través de esta reflexión se sitúa cercana a la ideología de su época, que arrastra tras sí la ancestral ideología sobre el ser de “la mujer”, situando éste en su tradicional papel de madre y continuadora de la especie, o en los aspectos educativos del hombre. Sus dudas sobre la posibilidad de que las mujeres puedan llevar a cabo una vocación o una profesión laboral sin poner en peligro “la continuidad de la especie”, olvidando su propio

33. MARTÍNEZ GUTIERREZ, Josebe: *Margarita Nelken*. Madrid, Ediciones del Orto, 1997, pp. 28-29.

34. PITTALUGA, Gustavo: *Grandeza y servidumbre de la mujer*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946.

35. ZAMBRANO, María: “A propósito de la grandeza y servidumbre de la mujer”. *Revista Sur*, Buenos Aires, 1947, pp. 69. En ORTEGA MUÑOZ, J. F.: *María Zambrano*. Málaga, Editorial Veramar, 2007, p. 202.

caso, nos sitúan en las coordenadas de una situación histórica e ideológica concreta en la que se enmarca su biografía, y que denota la interiorización de unos valores y criterios sobre “la mujer” profundamente enraizados en la sociedad de la que forma parte.

El caso de Maruja Mallo (1902-1995) es especialmente representativo del papel destacado que una artista llegó a representar en el panorama artístico español anterior a la época franquista. En 1922 la familia se traslada a Madrid, y tanto ella como su hermano Cristino entran a estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por medio de su hermano Justo, conoce a Rafael Alberti, José Bergamín, Luis Felipe Vivanco, Federico García Lorca y Salvador Dalí, trabando gran amistad con María Zambrano y Concha Méndez. En febrero de 1937 marcha a Argentina a pronunciar una conferencia en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires, instalándose en Argentina hasta 1964 en que regresará definitivamente a España. Entre 1942 y 1945 gozó de un extraordinario prestigio y popularidad, que culminó con la lujosa monografía publicada por la Editorial Losada sobre su figura y su obra y con textos de Ramón Gómez de la Serna, y en la que se recogían asimismo sus conferencias de 1937 *Proceso histórico de la forma en las artes plásticas* y *Lo popular en la plástica a través de mi obra*. Los escritos y artículos periodísticos de Maruja Mallo se encuentran intrínsecamente vinculados a su producción creadora en las artes plásticas y constituyen el entramado teórico e ideológico que nos desvela las claves de su pensamiento y de la actividad intelectual que la impulsaron a la realización de sus obras, en unos momentos históricos en los que una mujer no debía ser activa, creadora, intelectual e independiente:

Mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente, es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido. Arranca del arte popular español que es la verdadera tradición de mi patria [...] Esta afirmación combativa expresada en las dos exposiciones mencionadas se transforma en su contraria. Así como en los temas populares, entre los múltiples seres y cosas, en las ferias y fiestas populares surge la irreverencia y la parodia ante las jerarquías celestes e infernales y el sarcasmo ante el orden existente. Así como la descomposición de los templos y la derrota de las cloacas establecidas. Esta manifestación destructora se transforma en el deseo de edificación, en el anhelo de llegar a construir de nuevo ese conjunto de cosas que responde a la materialidad y conciencia universal, así como el ansia de hallar un nuevo lenguaje formal para representar la realidad con la que nos sintamos íntimamente solidarios³⁶.

36. MALLO, Maruja: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*. 1928-1936. Buenos Aires, Losada, 1939-1942, pp. 47-49.

Tanto Maruja Mallo como otra artista importante, Remedios Varo, autora asimismo de obras de teatro y otros escritos relacionados con su obra plástica³⁷ no se plantean ninguna controversia sobre la capacidad de las mujeres en las artes plásticas y la creación; sencillamente pintan y crean como artistas, desligadas de los prejuicios sobre la condición creadora de las mujeres. Sin embargo, no pudieron evitar que, en ocasiones, se las mencione y valore más como “musas” de algunos varones ilustres, como los poetas Rafael Alberti, Miguel Hernández, Neruda, en el caso de Mallo, que como creadoras y artistas.

En 1938, María del Pilar Oñate, en una obra que reivindica la literatura femenina y la ampliación de profesiones y actividades laborales para las mujeres, aún encontramos las mismas ideas sobre la incapacidad de genio artístico en las mujeres:

La capacidad intelectual femenina, núcleo de la contienda feminista desde el Renacimiento, se acepta en la actualidad con la salvedad de la aptitud de la mujer para el trabajo creador y original propio del genio. La Biología actual niega a la mujer la capacidad genial, y la Historia no nos ofrece todavía ejemplos que oponer a esta teoría. Reconocida la aptitud de la mujer para las actividades no geniales que son casi todas, le queda abierto el acceso para las profesiones liberales, que hasta hace poco monopolizaba el hombre. Sin embargo, el cuidado del hogar y, sobre todo, la maternidad imponen en el ejercicio de las actividades femeninas limitaciones y diferencias que los más decididos feministas no pueden menos de reconocer³⁸.

