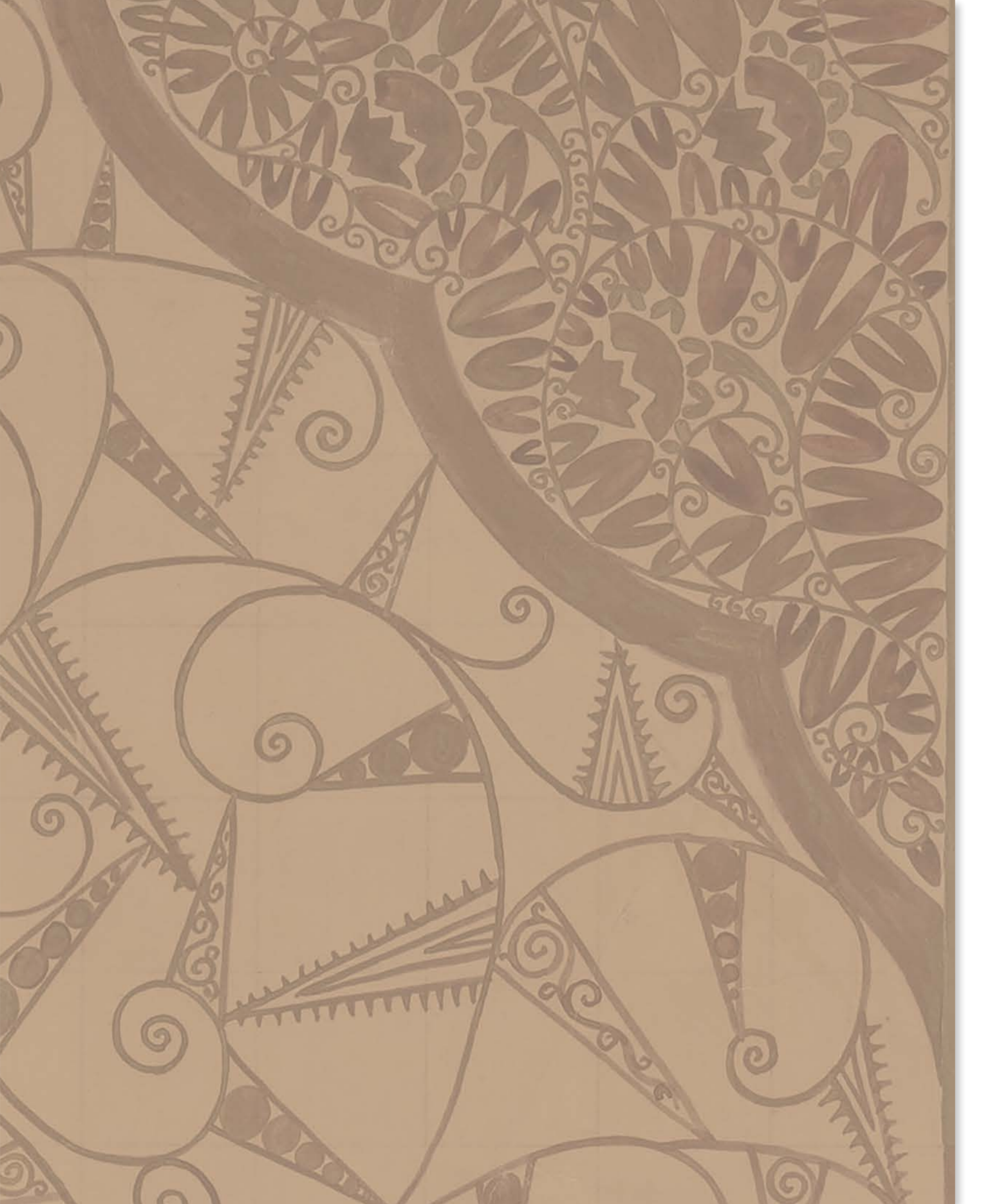


# AL BIES

LAS ARTISTAS  
Y EL DISEÑO  
EN LA VANGUARDIA  
ESPAÑOLA









# AL BIES

Las artistas y el diseño  
en la vanguardia española

MUSEO NACIONAL  
DE ARTES DECORATIVAS

DEL 20 DE NOVIEMBRE DE 2023  
AL 31 DE MARZO DE 2024

CARMEN GAITÁN SALINAS  
IDOIA MURGA CASTRO

Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.libreria.culturaydeporte.gob.es](http://www.libreria.culturaydeporte.gob.es)  
Catálogo general de publicaciones oficiales: <https://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2023

Autoras:  
Carmen Gaitán Salinas  
Idoia Murga Castro

Las investigaciones contenidas en este libro son resultado de los siguientes proyectos:

*Entre pigmentos y pentagramas. Plasticidad, sonido y género en el arte contemporáneo* (PII-CSIC 2022.101078),

*Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la modernidad* (PID2021-122286NB-I00)

y *Hacedoras de Cultura: conexiones e intercambios artísticos transatlánticos en el siglo XX* (PID2022-142633OA-I00),

estos dos últimos financiados por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa.



MINISTERIO DE CULTURA  
Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones

De los textos e imágenes: sus autores

NIPO: 822-23-126-2

ISBN: 978-84-8181-850-5

Depósito Legal: M-28621-2023

Imprime: Estilo Estugraf Impresores, S.L.

Esta publicación cumple los criterios medioambientales de contratación pública.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Se ha hecho una búsqueda minuciosa con el fin de identificar a los titulares de los derechos de reproducción, por lo que se pide disculpas por los posibles errores u omisiones, que quedarán subsanados en futuras ediciones.

**V**ictorina Durán (1899-1993) y Matilde Calvo Rodero (1899-1982) trabajaron, sin remuneración, en el Museo Nacional de Artes Industriales, predecesor del Museo Nacional de Artes Decorativas. Allí experimentaron con alguna de las técnicas que la institución trataba de recuperar y difundir, a través tanto de la teoría como de la práctica, para revitalizar las que entonces se denominaban «artes industriales». En las colecciones del museo se conservan batiks de Durán, una novedad técnica en la España de la época, y encuadernaciones de Calvo Rodero. Prácticamente desconocidas ambas hasta hace una década, las comisarias de la exposición, Carmen Gaitán Salinas e Idoia Murga Castro, han puesto de relieve su obra creativa, tanto la estrictamente plástica como la que se adentra en el mundo de las industrias y artesanías, y que hoy podríamos englobar en un concepto extendido del diseño.

Este fue el punto de partida que indujo al MNAD a reflexionar sobre el papel de las mujeres en las artes de la época de las vanguardias, que ha conducido finalmente a la organización de esta exposición. Formadas muchas de ellas como pintoras o escultoras, practicaron también otras especialidades consideradas menores por la Academia, como la estampa, la ilustración —sobre todo para revistas y cuentos—, la cerámica, los tapices, el diseño textil y de indumentaria, el encaje y el bordado; realizaron intervenciones sobre objetos cotidianos como muebles o abanicos, proyectaron interiores y jardines —si bien en contadas ocasiones—, y diseñaron escenografías y figurines teatrales. También publicaron textos sobre alguna de esas materias. Todo ello se recoge en esta muestra, que subraya, además, la personalidad de esas mujeres y descubre el mundo que las rodeaba.

Por la propia naturaleza de su obra tuvieron mucho en común con los presupuestos estéticos que promovió el Museo Nacional de Artes Industriales, que comulgaba con algunas de las corrientes europeas en las que se debatían las vías por las que la modernidad debía encaminarse: el movimiento *Arts & Crafts*, el modernismo y la relectura de las manifestaciones tradicionales populares.

La investigación de las comisarias ha permitido reinterpretar y restaurar un buen número de fondos museográficos, así como incrementar las colecciones con una selección de obras que ofrecen un nuevo punto de vista sobre las producciones de estas mujeres en el primer tercio del siglo xx.

Isaac Sastre de Diego  
DIRECTOR GENERAL  
DE PATRIMONIO CULTURAL Y BELLAS ARTES



## INTRODUCCIÓN

- 9 AL BIES. LAS ARTISTAS Y EL DISEÑO EN LA VANGUARDIA ESPAÑOLA
- 17 LA EXPOSICIÓN

## CAPÍTULO 1

- 49 LAS MUJERES EN LAS ARTES DECORATIVAS. FORMACIÓN, EXPOSICIÓN Y PROFESIONALIZACIÓN
- 50 LA PROLIFERACIÓN DE LAS ARTES DECORATIVAS EN INSTITUCIONES ARTÍSTICAS Y PROGRAMAS EDUCATIVOS PARA LAS MUJERES
- 60 UNA PRESENCIA CRECIENTE: LAS MUJERES EN EXPOSICIONES DE ARTE DECORATIVO
- 71 PROFESIONALIZACIÓN DE LAS ARTES APLICADAS: EL LÁPIZ Y LA AGUJA

## CAPÍTULO 2

- 89 DECORO Y DECORACIÓN. HISTORIAS CRUZADAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LO FEMENINO
- 100 DEL VESTIDO A LA PARED: DECORACIONES EXPANDIDAS
- 115 LA MODA Y EL VESTIR: INFLUENCIAS EXTRANJERAS Y DISEÑADORAS ESPAÑOLAS

## CAPÍTULO 3

- 129 HACIA OTRA MODERNIDAD
- 131 UN CANON AL BIES: OTRAS REFERENCIAS, TÉCNICAS Y ESTÉTICAS
- 148 TRANSGREDIR DESDE LO FEMENINO: OTRAS CATEGORÍAS Y FORMAS DE PRODUCCIÓN
- 158 CRONOLOGÍA
- 160 RELACIÓN DE OBRAS EXPUESTAS



# INTRODUCCIÓN

## AL BIES

### LAS ARTISTAS Y EL DISEÑO EN LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

Desde las páginas de la moderna revista *Estampa*, en 1928 la escritora feminista Carmen Eva Nelken, bajo el seudónimo de Magda Donato, reparó en el auge del diseño al bias como la última moda: «La línea diagonal triunfa hoy... en toda la línea: las pieles que forman los abrigos se pegan unas a otras, diagonalmente; en diagonal se colocan las que sirven de adorno; los abrigos se cierran en diagonal, y los cuerpos de los vestidos también». Continuaba la periodista enumerando el emplazamiento, según esta pauta, de listas, flores, pespuntos, nervios, encajes, bolsillos, trabillas... «Los volantes que están cortados al hilo se pegan al bias; y se pegan rectos los que están cortados al bias; los tejidos horizontal o verticalmente listados se utilizan al bias; y se utilizan al hilo los que tienen listas diagonales, que son muchos» (Donato, 1928, p. 32).

Aquella moda al bias se basaba en el corte de la tela al sesgo respecto al hilo, esto es, en oblicuo respecto a la trama y la urdimbre. Esta idea de no seguir la línea recta, de tomar otros caminos transversales, constituye, desde nuestro punto de vista, una metáfora idónea para hilar un relato que propone sumarse a otras historias del arte —aquellas entramadas a contraurdimbre— y que pone de relieve las numerosas propuestas que, alejadas de la estructura ortogonal, se venían emprendiendo en las primeras décadas del siglo xx, protagonizadas por la reivindicación de los derechos de las mujeres a finales de su tercera década. Confeccionar al bias no resulta especialmente sencillo; ya lo advertían las expertas en otras publicaciones de la época: «[...] el corte al bias inutiliza mucho tejido [...] es difícil de sostener con perfección» (Obregón, 1930, p. 16). Incluso incidían en el aporte económico que requería dicha factura: «[...] todo corte al bias exige un elevado metraje, y, a mayor cantidad de tejido, gasto mayor...» (Odette, 1929, p. 3). El reto no resulta trivial, como apuntó Encarnación Osés Hidalgo en su *Método de corte y confección*; hace falta «que el cosido no se desvíe y resulte una labor tortuosa e imperfecta, pues este punto



FIG. 1.  
Encarnación Osés Hidalgo, *Método de corte y confección*, Barcelona, Perelló, [1917] (5ª edición), 1921. Residencia de Estudiantes, Madrid.

pierde su belleza solamente con el simple detalle de un punto desigual o fuera de línea» (1921, p. 9).

Como eco de aquella moda de coser en diagonal —pese a los riesgos— emprendimos la tarea de mirar al bies el panorama artístico de la vanguardia española, con el fin de identificar aquellos indicios que no han seguido la línea recta, o lo que es lo mismo, que han quedado al margen de la historia canónica del arte. Pronto una orientación distinta de esta misma tela ofrecía otras posibilidades y arrojaba otras narraciones, la mayoría protagonizadas por contribuciones de artistas desconocidas en el ámbito del diseño y de las artes decorativas. Así las cosas, nos propusimos articular un proyecto expositivo que valorara, a través de estas piezas y con nuevas evidencias, el potencial de estas artistas y sus relatos en la modernidad. Con ello, buscamos problematizar el concepto de

«vanguardia» en el contexto de la bisagra entre los siglos XIX y XX a partir del cuestionamiento de sus jerarquías en la historiografía heteropatriarcal del arte español. De este modo, pese a que constituye ya un lugar común para la historia del arte desde los estudios de género, acudimos a la clásica pregunta que hace ya varias décadas formulara Linda Nochlin, puesto que aún se resiste a darse por cerrada: ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En su reciente libro *El Prado inadvertido*, Estrella de Diego señalaba la «fantasía recurrente» que suponía pensar que los almacenes de las pinacotecas más prestigiosas debían de estar llenos de cuadros ocultos de «grandes maestras» (Diego, 2022, p. 81). Sin embargo, el canon historiográfico, construido sobre unos parámetros basados principalmente en la excepcionalidad, ha dificultado su integración en las colecciones de los grandes museos (De

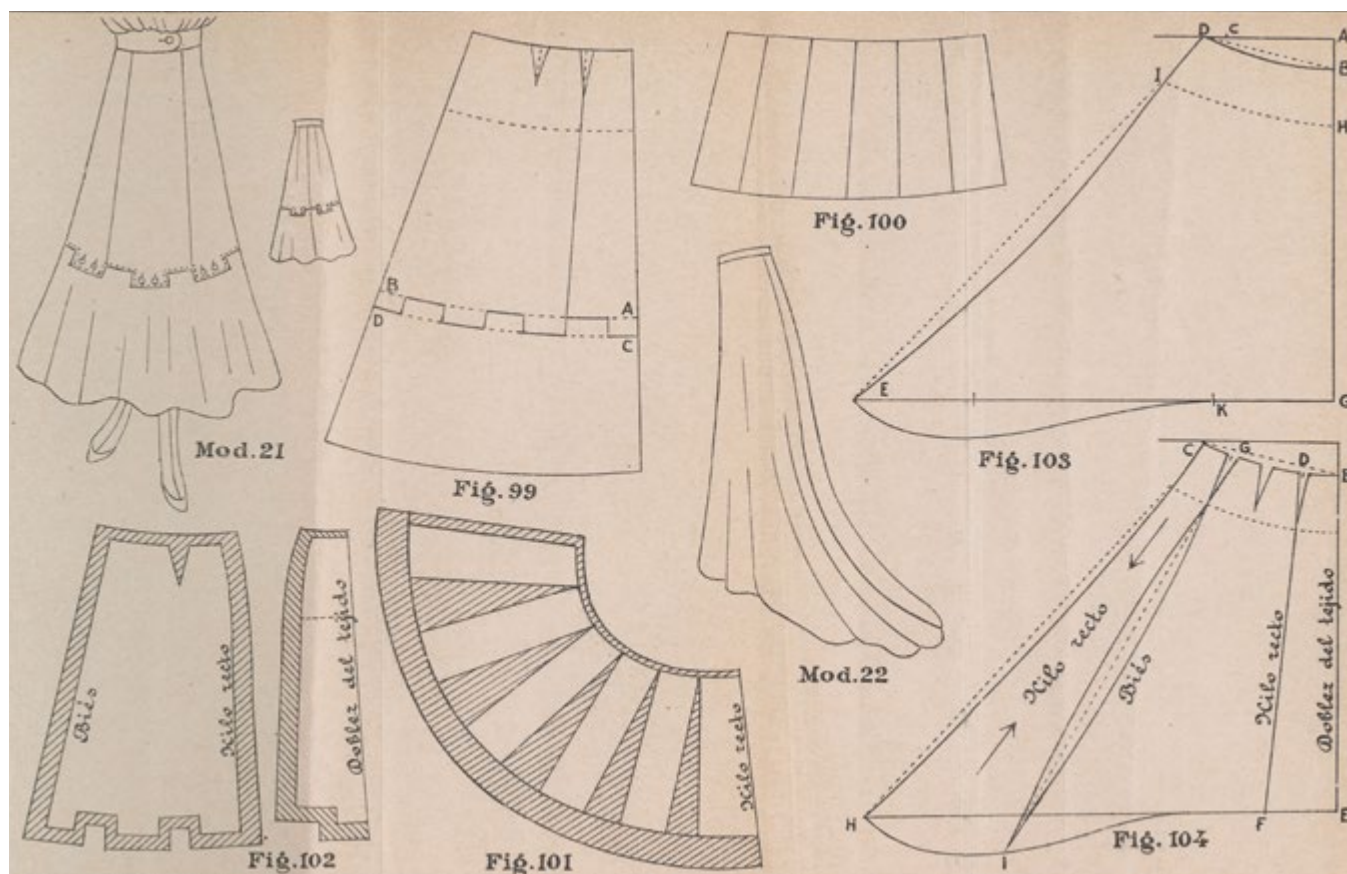


FIG. 2. Lámina del libro de Eulalia Simarro de Ortiz, *Método de corte y confección*, Madrid, Hijos de Tello, 1916. Residencia de Estudiantes, Madrid.

Diego, 2008, pp. 17-31). Las limitaciones que impone el concepto de «calidad», la segregación producida por la jerarquía artística, las escasas opciones de participar en el espacio público, las dificultades para trabajar en un taller y los obstáculos a la hora de exponer son algunos de los factores que, sin duda, han condicionado la ausencia de piezas de autoras entre las paredes de estas instituciones.

Si esto sucede en el Museo del Prado —pensamos—, quizá entonces las obras de las mujeres se conserven mayoritariamente en otros museos, aquellos vinculados al desarrollo de lo cotidiano (Sánchez-Mateos Paniagua, 2020) o los destinados a custodiar las artes decorativas, aquellas mal llamadas «menores» por su oposición a las «mayores» o «bellas artes». Por ello, con el generoso apoyo del equipo del Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD), emprendimos la tarea

de buscar dónde estaban las piezas de las artistas. Con tal fin, nos centramos en el arranque de la modernidad en España, desde los últimos años del siglo XIX hasta el golpe de Estado contra la Segunda República que dio inicio a la Guerra Civil en 1936. Estas décadas nos permiten calibrar cómo las artes que tienen que ver con el adorno, la decoración y el espacio íntimo pueden reflejar los cambios sociales y culturales que propiciaron un empuje fundamental en la situación de las mujeres en nuestro país (Capel, 1986; Kirkpatrick, 2003; Cueva y Márquez Padorno, 2015). Si bien *a priori* las salas del MNAD apenas exhibían piezas de las artistas de esta época, a través de las investigaciones que pudimos llevar a cabo en los fondos del museo encontramos numerosos ejemplos que aún permanecían poco estudiados y cuya catalogación se ha podido completar. El trabajo de



FIG. 3.  
Silla de costillas.  
MNAD.



FIGS. 4-11.  
Matilde Calvo Rodero, Victorina Durán y otras amigas en el estudio de Ventura de la Vega, Madrid, 1921. Donación de Pin y Carmen Morales Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

localización de otras piezas en distintas instituciones públicas y colecciones privadas —algunas de estas últimas traducidas en recientes donaciones y nuevas adquisiciones por el MNAD— ha permitido recontextualizar y analizar estas prácticas de las mujeres en las artes decorativas.

La disciplina de la historia del arte a menudo ha impuesto una jerarquía sobre las artes decorativas, que las ha considerado en el terreno de la artesanía, asociadas a una producción mecánica, repetitiva y basada en conocimientos técnicos (Ruiz Garrido, 2023, pp. 133-152). A su vez, esta dicotomía entre artes y artesanía se ha vinculado con una concepción binaria de la construcción de los roles de género. Si las habilidades, expectativas y finalidades de los hombres pertenecían a la esfera dominada por las ideas, el conocimiento y la cultura, las mujeres se situarían en la relativa a la naturaleza; a ellos les correspondería lo artístico, y a ellas, lo artesanal. En su estudio, Sue Clegg y Wendy Mayfield (1999) explican cómo incluso dentro del contexto del diseño moderno, el reparto de tareas, reconocimiento e influencia se distribuye desde los roles de género tradicionales. En consecuencia, lo masculino estaría ligado al concepto, el diseño industrial y la fabricación, mientras que lo femenino se asociaría al objeto, la moda, el adorno y la decoración —en el sentido de lo accesorio o prescindible—. En ese marco, al género masculino se le atribuía la capacidad de crear piezas únicas y originales, en la línea del *disegno* de Vasari, lo que llevó a la consolidación de la idea del genio durante el Romanticismo. El relato dominante de la historia del arte se ha construido a partir de estas figuras entendidas como excepcionales, lo que ha dejado al margen todas las producciones y autorías que no cumplían con los mismos parámetros, como sucedió con las artes decorativas.

Igualmente, estas atribuciones se vinculan con unos espacios determinados, que asignan a las mujeres la esfera de lo privado, lo doméstico y lo íntimo. No en vano, es allí donde no solo fueron destinadas las prácticas decorativas y de adorno que desde la sociedad y el sistema artístico se les asignaba, sino también el lugar donde podían llevarlas a cabo. Recordemos que a finales del siglo XIX y principios del XX no era habitual que



FIG. 12.  
Matilde Calvo Rodero, estudio de  
Ventura de la Vega, s. f. Colección  
Cristina Durán y Antón Giménez-  
Arнау Durán. Depósito MNAD.

FIG. 13.  
Luis Muntané Muns. *Matilde*, 1921.  
Colección Museo Ibáñez,  
Olula del Río, Almería.

FIG. 14.  
Matilde Calvo Rodero y Victorina  
Durán entre los empleados  
del Museo Nacional de Artes  
Industriales, 1921. MNAD.



FIG. 15.  
Matilde Calvo Rodero,  
c. 1921. MNAD.



FIG. 16.  
Victorina Durán en el estudio  
de Ventura de la Vega, 1921.  
MNAD.



las mujeres disfrutaran de un cuarto propio —por usar una vez más la icónica imagen difundida por Virginia Woolf—, de manera que, para realizar los bodegones de pequeño formato, los dibujos, las labores de aguja e incluso los trabajos en cuero, debían permanecer en salas de estar a la vista de todos. Por ello, a lo largo de las siguientes páginas nos referiremos a lo femenino para designar el conjunto de prácticas, imaginarios y tareas relacionadas con las mujeres y derivadas de la construcción social de los roles de género anteriormente explicadas, que hace referencia al entendimiento binario del género, fruto del marco cronológico en el que nos situamos. Con todo, dicha dicotomía no impidió la aparición y negociación de otras identidades que trataron de escapar a las normas socioculturales impuestas a través de estrategias y herramientas que las artes decorativas, en su más amplia aceptación, les posibilitaron. Así, la moda y la escena —ambas consideradas como artes de adorno en el terreno de lo aplicado— se convirtieron en aliadas de quienes se resistieron a ser etiquetadas bajo una identidad de género que no eligieron.

En la nómina de artistas que abarca esta exposición, encontramos la coyuntura de mujeres que desarrollaron mecanismos para negociar su lugar en la esfera pública, afianzar su posición de creadoras y, en ocasiones, subvertir los códigos ligados entonces a lo femenino. Como apuntábamos, la moda se convirtió en una de las principales herramientas con las que las mujeres se salieron de las pautas establecidas para ellas (Evans y Thornton, 1991, pp. 48-66). Así, tomaron el control del disfraz y la máscara (Rivière, 1979 [1929], pp. 11-24), lo que les permitió jugar al despiste identitario subvirtiendo los roles fuertemente marcados por la sociedad. Esto último es especialmente patente en la apertura de vías que favorecieron lo performativo y lo escénico a partir de disfraces y vestuario; desde las fiestas de carnaval a los bailes enmascarados, la interpretación dancística y teatral o la intervención en el cine, algunas artistas aprovecharon esos territorios fronterizos para explorar la ambigüedad de género o el desafío de los discursos e imaginarios de lo masculino y lo femenino (Gill, 2007, pp. 167-181; Durán, 2010, pp. 55-56). Pero además de los ámbitos que tienen que ver con el adorno personal y



FIG. 17.  
Victorina Durán disfrazada de payaso  
entre varias amigas, baile de carnaval, Madrid,  
febrero de 1932. Donación de Pin Morales  
Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

FIG. 18.  
Victorina Durán con chistera en el baile de carnaval  
de 1929, Madrid. Donación de Pin Morales Durán.  
Museo Nacional del Teatro, Almagro.

la apariencia, como apunta Antonia Fernández Valencia para el caso del mobiliario —y que podríamos extrapolar a las artes decorativas y el diseño—, se configura un aparato simbólico sobre los modelos de feminidad y masculinidad, así como la función, el lugar y la relación asignados a las mujeres y los hombres en la sociedad (Fernández Valencia, 2022, p. 18).

De manera complementaria a la segregación por sexo, debemos precisar cómo el factor de clase a su vez diferenció la producción y el consumo en relación con las artes decorativas entre las mujeres de la época. Por un lado, en determinados sectores, como las fábricas y talleres, las productoras fueron mujeres trabajadoras que, sin embargo, raramente podrían adquirir después los muebles y objetos decorativos que realizaban. Por otro lado, las mujeres de la aristocracia no trabajaban fuera de sus casas, por lo que sus labores artísticas quedaban restringidas al contexto doméstico, salvo raras excepciones. La mayor parte de las creadoras en artes decorativas acabarían siendo mujeres burguesas, a veces solteras de clase media para las cuales estas tareas constituyeron un medio de vida sustancial. Progresivamente, estas disfrutaron del acceso a una formación artística reglada, aunque su situación no siempre se entiende



FIG. 19. Estudiantes de la Residencia de Señoritas disfrazadas, curso 1930-1931. Archivo familiar Bonet Rosado, Valencia. Copia digital en la Residencia de Estudiantes, Madrid.

dentro del término «profesional» por la compleja realidad que esconde el trabajo de las mujeres artistas.<sup>1</sup> En general, fueron estas clases medias y altas las mayores consumidoras de moda, decoración y adorno personal. En destacados casos, las mujeres desarrollaron sus trayectorias en núcleos familiares artísticos, a modo de negocio o forma de vida, aunque sus nombres generalmente quedaron eclipsados por los de sus maridos, padres o hermanos. Cabe mencionar, por ejemplo, a Helena y María Sorolla —hijas de Joaquín Sorolla—, Adela Ginés —pareja de Sebastián Gessa—, Teodora y Esperanza Zuloaga —hijas de Daniel Zuloaga—, Flora López Castrillo —cónyuge de Antonio Muñoz Degrain—, Laura Albéniz —descendiente de Isaac Albéniz—, y un largo etcétera. Pese a que hasta hace poco tiempo sus nombres y apellidos no figuraban en los relatos de la historia del arte, sus contribuciones artísticas merecen, por derecho propio, un reconocimiento distinguido y separado de sus colegas masculinos.

A su vez, este estudio propone una lectura contextual de las aportaciones y trayectorias de una amplia nómina de artistas en el panorama internacional. El movimiento de revitalización de las artes decorativas españolas que arrancó a finales del siglo XIX y logró su punto álgido a mediados de los años veinte se entiende de manera simultánea a otras corrientes que trataban de dignificar estas disciplinas y reunificarlas con las consideradas «artes mayores» o «bellas artes». En esta línea cabe mencionar la célebre Bauhaus,<sup>2</sup> los Wiener Werkstätte austriacos,<sup>3</sup> el medio parisino del contexto del *art déco*, cierta mirada a la *Sezession* vienesa en determinados artistas y, quizá con especial influencia

1 Véanse los estudios clásicos, centrados en el contexto británico, de Pollock, por ejemplo, 1988 y Cherry y Helland, 2006.

2 La historiografía de la escuela alemana lleva ya años recuperando las contribuciones de las mujeres que allí estudiaron o trabajaron (Hervás y Heras, 2015; Otto y Rössler, 2019).

3 En este contexto debemos también tener en cuenta las iniciativas emprendidas por las mujeres de la *Kunstschule für Frauen und Mädchen* (Escuela de artes para mujeres y niñas), que más tarde pasó a denominarse *Wiener Frauenakademie* (Academia vienesa para mujeres). Estas instituciones fueron vinculadas por la crítica de la época a lo que denominaron la «*Sezession* femenina» (Brandow-Faller, 2020, p. 2).

en el medio español, el movimiento *Arts & Crafts* de William Morris.<sup>4</sup> Esta corriente británica logró penetrar en el ambiente cultural español a través de influyentes autores que vieron en iniciativas como la apertura del Victoria and Albert Museum de Londres una aspiración interesante para la revalorización de las disciplinas españolas. Libros como *Spanish Arts* (1876), de Facundo Riaño, y *Artes industriales. Desde el cristianismo hasta nuestros días* (c. 1900), del hermano del fundador de la Institución Libre de Enseñanza, Hermenegildo Giner de los Ríos, representan vías de inserción de sensibilidad hacia los oficios artesanales, la innovación en los procesos de producción y la búsqueda

de la belleza en lo cotidiano. Si bien, al igual que en el medio británico, en España no se generó una estructura o un núcleo alrededor de las premisas de Morris, su legado es visible en muchos de los proyectos que desarrollaron algunas de las artistas del primer tercio del siglo xx.<sup>5</sup> Como apuntaba Jan Marsh a propósito de las mujeres en el movimiento *Arts & Crafts* (2017, p. 141), aunque siempre estuvieron en minoría, su creciente dedicación les ofreció oportunidades negadas en otras esferas a medida que accedieron en mayor proporción a la formación y al mercado laboral, unas circunstancias que, como veremos, son transferibles a la España de las vanguardias.

4 La prensa española difundió la noticia del fallecimiento de William Morris señalando su trascendencia en el ámbito de las artes decorativas («William Morris», 1896, pp. 659-662). Véase el catálogo de la exposición dedicada al impacto de este movimiento: Fontán del Junco y Zozaya Álvarez, 2017.

5 Por ejemplo, tenemos noticia de que María Josefa Quiroga se formó con varios docentes procedentes de los círculos londinenses de *Arts & Crafts*: Douglas Cockerell, célebre encuadernador londinense autor de manuales del sector como *A Note on Bookbinding* (1904) y el prestigioso diseñador de joyas y platería H. G. Murphy (Atterbury y Benjamin, 2005).



FIG. 20.  
Mantón alfombrado, c. 1860.  
MNAD.

## LA EXPOSICIÓN

Con el objetivo de dar visibilidad a la obra de las artistas que trabajaron en la España de las vanguardias, la exposición se articula en seis secciones que abarcan las diversas disciplinas, los soportes y las temáticas presentes entre los espacios de intimidad y la esfera pública. De esta forma, el discurso expositivo comienza presentando las claves más destacadas que explican el panorama de las artes decorativas desde una perspectiva de gé-



FIG. 21. Tórtola Valencia en el Hotel Maury de Lima durante su gira peruana, 24 de junio de 1925. MAE-Institut del Teatre, Barcelona.

nero, incluyendo especialmente los lugares y contextos de formación. A continuación, los siguientes apartados arrojan luz a los ámbitos del tejido y del papel como dos esferas de especial dedicación —también profesional— de las artistas de la época. Otra sección reflexiona sobre las vías laborales y creativas que la escena ofreció a las mujeres, a pesar de las trabas que encontraron y de la invisibilización que sufrieron en tareas desempeñadas en un contexto público tan poco recomendable socialmente para ellas. Por último, se transita desde el espacio interior del hogar —en el que las mujeres intervinieron de manera clara y consciente— hasta el exterior, a modo de metáfora de la progresiva apertura y conquista de la esfera pública que lograron a través del periodo cronológico estudiado. Para ello, el relato integra tejidos, encuadernaciones, diseño de interiores y exteriores, cerámicas, dibujos, figurines, escenografías, pinturas, indumentaria cotidiana, muebles, ilustraciones para prensa y objetos para el adorno personal. Estas piezas se ponen en contexto con documentos de archivo, fotografías y publicaciones que permiten entender en su complejidad la relevancia y el alcance de su actividad artística en las corrientes de la modernidad.

### 1. Dueñas del diseño.

#### Los espacios de las artistas

Morena y con inevitable aire andaluz, se presenta la *Española con abanico* de Maruja Mallo, que nos recibe con la mirada fija y algo ladeada, invitándonos a pasar a un espacio fronterizo. Su figura se alza sobre un suelo ajedrezado —motivo que tanto utilizarían las vanguardias (Segade, 2016)—, que lo mismo podría corresponder al escenario o al patio doméstico, al tiempo que se planta por delante de una cortina que recuerda al telón teatral, pero también al visillo del comedor del hogar. Sus atributos, el mantón y el abanico de escarapela, en tonos pastel, igual que su vestido rosado, podrían acompañar a esta mujer a la calle o caracterizarla en escena. Esta cierta ambigüedad que emana del enigmático retrato bien puede resumir en una imagen el espíritu de la exposición, donde los objetos y las vestimentas que rodean a las mujeres las construyen y proyectan, al tiempo que las caracterizan y sitúan en la ficción con-



FIG. 22.  
Maruja Mallo, *Española con abanico*, c. 1924.  
Museo Provincial de Lugo.

figurada a partir de unos códigos sociales frente a los que ellas progresivamente buscaron su autorrepresentación y autonomía.

Desde estas premisas, la muestra se inicia con un conjunto dedicado a destacar la presencia de las artistas en el florecimiento de las artes decorativas entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX mediante hitos como la creación en Madrid del Museo Nacional de Artes Industriales —nombre original del actual Museo Nacional de Artes Decorativas— en 1912, y la participación española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París en 1925. En esta última intervinieron artistas como Victorina Durán, Matilde Calvo Rodero, Carmen de Falla y las hermanas María, Antonia y María Josefa Quiroga y Sánchez-Fano. Entre la documentación recogida, se reúne una selección de expedientes académicos de distintas

creadoras, como Maruja Mallo y Pitti Bartolozzi, que ingresaron junto a otras compañeras, cada vez en mayor número, en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Se han elegido también distintas solicitudes de becas para estancias en el extranjero concedidas por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), remitidas por Maruja Mallo, Carmen Baroja, María Luisa Pérez Herrero y Aurora Gutiérrez Larraya, así como instancias de trabajo para el citado museo, en el que acabaron trabajando tanto Durán como Calvo Rodero a principios de los años veinte.



FIG. 23.  
Abanico plegable,  
escarapela,  
c. 1900-1929.  
Museo del Traje,  
Madrid.

FIG. 24.  
Vicente Gómez Novella,  
*Dama ibérica*, positivo  
fotográfico de Tórtola  
Valencia, 1912. MNAD.

FIG. 25.  
Rafael de Penagos, *Baile de Máscaras  
del Círculo de Bellas Artes, 1912,*  
*Tórtola de Valencia, 1912.*  
Colección Patrimonio Círculo  
de Bellas Artes, Madrid.



FIG. 26.  
Tórtola Valencia, vestido  
de dos piezas para la  
*Danza de Anitra,*  
c. 1912-1920.  
MAE, Institut del Teatre,  
Barcelona.

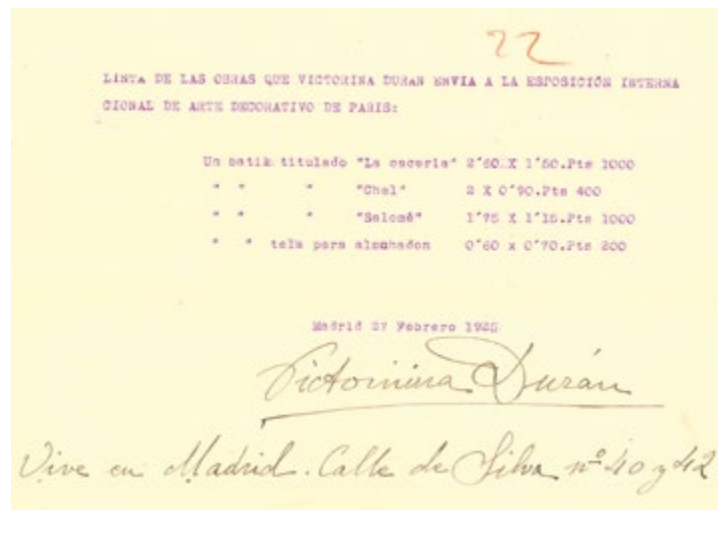
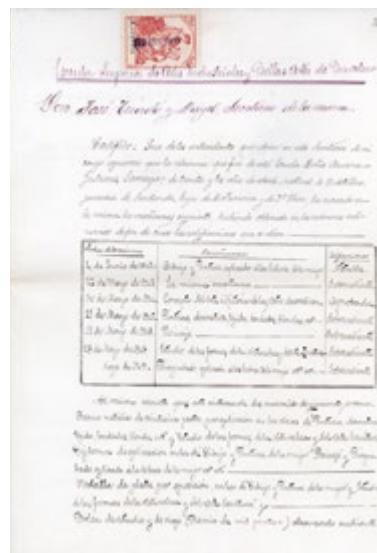
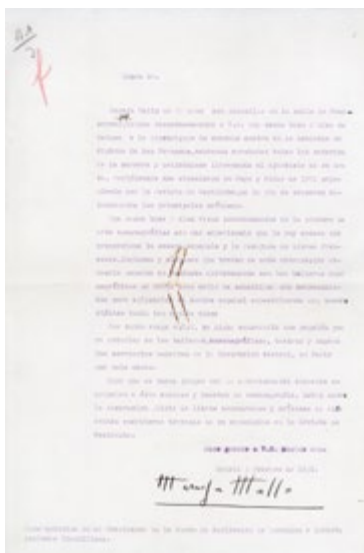
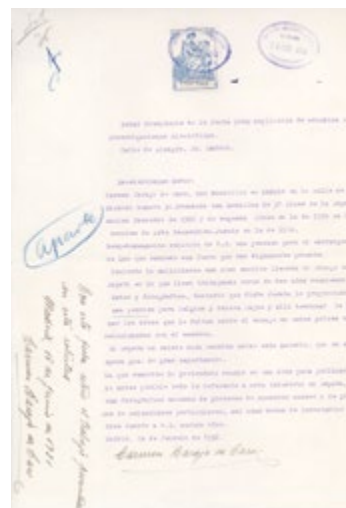
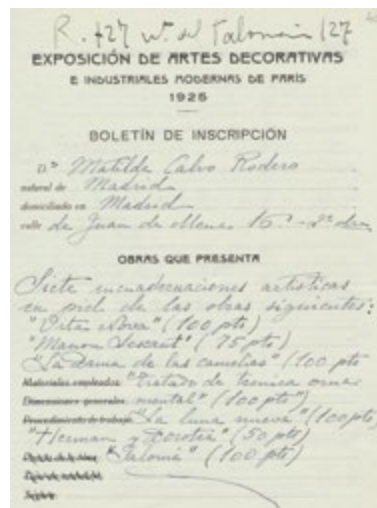


FIG. 27. Instancia de Victorina Durán, Museo Nacional de Artes Industriales, 5 de octubre de 1918, MNAD.

FIG. 28. Solicitud de beca de Maruja Mallo a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 3 de febrero de 1931. Residencia de Estudiantes, Madrid.

FIG. 29. Boletín de inscripción de Matilde Calvo Rodero a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 1925. MNAD.

FIG. 30. Solicitud de beca de Aurora Gutiérrez Larraya a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 22 de marzo de 1910. Residencia de Estudiantes, Madrid.

FIG. 31. Solicitud de beca de Carmen Baroja a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 20 de febrero de 1931. Residencia de Estudiantes, Madrid.

FIG. 32. Solicitud de beca de María Luisa Pérez Herrero a la Junta para Ampliación de Estudios, 6 de noviembre de 1922. Residencia de Estudiantes, Madrid.

FIG. 33. Listado de obras enviadas por Victorina Durán a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 27 de febrero de 1925. MNAD.

FIG. 34.  
Maruja Mallo, *Mujer sentada  
con abanico y mantilla*, c. 1925.  
Museo Provincial de Lugo.

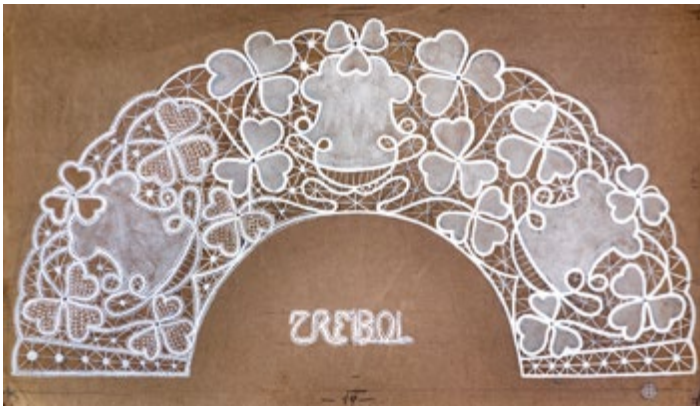


FIG. 35.  
Aurora Gutiérrez Larraya,  
*proyecto de país de abanico Trébol*,  
c. 1904-1908.  
Museu d'Arenys de Mar.

FIG. 36.  
*Pericón*, c. 1890-1900.  
MNAD.



Asimismo, se presentan los espacios profesionalizados más destacados. Por una parte, en el estudio privado las profesionales pudieron disfrutar de un entorno propio en el que formarse y aprender. Por otra parte, el escenario destacó como lugar privilegiado para la celebridad de artistas como Tórtola Valencia. Esta bailarina diseñó muchos de los trajes de sus propias coreografías, configurando un repertorio de gustos modernistas y simbolistas apoyados en el orientalismo que incluía tanto la imagen de la bayadera como la de la maja, ambas, versiones de la *femme fatale* del cambio de siglo vinculadas internacionalmente con los imaginarios de lo español. En relación con el juego de identidades que Tórtola encarnó en su despegue en los teatros madrileños a partir de su sonada aparición en el baile de máscaras del Círculo de Bellas Artes con motivo del carnaval de 1912, se incluye también en la muestra un disfraz de hada habitual de estas fiestas, en las que las artistas podían romper temporalmente con los códigos impuestos y dejar fluir por unas horas otras identidades y personalidades.

