

Liberación y opresión en las artes femeninas
Las labores y la moda bajo la perspectiva del feminismo
español (1875-1936)

África Cabanillas Casafranca

Liberación y opresión en las artes femeninas
Las labores y la moda bajo la perspectiva del feminismo español (1875-1936)

África Cabanillas Casafranca

2017

XX Premio Elisa Pérez Vera 2017/2018

ÍNDICE

Introducción	7
1. El origen de la crítica de arte feminista en España	12
2. Jerarquía artística y diferencia sexual	22
3. Las artes femeninas como adorno y medio de vida	25
3.1. Las labores de aguja: el bordado y el encaje	25
3.2. El arte de la indumentaria: la moda	34
Conclusiones	44
Bibliografía	48

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo es demostrar la existencia de una primera crítica de arte feminista en España, desarrollada aproximadamente entre 1875 y 1936, que aportó una nueva perspectiva al análisis y la interpretación de las llamadas artes femeninas: las labores de aguja y la moda. Unas artes, éstas, que consideró en una doble vertiente, a la vez, como medio de liberación y de opresión de las mujeres, quienes las han practicado de forma mayoritaria y con quienes tradicionalmente se han relacionado atendiendo a sus supuestas características y funciones naturales.

En nuestro país la crítica de arte feminista empieza cuando se produce la incorporación de las mujeres a la escritura profesional, el desarrollo de la crítica de arte y la difusión del feminismo y termina con el estallido de la Guerra Civil. Esta es una crítica artística que cuestiona por primera vez las tradicionales relaciones entre el arte y la mujer. Las artes menores —femeninas—; consideradas útiles, manuales, repetitivas, *amateurs* y mal pagadas o gratuitas; mientras que, al contrario, las artes mayores —masculinas— son bellas, intelectuales, originales, profesionales y bien remuneradas.

Las escritoras pioneras más importantes de esta crítica en España fueron —en orden cronológico—: Emilia Pardo Bazán (figura 1), Carmen de Burgos *Colombine* (figura 2), María Martínez Sierra¹ y Margarita Nelken. Aunque pertenecieron a distintas generaciones y tuvieron diferentes ideologías, todas ellas estuvieron enormemente comprometidas con el feminismo y se dedicaron, en mayor o menor medida, al estudio del arte y la artesanía. Estos intereses se aunaron en muchos de sus textos y les aportaron un novedoso enfoque: analizaron y denunciaron la desigualdad de la mujer en el ámbito artístico en razón de su sexo —hoy en día diríamos género, utilizando una terminología más actual²—. El aspecto más destacado y original en el que fijaron su atención estas autoras fue el del análisis de las llamadas artes femeninas.

Desde el principio, queremos subrayar que, aunque aludamos a un número concreto y limitado de escritoras, no se trata de casos aislados o excepciones, pues junto a las mujeres que acabamos de citar, hubo un número considerable de sobresalientes autoras que también abordaron la cuestión de las mujeres y el arte, aunque de forma menos decidida y

¹ Nombre con el que María Lejárraga, casada con Gregorio Martínez Sierra, firmó unas pocas obras, si bien, como sostienen numerosas estudiosas, casi toda su producción fue publicada bajo el nombre de su marido. Para profundizar en la autoría de María Martínez Sierra, véase Patricia W. O'Connor, *Mito y realidad de un dramaturga española: María Martínez Sierra*, Logroño, Gobierno de la Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

² Las autoras que aquí estudiamos utilizan el término «sexo» en sus textos. Sin embargo, desde los años setenta del siglo XX, muchas feministas lo han sustituido por el de «género». Se trata de una categoría analítica que tiene un significado psicológico y cultural, opuesto al determinismo biológico, según la cual, el papel genérico «masculino» y «femenino» depende de factores adquiridos, es una construcción social o cultural, independientemente de la diferente anatomía y fisiología de los órganos genitales.

más esporádica, entre las que cabe destacar a Concepción Gimeno de Flaquer, Carmen Baroja, Sofía Casanova, Concha Espina e Isabel de Palencia. Creemos que se trata de una muestra pequeña, pero representativa, de las numerosas escritoras que se acercaron a este tema, que esperamos que futuras investigaciones recuperen y den a conocer, pero que es imposible citar aquí por cuestiones de espacio y de tiempo, y porque se escapa de la finalidad de este trabajo.

Ahora bien, creemos que no se puede hablar de una corriente crítica de arte feminista en el sentido de un grupo cohesionado u homogéneo, ni siquiera en la década de los veinte y los treinta del siglo XX, cuando el feminismo alcanzó un mayor desarrollo en España y se constituyó como movimiento, ya que entre las distintas autoras no hubo debate en lo relativo al tema concreto de las mujeres y el arte. Como, por otra parte, sí hubo controversia o intercambio de ideas en otros asuntos de carácter social y político como el divorcio o el sufragio femenino —en los cuales participaron activamente estas mismas escritoras—, y pese a que se conocieron o tuvieron relaciones de amistad y colaboraron en algunas iniciativas relacionadas con la mejora de las condiciones de las mujeres. Así pues, en lo que respecta al arte fueron individualidades que trabajaron de forma aislada y cuyas ideas no tuvieron continuidad debido al estallido de la Guerra Civil y a la posterior instauración del Franquismo.

La pregunta fundamental que nos llevó a plantear la hipótesis de esta investigación fue: ¿Hubo una crítica de arte feminista en España anterior a los años ochenta del siglo XX, fecha en la que suele establecerse su comienzo? El trabajo se dirigió entonces al estudio del primer feminismo español. Una vez constatado su origen en el último cuarto del siglo XIX y la existencia de escritoras feministas, surgieron las siguientes preguntas: ¿Abordaron estas autoras los temas del arte y la artesanía? Y de ser así: ¿Cómo se reflejaron sus ideas sobre la mujer en esos escritos artísticos? ¿Puede hablarse de una crítica de arte feminista? ¿Qué ideas defendió respecto a las artes femeninas?

Para empezar, hay que subrayar que el inicio de la crítica de arte feminista española ha sido ignorado hasta el momento por la historiografía artística, incluida la feminista. Esto se debe a que fue a principios de la década de los ochenta del siglo XX cuando la consolidación de la Democracia, la profesionalización de la historia del arte y la influencia de la crítica de arte feminista angloamericana fomentaron el desarrollo de los estudios sobre arte y mujeres en nuestro país. De ahí que se venga considerando ésta la fecha del comienzo de dicha crítica, desapareciendo la existencia de un antecedente nacional o propio y punto de partida de trascendental importancia. Si bien es cierto que esta incipiente crítica feminista se diferencia de la más reciente por su falta de coherencia y unidad, así como de un aparato teórico y metodológico desarrollado y complejo, pero, sobre todo, por el olvido y la indiferencia con la que se ha tratado.

Asimismo, casi todas las escritoras que fueron pioneras de esta crítica de arte en España han caído en el olvido. Y ello a pesar de que en su época gozaron de gran reconocimiento entre sus coetáneos como destacadas personalidades que rebasaron con creces el ámbito literario. Con gran éxito de crítica y lectores, fueron figuras con una fuerte presencia en la vida pública, cultural, social y, en algunos casos, política de la época. Entre las razones del silencio que existe en torno a ellas, se encuentran, aparte de su condición de mujeres, el hecho de que llevaran vidas poco o nada convencionales, tuvieran ideas progresistas y feministas, así como el haber estado varias de ellas estrechamente vinculadas a la Segunda República y ser, de forma oficial, reprobadas durante todo el Franquismo. Sin embargo, y por fortuna, después de años de mutismo se viene realizando un gran esfuerzo por restituir a algunas de estas escritoras, sobre todo desde la crítica literaria y la historiografía feministas, ya sea en conjunto o de forma individual, si bien es cierto que en distinto grado.

Este ensayo abarca el periodo comprendido entre los años 1875 y 1936, que se caracterizó por ser muy intenso y contradictorio. Hemos tomado la fecha de 1875 como punto de partida de la investigación porque fue entonces, coincidiendo con la Restauración borbónica, cuando empezó en España la difusión del feminismo. Desde la segunda mitad del XIX y, en particular, de la Revolución democrática de 1868, se generalizaron en España los debates acerca de la *cuestión femenina* gracias al avance del Liberalismo, que puso en cuestión la Monarquía y la Iglesia, los dos pilares tradicionales de la autoridad, y a la influencia del feminismo internacional. Por añadidura, a partir de 1876, con motivo de la creación de la Institución Libre de Enseñanza, se dio un decisivo impulso a la educación femenina; aunque concebida no como medio para su emancipación, sino para mejorar la educación de los hijos. Alcanza hasta 1936, año del estallido de la Guerra Civil, un hecho traumático que supuso un punto de inflexión en la historia española, dado que la contienda alteró de forma radical el ritmo de vida y las actividades cotidianas de la población española. La victoria del bando nacional en 1939 llevó a la fundación del franquismo, un «Nuevo Estado» que perduró a lo largo de casi cuatro décadas y que provocó el exilio, entre otros muchos intelectuales de izquierdas, de dos de las escritoras que aquí estudiamos: María Martínez Sierra en Argentina (figura 1) y Margarita Nelken (figura 2) en México, debido a su apoyo a la Segunda República, en la que ambas fueron diputadas por el PSOE. Un largo y doloroso exilio del que ninguna de las dos regresaría, a pesar de que murieron a una edad avanzada, Nelken a los setenta y tres años, en 1968, y María Martínez Sierra a los noventa y nueve, en 1974. Aparte, y antes de 1936, habían fallecido las otras escritoras que forman el *leitmotiv* de este trabajo: Emilia Pardo Bazán en 1921 y Carmen de Burgos en 1932.



Fig. 1. *Retrato fotográfico de María Martínez Sierra*, s.f. Archivo Manuel de Falla.



Fig. 2. Julio Romero de Torres, *Retrato de Margarita Nelken*, 1929. Museo Julio Romero de Torres, Córdoba.

Para realizar esta investigación hemos consultado multitud de fuentes. A este respecto, han sido fundamentales los fondos de la Biblioteca Nacional de España, donde hemos encontrado la mayoría de los textos periodísticos y los libros de las autoras principales, sobre todo en sus ediciones originales, que han sido absolutamente imprescindibles para llevar a cabo este trabajo de investigación, puesto que existen pocas ediciones modernas de sus obras en proporción a su producción total. Lo principal que debemos destacar de estos escritos es su abundancia y variedad, puesto que todas las autoras estudiadas fueron muy prolíficas y polifacéticas, así como el hecho de que sus ideas sobre la relación entre el arte y las mujeres se encuentran por completo diseminadas y desordenadas a lo largo de sus páginas. Ello nos ha obligado a realizar una ardua labor de localización, recopilación, análisis e interpretación de los textos, que hemos tenido que leer y releer con atención para entresacar las nuevas ideas que las autoras plasmaron en ellos. Además, los diversos temas, estilos y enfoques de las autoras han complicado la tarea de encontrar hilos conductores y dar unidad al trabajo, proporcionándole una visión equilibrada a la vez que plural.

Por último, queremos subrayar que lo que hemos expuesto a lo largo de esta introducción acerca del silencio que envuelve a las autoras aquí estudiadas, es un ejemplo paradigmático de lo que ha ocurrido durante mucho tiempo —y ocurre todavía hoy—, con las mujeres escritoras y las mujeres artistas en España. Algo que de ninguna manera es exclusivo de nuestro país, si bien es cierto que en otras naciones de Europa y Norteamérica se viene realizando una labor de revalorización del papel femenino en los más variados ámbitos desde hace más tiempo y de forma más intensa. Es por eso, que este ensayo pretende recuperar parte de su legado y ser no solo un reconocimiento, sino un homenaje a todas las mujeres desconocidas o ignoradas de nuestro extraordinario patrimonio literario y cultural; para que sus voces se unan a las de los demás autores, contribuyendo, así, al mayor enriquecimiento y pluralidad del mismo.

1. EL ORIGEN DE LA CRÍTICA DE ARTE FEMINISTA EN ESPAÑA

Aproximadamente entre los años 1875 y 1936, debido a la confluencia de varios factores: la incorporación de las mujeres al periodismo y a la literatura, la difusión del pensamiento feminista y el avance de la crítica de arte, aparecieron en España los primeros escritos que analizaban la habitual relación entre las mujeres y el arte. Es decir, pusieron en cuestión el papel secundario, sujeto al de los hombres, que se les atribuía tradicionalmente basándose en la diferencia sexual-natural de la mujer con respecto al varón —construida social e históricamente—.

Por lo que respecta al papel de las mujeres en la crítica de arte, conviene empezar resaltando que ha habido escritoras a lo largo de toda la historia. Sin embargo, es en el siglo XIX cuando se incrementa su número de un modo muy considerable, apareciendo las primeras autoras profesionales, gracias a la difusión del Liberalismo, la irrupción del feminismo y el impulso de la educación femenina.

En España, la primera revista femenina, es decir, dirigida a las mujeres, con independencia de que fuera redactada por éstas o por hombres, apareció en 1768 bajo el título *La Pensadora Gaditana*. La firmaba Beatriz Cienfuegos —casi con toda seguridad el pseudónimo de una mujer cuya identidad desconocemos—, apareciendo de forma simultánea en Cádiz y Madrid. Esta publicación no tuvo continuidad y habrá que esperar hasta la década de los cuarenta del siglo XIX para que aparezcan otras, tales como *La Moda* y *El Defensor del Bello Sexo*, por lo general, de carácter conservador que trataron sobre literatura, moda, vida social, moral, artes, ciencias, aparte de incluir novelas y poemas.