De nuevo, las convenciones ideológicas establecidas, como en escritos anteriores, sobre la inexistencia del genio creador en la mujer, y la biología y la ciencia avalando estas ideas, a pesar de la reivindicación del ejercicio de nuevas actividades y profesiones para las mujeres.

Tras las Guerra Civil española, la situación de las mujeres retrocedió a los parámetros anteriores a la Segunda República. De nuevo el ámbito específico de las mujeres fue el hogar doméstico, y la ideología de los vencedores de la Guerra situó a la mujer en situación subsidiaria y subordinada al hombre, aunque, como en el siglo XIX, se toleraron las actividades artísticas para las mujeres de las clases superiores siempre que no transgredieran el orden establecido y las atribuciones fundamentalmente domésticas de las mujeres.

37. VARO, Remedios: *Homo Rodans, El Santo Cuerpo Grasoso y otros escritos y cartas*. En MENDOZA BOLIO, Edith: *“A veces escribo como si trazase un boceto”*. *Los escritos de Remedios Varo*. México, Iberoamericana-Vervuert, Bonilla Artigas, 2010.

38. OÑATE, M.^a del Pilar de: *El feminismo en la literatura española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1938, p. 238.

Sin embargo, aunque esta situación fue cambiando a lo largo del tiempo por las circunstancias históricas y la evolución de la sociedad, las ideas sobre las capacidades intelectivas y creativas de las mujeres evolucionaron lentamente.

3.—*Conclusiones*

La polémica sobre la creatividad y las actividades de las mujeres en las artes durante la primera mitad del siglo XX en España parte de la consideración general y de los prejuicios existentes en la sociedad sobre su falta de competencia para la creación artística y las especulaciones intelectuales. En el primer tercio del siglo la base de estas ideas se justifica en los escritos científicos de la época en las características psico-fisiológicas de la biología femenina, y especialmente en la función maternal. En un primer periodo, los escritos de las mujeres, incluso de aquéllas que habían obtenido prestigio y éxito en la prensa, la literatura o la crítica de arte, se adhieren a las ideas ambiente cuestionando la posibilidad de la creación femenina, y negándoles una capacidad de expresión creativa similar a la de los varones. Dentro de una ideología dominante, anclada en la tradición, la función biológica de reproductora de la especie, madre y esposa, la aparta de una forma determinista, de los aspectos espirituales, intelectuales y creativos, que el hombre ha desarrollado de forma natural a través de los siglos. Muchas de estas ideas son interiorizadas y asumidas como ciertas por la mayoría de las autoras que escriben sobre el tema en la primera mitad del siglo XX, dentro de los parámetros de las normas sociales y morales vigentes en la época si bien reivindicaban mejoras educativas en todos los ámbitos, incluido el artístico y en algún caso defienden la capacidad creativa de las mujeres, planteándose las causas de esta situación y la necesidad de superarlas, ya que su deficiente educación sería la causa más destacada de su falta de competencia artística. A través de los diferentes escritos se refleja la evolución de la situación de las mujeres españolas en la España del siglo XX. Esta evolución conduce de la reivindicación de mejoras educativas, la mayor presencia de las mujeres en las actividades públicas, el trabajo remunerado y la cultura hasta el reconocimiento de su competencia en todos los ámbitos, quizá con la excepción de los de la creación artística. Paulatinamente va abriéndose paso la idea de que las prácticas artísticas pueden ser realizadas como un “*metier*”, un oficio profesional y remunerado, por las mujeres

En relación con las temáticas de mujer y arte, encontramos los escritos de artistas en los que se expresan diversas cuestiones vinculadas con la creación artística, las dificultades para llevar adelante el trabajo creativo, las causas y motivos del propio impulso creador o la crítica artística. En

todos ellos las autoras reflexionan sobre las ideas vigentes en la sociedad española bajo unas determinadas condiciones históricas y culturales.

Quizá el obstáculo principal que encuentran para la expresión de la creatividad femenina en las artes es, desde tiempos inmemoriales, el desdén manifiesto por las producciones femeninas, tanto en literatura como en la plástica, y el antagonismo en la asociación mujer y arte, ya que el mundo de la cultura ha considerado siempre que la mujer carecía de “genio” artístico y que sus producciones respondían a una “esencia” femenina que cumplía su propósito biológico en la maternidad y el matrimonio. Las características psicobiológicas de las mujeres, en opinión de los hombres y de algunas mujeres, y desde parámetros “científicos”, impiden de forma determinista el desarrollo de la expresión creativa en las mujeres, y estas ideas ambiente en la sociedad también condicionan a las mujeres en la valoración de su expresión creativa.

También encontramos en algunos de estos escritos una infravaloración, cuando no una negación, de la capacidad creativa de las mujeres, una especie de complejo de inferioridad latente en muchas páginas. Los obstáculos educativos, las costumbres sociales o la moral vigente, no permitían a las mujeres manifestarse en el mundo artístico de la misma forma que a los varones.