Igualmente, en el espacio anexo a la primera sala se dispone toda una serie de objetos que acompañan a las artistas entre lo cotidiano y lo escénico, como peinetas y abanicos con los que complementar las mantillas y los pañuelos. Aurora Gutiérrez Larraya, María Luisa Villalba y Pilar Huguet fueron algunas de las creadoras que adquirieron una destreza notable en la elaboración de encajes. Su aplicación a los abanicos se combinó con el empleo de otros materiales, como las plumas y el papel. En los ejemplos elaborados por Marisa Roësset se traslucen nuevas estéticas, desde el recurso de las flores pintadas y recortadas a la decoración con caricaturas.

## 2. El hilo moderno

El aprendizaje de las labores de aguja constituía una parte fundamental en la educación tradicional de las mujeres. Por ello no es casual que las artistas de esta época desarrollaran un gran interés por las artes decorativas del ámbito textil. La sociedad y la cultura de entonces seguía considerando estas disciplinas artísticas como las más apropiadas para las mujeres. Paradójicamente, en la esfera profesional, su labor quedaba eclipsada por los nombres de muchos compañeros al frente

de casas de diseño de modas y del figurinismo para la escena. Con todo, esta fascinación por los tejidos, el atuendo femenino y el encaje fueron abanderados por distintas creadoras, que no evitaron entrar en el debate. Para algunas voces, como Carmen Baroja, era necesario incentivar estas técnicas y, de hecho, ella misma fomentó la creación de un Taller del Encaje y escribió sobre ellas para su conservación (Baroja, 1933). En cambio, para otras intelectuales, como María de la O Lejárraga, no se debía confundir la pintura, de mayor rango, con el bordado (Martínez Sierra, 1921, p. 128). Pero muchas creadoras del momento demostraron que incluso el encaje más tradicional podía ser moderno al mismo tiempo, como ilustra *La marquesa de Alquibla*



FIG. 37.  
Matilde Calvo Rodero,  
[Retrato de Carmen cosiendo],  
c. 1925-1931.  
Colección particular.

de Ángeles Santos (1928). Acodada con desgana en una butaca de su moderno salón, como quien acaba de regresar de bailar *jazz* en una fiesta, la retratada, Rosa Pérez de Riudoms, cruza las piernas bajo su espléndida falda de encaje en una atmósfera que recuerda inmediatamente la Nueva Objetividad alemana. El espacio que ocupa muestra también una mesa moderna sobre la que descansa un jarrón de inspiración orientalista que hace pensar en el impacto que pudieron producir, por un lado, estas estéticas consideradas como exóticas en la Europa del momento y, por otro, la traducción del libro de Franz Roh, *Realismo mágico. Postexpresionismo*, aparecido en España apenas un año antes (García de Carpi, 2007, p. 176).



FIG. 38.  
Antonia Mercé, *la Argentina*,  
con mantón de Manila, 1928.  
Archivo General de la Nación,  
Buenos Aires, Argentina.

FIG. 39.  
Mantón de Manila, segunda  
mitad del siglo XIX. MNAD.

FIG. 40.  
María Sorolla García,  
*La chula*, 1925.  
Museo de Bellas Artes de Valencia.



FIG. 41.  
Ángeles Santos,  
*La marquesa de Alquibla*,  
1928.  
Colección particular.



FIG. 42.  
María Blanchard, *La brodeuse*  
(*La bordadora*), 1925-1926.  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid.



FIG. 43.  
Sombrilla, primera mitad del siglo xx.  
Colección particular.

FIG. 44.  
Anna Maria, zapatos, c. 1920-1929.  
Museo del Traje, Madrid.



FIG. 45.  
Jeanne Lanvin,  
vestido de cóctel, c. 1923.  
Museo del Traje, Madrid.



FIG. 46.  
Carmen Baroja de Caro,  
*El encaje en España*,  
Barcelona, Labor, 1933.  
MNAD.

FIG. 47.  
Pilar Huguet y Crexells,  
*Historia y técnica del encaje*,  
Madrid, Renacimiento, 1914,  
MNAD.



FIG. 48.  
Juana Marín Franco, montaje  
de distintos fragmentos de encaje  
con su técnica y cronología,  
c. 1945-1955. MNAD.

FIG. 49.  
Aurora Gutiérrez Larraya,  
proyecto de país de abanico  
*Crisantemos*, 1904.  
Museu d'Arenys de Mar.

FIG. 50.  
Petra Amorós, *Un bordado antiguo  
y popular de España*, s. f.  
Museo ABC, Madrid.



FIGS. 51-52.  
Victorina Durán, bocetos para  
batiks (estudios de aves), c. 1921.  
Museo Nacional Centro de Arte  
Reina Sofía, Madrid.



FIG. 53.  
[¿Enrique Arola, Matilde Calvo Rodero,  
Victorina Durán, Luis Fernández, Luis  
Muntané, Francisco Pérez-Dolz y Rigoberto  
Soler?], batik de ave, 1921. MNAD.

FIG. 54.  
Victorina Durán, batik, pañoleta,  
c. 1921-1922. MNAD.



FIG. 55.  
Carmen del Rey, kimono  
(pintado por Carmen Mora  
Chauri), c. 1923-1935.  
Museo del Traje, Madrid.

Al igual que en el cuadro de Ángeles Santos, el estudio de los bordados antiguos y populares logró un gran protagonismo en los dibujos de Petra Amorós, los volúmenes de Baroja y Pilar Huguet (1914) y los dechados de las hermanas Alfaya. Por su parte, María Blanchard, Matilde Calvo Rodero y Marisa Roësset dedicaron distintos óleos y dibujos a retratar a las mujeres de su familia y de sus círculos íntimos cosiendo y bordando. Si bien la mayor parte de las veces estas tareas quedaban en la intimidad del hogar y el anonimato del taller de corte y confección, entre finales del siglo XIX y principios del XX varias diseñadoras de moda lograron la consolidación de su marca, que en muchos casos llegó a traspasar fronteras. Es así como la vestimenta de Jeanne Lanvin, Maria Monaci Gallenga, Auguste Bernard o las hermanas Callot —Marie, Marthe, Regina y Joséphine— pasó a formar parte de los armarios de aristócratas y artistas. Actrices y bailarinas, como Catalina Bárcena o Antonia Mercé, *la Argentina*, portaron numerosos modelos internacionales con los que transmitieron la imagen de mujer pública moderna y elegante. Fotografiada en el estudio de Dora Kallmus, más conocida como Madame d’Ora, Antonia Mercé construyó una iconografía propia en la que convivía la representación de la mujer popular española, con sus trajes regionales y su indumentaria tradicional, con los abrigos de piel, sombreros *cloché*, zapatos y vestidos de la más rabiosa actualidad del París de entreguerras. En otras ocasiones, hubo creadoras extranjeras dedicadas al diseño que se instalaron en las ciudades españolas. Tal fue el caso de Sonia Delaunay-Terk, que abrió su tienda madrileña y revolucionó la moda de las clases pudientes con sus prendas y objetos vanguardistas, además de decorar numerosas casas y establecimientos.

Otro apartado de esta sección relaciona las técnicas textiles, como apuntábamos anteriormente, con el gusto por los orientalismos en el contexto del modernismo, el simbolismo y el *art déco*. Así, destacan las chinerías que se expanden por las esquinas de los mantones de Manila, como aquel que cubre los hombros de *La chula* de María Sorolla. Mención aparte merece una técnica textil que alcanzó un esplendor sin precedentes a principios del siglo XX: el batik. Este tipo de pintura sobre seda

consistente en dibujar con cera líquida antes de cada teñido, originaria de Java, fue introducida en España por Aurora Gutiérrez Larraya, quien la aprendió gracias a una de las mencionadas becas de la JAE en el extranjero. Algunos de los ejemplos más notables de su presencia en el Madrid de los años veinte se conservan en el propio MNAD gracias a la experimentación del grupo de jóvenes discípulos de Rafael Doménech, en el que se encontraban Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero. Asimismo, cabe destacar el kimono para disfraz confeccionado por Carmen del Rey —una modista con casa en Madrid desde 1923— que pintó a mano Carmen Mora Chauri. Todas estas piezas evidencian el gusto característico del cambio de siglo, con telas rebosantes de aves de exóticos plumajes, flores coloridas y delicadas mariposas.

Además, dentro de España, otras creadoras diseñaron sus propias prendas, como Manuela Ballester, Delhy Tejero o Laura Albéniz. Junto a otras artistas, inundaron con sus innovaciones las revistas de la época, entre las que lograron una gran difusión *La Dona Catalana* y *Labores y Modas*. Asimismo, los zapatos de Anna María, los cuerpos de Amparo Salarich y Dolores Sanchís y los sombreros de Casimira Orgaz son ejemplo de la comercialización de prendas y accesorios que llevaron las mujeres españolas en el paso de los siglos XIX al XX. Al tiempo que muchas intelectuales y creadoras trabajaron por rescatar el rico patrimonio de los trajes populares ibéricos —como muestran los imponentes óleos de *La viuda rica de Toro* de Delhy Tejero y los *Maragatos* de Rosario de Velasco—, la moda fue también haciendo hueco a nuevas prendas que respondían a los ocios modernos de las mujeres que practicaban deporte al aire libre y veraneaban en la playa, como viste segura una joven Marisa Roësset en su innovador autorretrato. Conjuntos para esquiar, sombreros, bañadores, batas de playa y sombrillas formaron parte de la cotidianeidad de las mujeres modernas, que poco a poco conquistaban nuevos espacios públicos en pie de igualdad.

FIG. 56.  
Rosario de Velasco,  
*Maragatos*, 1934.  
Museo del Traje,  
Madrid.



FIG. 57.  
Marisa Roësset  
Velasco, *Autorretrato  
en traje de baño*,  
1924. Colección  
Ana Serrano Velasco.



FIG. 58.  
Traje de novia maragata,  
León. Museo del Traje,  
Madrid.

FIG. 59.  
Bañador de la marca DUX  
Rafel, c. 1930.  
Museo del Traje, Madrid.





FIG. 60.  
Zenobia Camprubí, Victorina Durán,  
Rosa Chacel y las hermanas Calvo Rodero, c. 1925.  
Colección particular.



FIGS. 61-64.  
Casimira Orgaz, sombreros,  
c. 1930-1939. Museo del Traje,  
Madrid.



FIG. 65.  
Jeanne Lanvin, abrigo, c. 1920,  
Colección de Catalina Bárcena.  
Museo del Traje, Madrid.

### 3. Un papel protagonista

Un abrigo de cuero domina la sala. Realizado por Jeanne Lanvin, perteneció a Catalina Bárcena y constituye una bisagra idónea entre la sección anterior y esta, entre la moda y las artes del libro, en las que el trabajo de repujado de la piel logró un considerable desarrollo. Entre las encuadernaciones seleccionadas como muestra de la versatilidad y las aspiraciones de esta época, destaca el volumen con incrustaciones de cristal y bronce dedicado al músico Richard Wagner por Matilde Calvo Rodero. Junto a Victorina Durán, ambas amigas destacaron en esta labor que las llevó a participar en numerosas muestras y exposiciones internacionales, donde recibieron distintos reconocimientos. En ellas mostraron sus destrezas, no solo en encuadernación, sino también en sus dibujos y grabados. Las publicaciones sirvieron de vehículo con el que dar visibilidad a muchas artistas, que buscaban abrirse camino a principios del siglo XX. Revistas como *Blanco y Negro*, *D'Ací i D'Allá* y *Ultra*, con sus diversos enfoques estéticos, incluyeron las reproducciones de obras realizadas por un número creciente de creadoras. Otras compañeras, como Alma Tapia, Laura Albéniz, Norah Borges y Viera Sparza, trabajaron extensamente como ilustradoras, difundiendo su mirada fresca sobre los lugares que ocupaban las mujeres modernas.



FIG. 66.  
Matilde Calvo Rodero,  
*Ricardo Wagner*, c. 1921-1926.  
MNAD.

FIG. 67.  
Marga y Consuelo Gil Roësset,  
*Rose des bois*, 1921.  
Colección Ana Serrano Velasco.

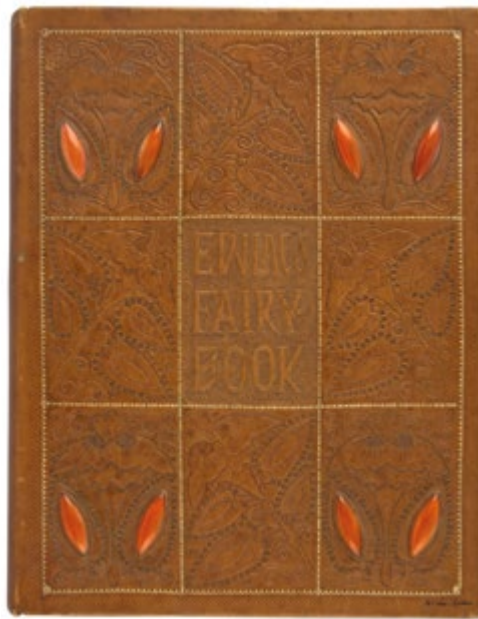
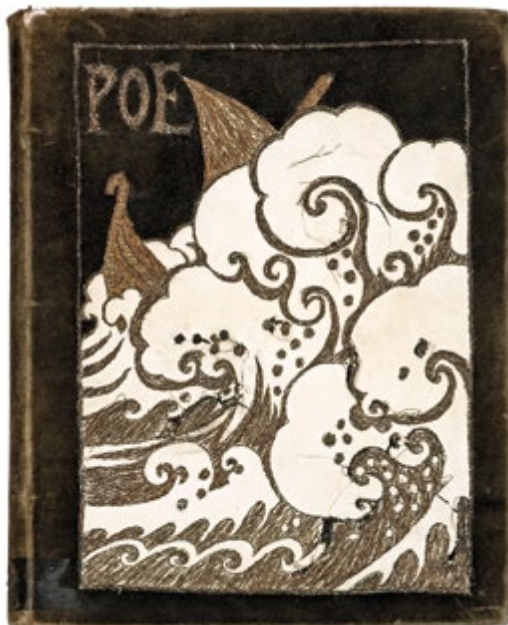


FIG. 68.  
Matilde Calvo Rodero,  
encuadernación de  
*Tales of Mystery and  
Imagination*, de Edgar  
Allan Poe, 1926. MNAD.

FIG. 69.  
Matilde Calvo Rodero,  
encuadernación de *Edmund Dulac's  
Fairy Book*, 1921.  
MNAD.

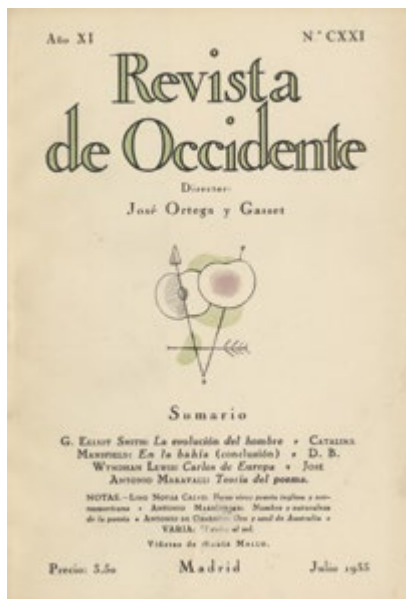


FIG. 70.  
*Revista de Occidente*, núm. 121, con viñeta  
de Maruja Mallo, Madrid, julio de 1933.  
Fundación Gerardo Diego, Santander.

FIG. 71.  
Norah Borges, cubierta de la revista  
*Ultra*, núm. 1, Madrid, 27 de enero de 1921.  
Fundación Gerardo Diego, Santander.

FIG. 72.  
Manuela Ballester, portada para *Babbitt*,  
de Sinclair Lewis, editorial Cenit, 1930.  
Colección particular.



FIG. 73.  
Marga Gil Roësset, *Ya se acabó la guerra, mañana viene papá*, dibujo para una canción del ciclo de *Canciones de madres y canciones de niños*, escritas por Consuelo Gil Roësset. Colección Ana Serrano Velasco.



FIG. 74.  
Marisa Roësset Velasco, *El ballenero [La Marhise]*, 1932. Colección Ana Serrano Velasco.



FIG. 75.  
Matilde Calvo Rodero, *Paisaje de la Sierra de Madrid*, c. 1920-1926. Colección particular.

Cabe destacar de igual modo las ilustraciones de Delhy Tejero de *La Venus bolchevique* para la revista *Crónica*, una serie en la que el protagonismo lo encarnaba una mujer empoderada y de éxito en el contexto laboral y personal que respondía a los nuevos tiempos de la Segunda República. En otro orden de cosas, algunos de los dibujos e ilustraciones de Marga Gil Roësset prestan especial atención a la maternidad y el mundo de los niños. La colaboración de esta última como ilustradora del cuento *Rose des bois*, escrito por su hermana Consuelo (1915),

exhibe una faceta más simbolista, con claros ecos del decadentismo finisecular procedente del extranjero. Por su parte, Manuela Ballester logró hacerse un nombre a través de concursos para portadas de revistas y cubiertas de libros. Por último, en la editorial Estrella, Laura Albéniz ilustró los volúmenes *Aldea ilusoria* y *El peregrino ilusionado*, escritos por María Lejárraga (1920). Esta selección ejemplifica la diversidad de estéticas y propuestas que circularon por las páginas del floreciente campo editorial en los albores del nuevo siglo.



FIG. 76.  
Delhy Tejero, número 4 de la serie *La Venus bolchevique*, ilustración para la revista *Crónica*, 4 de septiembre de 1932. Colección María Dolores Vila Tejero.



FIG. 77.  
Laura Albéniz, portada de la revista *D'Ací i D'Allà*, vol. 8, núm. 11 [47], noviembre de 1921. Biblioteca de Catalunya, Barcelona.



FIG. 78.  
Viera Sparza (María Dolores Esparza Pérez de Petinto), dibujo para la cubierta de *Blanco y Negro*, núm. 2054, 28 de septiembre de 1930. Museo ABC, Madrid.



FIG. 79.  
Victorina Durán, figurín para  
*Los medios seres*, c. 1929.  
Donación Pin Morales Durán.  
Museo Nacional del Teatro, Almagro.

FIG. 80.  
Flora López Castrillo,  
*Cantatriz griega*, 1913.  
MNAD.

#### 4. Mujeres a escena

Si en la *Española con abanico* de Maruja Mallo encontrábamos el suelo ajedrezado, en esta sección Victorina Durán incorpora dicho motivo a la falda vanguardista que crea para *Los medios seres*, de Ramón Gómez de la Serna. No es extraña esta ambición de experimentación si tenemos en cuenta que las artes escénicas ofrecieron un espacio amplio de trabajo, libertad, subversión e innovación a las artistas de principios del siglo xx. Como apuntábamos anteriormente con el caso de Tórtola Valencia, ya fuese sobre el escenario para las coreógrafas, compositoras, actrices y otras intérpretes, ya entre bambalinas, para escenógrafas, figurinistas y sastras, la escena alumbró sinergias notables. La importancia de estas disciplinas en el ámbito más feminizado de las artes y el alcance de sus raíces culturales eran señaladas por Flora López Castrillo con su singular *Cantatriz griega*, una pieza premiada en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de aquel año e inmediatamente adquirida por la dirección del Museo Nacional de Artes Industriales (Ruiz Garrido, 2023).



En el contexto teatral, cabe destacar la labor de Pitti Bartolozzi como diseñadora de vestuario y marionetas para las Misiones Pedagógicas y otras iniciativas escénicas. Algo similar ocurrió con Victorina Durán, quien fuera nombrada en 1929 la primera catedrática de Indumentaria en el Real Conservatorio de Música y Declamación. Sus innumerables figurines para piezas teatrales ocupan un lugar propio en la modernización de las puestas en escena de los años veinte y treinta. Por último,

Maruja Mallo —becaria de la JAE precisamente para estudiar escenografía en París— realizó los diseños de *El ángel cartero* de Concha Méndez y el ballet *Clavileño*, ejemplos de proyectos con un enfoque vanguardista a partir de la tradición. Planteados respectivamente para el Lyceum Club Femenino y la Residencia de Estudiantes, sus detalles se difundieron a través de críticas, viñetas y fotografías en publicaciones de la época, como *Revista de Occidente* y *Gaceta de Arte*.



FIG. 81.  
Maruja Mallo. Cubierta de las obras teatrales *El personaje presentido* y *El ángel cartero* de Concha Méndez, Madrid, 1931. Fundación Gerardo Diego, Santander.

FIG. 82.  
Francis Bartolozzi (Pitti Bartolozzi), *Damita*, figurín para las Misiones Pedagógicas, 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Depósito temporal familia Lozano Bartolozzi, 2012.

FIG. 83.  
Victorina Durán, boceto de escenografía para *El hombre deshabitado*, c. 1931. Donación Pin Morales Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



## 5. El universo de lo íntimo

Desde el diseño y disposición de los muebles hasta la creación de los objetos decorativos, las pinturas murales y el ajuar, Delhy Tejero concibió conjuntamente el proyecto elaborado para el Hotel Condestable de Burgos. No sería la única artista que desarrollara estos intereses. El ámbito doméstico era el tradicionalmente destinado a las mujeres; de ahí que estas dedicaran una gran atención a intervenirlo y ponerlo a su gusto. El avance educativo en las artes las dotó de herramientas con las que abrirse camino en distintos lenguajes y soportes. Dado que hasta junio de 1936 no se tituló la primera arquitecta en España —Matilde Ucelay—, las muje-

res debían abordar la decoración de espacios de nueva planta en colaboración con arquitectos. Tal fue el caso de Victorina Durán, quien cultivó el diseño de interior junto a José Joaquín González Edo. Igualmente, Durán fue una de las encargadas de decorar el Lyceum Club Femenino de Madrid en su nueva sede de la calle San Marcos, como renovación de la que en el primer edificio, la Casa de las Siete Chimeneas, había estado en manos de Pura Maortua. En 1928, Zenobia Camprubí, entonces al frente de su negocio de arte popular español, planificó los interiores del primer Parador de Turismo, en la sierra abulense de Gredos, una tarea que repitió años más tarde en el Parador alicantino de Ifach.



FIG. 84.  
*La Dona Catalana*, Barcelona,  
15 de abril de 1932.  
Colección particular.

FIG. 85.  
Delhy Tejero, proyecto de decoración  
del comedor del Hotel Condestable,  
Burgos, 1937.  
Colección María Dolores Vila Tejero.

FIG. 86.  
Victorina Durán y José Joaquín  
González Edo, diseño de interior  
de un cuarto de estar, c. 1936.  
MNAD.



FIG. 87.  
 María Blanchard (María Gutiérrez Blanchard),  
*Naturaleza muerta con tijeras*, 1917.  
 Colección particular.

FIG. 88.  
 Maruja Mallo, *Elementos de deporte*, 1927.  
 Colección particular, cortesía de la Galería  
 Guillermo de Osma, Madrid.



FIG. 89.  
 Victoria Malinowska, *Flores*, c. 1918.  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,  
 Madrid.

FIG. 90.  
Dolores Morote Chapa,  
plato de cerámica con decoración  
floral geométrica, c. 1920-1936.  
MNAD.

FIG. 91.  
María Luisa Villalba Escudero,  
*Jarra de lirios*, c. 1909-1910.  
Colección particular.



FIG. 92.  
Mantón de Manila,  
primer tercio del siglo XIX.  
MNAD.

Numerosas artistas, como Marisa Roësset, María Blanchard o Menchu Gal, dibujaron y pintaron los interiores de sus hogares, la intimidad de los espacios cotidianos, escenas repletas de los objetos y muebles con los que interaccionaban cada día. Lámparas, armarios, biombos y sillas, heredados de sus familias o intervenidos por ellas, emanan ese «alma de las cosas muertas» que percibía Victorina Durán rodeada de sus objetos. La vida moderna se tradujo así en el nuevo protagonismo de elementos para el deporte, como los que pintaron Maruja Mallo, Laura Albéniz y Purificación Searle, que a su vez coexistían con los instrumentos de las labores de las mujeres, como los que Blanchard homenajeó en su *Naturaleza muerta con tijeras*, un bodegón cubista cuyo tema distaba de los realizados por sus coetáneos masculinos. La captura de la belleza fresca de las flores en jarrones decorativos y de exuberantes jardines salpicó los cuadros de Victoria Malinowska, María Sorolla



FIG. 93. Roberto Domingo Fallola, cartel promocional del Parador Nacional de Gredos, Ávila. Patronato Nacional del Turismo. Lit Mateu, Madrid, c. 1930. Colección del Centro de Documentación Turística de España, Instituto de Turismo de España, Madrid.



FIGS. 94-95. Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero en el Parador de Gredos, noviembre de 1930. Donación de Pin Morales Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



FIG. 96.  
Marisa Roësset Velasco, *Autorretrato*, 1924.  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,  
Madrid.

FIG. 97.  
Lámpara según Louis Comfort Tiffany.  
Serie *Libélula* o *Belle rouge*, siglo xx.  
Museo Félix Cañada de la Fundación  
Gómez Pardo, Madrid.

y María Luisa Villalba, los tapices de Ángeles Santos y multitud de tejidos y trajes con detalles de adorno.

En su afán por desarrollar otros soportes y técnicas decorativas más allá de las «bellas artes», distintas artistas experimentaron con lenguajes innovadores hasta entonces planteados por las vanguardias en papeles y lienzos. Maruja Mallo, por ejemplo, transfirió a platos y recipientes las inquietudes constructivistas en boga, en su labor como docente de la Escuela de Cerámica de Madrid a principios de los años treinta. A su vez, estas perspectivas convivieron con otros lenguajes modernistas de la época, como las piezas de Amelia Cuñat y Dolores Morote Chapa, y los innovadores jarrones de María Luisa Villalba. En el seno de una familia de ceramistas como la de los Zuloaga, que habitualmente abordaba los encargos de manera colectiva, cabe destacar las autorías de Teodora y Esperanza.



## 6. Ventanas abiertas al mundo

Tras un paisaje gris, plateado por el helor del invierno, se esconde un conjunto de casas que emanan algunos humos también grisáceos, señal de la leña que está siendo quemada y que calienta el espacio acogedor y confortable que ofrece el hogar. *Tinta en plata* de Margarita de Frau, pintura que mereció una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes en la edición de aquel año, representa, de alguna manera, el paso del interior del hogar al exterior de la vida pública. El paisaje —de gran formato— muestra las inquietudes que estas artistas también manifestaron, aunque a veces estos intereses les depararan desafíos. Ya no se trataba de representar el interior que les rodeaba, sino también el exterior que les esperaba al otro lado de las ventanas por las que se asomaban —a veces tímidamente— al mundo. Esta transición de espacios está plenamente relacionada con la conquista de derechos y libertades que las mujeres lograron en el primer tercio del siglo xx. Progresivamente, es posible entender la evolución que parte de mirar afuera a través de la ventana en un anhelo por intervenir activamente en la sociedad. A su vez, como resultado de estas incursiones que tienen que ver con el desarrollo del paisajismo y la pintura al aire libre, la naturaleza pintada por estas artistas penetra en el interior y se integra en la decoración de las salas, a modo de trampantojos a los que asomarse.

El jardín actúa como espacio intermedio entre lo privado y lo público, un entorno natural amable y florido que parece domesticar con sus pinceles María Sorolla. El diseño exterior se llevó también a bancos y fuentes para jardines, con los que Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero imaginaron entornos agradables entre la vegetación y el agua a partir de una relectura de la azulejería tradicional de raíz nazarí que en algún



FIG. 98.  
Margarita de Frau (González Giraud),  
*Tinta en plata*, c. 1934.  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid.

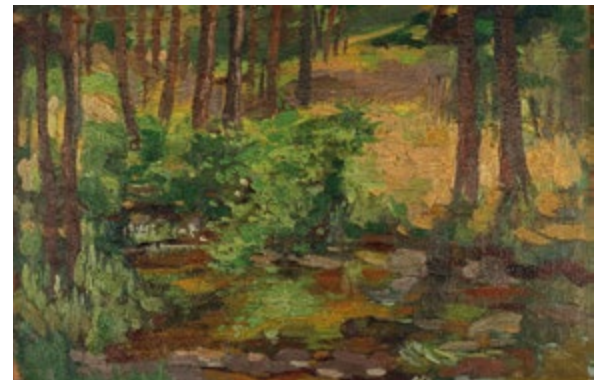
FIG. 99.  
María Sorolla García,  
*Maceta*, s. f. Museo Sorolla,  
Madrid.

caso José Joaquín González Edo llegó a proyectar como complemento de la arquitectura escolar de Córdoba. Asimismo, las artistas se aventuraron en el género del paisaje. Una joven Marisa Roësset aún empleó el seudónimo de Ricardo para firmar aquel rincón de su lienzo *El patio del silencio*, mientras que otras escenas de campo y bosque fueron también abordadas con éxito por María Luisa Pérez Herrero o Gabriela Marjorie Ground. La *Vista de Toledo* de esta última, que firmaba como Gabriela M. de Pastor, participó en la última edición que la Sociedad de Artistas Ibéricos organizó en el Museo del Jeu de Paume de París, apenas unos meses antes de que el golpe de Estado que dio inicio a la Guerra Civil en julio de 1936 diera al traste con tantos avances para las mujeres.



El desarrollo de las artes decorativas desde la formación y la especialización, la importancia del diseño de moda y las labores de aguja, el papel que cumplieron las ilustra-

ciones y la industria del libro, la relevancia de la escena para la conquista de la esfera pública por parte de las mujeres, la configuración del espacio doméstico, y el interés por el exterior y el paisaje son las secciones que, como hemos desglosado, articulan esta exposición. Sin embargo, el presente catálogo está estructurado a partir de cuestiones clave que atraviesan estos apartados, que incluyen el análisis de la perspectiva de género en las jerarquías y prácticas artísticas, la interpretación que entraña el vínculo entre el decoro y la decoración, y el cuestionamiento de los paradigmas de la modernidad y la vanguardia restringidos a unas prácticas que han dejado fuera una parte consustancial de la actividad de las mujeres. De esta manera, este libro propone trascender un análisis cronológico, biográfico o técnico para abundar en inquietudes transversales que contribuyan a generar herramientas de análisis de una producción tan heterogénea, compleja y amplia como la llevada a cabo por las mujeres en el contexto del adorno y las artes decorativas en la España de las primeras décadas del siglo xx.



FIGS. 100-102.  
Matilde Calvo Rodero,  
sin título, s. f.  
Colección particular.

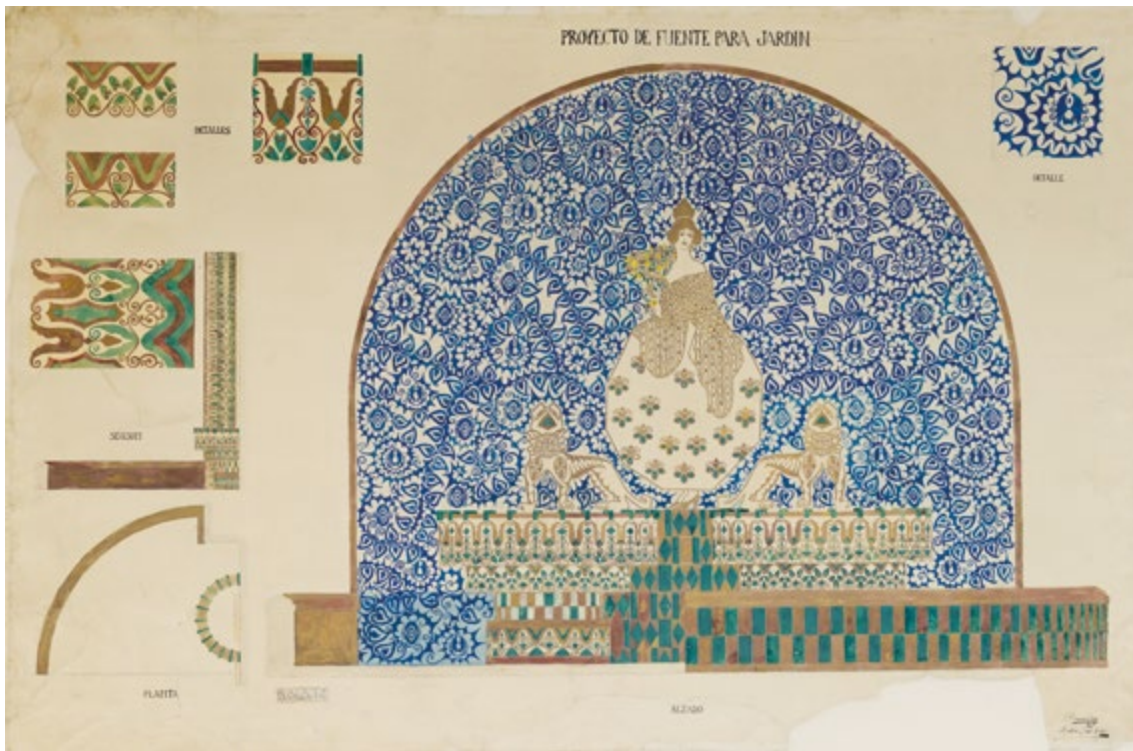


FIG. 103.  
Matilde Calvo Rodero  
y José Joaquín González Edo,  
diseño de fuente para jardín,  
1925. MNAD.



FIG. 104.  
[Matilde Calvo Rodero y José Joaquín González Edo],  
diseño de fuente para jardín, 1925. Fondo Documental  
González Edo. Reproducido con permiso del Archivo  
Histórico Provincial de Málaga, sig. 14025.

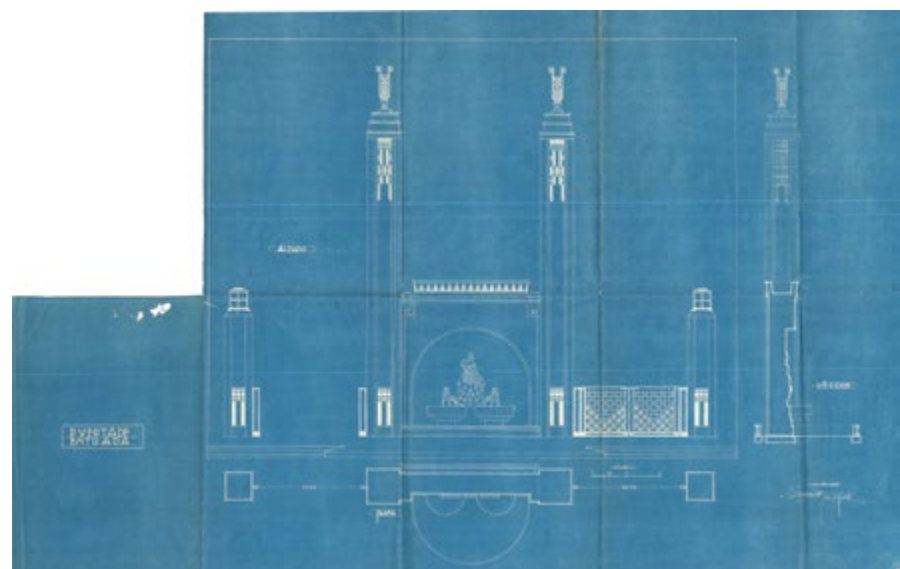
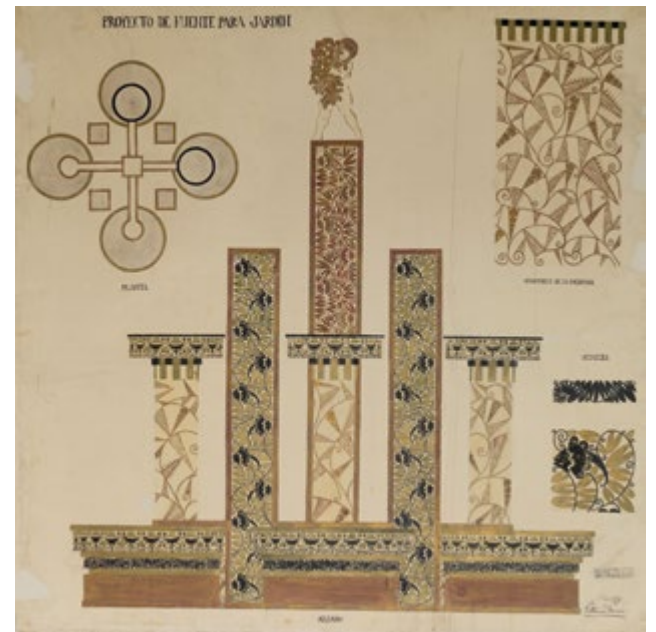
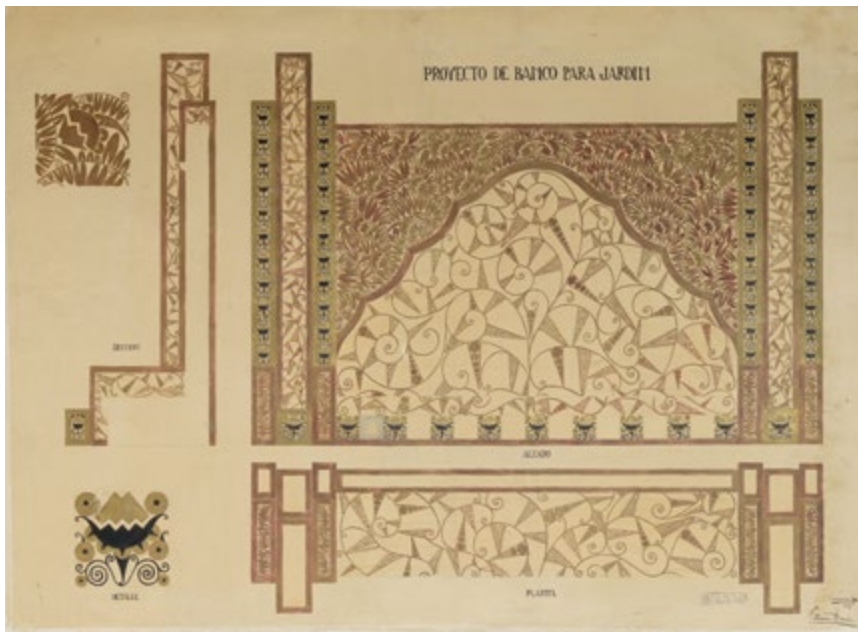


FIG. 105.  
José Joaquín González Edo y José Cort y Boti, plano de la  
puerta de entrada a la Escuela al aire libre, Jardín para  
niños, Córdoba, 1925. Fondo Documental González  
Edo. Reproducido con permiso del Archivo Histórico  
Provincial de Málaga, sig. 13936.



FIGS. 106-108.  
 Victorina Durán y Jose Joaquín González Edo,  
 proyecto de fuente y bancos de jardín, 1925. MNAD.

En consecuencia, el primer capítulo revisa la proliferación de las artes decorativas en instituciones artísticas y programas educativos, la presencia cada vez más constante de obras de mujeres en exposiciones de estas manifestaciones creativas y la profesionalización de las artes aplicadas gracias a oficios como los de las ilustradoras, bordadoras y artistas escénicas. Por su parte, el segundo capítulo, centrado en el decoro y la decoración, plantea una visión expandida del adorno, que abarca desde el vestido al espacio doméstico, pasando por la cerámica y la vertiente textil. Finalmente, el tercer capítulo cuestiona la construcción historiográfica de la modernidad para plantearse hasta qué punto las artistas tenían que ser subversivas para ser consideradas modernas. Frente a una vanguardia entendida mayoritariamente como rupturista, individualista y violenta, se puede comprender y encontrar lo moderno en actitudes que más tienen que ver con los cuidados, la sororidad, lo colectivo y la transmisión de valores a través de una recuperación del fol-

lore, lo vernáculo y las tradiciones mediante técnicas, formatos e intereses propios de comienzos del siglo xx.

En definitiva, la investigación que sustenta este proyecto expositivo busca seguir profundizando en el análisis de las evidencias que permitan expandir la mirada y ampliar el conocimiento acerca de la labor de las mujeres en la historia del arte. Recuperar el trabajo realizado por las artistas es poner en valor una producción que a menudo ha pasado inadvertida; es intentar, al fin y al cabo, dar autoría a piezas y prácticas que con frecuencia han sido denostadas no solo por la disciplina histórico-artística, sino también por la sociedad. De alguna forma, al hablar de estas obras reivindicamos las artes decorativas y de adorno, y aunque a veces no conozcamos los nombres exactos de quienes las produjeron, este gesto les otorga a sus creadoras un lugar en la historia, el reconocimiento de sus contribuciones a los avances de las mujeres hacia la libertad y la igualdad.



FIG. 109.  
Gabriela Teresa Marjorie Ground (de Pastor).  
*Vista de Toledo*, c. 1936. Colección Fundación Pastor  
de Estudios Clásicos, Madrid.