Las publicaciones periódicas destinadas a las mujeres crecieron en el último tercio del siglo XIX. Aparecieron, entonces, *La Voz de la Caridad*, fundada por Concepción Arenal; *La Violeta*, de Faustina Sáez de Melgar y *La Ilustración de la Mujer*, de Sofía Tartilán; así hasta alcanzar una veintena de nuevas revistas. Paralelamente a la consolidación de la prensa, y en particular de la femenina, que desde su comienzo trató de atraer tanto a escritoras como a lectoras con el fin de extender su mercado, el trabajo de las mujeres en las publicaciones periódicas fue cada vez mayor, aumentando el número de colaboradoras —al principio, encargadas de las secciones menos prestigiosas como los ecos de sociedad o la moda— y apareciendo incluso las primeras redactoras y directoras³.

También, en un principio, los libros escritos por mujeres estaban destinados primordialmente a lectoras, pero, de forma progresiva, sus seguidores fueron cada vez más variados, así como los campos que abordaron en sus obras. La incorporación de las

³ Adolfo Perinat, M^a Isabel Marrade, *Mujer, prensa y sociedad en España, 1800-1939*, Madrid, CSIC, 1980, págs. 15-29.

mujeres a la literatura se produjo a partir de los años cuarenta del siglo XIX y creció notablemente desde 1868, pues fue entonces cuando tuvieron lugar los primeros intentos de modernizar la situación del país, lo que trajo un nuevo espíritu de libertad e inquietud intelectual⁴. En un principio, junto al periodismo, el género que cultivaron con más frecuencia las mujeres fue la poesía sentimental, en la que destacaron Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, ya que, según la teoría de la diferencia sexual, se pensaba que éste era el que mejor reflejaba la pretendida sensibilidad femenina. Pero, una vez mediada la centuria, tanto los géneros como los temas se diversificaron, tal y como los ponen de manifiesto las novelas costumbristas de Fernán Caballero —pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber— y los ensayos acerca del estado de las cárceles y las leyes penales de Concepción Arenal⁵.

Las autoras que estudiamos en este trabajo fueron muy prolíficas y cultivaron todo tipo de géneros literarios, además de ser unas sobresalientes articulistas. Al igual que sus antecesoras, nuestras escritoras se dedicaron de manera profesional al periodismo por vocación y por necesidad, ya que éste era un buen medio para hacerse con ingresos económicos y la plataforma idónea para darse a conocer entre un público amplio. Este solía ser el primer paso para escribir literatura, aunque normalmente, del mismo modo que hicieron los varones, compaginaron ambas actividades durante toda su carrera. Colaboraron en prensa de información general y de contenido cultural, a menudo, en sus secciones femeninas, lo que les permitió llegar a muchísimos lectores. Para las publicaciones periódicas, junto a los artículos, escribieron multitud de crónicas, columnas, reseñas y entrevistas; además de textos de creación: poemas, cuentos y novelas por entregas. En sus textos periodísticos se entremezclan asuntos muy variados, por lo general de gran actualidad: literatura, feminismo, política, historia, viajes, arte, etc. Emilia Pardo Bazán (1851-1921) escribió con asiduidad en rotativos de la capital, según Nelly Clèmessy, serían al menos sesenta y dos⁶, entre los que podemos destacar *El Imparcial*, *La España Moderna*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Lectura*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*; así como en *La Ilustración Artística* de Barcelona. La autora escribió también en publicaciones extranjeras de gran prestigio, sobre todo de Argentina y Cuba⁷ (figura 3). Carmen de Burgos (1867-1932) colaboró con los principales periódicos de la capital: *El Globo*, *Nuevo Mundo*, *La Esfera*, *Heraldo*, *Diario Universal* —siendo la primera mujer redactora de un periódico en

⁴ Susan Kirkpatrick, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 72-84 (1ª edic. 1989).

⁵ María Prado, «La vida vislumbrada», en Anna Caballé, (ed.), *La vida escrita por las mujeres*, vol. II, Barcelona, Lumen, 2003, págs. 36-37.

⁶ Nelly Clèmessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, vol. I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, pág. 32 (1ª edic. 1973).

⁷ Cecilia Heydl-Cortínez, «Introducción», en Emilia Pardo Bazán, «*Cartas de la Condesa*» en *el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915)*, Madrid, Ed. Pliegos, 2003, págs. 15-16.

España— y otros⁸ (figura 4). En cambio, María Martínez Sierra (1874-1874) escribió menos en prensa. Aún así, trabajó para *ABC*, *Blanco y Negro*, *España*, *El Nuevo Mundo* y *Mujer Moderna* y fue miembro desde 1933 del comité de redacción de la revista madrileña *Cultura Integral y Femenina*⁹.

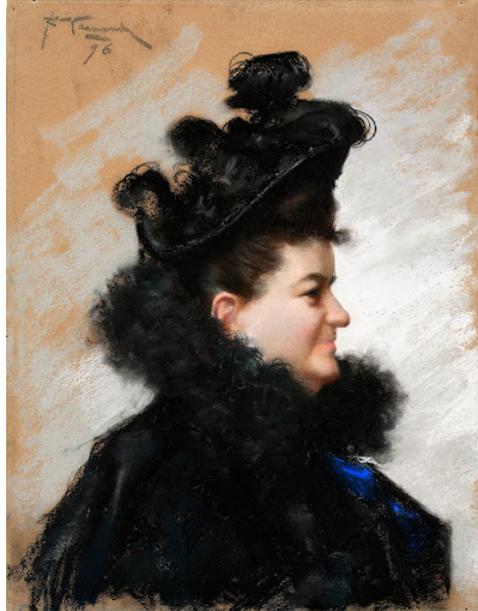


Fig. 3. Joaquín Vaamonde, *Retrato de Emilia Pardo Bazán*, 1896. Museo de Bellas Artes de La Coruña.



Fig. 4. Company, *Retrato fotográfico de Carmen de Burgos*, hacia 1901.

⁸ Concepción Núñez Rey, *Carmen de Burgos "Colombine" en la Edad de Plata de la Literatura Española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pág. 103.

⁹ Antonina Rodrigo, *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*, Madrid, Algaba, 2005, pág. 254 (1ª edic. 1992).

Particular importancia tiene para este estudio Margarita Nelken (1894-1968), pues escribió un sinnúmero de textos de crítica artística a lo largo de toda su carrera y fue la única de nuestras autoras en figurar en la nómina de varias publicaciones periódicas como crítica de arte, tal y como veremos un poco más abajo. Sin embargo, siempre compaginó estos textos con otros en los que puso de manifiesto su interés por la condición femenina y la lucha obrera, los cuales aparecieron en *El Fígaro*, *El Día*, *ABC* o *Mundo Obrero*, órgano oficial del PCE.

En lo relativo a los géneros literarios, aquellos que cultivaron mayoritariamente nuestras escritoras fueron la novela y el cuento, junto a ensayos, biografías y manuales de conducta femenina, en los que acometieron cuestiones de muy distinta índole. Al hablar de la narrativa, no podemos olvidar la importancia capital que tuvieron las colecciones de novela corta en la consolidación de sus carreras, ya que buena parte de su producción se publicó y alcanzó gran difusión a través de estas revistas. Durante el primer tercio del siglo XX, adoptó una nueva formulación basada en la venta en quioscos, que alcanzó una enorme popularidad, debido a que era barata y estaba destinada al entretenimiento. Las colecciones más famosas fueron *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *La Novela Corta* y *La Novela Semanal*. Amparo Hurtado sostiene que, además de proporcionar dinero y fama a estas escritoras, la novela corta contribuyó a “normalizar” la voz femenina en el panorama de la literatura de la época¹⁰. Carmen de Burgos fue, con diferencia, quien más publicó en estas colecciones a lo largo de toda su carrera. Con frecuencia, recopiló y volvió a publicar algunas de estas narraciones, como hizo en 1908 con *Cuentos de Colombine*, que la lanzó a la fama. También escribió novelas largas, como *Los anticuarios* y *Los espirituados*, que aparecieron en 1918 y 1923, respectivamente. Emilia Pardo Bazán fue autora de innumerables cuentos, en torno a seiscientos, y novelas largas, entre las que cabe destacar *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*, su continuación; publicadas en 1886 y 1887, y *La Quimera*, de 1905 (figura 5). Mientras, Margarita Nelken escribió un puñado de novelas cortas y una larga: *La trampa del arenal*, que vio la luz en 1923. Por su parte, María Martínez Sierra, que también escribió algunas narraciones, sobresalió por su abundantísima producción teatral, que se encontró entre la más representada y la que más éxito tuvo entre sus contemporáneos, en especial, *Canción de cuna* y *Mujer*, estrenadas en 1911 y 1914.

¹⁰ Amparo Hurtado, «Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. V, Barcelona, Anthropos, 1998, págs. 150-152.

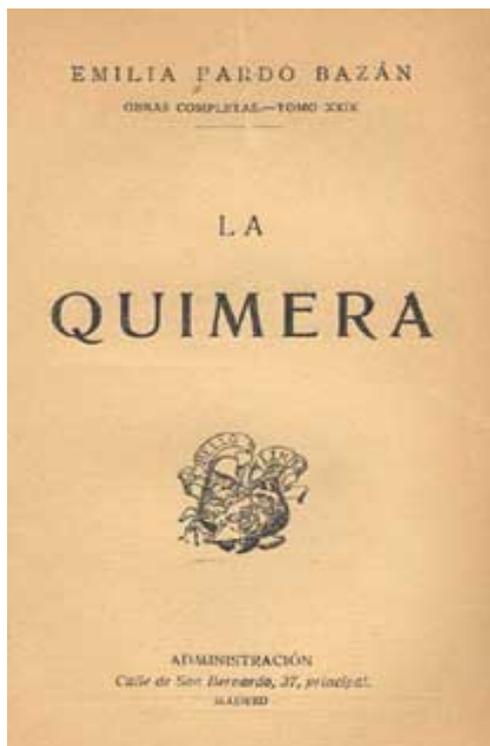


Fig. 5. Portada de la novela *La Quimera*, de Emilia Pardo Bazán, publicada en 1905. Se trata de la edición para sus primeras *Obras completas*, que se empezaron a imprimir en 1891.

Como ya hemos adelantado, las autoras que estamos investigando en este trabajo se encuentran entre las más sobresalientes figuras del primer feminismo español. Todas ellas tuvieron un compromiso muy firme y valiente con la mejora de la condición femenina, que se puso de manifiesto no solo en sus escritos y conferencias, sino en su participación en asociaciones feministas y en su propia trayectoria vital.

Para este estudio, hemos tomado el término feminismo en un sentido amplio, referido tanto al movimiento político-social organizado de mujeres como, en especial, a la teoría, la cual, siguiendo a la filósofa Celia Amorós, hemos considerado como una corriente de pensamiento crítico en la que, fundamentalmente las mujeres, se preocupan por la condición femenina, denuncian su desigualdad y opresión con respecto a los hombres y tratan de buscar soluciones para terminar con ellas. El feminismo entendido como teoría emancipatoria, de una tradición de trescientos años —su origen se remonta a la Ilustración—, que se estructura en torno a las ideas de autonomía, igualdad y solidaridad¹¹.

El feminismo surgió en España en torno a 1875, aunque hubo interesantes antecedentes a partir de finales del siglo XVIII. Desde su comienzo, el feminismo peninsular no fue monolítico, sino heterogéneo y plural. Hubo tres corrientes principales: la católica o

¹¹ Celia Amorós, Ana de Miguel, «Introducción», en Celia Amorós, Ana de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, vol. I, Madrid, Minerva Eds., 2010, págs. 15-18 (1ª edic. 2005).

conservadora, la liberal y la socialista; que lejos de diferenciarse con claridad se entremezclaron a lo largo de los años. No obstante, todas ellas tuvieron unos principios comunes: la denuncia de la sujeción de las mujeres por los hombres, así como la importancia dada a la mejora de la educación y el trabajo femeninos para salir de esta situación. En cambio, discreparon en otras cuestiones de gran trascendencia como el divorcio y, sobre todo, el sufragio femenino; lo que se reflejó en fuertes controversias.

Al principio del feminismo español, en el último cuarto del siglo XIX, hubo figuras aisladas, es decir, mujeres adelantadas a su tiempo que actuaron casi en solitario y a contracorriente, con muy escaso apoyo social. Este fue el caso de las escritoras Concepción Arenal, Concepción Gimeno de Flaquer y Emilia Pardo Bazán¹². Sin embargo, en la década de los veinte, y de un modo especial en los años treinta de siglo XX, fue ganando terreno un verdadero movimiento feminista, como lo pone de manifiesto la proliferación de asociaciones de mujeres, dirigidas por y para ellas, tales como la UME (Unión de Mujeres Españolas), la ANME (Asociación Nacional de Mujeres Españolas) o el Lyceum Club Femenino; en las cuales tuvieron un gran protagonismo María de Maeztu, Isabel de Palencia, Carmen Baroja, María Teresa León, Matilde Huici, Victoria Kent, Clara Campoamor, Carmen de Burgos, además de María Martínez Sierra, Margarita Nelken... y un largo etcétera. Dichas organizaciones, junto a los escritos feministas, produjeron una significativa transformación de la sociedad española. Ya se ha visto, que tras la instauración de la Segunda República fue cuando alcanzaron las mayores reivindicaciones, siendo la principal la conquista del sufragio femenino, o lo que es lo mismo, el derecho de las mujeres como ciudadanas¹³.