## BIBLIOGRAFÍA

- Atterbury, Paul y Benjamin, John (2005). *Arts and Crafts to Art Deco. The Jewellery and Silver of H. G. Murphy*, Suffolk, Antique Collector's Club.
- Baroja, Carmen (1933). *El encaje en España*, Barcelona, Labor.
- Brandow-Faller, Megan (2020). *The Female Secession: Art and the Decorative at the Viennese Women's Academy*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- Capel Martínez, Rosa M.<sup>a</sup> (1986). *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto de la Mujer.
- Cherry, Deborah y Helland, Janice (eds.) (2006). *Local/Global: Women Artists in the Nineteenth Century*, Surrey, Ashgate.
- Clegg, Sue y Mayfield, Wendy (1999). «Gendered by Design. How Women's Place in Design is Still Defined by Gender», *Design Issues*, 13, pp. 3-16.
- Cueva, Almudena de la y Márquez Padorno, Margarita (eds.) (2015). *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- Diego, Estrella de (2008). «Escribir sobre las mujeres en el arte. Por qué no pueden ser "surrealistas" las "surrealistas"», en *Amazonas del arte nuevo* (editado por Josep Casamartina i Parassols et al.), Madrid, Fundación MAPFRE, pp. 17-31.
- Diego, Estrella de (2022). *El Prado inadvertido*, Barcelona, Anagrama.
- Donato, Magda (1928). «Páginas de la Mujer», *Estampa*, Madrid, 18 de diciembre, pp. 31-32.
- Durán, Gloria (2010). *Dandysmo y contragénero. Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Sttetheimer, Romaine Brooks*, Murcia, CENDEAC.
- Evans, Caroline y Thornton, Minna (1991). «Fashion, Representation, Femininity», *Feminist Review*, 38, pp. 48-66.
- Fernández Valencia, Antonia (2022). «Género e historia del mueble: algunas propuestas desde la historia de las mujeres», en *El mueble, també quèstió de dones/El mueble, también cuestión de mujeres* (dirigido por Núria Gil Farré), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 17-23.
- Fontán del Junco, Manuel y Zozaya Álvarez, María (eds.) (2017). *William Morris y compañía: el movimiento Arts & Crafts en Gran Bretaña*, Madrid y Barcelona, Fundación Juan March/Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- García de Carpi, Lucía (2007). «Ángeles Santos (Port Bou, Gerona, 1911). Retrato de la marquesa de Alquibla, 1928», en *El retrato moderno en España (1906-1936). Itinerarios y procesos* (exposición comisariada por Adolfo Blanco Osborne y Javier Pérez Segura), Madrid, Fundación Santander/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 176.
- Gill, Miranda (2007). «The Myth of the Female Dandy», *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 61, 2, pp. 167-181.
- Hervás y Heras, Josenia (2015). *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*, Buenos Aires, Diseño.
- Huguet y Crexells, Pilar (1914). *Historia y técnica del encaje*, Madrid, Renacimiento.
- Kirkpatrick, Susan (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra.
- Marsh, Jan (2017). «Las mujeres en el movimiento Arts & Crafts», en *William Morris y compañía: el movimiento Arts & Crafts en Gran Bretaña* (editado por Manuel Fontán del Junco y María Zozaya Álvarez), Madrid y Barcelona, Fundación Juan March/Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 121-141.
- Martínez Sierra, Gregorio (1921). *Cartas a las mujeres de España*, Madrid, Estrella.
- Obregón, Soledad (1930). «Ropa interior 1930», *Crónica*, Madrid, 24 de agosto, p. 16.
- Odette (1929). «Modas», *El Imparcial*, Madrid, 21 de diciembre, p. 3.
- Otto, Elizabeth y Rössler, Patrick (2019). *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, Londres, Bloomsbury Visual Arts.
- Pollock, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londres, Routledge.
- Rivière, Joan (1979 [1929]). *La femineidad como máscara*, Barcelona, Tusquets.
- Ruiz Garrido, Belén (2023). «Diseño y creación de mujeres: Flora López Castrillo en el contexto de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913», en *Inconformistas. Diseño y género* (editado por Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno), Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 133-152.
- Sánchez-Mateos Paniagua, Rafael (2020). «Los destinos cruzados de la imposibilidad. Perspectivas de género en torno al Museo del Pueblo Español en compañía de Carmen Baroja y Nessi», *Espacio Tiempo y Forma* (Serie VII Historia del Arte), 8, pp. 171-202.
- Torre, Guillermo de (1923). «El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk», *Alfar*, 35, La Coruña, diciembre, pp. 17-19.
- «William Morris» (1896). *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 17 de octubre, pp. 659-662.



# 1.

## LAS MUJERES EN LAS ARTES DECORATIVAS

### FORMACIÓN, EXPOSICIÓN Y PROFESIONALIZACIÓN



FIG. 110.  
[¿Victorina Durán y Matilde Calvo Roderó?], fotografía de la encuadernación del libro de Rafael Doménech, Gregorio Muñoz Dueñas y Francisco Pérez-Dolz, *Tratado de técnica ornamental*, Barcelona, M. Bayés, 1920. Colección particular.

Inmersa en la escritura de sus memorias, Victorina Durán no olvidó recordar la forma en la que ingresó en el —entonces aún denominado— Museo Nacional de Artes Industriales: «[...] Rafael Doménech no era feminista; decía que la mujer nunca podía ser pintora, a lo más que podía aspirar era al arte decorativo. Y, por supuesto, me convenció llevándome, junto con Matilde Calvo Roderó y Rosa Chacel, a trabajar al museo creado por él» (Durán, 2018, p. 203). El testimonio de Durán ejemplifica el lugar que, a finales de la década de 1910, se esperaba para las mujeres en el contexto artístico, siendo el de las artes decorativas un ámbito considerado adecuado para ellas y en el que, sin duda, cumplieron un relevante papel. No obstante, a pesar de existir esta convicción de que las mujeres solo podían —y quizá debían, como máxima ambición— dedicarse a las artes decorativas, la mayoría de los debates surgidos en torno a la modernidad raramente hacen referencia a la obra de mujeres artistas en estos ámbitos a comienzos del citado periodo. Algunas investigadoras han intentado poner solución a este vacío, especialmente durante las últimas décadas, examinando distintos contextos europeos entre finales del siglo XIX y principios del XX (Elliott y Helland, 2003; Brandow-Faller, 2020). En esta misma línea, es necesario preguntarnos por qué se produjo este olvido de las artes del adorno por parte de la historiografía en torno a lo moderno, así como de las contribuciones realizadas por mujeres en España.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que el movimiento moderno dominante denostó —incluso prohibió— el gusto por el ornamento y por el detalle, imponiendo unos criterios específicos y concretos sobre cómo debía ser el diseño de interiores de aquel tiempo. En las primeras décadas del siglo XX, arquitectos como Adolf Loos o Le Corbusier y críticos como Clement Greenberg, en su rechazo a las aproximaciones más historicistas y tradicionales, defendieron la utilización de formas básicas, así como de colores primarios, renegando de los detalles y las decoraciones. De hecho, en *Ornament and Crime*, Loos

consideró que una cultura evolucionada era sinónimo de la eliminación del ornamento en los objetos cotidianos y que toda decoración respondía al pasado, a un estadio primitivo y poco eficiente de una sociedad o a los gustos de los niños, por lo que la modernidad debía caracterizarse por un estilo sin ornamento al que se encaminarían las ciudades futuras (1908, pp. 30-36). Para el arquitecto austriaco, la falta de ornamento era un signo de poder intelectual, lo que distinguía al artista, el «hombre moderno», del cometido de la decoración, por saber adaptarse el primero a la esencia de los tiempos nuevos, mientras que el ornamento, el adorno y el detalle quedarían irremediabilmente ligados al pasado y a lo femenino (Elliott y Helland, 2003, pp. 2-4).

Asimismo, este apartamiento de las artes decorativas y de la actividad de las mujeres en ellas es más evidente al abordar el debate sobre su definición y su consideración dentro de las jerarquías impuestas en la época, las cuales aún seguían entendiéndolas injustamente como artes «menores». Como explica Isabelle Frank, la heterogeneidad de soportes y medios y la integración tanto de objetos como de prácticas han provocado que las artes decorativas sean situadas en algún lugar entre las denominadas «bellas artes» y las *non-arts* (2000, p. 1). Estas últimas, según las consideraba la mayoría de los escritores de los siglos XVIII y XIX, estuvieron constituidas por artes mecánicas e industriales y por artesanías que producían utensilios sin decoración, esto es, herramientas y elementos de construcción que provenían de la metalistería, el vidrio, la cerámica o los trabajos en madera. Por ello, sus resultados a menudo se entendían en un terreno alejado del concepto de arte. Con todo, la progresiva teorización en torno a la función, la ornamentación, el material y la producción en estos ámbitos durante el periodo estudiado favoreció su desarrollo y cuestionó las limitaciones impuestas. Pero además de las disputas que situaban estas prácticas en las fronteras difusas entre el arte y la artesanía, es necesario analizar su lugar en los escalafones del sistema artístico desde una mirada interseccional. El estudio clásico de Rozsika Parker y Griselda Pollock (1981) demostró claramente el condicionante de la división jerárquica a través de la catego-

rización por sexos y, por tanto, la marginalización de ellas como artífices.

Con el fin de analizar los factores de esta invisibilización de las prácticas artísticas de las mujeres en la España entre los siglos XIX y XX y de rescatar sus autorías y sus obras, en este capítulo trazamos un recorrido sintético por los lugares de concepción, desarrollo y exhibición de las artes decorativas entendidas en un sentido amplio. Para ello, prestaremos atención a tres ámbitos fundamentales: el papel de las artes decorativas en las instituciones y los programas formativos, la participación femenina en las exposiciones dedicadas a estas prácticas —especialmente las exposiciones nacionales—, y la profesionalización de las mujeres ligada a las artes de adorno.

### LA PROLIFERACIÓN DE LAS ARTES DECORATIVAS EN INSTITUCIONES ARTÍSTICAS Y PROGRAMAS EDUCATIVOS PARA LAS MUJERES

Sin duda, la Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations (Gran Exposición de las Obras Industriales de Todas las Naciones), celebrada en Londres en 1851, constituyó un punto de inflexión para la historia de las artes decorativas. Como primera edición de las exposiciones universales, diversos países europeos encontraron el acontecimiento idóneo para proyectar su imagen de potencia mundial rivalizando por la exhibición de sus máquinas, productos manufacturados y materias primas, como consecuencias de sus sistemas coloniales y testigos de su creencia en la vinculación entre progreso tecnológico y superioridad moral. Ligadas a estas prácticas que basculaban entre el artefacto y lo artístico, el corpus teórico alrededor de lo decorativo logró un gran desarrollo en el contexto británico y poco después motivó el nacimiento de posturas reformadoras occidentales. Entre estos teóricos, como August W. N. Pugin, John Ruskin u Owen Jones, cabe destacar, por su influencia en España, a William Morris, cabeza del movimiento *Arts & Crafts*. Como respuesta a un mundo industrializado que alienaba progresivamente a las personas, sus contribuciones defendieron la labor manual

y artesana, la colaboración, la colectivización y la democratización de las artes.

Al calor del panorama aglutinado en torno a la Gran Exposición de 1851, en la que también se contó con participación española, distintas instituciones, como museos y centros, fueron concebidos con el objetivo de velar por el cuidado y la transmisión de los saberes artesanos. En la línea de lo que defendieron el Victoria & Albert Museum y el Musée des Arts Décoratifs de París, como se apuntaba en la introducción, en Madrid se creó el Museo Nacional de Artes Industriales (MNAI) en 1912 —denominado después Museo Nacional de Artes Decorativas—. Este tenía entre sus objetivos formar a «los creadores de objetos: artesanos, diseñadores e industriales» (Cabrera, 2015, p. 89-90). Para entonces, en España ya habían ido apareciendo otras

instituciones dedicadas a ofrecer este tipo de formación desde que en 1871 se fundara la Escuela de Artes y Oficios. En Barcelona, como inercia de la celebración de la Exposición Universal de 1888, se había propuesto la creación de una Escuela Superior de Artes Decorativas o Industrias Artísticas en 1896 y se había impulsado la fundación del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico en 1902 —cuyos fondos correspondientes pasaron treinta años más tarde a conformar el Museo de las Artes Decorativas— (Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, 1896).

La inspiración de la creación de instituciones como el MNAI estaría marcada por las corrientes coetáneas que entendían el valor fundamental de la educación para la reforma del país, entre las que ejercieron una influencia clave el krausismo y la Institución Libre



FIGS. 111-119.

Victorina Durán y Rosa Chacel con otros miembros del Museo Nacional de Artes Industriales en la sede de la calle Sacramento, 1921. Álbum fotográfico de Victorina Durán. Donación Carmen Morales Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

de Enseñanza. En todo caso, su vertiente pedagógica, recogida en su Reglamento de 1913, lo convertiría en un espacio pionero entre sus pares por la incorporación de un departamento de pedagogía, un programa de conferencias y unas «colecciones circulantes», que servían también como métodos de aprendizaje. Su primer director, Rafael Doménech, y su conservador, Luis Pérez Bueno, nutrieron los fondos del museo con piezas de diversa naturaleza realizadas en técnicas variadas procedentes de diferentes partes del mundo, elegidas en muchas ocasiones para ilustrar los procesos de producción. Un ejemplo de ello es el montaje realizado con muestras de encajes que incluimos en la exposición y que pone de relevancia, además, el trabajo anónimo, a menudo invisibilizado, de las mujeres.

En este sentido, Doménech —de quien mencionábamos su ilustrativa consideración de las artes decorativas como suma aspiración para las artistas— venía a representar toda una corriente de concepción de la diversificación de las disciplinas artísticas por sesgos de género. Valga destacar igualmente la influyente opinión de Tomás Gutiérrez Larraya, hermano de la relevante y prematuramente desaparecida Aurora Gutiérrez Larraya. En una conferencia ofrecida en el Ateneo de Santander, este artista afirmó: «Hogar, casa, verdadero fin del arte decorativo, es y será siempre dominio de la mujer» (1915, p. 10). Así las cosas, y teniendo en cuenta que la sociedad entendía tales artes como las más «naturales» y casi únicas para las mujeres, Rosa Chacel, Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero ingresaron en el programa del MNAI a finales de los años diez; en concreto Durán presentaría su instancia de ingreso en octubre de 1918 (Gaitán y Murga, 2021, p. 188). Mientras que la primera abandonó el aprendizaje artístico para dedicarse definitivamente a la escritura, Durán y Calvo se convertirían en destacadas artistas decoradoras a lo largo de la década siguiente.

Estas opciones de aprendizaje no solo constituían un avance en el conocimiento artístico de las artistas, sino también las diferenciaba de la práctica *amateur*, que tan denostada ha sido a lo largo de la historia (Gaitán Salinas, 2019, pp. 22-23). Al disponer de un título cualificado, las mujeres podían plantearse



FIG. 120.

Adela Ginés (cuarta por la izquierda) entre un grupo de alumnas de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, 1875. Dedicada en la parte posterior a Ruiz de Quevedo. Asociación para la Enseñanza de la Mujer, Fundación Fernando de Castro, Madrid.

FIG. 121.

Adela Ginés (primera mujer de pie por la izquierda) en el claustro de profesores de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, 1900. Asociación para la Enseñanza de la Mujer, Fundación Fernando de Castro, Madrid.



FIGS. 122-123.  
Corbata y alfiletero realizados por  
alumnas de la AEM, s. f. Asociación  
para la Enseñanza de la Mujer,  
Fundación Fernando de Castro, Madrid.

la posibilidad de dedicarse profesionalmente al arte, ya fuera como artistas o, en la mayoría de los casos, como docentes, otra de las principales ocupaciones para ellas en esta época. Con todo, no debemos olvidar que la mayoría de las enseñanzas en las que las mujeres podían ingresar incluían las artes decorativas y las materias afines en los programas curriculares generales. Como ha recogido Rosa Capel, se perseguía que el fin último de esta formación fuera pragmático: podrían desenvolverse en cada etapa de su vida y en circunstancias diversas, ya fuera solteras mediante el desempeño de una profesión, ya casadas y madres a través del arreglo y adorno del hogar y la familia (Capel, 1986, p. 323).

La creación de este tipo de enseñanzas fue posible en un primer momento gracias a la aprobación de la Ley Moyano —que legisló la educación a partir de 1857—. Doce años después, el pionero Fernando de Castro, de espíritu krausista, puso en marcha las Conferencias Dominicales con el objetivo de ofrecer conocimientos a las mujeres con una aplicación aún doméstica. Igualmente, impulsó la creación de la Escuela de Institutrices, donde se podía aprender música, dibujo y francés con la retribución de un título que capacitaba a las jóvenes profesionalmente. Además, como fruto de la unión de las anteriores iniciativas, en 1870 De Castro fundó la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (AEM), cuya finalidad se orientó a la instrucción de las mujeres en el magisterio.

Por esta asociación pasaron numerosas alumnas que adquirieron conocimientos en labores de aguja y prácticas artísticas, asignaturas que formaban parte de los currículos de las escuelas primarias y preparatorias (Sánchez y Hernández, 2008, pp. 234-235). En la actualidad, es posible asomarse al gran legado de esta institución gracias a la cuidadosa tarea de conservación que esta ha desarrollado a lo largo del tiempo. Entre sus fondos se encuentran —firmados en la mayoría de los casos— pequeños objetos decorativos realizados en bordados para fotografías, corbatas de encajes, alfileteros y marcapáginas, motivos vegetales modelados en yeso y dibujos. Algunas de sus alumnas más prestigiosas fueron María Goyri, María Lejárraga o Adela Ginés, quienes posteriormente también ejercieron como

profesoras en la institución. Esta última, titulada institutriz en 1875, impartió clases de Modelado, Pintura y Dibujo al yeso y estampa entre 1881 y 1901. Asimismo, Ginés estuvo a cargo de la redacción de los programas de Dibujo y Pintura Industrial de la Escuela Normal Central de Maestras, en cuyos dos grados se incluían las enseñanzas de Perspectiva, Composición, Procedimientos —para preparar telas de abanicos y transparentes, maderas, barros, cristal, metales...—, Dibujo, Pintura —sobre distintos soportes, incluyendo cerámicas, tejidos y papel—, Pintura de tapices, Grabados, Retoque de fotografías, Modelado y Cincelado, al tiempo que se precisaba que, para completar la educación de las alumnas, se organizarían visitas a los museos, a la fábrica de tapices y a establecimientos industriales. Por su parte, Matilde Lorenzo consignó en un programa manuscrito los contenidos de los cursos de Labores y Cortes en la Escuela Normal Central de Maestras, distribuidos en cuatro años, que comprendía el cosido en blanco, costura a máquina, bordados, encajes, calados, composturas, cortes de patrones y preparación para la enseñanza de estas competencias en escuelas de niñas.<sup>1</sup>

Tras las citadas iniciativas, se fundaron nuevas instituciones que respondieron, desde distintas perspectivas, a las necesidades educativas de las mujeres, como las Escuelas de Comercio (1878), de Correos y Telégrafos (1883) o de Bibliotecarias y Archiveras (1894). Al mismo tiempo, comenzaron a otorgarse títulos de enfermera y matrona. Los estudios artísticos habitualmente se confinaron a la educación secundaria, con la meta de proporcionar a las mujeres un oficio artesanal. A ello estuvieron dirigidas las «Enseñanzas propias de la mujer», establecidas por el Real Decreto de 6 de agosto de 1907 en las Escuelas de Artes Industriales e Industrias. El programa incluía Dibujo artístico (figura y adorno), Acuarela, Pintura al óleo y modelado en cera de objetos industriales y Aplicación de los dibujos geométrico y

artístico a las artes decorativas (Pirograbado, Esmalte, etc.) (Gaitán Salinas, 2015, p. 4).<sup>2</sup>

Cuatro años después de aquella propuesta se abrió la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, cuyas enseñanzas se dividieron en generales, del hogar y profesionales. En estas últimas se localizaba el itinerario artístico, que incorporaba Dibujo artístico, Pintura decorativa, Modelado y vaciado, Pirograbado, Repujado y flores artificiales, Corte y confección, Figurines artísticos, Encajes y bordados, y Confección de sombreros.<sup>3</sup> A estas se añadieron también las asignaturas de Calzado para señoritas y Pintura de abanico, «especialidad que debe ser cultivada por la mujer, toda vez que se adapta perfectamente a su naturaleza delicada, tanto por la índole de los asuntos en general como por los elementos de la flora y la fauna que animan sus com-

2 Real Decreto y Reglamento Orgánico para las Escuelas de Artes Industriales y de Industrias, 6 de agosto de 1907. Residencia de Estudiantes, FOL 109-27, pp. 13-14.

3 *Gaceta de Madrid*, 19, 19 de enero de 1911, p. 22.



FIG. 124. Delhy Tejero impartiendo clase de pintura mural en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Reproducido en *Crónica*, Madrid, 3 de abril de 1932, p. 16. Fotografía de Videca. Colección particular.

1 Adela Ginés, «Programa de Pintura Industrial», manuscrito, Madrid, Escuela Normal Central de Maestras, s. p., y «Programa de Dibujo y Pintura Industrial», Madrid, Escuela Normal Central de Maestras, pp. 1-3; Matilde Lorenzo, «Programa de Labores», manuscrito, Escuela Normal Central de Maestras, s. p. Residencia de Estudiantes, Madrid.



FIGS. 125-126.  
Expediente académico  
de Francisca Bartolozzi  
Sánchez (Pitti Bartolozzi).  
Escuela Especial de Pintura,  
Escultura y Grabado de  
Madrid, 1925-1929.  
Archivo General de la  
Universidad Complutense  
de Madrid, AGUCM.

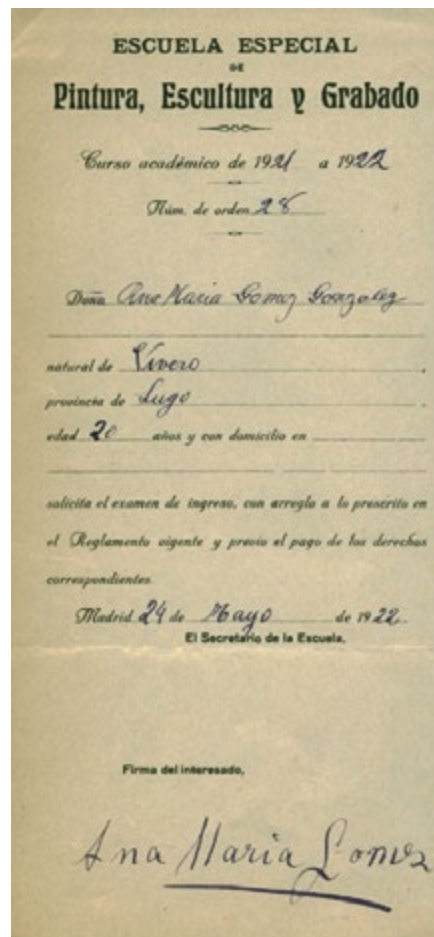


FIG. 127.  
Expediente académico  
de Ana María Gómez  
González (Maruja Mallo),  
Escuela Especial de Pintura,  
Escultura y Grabado de  
Madrid, 1922-1934.  
Archivo General de la  
Universidad Complutense  
de Madrid, AGUCM.

posiciones»<sup>4</sup> (Gaitán Salinas, 2015, p. 5). Por su parte, el dibujo artístico no estaba destinado únicamente al género pictórico, sino que constituía el conocimiento esencial para la creación de bordados y de otras actividades. En 1925, las asignaturas del programa artístico de la Escuela del Hogar quedaban fijadas en Dibujo lineal y artístico (composición decorativa), Miniatura y esmalte, Trabajos en asta y cuero, Batik, Corte y confección de vestidos, Corte y confección de ropa blanca, Confección de sombreros, Corsés, Confección de flores artificiales, Encajes, Bordados a mano y a máquina y Labores.<sup>5</sup> De estas y otras asignaturas de la Escuela, como las Artes aplicadas a la industria, fueron profesoras, además de Aurora Gutiérrez Larraya (Llodrà, 2020, p. 352), las dos amigas Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero, en calidad de ayudante de la asignatura y ejerciendo como auxiliar de Trabajos en asta, Cuero y Batik respectivamente (Murga Castro y Gaitán Salinas, 2018, p. 23).

La evolución de este tipo de conocimientos discurrió en estas organizaciones especializadas en paralelo a las enseñanzas que entonces se impartían en aquellas destinadas a las denominadas «bellas artes», como la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (EEPEG). En ella estudiaron creadoras como Victorina Durán, Matilde Calvo Rodero, Maruja Mallo y Pitti Bartolozzi. A pesar de su orientación jerarquizada, la EEPEG se fue abriendo a otro tipo de asignaturas, como Pintura decorativa y Estudios prácticos de ornamentación, que cursaron numerosas artistas.<sup>6</sup> No debemos olvidar el papel de la Real Fábrica de Tapices, vigente también desde el siglo XVIII, en la que trabajaron muchas mujeres, generalmente, desde el completo anonimato. En Barcelona, la trayectoria venía de lejos, desde que se fundara la Llotja, primero Escuela Gratuita de Diseño (1775), y transformada sucesivamente

<sup>4</sup> *Gaceta de Madrid*, 125, 4 de mayo de 1920, p. 463.

<sup>5</sup> *Gaceta de Madrid*, 265, 22 de septiembre de 1925, p. 1664.

<sup>6</sup> Véanse los expedientes de Ana María Gómez González (Maruja Mallo) y Francisca (Pitti) Bartolozzi Sánchez en la EEPEG, 1922-1934 y 1925-1929. Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid, 136/06-22,20 y 136/06-41,8.

en la Escola de Nobles Arts (1800), la Escola Superior d'Arts i Indústries i Belles Arts (1900) y la Escola d'Arts i Oficis Artístics i Belles Arts (1910). Durante esos años también se forjó la asociación Foment de les Arts Decoratives (1903) en la Ciudad Condal, mientras que en otros lugares, como Madrid o Valencia, aparecieron centros especializados de prestigio para la formación y el impulso en distintas vertientes, a saber, la Escuela de Cerámica de la Moncloa (1911) y la Escuela Práctica de Cerámica de Manises (1916), que se sumaban a la larga tradición gremial. Cabe destacar, asimismo, la Escola de Decoració, fundada en plena corriente noucentista por Joaquín Torres García en Terrassa en 1913, en la que trabajaron Carme Casanovas y Teresa Lostau («Acció», 1914, p. 11). A pesar de su efímera historia, constituyó un precedente relevante de otros capítulos lidera-

dos por el artista uruguayo en relación a la vinculación de la modernidad con las artes decorativas —como se evidenciaría a principios de los años treinta en los trabajos de discípulas como Maruja Mallo—.

Mención aparte merecen las iniciativas ligadas a la Institución Libre de Enseñanza, creada en Madrid en 1876, que defendió, entre otras cuestiones, la educación de las mujeres en igualdad. Inspirada en sus ideas renovadoras, en 1907 se creó la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), uno de cuyos resultados más notables para el tema que nos ocupa fue la fundación de la Residencia de Señoritas en 1915 (Cueva y Márquez Padorno, 2015). Liderada por María de Maeztu, promovió el interés por los lenguajes y formatos tradicionales y los estilos y prácticas modernas a través de conferencias, cursos y clases de cultura



FIG. 128.  
Victorina Durán trabajando en  
el Museo Nacional de Artes Industriales, c. 1921.  
MNAD.



FIG. 129.  
Mujer tejiendo una alfombra en la Fábrica Nacional de Tapices,  
c. 1928-1936. Archivo Ruiz Vernacci, VN-39918. Instituto del  
Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.

artística que se impartían en sus sedes. En estas últimas las jóvenes podían instruirse en dibujo, artes decorativas, encuadernación, repujado en metal y cuero y la técnica del batik, de las cuales llegaron a ser profesoras Victorina Durán y Maruja Mallo (Murga Castro, 2015, pp. 89-92).

Igualmente, la JAE contribuyó notablemente a la educación de las mujeres gracias al programa de becas que ofrecía para estudiar en el extranjero. Aproximadamente la mitad de los pensionados en el campo artístico se dedicó a la vertiente industrial y decorativa (Seseña, 1988, pp. 557-585), una circunstancia que se ha relacionado con la influencia de Joaquín Sorolla como miembro de la Junta hasta su fallecimiento en 1923 (Menéndez Robles y Reyes Téllez, 2010, pp. 348-349). En este sentido, volviendo a los casos de Durán y Calvo, además de las enseñanzas y conocimientos que pudieron adquirir en los citados centros y en el MNAI —junto a sus compañeros, los también artistas Francisco Pérez-Dolz, Lluís Montané, Luis Fernández y Rigoberto Soler, y el posterior director, Gregorio Muñoz Dueñas— ambas artistas solicitaron una beca para trasladarse a París en



FIG. 130.  
Mujeres bordando en la Fábrica Nacional de Tapices, c. 1928-1936.  
Archivo Ruiz Vernacci, VN-39916. Instituto del Patrimonio Cultural de España,  
Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.

1925 y continuar sus estudios. Durán perseguía aprender los «procedimientos técnicos relativos a la decoración del hogar susceptibles de ser realizados por mujeres», así como «tarso, la adaptación occidental de las lacas, los procedimientos manuales de pequeñas estampaciones de telas y los trabajos artísticos de piel», bajo las enseñanzas del profesor M. Boison.<sup>7</sup> Por su parte, Matilde Calvo Rodero quería experimentar con las nuevas formas de encuadernación artística moderna, unas prácticas que ampliaría cinco años más tarde gracias a otra beca de la JAE, mediante la que pudo especializarse en el dorado y el mosaico de pieles con el maestro Charles Benoit (Gaitán y Murga, 2021, pp. 190-191).

Además de estas artistas, otras colegas encontraron grandes apoyos para la internacionalización a través de los programas de la JAE. Así, por ejemplo, Aurora Gutiérrez Larraya solicitó una pensión en 1910 que le fue concedida en septiembre del año siguiente para residir durante varios meses en Alemania, Inglaterra y Bélgica estudiando dibujo y pintura «aplicados a las labores de la mujer».<sup>8</sup> Durante este tiempo, aprendió encajes de Bruselas y de Flandes y trabajos sobre cuero, metal y asta, además de estampados sobre algodón, seda y terciopelo. En la memoria que presentó en 1913, en la que se recoge su paso por Bruselas y Múnich, comenzaba denunciando cómo el trabajo de las mujeres estaba «tan descuidado, tan abandonado y tan sin guía en España» que todo se limitaba a la copia y la influencia de moda francesa, lo que desembocaba en algo «que no es arte ni es nada sino un género neutro de insulseces, una especie de ridiculez en el gusto».<sup>9</sup> Proponía como solución una mayor atención a la educación de las mujeres puesto que, en su opinión, la cultura de las madres influiría en un mejor aprecio de sus descendientes por el arte y la cultura: «[...] tendrían su hogar embellecido y santifi-

<sup>7</sup> Expediente JAE/45-215, 1925, Residencia de Estudiantes, Madrid.

<sup>8</sup> Expediente JAE/75-916, 1910-1913. Residencia de Estudiantes, Madrid. La artista solicitó que Joaquín Sorolla, entonces influyente miembro de la JAE para la evaluación de las solicitudes, valorara las obras que acompañaban la memoria. Carta de A. Gutiérrez Larraya a Juan Antonio García del Castillo, Madrid, 15 de abril de 1910. Museo Sorolla, CS2561.

<sup>9</sup> Expediente JAE/75-916. Residencia de Estudiantes, Madrid.





FIG. 134.  
Victorina Durán, *Crisálida y mariposa*, figurín  
para el Estudio del Teatro Español, c. 1930.  
Museo Nacional del Teatro, Almagro.

FIG. 135.  
Marisa Roësset Velasco y otras amigas en su  
exposición en el Lyceum Club Femenino, 1927.  
Colección Ana Serrano Velasco.

Otras especialidades, como la escenografía y la pintura de paisaje, también fueron cubiertas con becas de la JAE, como ocurrió con los casos respectivos de Maruja Mallo y María Luisa Pérez Herrero. La primera logró una pensión para residir en París, donde dedicó tiempo a estudiar con ahínco el diseño de decorados y figurines tanto junto a Jean Hugo y Louis Marcoussis como en los estudios cinematográficos de la Paramount y Pathé Natan<sup>13</sup> (Murga Castro, 2017, p. 248). Por su parte, en 1923, Pérez Herrero logró el respaldo de la JAE durante dos años para estudiar paisajismo en Francia y Bélgica. Ayudante de Dibujo en la Escuela Normal de Maestras de Madrid y pensionada en El Paular, dedicó sus esfuerzos a capturar escenas de localidades parisinas, bretonas y belgas.<sup>14</sup> En septiembre de 1927 una nueva beca le permitió formarse en Venecia, Florencia, Roma y Nápoles. Su última solicitud, en 1934, para estudiar tres meses más en Francia, Bélgica y Holanda, nunca llegó a concretarse debido a su inesperada muerte con apenas treinta y seis años. Finalmente, artistas como Carmen Baroja, Delhy Tejero, Joaquina Zamora o Isabel Baquero no tuvieron tanta suerte al postular sus candidaturas a estas ayudas, pese a que sus respectivas solicitudes muestran sus importantes trayectorias en distintos campos artísticos relacionados con la decoración y el adorno.<sup>15</sup>

Para terminar este recorrido por las instituciones que dieron cobijo a la actividad de las mujeres en el campo de las artes decorativas, relacionado desde muchos puntos de vista con la Residencia de Señoritas, cabe destacar el Lyceum Club Femenino. Creado en 1926 bajo las directrices de María de Maeztu y con una relevante nómina de socias fundadoras (Aguilera, 2011, pp. 65-90) —entre las que se encontraban Matilde Ucelay, María Lejárraga, María Rodrigo, Victoria Kent, Zenobia Camprubí y otras muchas— este foro favoreció el aprendizaje y el establecimiento de redes entre

<sup>13</sup> Expediente JAE/69-581. Residencia de Estudiantes, Madrid.

<sup>14</sup> Expediente JAE/113-304. Residencia de Estudiantes, Madrid.

<sup>15</sup> Véanse los expedientes JAE/16-118, JAE/141-42, JAE/153-12 y JAE/15-72 respectivamente.

mujeres que reclamaban su papel y su voz en la sociedad contemporánea. En sus nutridos ciclos de conferencias —una buena parte, dedicada a las artes decorativas— hubo oportunidad, por ejemplo, de escuchar intervenciones sobre esmaltes de Carmen Baroja («Noticias e informaciones breves», 1927b, p. 4) e indumentaria de Isabel Oyarzábal («Sobre Checoslovaquia», 1931, p. 5).<sup>16</sup> Además, el Lyceum ofreció su espacio expositivo para muestras temporales, como los tejidos confeccionados por las hermanas Quiroga y los que adquirió la bailarina catalana Àurea de Sarrà en su gira por Egipto, además de los diseños en soportes diversos de Calvo y Durán —quien posteriormente también expuso su producción escenográfica—. Como veremos a continuación, el incremento de la participación de las mujeres en la actividad expositiva trasluce la consolidación del ámbito de la decoración y el adorno desde estéticas, soportes y aproximaciones muy diversas que muestran el florecimiento de un panorama, si bien aún bastante desconocido, de una enorme riqueza.

### UNA PRESENCIA CRECIENTE: LAS MUJERES EN EXPOSICIONES DE ARTE DECORATIVO

La creación de programas como los anteriormente expuestos, centrados en las artes decorativas y el diseño, así como de escuelas con enseñanzas dirigidas a las mujeres que incluyeron estas prácticas provocaron que su visibilidad en el espacio público fuera una consecuencia lógica y creciente. Dicho fenómeno fue manifestado en la celebración de numerosas exposiciones y ferias de artes industriales, a las que cada vez se sumaba un mayor número de mujeres. En 1893 —y tras la nutrida participación femenina en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano<sup>17</sup> del año anterior— abría sus puertas la Exposición Mundial Colombina en Chicago, para la que se estableció por primera vez en la historia

<sup>16</sup> Agradecemos esta información a la investigadora Mónica Monmeneu González.

<sup>17</sup> Este congreso dedicó una sesión a la educación de las mujeres, en la que participaron intelectuales españolas como Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal o María Goyri, entre otras.

un pabellón destinado a las producciones realizadas por mujeres. España también participó en esta muestra internacional con un pabellón propio, al cual alumnas de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, entre ellas Adela Ginés, enviaron algunos trabajos.

Pronto la participación de las mujeres en las muestras en territorio español se convirtió en una constante y las Exposiciones Nacionales pasaron a ser una cita ineludible también para ellas. Un recorrido condensado por sus sucesivas ediciones permite tomar el pulso de la intervención de las artistas desde finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX. Las copiosas referencias de la participación femenina en dichas convocatorias busca evidenciar la necesidad de profundizar en la investigación de las trayectorias y producciones de numerosas artistas, muchas de ellas aún desconocidas, con las cuales proponemos entender el contexto de las piezas incluidas en la presente muestra.

Desde 1897, las Exposiciones Nacionales reservaron una sección a las Artes Decorativas que, dado su desarrollo y revalorización, en 1908 comenzó a considerarse la posibilidad de su escisión en un evento independiente. De este modo y con carácter bienal, se crea-



FIG. 136. Carmen Suárez de Ortiz trabajando en su taller, reproducida en *La Esfera*, 26 de diciembre de 1925, p. 11.



FIG. 137.  
Diploma de la Exposición de Chicago de 1893. Asociación para la Enseñanza de la Mujer. Fundación Fernando de Castro, Madrid.



FIG. 138.  
Fotografía del stand del pabellón español en la exposición de Chicago, 1893. Asociación para la Enseñanza de la Mujer. Fundación Fernando de Castro, Madrid.



FIG. 139.  
Adela Ginés, Dibujo del rostro de una niña, s. f. Asociación para la Enseñanza de la Mujer. Fundación Fernando de Castro, Madrid.

ron las Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas (ENAD), que, sin embargo, debido a distintas polémicas, lograron sobrevivir únicamente en las convocatorias de 1911 y 1913 (Caparrós, 2023, pp. 199-200). Precedente de ellas había sido la Exposición de Artes Decorativas y de sus Aplicaciones a la Industria, que se había celebrado en Barcelona en 1881 organizada por el Instituto de Fomento del Trabajo Nacional, en cuyo catálogo se evidencia que toda mención femenina se relacionaba con piezas de tipo textil.<sup>18</sup>

Dentro de las especialidades contempladas en aquella primera Exposición Nacional de Artes Decorativas, entre las que se integraban la pintura y escultura decorativas aplicadas, la metalistería, la cerámica, la vidriera y el mosaico, las artes del libro y la faceta docente, se incorporó una sección específica denominada «Industrias textiles y labores de la mujer», que incluía tapices y bordados, alfombras, pasamanería, encajes, modelos para la estampación de telas y dibujos, cueros labrados sin procedimiento mecánico y, en general, «labores de la mujer en todos sus géneros» (Caparrós, 2023, p. 202). Es decir, las piezas de las mujeres eran segregadas de las demás, sin importar su técnica o soporte, bajo el único criterio establecido por la condición del sexo de su autoría.<sup>19</sup> En esta primera edición colaboró Carmen Baroja como expositora en la sección de Metalistería —que incluía orfebrería y joyería, esmalte, bronce decorativos, repujado y cincelado, incrustaciones, damasquinado y nielado, trabajos de forja y lima—. Sus contribuciones comprendieron una lámpara votiva repujada en cobre, un arca de plata y cobre repujados, un arca en cobre esmaltado, un marco también de cobre repujado y un tríptico de plata y cobre repujado con esmalte. Por su parte, María Lui-

sa Villalba lo haría en la sección de Cerámica, Vidriera y Mosaico con dos tiboires de tierra roja decorados con esmaltes oscuros y claros. Por último, en el apartado destinado a las Industrias Textiles y Labores de la Mujer, se presentaron Rosa Crexells i Valls, Aurora Gutiérrez Larraya, Pilar Huguet y Crexells, Carmen Pérez-Dolz —junto a su hermano Francisco— y Francisca Rius.<sup>20</sup>

La segunda edición de la ENAD, en 1913, contó con una nueva estructura, consistente en las secciones de arte decorativo, industrias artísticas y la enseñanza y el progreso de las artes. Entre los reconocimientos, Flora López Castrillo logró una segunda medalla por su obra *Cantatriz griega* —una pieza que también aparece referida como *Composición decorativa al temple. Alegoría del canto y la danza griega*—, mientras que Elena Ferrándiz la consiguió por un tapiz (Caparrós, 2023, p. 221). Por su parte, artistas como Encarnación Bustillo, Eloísa Bellestar, Florencia López o María Castellanos ganaron terceras medallas, además de algunas otras que contaron con menciones honoríficas y premios de aprecio. Como bien ha analizado Belén Ruiz Garrido, la presencia de mujeres en esta edición fue dispar, pues el mayor porcentaje —en torno a un 75 %— se encontró en la sección destinada específicamente a los trabajos de aguja, siendo la participación femenina muy reducida en el resto de secciones (2023, p. 136). Con todo, el recién creado MNAI adquirió la citada pieza de López Castrillo y una carpeta de cuero modelado de Aurora Gutiérrez Larraya. De esta última, en la muestra también se dispusieron varios encajes, esmaltes de Carmen Baroja, además de los bordados presentados por la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. Sin embargo, la supuesta incompetencia

<sup>18</sup> En ella, toda la representación femenina se limitaba a la autoría colectiva de varias monjas y la mención de Manuela Coll, las hermanas Cortada, Josefa Falga, Mercedes Ferrer, Teresa Molet y Celestina Balbina Robert (Instituto de Fomento del Trabajo Nacional, 1881).

<sup>19</sup> En la primera Exposición Nacional de Artes Decorativas fueron reconocidas con una medalla las artistas Pilar Huguet, Carmen Baroja y Ángela Gamundi (Caparrós, 2023, p. 207). También participaron en la muestra Aurora Gutiérrez Larraya, Carmen Alcoverro, María Pérez, Carmen Sánchez Aroca, Lucía Velarde, Paulina Montero, Carlota Fereal y Rosa Crexells.

<sup>20</sup> Otras artistas también presentaron sus obras en la mencionada exposición. Así, en la sección de «Pintura decorativa en sus varias aplicaciones» encontramos a Elena Álvarez Redondo, Luisa Rotet y Mundi, Josefa Texidor y Torres y Carmen Alcoverro. En la sección reservada a las labores de aguja figuraron, junto a las artistas citadas: Isabel Baquero, Concepción F. Nonídez, Elena Ferrándiz, Emilia Galvién Esparza, Ángela Gamundi Serra, Paz García, Aurelia Gispert Servat, Agustina González de Miguel, Luisa Lage Espinosa de los Monteros, Paulina Montero, Bibiana Paredes Martos, Carmen Sánchez Aroca, Columba Tarquís, Joaquina y Mercedes Vacarizas Vila y Marina Parés y Mundi.

de quienes participaban y el despropósito del reglamento de esta modalidad especializada generó una fuerte oposición, liderada por Rafael Doménech. Por ello, a partir de 1920, las artes decorativas volvieron a incluirse como una sección de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (ENBA). No fue hasta 1934, cuando se retomó la iniciativa de conceder a este tipo de vertientes sus ediciones propias, lo que, por desgracia, no llegó a concretarse debido a distintos retrasos y a las posteriores circunstancias de la guerra (Caparrós, 2023, pp. 235-236).

Probablemente el protagonismo que comenzaba a adquirir Carmen Baroja en el ámbito de las prácticas de adorno —no en vano había ganado sendas medallas en las ENAD de 1908 y 1910— favoreció que, en la edición de 1920, fuera elegida como secretaria de la sección de Artes Decorativas. Allí se presentó un nutrido grupo de mujeres, si se compara con su presencia en la sección de Pintura.<sup>21</sup> Entre ellas, valga nombrar a Eloísa Bellestar, que envió un almohadón de encaje español y cortinilla de encaje; Victorina Durán, que mostró un estor al batik y un cuadro con cinco telas al batik; Paula Millán Aloseite, que concursó con mantillas y telas; Soledad Moraleda y Casas, que envió un biombo; e Irene Riba, autora de una pantalla en batik, un pie de cerámica y un portalibro (*Catálogo*, 1920).<sup>22</sup> Como se puede apreciar, esta sección incorporó una amplia heterogeneidad en la naturaleza de las piezas presentadas. Sin embargo, en la siguiente edición, en la que participaron una cuarentena de artistas (*Catálogo*, 1922) y en cuya sección de Artes Decorativas Victorina Durán ejerció como secretaria, predominaron las obras textiles, sobre todo las realizadas a base de encajes y bordados —autorías de Isabel Baquero o María Luisa García Sáinz—, sin olvidar los proyectos de telas

21 En ella destacan Paula Millán Aloseite, M.<sup>a</sup> Luisa Pérez Herrero y M.<sup>a</sup> Luisa de la Riva Muñoz, mientras que Rosa Martínez Pardo y Helena Sorolla García lo harían en la parte dedicada a la escultura (*Catálogo*, 1920).

22 A ellas se sumaron otras: Guadalupe Cánovas y Péres, María Díaz Tejeiro de Martiarena, Concepción F. Nonidez, Carmen Fernández Neira, Adelaida García Bravo, M.<sup>a</sup> Luisa García Sáinz, Isabel Martínez Baquerizo, Flora de Miguel López, Ana Planas Codoñes, Carmen Pérez-Dolz, María Riba y Rodríguez y M.<sup>a</sup> Teresa de la Torre.

de Paula Millán Aloseite y el tapiz de sedas de colores de Emilia Pérez Ballester.<sup>23</sup> Muchas de estas artistas volverían a encontrarse dos años más tarde, aunque también se sumaron nuevas participantes. Entre ellas se encontraban Pilar Calvo Rodero con una arqueta con fotograbado, Matilde Calvo Rodero con un tapiz y proyectos de friso y tablero, y Victorina Durán con su batik *La cacería*, caminos de mesa, alfombras y papel pintado. Carmen y Pilar Coig Macías presentaron sendos almohadones, como también lo hicieron Asunción Delgado Sanmartín, M.<sup>a</sup> Rosa Vilahur Bellestar y Mercedes Elorz Navascués. Destacaron igualmente las piezas en soportes muy diversos de Carmen R. Domínguez, María Leandro Esteban, M.<sup>a</sup> de los Ángeles López-Roberts, Amparo Muñoz Montoro, Ana Vela y M.<sup>a</sup> Luisa Villalba Escudero.<sup>24</sup>

En 1926, Matilde Calvo Rodero presentó a la convocatoria nacional sus trabajos cerámicos para zócalo junto a trece encuadernaciones —entre ellas la de *Ricardo Wagner*—. Su amiga Victorina Durán también mostró dos partes de zocolada, junto a sus batiks del Buda, el fauno y Salomé, además de un brocado de oro, plata y seda. Otra artista recurrente desde las primeras ediciones, Isabel Baquero, expuso varios encajes; las afamadas modistas Amparo y Gloria Brimé enviaron

23 Otras participantes en Artes Decorativas fueron: Carmen Suárez de Ortiz, María Díez Izquierdo, Rosa Estany, M.<sup>a</sup> Teresa Fernández Caro, Francisca García de Rueda, M.<sup>a</sup> Luisa García Sáinz, María Huertas González, Juana Marín Franco, Gabriela Martínez de Cepeda, Nieves Mingote Perrucas, Concepción de Pablo Álvarez, Lucía Revuelta, Carmela M. Romano, María Torres Linares y María Velao (*Catálogo*, 1922). Por su parte, en Pintura concursaron: Margarita Alcahalí, Alfonsa Bendicho, Federica Bonay, Encarnación Bustillo, Matilde Calvo Rodero, Ana de Cirat, Ángela Dalmau, Mily Esquenazi, María Galán, Ana M.<sup>a</sup> Gálvez Armengaud, Elena Olmos, M.<sup>a</sup> de los Ángeles López-Roberts, Paula Millán, Francisca Molini, Mercedes Padró, Dolores Pardo, M.<sup>a</sup> Luisa Pérez Herrero, M.<sup>a</sup> Luisa de la Riva, Francisca Suriol, Trinidad de la Torre, Ana de Tudela, Purificación Vázquez y Joaquina Zamora. En Escultura figuraron M.<sup>a</sup> de los Angeles Lantada, Helena Sorolla y América Sosa.

24 La nómina se completó con Isabel Baquero, Juana Blanch, Paula Millán, Julia Alcaide, Luisa Botet, Encarnación Bustillo, Francisca Cáffaro, M.<sup>a</sup> del Carmen Corredoira, Ana M.<sup>a</sup> Gálvez, Ana M.<sup>a</sup> Giménez Cerra, M.<sup>a</sup> Josefina López de Ayala, M.<sup>a</sup> de los Ángeles López-Roberts, Francisca Molini, María Muñoz Perencejo, Elena Olmos, Mercedes Padró, M.<sup>a</sup> Luisa Pérez Herrero, Cristina Plá, Marisa Röesset, Piedad de Salas y Merlé, Purificación Vázquez y Rosario de Velasco. Cabe destacar en la sección de Grabado las piezas de Matilde Calvo Rodero y María Ferres de Homs (*Catálogo*, 1924).

figurines; Carmen Calvo Rodero presentó una cubierta de libro y una carpeta en cuero; su hermana Isabel, un almohadón en batik. La discípula de Victorina Durán, Concepción del Valle, presentó dos pañuelos, mientras que M.<sup>a</sup> Luisa Villalba seleccionó varios tibores. En total figuraron casi cincuenta artistas, repartidas entre las secciones de Artes Decorativas, Pintura y Escultura (*Catálogo*, 1926).<sup>25</sup>

Es evidente que la participación femenina iba en aumento y así lo hacía notar la prensa, por ejemplo, con motivo de la ENBA de 1930, en la que concurrieron cuarenta y ocho mujeres (Carral, 1930, pp. 14-15).<sup>26</sup> Por la sección de Artes Decorativas se presentaron, entre otras, Matilde Calvo Rodero —con tres carpetas en piel y seis cubiertas de libros (*Catálogo*, 1930, pp. 57-58)—<sup>27</sup>, Marga Gil Roësset —con una escayola—, Delhy Tejero —con una acuarela—, M.<sup>a</sup> de los Ángeles López-Roberts —con un proyecto de panel decorativo—. Igualmente, la profesora de batik en la Escuela de Artes y Oficios y del Colegio de Sordomudos y Ciegos de Madrid, María Luisa García Sáinz (Sampelayo, 1934, p. 8), presentó dos arquetas, dos tapas de libros, una carpeta, dos medallas, dos *pendentifs* en marfil y

25 A ellas les acompañaron Carmen Craig, María Díez Izquierdo, Carmen R. Domínguez, M.<sup>a</sup> Luisa García Sáinz, Inés Garrido, Antonia Hediger, M.<sup>a</sup> Ángeles López-Roberts, Lorenza Moreno, María Moreno, Rosa Navarro, Emilia Pérez Ballester, Anita Planas, Carmen Suárez de Ortiz y María Gallástegui Badet. Por su parte, Luisa Botet, Carmen Osés Hidalgo, M.<sup>a</sup> Luisa Pérez Herrero, Flora López Castrillo, Manuela de Velasco, Marisa Roësset, Julia Alcayde, Ana M.<sup>a</sup> Giménez Cerra, Carmen Gómez Marañón, Mercedes Padró, Carmen Ibrán, Francisca Molini, Luisa de Urcola, Encarnación Bustillo, María Muntadas, Mercedes Conde, Piedad de Salas, Elena Verdes, Pilar Fernández Aguilar, María Nueve-Iglesias, Montserrat Planella, Joaquina Zamora e Isabel Morales se presentaron en la sección de Pintura. En Escultura destacaron América Sosa, María Labradero y Ángela Oria.

26 En la sección de Pintura se presentaron, entre otras, Angelita Hernández Sampelayo, Lola de la Vega, Luisa de Urcola, Marisa Roësset, Mercedes Padró, Cecilia Plá, Encarnación Bustillo, Amparo González Figueroa y la brasileña Edith de Aguiar, además de las escultoras Isabel Pastor, Emilia Torrente, Marga Gil Roësset y Asunción Valdés (Arciniega, 1930, p. 13).

27 En concreto se trata de una carpeta de cuero repujado, una carpeta en piel gris con pirograbado y policromía, una cubierta en piel blanca para el libro *Fleur de Neige*, el libro *Barberousse* encuadernado en piel gris, el libro pintado en pergamino —*The Poem of Nizami*—, el libro *Les jardins des caresses* y dos libros encuadernados en pergamino y con relieves —*Volpone* y *La posada y el camino*—.



FIG. 140.  
Sala de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926 con piezas de Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero, *La Esfera*, Madrid, 3 de julio de 1926, p. 12. Colección particular.

FIG. 141.  
María Miret Furné, plato de vidrio con decoración de fresas, reproducido en el *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes*, 1932. Colección particular.

asta y unos pendientes (*Catálogo*, 1930, p. 59).<sup>28</sup> Dos años más tarde, esta misma artista se presentó en la sección de Artes de Adorno, a la que llevó un panel con tres batiks y otro con seis trabajos en cuero, junto a otras compañeras, como M.<sup>a</sup> Carmen Ochoa, Luisa Raquel de Amilivia, Custodia Huidobro, la viuda de Mariano Redondo, María Miret, María Fungairiño, Emilia Lillo, Delhy Tejero y Pitti Bartolozzi (*Catálogo*, 1932).<sup>29</sup> En la siguiente edición, en la exposición de 1934, la participación de las mujeres ya pasaba el medio centenar

28 A ellas habría que sumar a María Díez de Fernández Cuervo, Teresa Jiménez de Blas, Piedad de Salas, M.<sup>a</sup> del Rosario Rallo García, Dolores Barrau, Josefa Mansberger, M.<sup>a</sup> Mercedes Lario y Carmen Blanco. Asimismo, en la sección de Grabado se presentaron Encarnación Rubio y María Ferres.

29 En la sección de Pintura participaron María Gallástegui, M.<sup>a</sup> Luisa Palop, M.<sup>a</sup> Luisa Pérez Herrero, Ana M.<sup>a</sup> Giménez Cerra, Marisa Roësset, Amparo González Figueroa, Rosario de Velasco, Mariana López Cancio, Lola de la Vega, Margarita de Frau, María Muntada y Adela Ramos. En Escultura concursaron Marga Gil Roësset y Emilia Torrente, y en la sección de Grabado, Carmen Ramos.

(Fornet, 1934, p. 10),<sup>30</sup> de las que la mayoría intervino en el apartado de Pintura. De entre la quincena que lo hicieron en la sección de Artes Decorativas, cabe destacar a Isabel Pascual, Mary Moreno, Elvira Panadero, Teresa Mére, Antonia Palomo, Custodia Huidobro, M.<sup>a</sup> Josefa García Valenzuela, Teresa Robledo, Soledad Sancha, Delhy Tejero y Victorina Durán (*Catálogo*, 1934).

Los casos destacados hasta el momento demuestran, por tanto, cómo las ediciones de la ENBA sirvieron de espejo de una realidad cambiante en la cual las artistas fueron reclamando su propio espacio y mostrando la enorme diversidad de sus propuestas. No obstante, no fueron los únicos foros en los que es posible medir este fenómeno. En otros puntos geográficos destacan distintas organizaciones desde las que el empuje para las artes de adorno fue determinante. Así, debemos mencionar también la asociación Foment de les Arts Decoratives, creada en 1903 en Barcelona, que celebró numerosas muestras y publicó un importante anuario en el que se puede rastrear la presencia femenina, ya sea como socias o como expositoras.<sup>31</sup> Igualmente, la Sociedad Española de Amigos del Arte organizó distintas convocatorias en las que no estuvieron ausentes determinadas vertientes artísticas relacionadas con la labor de las mujeres, como la lencería y encajes, los tejidos españoles antiguos y «La casa española». Especialmente ilustrativa resulta la exposición dedicada al abanico en España (Ezquerria del



FIGS. 142-143. «Este año han concurrido cuarenta y ocho mujeres a la Exposición Nacional», *Estampa*, Madrid, 10 de junio de 1930, pp. 14-15. Hemeroteca Municipal de Madrid.

30 En la sección de Pintura figuraron Ángeles Parra, Marisa Roësset, Teresa Condeminas, Julia Minguillón, Rosario de Velasco, Margarita de Frau —que presentó *Tinta en plata*—, M.<sup>a</sup> Luisa Palop, Teresa Rodríguez Viñarás, Cristina Plá, Aurora Lezcano, M.<sup>a</sup> Rosa Ruiz Martínez, Nina Crespo, Carmen Martínez Kleiser, Flora López Castrillo, M.<sup>a</sup> Carmen Ochoa, Paz Navarro, María Galán, Mariana López Cancio, María Pou, Ana M.<sup>a</sup> Jiménez Cerra, M.<sup>a</sup> Luisa Pérez Herrero, Amparo González Figueroa, María Revenga, Julia Alcayde, María Muntadas y M.<sup>a</sup> Carmen Maura. En la sección de Grabado participaron Matilde Calvo Roderio y Eulalia Luna (*Catálogo*, 1934).

31 En el anuario correspondiente al año 1923 se incluye un listado de socios entre los que destacan algunas mujeres, como la señora viuda de Josep Ribas, vinculada a la ebanistería y la decoración; Dolors Valentí y Montagne, modista lencera; la viuda de Francesc Cardona, bordadora; Adelaida Ferrer de Ruiz-Narváez, que aparece como *mestressa*; Teresa Amatller, coleccionista de arte; Pilar Portella de Tiestos, escultora y *mestressa*; Moria Sallent de Guardiola, encajera; Nuria Miquel i Laporta y Carme Mercader i Ortega, dibujantas; María Oller i Rabass, pintora, y María Cladellas, viuda de Segura, comerciante de loza y objetos artísticos, mientras que como única socia honoraria aparecía Isabel Llorach i Dolsa (Foment, 1923).

Bayo, 1920), cuyas piezas pertenecían mayoritariamente a las colecciones de las infantas y las aristócratas. Por su parte, con una orientación más vanguardista, Amigos del Arte Nuevo (ADLAN), el grupo fundado en 1932, abrió una muestra de Maruja Mallo en el Centro de la Construcción de Madrid en 1936, pocas semanas antes del inicio de la guerra, en la que pudieron contemplarse sus diseños cerámicos y maquetas escenográficas (Murga Castro, 2017, p. 253).

También las exposiciones internacionales fueron un encuentro obligado donde progresivamente las artistas españolas lograron sobresalir. Resulta ilustrativo mencionar convocatorias como las que se celebraron en Barcelona: la Exposición Universal de 1888 y la Exposición Internacional del Moble i Decoració d'Interiors de 1923. Entre objetos de naturaleza muy diversa que oscilaban entre lo industrial y lo artesanal, es posible encontrar referencias a piezas realizadas por mujeres —aún muchas veces anónimas—, pero que transmiten un interés creciente hacia esas realidades (*Catálogo*, 1888; *Catálogo*, 1923). En 1927, la III Exposición Internacional de Arte de Monza recogió la concurrencia de numerosos artistas españoles a través de dos centenares y medio de obras. Entre las secciones de artes decorativas e industriales, figuran piezas de Aurora Gutiérrez Larraya, Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán. El volumen de Edmund Dulac *Fairy Book*, muy probablemente acompañado del libro *Ricardo Wagner*, y el batik del *Sátiro* de estas dos últimas, fueron algunas de las contribuciones más destacadas (Gaitán y Murga, 2021, pp. 196-197). El I Salón Internacional del Libro de Arte, celebrado en París en 1931, también constituyó una interesante ocasión para artistas como Calvo Rodero, a quien la prensa llegó a considerar dentro de las menciones de «varios magníficos maestros en el arte de encuadernar» (Asenjo, 1931, p. 6). Como prueba de la valía de Calvo Rodero, la entrevista incluyó la reproducción de uno de sus trabajos, que probablemente integró la exposición, una encuadernación en piel blanca pirograbada cuya portada llevaba por título *Flor de Neige. Contes de Grimm*.

Con todo, el encuentro internacional más relevante para el tema que nos ocupa fue sin duda la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industria-

les Modernas de París, celebrada en 1925. Al tiempo que la sede del MNAI de la calle Sacramento se quedaba pequeña, sus responsables lideraron la participación española en dicha convocatoria, en pleno debate sobre la cabida que determinadas manifestaciones podían encontrar en las nuevas tendencias de la arquitectura y el arte modernos.<sup>32</sup> Si bien abundaremos en estas cuestiones más adelante, debemos mencionar aquí el destacado papel que desempeñaron en dicho encuentro Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero. Ambas fueron seleccionadas por la dirección del MNAI para representar a España junto a otros compañeros, como Francisco Pérez-Dolz, y colegas procedentes de otros ámbitos, como Juan José, Gregorio Martínez Sierra o Bon. Al margen de que sus vínculos con el MNAI resultaran evidentes, la presencia parisina de ambas artistas gracias a sendas becas de la JAE sin duda ayudó a reforzar su sintonía con las líneas de la convocatoria.

32 Sobre la participación de otras regiones españolas, como el País Vasco o Andalucía, véase Villalba, 2012, pp. 291-303.



FIG. 144. Fotografía de una de las salas del pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1925, con batiks de Francisco Pérez-Dolz, telas de Mariano Fortuny y cerámicas del taller de los Zuloaga. MNAD.

Durán presentó los batiks titulados *La cacería* y *Salomé*, otro simplemente identificado como *Chal* y una tela para almohadón en el mismo soporte<sup>33</sup> —piezas que había presentado previamente en exposiciones nacionales—. Además, esta artista había realizado el diseño de dos zócalos en azulejos, pintados a trepa sobre esmalte, en colaboración con Juan Bautista Segarra Bernat.<sup>34</sup> Por su parte, Calvo Roderó envió siete encuadernaciones artísticas en piel: *Vita nova*, *Manon Lescaut*, *La dama de las camelias*, *Tratado de técnica ornamental*, *La luna nueva*, *Herman y Dorotea* y *Salomé*.<sup>35</sup> En otro listado, precisa también un batik titulado *Sorolla*, un cuero marbreado denominado *Atenea* y el pergamino de *Floreccillas de san Francisco*.<sup>36</sup>

Además de Durán y Calvo Roderó, otras artistas concurren en el pabellón español de la muestra pari-

sina, como la sevillana Carmen Suárez de Ortiz, conocida por su destreza con el esmalte, y Carmen de Falla, quien presentó una carpeta y un forro de libro en cuero repujado, dorado y policromado. Las hermanas Quiroga enviaron una quincena de piezas textiles, entre las que figuran varios paños, almohadones, bolsas de labor, tapetes y una alfombra.<sup>37</sup> Asimismo, no debemos olvidar la participación catalana en esta exposición, que si bien se hizo de manera independiente respecto a la del comité central de selección —no exenta de complicaciones (Marco, 1924-1925, pp. 25-32)—, incluyó, por iniciativa del Foment de les Arts Decoratives, las contribuciones de la viuda de Josep Ribas, que exhibió un comedor en gris y plata,<sup>38</sup> varios vidrios esmaltados por Nuria Solé y platos de vidrio por América Cardunets (Foment, 1926, pp. XXIII y XLII-XLIII).

Para concluir, este apartado ha evidenciado la comparecencia femenina ascendente en muestras tanto

33 Escrito de Victorina Durán al director general de Bellas Artes con el listado de obras presentadas a la Exposición, Madrid, 19 de noviembre de 1924. Boletines de inscripción de Victorina Durán en la Exposición de 1925. MNAD, C.0323,D.01(12).

34 Véase el boletín de inscripción de Juan Bautista Segarra Bernat en la Exposición de 1925. MNAD, C.0323,D.01(12).

35 Boletín de inscripción de Matilde Calvo Roderó en la Exposición de 1925. MNAD, C.0323,D.01(12).

36 Lista de obras de Matilde Calvo Roderó en la Exposición de 1925, Madrid, 27 de febrero de 1925. MNAD, C.0323,D.01(12).

37 Boletines de inscripción de Carmen Suárez de Ortiz, Carmen de Falla y las hermanas Quiroga en la Exposición de 1925. MNAD, C.0323,D.01(12).

38 Este dista mucho de otras producciones previas que habían sido recogidas, por ejemplo, por el Anuario de 1919 elaborado por el Foment de les Arts Decoratives y en el que se mostraban un arcón de novia de estilo gótico y una consola de estilo Luis XIV (Foment, 1919, p. 65).

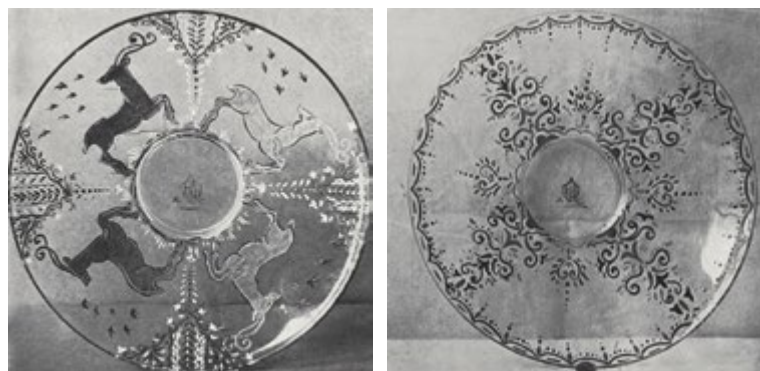
FIG. 145.  
Matilde Calvo Roderó, encuadernación de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, c. 1923. MNAD.

FIG. 146.  
Matilde Calvo Roderó, encuadernación de *Manuel Benedito* de José Francés, c. 1920-1925. Colección particular.



nacionales como internacionales, gracias a las cuales distintas instituciones públicas comenzaron a adquirir algunas de sus piezas con las que nutrir museos y colecciones. A modo de ejemplo, ya hemos mencionado casos como los de la *Cantatriz griega* de Flora López Castrillo o algunos batiks de Victorina Durán que fueron comprados por los responsables del MNAI en su tiempo. Asimismo, la creciente consideración de esta heterogénea producción artística llevó a la progresiva fundación de instituciones especializadas. El traslado del MNAI —ya convertido en MNAD— a la calle Montalbán en 1934 respondió así a las nuevas necesidades. En otras vertientes, las labores textiles, especialmente en sus aspectos ligados a la cultura popular —que lograron un hito con la celebración de la Exposición del Traje Regional e Histórico en 1925—, se canalizaron hacia la constitución, tres años más tarde, del Museo del Traje Regional e Histórico. La sensibilidad hacia la conservación de la ingente cultura popular española llevaba años motivando proyectos de investigación de los centros asociados a la JAE, en sintonía con las corrientes institucionistas, y ocupando ponencias de intelectuales y artistas. Cabe mencionar, por ejemplo, la conferencia de Isabel Oyarzábal junto a la bailarina Antonia Mercé, *la Argentina*, en el Lyceum Club en mayo de 1927 sobre las danzas españolas (S., 1927, p. 2) y la publicación de su libro *El traje regional de España* (Palencia, 1926). Su eco en la Residencia de Señoritas llevó a las estudiantes a organizar unas *Charlas regionales* en 1930, donde expusieron las costumbres de sus respectivas procedencias. Delhy Tejero, que entonces era residente, dedicó varias piezas a estas temáticas populares en los años siguientes.

Como vocales del patronato del nuevo Museo del Traje fueron nombradas precisamente Isabel Oyarzábal, Carmen Baroja, Victorina Durán y Trinidad Scholtz Hermendorf.<sup>39</sup> En 1934, sus colecciones se integraron en el Museo del Pueblo Español, que también reunió objetos domésticos y de trabajo procedentes del Seminario de Etnografía y Artes populares de la Escuela Superior



FIGS. 147-148.

América Cardunets, *Platos de vidrio esmaltado*, s. f., reproducido en el *Anuari del Foment de les Arts Decoratives 1924-1925*, Barcelona, Oliva de Vilanova, 1926, lámina XLIII. Colección particular.

FIG. 149.

Carmen Suárez de Ortiz, copa de plata y oro repujada, reproducida en el *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1922*, s. p. Colección particular.

FIG. 150.

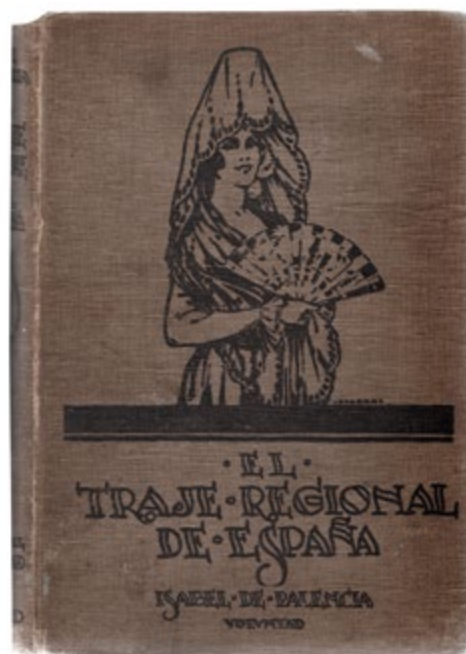
Carmen Suárez de Ortiz, bandeja de bronce dorada, calada y repujada, presentada a la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, reproducida en *La Esfera*, Madrid, 26 de diciembre de 1925, p. 11. Colección particular.

<sup>39</sup> *Gaceta de Madrid*, 66, 6 de marzo de 1932, p. 1653.





FIG. 155.  
Delhy Tejero, *Viuda rica de Toro*, 1932.  
Colección María Dolores Vila Tejero.



FIGS. 156-157.  
Isabel (Oyarzábal) de Palencia,  
*El traje regional de España*, Madrid,  
Voluntad, 1926. Colección particular.

Detalle de la lámina del traje de la  
«viuda rica» de Toro (Zamora).

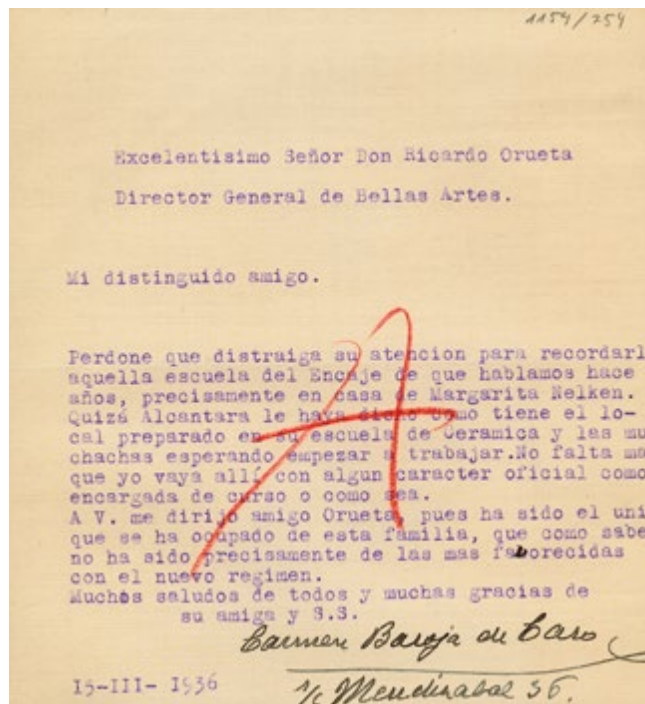


FIG. 158.  
Carta de Carmen de Baroja a Ricardo de Orueta,  
15 de marzo de 1936. Archivo del Centro de  
Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.

de Magisterio.<sup>40</sup> En su patronato figuró Scholtz como presidenta, mientras que Durán y Baroja ejercieron de vocales de su comité ejecutivo.<sup>41</sup>

Finalmente, también en 1934, Carmen Baroja logró sacar adelante un proyecto en el que llevaba tiempo trabajando: la fundación del Museo y Taller-Escuela del Encaje.<sup>42</sup> Gracias a la donación de Antonia García García, viuda de García Cabrejo y coleccionista de encajes, con la voluntad de ofrecer enseñanza gratuita en las artes del encaje a veinte huérfanas, la iniciativa se asoció al MNAD, combinando una vez más la faceta expositiva con la transmisión de saberes mediante la práctica. En el patronato del museo se integraron, además de la propia Baroja, Teresa Bauzá, Dolores Moya y Concepción Valenzuela junto a otros miembros, mientras que

40 Su director, Luis de Hoyos Sáinz, contrató a Carmen Baroja para catalogar junto a él las piezas del futuro Museo Histórico Textil.

41 *Gaceta de Madrid*, 251, 8 de septiembre de 1934, p. 2149, y 281, 8 de octubre de 1934, p. 220.

42 *Gaceta de Madrid*, 139, 19 de mayo de 1934, pp. 1148-1149.

la dirección del taller estuvo a cargo de María Díez de Fernández Cuervo. Distintas fuentes evidencian los esfuerzos de Baroja por impulsar aquella institución formativa encajera española. No obstante, a pesar de los anuncios mencionados, una carta de la artista a Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes en 1936, muestra que la iniciativa aún no había logrado concretarse, aunque se barajaba la posibilidad de ubicarla en la misma sede de la Escuela de Cerámica que había fundado Francisco Alcántara en 1911.<sup>43</sup> La Guerra Civil truncó unos planes que no lograron conferir a esta faceta de las artes de adorno su justo lugar, que asegurara sus posibilidades de conservación y exhibición permanente, aunque las prácticas siguieron vivas en muchas mujeres que continuaron transmitiendo, generación tras generación, aquellos valiosos saberes.

## PROFESIONALIZACIÓN DE LAS ARTES APLICADAS: EL LÁPIZ Y LA AGUJA

Una vez analizados los aspectos ligados a la educación de las artistas y las crecientes oportunidades de exposición en muestras y museos, a continuación nos detendremos en la profesionalización en algunos sectores, fundamentalmente centrados en la aguja y el lápiz. En esta paulatina conquista del espacio público laboral, fue determinante el acceso de las artistas al desempeño de su oficio en estudios propios. Ya comentamos anteriormente la importancia que tenía el poder encontrar una habitación propia, y estos lugares se convirtieron en el marco idóneo desde el que generar una red de contactos entre pares y una identidad profesional colectiva con la que reclamar un determinado estatus. Así lo ha analizado Zoë Thomas (2015) en el caso de la agrupación británica Women's Guild of Arts y en el contexto londinense entre 1880 y 1925, con conclusiones extrapolables al caso español. Como botón de muestra, el mencionado estudio de Matilde Calvo Rodero en el número 1 de la calle Ventura de la Vega, esquina con la Carrera

43 Carta de Carmen Baroja a Ricardo de Orueta, 15 de marzo de 1936. Archivo de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, 1154/754.

de San Jerónimo, se convirtió, como recordaba su amiga Victorina Durán, en un «centro de reunión de artistas y amigos». Aquel amplio espacio con «una gran clara-boya y ventanales con luz norte» que habían podido montar gracias a la financiación del padre de Matilde, subdirector de Tabacalera, se completó con las contribuciones de sus amistades, que les regalaron «juegos de té, lámparas, platos, cubiertos, floreros, bandejas, etc., etc., lo típico» (Durán, 2018, p. 214). Pero esas redes también se fueron tejiendo alrededor de los tés diarios y las actividades del Lyceum Club y de las asociaciones y entidades ligadas al voluntariado —como la Casa del Niño— o la docencia.

En las siguientes líneas, partiremos del sector con el que cerrábamos el apartado anterior, centrado en el encaje, al que tanta dedicación incansable ofreció Carmen Baroja, para reflexionar acerca de las condiciones laborales de las mujeres ligadas al corte y la confección. Ya hemos comentado cómo en el norte de Europa, en países como Bruselas, Inglaterra o Alemania, las labores de aguja venían experimentando un gran empuje desde finales del siglo XIX. En el contexto inglés, por ejemplo, la voluntad de resituarse en lo más alto de las jerarquías dentro de las artes



FIG. 159.  
Marisa Roësset Velasco, retrato de su costurera,  
1919. Colección Ana Serrano Velasco.



FIG. 160.  
Alfiletero, «Au carnaval de Venise, Madrid».  
Museo del Traje, Madrid.



FIG. 161.  
Dedal y su caja, Casa R. Hernández y Cía., Madrid.  
Museo del Traje, Madrid.



FIGS. 162-163.  
Detalles de dechados de la antigua colección  
de Concepción, M<sup>o</sup> Paz y Juana Alfaya,  
siglo XIX. MNAD.



FIG. 164.  
Vicenta Ciganda, dechado, antigua colección  
de las hermanas Alfaya, firmado en las  
Escuelas Pías de Alcalá de Henares,  
último cuarto del siglo XIX. MNAD.



FIG. 165.  
Juana Sacris, dechado, c. 1890. MNAD.

FIG. 166.  
Concepción Alfaya, marcador, 1895. MNAD.

FIG. 167.  
Antigua colección de Concepción, M<sup>o</sup> Paz  
y Juana Alfaya, dechado, c. 1890. MNAD.

decorativas en el movimiento *Arts & Crafts* se constata en la creación de una sección de bordado en Morris & Co. (Marsh, 2017, p. 128), así como en la fundación en 1872 de la Royal School of Needlework (Elliott y Helland, 2003, p. 5). En España, el panorama aún no tenía ese respaldo, a pesar de lo que importantes figuras, como la saga de encajeras del Palacio Real —desde Rosa Crexells a su hija Josefa Huguet y Crexells (Ribas, 2022, pp. 110-135)— o Aurora Gutiérrez Larraya (Llodrà, 2020), lograron en sus respectivos círculos. Con todo, tenemos que tener en cuenta que coser y bordar no eran lo mismo, pues la segunda actividad denotaba un estatus social de prestigio que la costura no otorgaba (Parker, 1989, pp. 62-63). No obstante, es indudable que las labores de aguja y, en concreto, los conocimientos de corte y confección posibilitaron a las mujeres la supervivencia accediendo a la venta de sus productos en determinados negocios y, por ende, a un mayor número de ingresos al núcleo familiar. Así lo comentó Eulalia Simarro, profesora del Centro de Instrucción Comercial de Madrid, en las páginas de su libro, *Método de corte y confección*. En su primera edición, que data de 1914, aseguraba ofrecer una formación lo más completa posible de esta enseñanza, «que constituye para la mujer, al propio tiempo que un medio de emancipación y de cultura, una solución para el problema económico en general, y muy particularmente bajo su aspecto doméstico» (Simarro, 1916, p. 4).

Consciente asimismo de democratizar estos conocimientos, María Guerrero había publicado ya en 1912 su propio *Método de corte y confección*, en cuyo prólogo advirtió la dificultad que entrañaba en los manuales sobre estos conocimientos hasta entonces aparecidos, especialmente en la comprensión de «complicados problemas geométricos» que generaban dificultades a sus destinatarias: «[...] desgraciadamente, en nuestro país la educación científica de la mujer deja mucho que desear, la forma de enseñanza de estos métodos es incomprensible, o mejor imposible, para alcanzar resultados de positiva utilidad» (Guerrero, 1912, s. p.). De este modo, su volumen estaba dirigido a niñas en los colegios, obreras, «madres de familia y señoras hacendosas». Ahí radicaba la importancia de hacer accesibles los

métodos de costura, como aseguró Encarnación Osés Hidalgo en su propia publicación:

Indudablemente ha de considerarse en nuestros días la enseñanza del corte y confección de toda clase de prendas de vestir, especialmente de las femeninas, si no como fundamental e imprescindible, al menos como un complemento necesario de la instrucción de la mujer, pues cualquiera que sea su estado social, cualquiera que sea también su situación en la vida, habrá de prestarle a la mujer servicios inapreciables el conocimiento de un método o sistema práctico y rápido para su uso propio o para alguno de los individuos de su familia. De ahí —pues ha sido necesario atender debidamente a una necesidad moderna tan fuertemente sentida— el gran número de sistemas que se han inventado para la enseñanza de conocimientos tan útiles a la mujer moderna (Osés Hidalgo, 1921, p. 3).

Los saberes de aguja, por tanto, ofrecieron salidas laborales de interés para muchas mujeres y la mayoría de estos manuales se centran principalmente en producción destinada a las prácticas religiosas, el ajuar



FIG. 168. Fotografía de Maruja Mallo en su estudio, 1936. Archivo Moreno, 28697\_B. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.



FIG. 169.  
Dolores Sanchís, cuerpo y  
cinturilla pertenecientes  
a la colección de indumentaria  
europea de Manuela Ballester,  
c. 1901-1925. Museo Nacional  
de Cerámica y Artes Suntuarias  
«González Martí», Valencia.



FIG. 170.  
Amparo Salarich, cuerpo  
perteneciente a la colección  
de indumentaria europea de  
Manuela Ballester, primera  
mitad del siglo xx. Museo  
Nacional de Cerámica y Artes  
Suntuarias «González Martí»,  
Valencia.

del hogar y la moda. Sin embargo, otras ramas del oficio textil también requirieron del trabajo de mujeres cuyos nombres no han trascendido a nuestros días, entre las que cabe destacar la del tapiz y la escena. Un centro de producción tan relevante como la Real Fábrica de Tapices, en Madrid, contrató a lo largo de su historia a innumerables mujeres que trabajaron en las distintas fases de confección de su producción. A pesar de que muchas de las fotografías que documentan los procesos que se llevaban a cabo entre sus paredes muestran a hombres trabajando en el tratamiento de los tejidos e incluso la confección de los diseños, es fácil encontrar escenas en las que son ellas quienes realizan las tareas más delicadas. Si bien la inmensa mayoría de sus integrantes quedaron injustamente en el anonimato, hay datos de puntuales colaboraciones de artistas en proyectos de esta institución, como el tapiz diseñado por Sonia Delaunay destinado a la Sociedad de Palcos del Club Náutico («Instalaciones de arte. La Casa Sonia», 1920, p. 2).



FIG. 171.  
Matilde Calvo Rodero,  
[*Mujer cosiendo*],  
c. 1925-1931.  
Colección particular.

Como hemos analizado anteriormente, cuando muchas de estas mujeres accedieron al espacio público del arte no lo hicieron necesariamente al sistema canónico de las artes plásticas, a los museos y las exposiciones o al incipiente mercado artístico, sino que se dirigieron al escenario. Haciendo uso de su propio cuerpo como instrumento, medio y fin de su arte, contribuyeron de manera primordial al desarrollo de la coreografía y la composición, y al esplendor de la interpretación dancística, teatral y musical de la Edad de Plata. Además, este sector constituye un lugar privilegiado para analizar la agencia de las creadoras, para valorar su papel entre la autoría y la interpretación. En este sentido, salvo contadas excepciones en las que algunas artistas lograron labrarse un nombre, dirigir sus compañías y coreografiar o poner en escena sus propios espectáculos —con diseños creados por ellas mismas—, muchas mujeres trabajaron en el anonimato de los cuerpos de baile, de los talleres de sastras y decoradoras. Al igual que sucedió en el contexto específico del diseño de moda —donde, a pesar de que la manufactura fue mayoritariamente femenina, la marca por lo general la encabezaron los hombres—, en la escenografía y, sobre todo, el figurinismo, sucedió algo análogo. Como ha estudiado Eva Moreno (2018), fueron escasos los ejemplos de mujeres que figuraron en los créditos de los espectáculos. Quizá Victorina Durán, Pitti Bartolozzi y las hermanas Amparo y Gloria Brimé fueron las excepciones que confirman la regla. Durán logró ostentar la cátedra de Indumentaria en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid desde 1929 y trabajó asiduamente para compañías de teatro renovadoras en la capital. De las hermanas Brimé cabe citar puestas en escena como la de *El Príncipe Carnaval*, revista de Cadenas y Serrano estrenada en el madrileño Teatro Victoria Eugenia de la que la prensa reprodujo sus coloridos y originales figurines («Las frívolas mujercitas de la opereta frívola», 1922).

Otras artistas se confeccionaban sus propios atuendos, como hemos señalado anteriormente con Tórtola Valencia. En el caso de Antonia Mercé, *la Argentina*, conviene destacar cómo, en el contexto de reivindicación de lo popular como herramienta de legitimación ante las audiencias en calidad de bailarina española

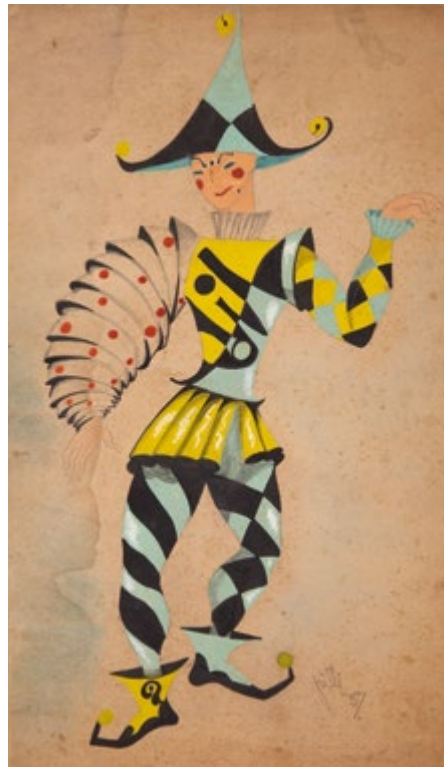


FIG. 172.  
Francis Bartolozzi (Pitti Bartolozzi),  
*Arlequín*, figurín para las Misiones  
Pedagógicas, 1937. Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.  
Depósito temporal familia Lozano  
Bartolozzi, 2012.

FIG. 173.  
Vicente Gómez Novella,  
*Magdalena penitente*, positivo  
fotográfico de Tórtola Valencia,  
1912. MNAD.



FIGS. 174-176.  
Vestido, diadema y varita de disfraz de hada,  
c. 1920. MNAD.



«auténtica», dedicó muchos esfuerzos a hacerse con trajes populares que adquirió en distintas excursiones y que acompañaban la puesta en escena de sus adaptaciones coreográficas de los bailes folclóricos. Tanto Mercé como Catalina Bárcena y otras figuras de los escenarios españoles e internacionales recurrieron a la configuración de un imaginario que se apoyaba en esas vestimentas tradicionales con las que enraizar sus propuestas, pero que también incluía piezas modernas con las que proyectar una imagen pública actual y fresca.

Si la aguja ofreció tanta versatilidad a las mujeres entre la realidad del hogar y la ficción del escenario, el lápiz funcionaría de forma semejante en lo que a la aplicación plástica se refiere, en el mundo laboral, a la ilustración y las artes del libro. Resulta una consecuencia lógica pensar que muchas de las artistas que lograron formarse



FIG. 177.  
Figurines de Amparo y Gloria  
Brimé en «Las frívolas mujercitas  
de la opereta frívola»,  
*La Esfera*, Madrid, 28 de  
octubre de 1922, p. 14.



FIGS. 178-181.  
Gregorio Martínez Sierra [María de la O Lejárraga], *Aldea ilusoria*, ilustrado por Laura Albéniz, Madrid, Estrella, 1920. Colección particular.



FIGS. 182-185.  
Gregorio Martínez Sierra [María de la O Lejárraga], *El peregrino ilusionado*, ilustrado por Laura Albéniz, Madrid, Estrella, 1920. Colección particular.



FIGS. 186-188.  
Marga Gil Roësset,  
*El niño de oro*, 1920.  
Colección Ana Serrano Velasco.