Finalmente, es necesario hacer hincapié en que la crítica cultural y, por ende, la artística, no fue un aspecto secundario o menor dentro de la primera etapa del movimiento de las mujeres, en particular, en el caso de España, y tampoco de nuestras autoras concretas. Muy al contrario, las cuestiones de la igualdad intelectual y del derecho a la educación son unas de las más antiguas discusiones que existen y simbolizan la lucha contra el sometimiento de las mujeres.

En una parte estimable de la abundantísima obra de las escritoras que estamos estudiando, sobre todo en sus artículos, aparecen temas que hacen alusión al entorno del arte y del artista: inauguraciones o clausuras de exposiciones, celebración de concursos y subastas, visita al taller de un artista o a una colección privada...; por lo general, con un carácter ocasional, es decir, no son el objeto de estudio principal. Una de las principales razones por las que decimos que las autoras hicieron crítica y no historia del arte es porque

¹² M^a Isabel Cabrera Bosch, «Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán», en Pilar Folguera (comp.), *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1988, pág. 44.

¹³ Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Siglo XXI, 1976, pág. 196.

utilizaron como canal de difusión principal de sus ideas la prensa. Aparte, no fueron eruditas ni realizaron una labor de investigación exhaustiva, ya que no pretendieron historiar de manera científica el arte con un afán de objetividad, sino divulgarlo entre un público amplio, a través de un texto breve en el que informaban y comentaban algún asunto artístico de actualidad. Asimismo, es importante tener presente que la crítica y la historia de arte estaban poco profesionalizadas y apenas diferenciadas en la España del siglo XIX y primeras décadas del XX¹⁴.

Solo Margarita Nelken fue crítica de arte en plantilla de varias publicaciones. En los años veinte colaboró asiduamente con el diario *El Figaro* y el prestigioso suplemento cultural *Los Lunes de El Imparcial*. También aparecieron textos suyos en otros periódicos y revistas de Madrid, por ejemplo, *España*, *La Esfera*, *Blanco y Negro* (figuras 6 y 7) y *La Opinión*¹⁵. Asimismo, escribió de forma habitual en prensa especializada en arte, dirigida a un número más restringido de lectores, pero entendido en la materia. Razón por la que estos textos son más extensos y rigurosos. De 1916 a 1922 colaboró en *Arte Español*, la revista de la Sociedad de Amigos del Arte. Además, ella fue la única de estas autoras que trabajó para publicaciones culturales y artísticas extranjeras, sobre todo francesas, y que escribió ensayos de contenido estrictamente artístico, entre los que destacaron: *Glosario (Obras y artistas)* y *Tres tipos de Vírgenes*, que aparecieron en 1917 y 1929, respectivamente.

¹⁴ Ignacio Henares, «La substantividad de la crítica de arte como objeto teórico», en Lola Caparrós, Ignacio Henares, (eds.), *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada, Edit. Universidad de Granada, 2008, pág. 13.

¹⁵ Miguel Cabañas Bravo, «Margarita Nelken. Una mujer ante el arte», en VIII Jornadas de Arte, *La mujer en el Arte español*, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Madrid, Centro de Estudios Históricos, CSIC, 1997, pág. 470.



Figs. 6 y 7. Artículos de Margarita Nelken para la revista *Blanco y Negro* en la sección «La mujer y la casa»: "La obra de amor de Käthe Kollwitz" y "El romanticismo rezagado de Berta Morizot (Berthe Morisot)". Ambos se publicaron en distintos números del año 1927.

En cuanto a los géneros literarios, también en ellos hicieron abundantes alusiones a cuestiones artísticas, incluso en unas pocas narraciones el protagonista o algún personaje es pintor o escultor, pero, excepto en *La Quimera* de Emilia Pardo Bazán, esto no constituye algo muy relevante en el desarrollo de la obra, que se centra en otros aspectos, normalmente, sentimentales o amorosos.

Limitándonos a aquellas obras que tratan el asunto de la artes femeninas, hemos de destacar los numerosos artículos de Emilia Pardo Bazán, en especial, los de su columna «La vida contemporánea», que aparecieron en *La Ilustración Artística*, y en las crónicas de viajes de las Exposiciones Universales de París de 1889 y de 1900, así como de los textos que escribió sobre la Exposición de Chicago de 1893¹⁶. La autora gallega también abordó el tema de las artes de aguja y la moda en algunos de sus cuentos: *Casi artista*, de 1897, *El encaje roto*, de 1908, y *Sátira de las modistas*, de 1912.

Uno de los primeros libros que escribió *Colombine* fue *Moderno tratado de labores*, publicado en 1904, el cual alcanzó una gran difusión y reconocimiento¹⁷. Otros manuales —en su mayoría arreglos, no obras originales—, en los que se ocupó en profundidad de

¹⁶ Pardo Bazán, que nunca viajó a América, no visitó la Exposición de Chicago de 1893. En gran medida, el interés por ella se centró en el Pabellón de la Mujer, que trataba de demostrar que los logros de las mujeres a lo largo de la historia eran iguales a los de los hombres.

¹⁷ Este manual fue declarado por la Real Academia de Bellas Artes y el Consejo de Instrucción Pública de mérito para su carrera y de utilidad para las escuelas.

esta cuestión fueron *Arte de ser elegante*, *Arte de la elegancia*, *Vademécum femenino*, *Las artes de la mujer* y *El arte de ser mujer. Belleza y perfección*, que vieron la luz hacia 1920. Además, dedicó un capítulo completo a la moda en el ensayo feminista *La mujer moderna y sus derechos*, de 1927.

María Martínez Sierra abordó este mismo tema en el libro *Cartas a las mujeres de España* (figura 8), de 1916, en concreto en «Otra esclavitud femenina», mientras que en *Feminismo, feminidad y españolismo*, publicado un año más tarde, incluyó el capítulo «El fetichismo de la aguja», acerca de las labores. El arte del encaje lo trató también en el atípico libro de viajes *El Peregrino ilusionado*, que apareció en 1908. Aparte, eligió a una modista como la protagonista de una de sus comedias, *Madame Pepita*, estrenada en 1912.

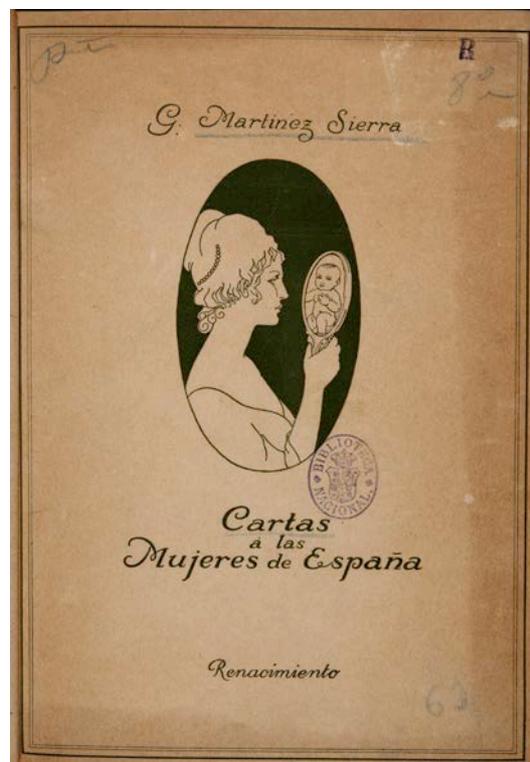


Fig. 8. Cubierta del ensayo *Cartas a las mujeres de España*, de María Martínez Sierra, publicado en 1916.

Por su parte, Margarita Nelken fue autora de un importante ensayo, *La condición social de la mujer en España*, que vio la luz en 1919. Se trata de un ensayo, como indica su título, de carácter social y reivindicativo, no artístico, en el que denunció la dureza del trabajo de las «obreras de la aguja».

Las novedades que las pioneras de la crítica de arte feminista española aportaron en sus escritos fueron de gran relevancia, sobre todo en la medida en que abordaron temas que habían sido ignorados por la crítica de arte que podemos llamar oficial. En este sentido,

tiene especial importancia la atención que prestaron a las artes femeninas, como veremos en las próximas páginas.

2. JERARQUÍA ARTÍSTICA Y DIFERENCIA SEXUAL

Las artes aplicadas, término que se suele preferir hoy en día al de artes decorativas, suntuarias, menores o artesanía; son aquellas que incorporan la estética a objetos útiles o de uso diario. A esta denominación, puede sumarse a partir de la Revolución Industrial, la de industriales, es decir, productos fabricados a máquina y en serie, pero embellecidos con formas artísticas. Dentro de las artes aplicadas se incluyen una gran variedad de actividades: platería, orfebrería, rejería, cerámica, esmalte, eboraria, bordado, encaje, tapiz, mobiliario, abanico y un larguísimo etcétera.

Esta es una división que tiene su origen en la antigua distinción entre artes liberales y artes vulgares, según la cual estas últimas se tenían por unas actividades artísticas que requerían un oficio manual, lo que implicaba considerar a sus productos como una artesanía repetitiva y sin originalidad. También desapareció a finales del siglo XIX la calificación de Nobles y Bellas Artes, sustituida por la de artes bellas, y contrapuestas a las artes útiles; las primeras caracterizadas porque perseguían valores estéticos y las segundas por tener una finalidad práctica. Esta jerárquica es básicamente la que ha llegado hasta nuestros días, si bien es cierto que desde principios del siglo XX, a partir de las vanguardias, la definición de arte se fue ampliando y diversificando de forma progresiva¹⁸.

La dicotomía entre artes mayores y artes menores implica, como es obvio, una valoración negativa de estas últimas. Las artes mayores —masculinas— son bellas, intelectuales, originales, profesionales y bien remuneradas; por el contrario, las artes menores —femeninas— son útiles, manuales, repetitivas, realizadas por aficionados, mal pagadas o incluso gratuitas. Unas características que se pueden extrapolar al trabajo típicamente femenino, cualquiera que sea éste, tanto en el hogar como fuera de él. En este sentido, es importante destacar que la clasificación de las artes, además de al sexo, se debe a factores de clase, en el sistema social y económico, separando al artista del artesano. Las bellas artes son el espacio de las clases privilegiadas mientras que las artes aplicadas se asocian a las clases trabajadoras.

Lo cierto es que esta jerarquía no responde tanto a la calidad, a la técnica o a la función de dichos trabajos, sino a la categorización de hombre—mujer, según la cual, lo importante no es qué se hace sino quién lo hace. Por lo tanto, el sexo del artista importa y mucho. La definición social de la feminidad afecta a la evaluación de lo que la mujer hace, hasta el punto de que el artista-artesano y su arte-obra se convierten en sinónimos¹⁹. En el caso de las mujeres se trasladan a sus creaciones las características psíquicas y físicas que por

¹⁸ Antonio Bonet Correa, «Prólogo», en Antonio Bonet Correa, (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 2008, págs. 12-13 (1ª edic. 1983).

¹⁹ Lucy Lippard, *From the Center, Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1976, pág. 45.

costumbre se les han asignado. Sus trabajos estarían, pues, biológicamente determinados —algo que es fijo e inmutable—, como si fueran una extensión de su papel doméstico. No debemos olvidar que el espacio femenino por antonomasia era el privado: el hogar, vinculado a la reproducción y al no trabajo —en el sentido de trabajo no remunerado—. Entretanto, el espacio público: la calle y la fábrica, relacionado con la producción y el trabajo pagado, estaba reservado a los hombres. Se trata, no obstante, de un modelo ideal de ama de casa impuesto por la burguesía, ya que las mujeres de la clase trabajadora participaron por igual en ambas esferas. De ahí que las mujeres no hayan sido, en general, identificadas con el arte, sino con la artesanía doméstica, apartadas de la creatividad cultural de más categoría, y que sus creaciones se hayan considerado graciosas, delicadas, minuciosas —sus dedos eran más ágiles y hábiles—, emotivas, humildes... (figura 9). Unas características que los hombres apreciaban en los trabajos de las mujeres, pero que despreciaban en el suyo propio. Por eso, la presencia de un importante número de mujeres en un arte determinado —su feminización— cambiaba su estatus: rebajándolo²⁰. Así pues, se pretendían describir como atributos naturales lo que era el resultado de actitudes ideológicas —por tanto, históricas y artificiales— que producían una serie de condicionantes económicos, sociales y culturales diferentes, y asimétricas, que poco o nada tenían que ver con el talento artístico, por ejemplo, la escasez de tiempo, puesto que las mujeres tenían que atender las obligaciones familiares, la limitada educación artística o la falta de un espacio adecuado donde trabajar.



Fig. 9. Alumnas de la Escuela de Artes y Oficios de El Ferrol, principios del siglo XX. Archivo Esperanza Piñeiro-Ferrol en femenino.