FIG. 189.  
Delhy Tejero, número 1  
de la serie *La Venus  
bolchevique*, ilustración  
para la revista *Crónica*,  
4 de diciembre de 1932.  
Colección María Dolores  
Vila Tejero.



FIGS. 190-192.  
Delhy Tejero, números 3,  
5 y 6 de la serie *La Venus  
bolchevique*, ilustraciones  
para la revista *Crónica*,  
20 de noviembre, 28 de  
agosto y 24 de julio de  
1932 respectivamente.  
Colección Inés Vila  
Vandangeon.



en las «bellas artes» de la época encontraran oportunidades en las páginas de las revistas ilustradas, las nuevas editoriales y las colecciones especializadas. Una gran parte de los encargos se dirigieron al público infantil. Así, por ejemplo, podemos mencionar la labor ilustrada en *La bruja Pirulí* de Pitti Bartolozzi, *Chon y Titi* de Alma Tapia, *Macaco, el periódico de los niños* de Delhy Tejero o las *Canciones de niños* de Marga Gil Roësset. No obstante, también proliferó la colaboración de las artistas en revistas o novelas concebidas para las mujeres, como la participación de Manuela Ballester en concursos de portadas, a saber, la de *Blanco y Negro* en 1929 o la de *Babbitt* de Sinclair Lewis convocado por la editorial Cenit, así como sus intervenciones con figurines en el suplemento *Labores y Modas* en los años treinta. En numerosas ocasiones, la autoría de la escritura y de la ilustración era femenina, como se observa en el tándem formado por María Lejárraga y Laura Albéniz, quienes concibieron las novelas de la editorial Estrella *Aldea ilusoria* y *El peregrino ilusionado* en 1920. Precisamente, las autorías y la propiedad en el contexto de las artes del libro se subrayaron a través del diseño de exlibris. Francisca Rius presentó uno de estos a la ENDA de 1911 (Catálogo, 1911). Valga mencionar también otros ejemplos de América Cardunets y el que Matilde Calvo Rodero realizara para Victorina Durán.

Al centrar nuestra atención en el plano manufacturero relacionado con las artes del libro, se aprecia cómo la función que las mujeres desempeñaban en las fábricas de papel se concentró generalmente en tareas meticulosas,<sup>44</sup> como el contado de las hojas, la separación de aquellas sucias o deterioradas, y su empaquetado y embalado («La fabricación de papel», 1924, pp. 20-21). Si bien en algunas localidades españolas las mujeres trabajaban en las secciones de caja, máquinas de componer y de imprimir, la prensa específica que el «jornal es inferior al de los hombres» («Las mujeres en la tipografía española», 1933, p. 30). Las tareas fueron evolucionando a medida que se perfeccionaron las téc-

nicas de grabado como, por ejemplo, los linotipos. Los criterios de asignación se mantuvieron de manera similar, atribuyendo a ellas capacidades inferiores: «Las mujeres son quienes hacen las matrices en su parte mecánica, a excepción del grabado y corte de matrices, por ser operaciones de mucha responsabilidad y sumo peligro, manejan los micrómetros con una soltura envidiable» (Sola Cerdán, 1928, p. 19).

La toma de espacios siguió *in crescendo* y, en 1926, *La Gaceta de las Artes Gráficas del Libro y de la Industria del Papel* daba la noticia de la creación de un Sindicato de Tipógrafas Españolas en Madrid («Las mujeres tipógrafas en España», 1926, p. 38), además de una Escuela de Tipógrafas, fundada por



FIG. 193. Ilustraciones de Alma Tapia para el cuento de Josefina Bolinaga «Chon y Titi», *Crónica*, Madrid, 15 de enero de 1933, p. 18. Colección particular.

44 Patricia Mayayo reflexionó sobre la atribución de trabajos mecánicos, repetitivos, que había que realizar con cuidado y de forma minuciosa (Mayayo, 2011).



FIGS. 194-195.  
Manuela Ballester, ilustraciones  
para las cubiertas de *Labores y  
Modas*, núms. 20 y 22, Valencia,  
abril y septiembre-octubre  
de 1935. Colección particular.



FIGS. 196-197.  
[¿Victorina Durán y Matilde Calvo Roderó?], dibujo preparatorio y cuero repujado y pintado *My Book*, c. 1925. MNAD.



FIGS. 198-199.  
Marga Gil Roësset,  
ilustraciones para el libro *Rose des Bois*, escrito con Consuelo Gil Roësset, 1921.  
Colección Ana Serrano Velasco.



FIG. 200.  
Matilde Calvo Rodero, encuadernación  
de *La dama de las camelias* de Alejandro  
Dumas, c. 1923.  
Colección particular.

FIG. 201.  
Adelayda Ferré, tapa de álbum de  
cuero repujado, s. f. Foto: Matorrodona,  
reproducido en el *Anuari del Foment de  
les Arts Decoratives*, Barcelona, Imprenta  
Elzeviriana, 1919, p. 101.

FIG. 202.  
Matilde Calvo Rodero, encuadernación  
de *Máximas y reflexiones morales*  
de La Rochefoucauld, enero de 1922.  
Colección particular.

FIG. 203.  
Alma Tapia, ilustración de cubierta del  
catálogo de la exposición *Libro español  
en Buenos Aires*, Madrid, Cámara Oficial  
del Libro de Madrid, 1933.  
Biblioteca Nacional de España.

Celsia Regis («La fundadora de la Escuela de Tipógrafas», 1927a, p. 39). Cabe destacar también las progresivas preocupaciones por las condiciones del gremio, como el artículo del zaragozano Mariano Escar Ladaga. En él se desprendía la creciente concienciación sobre los riesgos laborales que entrañaba el trabajo en las imprentas por exposición al plomo, emanaciones tóxicas e infecciones por el manejo de la maquinaria en espacios poco higienizados, que había llevado a la prohibición de empleo de mujeres jóvenes en las imprentas y talleres de cromolitografía (Escar Ladaga, 1927, p. 17).

Esta amplia industria del libro incluyó, como no podía ser de otra forma, la realización de encuadernaciones. Como ya analizamos anteriormente, el trabajo del repujado en cuero se convirtió en un atractivo para las mujeres, además de en una materia incluida en los programas artísticos educativos destinados a ellas. De este modo, no solo encontramos los ejemplos de las cubiertas que Matilde Calvo Rodero llevó a cabo, sino que a través de los catálogos y anuarios de exposiciones localizamos

otras muestras, como la de Adelaida Ferré, de quien se incluyó una tapa de álbum repujado en el *Anuari* de 1919 elaborado por el Foment de les Arts Decoratives.

Con todo, a pesar de los avances evidentes para hacerse un lugar en esas artes del libro y de su legítima reivindicación tras los esfuerzos de formación y desempeño de sus labores en igualdad de condiciones, aún en los años treinta es posible encontrar artículos llenos de condescendencia que proponían animar la lectura de las mujeres a partir del fomento de los «libros decorativos»: «[...] estas aficiones femeninas las debiéramos utilizar para la difusión de los libros, ofreciéndoselos de tal forma, que pudieran sustituir a esos mil cachivaches inútiles que adquieren en los comercios a precios elevados»; de esta forma «iría la mujer aficionándose a la lectura e invertiría en libros el dinero que hoy gasta en lanas para hacer inútiles labores de gancho» (Maestre, 1931, pp. 20-22). Afortunadamente, cada vez más mujeres pudieron disfrutar tanto del gancho como de la escritura, la ilustración, la encuadernación, la lectura y el disfrute de sus propios libros.



FIG. 204.  
Matilde Calvo Rodero,  
exlibris de Victorina  
Durán, c. 1920-1925.  
MNAD.

## BIBLIOGRAFÍA

- «Acció» (1914). *Revista de la Escola de Decoració*, Barcelona, año I, marzo, pp. 11-16.
- Aguilera Sastre, Juan (2011). «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino español», *Brocar*, 35, pp. 65-90.
- Arciniega de Granda, Rosa (1930). «Las mujeres en la Exposición Nacional de Bellas Artes», *Crónica*, 22 de junio, p. 13.
- Asenjo, A. G. (1931). «El libro español en el Salón Internacional del Libro de Arte», *El Imparcial*, 21 de junio, p. 6.
- Brandow-Faller, Megan (2020). *The Female Secession: Art and the Decorative at the Viennese Women's Academy*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- Cabrera, Ana (2015). «El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)», *Además De. Revista Online de Artes Decorativas y Diseño*, 1, pp. 89-112.
- Caparrós, Lola (2023). «Las Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas en España en el primer tercio del siglo xx», *Res Mobilis*, vol. 12, 15, pp. 200-242.
- Capel Martínez, Rosa María (1986). *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid, Ministerio de Cultura-Instituto de la Mujer.
- Carral, Ignacio (1930). «Este año han concurrido cuarenta y ocho mujeres a la Exposición Nacional», *Estampa*, Madrid, 10 de junio, pp. 14-15.
- Catálogo Oficial Especial de España. Exposición Universal de Barcelona* (1888). Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y C.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Artes Decorativas* (1911). Madrid, Artes Gráficas Mateu.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes* (1920). Madrid, Artes Gráficas Mateu.
- Catálogo oficial ilustrado. Exposición Nacional de Bellas Artes* (1922). Madrid, Artes Gráficas Mateu.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes* (1924). Madrid, Marte Artes Gráficas S. A.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes* (1926). Madrid, Mateu Artes e Industrias Gráficas.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes* (1930). Madrid, Blass S. A.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes* (1932). Madrid, Blass, S.A.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes* (1934). Madrid, Blass, S. A.
- Catálogo de la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores* (1923). Barcelona, Editorial Catalana.
- Cueva, Almudena de la y Márquez Padorno, Margarita (eds.) (2015). *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- Durán, Victorina (2018). *Mi vida. Sucedió* (edición crítica, introducción y notas de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas), Madrid, Residencia de Estudiantes.
- Elliott, Bridget y Helland, Janice (2003). *Women Artists and the Decorative Arts (1880-1935)*, Aldershot, Ashgate.
- Escar Ladaga, Mariano (1927). «El saturnismo en las Artes Gráficas», *La Gaceta de las Artes Gráficas del Libro y de la Industria del Papel*, Barcelona, 1 de enero, p. 17.
- Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona (1896). *Bases propuestas a la Excma. Diputación Provincial para la creación de una Escuela Superior de Artes decorativas o Industrias artísticas*, Barcelona, La Renaixensa.
- Ezquerro del Bayo, Joaquín (1920). *Exposición de «El abanico en España»*. *Catálogo general ilustrado*, Madrid, Blass y Cía.
- Foment de les Arts Decoratives (1919). [*Anuari*], Barcelona, Imprenta Elzeviriana.
- Foment de les Arts Decoratives (1923). *Anuari del Foment de les Arts Decoratives*, Barcelona, Anglada-Albert.
- Foment de les Arts Decoratives (1926). *Anuari del Foment de les Arts Decoratives 1924-1925*, Barcelona, Oliva de Vilanova, Impressor.
- Fornet, Emilio (1934). «Cincuenta mujeres presentan este año sus obras en la Exposición Nacional», *Estampa*, Madrid, 9 de junio, p. 10.
- Frank, Isabelle (2000). «Introduction. The History of the Theory of Decorative Art», en *The Theory of Decorative Art. An Anthology of European & American Writings, 1750-1940* (editado por Isabelle Frank). New Haven y Londres, Yale University Press.
- Gaitán Salinas, Carmen (2015). «La formación artística de las mujeres que partieron al exilio tras la Guerra Civil», en *Actas del Congreso Posguerras. 75 aniversario del fin de la guerra civil española* (coordinado por Gutmaro Gómez Bravo y Rubén Pallol), Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 3.14, pp. 1-10.

- Gaitán Salinas, Carmen (2019). *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano*, Madrid, Cátedra.
- Gaitán Salinas, Carmen y Murga Castro, Idoia (2021). «Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 33, 1, pp. 183-204.
- Guerrero, María (1912). *Método de corte y confección*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de A. Marzo.
- Gutiérrez Larraya, Tomás (1915). *El arte decorativo y la mujer*, Torrelavega, Imprenta de Antonio Fernández.
- «Instalaciones de arte. La Casa Sonia» (1920). *La Época*, Madrid, 10 de enero, p. 2.
- Instituto de Fomento del Trabajo Nacional (1881). *Catálogo de los objetos presentados a la Primera Exposición de Artes Decorativas y de sus Aplicaciones a la Industria*, Barcelona, Sucesores de N. Ramírez.
- «La fabricación de papel» (1924). *La Gaceta de las Artes Gráficas del Libro y de la Industria del Papel*, Barcelona, 1 de octubre, pp. 20-21.
- «La fundadora de la Escuela de Tipógrafas» (1927a). *La Gaceta de las Artes gráficas del Libro y de la Industria del Papel*, Barcelona, 1 de agosto, p. 39.
- «Las frívolas mujercitas de la opereta frívola» (1922). *La Esfera*, Madrid, 28 de octubre, p. 14.
- «Las mujeres tipógrafas en España» (1926). *La Gaceta de las Artes Gráficas del Libro y de la Industria del Papel*, Barcelona, 1 de agosto, p. 38.
- «Las mujeres en la tipografía española» (1933). *La Gaceta de las Artes Gráficas del Libro y de la Industria del Papel*, Barcelona, 1 de julio, p. 30.
- Llodrà, Joan Miquel (2020). «Aurora Gutiérrez Larraya. Sobre encajes y otras artes decorativas», en *Las mujeres y el universo de las artes* (coordinado por Concha Lomba, M.<sup>a</sup> Carmen Morte y Mónica Vázquez), Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 345-353.
- Loos, Adolf (2002). «Ornament and Crime (1908)», en *Crime and Ornament: The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos* (editado por Bernie Miller y Melony Ward), Toronto, YYZ Books.
- Maestre, Estanislao (1931). «El libro como objeto decorativo», *La Gaceta de las Artes Gráficas del Libro y de la Industria del Papel*, Barcelona, 1 de enero, pp. 20-22.
- Marco, Santiago (1926). «L'Exposició de París», en *Foment de les Arts decoratives, Anuari del Foment de les Arts Decoratives 1924-1925*, Barcelona, Oliva de Vilanova, Impressor, pp. 25-32.
- Marsh, Jan (2017). «Las mujeres en el movimiento Arts & Crafts», en *William Morris y compañía: el movimiento Arts & Crafts en Gran Bretaña* (editado por Manuel Fontán del Junco y María Zozaya Álvarez), Madrid y Barcelona, Fundación Juan March/Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 121-141.
- Mayayo, Patricia (2011). *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re) producción*, Barcelona, UOC.
- Menéndez Robles, María Luisa y Reyes Téllez, Francisco (2010). «Joaquín Sorolla y su relación con la ILE y la JAE», en *100 JAE. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su centenario* (coordinado por José García-Velasco y José Manuel Sánchez Ron), Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 314-353.
- Moreno Lago, Eva (2018). «Victorina Durán, escenógrafa y figurinista. Trabajar en una profesión de hombres durante la II República», en *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes. Una experiencia cívica en la Segunda República* (editado por Rosa Monlleó Peris, Inmaculada Badenes-Gasset Ramos y Eva Alcón Sornichero), Castellón, Universitat Jaume I, pp. 353-368.
- Murga Castro, Idoia (2015). «Muros para pintar. Las artistas y la Residencia de Señoritas», en *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)* (editado por Almudena de la Cueva y Margarita Márquez Padorno), Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 86-127.
- Murga Castro, Idoia (2017). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata*, Madrid, CSIC.
- Murga Castro, Idoia y Gaitán Salinas, Carmen (2018). «Introducción», en Victorina Durán, *Mi vida. Sucedió* (edición crítica, introducción y notas de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas), Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 11-101.
- «Noticias e informaciones breves» (1927). *La Nación*, 1 de diciembre, p. 4.
- Osés Hidalgo, Encarnación (1921). *Método de corte y confección*, Barcelona, Perelló.
- Palencia, Isabel (de Oyarzábal) de (1926). *El traje regional de España*, Madrid, Voluntad.
- Parker, Rozsika (1989). *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, The Women's Press.
- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora.

Ribas San Emeterio, Neus (2022). «La colección de encajes de las herederas de Rosa Creixells. De L'Hospitalet de Llobregat a la corte de Madrid», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 5, pp. 110-135.

Ruiz Garrido, Belén (2023). «Diseño y creación de mujeres: Flora López Castrillo en el contexto de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913», en *Inconformistas. Diseño y género* (editado por Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno), Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 133-152.

S. [Salazar, Adolfo] (1927). «Varias conferencias», *El Sol*, Madrid, 6 de mayo, p. 2.

Sampelayo, Carlos (1934). «Visita de escuelas: La central de la calle de La Palma. Mujeres que pintan telas y hombres que forjan hierros», *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 23 de noviembre, p. 8.

Sánchez Blanco, Laura y Hernández Huerta, José Luis (2008). «La Asociación para la Enseñanza de la Mujer. Una iniciativa reformista de Fernando de Castro (1870-1936)», *Papeles Salmantinos de Educación*, 10, pp. 225-241.

Segade, Manuel (com.) (2016). *Fin de partida: Duchamp, el ajedrez y las vanguardias*, Barcelona, Fundación Joan Miró.

Seseña, Natacha (1988). «Los becarios de arte de la Junta para Ampliación de Estudios», en 1907-1987. *La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones científicas 80 años después* (editado por José Manuel Sánchez Ron), vol. 2, Madrid, CSIC, pp. 557-585.

Simarro de Ortiz, Eulalia (1916). *Método de corte y confección*, Madrid, Hijos de Tello.

«Sobre Checoslovaquia» (1931). *Crisol*, 18 de diciembre, p. 5.

Sola Cerdán, Alberto de (1928). «Recuerdos de un viaje a Inglaterra. Cómo se construyen las máquinas de componer "Linotype"», *La Gaceta de las Artes Gráficas del Libro y de la Industria del Papel*, Barcelona, 1 de agosto, pp. 19-20.

Thomas, Zoë (2015). «At Home with the Women's Guild of Arts: Gender and Professional Identity in London Studios, c. 1880-1925», *Women's History Review*, vol. 24, 6, pp. 938-964.

Villalba Salvador, María (2012). «La participación española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (París, 1925): un proyecto del Museo Nacional de Artes Industriales (hoy Museo Nacional de Artes Decorativas)», *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, vol. 7, pp. 291-303.



## 2.

# DECORO Y DECORACIÓN

## HISTORIAS CRUZADAS

## EN LA CONSTRUCCIÓN DE LO FEMENINO



FIG. 205.  
*Catàleg de l'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors / Catálogo de la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores, Barcelona, Editorial Catalana, 1923. Colección particular.*

Cuando el panorama cultural saltó por los aires en julio de 1936 tras el golpe de Estado, los miembros de la Real Academia Española se encontraban trabajando en la publicación del tercer tomo del *Diccionario histórico de la lengua española*, un proyecto pionero para la lexicografía emprendido tres años antes (Campo Souto, 2017). En aquellos legajos que quedaron inéditos, aparecía la voz «decoro», para cuya definición los académicos habían recurrido a Vitruvio, una figura de referencia en la historiografía del arte. Procedente del latín *decorus*, el diccionario recogía cómo el autor de *De architectura* aplicaba esta característica a aquel edificio «tan correcto, que no tenga cosa alguna que no esté aprobada y compuesta con autoridad».<sup>1</sup> Forma y moral aparecían, por tanto, unidas ya en el origen de una etimología crucial para entender las connotaciones que lo decorativo tendría en la contemporaneidad desde una perspectiva de género. El *decorum* vitruviano, sinónimo de ornamentación, se entendería, en este sentido, desde la conveniencia y la adecuación, en la estela de los legados antiguos de Sócrates y Cicerón (Abad Doménech y Bueno Camejo, 2001, p. 32). De hecho, en el volumen *De Officiis* de este último, el decoro había sido definido como una virtud que somete la palabra y la conducta a la razón, ligado a la justicia y a la verdad. Desde entonces, la concordancia y el respeto con lo que buscaba ser representado se fue asociando, con el paso del tiempo, con una impronta moral cristiana ligada a la decencia, el pudor, la gravedad y la honestidad (Martínez-Burgos, 1988, p. 93). De ahí que el decoro alcanzara una atención central en las restricciones morales aplicadas a las mujeres a lo largo de la historia y que la ornamentación se convirtiera en un ámbito sospechoso, siempre sometido a juicio y susceptible

<sup>1</sup> «Decoro», *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española 2021*, Real Academia Española, <https://www.rae.es/tdhle/decoro>.

de ser controlado por la autoridad en busca de lo que en cada momento se consideró dentro de la corrección.

Con estos precedentes, es lógico que el adorno, en su expresión más amplia, se asociara al embellecimiento y el engalanamiento, pero a través de lo entendido como adecuado o conveniente, cualidades todas ellas asignadas a las aspiraciones de las mujeres desde una perspectiva consuetudinaria. En el terreno que se les confirió, reducido a los márgenes del canon y los discursos dominantes, se situaron las connotaciones de lo aplicado, lo menor, lo frívolo... elementos supuestamente inherentes a la despectiva y condescendiente etiqueta del «bello sexo». Y ciertamente, en esos lugares marginales, pese a los lastres y los soslayos, floreció la creatividad de las mujeres, cuya intervención abarcó, como analizaremos a continuación, todos los ámbitos ligados a los espacios interiores, los objetos cotidianos y la vestimenta, elementos con los que muchas artistas pusieron en práctica diferentes vías de experimentación con relación a las estéticas de la modernidad y la vanguardia, que se imbricaron en los saberes y tradiciones heredados de generaciones anteriores. Por tanto, una visión crítica de este complejo campo arroja luz a otras narrativas de una historia del arte mucho más rica y llena de matices.

El diseño de los objetos cotidianos y la configuración de los espacios de convivencia fueron, sin duda, un ámbito de protagonismo de las mujeres, si bien su crédito estuvo permanentemente condicionado a los códigos de la sociedad de la época. Las diversas necesidades a las que la realidad de cada sexo debía responder supeditaron igualmente un tipo de consumo, del cual, por su incuestionable hegemonía dentro del hogar, ellas fueron las máximas responsables. De este modo, aun cuando desconocemos la autoría de tantas piezas de mobiliario, es evidente la intervención de las mujeres en el diseño y la producción de, por ejemplo, sillas de parto, tocadores, costureros, mecedoras, cunas o cómodas.

En este contexto del diseño y la fabricación de muebles y objetos del hogar, es tarea complicada encontrar el nombre de empresas que estuviesen regentadas por mujeres, salvo que lo hiciesen de la mano de sus maridos o se tratara de una viuda que mantenía el negocio familiar. A este respecto, cabe destacar



FIG. 206.  
Anuncio de Vda. de Josep Ribas  
en el *Catàleg de l'Exposició Internacional del  
Moble i decoració d'Interiors* de 1923, p. 117.  
Colección particular.

FIG. 207.  
Matilde Calvo Rodero, *[Ventana con cactus]*,  
c. 1925-1931. Colección particular.

compañías muy diversas, desde el diseño y fabricación de cajas de lujo para bombones de la viuda de Moya (Foment, 1919) a la Manufactura de Muebles de Fantasía de Emília Bosch bajo el nombre de Vda. de Cerveró (Gil Farré, 2023). Otras empresas de mujeres también se dedicaron al mobiliario y la decoración, como Vda. de Josep Ribas —un importante negocio de ebanistería— y Vda. de E. Bertrán —especializada en pintura decorativa y papeles pintados de tipo Glacier, que imita vidrieras—. Ambas se anunciaban en el catálogo de la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores de Barcelona, cuya cubierta, paradójicamente, reproducía un dibujo de Ricard Canals en el que una mujer descubre un gran cortinaje y muestra los detalles de un interior del cual ella misma se presenta a la vez como protagonista y como objeto decorativo ante la mirada masculina (*Catàleg de l'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors*, 1923).

Como ha estudiado Marsha Meskimmon (1996), precisamente es el entorno vital y laboral de las artistas el que en gran medida ha condicionado la relevancia de lo doméstico, lo íntimo y lo familiar en sus propias representaciones, así como su lugar en el espacio. Muchas de las creadoras de este periodo representan el corazón de sus hogares, con sus muebles y objetos cotidianos. Su presencia se adivina detrás del lienzo; el interior se cuenta a través de sus ojos y sus pinceles, y su personalidad se traduce a través de los objetos de los que se rodean. Así lo transmiten los interiores del hogar que pintan unas jóvenes Menchu Gal, cuya escena emana la vida familiar en el seno de la sociedad vasca de principios del siglo xx, y Marisa Roësset, a modo de *veduta* de un paisaje casero en la quietud del día. A su rutina y al trabajo doméstico consagran la dignidad los instantes capturados tendiendo la ropa o pelando patatas, como regalan Lluïsa Vidal y María Blanchard con sus escenas de intimidad y cuidados.



FIG. 208.  
Menchu Gal, *Interior V*, c. 1935.  
Fundación Menchu Gal.



FIG. 209.  
Lluïsa Vidal, *Las amas de casa*, 1905.  
Museu Nacional d'Art de Catalunya.

La vida interior se proyecta a través de los objetos con los que las mujeres conviven, los cuales, de alguna manera, hacen palpar su personalidad cuando los eligen como motivo de sus composiciones, cuando se representan junto a ellos o cuando deciden intervenirlos artísticamente. En este sentido, la iconografía de sus fotografías, óleos y dibujos evidencia una atracción especial de algunas artistas por los biombo, probablemente los objetos que mejor se sitúan en el umbral entre el cuadro y el utensilio, entre el adorno y la función, entre las artes plásticas y las artes decorativas. Su presencia protagoniza buena parte de la atención de las nuevas olas en decoración coordinadas con otros detalles llevados a cenefas, alfombras y armarios. Las revistas de la época muestran el uso de este tipo de separadores en el adorno de habitaciones y salones, para combinar con almohadones modernos cerca de las chimeneas y controlar así corrientes de aire o para colgar sombreros («Trabajos manuales y labores femeninas», 1933, p. 165). Victorina Durán fue una de esas creadoras fascinadas por estas mamparas asiáticas, de las que se rodeó tanto en el Museo Nacional de Artes Industriales<sup>2</sup> como en el estudio que compartió con sus amigas, según ilustran varias fotografías en las que posó junto a ellas. Se aprecia de nuevo en esta actitud el catalizador que constituyeron las novedades procedentes de distintos puntos de la geografía asiática, que incentivaron la dominación de nuevas técnicas. Y si estas corrientes habían llegado al contexto madrileño de principios de los años veinte, también se desarrollaban con éxito en el ámbito catalán, donde Enriqueta Pascual realizó a finales de la década en óleo y laca urushi su biombo dedicado al bullicioso mercado de Calaf.



FIG. 210.  
Marisa Roësset Velasco, *Interior de casa*,  
c. 1913. Colección Ana Serrano Velasco.

FIG. 211.  
María Blanchard (María Gutiérrez Blanchard),  
*La cocinera*, 1923. Colección particular.

<sup>2</sup> El biombo de los papagayos con el que posó para la cámara era una de las piezas más destacadas de la sala sexta del MNAI, dedicada al arte contemporáneo, como muestra su reproducción en la prensa (Sarlo, 1932, p. 9).



Al igual que los biombos, otros objetos y muebles del hogar proyectan la personalidad de las artistas, que configuran con ellos verdaderos bodegones modernos que trascienden el habitual concepto de «naturaleza muerta». Como ya se ha mencionado, Victorina Durán, de hecho, aludía al «alma de las cosas muertas» en un sentido valleinclanesco que le sirvió a su vez como forma de reflexionar sobre lo objetual. Con un trasfondo un tanto hermético y bajo el título tan genérico de *Cosas*, Rosario de Velasco configuró un enigmático bodegón a partir de papeles y bolas de cristal, que recuerdan a las canicas de los juegos infantiles o la esfera de las videntes, en una de las cuales se autorrepresenta. Esta mezcla entre objeto y sujeto, bodegón y autorretrato, descubre un ángulo propio desde el que entender la atención a lo cotidiano de estas artistas. En realidad, respondía a una larga tradición, como aquellas naturalezas muertas que esconden pequeños autorretratos de Clara Peeters y que adquieren mayor presencia en otros ejemplos de un género propio firmado por Artemisa Gentileschi, Sofonisba Anguissola, Marie Élisabeth Vigée Lebrun y un largo etcétera (Borzello, 1998). Autorrepresentarse significaba reivindicarse, muchas veces, en el ejercicio de su trabajo, otras, como práctica introspectiva. Si a Lluïsa Vidal la encontramos pincel en mano, Delhy Tejero y Ángeles Santos parecen querer buscar todos sus yos en el interior de sus espejos. Así lo recordaba la propia Durán en sus memorias, al hablar del armario de luna que heredó de su madre, la bailarina del Teatro Real Genoveva Cebrián: «Esta luna, como todos los espejos, guardan las imágenes que en ellos se reflejaron. [...] antes de dormir miro su luna y en ella veo todas estas imágenes. No se han ido: están ahí, yo sé que están ahí, como si este espejo hubiese guardado dentro del armario todo lo reflejado en él. En este espejo me he visto por primera vez. Dentro estoy yo, está toda mi vida» (2018, pp. 49-50).

FIG. 212.  
Autoría desconocida, dibujo de interior,  
c. 1901-1933. MNAD.

FIG. 213.  
Enriqueta Pascual Benigani,  
(a partir de un dibujo de Xavier Nogués  
[Barcelona, 1873-1941]), *El mercado de Calaf*,  
1929. Museu Nacional d'Art de Catalunya,  
depósito de coleccionista privado, 2019.



FIG. 214.  
Biombo con loros y flores, principios del siglo XX.  
MNAD.

FIG. 215.  
Sala del MNAI con biombo de loros y flores,  
MNAD.

FIG. 216.  
Victorina Durán con biombo de loros y flores  
en MNAI, c. 1921. Donación Pin Morales  
Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

FIGS. 217-218.  
Victorina Durán posando con biombos,  
Madrid, 1928 y 1921. Donación Pin Morales  
Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



FIG. 219.  
Lluïsa Vidal, *Autorretrato*, c. 1899.  
Donación de Francesca Vidal  
y otros hermanos de la artista, 1935.  
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



FIG. 220.  
Ángeles Santos, *Autorretrato*, 1928.  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

FIG. 221.  
Delhy Tejero, *Autorretrato*, 1937. Colección  
María Dolores Vila Tejero.



FIG. 222.  
Victorina Durán. Fotografía dedicada a su madre,  
Genoveva Cebrián, el 1 de agosto de 1914.  
Donación Pin Morales Durán.  
Museo Nacional del Teatro, Almagro.

FIG. 223.  
Caja pitillera, 1901-1950.  
MNAD.

FIGS. 224-226.  
Auguste Bonaz, pitillera, boquilla  
y caja, c. 1920-1930. Museo del  
Traje, Madrid.



FIG. 227.  
Sombrilla,  
finales del siglo XIX.  
MNAD.



FIG. 228.  
María Luisa Villalba Escudero,  
abanico de encaje a la aguja  
(según dibujo de Pilar Huguet  
de Crexells), s. f.  
Escuela de Artes de Toledo.



FIG. 229.  
Armario de luna de Victorina Durán que  
perteneció a su madre, Genoveva Cebrián,  
y detalle de las inscripciones internas, finales  
del siglo XIX. Colección Cristina Durán  
y Antón Giménez-Arnau Durán.

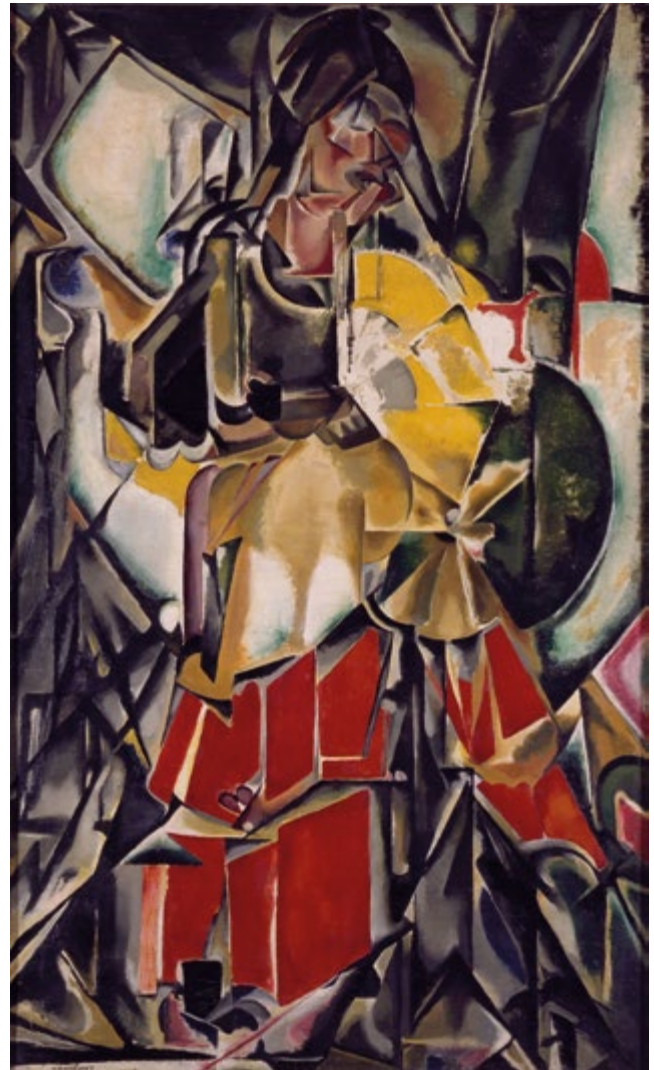


FIG. 230.  
M. Gutiérrez (María Gutiérrez Blanchard),  
*Mujer con abanico – La dama del abanico*, c. 1913-1915.  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

De hecho, Durán se sirvió de este método para evocar vivencias y anécdotas a partir del espejo y de otros muchos objetos que encontraba en el Rastro.<sup>3</sup> El paseo madrileño activaba la memoria de la artista, que relataba la importancia que cada objeto ocupó en su vida cotidiana de niñez y juventud: «Parece increíble que un objeto cualquiera que vemos en el Rastro traiga a la memoria recuerdos de años pasados» (Durán, 2018, p. 98). Así, su autobiografía se traduce en autorretrato a través de la representación de sus objetos. La obsesión por el mercadillo madrileño fue un interés común a muchos creadores e intelectuales de la época, entre los que quizá Ramón Gómez de la Serna ha logrado una mayor trascendencia. No obstante, lo que se aprecia en las artistas es su atención a aquellos elementos que formaban parte de la vida de las mujeres, de su preocupación por el adorno y el decoro. Durán se detiene en algunos de ellos, como un carnet de baile, un cortaplumas, un llamador y una mantilla negra, esta última, íntimamente conectada con sus recuerdos familiares de niñez: «En una vieja caja de cartón está guardada, desde hace muchos años. De vez en cuando la saco y la tengo entre mis manos. Su contacto me sintoniza en el acto con el recuerdo de la cabeza y del busto de mi tía Manuela. Ella la usó en los primeros años de este siglo, llevándola siempre puesta cuando iba a nuestra casa del viejo Madrid» (Durán, 2018, p. 91). Durán dirige buena parte de la atención a elementos de la indumentaria, lo que no en vano alude a su condición de catedrática de esta materia en el Conservatorio madrileño. La sombrilla, el paraguas, el bastón, la boquilla de marfil y los abanicos configuran los imaginarios del cambio de siglo, entre los modelos decimonónicos y los de la nueva mujer moderna. Sobre estos utensilios escribió la artista continuamente y les dedicó conferencias. En algunas de sus reflexiones se adivina cierta nostalgia sobre la desaparición de los usos de su historia «unida a la coquetería

femenina de todos los tiempos» (Durán, 2018, p. 108), en una línea de reivindicación de lo artesanal frente a la alienación industrial que trae ecos de las sensibilidades de *Arts & Crafts* y de las enseñanzas de Doménech del cambio de siglo:

Este abanico me recuerda a los de mi abuela Encarnación. No sé si eran de ella, o tal vez de mi bisabuela. Los recuerdo desde que tengo uso de razón. Cuando era muy pequeña, mi abuela, de vez en cuando, los sacaba de una caja donde estaban guardados en su armario de luna y me los enseñaba. [...] Ahora puedo tocarlos, acariciar sus varillajes de marfil, de sándalo o de nácar. Vuestra misión de dar aire ya no se precisa. La refrigeración o los ventiladores monstruosos que os sustituyeron os arrebataron vuestra finalidad. Ahora estáis paralizados en las vitrinas, sois piezas muestras de museo, pero sobrevivís porque sois bellos y la belleza siempre perdura. En movimiento o en quietud los abanicos nos darán siempre «aire» del recuerdo sentimental de su época (Durán, 2018, p. 108).



FIG. 231.  
Rosario de Velasco, *Cosas*, 3 de junio de 1935.  
Fotografía del Archivo Ruiz Vernacci, VN-39464.  
Instituto del Patrimonio Cultural Español,  
Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.

3 Algunos de los objetos que sirven de hilo narrativo en el volumen dedicado al Rastro aparecen también en *Sucedió*, la parte de sus memorias que sigue un esquema más tradicional del género literario. Distintos fragmentos de la escritura se repiten en ambos libros, pero los diferencia el matiz que acentúa el origen de cada anécdota en el objeto del mercado madrileño.



FIG. 232.  
 Ángeles Santos, *Lilas y calavera*, 1930.  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

FIG. 233.  
 Ángeles Santos, *Vaso*, 1928.  
 Colección particular.



FIG. 234.  
 Maruja Mallo, *Estampa*, 1928.  
 Colecciones Fundación MAPFRE.

FIG. 235.  
 Maruja Mallo, *Estampa*, 1927.  
 Galería Guillermo de Osma,  
 Madrid.



Todos aquellos complementos de adorno se mezclan, en las páginas de las memorias de Durán, con menciones a muebles, como la mecedora y el reclinatorio, pequeñas figuras de decoración religiosa y de inspiración orientalista, cajas, muñecas, postales, discos y, cómo no, las tijeras de costura, una constante que conectaba con sus recuerdos sobre las mujeres del servicio doméstico que la cuidaron de niña. La importancia de aquellas tijeras y, en general, de los objetos de costura, es reivindicada también por otras artistas y escritoras de la época. Ya hemos mencionado una de las naturalezas muertas de María Blanchard, quien no dudó en aplicar una estética tan rompedora en el Madrid del segundo lustro de los años diez como el cubismo para combinarla con estos tradicionales instrumentos del trabajo femenino y doméstico. Desde los fríos realismos de entreguerras, Ángeles Santos ofreció su propia versión de la *vanitas* moderna en un rincón hogareño transformado con crudeza por la presencia de una calavera o del consumo de tabaco y alcohol como nuevas posibilidades de ocio de las mujeres de los años veinte cada vez más extendidas. Por su parte, Maruja Mallo también recurrió a distintos objetos para aludir a los mundos de las mujeres, aunque en su caso se trasluce ya un cierto espíritu vanguardista que, en sus alusiones a lo onírico y lo nocturno, emana surrealismo en muchas de sus estampas. Pero a su vez, la selección de objetos remite directamente no solo al tiempo recreativo de las mujeres, sino a personalidades concretas, como sucede con la representación de los elementos del deporte pertenecientes a su amiga Concha Méndez. Los objetos cuentan su vida y, de alguna manera, la definen.

#### DEL VESTIDO A LA PARED: DECORACIONES EXPANDIDAS

Podríamos decir que el adorno es al cuerpo lo que la decoración al espacio. De ahí que las mujeres, tan acostumbradas al arreglo personal, tendieran también a la adecuación del ámbito doméstico, preocupándose por que luciera bonito, fuera agradable y resultara confortable para el resto de la familia. Al fin y al cabo, era también uno de sus cometidos impuestos como esposas

o madres, pues en él debía darse el descanso del marido y la educación de los hijos. No en vano, las habilidades y conocimientos para poder llevar a cabo estas tareas ligadas a la ornamentación eran tenidas en cuenta como competencias esenciales de cara al matrimonio. Los espacios se decoraban de acuerdo con criterios de género que distinguían las distintas estancias. Así, por ejemplo, Aurora Gutiérrez Larraya dedicó un artículo de la revista *Summa* al diseño decorativo de habitaciones infantiles, para las que aconsejaba luz, ventilación, tejidos lavables, flores en los balcones y paredes estucadas en tonos claros. Sin embargo, la diferencia de género se hacía patente en la decoración: la cenefa para la colgadura de una cama de niño se acompañaba de la advertencia de que «no tiene encajes, los niños están mejor sin ellos; los dejaremos para las niñas a quienes les sientan admirablemente» (Gutiérrez Larraya, 1915c, pp. 44-45).<sup>4</sup>

4 Aurora Gutiérrez Larraya escribió numerosos artículos de la revista *Summa* en su apartado de «Modas», en los que acompañó sus explicaciones de dibujos y fotografías aclaratorias (Gutiérrez Larraya, 1915a, 1915b, 1915d).



FIG. 236. Petra Amorós, *Encajes modernos de crochet*, «La mujer y la casa», *Blanco y Negro*, núm. 1995, 11 de agosto de 1929. Museo ABC, Madrid.



FIGS. 237-239.  
Decoración de interior de Zenobia Camprubí  
para el Parador de Ifach, c. 1935.  
Archivo Histórico Municipal, Ayuntamiento  
de Alicante, Colección Francisco Sánchez.

En consecuencia, el adorno personal y la decoración evolucionaron de la mano y ocuparon buena parte del tiempo de las mujeres, muchas veces ligados al aprendizaje de las labores de aguja y de las artes aplicadas. Dado que las enseñanzas de tipo teórico no abarcaban aspectos de construcción y diseño espacial, sus cometidos habitualmente se limitaron a la ordenación de los elementos decorativos y, en el mejor de los casos, al diseño de interiores. Múltiples publicaciones incluyeron este tipo de contenidos sobre la decoración de hogares modernos pensados para las audiencias femeninas, como *Ellas*, *La Dona Catalana*, *El Hogar y la Moda* y *Mujer*, entre otras. Las recomendaciones resultaban muy diversas e incluyeron fuentes gráficas procedentes del extranjero. Por ejemplo, desde la revista *Crónica*, Soledad Obregón aseguraba que: «El mismo eclecticismo que reina en literatura y en pintura puede introducirse en el mobiliario, agrupando con armonía las líneas, los colores y los contrastes para hacer resaltar el conjunto, teniendo en cuenta que la norma principal en el estilo moderno es la simplificación» (1931, p. 21). Una revisión análoga aparecía en *Ellas* firmada por una tal Dulcinea en el amplio artículo titulado «El estilo clásico moderno en muebles y decoraciones» (1934, p. 12). Asimismo, entre las páginas de este tipo de revistas se mencionan los nombres de otras expertas que aprovechaban estas plataformas para difundir sus técnicas de decoración, como Rosario Rallo, María Luz Morales, Lydia Le Baron Walker, Ruth Wyeth Spears y Helvig Thiellement (García Villar, 2022).