²⁰ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres-Nueva York, I.B. Tauris, 2010, págs. 51-54 (1ª edic. 1984).

Esta es una clasificación que emergió en el Renacimiento, ya que tuvo lugar un cambio trascendental que supuso en la práctica artística la nueva identidad y posición del artista que, como consecuencia de la transformación de su relación con los clientes y protectores y la nueva función que adquirió la obra de arte, abandonó el estatus de artesano. Todavía más importancia tuvieron las profundas modificaciones sociales que se produjeron, en particular, la división más clara entre espacio público y privado, que hizo que el arte se reestructurara como una actividad pública y predominantemente masculina. Por tanto, de acuerdo con Joan Kelly, a diferencia de lo que ocurrió con los hombres, no hubo Renacimiento para las mujeres durante esta época. Al revés, estas modificaciones les influyeron de forma adversa porque redujeron sus opciones sociales y personales²¹.

Inmediatamente después de la Revolución Francesa se redefinieron las estructuras sociales y, por consiguiente, el lugar de los sexos y sus funciones; lo que coincidió con una separación aún mayor de arte y artesanía. Las artes menores, en particular las actividades de carácter auxiliar o subsidiarias —sobre todo las aplicaciones de la pintura y el dibujo—, se convirtieron a medida que avanzaba el siglo XIX en territorios casi exclusivamente femeninos. En estos casos, ellas no eran las expertas, las personas de las cuales dependía la producción, puesto que su trabajo estaba subordinado y menos profesionalizado que el de los hombres y, por consiguiente, peor pagado. Ello se debió no solo al aumento de la demanda de esta clase de objetos, sino sobre todo a que se consideraban unas labores que no requería de cualificación ni amplia experiencia y, por tanto, sin categoría superior ni entidad propia²².

Por último, y como veremos a continuación, hemos de destacar que en el conjunto de las artes aplicadas o menores también pueden establecerse jerarquías, encontrándose todas aquellas que tradicionalmente han realizado mayoritariamente las mujeres, las artes femeninas, entre las menos valoradas²³.

²¹ Joan Kelly, «¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?», en James S. Amelang, Mary Nash (eds.), *Historia y género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Valencia, Eds. de Alfons el Magnànim, 1990, págs. 93-94 (1ª edic. 1984).

²² Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 221-222.

²³ Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Harper & Collins, 198, págs. 7-9.

3. LAS ARTES FEMENINAS COMO ADORNO Y MEDIO DE VIDA

Por artes femeninas se entienden las actividades artísticas que tradicionalmente han realizado las mujeres o que de alguna forma han estado relacionadas con ellas y que, en gran parte por eso, en el pasado no recibieron la suficiente atención ni fueron valoradas en su justa medida. Por fortuna, en la actualidad, ha tenido lugar una revaloración de estos objetos por parte de la Etnología, las leyes de Patrimonio y también del feminismo, aunque ésta sea aún insuficiente. Las artes femeninas por excelencia han sido las labores de aguja: el bordado y el encaje, seguidas de la moda, así como de otras también vinculadas con el atuendo y la esfera doméstica.

Acabamos de ver que estas artes se creían las idóneas para las mujeres, las labores del *bello sexo*, por estar relacionadas con las características naturales, tanto mentales como físicas, que se les atribuían; a la vez que por su condición moralizante, puesto que eran trabajos que se asociaban con la virtud, ya que hacían que las mujeres permanecieran en sus casas, entretenidas, con la mente ocupada, y protegidas contra la promiscuidad²⁴.

Las artes femeninas constituyeron para las mujeres tanto un adorno como un medio de vida. Adorno entre las clases sociales acomodadas, pues las nobles y burguesas, en particular desde el siglo XVII y hasta avanzado el XX, aprendían a bordar y coser, además de nociones de lenguas, música, danza, pintura y dibujo; con la finalidad de agradar y distraerse. Medio de vida para las mujeres de la clase media solo cuando se reconocía de absoluta necesidad, como en los casos de las solteras o viudas, y siempre en el hogar, y, particularmente, las de clase baja, ya se tratara de un trabajo doméstico o fabril, en las ramas relacionadas con el textil, el vestido y el tocado, que en España, junto con la alimentación, absorbían a cerca del noventa por ciento de la población femenina industrial en 1900²⁵.

3.1. Las labores de aguja: el bordado y el encaje

Desde el siglo XVIII las labores de aguja: el bordado y el encaje²⁶, eran consideradas en su triple finalidad: embellecimiento personal, decoración del hogar y ritual; deberes y formas de ocio que mantenían a las mujeres recluidas en el ámbito doméstico. La paciencia, minuciosidad y abnegación que requerían estas actividades las hacían idóneas para ellas, pues éstas se suponían algunas de sus principales características naturales. Además, era un trabajo intermitente, que se podía interrumpir cuando había otras ocupaciones —el

²⁴ Parker, op. cit., págs. 74-75.

²⁵ Rosa M^a Capel Martínez, *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Juventud y Promoción Socio-Cultural, 1982, pág. 117.

²⁶ Entre ellas, se incluye el encaje de bolillos, cuyo procedimiento es muy diferente al del encaje a la aguja, pues utiliza los bolillos o husos para su confección. Sin embargo, no nos hemos ocupado de otras labores como el punto, el ganchillo o la costura por ser consideradas tradicionalmente de menor o nulo valor artístico.

cuidado de la familia y el hogar— y volver a retomarlo después, el material necesario era sencillo y se podía colocar en la casa más pequeña. Dicha visión de las labores de aguja ha pervivido incluso a partir de la segunda mitad del XVIII —y ha llegado hasta nuestros días—, cuando este trabajo, que se habían hecho a lo largo de toda la historia a mano, fue siendo sustituido de forma gradual por el empleo de la máquina (figura 10).



Fig. 10. Mary Cassatt, *Joven madre cosiendo*, 1900. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Rozsika Parker en su influyente libro *The Subversive Stitch* de 1984, dedicado al estudio de la relación entre el bordado y la construcción de la feminidad —que en muchos de sus aspectos puede extenderse al encaje—, defiende el carácter ambivalente de este arte. Por un lado, piensa que ha sido históricamente un medio de control, de educar a las mujeres en el ideal femenino, y por otro, un arma de resistencia de esas mismas mujeres contra las opresiones de la feminidad, así como una fuente de satisfacción, creatividad e independencia.

El bordado constituye una de las artes más antiguas, aunque es casi imposible reconstruir su historia, pues la fragilidad de sus materiales —todavía mayor en el caso del encaje por la finura de sus materiales y la inconsistencia debida a sus técnicas— no ha permitido la conservación de ejemplares prácticamente hasta el siglo X. Para su estudio, se suele dividir en bordado erudito y popular. El erudito se cuenta entre las labores artísticas

cultas, los materiales son ricos y suntuosos, con gran complejidad técnica y una ornamentación muy variada. Su ejecución estuvo en manos de hombres profesionales, con escasa intervención femenina. Mientras, el popular emplea materiales sencillos, se basa en la repetición, a pesar de lo cual existe una variedad regional, y es anónimo²⁷. Este último es el que más nos interesa en esta investigación, ya que fue mayoritariamente realizado por mujeres con un carácter *amateur*.

Durante la Edad Media bordaban tanto las mujeres como los hombres en los talleres, conventos y monasterios —aunque ellas eran peor pagadas—, siendo valorada esta actividad en la misma medida que la pintura y la escultura. Esto se debía principalmente a que no existía diferencia entre la vida profesional y la doméstica, o lo que es lo mismo, entre la esfera pública y la privada. Sin embargo, la participación masculina en esta actividad será ocultada de forma intencionada por los historiadores posteriores, que afirmarán que el bordado ha sido siempre una actividad femenina²⁸.

Fue a partir del Renacimiento cuando se produjo una estrecha unión entre las mujeres y las artes de la aguja, asociadas a los discursos de la diferencia sexual y los cambios económicos y sociales que tuvieron lugar en Europa. La creciente regulación y el incremento de la jerarquización en la organización del trabajo excluyeron a las mujeres de las posiciones de responsabilidad y prestigio, al tiempo que entre las clases altas surgió una extraordinaria preocupación por la diferencia entre hombres y mujeres, limitando la esfera de actuación de éstas cuando la posición financiera de su familia lo permitía. Los humanistas transformaron la concepción medieval de que las mujeres eran un “error”, por la ideología sexual de la diferencia, en la cual las nociones de femenino y masculino tenían significado únicamente la una en relación con la otra. Entonces, el bordado fue considerado la quintaesencia de las ocupaciones para las mujeres, en la medida en que evocaba la femineidad de la nobleza y sugería el sometimiento que se exigía a la mujer del mercader. Por su femineidad, la esposa reflejaba la posición social del marido y de su familia, lo que era un signo de opulencia y obediencia. Además, aseguraba una femineidad doméstica, ya que las mujeres pasaban muchas horas en casa, retiradas en el ámbito privado. Por eso, y a la vez, eran persuadidas para que abandonaran actividades que antes se habían asociado con la masculinidad. De ahí que fueran separadas de la producción pagada y se extendiera muchísimo la bordadora aficionada y doméstica. Mientras tanto, el bordado profesional seguía controlado por los hombres, Una situación que se va a mantener con pocos cambios en los dos siglos sucesivos²⁹.

²⁷ M^a Ángeles González Mena, «Bordados, pasamanería y encajes», en Bonet, op. cit., pág. 401.

²⁸ Parker, op. cit., págs. 10-17.

²⁹ Ídem, págs. 138-139.

Aunque pueda parecer contradictorio, con la Revolución Industrial, al alterar el capitalismo las estructuras sociales y económicas establecidas, el bordado alcanza aún más popularidad. El no trabajar por dinero era reflejo de la principal obligación femenina: amar a su marido e hijos. El amor no podía expresarse sexual o apasionadamente, pero sí a través del confort. Por consiguiente, las mujeres eran cada vez más dependientes de sus esposos para la seguridad económica y el estatus social. A partir de 1880, las máquinas que bordaban fueron perfeccionadas y éste cesó de hacerse masivamente a mano, aunque siguió existiendo el trabajo a domicilio.

En el siglo XX el alcance del bordado siguió siendo enorme. Lo cultivaron de manera profesional los artistas, costureras, bordadoras, profesoras y millones de mujeres como arte de adorno o entretenimiento. En el primer caso es importante destacar la relevancia de los movimientos de vanguardia desde el comienzo de la centuria, que intentaron subvertir las categorías artísticas tradicionales, en especial el Dadaísmo, el Surrealismo y el Constructivismo Ruso, sobresaliendo artistas como Jean Arp y Sophie Taeuber-Arp (figura 11), Sonia Delaunay y Natalia Goncharova³⁰.



Fig. 11. Sophie Taeuber-Arp, *Personajes*, 1926. Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e. V., Rolandswerth.

Los libros sobre el bordado y el encaje proliferaron a partir de mediados del siglo XIX en países como Reino Unido y Francia. Dirigidos en su mayoría a las mujeres, fue habitual

³⁰ Ídem, págs. 178-193.

que tuvieran una parte teórica y otra, más extensa e importante, práctica. Así pues, solían empezar con una breve historia del bordado o del encaje, para centrarse después en las distintas técnicas que cultivaron, poniendo especial atención en los materiales, utensilios, tipos de puntos y motivos. En España el creciente interés por estas artes fue patente desde la misma época. Joaquina García Balmaseda escribió en torno a 1860 un manual sobre este tema para la Biblioteca de *El Correo de la Moda*. Por entonces, también aparecieron en nuestro país traducciones de libros de autores extranjeros, reconocidos expertos en la materia, entre los cuales destacó *El bordado y los encajes*, del francés Ernest Lefébure, fabricante de encajes y uno de los directores del Museo de Artes Decorativas de París, que vio la luz en 1887.

Las cuatro escritoras que estudiamos aquí hicieron una gran labor de divulgación de las artes de aguja, dándolas a conocer entre un público amplio, principalmente, pero no solo femenino³¹. Al igual que en las obras que acabamos de mencionar, sus trabajos incluían información más o menos objetiva y rigurosa sobre estas actividades, además de interesantes reflexiones y juicios de valor. En relación con esto último, debemos subrayar que todas ellas tuvieron una actitud ambivalente, tanto de dignificación como de crítica, respecto a estas actividades, lo que se evidencia de forma muy clara en el siguiente texto de Emilia Pardo Bazán, quien tuvo una importante colección de encajes y dirigió el Taller de Encaje de Madrid, creado en 1915³², en el que mujeres pobres podían aprender un oficio:

Confieso que si mi naturaleza femenina me induce a recrearme en la delicadeza y finura de un lindo bordado, mi razón y mi piedad por la mujer me inspiran cierta antipatía y guerra a la labor de aguja. Pena causa imaginar la paciencia, el tiempo, el derroche de vista, las interminables horas de encierro que representan estas labores, rara vez aprovechables, y en algunas ocasiones contrarias hasta al fin útil del objeto que enriquecen³³.