Pronto este interés por decorar espacios trascendió las paredes del hogar y, al tiempo que penetraron en otros ámbitos profesionales, las creadoras comenzaron a intervenir también en lugares públicos con lo que estaba a su alcance y las herramientas de que disponían. Encontramos así a Zenobia Camprubí, quien a raíz de la tienda de arte y artesanías que abrió en el céntrico Madrid —sobre la que nos detendremos más adelante— llevó a cabo diversos encargos de decoración aglutinados alrededor de la Red de Paradores. Para ellos ideó Camprubí la decoración del Parador de Gredos (Cortés, 2020, p. LVII), el primer ejemplo de esta red construido ex profeso entre 1926 y 1928 con el objetivo de fomentar el

automovilismo y los deportes al aire libre como el alpinismo (Rodríguez Pérez, 2014, p. 225). Estas actividades fueron practicadas por las amigas de Zenobia, Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero, de cuyas excursiones por Gredos se conservan algunas fotografías, así como por otras artistas, como Alma Tapia, miembro del Club Alpino Español (Gaitán Salinas y Murga Castro, 2017, p. 394). Camprubí también se responsabilizó de la decoración del Parador de Ifach, en Alicante, para el que conservó el mismo estilo tradicional y confortable, aunque más fresco que el de Gredos (Cortés, 2020, p. LVII). Sin embargo, mayor relevancia obtuvo su papel como decoradora de la Casa de las Españas en la Universidad de Columbia en Nueva York, un encargo que recibió en 1931 de la mano de Federico de Onís (Cortés, 2010, p. 227; Cortés, 2020, pp. 758-760). Su estilo tradicional guardó un claro y marcado sabor español, que transmitió al combinar varios tipos de muebles, como un banco largo, una cómoda catalana y sillas de respaldo alto. Todo ello se completaba con lámparas de cobre, perchas de hierro forjado, cortinas y alfombras. Camprubí también se ocupó de elegir algunas pinturas con las que decorar las paredes, que representaran el arte español del momento —si bien en una tendencia poco vanguardista—, para lo que se puso en contacto, entre otros, con Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes, y Ricardo Gutiérrez Abascal, director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. La selección incluyó varias piezas que formaban parte de las colecciones de esta institución: *La Deu* de Joan Vila-Puig, *El palacio rosa* de Gregorio Prieto y *El molino* de Joaquim Mir —hoy conservadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía— (Cortés, 2020, p. 760).

Igualmente, en este contexto de encargos para decoraciones de espacios públicos debemos situar el Lyceum Club Femenino de Madrid, uno de esos centros neurálgicos para el establecimiento de las redes colaborativas de intelectuales y creadoras y del avance del feminismo en España. En su primera etapa, tras su inauguración en 1926 en la Casa de las Siete Chimeneas de la calle Infantas, Carmen Baroja fue la responsable de la sección de Artes Plásticas e Industriales, mientras que Pura Ucelay —otra de las socias fundadoras— se ocupó

de su aspecto interior. La sede «tenía un salón con un piano de cola para conciertos y en él se daban conferencias casi a diario. [...] Había una sala de té, decorada con todo gusto, una biblioteca y, más tarde, una pequeña salita de *bridge*» (Durán, 2018, p. 217). Sin embargo, al mudarse al local de la calle San Marcos, su decoración recayó en manos de la propia Victorina Durán y otras integrantes de la Sección de Arte («Inauguración del nuevo local del Lyceum», 1931, p. 20; Donato, 1931, pp. 19-20). En ambos casos, su labor muestra el objetivo sobrio, elegante y funcional con el que se quiso distinguir este relevante foro femenino.

Asimismo, en el Lyceum Club de Barcelona, sito en el número 18 de la calle Fontanella, los aspectos decorativos lograron también gran atención. Valga mencionar en primer lugar la exposición «De cómo la mujer entiende el acondicionamiento del hogar», consistente en distintos proyectos de diseño de interiores firmados por Mercè Ros i Solé y Elvira Augusta Lewi, que estuvo abierta entre el 27 de mayo y el 8 de junio de



FIG. 240. Beals, A. Tennyson, Fotografía de una mujer leyendo en el interior de la Casa de las Españas de Nueva York, decorada por Zenobia Camprubí, h. 1932. Columbia University Archives, Nueva York.



FIGS. 241-245.  
 Postales con fotos de la sede del Lyceum  
 Club Femenino en la calle Infantas,  
 decorado por Pura Ucelay, c. 1926.  
 Residencia de Estudiantes, Madrid.

1935 («Exposició de projectes de decoració...», 1935, p. 2). En su marco, la escritora y decoradora Lewi ofreció una conferencia titulada «La decoración vista por la mujer» («Diverses», 1935, p. 2). No en vano, esta crítica de arte estaba a cargo de la Sección de Decoración del Lyceum barcelonés, desde la cual impartió cursos como «Decoración del hogar», «Decoración según las directrices modernas de una casa barcelonesa», «La casa *modern style*», «Los muebles» y «Lencería y tejidos» (Julio, 2015, p. 134). Por su parte, Ros, a quien se le asigna en prensa el cargo de asesora artística de la asociación, había sido una de las firmantes del «Manifiesto a las mujeres» con el que se había fundado este Lyceum en 1931 bajo el lema «Libertad y cultura» y la presidencia de Aurora Bertrana (Julio, 2015, p. 133). Su nombre también aparece en actividades festivas, como bailes de disfraces —de cuya confección se responsabilizó— («El Be...rnat Metge», 1934, p. 4), así como en la organización de Amics de l'Art Nou (ADLAN) (Mitrani, 1997, p. 127).

Además de escribir sobre arte para distintas publicaciones y firmar una novela y varios relatos breves, Lewi trabajó varios años como redactora de *La Dona Catalana* centrada en artículos relacionados con la decoración y la moda. Tanto en dicha revista como en otras de este ámbito se incluyeron con asiduidad secciones dedicadas a la decoración de interiores y el mobiliario doméstico, pocas veces firmadas y en las que los diseños reproducidos se atribuían habitualmente a colegas masculinos. Destacaremos, por ejemplo, las páginas de la revista *Ellas*, que en varias ocasiones se ilustraron con las propuestas de Rafael Fernández de Cuevas o con imágenes de casas extranjeras, fotografiadas en exposiciones de Londres o París («Decoración e interiores», 1932a, p. 12; 1932b, p. 5).

Las mujeres tenían vetado el acceso a la carrera de Arquitectura en las primeras décadas del siglo xx. No fue hasta 1936, muy poco antes de que el golpe de Estado diese inicio a la Guerra Civil, que se tituló la primera arquitecta en Madrid, Matilde Ucelay. Esto explica que los proyectos de diseño de interiores en los que las mujeres quisieron intervenir necesitaran el aval o la colaboración de arquitectos colegas masculinos. Es



FIGS. 246-248.  
Sala de té, salón y biblioteca del Lyceum Club Femenino en la calle San Marcos, decorados por Victorina Durán. Fotografías de Cervera y Benítez Casaux reproducidas en *Ahora*, Madrid, 6 de febrero de 1931, p. 19. Colección particular.



FIG. 249.  
Elvira A. Lewi como conferenciante  
en el Lyceum Club de Barcelona,  
28 de mayo de 1935. Fotografía  
de Carlos Pérez de Rozas.  
Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

FIG. 250.  
Victorina Durán fumando  
con boquilla en Irún, 1935.  
Donación de Carmen Morales Durán.  
Museo Nacional del Teatro, Almagro.

el caso de Victorina Durán, quien en 1936 firmaba un proyecto con el arquitecto José Joaquín González Edo para la decoración de una sala de estar, muy influenciada por el movimiento de *Sezession* vienesa, por el que González Edo se dejó inspirar, sobre todo, a raíz de su visita a la ciudad austriaca en 1924 (Luque, 1998). Sin embargo, no era esta la primera vez que Durán colaboraba con el arquitecto madrileño que, más tarde, se asentaría en Málaga. Como ya se mencionó en la introducción, en 1925, tanto ella como su amiga Matilde Calvo Rodero habían firmado otros proyectos de decoración arquitectónica con González Edo, esta vez para el exterior, ideando fuentes y bancos para jardín. De hecho, el surtidor que González Edo presentara con Calvo Rodero fue integrado por este arquitecto en una de sus grandes intervenciones para las escuelas al aire libre, un jardín de niños que presentó, junto a José Cort y Boti, a un concurso convocado por el Ayuntamiento de Córdoba en 1925 y que fue fallado a comienzos de 1926.<sup>5</sup> En estas planificaciones para espacios ajardinados concebidos por ambas artistas se aprecia su alineamiento con las corrientes arquitectónicas que buscaban la modernidad a partir de los lenguajes vernáculos y los saberes populares, como defendía, entre otros, Casto Fernández-Shaw desde las páginas de la revista *Cortijos y Rascacielos*.

Con todo, al margen de estas colaboraciones puntuales con arquitectos, Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero ya habían demostrado su entendimiento global y expandido de lo decorativo en una de las primeras muestras que dedicó el Lyceum Club Femenino. En 1926, sus encuadernaciones, batiks, pergaminos, aguafuertes, óleos, bordados, almanaques, limpiaplumas e incluso muñecos ocuparon el salón expositivo de la asociación madrileña («Exposiciones», 1926, p. 105). Además, ambas trabajaron en proyectos que concebían de manera conjunta la decoración de los espacios interiores, para los cuales combinaron textiles, con papel pintado y otros

<sup>5</sup> Agradecemos a Francisco Rafael Luque García que nos pusiera sobre la pista de este proyecto y que compartiera parte de los materiales de su tesis doctoral inédita en torno al arquitecto José Joaquín González Edo.

complementos de cada estancia. Durán había sido premiada en 1923 por un proyecto de alfombra en la sección de tapicerías del Concurso Nacional de Pintura relacionado con las Artes Industriales, cuyo reconocimiento revalidó, junto con Calvo, al año siguiente al participar en un certamen de diseño de alfombras organizado por la Casa de Muebles Suárez («Concurso de dibujos para alfombras», 1924, p. 2). El archivo fotográfico del Instituto del Patrimonio Cultural Español conserva varios negativos con diseños de Durán en los que se aprecia el uso de motivos vegetales y animales en distintas alfombras de nudo y tapices. Asimismo, la artista se inspiró en una temática marina que combina caballitos de mar, pulpos y sepias en papel pintado y almohadones, ideados para una habitación de grandes dimensiones.

Es evidente que la experiencia en la concepción y diseño del espacio y el tratamiento de los interiores a través de materiales y soportes diversos fue una de las fortalezas en la trayectoria de Victorina Durán, que no solo supo llevarlo al ámbito de la arquitectu-

ra doméstica y de interior, sino también al contexto escénico. Su faceta de escenógrafa y figurinista, colaboradora de algunas de las compañías más punteras del panorama teatral madrileño, le permitió abordar con imaginación y creatividad esos espacios de la ficción abiertos a través de la cuarta pared. Escenógrafa del Teatro Escuela de Arte, laboratorio experimental dirigido por Cipriano de Rivas Cherif, para el que trabajó entre 1933 y 1935, estuvo en contacto con grandes estrellas de la talla de Margarita Xirgu y Felipe Lluch; ambientó piezas de escritores como Galdós, Calderón de la Barca, Tirso de Molina o Bernard Shaw; y colaboró con otros colegas de profesión, como Pitti Bartolozzi, Pedro Lozano y Sigfrido Burmann. Tras el reconocimiento que se trasluce por las notas en la prensa del hito que supuso la obtención de la plaza de catedrática de Indumentaria en el Conservatorio en 1929, sus figurines protagonizaron una muestra monográfica en el Lyceum Club Femenino en el otoño de 1933.



FIG. 251.  
Victorina Durán, almohadón decorado con motivos marinos en batik. Archivo Ruiz Vernacci, VN-37536. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.

FIG. 252.  
Victorina Durán, batik del pulpo, c. 1921-1926. MNAD.

FIG. 253.  
Victorina Durán,  
proyecto para alfombra  
de nudo, c. 1923. Archivo  
Ruiz Vernacci, VN-25446.  
Instituto del Patrimonio  
Cultural de España,  
Ministerio de Cultura  
y Deporte, Madrid.

FIG. 254.  
Victorina Durán,  
proyecto para tapiz  
alfombra de tejido  
ejecutado a escala 1=2,15  
de su tamaño, c. 1923.  
Archivo Ruiz Vernacci,  
VN-25448. Instituto del  
Patrimonio Cultural  
de España, Ministerio  
de Cultura y Deporte,  
Madrid.

FIG. 255.  
Victorina Durán,  
batik con motivos  
animales. Archivo Ruiz  
Vernacci, VN-37420.  
Instituto del Patrimonio  
Cultural de España,  
Ministerio de Cultura  
y Deporte, Madrid.



FIG. 256.  
Victorina Durán,  
diseño de alfombra,  
h. 1921-1925.  
MNAD.

FIG. 257.  
[Victorina Durán],  
proyecto para tapiz.  
Archivo Ruiz Vernacci,  
VN-25447. Instituto  
del Patrimonio Cultural  
de España, Ministerio  
de Cultura y Deporte,  
Madrid.

FIG. 258.  
Victorina Durán, diseño  
de papel pintado con  
motivos marinos para  
habitaciones de grandes  
dimensiones,  
h. 1921-1925.  
MNAD.





FIG. 259.  
Victorina Durán, boceto de  
escenografía. MNAD.



FIG. 260.  
Victorina Durán, figurín para  
*El hombre deshabitado*, c. 1931.  
Donación de Pin Morales Durán.  
Museo Nacional del Teatro,  
Almagro.

FIG. 261.  
Victorina Durán, *La Carátula*,  
figurín para el Estudio del  
Teatro Español, c. 1930.  
Museo Nacional del Teatro,  
Almagro.

De manera análoga, Delhy Tejero también entendió la decoración y el adorno desde una perspectiva expandida y complementaria, que le permitió abordar la pintura mural para espacios interiores lo mismo que el diseño de mobiliario o la concepción y confección de su propia vestimenta. Por un lado, mostró un profundo interés por el diseño y la elaboración de sus prendas, en las que recurrió a la adaptación de bordados populares procedentes del área de Salamanca y la Armunia (Rodríguez Bernis y Vila Tejero, 2022, p. 34). Aunque de manera algo más tardía, Tejero también atendió al diseño de interiores. Si bien se concretó ya en plena guerra, llevó a cabo la decoración para el Hotel Condestable de Burgos, donde, sin embargo, pudo volcar toda la formación y la experiencia acumuladas en los años anteriores como artista y docente en Madrid y cerrar una etapa de su trayectoria interesada por releer lo popular (Rodríguez Bernis y Vila Tejero, 2022, pp. 34, 42). Este encargo le llegó poco después de decorar un comedor infantil de Auxilio de Invierno en Salamanca. El proyecto para el establecimiento hotelero consistió en cuatro pinturas murales —denominadas *panneaux*—, así como el resto del mobiliario y la decoración: suelos, techos, puertas, guarniciones de hierro, escaleras, cortinas, ventanales, mesas, sillas y otros detalles (Rodríguez Bernis y Vila Tejero, 2022, p. 35).

Otra de las artistas que puso en práctica esta idea de la decoración expandida fue Sonia Delaunay-Terk. Durante su estancia entre 1914 y 1921 en España,<sup>6</sup> donde llegó acompañada de su marido, Robert, huyendo de la Primera Guerra Mundial, la ucraniana llevó la vanguardia a las artes aplicadas. Una de sus contribuciones más notables fue la apertura de un negocio de diseño, artes decorativas y moda, denominado Casa Sonia, a través del cual encabezó una intensa actividad (Ruiz del Árbol, 2017). Su empresa constituyó un claro ejemplo de estos intereses, que proyectó tanto en la moda de calle como en el figurinismo escénico y los interiores. Creadora de motivos textiles, accesorios y objetos, escenógrafa y figurinis-

ta para los Ballets Russes de Diaghilev y publicista, sus propuestas integraron los cambios hacia una vestimenta más práctica y cómoda con las nuevas estéticas vanguardistas afines al simultaneísmo. Sus vestidos y abrigos se caracterizaban por el uso de vivos colores y de aplicaciones en forma de flores y motivos vegetales. Las críticas de la época —como la que le dedicó María de Perales bajo el seudónimo de la Condesa d'Armonville— destacaban, por ejemplo, que los sombreros y boinas eran «fáciles de llevar, como dicen las modistas» (1920a, p. 36) y que la pintura de las prendas, «hecha por un procedimiento especial, no pierde nada al lavarse» (1921, p. 33). Delaunay diseñó tanto para niños como para mujeres, a las que destinó conjuntos completos —también llamados *toilettes*—.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Sin duda, para Delaunay las artes de adorno constituyeron una forma de experimentación, que aunó con otras disciplinas, como la poesía, cuando a su regreso a París en 1922 desarrolló lo que denominó sus *robes à poèmes* o vestidos-poema (Méndez y Hurtado, 2018, pp. 201-224).



FIG. 262.  
Delhy Tejero vistiendo una blusa  
confeccionada por ella misma, c. 1934-1935.  
Archivo Familia Vila Tejero.

<sup>6</sup> El matrimonio Delaunay residió en la localidad portuguesa de Vila do Conde entre 1915 y 1916.



FIG. 263.  
Delhy Tejero, estudio para uno de los nichos del comedor del Hotel Condestable, Burgos, 1937. Colección María Dolores Vila Tejero.



FIG. 264.  
Delhy Tejero, cuaderno con estudios para mobiliario y ajuar del Hotel Condestable, Burgos, 1937. Archivo Familia Vila Tejero.

FIG. 265.  
Silla popular.  
Colección María Dolores Vila Tejero.



Figuras relevantes de la aristocracia española nutrieron la amplia clientela de la artista. Entre ellas, las hijas de los marqueses de Urquijo, que fueron fotografiadas en el jardín de su casa en el verano de 1920 portando «unas túnicas de rafia, un tejido finísimo que permite recibir las caricias del sol y el yodo del aire sin desnudarse», y que se acompañaban de unas faldas de *toile* blanca y de sombreros de rafia flexible y sombrillas adornadas con perlas a juego (Condesa d'Armonville, 1920b, p. 38). Sus concepciones respondieron a las nuevas necesidades de las mujeres modernas, lo que incluyó la práctica de deporte. Delaunay creó así jerséis de punto y lana —tal y como popularizara la diseñadora francesa por excelencia Coco Chanel— hechos a mano con motivos geométricos decorativos en diferentes colores. Sin embargo, no toda la sociedad estaba preparada para pro-

puestas tan rompedoras como las de Delaunay y en la prensa es posible encontrar opiniones que seguían demandando decoro y recato, en especial, para las prendas femeninas:

No hay, yo creo, ninguna casa de modas actualmente que no tenga su departamento de *sport*, lo cual no quiere decir que todas presenten cosas igualmente bonitas. Es más, me atrevo a decir que se impone la selección, porque la audacia de los colores, llevada demasiado lejos, roza el mal gusto muy de cerca. Si la mujer puede permitirse en un salón sus puntas de excentricidad, debe, cuando se entrega al *sport*, guardar una corrección absoluta; es preciso que la amplitud y la desenvoltura de sus ademanes se tamicen hasta cierto punto por el reposo y la suavidad de los colores con que se vista (Clemenceau, 1927, p. 42).



FIGS. 266-267.  
Fotografías de Henri Manuel Talma,  
Blusa de estilo ruso y boina de paja,  
y boina de rafia en varios tonos, modelos  
de Casa Sonia, 31 de julio y 30 de junio  
de 1921. Archivo ABC, Madrid.

FIG. 268.  
Fotografía de las hijas de los marqueses  
de Urquijo vestidas por Casa Sonia, c. 1920.  
Colección privada.





FIGS. 269-270.  
Sonia Delaunay-Terk,  
cubierta y contracubierta (detalle)  
de la revista *Perfiles*,  
Madrid, primavera de 1920.  
Biblioteca Nacional de España,  
Madrid.



FIG. 271.  
Condesa d'Armonville. «En el jardín»,  
*Blanco y Negro*, 25 de julio de 1920, p. 38. MNAD.



FIG. 272.  
Condesa d'Armonville, «Páginas femeninas. La mujer y la casa moderna», *Blanco y Negro*, 28 de agosto de 1921, p. 33. MNAD.

Desde Casa Sonia, establecida en 1919 en el número 2 de la madrileña calle Columela —en lo que parece que fue su propia residencia (Ruiz del Árbol, 2017, p. 97)—, Delaunay recibió encargos de decoración de casas privadas, como las de los marqueses de Arriluce en la localidad vizcaína de Neguri, la señora Llobet, una tal señorita Calvo y los marqueses de Amboage en Madrid —edificio que posteriormente sería ocupado por la embajada de Italia—. Tal y como aseguraba la crítica, una de sus fortalezas era la creación ex profeso para la casa de cada persona, evitando la monotonía de colores, pero buscando siempre una coherencia dinámica y contrastante (Condesa d'Armonville, 1920c, p. 36). También se encargó de entidades escénicas, como el bilbaíno Teatro de Campos Elíseos y el antiguo Teatro Benavente de Madrid, que sería convertido en un teatro-concierto al estilo parisiense bajo el nombre de Petit Casino. En él desplegó un amplio abanico de formas florecientes y coloridas, «con toda la atmósfera de color jovial, riente, estrepitoso, que se descuelga sobre el patio de butacas y sobre los espectadores, desde todos los ángulos multicolores de la sala» (Torre, 1923, p. 19). Los elementos integrados en este espacio estuvieron en

su totalidad a su cargo, desde las lámparas, telones y techos hasta la vajilla (Ruiz del Árbol, 2017, p. 90). Así, como escribió Guillermo de Torre, «la madera, el papel, la tela, el cristal en sus muebles, lámparas, frisos decorativos, porcelanas, etc., adquieren bajo sus manos calidades insospechadas» (1923, p. 19). Merece la pena destacar algunas de las descripciones hemerográficas con las que recrear las sensaciones que esos innovadores espacios interiores generaban en la percepción de quienes los penetraban: «un *boudoir*, pequeño, un *coin* íntimo para tomar el té»; cuartos armonizados en «el rojo, el negro y el oro, dando en cierto modo la impresión de un salón chino»; asientos bajos, biombos transparentes; «muros recubiertos de sedas» con pájaros exóticos y plantas decorativas; «vidrieras de colores»; «un *boudoir* rosa, azul y oro, con guirnaldas de frutas y flores de seda»; «un friso con los mismos motivos de guirnaldas estampadas en estofas. En un extremo, una silla larga. El resto de la estancia, amueblada graciosamente para formar un verdadero cuarto de mujer, lleno de coquetería»; y, por último, un salón de música con «tonos salmón y negro con cestillos de flores multicolores» («Instalaciones de arte. La Casa Sonia», 1920, p. 2).



FIGS. 273-274.  
Fotografías de comedores de un apartamento en Madrid y de la señorita de Calvo decorados por Casa Sonia, publicada en *Blanco y Negro*, Madrid, 18 de abril de 1920, p. 41. Colección particular.



FIG. 275.  
Fotografía de «Un rincón estilo Sonia del hall del palacio de los marqueses de Amboages», publicada en *Blanco y Negro*, Madrid, 16 de mayo de 1920, p. 42. Colección particular.

Las creaciones de Sonia Delaunay alcanzaron todos los ámbitos, lo que incluyó la concepción de elementos para todo tipo de salas y ambientes. En el tratamiento de muchos de estos objetos encontramos una metodología análoga a la comentada a propósito de Victorina Durán y otros creadores de la época, que consistía en intervenir adquisiciones del Rastro madrileño, una actitud que sintoniza con otras sensibilidades de las vanguardias históricas (Ruiz del Árbol, 2017, p. 94). No es por tanto de extrañar que organizara con ellos varias exposiciones que tuvieron como fin la expansión de su negocio y la apertura de sucursales en otras ciudades españolas. Así lo hace constar la invitación para la inauguración de la exposición Art Sonia en la madrileña librería Mateu. En el reverso se incluye el anuncio de la nueva galería de arte Sonia, con fecha del 30 de noviembre de 1920 en la calle Barquillo, que nunca se concretó por el regreso de la artista a París. Pese a todo, su ejemplo resulta uno de los más ilustrativos sobre el enorme desarrollo que tuvieron las artes decorativas de principios del siglo XX en España desde los lenguajes modernos y la dignificación que tantas artistas les confirieron: «Me divierto con todos los encargos que nos hacen a *Casa Sonia*», aseguraba la creadora, «pero ni siquiera con los más mínimos detalles de la confección o de la decoración doméstica tengo la sensación de que estoy perdiendo el tiempo. No, es un trabajo noble, tan noble como una naturaleza muerta o un autorretrato» (Delaunay, 1978, p. 80, citado en Ruiz del Árbol, 2017, p. 105).



FIGS. 276-277.

Sonia Delaunay-Terk, tarjeta de la *Exposición Art Sonia. Decoración completa de interiores*, Madrid, 1920. Real Biblioteca de Palacio, Madrid, Patrimonio Nacional.

FIG. 278.

Sonia Delaunay rodeada de sus creaciones, fotografía reproducida en el artículo de Silvio Lago, «La vida artística: exposiciones en Madrid», *La Esfera*, Madrid, 8 de enero de 1921, p. 16. Hemeroteca Municipal de Madrid.

### LA MODA Y EL VESTIR: INFLUENCIAS EXTRANJERAS Y DISEÑADORAS ESPAÑOLAS

Al otro lado de las fronteras de la neutral España, la Primera Guerra Mundial y sus exigencias provocaron un desplazamiento de las mujeres de la esfera doméstica a la pública, de manera que, al tiempo que ocupaban la retaguardia, lograron favorecer su emancipación. La libertad y la independencia que permitió el nuevo modelo de mujer moderna las empujaron a reclamar una presencia en lugares antes vetados para ellas, desde los cafés al ocio al aire libre, la práctica de deportes —como el alpinismo o el esquí—, la conducción de automóviles y la afición de fumar. El ansia de movimiento provocó un cambio inevitable en la indumentaria, que tendió a hacerse más ligera, desprovista de corpiños y armazones, y se adaptó a la finalidad para la que estaba destinada. De esta forma, la ropa debió amoldarse también al ejercicio físico y a las diferentes actividades al aire libre. Los trajes de baño, que irían apareciendo desde comienzos de los años veinte, de diversas formas, colores y materiales —acompañados de complementos como los pija-

mas de playa y los sombreros—, son una clara muestra del revulsivo que este modelo de mujer moderna estaba propiciando en la sociedad española. Durante el conflicto bélico internacional y los cambios impuestos por la economía de guerra en países del entorno, a varias ciudades españolas llegaron firmas de moda extranjeras que influyeron en la expansión de una corriente más austera y pragmática. Igualmente, la apertura y el establecimiento de estas compañías textiles respondió a las necesidades de ampliar los negocios en zonas neutrales que aseguraran la supervivencia de las trabajadoras contratadas en sus talleres.

En estos mismos años, la diseñadora francesa Jeanne Paquin regentó su casa de modas en el número 6 de la madrileña plaza de las Cortes, abierta en 1914, como continuación de una estrategia comercial que la había llevado anteriormente a instalar sucursales en Londres, Nueva York y Buenos Aires (Pasalodos, 2014, p. 239). Es así como se entienden las referencias que aparecen en publicaciones como *La Ilustració Catalana* («Modes», 1909, p. 379) o la revista *Summa*, cuyas pá-



FIG. 279.  
Matilde Calvo Rodero en su coche, El Paular, 5 de junio de 1932. Donación de Carmen Morales Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

FIG. 280.  
Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero con una amiga en el coche de Matilde Calvo, Irún, 1935. Donación de Carmen Morales Durán. Museo Nacional de Teatro, Almagro.



ginas dieron a conocer su estilo entre las lectoras españolas (Casa Paquin, 1916; Paquin, 1916). De hecho, en la clientela de Paquin —apellidada Becker de soltera— figuraban actrices y bailarinas españolas como Catalina Bárcena, Encarnación López Júlvez, *la Argentinista*, y Mercedes Pérez de Vargas («Paquin», 1915, p. 53). Sus colecciones, caracterizadas por lo general por el uso de colores pastel y el dominio del encaje (Pasalodos, 2000, p. 876), fueron difundidas por la propia diseñadora en ocasiones como la presentación organizada en marzo de 1917 de más de cien creaciones para mujeres y niñas (Pasalodos, 2014, p. 249).

Sin embargo, no siempre fue necesario que las creadoras parisinas —las de mayor prestigio del momento— establecieran sucursales en ciudades españolas. Las mujeres pertenecientes a la aristocracia y la alta burguesía generalmente podían viajar y adquirir las últimas tendencias en las principales capitales europeas. No serían las únicas. Las actrices y bailarinas aprovecharon sus actuaciones y giras internacionales para ser vestidas por las firmas más innovadoras y reconocidas del momento. La casa Callot Soeurs, fundada en 1888 por cuatro hermanas a raíz de la apertura de una tienda

de encajes, fue una de las favoritas de artistas como Antonia Mercé, *la Argentina*, tanto en su vertiente escénica como en su ropa de diario con la que proyectaba una imagen elegante y moderna.

Probablemente, la fascinación por estos novedosos diseños foráneos se debiera en parte a la difusión que la prensa venía haciendo de algunas de estas firmas desde comienzos de los años diez, pero también a las presentaciones y muestras que tuvieron lugar en territorio español en aquellas décadas. Por ejemplo, el 24 de mayo de 1927, el periódico *El Sol* anunciaba un gran desfile en el Hotel Palace en el que podían contemplarse figurines procedentes de firmas femeninas, como la mencionada Callot Soeurs, Louise Chéruit, Jenny, Jeanne Lanvin y Louise Boulanger, entre otras.<sup>8</sup> Este sería un recurso frecuentemente utilizado, ya que en 1930 tanto Lanvin como Callot Soeurs presentarían de forma individual sus colecciones de invierno en el Hotel Ritz (*La Época*, 1930, p. 2).

<sup>8</sup> Tras aquel anuncio, la casa Callot Soeurs comenzó a difundir sus figurines en la prensa española («La moda femenina. Un traje original y un abrigo suntuoso», 1927, p. 22 y Fontanar, 1928, p. 30).



FIG. 281.  
Victorina Durán, Matilde Calvo Rodero y otra amiga veraneando en Biarritz, agosto de 1927. Donación de Carmen Morales Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

FIG. 282.  
*La Dona Catalana*, Barcelona, 22 de julio de 1932. Colección particular.

FIG. 283.  
Amigas de Victorina Durán en Biarritz, agosto de 1930. Donación de Pin Morales Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

FIG. 284.  
a. t. c. (Ángeles Torner Cervera),  
*Siluetas de la moda. Los trajes de  
baño, «La mujer y la casa»,*  
*Blanco y Negro*, núm. 1892, 21  
de agosto de 1927.  
Museo ABC, Madrid.

FIGS. 285-286.  
Laura Albéniz, «En la noche de  
San Silvestre. Almanaque de la  
vida breve», 3<sup>o</sup> [marzo]  
y 7<sup>o</sup> [julio], *Blanco y Negro*,  
núm. 1807, 3 de enero de 1926.  
Museo ABC, Madrid.



FIG. 287.  
Purificación Searle, *Descanso, ABC*, núm. 9422,  
23 de julio de 1933. Museo ABC, Madrid.

En el ámbito peninsular también se hicieron un hueco relevantes marcas, como la de Anita Monrós, que abrió su casa de modas en Barcelona hacia 1920. Años más tarde, en esta ciudad se celebró la Exposición del Arte del Vestir, del Mueble y de las Artes Decorativas, organizada por el diario *El Día Gráfico* en 1935. Consistente en dos partes dispuestas en el palacio número 1 de Montjuic, la muestra y un «Salón de creaciones», este último abrió en dos ediciones (Soler, 2019, pp. 132-134). La segunda integró una exhibición de mantones de Manila y kimonos de la casa de la viuda de Porta («II Salón de creaciones», 1935, p. 3) y en ella participaron nombres tan relevantes como Paquita Juliachs, Carme Costejà, Ana Renaud o Asunción Bastida. Esta, tras abrir su primer local en Barcelona en 1926, expandió su negocio a Madrid, donde fundó otra sucursal ocho años más tarde (Escuder, 2022, pp. 30-32).

En las primeras décadas del siglo xx, la capital registró una gran actividad en relación a la moda. La ciudad era conocida por la alegría que despertaban sus modistas, modistillas y costureras, que animaban las calles al final de la jornada, especialmente en las semanas previas al inicio de cada temporada, cuando las horas se apuraban para sacar a tiempo las colecciones. Mientras que las dos primeras llevaban a cabo tareas de confección semejantes y se diferenciaban sobre todo por el carácter de una y otra —más jovial en el de las modistillas, un estereotipo, por otro lado, que la literatura alimentó—, las costureras se dedicaban a la realización de labores más mecánicas y de menor responsabilidad, como arreglos y composturas (Pasalodos, 2000, pp. 830-834). Así, a finales de los años diez comenzaron sus carreras en Madrid diseñadoras como Isaura Botella Julià, que a mediados de los años veinte elaboraba prendas para los Almacenes Madrid-París y Flora Villarreal, quien había aprendido corte y costura con la vasca Rosario Landa.



FIG. 288.  
«Los nuevos pyjamas para la playa»,  
*Crónica*, Madrid, 14 de junio de 1931, p. 20.  
Colección particular.



FIG. 289.  
Anuncio de un desfile de alta costura  
en el Hotel Palace, *El Sol*, Madrid,  
24 de mayo de 1927, p. 6. Colección particular.

FIG. 290.  
Anuncio de la casa de modas de Anita Monrós,  
*La Publicitat*, Barcelona, 13 de diciembre  
de 1932, p. 13. Colección particular.

FIG. 291.  
 Maria Monaci Gallenga,  
 abrigo, c. 1918-1919.  
 Museo del Traje, Madrid.



FIG. 292.  
 Callot Soeurs, vestido,  
 c. 1908.  
 Museo del Traje, Madrid.



FIG. 293.  
 Zapatos de novia,  
 principios del  
 siglo XX. MNAD.



FIG. 294.  
 Auguste Bonaz, peineta,  
 c. 1925. Nitrato de celulosa  
 negro moldeado y recortado.  
 Museo del Traje, Madrid.



Como referencia social, turística y de ocio moderno internacional, San Sebastián despuntó en el campo de la moda acogiendo sucursales de sastrerías inglesas y francesas, almacenes de novedades y firmas como las de las hermanas Múgica, Eustaquia Urdapilleta, Elisa Arin, Paulina Alfaro, Louise Ransinangué y las hermanas Lizaso (Arzalluz Loroño, 2023). En Santander destacó Rosario Aranduy, quien montó un taller de costura especializado en «confecciones, pieles y fantasías» que tuvo un alto reconocimiento, siempre al tanto de las influencias y novedades parisinas («La fiesta de las modistas», 1931, p. 4). Su negocio prosperó hasta el punto de abrir una segunda sede en Madrid (*El Debate*, 1933, p. 2). Pocos meses después, su unión con Isaura dio lugar a una nueva firma madrileña (*El Debate*, 1934, p. 3).

En el ámbito valenciano, otras modistas lograron también labrarse una vida a través de la costura con sus propias marcas, como fueron los casos de Amparo Salarich y Dolores Sanchís. Algunas de sus piezas formaron parte de la colección de la artista Manuela Ballester, quien a su vez sintió un intenso interés por la costura a lo largo de toda su vida. Aprendidas las labores de aguja de su madre, que era de profesión costurera, Ballester realizó diversos figurines en los inicios de su carrera, hacia 1929. De una serie de veintidós diseños, se conservan varias aguadas en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» en Valencia. Dos de ellos están firmados con el nombre de «Manolita», acompañados de una pequeña y esquemática flor, muy en la línea de lo que se veía entonces en las portadas de las revistas barcelonesas *El Hogar y la Moda* y *La Dona Catalana*. Uno muestra un conjunto de chaqueta y falda en tejido de cuadros verdosos y grises, con el que combinan los complementos. El otro se compone de un vestido corto en un verde alegre y una chaqueta negra con botonadura baja en el lado izquierdo. Por último, de ese año también consta una aguada más moderna, por el encuadre descentrado y la disposición de los dos figurines femeninos, realizados en una factura sencilla y esquemática, que portan jerséis y faldas sueltas con zapatos planos. No obstante, desconocemos si estos figurines fueron creados para alguna publicación en concreto. Sí



FIG. 295. Antonia Mercé, *la Argentina*, en una prueba de vestuario con Néstor de la Torre y las hermanas Callot, 1929. Legado Antonia Mercé, *la Argentina*, Biblioteca Fundación Juan March, Madrid.



FIG. 296. Fotografía de modelos con creaciones de Asunción Bastida, 1934. Museu del Disseny de Barcelona. Fondo Asunción Bastida. Fotografía: Publi-Cinema.

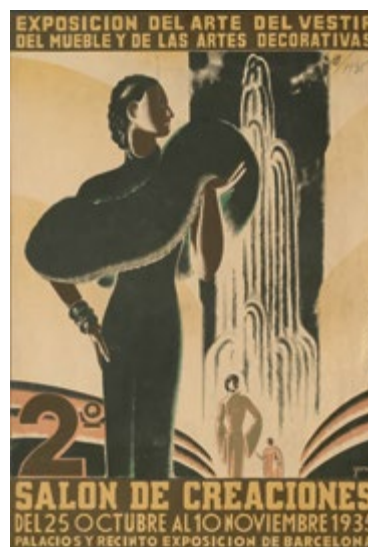


FIG. 297. Cartel de la Exposición del Arte del Vestir, del Mueble y de las Artes Decorativas. 2º Salón de creaciones. Fotografía de Gerard. Barcelona, 1935, impresor Atlántida. CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona).



FIG. 298. Modelo de Callot Soeurs reproducido en *Blanco y Negro*, Madrid, 17 de junio de 1934. Colección particular.

FIG. 299.  
Figurín de Auguste Bernard.  
Museo del Traje, Madrid.



FIGS. 300-302.  
Manuela Ballester,  
figurines de moda, 1929.  
Museo Nacional de Cerámica  
y Artes Suntuarias  
«González Martí», Valencia.

lo fueron otras ilustraciones que realizó para revistas de modas, como los dibujos que llevó a cabo para las portadas del suplemento mensual gratuito *Labores y Modas*, pertenecientes a la publicación *Novela con Premio. Revista del Hogar*, editada en Valencia, que aparecieron a lo largo del año 1935 (Gaitán Salinas, 2021, pp. 28 y 745-746). La fascinación por la moda y la costura de Ballester la llevó a emprender una interesante colección de indumentaria que fue en principio europea y más tarde, en su exilio americano, amplió a los trajes populares de México (Cuesta Davignon, 2015).

El vestido fue, por tanto, un asunto que interesó a numerosas artistas. Ya hemos comentado el ejemplo más claro de esta inquietud, que se personaliza en Victorina Durán como catedrática de Indumentaria. Esta especialización la llevó a impartir numerosas conferencias sobre el vestido y la creación de vestuario escénico, como la que ofreció con motivo del centenario del conservatorio, el 22 de diciembre de 1931, titulada «¿Masculino o femenino? Comentarios sobre trajes (con proyecciones)» y que se incluyó en la memoria publicada posteriormente (Murga Castro y Gaitán Salinas, 2018, p. 28). Cabe mencionar, además, su modelo de escarpines impermeables, a los que denominó *Nokala*, una de sus contribuciones más originales.

Para terminar, no debemos olvidar el protagonismo que todavía durante los años veinte y treinta tuvieron los sombreros, como se ha podido comprobar a través de la figura de Sonia Delaunay. Esta prenda se convertía en un distintivo más del gusto y el saber vestir. De ahí que, como hemos analizado, el aprendizaje de la confección de sombreros llegara a incluirse como una materia específica en algunos de los programas curriculares establecidos para las mujeres a comienzos del siglo xx. Aunque poco a poco algunas mujeres cuestionaran su uso, cierto es que todavía muchas continuaron portándolo en numerosas ocasiones. El sombrero constituía así un elemento más para las diseñadoras y modistas con el que experimentar y dejar fluir la imaginación en cuanto a la utilización de formas, colores y materiales. A comienzos de la nueva centuria, algunos indicios revelan la existencia de casas de modas con venta de som-

breros realizados por mujeres, como las de Marie Lys y M.<sup>a</sup> Rita (Pasalodos, 2000, p. 895). La firma italiana Ars Lenci también cobró una relevante presencia entre las españolas. Especializada en sombreros en feltros de lana, la marca fue creada por Elena Konig y Enrico Escavini en la ciudad de Turín. A través de los treinta y nueve dibujos conservados en el MNAD, podemos observar la amplia variedad de diseños e inspiraciones, tanto para modelos de invierno como para tocados de verano, que a menudo eran acompañados de otros accesorios, como las capas o las bufandas, tal y como muestran las láminas dedicadas a las estaciones del año. Más adelante, Casimira Orgaz se convirtió en un punto de referencia para aquellas mujeres que quisieran diferenciarse por el estilo de sus sombreros. Asentada en la madrileña calle Conde de Xiquena número 15, su negocio debía de encon-

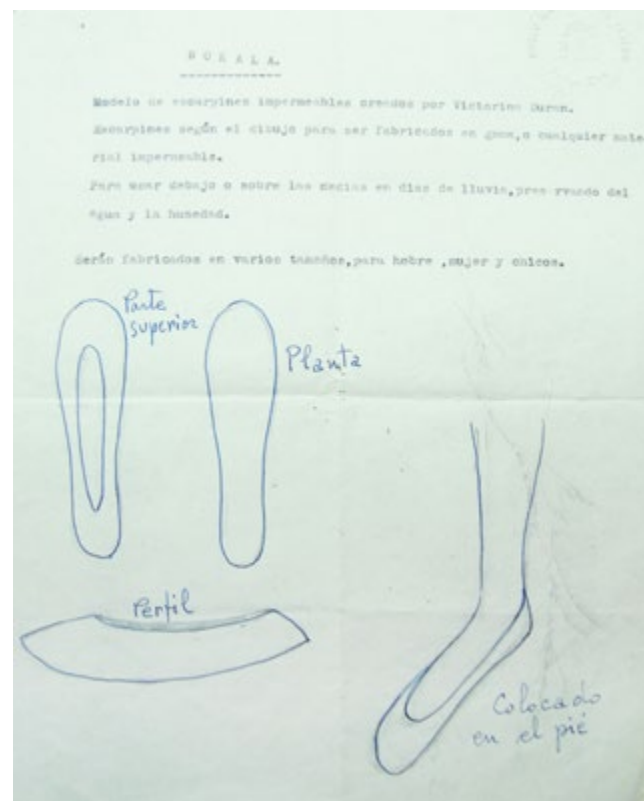


FIG. 303. Victorina Durán, modelo de escarpines impermeables *Nokala*, s. f. Donación de Pin Morales Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



FIGS. 304-307.  
Estampas de sombreros de Ars Lenci  
(empresa de Elena König y Enrico Scavini),  
c. 1920-1925. MNAD.

trarse en un momento de expansión cuando en 1923 anunciaba en la prensa que necesitaba «oficialas de sombreros» («Anuncios clasificados por secciones», 1923, p. 8). Cinco años más tarde, su ampliación se confirmaba al local contiguo y sus «lindos sombreros de señora» resultaban tan codiciados que servían de preciado obsequio en prestigiosas celebraciones («El baile de la prensa», 1928, p. 4).<sup>9</sup>

En definitiva, el recorrido expuesto, desde el espacio habitado hasta el cuerpo, de la cabeza a los pies, demuestra cómo el entendimiento de lo decorativo desde una perspectiva expandida fue permeable a las diversas estéticas del cambio de siglo que, pese a buscar en muchas ocasiones formas y soportes renovadores, supieron dialogar con los legados heredados. Si bien hubieron de lidiar con los prejuicios y consideraciones bajo las pautas del decoro y se vieron limitadas por la falta de acceso a profesiones técnicas como la arquitectura, las mujeres desplegaron su creatividad en diseños aplicados y desarrollaron sus técnicas y métodos en torno a lo objetual en sintonía con el espíritu de la modernidad y la vanguardia.



FIG. 308. Paisaje de invierno de Ars Lenci (empresa de Elena König y Enrico Scavini), c. 1925-1930. MNAD.

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, la noticia sobre el Baile de la Prensa, en cuyo concurso se regalaron hasta cuatro sombreros de Casimira Orgaz: «Miles de duros en premios», 1929, p. 5 y «La Asociación de la Prensa cuenta para su gran baile del jueves con una gran fortuna en regalos», 1931, p. 3.



FIG. 309.  
Paisaje de verano de Ars Lenci  
(empresa de Elena König y Enrico Scavini),  
c. 1925-1930. MNAD.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abad Doménech, Eugenio y Bueno Camejo, Francisco Carlos (2001). «Vitruvio y la idea estética del Decorum», *EGE: Revista de Expresión Gráfica en la Edificación*, 2, pp. 30-33.
- «Anuncios clasificados por secciones» (1923). *La Libertad*, Madrid, 4 de mayo, p. 8.
- Arzalluz Loroño, Miren (2023). *Donostia, moda-eszena. San Sebastián, escena de moda*, San Sebastián, Kutxa Fundazioa.
- Borzello, Francesc (1998). *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*, Nueva York, Harry N. Abrams.
- Campo Souto, Mar (2017). «Hacia una crónica del *Diccionario histórico de la lengua española* de 1933-1936. Los materiales del Archivo de la Real Academia Española», *Boletín de la Real Academia Española*, t. 97, 315, pp. 161-201.
- Casa Paquin, La (1916). «La moda actual», *Summa*, Madrid, 1 de enero, pp. 56-59.
- Catàleg de l'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors/Catálogo de la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores* (1923). Barcelona, Editorial Catalana.
- Clemenceau, Teresa (1927). «Saltar, resbalar y... caer. Los deportes y la indumentaria femenina», *ABC*, Madrid, 23 de enero, pp. 42-43.
- «Concurso de dibujos para alfombras» (1924). *La Época*, Madrid, 12 de mayo, p. 2.
- Condesa d'Armonville (1920a). «La tarde del "Gran Prix"», *Blanco y Negro*, Madrid, 31 de octubre, p. 36.
- Condesa d'Armonville (1920b). «Páginas femeninas. La mujer y la casa moderna», *Blanco y Negro*, Madrid, 25 de julio, p. 38.
- Condesa d'Armonville (1920c). «Páginas femeninas. La mujer y la casa moderna», *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de marzo, p. 36.
- Condesa d'Armonville (1921). «Título», *Blanco y Negro*, Madrid, 28 de agosto, p. 33.
- Cortés Ibáñez, Emilia (2010). «Zenobia Camprubí y la Junta para Ampliación de Estudios», en *Zenobia Camprubí y la Edad de Plata de la cultura española*, Sevilla, UNIA, pp. 227-237.
- Cortés Ibáñez, Emilia (2020). «Introducción», en *Zenobia Camprubí, Epistolario II (1895-1936)* (edición crítica, introducción y notas de Emilia Cortés Ibáñez), Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. XIX-LXIV.
- Cuesta Davignon, Liliane (com.) (2015). *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*, Valencia, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- «Decoración e interiores» (1932a). *Ellas*, Madrid, 17 de julio, p. 5.
- «Decoración e interiores» (1932b). *Ellas*, Madrid, 7 de agosto, p. 12.
- Delaunay, Sonia (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*, París, Robert Laffont.
- «Diverses» (1935). *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 26 de mayo, p. 2.
- Donato, Magda (1931). «Al cumplir los cinco años de su fundación, el Lyceum Club va a inaugurar un nuevo domicilio social...», *Ahora*, Madrid, 6 de febrero, pp. 19-20.
- Dulcinea (1934). «El estilo clásico moderno en muebles y decoraciones», *Ellas*, Madrid, 30 de septiembre, p. 12.
- Durán, Victorina (2018). *Mi vida. Sucedió* (edición crítica, introducción y notas de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas), Madrid, Residencia de Estudiantes.
- «El baile de la prensa» (1928). *La Libertad*, Madrid, 18 de febrero, p. 4.
- «El Be...rnat Metge» (1934). *El Be Negre. Setmanari Satíric*, Barcelona, 14 de febrero, p. 4.
- El Debate* (1933). Madrid, 8 de octubre, p. 2.
- El Debate* (1934). Madrid, 8 de abril, p. 3.
- Escuder Tarín, Alexandra (2022). *Una mujer de moda: Asunción Bastida. Puesta en valor de los figurines del Museo del Traje*, trabajo fin de máster, Valencia, Universitat de València.
- «Exposició de projectes de decoració i fotografies d'interiors a Lyceum Club» (1935). *L'Humanitat*, Barcelona, 25 de mayo, p. 2.
- «Exposiciones» (1926). *Año Académico y Cultural*, Madrid, pp. 105-106.
- Foment de les Arts Decoratives (1919). [*Anuari*], Barcelona, Imprenta Elzeviriana.
- Fontanar, María Teresa (1928). «Página de la mujer. La moda en París», *Estampa*, Madrid, 8 de mayo, p. 30.
- Gaitán Salinas, Carmen (2021). «Manuela Ballester. Artista luchadora y tenaz», en *Manuela Ballester, Mis días en México. Diarios (1939-1953)* (edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas), Sevilla, Renacimiento, pp. 25-78.
- Gaitán Salinas, Carmen y Murga Castro, Idoia (2017). «Alma Tapia: la línea moderna», *Archivo Español de Arte*, 360, octubre-diciembre, pp. 393-410.
- García Villar, Blanca de la O (2022). *El papel de la mujer en la decoración en la España de los años 30*, trabajo fin de grado, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.

- Gil Farré, Núria (2023). «Vda. de Cerveró. Manufactura de Muebles de Fantasía», en Núria Gil Farré (dir.), *El mueble, també qüestió de dones / El mueble, también cuestión de mujeres*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 83-92.
- Gutiérrez Larraya, Aurora (1915a). «El encaje de bruselas», *Summa*, Madrid, 15 de octubre, pp. 44-45.
- Gutiérrez Larraya, Aurora (1915b). «Las habitaciones de los niños», *Summa*, Madrid, 1 de noviembre, pp. 44-45.
- Gutiérrez Larraya, Aurora (1915c). «Colcha para señoritas», *Summa*, Madrid, 15 de noviembre, p. 50.
- Gutiérrez Larraya, Aurora (1915d). «Gorrita para niños», *Summa*, Madrid, 1 de diciembre, pp. 46-47.
- «Inauguración del nuevo local del Lyceum» (1931). *ABC*, Madrid, 10 de febrero, p. 20.
- «Instalaciones de arte. La Casa Sonia» (1920). *La Época*, Madrid, 10 de enero, p. 2.
- Julio, Teresa (2015). «El periodismo republicano en manos de mujeres: Maria Carratalà y Elvira Augusta Lewi», *Asparkía*, 27, pp. 131-145.
- «La Asociación de la Prensa cuenta para su gran baile del jueves con una gran fortuna en regalos» (1931). *Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 16 de febrero, p. 3.
- La Época* (1930). Madrid, 26 de febrero, p. 2.
- «La fiesta de las modistas» (1931). *El Cantábrico: Diario de la Mañana*, Santander, 6 de diciembre, p. 4.
- «La moda femenina. Un traje original y un abrigo suntuoso» (1927). *Nuevo Mundo*, Madrid, 25 de noviembre, p. 22.
- Luque García, Francisco Rafael (1998). *El arquitecto José Joaquín González Edo*, tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga.
- Martínez-Burgos García, Palma (1988). «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 2, pp. 91-102.
- Méndez Baiges, Maite y Hurtado Suárez, Inmaculada (2018). «La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay», *Anales de Historia del Arte*, 28, pp. 201-224.
- Meskimmon, Marsha (1996). *The Art of Reflection: Women Artists' Self-portraiture in the Twentieth Century*, Londres, Scarlet Press.
- «Miles de duros en premios» (1929). *La Libertad*, Madrid, 10 de febrero, p. 5.
- Mitrani Martínez de Marigorta, Alex (1997). *Joan Brodat y los avatares de la figuración primitivista en la segunda vanguardia en Cataluña*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- «Modes» (1909). *La Ilustració Catalana*, 311, Barcelona, 16 de mayo, p. 379.
- Murga Castro, Idoia y Gaitán Salinas, Carmen (2018). «Introducción», en Victorina Durán, *Mi vida. Sucedió* (vol. 1) (introducción, edición crítica y notas de Idoia Murga Castro y Carmen Gaitán Salinas), Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. 11-104.
- Obregón, Soledad (1931). «El cuero, elemento principal del mobiliario moderno», *Crónica*, Madrid, 14 de junio, pp. 20-21.
- «Paquin» (1915). *Summa*, Madrid, 15 de diciembre, pp. 47-53.
- Paquin (1916). «La moda actual», *Summa*, Madrid, 15 de enero, pp. 50-54.
- Pasalodos Salgado, Mercedes (2000). *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado. Madrid (1898-1915)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Pasalodos Salgado, Mercedes (2014). «Madame Paquin en Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LIV, pp. 237-253.
- Rodríguez Bernis, Sofía y Vila Tejero, María Dolores (2022). «Un proyecto de Delhy Tejero para el comedor y la escalera del Hotel Condestable de Burgos (1936-1937)», en *El mueble, també qüestió de dones/El mueble, también cuestión de mujeres* (dirigido por Núria Gil Farré). Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 33-42.
- Rodríguez Pérez, M.<sup>a</sup> José (2014). «La red de alojamientos turísticos del Estado. Génesis y desarrollo (1928-1940)», en *Visite España: La memoria rescatada* (coordinado por Carolina Miguel Arroyo y M.<sup>a</sup> Teresa Ríos Reviejo), Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 222-241.
- Ruiz del Árbol, Marta (dir.) (2017). *Sonia Delaunay. Arte, diseño, moda*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- «II Salón de Creaciones» (1935). *El Diluvio*, año 78, 258, 29 de octubre, p. 3.
- Sarlo, Juan de (1932). «El Museo Nacional de Artes Industriales», *Ellas*, Madrid, 4 de septiembre, p. 9.
- Soler Moreno, Laia (2019). *Manuel Rocamora Vidal (1892-1976). Col·leccionista i pintor*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Torre, Guillermo de (1923). «El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk», *Alfar*, 35, La Coruña, diciembre, pp. 17-19.
- «Trabajos manuales y labores femeninas» (1933). *Almanaque Bailly-Bailliere*, Madrid, pp. 165-167.



# 3.

## HACIA OTRA MODERNIDAD



FIG. 310.  
Matías Moreno, retrato de María  
Luisa Villalba Escudero pintando  
en el jardín de las Airosas, s. f.  
Colección particular.

FIG. 311.  
Victorina Durán con sombrilla,  
c. 1921. MNAD.

En anteriores epígrafes hemos argumentado cómo gran parte de las corrientes dominantes de la vanguardia transnacional del primer tercio del siglo XX —racionalismo, suprematismo, neoplasticismo, futurismo...— abogaban sin ambages por una supresión de los elementos decorativos. Como defendieron distintos arquitectos, artistas, críticos y teóricos, el ornamento se entendía como un síntoma de lo retrógrado, lo anacrónico, lo reaccionario... y lo femenino. En consecuencia, resulta lógico entender que las artistas que buscaban hacerse un hueco en la programación de exposiciones, los reconocimientos de los concursos y los aplausos de la crítica tantas veces adoptaran como estrategia jugar con las reglas dictadas desde esos presupuestos masculinizados. Es así como la historiografía reconoce como «modernas», «vanguardistas», «avanzadas», a artistas que decididamente apostaron por la subversión, no solo en su práctica artística, sino también vital, marcando una separación respecto a los códigos y convenciones sociales y morales. Reconocemos a Maruja Mallo, a Ángeles Santos o a Remedios Varo como referentes de esas búsquedas de otros modos de crear y de vivir, y las consideramos artistas modernas. Pero esto lleva a preguntarse si, para que una artista se considere «moderna», es necesario que subvierta esos códigos ligados a las prácticas realizadas por mujeres y reivindique un espacio considerado parte del ámbito masculino. ¿Puede una artista ser moderna desde los espacios asignados a lo femenino? ¿Deben las prácticas creativas tradicionales, folclóricas o populares ser consideradas necesariamente formas del pasado?

Un cambio en esta mirada a los límites de la modernidad en las prácticas de las mujeres permite detectar cómo otras muchas artistas coetáneas no siguieron los lenguajes de lo que hoy entendemos como las vanguardias históricas, desde esa actitud rupturista, violenta, alteradora. Fueron mujeres que entendieron su quehacer en el contexto de las inercias de corrientes decimonónicas finiseculares como el simbolismo, el *art nouveau*, el movimiento *Arts*

& Crafts, la *Sezession* vienesa y la Escuela de Glasgow, que de manera casi natural transitaron hacia el florecimiento del *art déco* en los años veinte. Como hilo conductor, la atención se centraba en el diseño cuidado de objetos cotidianos, de hacer accesible la belleza a cualquiera, de disfrutar con los pequeños detalles diarios de los que cada cual se rodea. Para muchas creadoras, estas prácticas se situaban también en espacios no profesionalizados, dentro del contexto del propio hogar. En lugar de usar pinceles y óleos, mármol y cincel, muchas veces recurrieron al hilo y la aguja, saberes concentrados y transferidos entre generaciones de mujeres y, en consecuencia, denostados en la arena artística pública.

En las siguientes líneas proponemos, por tanto, una panorámica de la diversidad de propuestas durante la modernidad, resultante de arrojar luz a las artes españolas en el cambio entre los siglos XIX y XX desde una óptica que cuestione las jerarquías sistémicas y estime otras estéticas, formas y soportes, categorías y valores ligados a la labor de estas creadoras. Como argumentaremos a continuación, este cambio de perspectiva permite analizar desde nuevos presupuestos conceptos como lo elegante, lo cursi, la sororidad, la intimidad y el pacifismo, que cobran nuevos matices en el complejo paisaje de la creación de las mujeres en este periodo. Para ello fue fundamental la localización de distintos referentes llegados de otras latitudes y el entrelazado de redes de comunicación e interdependencia.

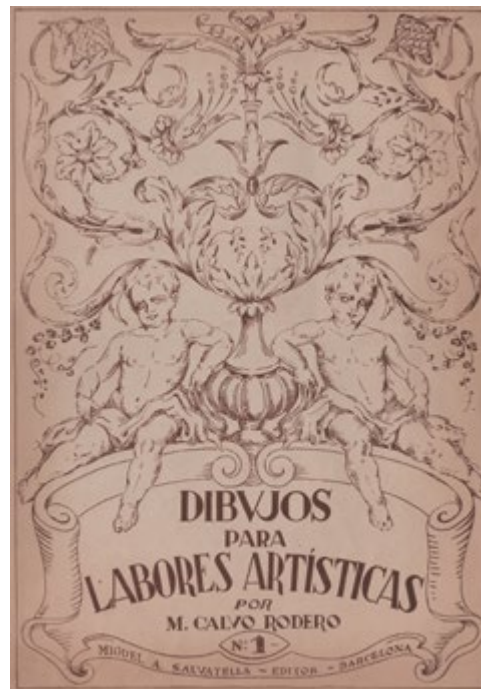


FIG. 312.  
Matilde Calvo Rodero,  
*Dibujos para labores artísticas*, vol. 1.  
Colección particular.

FIG. 313.  
Manuela Ballester, portada para *Blanco y Negro*, núm. 2005, 20 de octubre de 1929.  
Museo ABC, Madrid.

### UN CANON AL BIES: OTRAS REFERENCIAS, TÉCNICAS Y ESTÉTICAS

A lo largo de los capítulos anteriores, hemos podido comprobar un interés latente en muchas de las artistas por otros mundos, en parte ligados a las corrientes culturales llegadas con la construcción de los orientalismos y el auge de espiritualidades alternativas (López Arnaiz y López Fernández, 2023). En ello intercedían factores como las consecuencias de la colonización, la resistencia a las lógicas del positivismo y el racionalismo, las búsquedas de otras creencias y realidades y los procesos de secularización vinculados también a movimientos políticos —el socialismo, el anarquismo— y a la propia lucha feminista. En el nacimiento de la modernidad es posible trazar una vía velada atravesada por prácticas

teosóficas, esotéricas y metafísicas, por las que se interesaron numerosas creadoras, que funcionaron como una suerte de contrapunto al sistema industrializado y capitalista dominante, de extensión transnacional y formulación sincrética. Como ya hemos mencionado, buena parte de la sensibilidad de reivindicación y rescate de las artes decorativas, la artesanía y el saber vernacular estuvo motivada por una reacción común al lado oscuro de ese supuesto progreso de las sociedades occidentales y su alienante industrialización, y motivó no solo la expansión del movimiento *Arts & Crafts* y flujos análogos, sino la conformación de grupos como los prerrafaelitas, los nazarenos y los nabis. Si bien en España no conocemos funcionamiento alguno en este tipo de organización colectiva vital, sí que es posible escuchar algunos ecos de determinadas argumentaciones comunes a la época.

Se conservan distintos ejemplos de la fascinación que muchas de las artistas presentes en esta exposición mostraron por las espiritualidades y estéticas venidas de lo que conceptualmente se ha entendido como «Oriente». Para comenzar, ya hemos mencionado que una de las encuadernaciones que Matilde Calvo Rodero presentó a la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en 1925 fue precisamente *La luna nueva*, los poemas de niños escritos por Rabindranath Tagore que Zenobia Camprubí había traducido al castellano y que publicó en Madrid en 1915 junto a unos versos de Juan Ramón Jiménez.<sup>1</sup> Tagore era entonces uno de los escritores indios más influyentes, ganador del Premio Nobel de Literatura dos años antes, defensor de un modernismo basado en un humanismo lírico y utópico, incluso esperanzador —como encarnaba la defensa de aquel «niño eterno»— para el contexto de la Europa de entreguerras, y Camprubí y Jiménez abanderaron su respaldo en su penetración ibérica. Asimismo, en la prensa



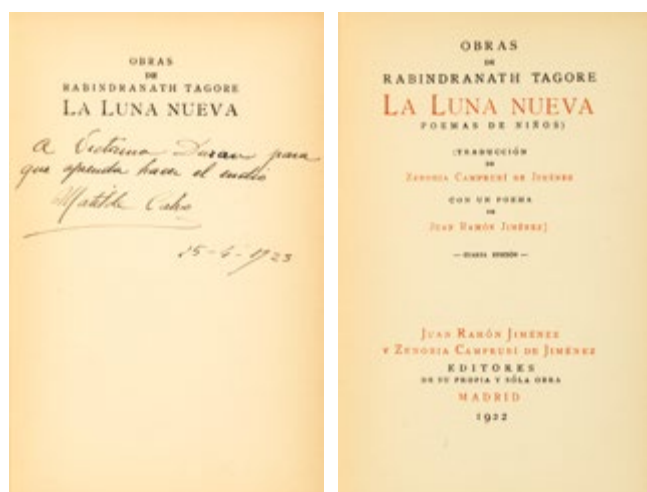
FIG. 314.  
Marga Gil Roësset, *Adamus et Eva*, 1930.  
Colección Ana Serrano Velasco.

<sup>1</sup> No en vano, Zenobia, en calidad de traductora, fue una introductora fundamental de numerosos autores angloparlantes en el medio hispano y, por tanto, un influyente factor en los círculos de sus amistades. El ejemplar encuadernado por Calvo Rodero, correspondiente a la edición de 1922 y actualmente conservado en el MNAD, lleva la dedicatoria a Victorina Durán «para que aprenda [a] hacer el indio», fechada el 25 de abril de 1923.

de la época es posible encontrar algunas referencias a la escuela experimental que Tagore fundó en Santiniketan («Rabindranath Tagore», 1919; Luzuriaga, 1919; Zoza, 1921), las cuales recogen el entendimiento de lo que el pensamiento asiático podía ofrecer entonces como vía alternativa: «[...] mientras el Occidente se desvelaba en la conquista territorial y en el perfeccionamiento material, en el sentido de comodidad en la adquisición de bienes exteriores, la India prefería afinar la vida interna, aguzar y ensanchar la capacidad perceptiva y encender en el santuario de su alma el fuego de todas las renovaciones espirituales» (Armando Núñez, 1921, p. 286). La moda india llegó a las exposiciones —por ejemplo, *Las tentaciones de Buda*, un lienzo pintado por Eduardo Chicharro en 1921, logró una medalla de honor en la siguiente Exposición Nacional de Bellas Artes (Lago, 1922, pp. 10-11)—, pero también a los teatros madrileños con distintas piezas dramáticas, revistas y zarzuelas. Entre ellas, cabe destacar la puesta en escena de *El cartero del Rey* del propio Tagore, de nuevo traducido por Camprubí, que se estrenó en el Teatro de la Princesa en abril de 1920 (Alsina, 1920, p. 3). Podemos imaginar la trascendencia que la figura del escritor había adqui-

rido en los círculos intelectuales de la capital cuando la prensa anunció su visita pocos meses después. Pese a que, desgraciadamente, el viaje se pospuso *sine die*, el plan difundido incluía una fiesta en la Residencia de Estudiantes, la representación de *Sacrificios* por un grupo de alumnos y excursiones a Toledo y El Escorial («El viaje de Rabindranath Tagore», 1921, p. 1).

En esta línea de referencias asiáticas, también resultan muy significativas otras elecciones de los libros para los que Calvo Rodero concibió encuadernaciones en los años veinte. Además del relevante ejemplar del poeta indio, cabe mencionar *Rubáiyát*, del científico y literato persa medieval Omar al Khayyam, en una traducción de Carlos Muzzio Sáenz Peña, con prólogo de Rubén Darío y prefacio de Álvaro Melán Lafinur, que había sido ilustrado por Gregorio López Naguil en su edición de 1916. Este grupo de intelectuales y creadores latinoamericanos que habían realizado estancias en España participó también de esa configuración orientalista transnacional de la que quedó huella en distintas editoriales locales (Babino, 2019, pp. 51-57). Ya nos hemos referido al deslumbramiento de algunas de estas artistas por las alfombras persas con las que decoraban sus habi-



FIGS. 315-316. Rabindranath Tagore, *La luna nueva* (*Poemas de niños*), 1922. Dedicatoria de Matilde Calvo Rodero a Victorina Durán, 25 de abril de 1923. MNAD.

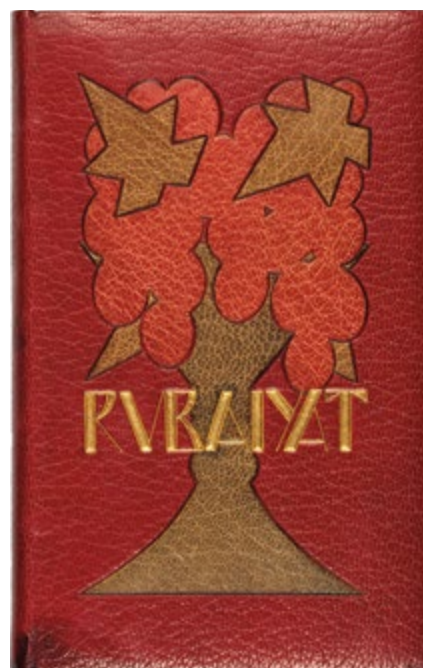


FIG. 317. Matilde Calvo Rodero, encuadernación para *Rubáiyát* de Omar al Khayyam, c. 1920-1925. Colección particular.



FIGS. 318-319.  
Matilde Calvo Rodero,  
*Puerta del Sol en Toledo*  
y *La Alhambra*,  
c. 1920-1926.  
Colección particular.

taciones y estudios y que les servían de inspiración para sus propias propuestas, una moda que atravesaba las fronteras. Los aires del pasado nazarí y, en general, las vinculaciones del imaginario de lo español con el contexto árabe, de raíz romántica, se aprecian en algunos aguafuertes de Calvo Rodero consagrados al Patio de los Leones de la Alhambra de Granada o la Puerta del Sol de Toledo. También hemos citado, en la recepción de estas corrientes orientalistas, la presencia de mobiliario de origen asiático, como los biombos y otros accesorios decorativos de Japón y de China, como recogían las páginas de la revista *Ellas* (Mari-Paz, 1932, p. 3).

De autoría probablemente compartida entre Calvo Rodero y Durán, una de las tapas de cuero repujado conservadas en la colección de esta última ejemplifica una innegable influencia de los códigos de representación del budismo, tanto en la estética sintetizada de los rasgos faciales como en la atención a la posición de las manos, que se multiplican y expanden por toda la cubierta. En todo caso, la elección de la representación de Buda no estaría aislada en la producción artística de preguerra de Victorina Durán, quien le consagró uno de sus más queridos batiks, como demuestra tanto el hecho de que lo eligiese como fondo para retratarse como que guardase este ejemplar consigo —aunque recortado— hasta el final de su vida. La posición de Buda en plena meditación refleja el *vitarka mudra*, que se refiere precisamente a la transmisión del mensaje budista, como un eslabón más en una cadena de transferencia de estos saberes en el seno de la cultura española.

Esta sensibilidad por las religiones de procedencia asiática conecta a su vez con el rescate de otras espiritualidades lejanas, no solo en el espacio, sino en el tiempo, como fue la mitología griega y el pensamiento de la Antigüedad, un imaginario a su vez especialmente floreciente desde el simbolismo hasta el periodo de entreguerras. En este sentido, cabe destacar un par de piezas del ecuador de los años veinte de Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán, ambas expositoras en el Lyceum Club en el otoño de 1926. Por un lado, Calvo Rodero elegía *Dafnis y Cloe* o *Las pastorales de Longo* en traducción de Juan Valera para diseñar una cubierta en piel repujada y policromada protagonizada por un gran

ave de plumaje y arabescos orientalistas. Por otro lado, Durán retrataba a un sátiro comiendo uvas en otro de sus batiks, en una escena que remite directamente a los decorados y figurines de Léon Bakst para *La siesta del fauno*, de Vaslav Nijinsky, representado por los Ballets Russes de Diaghilev.

Igualmente, como se ha ejemplificado en numerosas ocasiones en los capítulos anteriores, el batik se convirtió en un soporte privilegiado de penetración de técnicas asiáticas, pasadas por el tamiz de las corrientes noreuropeas que las habían importado a través de sus circuitos coloniales y difundido en sus exposiciones internacionales. Entre los diversos ejemplares conservados en el MNAD y datados desde principios de la década de 1920, varios están firmados por Victorina Durán. Otros, sin embargo, no aparecen rubricados y sabemos, por la documentación conservada, que se realizaron de manera colectiva en esa vertiente educativa del MNAI en la que sus integrantes experimentaban con el objetivo de renovar las artes decorativas españolas —algo a la manera de lo que Marguerite Pangon hacía por entonces con el «batik francés» («Notas de arte», 1922, p. 4)—. Entre estos casos, valga llamar la atención sobre la firma que presenta el almohadón cuadrado decorado con un ave, en la que se aprecia tanto la esvástica con puntos que adoptó Francisco Pérez-Dolz como unas iniciales en las que se pueden distinguir una V y una M —quizá precisamente marca de la participación colectiva de los miembros del museo entonces—. En todo caso, conocemos la intervención de Durán en otros ejemplares fotografiados, algunos de los cuales sirvieron para ilustrar el volumen de la revista *El Hogar* con textos de Tomás Gutiérrez Larraya en homenaje a las enseñanzas de su hermana Aurora, una de las pioneras en introducir el batik en España, fallecida en 1920.

Pese a que nombres como los de Francisco Pérez-Dolz o Tomás Gutiérrez Larraya se convirtiesen en símbolo de la maestría en el batik, por lo general fueron las mujeres quienes más se dedicaron a esta novedosa técnica. Las crónicas recogen cómo las aulas de las escuelas de artes y oficios estaban abarrotadas de inquietas jóvenes que asistían a esta asignatura con entusiasmo. De hecho, en el artículo que



FIG. 320.  
[¿Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero?],  
cuero repujado, c. 1920-1925. MNAD.

FIG. 321.  
Matilde Calvo Rodero, encuadernación  
para *Dafnis y Cloe* o *Las pastorales de Longo*,  
c. 1920-1925. Colección particular.



FIG. 322.  
Fotografía de *Buda* de Victorina Durán,  
c. 1921. MNAD.

FIG. 323.  
Victorina Durán, *Buda*,  
c. 1921-1926. MNAD.



FIG. 324.  
Fotografía de *Sátiro de las uvas* de Victorina Durán, c. 1926. Donación Pin Morales Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

FIG. 325.  
Victorina Durán posando frente a *Buda*, c. 1921. Donación Pin Morales Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.

el *Heraldo de Madrid* dedicó a la sede capitalina, ubicada en la calle de la Palma —donde María Luisa García Sainz impartía pintura sobre tela, repujado de cueros y esmaltes—, el titular señalaba ya la notoria diferenciación del alumnado por sexo: «Mujeres que pintan telas y hombres que forjan hierros» (Sampelayo, 1934, p. 8). La división sexual del trabajo en el ámbito del diseño y decoración se repite una vez más como una constante en cualquiera de las artes decorativas. Si, como recordaba este artículo, las materias de fundición, aserrado y carpintería se asociaban a la fuerza masculina, a las mujeres se les encargaban tareas manuales de carácter delicado y preciso, a veces relacionado con el trenzado y el tejido —como los muebles de rejilla—, además del tintado y el barnizado (Vives Chillida, 2022, p. 73).

En el ámbito cerámico, el mismo sesgo fue muy evidente. En su artículo sobre mujeres ceramistas, Cheryl Buckley apunta que, a comienzos del siglo xx, las trabajadoras de la industria cerámica del norte de Inglaterra se enfrentaron a numerosos obstáculos que tenían que ver con su posición en la producción, el papel del diseño como herramienta regenerativa del comercio y la relevancia de la enseñanza para el sector (1989, pp. 257-258). El panorama sería extrapolable a la historia española, donde, aunque la labor de las mujeres en esta industria ha sido una constante, el hecho de que se centrara en tareas decorativas precisamente ha restado peso a la consideración de sus contribuciones. Con todo, en una profesión ligada al oficio de diseñar y, por tanto, dominada por el sector masculino, algunas ceramistas consiguieron hacerse un hueco y firmar sus producciones. Como ocurría con otras prácticas decorativas, el adorno de la loza necesitaba de aquellas cualidades que se suponía que las mujeres tenían, esto es, delicadeza, destreza y paciencia. A ello se sumaba que la decoración de la alfarería fuese una actividad generalmente aceptada por la sociedad y respaldada por el sistema heteropatriarcal, ya que podía ser desarrollada en el espacio doméstico o en talleres familiares —aunque avanzado el siglo xix también se añadirían las fábricas—.



FIG. 326.  
Victorina Durán, batik, c. 1921-1926.  
MNAD.

FIG. 327.  
Francisco Pérez-Dolz, M. y V.  
[¿Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán?],  
batik, c. 1922. MNAD.



FIG. 328.  
Victorina Durán, batik, c. 1921-1926. MNAD.

FIG. 329.  
[¿Enrique Arola, Matilde Calvo Rodero, Victorina Durán,  
Luis Fernández, Luis Muntané, Francisco Pérez-Dolz  
y Rigoberto Soler?], batik con dos gallos, 1921. MNAD.



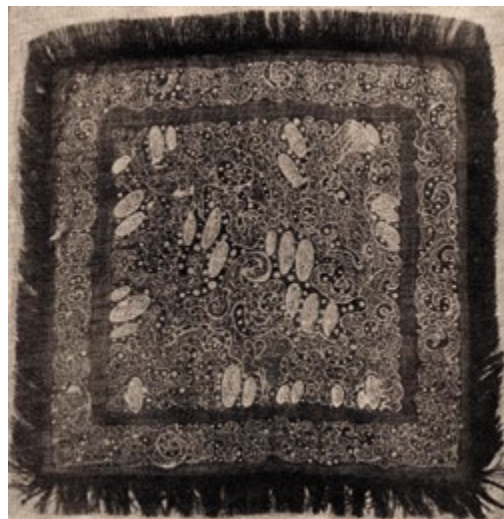
FIG. 330.  
Victorina Durán, batik con motivo  
de mariposas para almohadón, c. 1921.  
MNAD.



FIG. 331.  
Victorina Durán, batik con motivo de  
crisantemos para almohadón, c. 1921.  
MNAD.



FIG. 332.  
Álbum *El Hogar*, *Cómo se hacen los trabajos de batik*, núm. 7, con ejemplos de Aurora Gutiérrez Larraya y Victorina Durán. Colección particular.



FIGS. 333-334.  
Tela batikada en rojos y azules y chal de seda batikada entonada en rojos de Victorina Durán, reproducidos en el álbum *El Hogar*, *Cómo se hacen los trabajos de batik*. Colección particular.

La herencia gremial de la producción cerámica y de la fabricación de loza limitaba también la participación femenina en el proceso completo de producción de las piezas. La constitución de los talleres, articulados en las figuras de maestro y aprendices, relegaba prácticamente la creación alfarera al sector masculino, reservando la decoración a las mujeres, tal y como ocurrió en las fábricas de Manises o de Onda (Rubio Celada, 2018, p. 101). Tradicionalmente las industrias de estas poblaciones habían estado estructuradas en tres niveles: los maestros alfareros, otros trabajadores —oficiales o peones— y las pintoras, «mujeres de cualquier edad y estado civil que se dedicaban a decorar la cerámica» (Pérez Camps, 2023, p. 12). En muchas ocasiones estas decoraciones también eran efectuadas por las mujeres, hijas o hermanas de los maestros, quienes a veces podían disfrutar de otros puestos y privilegios, y aprender más de cerca el oficio para desarrollar otras capacidades. En España, la familia Zuloaga fue una de las principales del sector, a cargo de una gran fábrica de extensa producción cerámica. Formaban parte de ella Esperanza y Teodora Zuloaga, hijas de Daniel, de quienes se conservan piezas realizadas en solitario o en colaboración con su hermano Juan —especialmente a partir de la muerte de su padre en 1921—. <sup>2</sup> Entre las obras cuya autoría se atribuye a Esperanza Zuloaga figura el retrato de una mujer pintado en azul y dispuesto en un marco cerámico, realizado en el cambio de centuria.

Durante el siglo XIX, muchas mujeres encontraron en el ámbito decorativo de la cerámica un medio de vida con el que contribuir a la economía familiar, una circunstancia que sin duda favoreció el hecho de que no se requiriesen conocimientos artísticos previos. El aprendizaje se hacía, pues, con la práctica, lo que derivó en una especialización hacia lo decorativo en detrimento de otras tareas y fases del proceso de producción. Sin embargo, la creación de escuelas de cerámica entre finales del siglo XIX y comienzos del XX favoreció el avance de las mujeres de distinta forma. Tras su fundación en 1897, la Escuela Práctica de Manises se incorporó al sistema educativo estatal en diciembre



FIG. 335.  
Alumnas en la clase de cerámica, entre las que se encuentra Dolores Morote Chapa, reproducida en *La Unión Ilustrada*, Madrid, 25 de enero de 1917, p. 24. Colección particular.

FIG. 336.  
Esperanza Zuloaga (en el centro), junto a su padre (Daniel Zuloaga) y sus hermanos Juan y Teodora en el taller de Segovia, reproducida en *Talleres de Hijos de Daniel Zuloaga*, Madrid, Blass, Sociedad Anónima Tipográfica, [19--], p. 13.

<sup>2</sup> Agradecemos a Margarita Ruyra y Abraham Rubio la información y la asistencia en estas cuestiones.

de 1916 (Pérez Camps, 2023, pp. 27-31). También conocida como Escuela Oficial de Cerámica (*El Pueblo*, 1916, p. 3), en ella ingresaron numerosas estudiantes. Su comisario regio, Rafael Doménech, el mismo director del Museo Nacional de Artes Industriales en Madrid, estuvo a cargo de la estructura del centro desde los primeros momentos, convencido de que la actividad de la escuela «ha de traducirse en saludables beneficios para la industria artística ceramista valenciana» («Valencia», 1916, p. 2).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> En esta etapa, el centro funcionó bajo la dirección de otro miembro del MNAI, Gregorio Muñoz Dueñas, mientras que Manuel González Martí actuó como su secretario («Escuelas especiales», 1917, p. 5).



FIG. 337.  
Esperanza Zuloaga, *Retrato de dama en marco cerámico*, segunda época (1893-1906).  
Archivo-Fundación Zuloaga, Zumaya.

La afluencia de alumnas en esta escuela fue considerable, tanto que, a comienzos de 1917, se hizo inevitable la expansión a un espacio mayor («La Escuela de Cerámica de Valencia», 1917, p. 24). De ahí que la prensa destacara esta presencia, como señalaron algunas crónicas: «En la clase de don Luis Soria, era de notar la probidad de los trabajos de Arte decorativo realizados por las señoritas Catalina Mora, Josefina García, Amparito Compañ, Paredes, Sanchis y otras que sentimos no recordar» (Morante, 1923, p. 1). También sobresalieron los nombres de las hermanas Sacramento y María Rives Esteve —de quienes se conserva obra en la Escuela Superior de Cerámica de Manises—, Carmen Botet, Ignacia Carpintero Royo, Mercedes Requena Mas o Josefina Plá. A ellas se suman varias artistas extranjeras que pasaron por Manises, como la peruana Carmen Saco, que fue pensionada para estudiar en la ciudad por el propio Gobierno de Lima (Pérez Camps, 2023, pp. 32-41).

Otra de las artistas becadas fue Dionisia Masdeu Agraz (Pérez y Ferrando, 2007), formada inicialmente en la Escuela Industrial y de Artes y Oficios de Zaragoza a comienzos de los años veinte. Tras especializarse en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid entre 1925 y 1929, estudió en la Escuela Práctica de Cerámica de Manises durante los años 1930 y 1931 gracias a una ayuda ofrecida por el Ayuntamiento de Zaragoza. El aprendizaje de este lenguaje y técnica abrió un mundo de posibilidades a la artista, que pronto comenzó a realizar exposiciones con las piezas producidas en Manises. Así, encontramos diferentes muestras individuales, como la llevada a cabo en el Centro Mercantil de Zaragoza en mayo de 1931 y en la que presentó treinta y siete obras. La prensa le dedicó varias noticias y señaló que Masdeu «promet[ía] ser, en breve plazo, una artista renombrada». Sin embargo, J. Sanz Rubio recriminó lo que a su juicio era una excesiva variedad de estilos: «En el dibujo, por ejemplo, obsérvanse fácilmente múltiples influencias nacionales, históricas, por decirlo así, y exóticas: orientales y suramericanas —mayas, incas— y ceentroeuropeas [sic]» y continuaba criticando que «el colorido de algunas obras —platos y jarrones especialmente— resulta demasiado

pobre, mate, reseco, poco grato a unos ojos sensibles» (1931, p. 3).

Llama la atención este último comentario si se compara con el colorido plato que realizó la artista en 1930, pues no parece corresponder la crítica de Sanz Rubio con el ejemplo que actualmente conserva el Museo de Cerámica de Manises. Dicha pieza representa un interior habitado por una figura femenina, en un estilo alineado con los presupuestos modernistas y con el *art déco*, lo que entronca con las cuestiones comentadas sobre arte, adorno y decoración en el capítulo anterior. Este plato debía de formar parte de las obras albergadas en su estudio en la calle del Poeta Llombart en Valencia, pues durante una visita, Tomás Seral y Casas recogió que allí pudo contemplar «un jarrón espléndidamente realizado, inspirado en música de Ravel, y unos platos interpretativos de unas arquitecturas modernas que sólo hemos visto anteriormente en los decorados del Piscator» (1932, p. 1). El amigo de la artista establecía así un parangón entre la producción de Masdeu y el vanguardista productor teatral alemán Erwin Piscator, vinculado a la Bauhaus a través del proyecto Teatro Total desarrollado junto a Walter Gropius.

Este afán por la renovación estilística alcanzó a otros talleres que, como el de las Zuloaga, mostraron también un interés por plasmar otros motivos iconográficos más apropiados a su tiempo y procedentes de tendencias europeas como el *art déco* y la *Sezession* vienesa que, a su vez, como ya hemos apuntado, se dejan inspirar por influencias orientales. Así encontramos, por ejemplo, un tabor japonés con tapa decorado por Teodora Zuloaga con esmaltes y reflejos metálicos. En él se muestra un pájaro sobre un fondo azul que, con sus alas abiertas, emprende el vuelo sobre un paisaje. Como hemos ido comprobando, este motivo iconográfico de las aves se repitió incansablemente a lo largo de esos años, como se puede apreciar en numerosos batiks ya analizados o en el plato cerámico que Amelia Cuñat realizara en esas fechas.