Reivindicaron la importancia de las labores de aguja, las manifestaciones artísticas por antonomasia de las mujeres y casi el único medio que tenían de dar rienda suelta a su creatividad, refiriéndose a ellas como verdaderas obras de arte y equiparándolas a las artes mayores o bellas artes. Por tanto, aquellas que, como ya se ha visto, eran más valoradas desde un punto de vista artístico, social y económico; sobre todo a la pintura, pero también a la escultura y a la arquitectura. De ahí que resaltaran de ellas ciertas características como su calidad, complejidad y riqueza. Así, para Pardo Bazán una tela de raso bordada con flores de las sederías de Lyon: «Más que tela, es un verdadero cuadro de flores, una obra

³¹ Carmen Baroja, designada Inspectora del Taller-Escuela de Encaje del Museo del Pueblo Español desde su fundación en 1932, también escribió sobre estas artes un interesante estudio titulado *El encaje en España*, publicado en 1933.

³² Emilia Pardo Bazán, «La Exposición de trabajos de la mujer», *Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, nº 27, marzo de 1893, pág. 146.

³³ Ángeles Ezama Gil, «La vocación pedagógica de Emilia Pardo Bazán», *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, nº 18, 2021 pág. 421.

de arte»³⁴ Y, de acuerdo con Carmen de Burgos, este tipo de trabajos eran también como cuadros y las agujas unos pinceles:

El entretenimiento de las labores es muy femenino; las señoras que no pueden frecuentar la sociedad y que no poseen conocimientos para distraerse en la música, la pintura o la poesía, se consagran con placer a crear obras delicadas, encajes y cuadros pintados de ese diminuto pincel de acero que denominamos aguja³⁵.

Mientras, algunos de los trabajos de aguja exhibidos en la Exposición Mundial Colombina de Chicago de 1893 le parecían a Pardo Bazán de una extraordinaria calidad, «esculturas en bordado»³⁶. Tanto es así, que incluso llegó a comparar cierto tipo de encajes con diversos elementos de la arquitectura característica del lugar en el que se hacían:

En virtud de una curiosa analogía, puede notarse que los mejores encajes reproducen siempre los estilos arquitectónicos propios de la tierra en que se fabrican: las delicadas mallas de hilo compiten con la dureza de la piedra. Esta regla es aplicable al encaje inglés, al de Brujas, al guipur, al Venecia. El Alençon, rey de los encajes, [...] ostenta en su diseño la complicada riqueza de las cresterías entre moriscas y góticas del punto de Venecia, del cual procede³⁷.

Por ello, pedía que dichos trabajos fueran expuestos junto a los más valiosos y no en secciones aparte de carácter secundario, normalmente en las destinadas a las artes decorativas, como era lo habitual:

Ciertos bordados merecen mención especial, y no sé por qué están aquí y no en la sección artística. Son labores de mujer, pero no adolecen del defecto que generalmente se censura en las obras de la aguja y palillo: el mal dibujo, la falta de gusto y de arte³⁸.

Otro modo en el que las autoras trataron de dignificar estas actividades fue vinculándolas a célebres personajes femeninos, ya fueran éstos históricos, literarios o míticos, sobre todo a reinas, aristócratas, musas, beldades, diosas, que supuestamente las cultivaron; como hizo Carmen de Burgos en este pasaje de *Las artes de la mujer*:

No despreciéis las labores, queridas lectoras. Pensad que están ennoblecidas por una aristocracia histórica. Penélope tejía su tela; Minerva, diosa de la guerra y la sabiduría, no desdeñó bordar; hiló la buena reina Berta; las hijas de Carlomagno ejecutaban con sus reales manos los adornos de sus vestidos. Mujeres célebres por su hermosura nos han dejado memoria de sus trabajos, como Beatriz, Victoria Colonna y la condesa Gucoli, musas de Dante, Miguel Ángel y Byron. Las célebres reinas Isabel I de España, Margarita de Navarra, María Antonieta, María Stuardo, Mme. de Maintenon... y hasta

³⁴ Emilia Pardo Bazán, *Al pie de la Torre Eiffel (Crónicas de la exposición)*, Madrid, La España Editorial, 1889, pág. 179.

³⁵ Carmen de Burgos, *Moderno tratado de labores*, Barcelona, Imp. Elzeviriana, 1904, págs. 1-2.

³⁶ Emilia Pardo Bazán, «La Exposición de trabajos de la mujer», *Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, nº 27, marzo de 1893, págs. 142-156.

³⁷ Emilia Pardo Bazán, *Al pie de la Torre Eiffel (Crónicas de la exposición)*, Madrid, La España Editorial, 1889, pág. 174.

³⁸ Emilia Pardo Bazán, *Cuarenta días en la Exposición*, en *Obras completas*, vol. XXI, Madrid, V. Prieto y Cía., 1930?, pág. 89 (1ª edic. 1900).

las ninfas que soñó Garcilaso en las riberas del histórico Tajo... Ninfas, diosas y soberanas aparecen unidas en los rasgos comunes del alma femenil³⁹.

Entre estas mujeres, incluyeron también a la reina Matilde, esposa de Guillermo el Conquistador, a quien la tradición ha atribuido la ejecución del tapiz de Bayeux (figura 12) —técnicamente se trata de un bordado de seda sobre una tela de lino—, la obra textil más importante del mundo medieval. No obstante, su participación es puesta hoy en día en duda por algunos investigadores como Parker, que creen que fue confeccionado en un taller profesional de bordado por operarios de los dos sexos⁴⁰. María Martínez Sierra a propósito de su visita a Bayeux, en Francia, en cuyo museo se conserva esta pieza, escribió el capítulo «El tapiz de la Reina Matilde», como parte del libro *El Peregrino ilusionado*⁴¹.



Fig. 12. Detalle del tapiz de Bayeux, 1082-1096. Museo del Tapiz de Bayeux, Bayeux.

Paralelamente, las mismas autoras criticaron de forma muy enérgica múltiples aspectos relacionados con las labores de aguja, en especial la dureza de este trabajo, a menudo realizado en pésimas condiciones de iluminación e higiene, por los problemas físicos y enfermedades que causaba a muchas mujeres, sobre todo en la vista. Problema que eran mayores cuanto más tiempo les dedicaban, y que podía llegar en los casos más extremos de algunas obreras a las dieciocho horas diarias⁴². De ahí que Carmen de Burgos incluyera en uno de sus manuales lo que llamó «reglas de higiene para las labores de aguja», en las

³⁹ Carmen de Burgos, *Las artes de la mujer*, Valencia, Sempere y Cía., 1911, pág. 30.

⁴⁰ Parker, op. cit., pág. 27.

⁴¹ María Martínez Sierra, *El peregrino ilusionado*, París, Garnier, 1908, págs. 130-131.

⁴² Margarita Nelken, *La condición social de la mujer en España. Su estado actual y su posible desarrollo*, Madrid, CVS, 1975, pág. 94 (1ª edic. 1919).

que aconsejaba hacer un uso adecuado de la luz, adoptar posturas saludables y evitar los habituales pinchazos de la aguja en los dedos⁴³.

Margarita Nelken denunció con gran contundencia en *La condición social de la mujer en España* (figura 13), influida por el socialismo marxista, el durísimo trabajo de las «obreras de la aguja»: bordadora, encajera, costurera y modista, en especial, la falta de higiene de sus hogares, las jornadas interminables y los bajísimos sueldos. Para evitar estos abusos, reclamaba la desaparición de la modalidad «a domicilio», una cuestión que reconocía muy difícil de resolver, pues estaba muy generalizada, a la vez que pedía la regularización y reglamentación del trabajo del taller y la fábrica:

Nuestras obreras trabajan durante dieciséis a dieciocho horas diarias para ganar un jornal que oscila entre ochenta céntimos y seis reales, y trabajan, claro está, en tugurios y cuchitriles inmundos (alcoba sin ventilación, cocina con retrete sin puerta, sin agua, y «al descubierto», etc.), pues la higiene de la casa está, naturalmente, en relación directa con la posición económica⁴⁴.

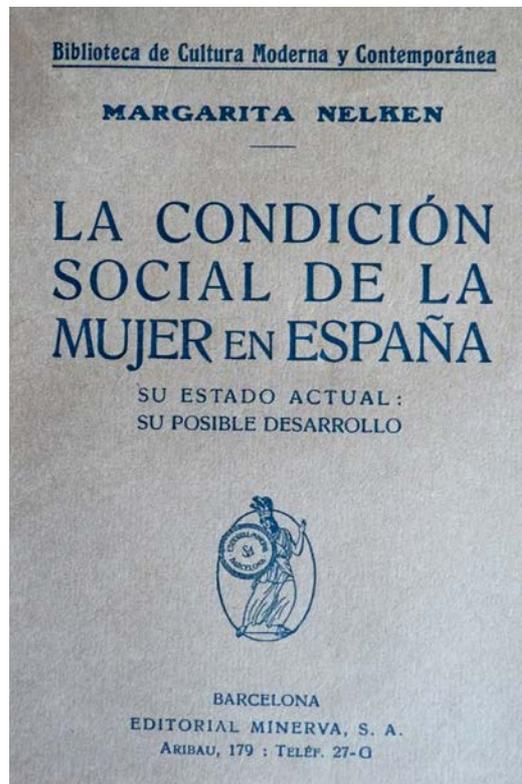


Fig. 13. Cubierta del ensayo *La condición social de la mujer en España*, de Margarita Nelken, publicado en 1919.

También criticó que, a pesar de las innumerables horas que las mujeres dedicaban a estas actividades, estuviesen muy mal retribuidas. En términos generales, los salarios de las

⁴³ Carmen de Burgos, *Vademecum femenino*, Valencia, Prometeo, 1918?, pág. 260.

⁴⁴ Margarita Nelken, *La condición social de la mujer en España. Su estado actual y su posible desarrollo*, Madrid, CVS, 1975, pág. 94 (1ª edic. 1919).

obreras eran mucho más bajos, entre la mitad y un tercio inferiores a los percibidos por los hombres, debido a que ocupaban puestos de menor categoría en la escala profesional, al carácter complementario que se le daba a su sueldo respecto al obtenido por los varones de la familia y a la descalificación social femenina de las tareas extradomésticas. Aunque las mujeres de las clases bajas centraran el interés de Nelken, también se ocupó de las de la clase media, cuyas labores, con frecuencia, ni siquiera se pagaba, puesto que había grandes prejuicios en relación con el trabajo de las integrantes de este grupo social:

Y tenemos entonces a «la trabajadora que no quiere que se sepa» o que quiere por lo menos que su trabajo «no parezca un medio completo de vivir». Y aquí está la bordadora que manda a recoger y entregar la labor a una criadita o a una «conocida de confianza» que no sabrá discutir los precios ni se cuidará de ello⁴⁵.

Entretanto, María Martínez Sierra se oponía a lo que ella misma llamó «fetichismo de la aguja», esto es, la excesiva importancia dada a estas labores entre las mujeres de la clase media, sobre todo, porque suponía un menoscabo de otras actividades, ya que la cantidad de horas empleadas en las labores y su aprendizaje limitaba el tiempo para adquirir conocimientos de mayor provecho como, por ejemplo, leer y escribir: «Las familias consideran eso del bordar y del coser como el *non plus ultra* de la feminidad exquisita. A los doce años, la niña que va para “señorita” perfecta sabe bordar en oro y escribir amor con hache.»⁴⁶ Una opinión que compartía *Colombine*, máxime teniendo en cuenta que con la mecanización las mujeres podían comprar esta clase de objetos, en lugar de hacerlos ellas mismas. En relación con esto, le dijo en cierta ocasión a una de sus alumnas de la Escuela Normal: «No gastes el tiempo en las labores, porque esto es perder tu precioso tiempo. Pronto todas las cosas estarán manufacturadas, y no tendrás que gastar el tiempo en ellas.»⁴⁷

Al mismo tiempo, muchas de las escritoras se quejaron del estado de reclusión en que estas actividades, cuando se cultivaban en la casa, mantenían a las mujeres, abocándolas al sedentarismo, la pasividad y el aislamiento. Pardo Bazán en sus crónica de la Exposición Universal de París de 1900, refiriéndose a los bordados del pabellón español, escribía: «Descubro bordado en pelo, testimonio de la paciencia de la mujer reclusa en su hogar.»⁴⁸ De igual manera, Nelken aludía a la dedicación de las mujeres a estas artes, poniendo de

⁴⁵ Ídem, pág. 52.

⁴⁶ María Martínez Sierra, *Feminismo, feminidad y españolismo*, Madrid, Renacimiento, 1917, pág. 166.

⁴⁷ Etelvina Collantes, «Entrevistas con algunos contemporáneos de la autora», en Elizabeth Starcevic, *Carmen de Burgos, defensora de la mujer*, Almería, Lib.-Ed. Cajal, 1976, pág. 131.

⁴⁸ Emilia Pardo Bazán, *Cuarenta días en la Exposición*, en *Obras completas*, vol. XXI, Madrid, V. Prieto y Cía., 1930?, pág. 89 (1ª edic. 1900).

relieve su carácter rutinario y la inercia que conllevaban: «Su eterna labor de mujer española que ve pasar la vida desde una sillita de costura, detrás de los cristales.»⁴⁹

3.2. El arte de la indumentaria: la moda

Es sabido que la indumentaria ha tenido como función primordial desde su origen cubrir el cuerpo frente al impacto ambiental, para abrigo y protección. Pero también desde tiempos muy remotos ha servido de adorno y manifestación de rasgos de la identidad cultural de las comunidades: el estatus, la edad, el estado civil, la profesión y, por supuesto, el sexo. Es más, de acuerdo con Anne Higonnet, no hay nada que constituya un signo de identidad sexual más superficial y, a la vez, más persistente que la ropa⁵⁰. Algo que se destaca aún más desde la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se impone el diformismo sexual, es decir, la acentuación de las variaciones en la fisonomía de mujeres y hombres con el fin de afirmar la diferencia entre los sexos. Pero la importancia de la imagen y el cuerpo de las mujeres es mucho mayor, en la medida en que ellas eran consideradas más cercanas a la naturaleza que los hombres, asociados a la cultura. Así pues, se valora en las mujeres todo lo que se traduce en sus supuestas delicadeza y sensibilidad: piel fina, carnes mullidas, esqueleto menudo, manos y pies pequeños; junto a aquellos aspectos relacionados con su función reproductora, como las caderas redondas y los senos abundantes⁵¹.

En lo relativo a los aspectos económicos, al comienzo del siglo XIX, tras la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, el concepto de producción textil y la utilización de dicha producción cambian de forma radical en el mundo occidental. La fabricación es infinitamente mayor y mucho más rápida, con lo cual es necesario vender más, de ahí el cambio más acelerado de las modas que tiene lugar en dicha centuria respecto a las anteriores. Por eso, la moda femenina, cuya capital indiscutible fue París, se caracterizará durante el siglo XIX y primeras décadas del XX por su gran variabilidad y por las transformaciones que experimentó. Por el contrario, la moda masculina se mantuvo mucho más estable, uniforme y sencilla, determinada por la búsqueda de la comodidad y lo práctico. Desparecen la extravagancia y el color de su guardarropa, que no se recobrarán hasta mucho después⁵².

A partir de la segunda mitad del siglo XIX el vestido femenino se caracterizó por el contraste entre la cintura estrecha y la amplitud de la falda, la cual llegaba casi hasta los pies. Con la desaparición de la crinolina⁵³, la silueta femenina se vio liberada del volumen excesivamente abultado que hasta entonces ofrecían las modas, ganando esbeltez. Una

⁴⁹ Margarita Nelken, *En torno a nosotras*, Madrid, Páez, 1927, pág. 20.

⁵⁰ Anne Higonnet, «Mujeres e imágenes. Representaciones», en Georges Duby, Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres*, vols. IV y V, Madrid, Taurus, 2003, pág. 323 (1ª edic. 1990).

⁵¹ Yvonne Knibiehler, «Cuerpos y corazones», en Duby y Perrot, op. cit., pág. 340.

⁵² James Laver, *Breve historia de la moda*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 172 (1ª edic. 1988).

⁵³ Según Sousa, se trata de una falda interior provista de arcos flexibles destinada a ahuecar la falda. En España también se conoce como miriñaque.

tendencia, la de presentar la anatomía de la mujer sin artificios, que continuó en la última década de la centuria. Con el Modernismo, la cintura se estrechó, el busto se abombó tendiendo hacia delante —efectos producidos por el uso del corsé—, la falda se ajustó a las caderas y los cuellos se elevaron, dando como resultado formas sinuosas, conocidas como silueta «en ese». Eran vestidos más ligeros y cómodos, abundando las telas transparentes y los estampados de motivos vegetales⁵⁴.

Desde el comienzo del siglo XX y hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial se dio un momento de gran fantasía y lujo en la sociedad europea. En un principio, continuó la silueta «en ese», la cual fue dando paso a la primacía de la recta y la verticalidad. En cambio, inmediatamente después de la Gran Guerra, predominaron la austeridad y la sencillez hasta que en la década de los veinte se produjeron transformaciones radicales en el traje, como resultado de la modernización del papel de las mujeres en la sociedad. Una de las más trascendentales fue la desaparición del corsé, dando como resultado una silueta en la que se desdibujaban las formas femeninas y en la que volvían a dominar las líneas rectas. Aparecía, entonces, un nuevo tipo de mujer de figura andrógina, desenfadada y desafiante, con el pelo a la *garçonne* y falda corta, cerca de la altura de la rodilla.

Sin embargo, en la década de 1930 se produjo una vuelta a posturas más austeras, acordes con la coyuntura económica y política, como consecuencia del crack del 29. En este periodo la cintura ocupó de nuevo su lugar natural, volviendo a definirse las formas femeninas, si bien no se marcaron de manera exagerada, al tiempo que se alargaban y estrechaban las faldas. A la vez, se generalizan ropas cómodas y prácticas como prendas de punto y préstamos masculinos como los pantalones y las camisas⁵⁵.

Las revistas especializadas en moda contribuyeron mucho a la difusión de la moda, principalmente las francesas, que fueron más de cuarenta en la segunda mitad del siglo XIX, y entre las que cabe destacar *La Dernière Mode*. Las revistas españolas se inspiraron en las del país vecino, muchas fueron en realidad copia de aquellas y contribuyeron a que el país se adaptase cada vez con más fidelidad a la moda europea. A partir de 1840, aparecieron las primeras publicaciones españolas de este tipo, como *La Psiquis* y *La Mariposa*. Al mismo tiempo, los periódicos y revistas de información general tenían un apartado dedicado a ella como *El Siglo Pintoresco*, *La Ilustración* y *El Artista*. Una tendencia, ésta, que continuará al empezar el siglo XX, ocupando la moda un gran espacio de las revistas de más tirada de aquellos años como *Blanco y Negro* y *La Esfera*⁵⁶.

⁵⁴ Francisco de Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2009, págs. 196-202.

⁵⁵ Ídem, págs. 214-226.

⁵⁶ Rosa M^a Martín Ros, «Moda e industria: 1880-1939», en VV. AA., *Moda en sombras*, Madrid, Museo Nacional del Pueblo Español, 5 de noviembre de 1991-20 de mayo de 1992, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1991, pág. 23.

Ya hemos dicho, que la indumentaria es signo de poder y distinción. Como modo de diferenciación social, en particular para la burguesía, tenía una excepcional importancia en el caso de la mujer, pues debía mostrar la posición y la riqueza del padre o del marido a través de las ropas que vestía. En la década de 1860 Charles-Frédéric Worth, sastre inglés afincado en París, abrió una casa de alta costura, convirtiéndose en el primer *couturier* de la historia. Con anterioridad al siglo XIX, los diseñadores de moda, o mejor dicho diseñadoras, ya que la inmensa mayoría fueron mujeres; habían sido personas relativamente humildes que tenían pequeños talleres y visitaban a las damas en sus hogares⁵⁷. Debido a ello, y a que fueron consideradas artes menores, las creadoras de las obras son anónimas (figura 14). Casi la única excepción es Rose Bertin, modista de María Antonieta, cuya fama se extendió por todas las cortes europeas. Sin embargo, y aunque a principios del siglo XX seguirán a la cabeza de la moda diseñadores como Jacques Doucet y Paul Poiret, en los años veinte sobresaldrán por su talento revolucionario mujeres como Coco Chanel, que encontraría tan solo un rival varios años más tarde en la figura de Elsa Schiaparelli.



Fig. 14. Manuel García "Hispaleta", *Obrador de modistas*, h. 1878. Museo del Prado, Madrid.

⁵⁷ Alejandra Val Cubero, *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX). Pintura, mujer y sociedad*, Madrid, Minerva Eds., 2003, págs. 187-197.

El traje ocupa un lugar preferente en los textos de nuestras escritoras, en dos sentidos, es decir, atendiendo a las mujeres como creadoras y como clientas; aunque solían fijarse en todos los elementos del atuendo femenino: ropa blanca, abrigos, sombreros, guantes, calzado, sombrillas, joyas...; e incluso a los perfumes, cosméticos y peinados más adecuados, es decir, al conjunto de su arreglo personal o *toilette*. A ello, hay que sumar, además, la importancia que tuvo la divulgación de los gestos y modales correctos, signos también del «buen tono», esenciales en las cada vez más complejas relaciones sociales.

Igual que hicieron con las labores de aguja, nuestras autoras realizaron una sobresaliente labor de divulgación y de reflexión sobre la moda como creación genuinamente femenina. Resaltaron el hecho de que las mujeres fueron por tradición quienes realizaron muchos de los trabajos relacionados con el atuendo, una tendencia que, como hemos visto, no hizo sino reforzarse desde principios del siglo XIX, con la mecanización de estas industrias. Para Carmen de Burgos, la moda fue, prácticamente, la única manifestación artística en la que pudieron participar las mujeres en el pasado:

Durante mucho tiempo no ha tenido la mujer más campo que la moda para emplear su fantasía, de aquí la pasión con que se ha entregado a crear y reproducir nuevas formas de trajes, peinados y accesorios. En la historia del traje está todo el arte de la mujer. Sus cuadros, sus esculturas, su literatura, se tuvieron que condensar en sus creaciones de indumentaria⁵⁸.

Al mismo tiempo, las escritoras se opusieron al tradicional menosprecio de la moda esgrimiendo otros argumentos. Por ejemplo, recurrieron a la historia, remontando su origen al de la propia humanidad o considerándola, junto a otras actividades, una de las primeras manifestaciones artísticas de todos los tiempos, como recogen las siguientes palabras de *Colombine*: «La moda es tan antigua como el ser humano.»⁵⁹.

Igualmente, fue habitual que hicieran referencia a «voces autorizadas», escritores y pensadores de gran renombre, que se habían ocupado de la moda a través de la prensa o de tratados y que, de cierta manera, habían influido en ella. Rousseau, Balzac y Daudet son para ellas algunos de los más destacados entre los autores internacionales; aunque hubo otros muchos, como Baudelaire, Mallarmé, Dickens...; mientras que de los españoles resaltaron a Benito Jerónimo Feijoo o Juan Valera⁶⁰. Carmen de Burgos dedicó parte de un capítulo de su libro *El arte de ser mujer*, «Influencia de la literatura en la moda», a dicha relación, aparte de tratarlo en otras muchas ocasiones de manera más sumaria:

La moda, con tanta ligereza tratada por los ignorantes, no es más que una importante manifestación del arte de la indumentaria, y cuando como tal se manifiesta, merece un agasajo cariñoso del estilo y de la fantasía, puesto que,

⁵⁸ Carmen de Burgos, *La mujer moderna y sus derechos* (ed. Pilar Ballarín), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 262 (1ª edic. 1927).

⁵⁹ Ídem, pág. 259.

⁶⁰ Ídem, pág. 51.

como bello arte, ha de mover el corazón produciéndonos la emoción estética. Grandes escritores, grandes novelistas, han rendido culto a la moda⁶¹.

De nuevo, como hicieron con el bordado y el encaje, estas mujeres trataron de elevar la categoría de la moda equiparándola a las artes mayores: la pintura, la escultura y la arquitectura e incluyéndola, de este modo, dentro de la corriente general del gusto artístico. Emilia Pardo Bazán, al describir ciertas secciones de moda de la Exposición Universal de París de 1889, las comparaba con las bellas artes y otras artes aplicadas en cuanto a su estilo, que consideraba que era el mismo, es decir, el Modernismo:

No se sustrae la moda a la ley general del gusto artístico en su época. Estas amplias vitrinas, atestadas de opulencia, y al parecer sometidas solo al capricho, están dentro de las corrientes que he señalado en la arquitectura, y pueden señalarse en la pintura, la escultura, la cerámica, la decoración, el mobiliario moderno. El bizantinismo y el naturalismo idealista⁶².

Y no solo las ponían al mismo nivel de estas creaciones, además, afirmaban que la pintura era una importantísima fuente de inspiración de la moda en todas las épocas, y viceversa, es decir, que los pintores, y otros artistas, se fijaban en diversos elementos de la moda para crear sus obras; estableciendo una estrecha relación y similitudes entre ambas. Basándose en esta idea, Carmen de Burgos afirmaba que los museos de pintura eran también museos de historia del traje, aludiendo, en particular, a las obras de los grandes retratistas de la escuela inglesa:

La moda busca su inspiración en las bellas artes y especialmente en la pintura; con la cual presenta relaciones y semejanzas. Un museo de Pinturas es siempre un museo de la historia del traje, paseando entre los cuadros nos dan la impresión de estar en un salón de otro siglo, donde alineados contra sus muros nos contemplan figuras vivientes, inmovilizadas dentro de su lienzo, como si de él; sus figuras alargadas; románticas con sus escotes, sus gasas y sus sombreros, están un poco fuera de lo real y quizá por eso los que más se copian son los modelos de Gainsborough, Reynolds y de Lawrence⁶³.

En cualquier caso, uno de los aspectos de más interés de los que se ocuparon nuestras escritoras en relación con la moda fue su carácter complejo y contradictorio, pues se puede considerar, a la vez, medio y símbolo de la sujeción y la liberación de la mujer. Con respecto a su sujeción, debemos poner de relieve que a lo largo del siglo XIX se ejerció una estrechísima vigilancia sobre las transgresiones en materia de vestimenta femenina,

⁶¹ Carmen de Burgos, *Al balcón*, Valencia, Sempere y Cía., 1913?, pág. 19.

⁶² Emilia Pardo Bazán, *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la exposición)*, Madrid, La España Editorial, 1889?, pág. 104.

⁶³ Carmen de Burgos, *El arte de ser mujer. Belleza y perfección*, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1920?, pág. 39.

imponiéndose las imágenes de conformismo, inactividad y ociosidad⁶⁴. Las escritoras fueron conscientes del control que se ejercía sobre el atuendo de las mujeres, lo mismo de las europeas que de las de otros continentes, tanto físico como simbólico, en la medida en que deformaban sus cuerpos, limitaban sus movimientos o coartaban su comportamiento. Así lo afirmaba Emilia Pardo Bazán:

Ciertas modas y ciertos estilos van contra lo poco que ha progresado la mujer. Observemos cómo la moda encierra un sentido simbólico. En Turquía el velo, en China la deformación del pie, son el símbolo de la sujeción y del atraso de las hembras. Si en Europa prevalecen hechuras que imposibilitan a la mujer para andar, entrar, salir, moverse, hacer vida activa, en suma, es lo mismo que desandar los cortos pasos andados y volver a los tiempos de la pierna quebrada, las rejas y los cerrojos. La esclavitud femenina está apuntalada también por la moda⁶⁵.

Igual que en este pasaje, a menudo, nuestras autoras denuncian la esclavitud o tiranía de la moda femenina, pero con un sentido algo diferente y referido solo a aquella que podríamos llamar occidental. Se trata de la obligación que imponía a las mujeres seguir sus dictados, sujetos a cambios vertiginosos, consecuencia del proceso de industrialización y el extraordinario aumento de la productividad. Un exceso y derroche que formaba parte de la propia elegancia, como reflejo del estatus social. Emilia Pardo Bazán, hablando de economía y de la necesidad de ser previsor, escribía en relación con la moda: «Tiene el arte de imprimir cada año un nuevo sello caprichoso y original.»⁶⁶ Por su parte, María Martínez Sierra, en el capítulo «Otra esclavitud femenina» del libro *Cartas a las mujeres de España*, rechazaba las extravagancias de la moda que imponían los modistos, en su opinión, hombres que no sabían nada de las necesidades ni de los gustos de las mujeres reales⁶⁷.

Pero, paralelamente, la moda fue causa y, sobre todo, efecto de la liberación femenina a partir de la segunda mitad del siglo XIX y, en particular, de las primeras décadas del XX, cuando el feminismo se consolidó y apareció la «mujer moderna», autónoma y emancipada. Entonces, se generalizan prendas cada vez más confortables y prácticas, acordes con las transformaciones que experimentó la vida de las mujeres. *Colombine*, en el ensayo *La mujer moderna y sus derechos* decía al respecto:

Con la moda la mujer lo ha conseguido todo. Una de sus más grandes conquistas ha sido el derecho a *andar*, a salir de casa... y a salir sola, rompiendo la ancestral máxima de que la mujer debía estar en casa e hilar la lana⁶⁸.

⁶⁴ Anne Higonnet, «Mujeres e imágenes. Representaciones», en Duby, Perrot, op. cit., vol. IV, pág. 323.

⁶⁵ Emilia Pardo Bazán, «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, Barcelona, nº 1402, 09-11-1908, pág. 730.

⁶⁶ Emilia Pardo Bazán, «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, Barcelona, nº 1686, 20-04-1914 pág. 270.

⁶⁷ María Martínez Sierra, «Otra esclavitud femenina», en *Feminismo, feminidad y españolismo*, Madrid, Renacimiento, 1917, págs. 147-148.

⁶⁸ Carmen de Burgos, *La mujer moderna y sus derechos* (ed. Pilar Ballarín), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 266 (1ª edic. 1927).

Desde finales del siglo XIX el tema de la reforma del vestido femenino había pasado a ser una faceta de las reivindicaciones feministas. Los polisones, los corsés de ballenas y las cinturas de avispa eran combatidos en los círculos progresistas como perniciosos, debido a que provocaban la obstrucción del movimiento y la respiración de la mujer. Los nuevos estilos “saludables” mostraban una desviación de las anteriores nociones de vestido como indicativo de clase y de ocupación hacia una preocupación más moderna acerca del vestido como medio de crear la identidad. Así pues, se consideraba el traje como símbolo del profundo cambio que se había producido en las costumbres femeninas debido a su progresiva emancipación, sobre todo su incorporación, en el caso de aquellas que pertenecían a la clase media, a determinados trabajos remunerados, como los de institutrices, dependientas, secretarías... y a actividades de las que por costumbre habían estado excluidas, como el ocio, los viajes y los deportes; en especial, al aire libre (figura 15).



Fig. 15. Marisa Röesset Velasco, *Autorretrato en la playa*, 1925. Colección Ana Serrano Velasco.

Las nuevas y escandalosas prendas que surgieron a mediados del siglo XIX eran la *divided skirt*, especie de falda pantalón; los bombachos y los *bloomers*. Estos últimos eran unos holgados pantalones para montar en bicicleta —y, por tanto, a horcajadas—, que

llegaban hasta el tobillo con un adorno de encaje al final y que se asomaban bajo una falda bastante ancha que llegaba por debajo de la rodilla, adaptándose al movimiento de las piernas al tiempo que salvaguardaba el pudor. También se difundió el «traje sastre», préstamo de la moda masculina que consistía en una chaqueta, una falda y una blusa, de mucha mayor comodidad y funcionalidad que los vestidos habituales en la época.

Una gran parte de la sociedad se opuso a su uso, en gran medida por considerar el pantalón no una simple prenda masculina más, sino uno de los símbolos por excelencia de la masculinidad y, por tanto, de su posición privilegiada⁶⁹ (figura 16). De hecho, desde la Revolución Francesa, y durante mucho tiempo, existió la prohibición explícita de que los vistieran las mujeres. Carmen de Burgos escribía al respecto: «El hombre llegó a hacer del pantalón un signo de virilidad. Es corriente la frase “En mi casa no hay más pantalones que los míos” cuando quiere asentar su supremacía —y continuaba— La única conquista que no ha realizado la mujer en la moda ha sido la del pantalón. La tentativa de la falda pantalón fue rechazada escandalosamente por los hombres.»⁷⁰ Pardo Bazán, que creía que la *divided skirt* podía traer muchas ventajas, como guardar la honestidad, proporcionar abrigo y abaratar los precios, protestaba contra las opiniones conservadoras que en España rechazaban su uso⁷¹.

⁶⁹ Laver, op. cit., pág. 182.

⁷⁰ Carmen de Burgos, *La mujer moderna y sus derechos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, págs. 260-270 (1ª edic. 1927).

⁷¹ Emilia Pardo Bazán, «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, Barcelona, nº 1432, 07-06-1909, pág. 378.



Fig. 16. Tamara de Lempicka, *Retrato de la duquesa de La Salle*, 1925. Colección privada.

Pero fue una prenda interior, el corsé, la que provocó los más encendidos debates y polémicas. Durante cerca de tres siglos, su uso había sido muy habitual entre las damas elegantes e incluso las niñas, con el fin de modelar su cuerpo y realzar el busto y las caderas mediante el estrechamiento de la cintura. Empezó a desaparecer en los años veinte del siglo XX, aunque desde el comienzo de la *Belle Époque* contó con acérrimos enemigos: médicos, higienistas y, sobre todo, las feministas. Todos ellos lo rechazaron en la medida en que perjudicaba su salud, en especial al dificultar su respiración, y las últimas por considerarlo, además, un símbolo de la sujeción femenina. Emilia Pardo Bazán decía sobre él:

Expone una señorita una colección de hierro, y en ella vemos con terror que figuran corsés: verdaderas armaduras, solo de metal, y de la forma más opuesta a la del cuerpo femenino: entrantes donde éste hace saliente, y viceversa: corazas militares, plano el pecho, bombeado el talle hacia la cintura. Un instrumento de suplicio⁷².

Carmen de Burgos también mencionó este tema en diversas ocasiones, haciéndose eco de las discusiones a las que daba lugar en la sociedad de la época:

⁷² Emilia Pardo Bazán, *Cuarenta días en la Exposición*, en *Obras completas*, vol. XXI, Madrid, V. Prieto y Cía., 1930?, pág. 97 (1ª edic. 1900).

El corsé es una prenda del traje muy debatida y que no han logrado desterrar todos los esfuerzos de los higienistas. Al fin se conviene en que el hecho a la medida de modo que se ciña al cuerpo, sin oprimirlo, no contraría las leyes de la higiene. Aquí la contravención es mortal, porque lesiona y oprime los órganos más importantes de la vida: corazón, pulmones, hígado, estómago, intestinos y matriz. Las jovencitas no deben llevar corsé con ballenas antes del desenvolvimiento completo⁷³.

En esta línea, tiene particular interés el manual *Vademecum femenino*, en concreto el apartado «Del corsé», en el cual recogía diferentes opiniones sobre esta prenda, entre las que se encontraban las del escritor francés Max Nordau, que hablaba de ella como un «instrumento de tortura» o el médico Joaquín Olmedilla y Puig, que se oponía de forma categórica a su uso⁷⁴.

⁷³ Carmen de Burgos, *La mujer en el hogar (Economía doméstica). Guía de la buena dueña de casa*, Valencia, Sempere y Cía., 1909?, págs. 186-187.

⁷⁴ Carmen de Burgos, *Vademecum femenino*, Valencia, Prometeo, 1918?, págs. 118-129.

CONCLUSIONES

Este ensayo ha concluido que hubo una primera crítica de arte feminista en España que se desarrolló, más o menos, del año 1875 al 1936, que analizó las artes femeninas con un enfoque desconocido hasta entonces. Las escritoras Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, María Martínez Sierra y Margarita Nelken, como comprometidas feministas que fueron, se preocuparon por la situación de las mujeres y denunciaron su subordinación en multitud de ámbitos, ocupando un lugar destacado el del arte. Ellas cuestionaron la jerarquía artística establecida, que se basaban en la supuesta diferencia sexual-natural de la mujer con respecto al hombre y que las situaba en un plano de inferioridad. En efecto, las labores y la moda se incluían entre las artes menores, es decir, de carácter útil y resultado de un oficio manual y sencillo, lo que implicaba considerar a sus productos como repetitivos y sin originalidad. Pero, lo cierto es que esta diferencia no respondía tanto a la calidad, a la técnica o a la función de dichos trabajos, sino a la categorización de hombre-mujer, de acuerdo con la cual, lo importante no es qué se hace sino quién lo hace. Por consiguiente, debido a su menor estatus, a las mujeres se las relegaba a la artesanía y se las excluía del gran arte, reservado, en exclusiva, a los hombres.

Nuestras cuatro autoras contribuyeron a la divulgación de las labores de aguja y la moda al darlas a conocer entre el gran público, en especial, a través de sus artículos periodísticos, manuales femeninos y ensayos feministas, en los que se ocuparon de aspectos tanto teóricos como prácticos. Con respecto a sus opiniones sobre estas actividades, debemos poner de relieve que mostraron posturas contrapuestas, que fueron desde la idealización hasta la crítica más contundente.

Con el fin de revalorizar las labores femeninas, utilizaron varios medios. El más común consistió en equiparar las artes femeninas a las artes mayores, sobre todo a la pintura, pero también a la escultura y a la arquitectura; recalcando su valor artístico, social y económico de primer orden e incluyéndolas en el devenir histórico-artístico del resto de las manifestaciones y corrientes artísticas. También defendieron que tenían un origen muy antiguo, que se remontaría a los primeros tiempos de la historia, anterior incluso a la mayoría de las expresiones culturales. Otro medio que utilizaron para elevar su consideración se basó en aludir a «voces autorizadas», es decir, a escritores prestigiosos que se habían dedicado a su estudio, así como a pintores que habían puesto una gran atención y se habían inspirado en ellas, y viceversa, es decir, obras de arte femenino que estaban muy influidas por obras literarias o artísticas de primer orden.

Sin embargo, y al mismo tiempo, fueron muy críticas con ciertos aspectos de estas artes. Denunciaron los numerosos y graves problemas que podían causar en la salud de las mujeres, sobre todo en la vista, a consecuencia de las malas condiciones en que trabajaban, con escasa iluminación e higiene. También se preocuparon por el elevado número de horas

que ocupaban a las mujeres, de la clase media pero sobre todo de las obreras, pues muchas de ellas tenían jornadas interminables, y por su escasa retribución, cuando se pagaban. De igual modo, rechazaron el sedentarismo, la pasividad y el aislamiento a los que estas labores avocaban a las mujeres, pues a menudo eran actividades rutinarias, mecánicas y de gran dureza que se cultivaban en la reclusión del hogar, como trabajo doméstico. Esta situación llevó a algunas de las escritoras a exigir la desaparición del trabajo doméstico femenino y la regularización del fabril

En relación con las labores de aguja, lamentaron el exceso de dedicación de las mujeres de las clases acomodadas a éstas, sobre todo, en la medida en que iba en detrimento de otras actividades como el estudio o la lectura, que las autoras consideraban más provechosas. En lo relativo a la moda, protestaron contra el uso de determinadas prendas femeninas, en especial del corsé, que dificultaba sus movimientos, mientras que exigieron un tipo de vestimenta que se adaptara a la vida moderna, que fue introduciendo importantes transformaciones en las costumbres femeninas; particularmente en lo relativo al trabajo, la práctica de los deportes y los viajes. Aparte, criticaron la «esclavitud de la moda», es decir, la excesiva importancia que las mujeres daban al atuendo y a la apariencia en general, así como los constantes cambios y gastos que éste exigía, y que venían impuestas por los grandes modistos, quienes a su juicio, estaban muy alejados de los gustos y necesidades de las mujeres.

Sin dejar de reconocer la originalidad y el coraje de estas autoras, hemos de subrayar que sus ideas en lo que respecta al arte y las mujeres son problemáticas. Al tratarse de los primeros pasos de esta crítica, cuando el feminismo todavía no estaba consolidado y tampoco lo estaba la crítica de arte como profesión, sus textos reflejaron forzosamente ideas vacilantes y contradictorias, como resultado de la falta de un aparato teórico y metodológico desarrollado. Al leer ahora sus escritos entendemos que esta paradoja es lógica, resultado del desahogo intelectual de unas mujeres frente a las férreas normas respecto a su sexo de una época todavía tremendamente desigual y opresiva, pero en la que empezaban a producirse algunos cambios y rupturas. Ellas, como mujeres, no tienen plena libertad ni pueden erigirse en autoridad, pero sí pueden llevar a cabo la búsqueda de una mirada propia y plasmarla en sus obras. Y es esa mirada la que va a conformar el primer capítulo de la crítica de arte feminista en nuestro país.

La constatación de la existencia de una primera crítica de arte feminista española contribuye al enriquecimiento de la crítica y la historiografía del arte, sobre todo, en la medida en la que supone incluir en estas disciplinas a una serie de relevantes y prolíficas escritoras. Pero hemos de subrayar que no se trata solo de sumar unos nombres y textos a estas materias, por muy relevantes que éstos sean, sino de darles una mayor pluralidad. Hasta entonces, la crítica había sido escrita solo por hombres y, por tanto, con un enfoque

parcial y subjetivo, que escondía una determinada concepción ideológica y política que respondía a sus propios intereses, privilegiando la creación artística de los hombres y marginando la de las mujeres, como resultado de una dominación masculina sistemática. A partir del último cuarto del siglo XIX, las mujeres se incorporaron a la escritura de forma gradual y también a la crítica de arte. En lo que respecta al arte, cabe destacar la atención que prestaron a temas habitualmente menospreciados por la crítica de arte *oficial* y, por ello, poco estudiados. Pero, sobre todo, y es donde radica su importancia, se interesan por el papel de la mujer en el arte, y en el caso de las escritoras feministas aportan un punto de vista diferente: crítico y reivindicativo. Por lo tanto, frente a la línea cultural dominante, ellas rechazaron el tradicional papel pasivo de las mujeres en el arte, ámbito en el que habían estado excluidas o sometidas a los hombres.

Es más, podemos afirmar que estas escritoras, al mismo tiempo que enriquecieron la crítica y la historia del arte hegemónicas, las cuestionaron y desafiaron, aunque fuera de forma implícita, es decir, sin expresarlo con contundencia y posiblemente sin plena consciencia de ello. A menudo, pusieron en tela de juicio la autoridad masculina y socavaron algunos de los fundamentos y principales categorías, el paradigma de la historia del arte —una de las disciplinas más conservadoras que existen—, como era la jerarquía artística o el menosprecio de las artes femeninas; restrictivos y excluyentes.

Pero, sobre todo, hemos de resaltar la aportación del presente estudio a la crítica e historiografía del arte feministas porque recupera y da a conocer su origen, que se produjo en España hace más de ciento cuarenta años, en torno a 1875; aunque no tuviera continuidad, puesto que fue interrumpida durante más de cuatro décadas, primero, por la Guerra Civil y, después, por el Régimen franquista. Ellas se anticiparon a muchos de los temas que abordarían posteriormente, a partir de la década de los ochenta del siglo XX, la historia y la crítica de arte feministas en nuestro país, y otras metodologías artísticas. A pesar del tiempo transcurrido y de los notables avances que ha experimentado la situación de las mujeres en España, en general, y en el ámbito artístico, en particular; buena parte de sus ideas siguen teniendo una enorme actualidad, ante todo, en lo que concierne a la adscripción de las mujeres a artes que se consideran inferiores y al menor reconocimiento de las creaciones femeninas.

Para terminar, queremos poner de manifiesto que con este ensayo hemos pretendido recuperar la herencia de las escritoras aquí estudiadas, por su originalidad, lucidez y valentía. Asimismo, ha tratado de ser un sincero reconocimiento de las mujeres en general, tanto en la creación literaria como artística, particularmente en el contexto español. Ya que aquí, a pesar de que en las últimas décadas se han hecho muy notables esfuerzos por redescubrir a algunas escritoras y artistas, estos estudios siguen teniendo un desarrollo y repercusión relativos, pasando casi desapercibidos. Y no solo eso. También ha querido ser

un estímulo para otros investigadores que decidan adentrarse en el tema de la mujer y el arte, un campo de estudio apasionante y controvertido, lleno de desafíos, donde es muchísimo el trabajo que queda por hacer, crucial para ensanchar los horizontes de la crítica y la historia del arte.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de las principales autoras

- Burgos, Carmen de, *Moderno tratado de labores*, Barcelona, Imp. Elzeviriana, 1904.
- , *Las artes de la mujer*, Valencia, Sempere y Cía., 1911.
- , *Al balcón*, Valencia, Sempere y Cía., 1913?
- , *Arte de la elegancia*, Valencia, Sempere y Cía., 1918?
- , *Vademecum femenino*, Valencia, Prometeo, 1918?
- , *Cartas sin destinatario. Bélgica, Holanda, Luxemburgo (Impresiones de viaje)*, Valencia, Sempere y Cía., 1918?
- , *El arte de ser mujer. Belleza y perfección*, Madrid, Sociedad Española de Imp. y Librería Pueyo, 1920?
- , *La mujer moderna y sus derechos* (ed. Pilar Ballarín), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007 (1ª edic. 1927).
- , *Arte de saber vivir*, Valencia, Sempere y Cía., s.f.
- Martínez Sierra, María, *El Peregrino ilusionado*, París, Garnier, 1908.
- , *Cartas a las mujeres de España*, Madrid, Renacimiento, 1916.
- , *Feminismo, feminidad y españolismo*, Madrid, Renacimiento, 1917.
- , *La mujer moderna*, en *Obras completas*, vol. IX, Madrid, Estrella, 1920.
- , *Madame Pepita*, en *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Estrella, 1923.
- , *Nuevas cartas a las mujeres*, Madrid, Ibero-Americana de Publicaciones, 1932.
- , *Una mujer por caminos de España*, Madrid, Castalia, 1989 (1ª edic. 1952).
- , *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia, Pre-Textos, 2000 (1ª edic. 1953).
- Nelken, Margarita, *Glosario (Obras y artistas)*, Madrid, Lib. Fernando Fe, 1917.
- , *La condición social de la mujer en España. Su estado actual y su posible desarrollo*, Madrid, CVS, 1975 (1ª edic. 1919).
- , *En torno a nosotras*, Madrid, Páez, 1927.
- , *Tres tipos de Vírgenes*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1929.
- , *Presencias, evocaciones*, 1947, inédita, AHN, Diversos/5, Legs. 3233-3262.
- , «Breve biografía», en Josebe Martínez Gutiérrez, *Margarita Nelken (1896-1968)*, Madrid, Eds. del Orto, 1997.
- Pardo Bazán, Emilia, «Apuntes autobiográficos», en *Obras completas*, vol. III, Madrid, Aguilar, 1973 (1ª edic. 1886).
- , *Al pie de la Torre Eiffel (Crónicas de la exposición)*, Madrid, La España Editorial, 1889.
- , *Por Francia y por Alemania (Crónicas de la exposición)*, Madrid, La España Editorial, ca.1890.
- , *El encaje roto*, en *Cuentos completos* (ed. Juan Paredes Núñez), vol. I, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa, 1990 (1ª edic. 1897).

- , *Cuarenta días en la Exposición*, en *Obras completas*, vol. XXI, Madrid, V. Prieto y Cía., 1930? (1ª edic. 1900).
- , *Por la Europa católica*, en *Obras completas*, vol. XXVI, Madrid, Tip. de I. Moreno, 1902.
- , *De siglo a siglo (1896-1901)*, Torrejón de Ardoz (Madrid), Dirección de Estudios y Documentación de la Secretaría General del Estado, 2002 (1ª edic. 1902).
- , *Casi artista*, en *Cuentos completos* (ed. Juan Paredes Núñez), vol. III, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde Fenosa, 1990 (1ª edic. 1908).
- , *Sátira de las modistas*, en *Crónicas en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)* (ed. Cyrus DeCoster), Madrid, Ed. Pliegos, 1994 (1º edic. 1912).
- , *La mujer española y otros escritos* (ed. Guadalupe Gómez-Ferrer), Cátedra, Madrid, 1999.
- , «*Cartas de la Condesa*», en *el Diario de la Marina. La Habana (1909-1915)* (ed. Cecilia Heydl-Cortínez), Madrid, Ed. Pliegos, 2003.
- , *Viajes por Europa*, Colmenar Viejo (Madrid), Bercimuel, 2004.

Bibliografía general

- Amorós, Celia, Miguel, Ana de (eds.), *Teoría feminista. De la Ilustración a la globalización*, III vols., Madrid, Minerva Eds., 2010 (1ª edic. 2005).
- Bonet Correa, Antonio (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 2008 (1ª edic. 1983).
- Bravo Villasante, Carmen, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- Caballé, Anna (ed.), *La vida escrita por las mujeres*, vol. II, Barcelona, Lumen, 2003.
- Cabañas Bravo, Miguel, «Margarita Nelken. Una mujer ante el arte», en VIII Jornadas de Arte, *La mujer en el Arte español*, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Madrid, Centro de Estudios Históricos, CSIC, 1997.
- Caparrós, Lola, Henares, Ignacio (eds.), *La crítica de arte en España (1830-1936)*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 2008.
- Capel Martínez, Rosa Mª, *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Juventud y Promoción Socio-Cultural, 1982.
- Chadwick, Whitney, *Women, Art, and Society*, Londres, Thames and Hudson, 1996 (1ª edic. 1990).
- Clèmessy, Nelly, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, II vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981 (1ª edic. 1973).
- Diego, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 1987.

- Duby, Georges, Perrot, Michelle (dirs.), *Historia de las mujeres*, vols. IV y V, Madrid, Taurus, 2003 (1ª edic. 1990).
- Ángeles Ezama Gil, “La vocación pedagógica de Emilia Pardo Bazán”, *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*, Lugo, nº 18, 2021 pág. 417-437.
- Faus, Pilar, *Emilia Pardo Bazán. Su época, su vida y su obra*, II vols., La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.
- Folguera, Pilar (comp.), *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1988.
- García Rodríguez, Fernando, Gómez Alfeo, María Victoria, *Margarita Nelken. El arte y la palabra*, Madrid, Ed. Fragua, 2010.
- Greer, Germaine, *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Colmenar Viejo (Madrid), Bercimuel, 2005 (1ª edic. 1979).
- Kelly, Joan, «¿Tuvieron las mujeres Renacimiento?», en Amelang, James S., Nash, Mary (eds.), *Historia y género. Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, Valencia, Eds. de Alfons el Magnànim, 1990, págs. 93-94 (1ª edic. 1984).
- Kirkpatrick, Susan, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991 (1ª edic. 1989).
- Laver, James, *Breve historia de la moda*, Madrid, Cátedra, 2008 (1ª edic. 1988).
- Lippard, Lucy, *From the Center, Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York, E. P. Dutton, 1976.
- Martínez Gutiérrez, Josebe, *Margarita Nelken (1896-1968)*, Madrid, Eds. del Orto, 1997.
- Mayoral, Marina (coord.), *Escritoras románticas españolas*, Seminario de la Fundación Banco Exterior de España, 1989, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.
- Morant, Isabel (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vols. III y IV, Madrid, Cátedra, 2006.
- Nochlin, Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Oxford, Westview Press, 1989 (1ª edic. 1988).
- Núñez Rey, Concepción, *Carmen de Burgos “Colombine” en la Edad de Plata de la Literatura Española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- O'Connor, Patricia, *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*, Logroño, Gobierno de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 2003.
- Parker, Rozsika, Pollock, Griselda, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Harper & Collins, 1981.
- Parker, Rozsika, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres-Nueva York, I.B. Tauris, 2010 (1ª edic. 1984).
- Perinat, Adolfo, Marrade, Mª Isabel, *Mujer, prensa y sociedad en España, 1800-1939*, Madrid, CSIC, 1980.

- Rodrigo, Antonina, *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*, Madrid, Algaba, 2005 (1ª edic. 1992).
- Scanlon, Geraldine M., *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI, 1976.
- Sousa Congosto, Francisco de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2009.
- Starcevic, Elizabeth, *Carmen de Burgos, defensora de la mujer*, Almería, Lib.-Ed. Cajal, 1976.
- Val Cubero, Alejandra, *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX). Pintura, mujer y sociedad*, Madrid, Minerva Eds., 2003.
- Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. V, Barcelona, Anthropos, 1998.
- VV. AA., *Moda en sombras*, Madrid, Museo Nacional del Pueblo Español, 5 de noviembre de 1991-20 de mayo de 1992, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1991.