Según recogía la prensa en 1914, Cuñat fue una destacada alumna de la clase de cerámica de la Real Academia de San Carlos en Valencia que recibió premios y menciones junto a Rosario Soria, Marina Orts, Emilia Contell, María Lladro y Lola Morote Chapa



FIG. 338.  
Amelia Cuñat y Monleón, *La ermita de Sant Vicent de Llíria*, panel de azulejos.  
Museo Nacional de Cerámica  
y Artes Suntuarias «González Martí», Valencia.

FIG. 339.  
Dionisia Masdeu Agraz, plato cerámico, 1930.  
Museo de Cerámica de Manises.

FIG. 340.  
Amelia Cuñat y Monleón, plato,  
c. 1900-1930. Museo Nacional de Cerámica  
y Artes Suntuarias «González Martí», Valencia.

FIG. 341.  
[Teodora] Zuloaga, Taller Zuloaga,  
tíbor japonés con tapa, 1920.  
Museo de Ávila.



FIG. 342.  
Amelia Cuñat Monleón, *Busto de anciana*,  
c. 1935. Decorada por Sacramento Rives. Museo  
Nacional de Cerámica «González Martí», Valencia.



(«Arte joven y moldes viejos», 1914, p. 2). Sus platos cerámicos fueron muy apreciados («En la Asociación de Caridad», 1925, p. 3) y su contribución fue puesta en valor como una de las jóvenes figuras de renovación valenciana en la cerámica, junto a los nombres de las ya mencionadas hermanas María y Sacramento Rives Esteve (E. L. CH., 1933, p. 3). De hecho, fue con esta última con quien Amelia Cuñat colaboró en la elaboración del busto de una anciana, que era copia de una escultura de Mateo Inurria —por ello, probablemente se trate de una obra de aprendizaje—. Cuñat modeló el busto, mientras que Rives fue la responsable de la decoración del profuso mantón. La variada producción de Cuñat también incluye azulejos decorativos, como el titulado *La ermita de Sant Vicent de Lliria*. La artista exploró este formato extensamente, como demuestran los numerosos ejemplos que conserva el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí».

Por su parte, Dolores Morote Chapa, también formada en la Escuela de Manises y en la Academia de San Carlos de Valencia, destacó por la realización de platos decorativos más sobrios, aunque incluyeron también patrones que de nuevo remiten a la estética *art déco* e incorporan flores y geometrías de lazos modernistas. A diferencia de otras compañeras, algunas de las piezas de Morote reivindican su autoría y presentan su diminutivo, Lolita, como grafía decorativa central de los platos. Además, la artista también desarrolló el género del retrato sobre azulejos, ya fuera en el tradicional estilo blanco y azul de la cerámica o con variados colores.

En otro contexto geográfico, María Luisa Villalba supo ofrecer también desde el territorio manchego sus propias propuestas renovadoras, que se inspiraban, en este caso, en la herencia de la historia española. Así lo destacaba la prensa a raíz de una exposición que «hace quince años, por ejemplo, no se habría comprendido» (Lago, 1921, p. 17). Además de constatar el carácter innovador que la cerámica constituía como nuevo formato y soporte de expresión artística moderna, la crítica continuaba explicando que tanto las creaciones de Villalba como las de su marido, el también ceramista Sebastián Aguado, eran fruto de una meticulosa



FIG. 343.  
Dolores Morote Chapa, azulejo con dos  
cabezas de niña llorando, c. 1920-1936.  
MNAD.

FIG. 344.  
Dolores Morote Chapa, azulejo con retrato  
infantil de Carmita, c. 1920-1936.  
MNAD.

FIG. 345.  
 María Luisa Villalba Escudero  
 y Sebastián Aguado Portillo,  
 jarrón de fondo negro,  
 c. 1920-1930.  
 Colección particular.



FIG. 346.  
 María Luisa Villalba Escudero,  
 jarrón de hojas largas y flores  
 de geranio, s. f.  
 Colección particular.



FIG. 347.  
 María Luisa Villalba Escudero,  
 tabor de flores y hojas de laurel, 1908.  
 Colección particular.

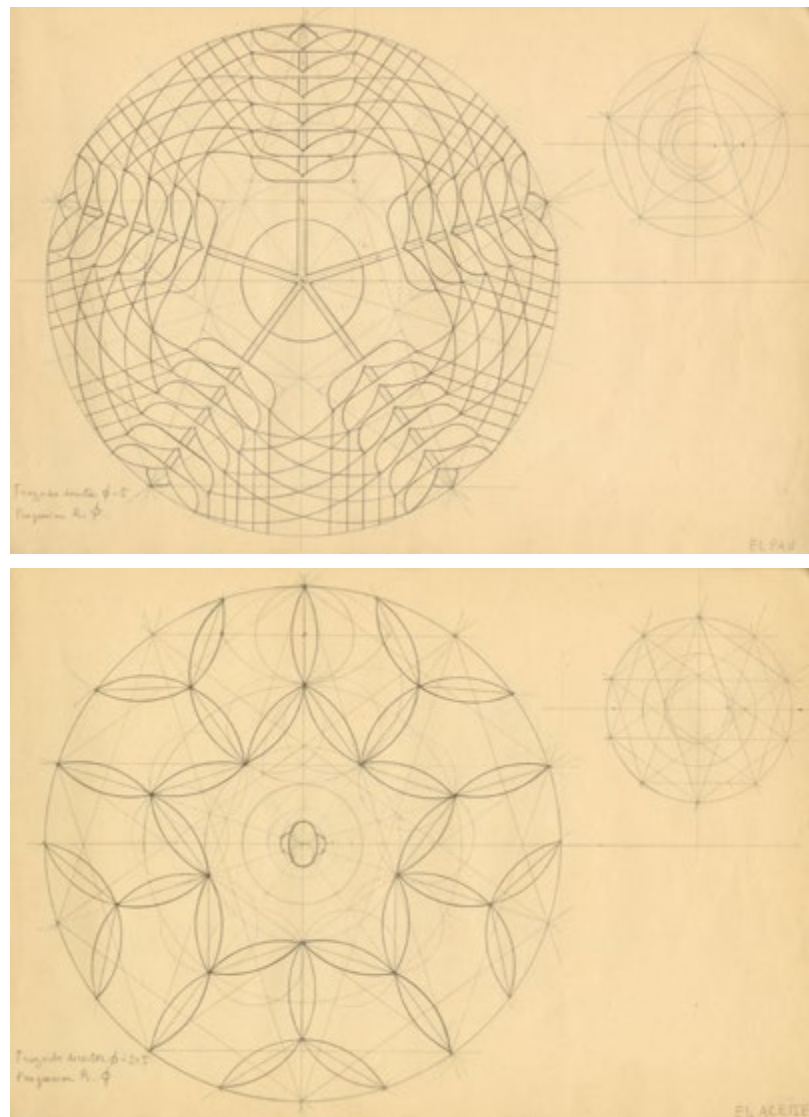


FIG. 348.  
 María Luisa Villalba Escudero y  
 Sebastián Aguado Portillo,  
 tabor verde de crisantemos, c. 1920.  
 Colección particular.

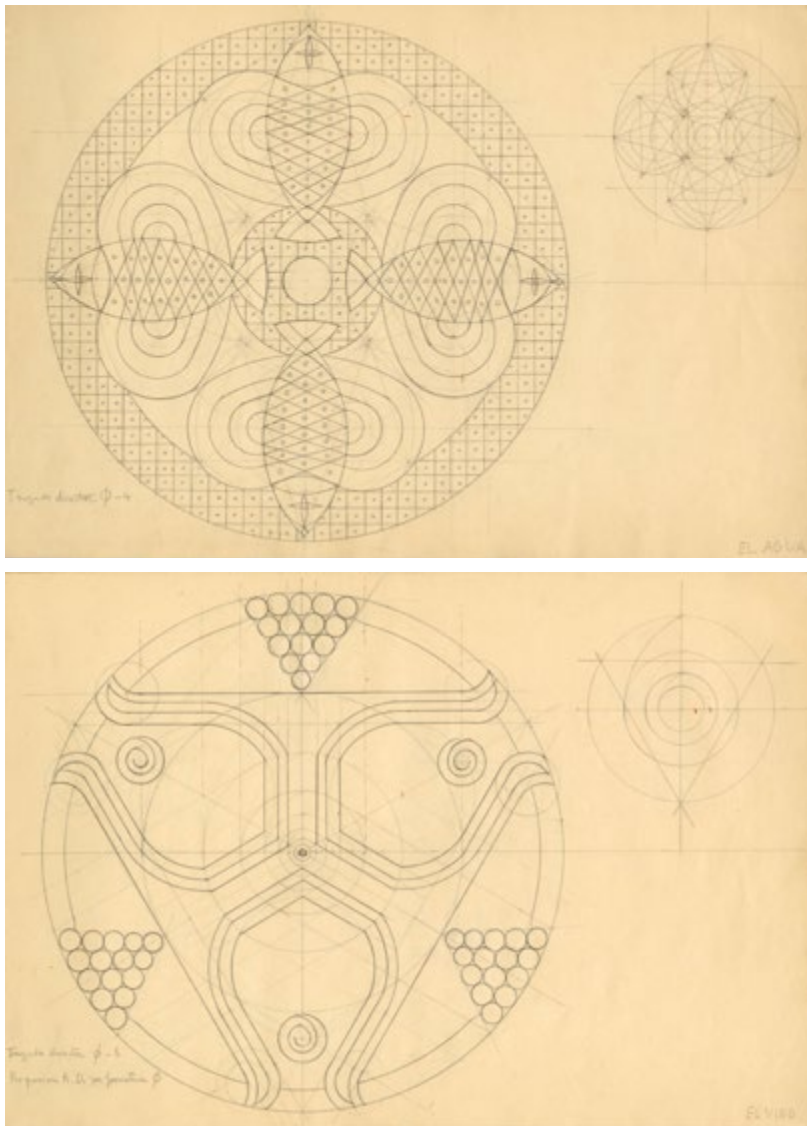


investigación gracias a la cual habían creado una «fuerte expresividad racial» que partía desde los «motivos gayamente mudéjares [a] los áureos reflejos cuyo secreto parecían haberse llevado nuestros elogiados conquistadores: las elegancias claras del Renacimiento español...» (Lago, 1921, p. 17). Entre sus producciones se hallan tibores y ánforas de estilo talaverano, que fueron ofrecidas como premios («La Tómbola Kermesse», 1916, p. 3). En 1922 Villalba expuso más de un centenar de obras de diferentes formatos (platos decorativos, jarrones, mosaicos, etc.) junto a su marido en el madrileño Círculo de Bellas Artes («De Arte», 1922, p. 3), una muestra que mereció la visita del rey Alfonso XIII («Noticias generales», 1922, p. 6). Este reconocimiento fue creciendo paulatinamente, aunque su figura quedó relegada en muchas ocasiones a un segundo plano por parte de la crítica, que se centraba en mencionar y alabar los logros de Aguado. Con todo, la prensa dedicó a Villalba elogiosas palabras, calificándola de «inteligentísima colaboradora», que había venido celebrando «brillantísimas exposiciones seguidas del más lisonjero éxito y con las cuales se ha elevado al más alto puesto en las fabricaciones de arquitectura, ese difícil y bellissimo arte de la cerámica» («De la ciudad», 1923, p. 1). De hecho, tan solo un año más tarde, Villalba se hizo con la tercera medalla en la Exposición Nacional al presentar diferentes objetos cerámicos en diversas técnicas.

Igualmente, en distintas ocasiones, sin tener una formación específica como ceramistas, algunas artistas se atrevieron a usar la loza como medio de experimentación y expresión, tal y como hiciera Sonia Delaunay con el proyecto de mural que ideó para la casa en Vila do Conde, Portugal, durante su estancia entre Valença do Minho y Tui en 1915 (Ruiz del Árbol, 2017, p. 68). En él la artista, haciendo uso de su característico estilo simultaneísta, representó a las mujeres en los mercados, los bueyes, el río y el puente que conectaba esta población con la vecina Tui. Otras artistas recibieron encargos para diseñar vajillas o se dedicaron a decorar piezas populares que encontraron en sus casas familiares o adquirieron ya fabricadas, como es el caso de Delhy Tejero (Rubio Celada, 2018, pp. 94-95).



FIGS. 349-350.  
Maruja Mallo, dibujos *El pan* y *El aceite*  
del *Cuaderno de cerámica*, 1935.  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.  
Colección Archivo Lafuente.



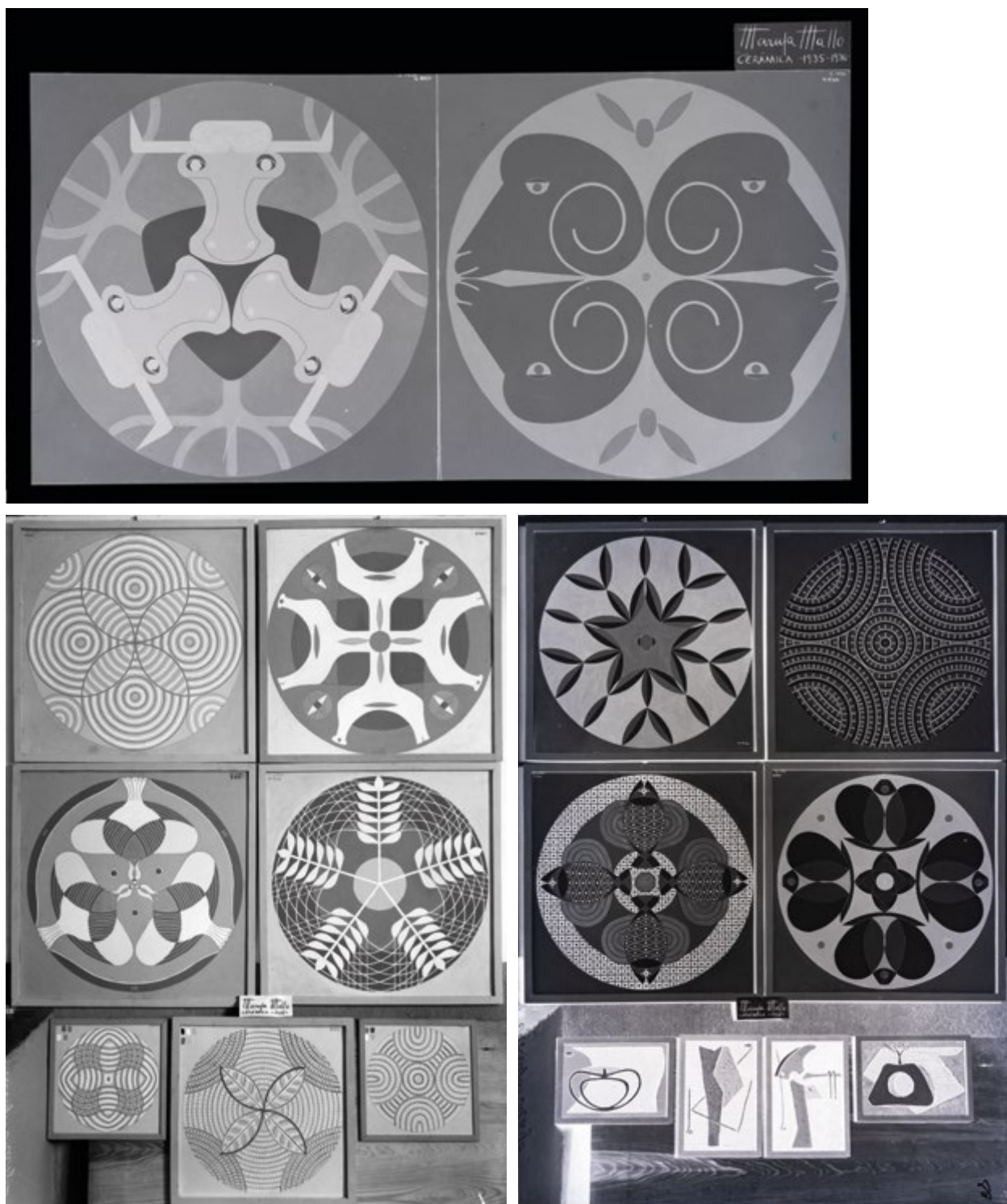
FIGS. 351-352.

Maruja Mallo, dibujos *El agua y El vino*  
del *Cuaderno de cerámica*, 1935.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.  
Colección Archivo Lafuente.

De alguna manera, la cerámica y los trabajos de alfarería, vinculados en cierta medida a lo popular, se convirtieron en un formato vehicular de nuevas propuestas, ya fueran de influencia *art déco* o de la más arraigada herencia española. También lo sería de las tendencias vanguardistas y rupturistas, pues no debemos olvidar que Maruja Mallo se enroló en la Escuela de Cerámica Francisco Alcántara. Fundada en 1911, la entidad se trasladó en 1934 a las inmediaciones de San Antonio de la Florida, en los terrenos de «La Tinaja», donde la familia Zuloaga había tenido también su escuela y fábrica de loza. Allí Mallo pudo experimentar con nuevos formatos y técnicas que le permitieron implementar las ideas que había ido adquiriendo de sus lecturas y enseñanzas constructivistas con Matila Ghyka y Joaquín Torres García. De aquel interés se conserva un cuaderno en el que reprodujo los trazados armónicos que dominaron su producción desde los años treinta en adelante (Pérez y Osma, 2017, p. 14) y que la vinculan con los trabajos y tradiciones populares. Así, en sus platos representa el agua, el vino, el pan y el aceite, productos básicos producidos por campesinos y obreros, que puso en diálogo con algunas de sus arquitecturas vegetales y minerales—como puede apreciarse en las fotografías conservadas en el Instituto del Patrimonio Cultural de España—. Las tradiciones culturales españolas, como, por ejemplo, el toreo, también interesaron a la primera artista que había logrado exponer en los salones de la *Revista de Occidente* y que había vendido una obra a André Breton, principal teórico del surrealismo.

El afán por valorar lo propio y las tradiciones autóctonas se reflejó no solo en la producción cerámica por parte de las artistas, sino en todos los ámbitos de la cultura. Ya hemos mencionado las iniciativas, conferencias y publicaciones de Isabel Oyarzábal o Carmen Baroja en relación a la recuperación de las labores de aguja y de los saberes femeninos. Igualmente fascinada por lo artesanal, lo manual y, en concreto, la práctica cerámica, en 1912, Zenobia Camprubí, junto a su amiga Inés Muñoz, emprendió la exportación de productos artísticos ibéricos a Estados Unidos, donde ambas pudieron comprobar los altos precios que podían alcanzar. Ambas comenzaron vendiendo cerámica



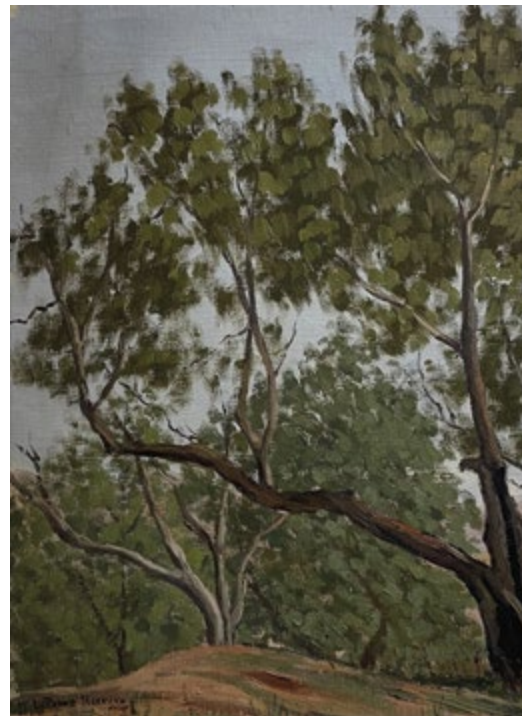
FIGS. 353-355.

Fotografía de los diseños de cerámica de Maruja Mallo, 1935-1936. Archivo Moreno, 28688\_B, 28699\_B, 28700\_B. Instituto del Patrimonio Cultural Español, Ministerio de Cultura y Deporte, Madrid.



FIG. 359.  
Ricardo (Marisa  
Roësset Velasco),  
*El patio del silencio*,  
1923.  
Colección Ana  
Serrano Velasco.

FIG. 360.  
María Luisa Pérez  
Herrero, sin título,  
c. 1920-1934.  
Colección particular.



FIGS. 356-358.  
Matilde Calvo Rodero,  
*Salamanca, Guadalupe* y sin título,  
c. 1920-1926.  
Colección particular.

portuguesa, pero pronto distribuyeron también cerámica de Zuloaga, de Talavera y de Triana (Cortés, 2020, p. XLV), además de muebles, productos elaborados en vidrio, cobre, cuero, forja y tejidos. El negocio prosperó y en 1928 abrieron definitivamente su tienda de Arte Popular Español, en el número 10 de la madrileña calle de Santa Catalina, luego trasladada al número 3 de Floridablanca. Simultáneamente establecieron cinco talleres de bordados para satisfacer las demandas provenientes tanto de la capital española, en la que Zenobia actuaba como agente comercial, como de Estados Unidos, donde, desde Filadelfia, su amiga Inés se encargaba de las ventas extranjeras. Los talleres fueron ubicados en diferentes ciudades, entre ellas Madrid y Moguer (Cortés, 2020, LVI), de donde adquirieron especial demanda los deshilados y bordados en mantelerías y ropa blanca, que eran confeccionadas por las cuñadas de Camprubí, Ignacia y Victoria Jiménez, como ha recogido su correspondencia (Camprubí, 2020, pp. 693 y ss.).

Este gusto por lo autóctono, lo vernacular y lo castizo alcanzó también la pintura y el grabado. No es de extrañar, por tanto, que algunas artistas se dedicaran a las representaciones del paisaje español y captaran las vistas de los lugares más representativos de calles y de paisajes propios de la geografía local. Así lo hicieron Matilde Calvo Rodero, con sus grabados de Guadalupe o Salamanca, María Luisa Pérez Herrero, con sus luminosos pinares, y Marisa Roësset Velasco, que, siendo muy joven y bajo el pseudónimo de Ricardo, pintó *El patio del silencio*, donde mostró las construcciones típicas de una población rural castellana.

### TRANSGREDIR DESDE LO FEMENINO: OTRAS CATEGORÍAS Y FORMAS DE PRODUCCIÓN

La producción artística de las mujeres que desarrollaron sus trayectorias en el cambio de siglo refleja las temáticas relacionadas con los roles de género atribuidos a sus papeles en la sociedad. Las funciones de esposa y madre que tuvieron que hacer compatibles tantas creadoras se traducían a su vez en unos contenidos que, en una alta proporción, remitían a argumentos y escenas románticas y a temas infantiles. Al mismo tiempo, esto acabó siendo permeable a categorías estéticas que se asociaron

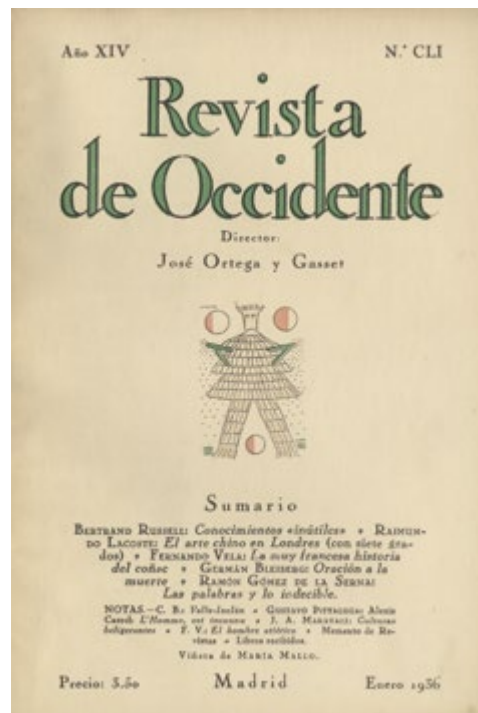


FIG. 361.  
*Revista de Occidente*, núm. 121, con viñeta de Maruja Mallo, Madrid, enero de 1936. Fundación Gerardo Diego, Santander.

FIG. 362.  
Matilde Calvo Rodero, *[Puente con barca]*, c. 1925-1931. Colección particular.



FIGS. 363-364.  
Folleto de la tienda Arte Popular Español. Centro de Estudios Juanramonianos. Casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer (Huelva).



FIG. 365.  
Fachada de la tienda Arte Popular Español, 1928. Centro de Estudios Juanramonianos. Casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer (Huelva).

FIG. 366.  
Interior de la tienda Arte Popular Español. Centro de Estudios Juanramonianos. Casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer (Huelva).



FIGS. 367-368.  
Membretes de cartas para la tienda Arte Popular Español. Centro de Estudios Juanramonianos. Casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer (Huelva).

directamente con su quehacer, como fueron lo elegante y lo cursi, términos aparentemente opuestos que constituían un eslabón más en el sistema de valores configurado por las jerarquías patriarcales. Si lo elegante alude a lo dotado de gracia, nobleza y sencillez con buen gusto y distinción, por cursi se ha entendido la pretensión de ser elegante y delicado sin conseguirlo o, al decir de Carmen de Burgos, la negación de la elegancia (1920, p. 78). Ambas categorías fueron empleadas por la crítica para referirse a las piezas creadas por mujeres en las décadas estudiadas, aunque es evidente que en su uso no solo se refleja una diferencia de género, sino también de clase. Si bien, por norma general, las valoraciones hacia la producción artística femenina se situaban en el ámbito de lo cursi, solamente en algunos casos, que habitualmente se relacionaban con una posición privilegiada de esa artista por relaciones familiares o pertenencia a la aristocracia o la alta burguesía, su labor merecía la calificación de elegante, distinguida o refinada, en tanto que se le suponía una educación y adaptación al «buen gusto» presuntamente propios de su condición.

Así, entre las críticas de las muestras artísticas periódicas, se encuentran innumerables menciones a las «obras cursis o falsificaciones artísticas» debido a la presencia del «elemento femenino», como argumentó el mismísimo Rafael Doménech al salir de la primera Exposición Nacional de Artes Decorativas: «La nota de cursilería, como la de la elegancia, la posee la mujer a maravilla, según los casos. Hay que confesar que el elemento femenino que concurre al actual certamen ha trabajado como el más consumado satírico» (Doménech, 1911, p. 2). Otro influyente crítico, Manuel Abril, calificó estas contribuciones de «inofensivas labores femeninas, que tanto emocionan a las mamás de las niñas y a los novios de las niñas» (Francés, 1911, p. 10). De este modo, los argumentos de estos teóricos abogaban por un impulso a las «artes industriales» a través de la formación y la profesionalización que, en su defensa, atacaban el amateurismo de las labores de las mujeres y buscaban su denigración en la línea de las tendencias modernas a favor de la simplificación del ornamento y la búsqueda de la elegante sencillez.



FIG. 369.  
Marisa Roësset Velasco,  
abanico con caricatura de Pura de Velasco, 1923.  
Colección Ana Serrano Velasco.

FIG. 370.  
Marisa Roësset Velasco,  
abanico de flores de papel pintadas, 1923.  
Colección Ana Serrano Velasco.

FIG. 371.  
Marisa Roësset Velasco, escultura, 1915.  
Colección Ana Serrano Velasco.

FIG. 372.  
 María Luisa Villalba Escudero,  
*Bodegón de flores*, s. f.  
 Colección particular.



FIG. 373.  
 María Luisa de la Riva,  
*Flores y frutas*, 1897. Museo  
 del Prado. Depósito en la  
 Universidad de Zaragoza.



FIG. 374.  
 Ángeles Santos, estudio para  
 tapiz de escena cortesana  
 con mandolina, 1926.  
 Colección particular.

En el pensamiento de la época, la consideración de cursi acababa así situándose muy cerca de lo romántico, categoría también asociada a los gustos femeninos. Para Ramiro de Maeztu, lo romántico vendría a entenderse como un idealismo falto de realidad (1910, p. 4), de manera análoga a la aspiración de lo cursi, que no es capaz de llegar a ser elegante, por lo que no puede concretar su pretensión. Según las lógicas de ambos casos, la atribución de lo cursi y lo romántico a la esfera femenina ponía en evidencia su falta de mesura, razón y pragmatismo. Siguiendo estas pautas, la adaptación de los contenidos codificados para el público femenino por parte de las artistas que intentaron seguir las corrientes estéticas de la época llevó a que la recepción de su obra fluctuara, según los ojos de quien la mirara, entre el romanticismo, la elegancia o la mera cursilería. Una obra que puede responder a la fluctuación entre estas categorías es el estudio para tapiz que, con una escena cortesana y mandolina, representó Ángeles Santos en 1926. Tres años antes de pintar cuadros tan relevantes en su trayectoria artística como *La tertulia*, la joven artista llevó a cabo una obra textil historicista, muy alejada tanto de la estética como de la categoría vanguardistas.

Por su parte, la vinculación de la cursilería con la ostentación, es decir, con el exceso de adorno, así como con la moral, es señalada por Encarnación Osés en su ya citado *Método de corte y confección*: «El lujo, más que el lujo, la errónea preocupación de que la elegancia suprema exige un derroche de puntillas y alhajas, nos ofrece con sobrada frecuencia tipos de sociedad altamente ridículos que asemejan movibles adefesios sobrecargados de bisutería y de pompas que aplastan la virtud y la dignidad de la mujer. [...] el suplemento del lujo, los adornos y joyas harán sospechar que buscáis en las galas el brillo que falta a vuestras virtudes» (1921, p. 116).

En este sentido, el canon de la elegancia se situó, progresivamente, en línea con el cambio social que encarnó el arquetipo de la mujer moderna. Los largos vestidos de la centuria anterior fueron simplificando sus formas y acortando sus medidas, los peinados elaborados se recortaron a lo *garçon* y los complementos tradicionales se sustituyeron por cigarrillos con boquilla. Así,



FIGS. 375-376.  
Marisa Roësset Velasco con amigas  
en una excursión, c. 1929.  
Colección Ana Serrano Velasco.



FIG. 377.  
Matilde Calvo Roderó y otras amigas en el estudio  
de Ventura de la Vega, Madrid, 1921. Donación Pin  
Morales Durán. Museo Nacional del Teatro, Almagro.



FIG. 378.  
Marisa Roësset, Marga Gil Roësset,  
Zenobia Camprubí, la sobrina de esta,  
Ernestina de Champourcín, Angélica Balmes  
y otras amigas en una excursión hacia finales de 1929.  
Archivo General de la Universidad de Navarra.

parte de la adopción de estas modas transnacionales se entiende en la estrategia de emulación y asimilación de una estética masculinizada o andrógina, de actividades y ocios hasta entonces restringidos a los hombres, como fumar o practicar deporte. La emancipación de las mujeres y la conquista de sus derechos y libertades se proyectó en esta nueva iconografía. Con todo, para algunos, había en estas tácticas también algo de avance controlado, como se trasluce en que muchos de los diseños que las mujeres vestían y los productos que integraban en sus usos cotidianos eran en realidad ideas y decisiones de los hombres. Resulta ilustrativa en esta línea la declaración del escritor Tomás Borrás al referirse al modo en que los dibujos de Rafael de Penagos supuestamente condicionaron la construcción del estereotipo de la mujer burguesa moderna, al extender en carteles y revistas «esos tipitos de mujer llamados luego mujercitas de Penagos que las madrileñas copiaron, y son ahora así porque Penagos las pintó antes» (1936, p. 7). En una misma línea, podríamos entender la proliferación de diseñadores hombres, entre el espacio público urbano y el escenario del teatro, cuyo vestuario, a la postre, acababa siendo ejecutado por grupos de modistas anónimas. Pese a todo, como hemos analizado en el capítulo anterior, cada vez fueron más las diseñadoras y sastras que sacaron adelante sus negocios, así como las mujeres que vistieron orgullosas sus creaciones.

Este modelo de mujer moderna se asoció también al icono de la *flapper* que convivió en España con otras realidades, con otras formas de ser mujer que, sin embargo, los relatos han considerado fuera de la modernidad. Lo explica su afianzamiento en el espacio de los saberes transmitidos por las generaciones de sus mayores, en un contexto hogareño, en ocasiones rural, que la emigración hacia las grandes ciudades llegó a desprestigiar en favor de un entendimiento de lo urbano como lo moderno y progresista. Sin embargo, también encontramos a creadoras e intelectuales que fueron enormemente avanzadas en su pensamiento y activismo, y que al tiempo entendieron esos saberes populares y, en general, el folclore español, como una riqueza que proteger y cuidar.

Como ya hemos apuntado, Zenobia Camprubí fue una de ellas. Además de su interés por el arte popular es-

pañol y las iniciativas emprendidas al respecto, cabe destacar su profunda conciencia en relación con el avance y desarrollo de la situación sociopolítica de las mujeres y su participación en la vida pública. En consecuencia, se enroló en la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), creada en 1918 con el objetivo de velar por el sufragio de las mujeres y sus derechos. Sin duda, la ANME era fruto de un boyante y activo movimiento asociacionista femenino que estaba teniendo lugar en España. De él surgieron numerosas entidades de muy diversa índole, como la Unión de Mujeres de España, fundada en 1919 y presidida por Lilly Rose Schenrich, marquesa del Ter, que tuvo una estrecha vinculación con el VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer, celebrado en Ginebra el año siguiente (Aguilera y Lizarraga, 2010 y Aguilera, 2021, pp. 131-160). Cabe mencionar igualmente la Asociación Progresiva Femenina en Barcelona, el Grupo de Acción Social Femenino en Madrid, la Liga para el Progreso de la Mujer y la Sociedad Concepción Arenal de Valencia, algunas de las cuales se integraron en el Consejo Supremo Feminista de España.

Este deseo asociativo, basado en la búsqueda de apoyos comunes, se filtró al ámbito cultural, dando lugar, por ejemplo, al Lyceum Club Femenino, del que ya se ha mencionado que formaron parte muchas de las artistas aquí tratadas. No sorprende entonces que el análisis de las obras de las mujeres en el campo del diseño y las artes decorativas entre finales del siglo XIX y principios del XX ponga en evidencia la existencia de elementos compartidos que caracterizan unas formas de trabajo y producción distintas de las realizadas por sus colegas masculinos, sustentadas en la práctica colectiva. Así, a diferencia del individualismo mayoritario entre la nómina más conocida de pintores o escultores modernos y vanguardistas, muchas de las mujeres que trabajaron en estos años lo hicieron juntas, apoyadas entre ellas en estudios donde se reunían en grupo o en espacios donde cosían acompañadas, ya fuera en el hogar, el taller o la fábrica. Las imágenes que capturaron a las trabajadoras de la Fábrica de Tapices o las decoradoras de cerámica de Manises muestran el alcance de la autoría anónima y colectiva en la que se sumieron tantas artífices. Asimis-

mo, los álbumes de fotografías de Victorina Durán están repletos de escenas felices con sus amigas en el estudio de Ventura de la Vega. A veces pintando, otras recreando escenas teatrales, otras disfrazadas en alguna fiesta... las instantáneas dan muestra de la red afectiva de sororidad en la que se apoyaron estas creadoras.

Estos modos de trabajo colectivos, sostenidos en una red de apoyos mutuos y tantas veces apartados del foco público, conducen a su vez a la valoración de otro concepto que atraviesa la creación artística de muchas mujeres en este periodo: la intimidad. Esta es la cualidad espiritual y reservada de un espacio propio o compartido con un grupo que está unido por lazos afectivos. Lo íntimo inunda y recorre la actividad de las mujeres; desde el núcleo del hogar, en el que se borda o se dedica tiempo al adorno personal, hasta las tareas y relaciones sociales que se plasman en las temáticas de las obras, como labores domésticas, maternidades y otras escenas familiares. En ello queda patente la primacía de los cuidados entre las tareas asignadas a las mujeres, lo que de manera lógica se traduce en una mayor concienciación



FIG. 379.  
Marisa Roësset Velasco,  
*Maternidad*, 1929.  
Colección Ana Serrano Velasco.



FIG. 380.  
María Sorolla García,  
*Jarrón con rosas*, s. f. Colección particular.

por la convivencia pacífica. No en vano, desde la finalización de la Primera Guerra Mundial se había ido dando una profunda sensibilización hacia la búsqueda de la paz y la libertad, lo que generó la aparición de importantes asociaciones incluso con el extranjero, como la Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad. Su impacto fue notable, hasta el punto de que, a partir de 1929, en España se crearon varias filiales, entre ellas, la Liga Femenina Española para la Paz, presidida por Isabel Oyarzábal (Blasco, 2017, pp. 323-334). Poco a poco el debate teórico que las cuestiones pacíficas habían generado desde el siglo XVIII fue trasladándose de los salones y los clubes a la calle, lo que provocó la aparición de activas sociedades que emprendían acciones reales a favor de la paz (López-Martínez, 2018, pp. 79-96). Parte de esta concienciación pacifista desarrollada en las mujeres se debió también a la vinculación entre paz y maternidad, en tanto en cuanto perseguían la abolición de la violencia y los conflictos bélicos para garantizar la vida de sus hijos, maridos y hermanos. Una artista como Manuela Ballester desarrollaría, años más tarde, desde su exilio mexicano y berlinés, una intensa militancia pacifista vinculada a la maternidad, expresada mediante la paloma como símbolo de la paz.

En última instancia, estas preocupaciones explicarían las actitudes menos belicistas que tantas mujeres demostraron en el propio enfoque de la práctica artística, convertidas en aproximaciones menos vanguardistas en el sentido rupturista del término. En consecuencia, sus propuestas estéticas se centraron, en muchos casos, en la búsqueda de una modernidad fundamentada en las prácticas tradicionales, artesanales, herederas de lo autóctono y forjadas con frecuencia en espacios compartidos y colectivos, derivados de las redes de apoyo, asociativas y de sororidad.

De este modo, una mayor diversificación de estéticas, medios y categorías, que incluye también otras vertientes desarrolladas con asiduidad por las artistas, permite entender de manera más amplia e integradora los marcos conceptuales de la modernidad española. Todas estas variables ofrecen, en definitiva, nuevas lecturas, perspectivas e interpretaciones con las que poder articular otras historias del arte español que aún están por escribir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera Sastre, Juan (2021). «Para una historia de las asociaciones femeninas en España. La Asociación Nacional de Mujeres Españolas y la Unión de las Mujeres de España: similitudes y discordancias (1918-1921)», *Feminismo/s*, 37, pp. 131-160.
- Aguilera Sastre, Juan y Lizarraga Vizcarra, Isabel (2010). *De Madrid a Ginebra. El feminismo español y el VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer*, Barcelona, Icaria.
- Alsina, José (1920). «El cartero del rey», *El Sol*, Madrid, 7 de abril, p. 3.
- Armando Núñez, Félix (1921). «La Escuela de Rabindranath Tagore», *La Escuela Moderna*, 355, Madrid, abril, pp. 284-287.
- «Arte joven y moldes viejos» (1914). *La Correspondencia de Valencia*, Valencia, 26 de julio, p. 2.
- Babino, María Elena (2019). «Gregorio López Naguil en la huella de Hermenegildo Anglada Camarasa. Retrato y paisaje en la travesía de sus viajes —Buenos Aires-París-Mallorca—», *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, 68, octubre, pp. 51-87.
- Blasco Lisa, Sandra (2017). «El feminismo pacifista en España en el periodo de entreguerras y sus relaciones con la Women's International League for Peace and Freedom», en *Veinte años de congresos de Historia Contemporánea (1997-2016)* (coordinado por Carlos Forcadell Álvarez y Carmen Frías Corredor), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 323-334.
- Borrás, Tomás (1936). «Ricardo Baroja, uno y dos», *ABC*, Madrid, 29 de abril, p. 7.
- Buckley, Cheryl (1989). «“The Noblesse of the Banks”: Craft Hierarchies, Gender Divisions, and the Roles of Women Paintresses and Designers in the British Pottery Industry 1890-1939», *Journal of Design History*, vol. 2, 4, pp. 257-273.
- Burgos, Carmen de (1920). *El arte de ser mujer. Belleza y perfección*, Madrid, Asociación Española de Librería.
- Camprubí, Zenobia (2020). *Epistolario II (1895-1936)* (editado por Emilia Cortés Ibáñez), Madrid, Residencia de Estudiantes.
- Cortés Ibáñez, Emilia (2020). «Introducción», en Zenobia Camprubí, *Epistolario II (1895-1936)* (editado por Emilia Cortés Ibáñez), Madrid, Residencia de Estudiantes, pp. XIX-LXIV.
- «De Arte» (1922). *Diario de la Marina*, Madrid, 16 de diciembre, p. 3.

«De la ciudad» (1923). *El Telegrama del Rif*, Madrid, 29 de junio, p. 1.

Doménech, Rafael (1911). «Exposición Nacional de Artes Decorativas. El secreto», *El Liberal*, Madrid, 25 de octubre, p. 2.

E. L. CH. (1933). «De arte. La Exposición de la Escuela de Cerámica de Manises», *Las Provincias*, Valencia, 2 de noviembre, p. 3.

*El Pueblo: Diario Republicano de Valencia* (1916), Valencia, 14 de octubre, p. 3.

«El viaje de Rabindranath Tagore» (1921). *El Liberal*, Madrid, 24 de abril, p. 1.

«En la Asociación de Caridad» (1925). *La Correspondencia de Valencia*, Valencia, 23 de febrero, p. 3.

«Escuelas especiales» (1917). *La Correspondencia de España*, Madrid, 1 de marzo, p. 5.

Francés, José (1911). «Crónica de arte. La Exposición de Arte Decorativo», *Mundo Gráfico*, Madrid, 2 de noviembre, p. 10.

«La Escuela de Cerámica de Valencia» (1917). *La Unión Ilustrada*, Madrid, 25 de enero, p. 24.

«La Tómbola Kermesse» (1916). *El Eco Toledano*, Toledo, 27 de mayo, pp. 2-3.

Lago, Silvio (1921). «La vida artística. Exposiciones en Madrid», *La Esfera*, Madrid, 8 de enero, pp. 16-17.

Lago, Silvio (1922). «La tentación de Buda», *La Esfera*, Madrid, 20 de mayo, pp. 10-11.

López-Martínez, Mario (2018). «Historia de la paz en acción: el pacifismo de los salones a las calles (1889-1939)», *Vínculos de Historia*, 7, pp. 79-96.

López Arnaiz, Irene y López Fernández, Raquel (eds.) (2023). *Coreografiar lo invisible. Danza, arte y esoterismo en los albores del siglo xx*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones.

Luzuriaga, Lorenzo (1919). «Morada de paz», *El Sol*, Madrid, 21 de julio, p. 12.

Maeztu, Ramiro de (1910). «Idealistas y románticos», *Nuevo Mundo*, Madrid, 3 de marzo, p. 4.

Mari-Paz (1932). «De un viaje a Oriente. La mujer en China», *Ellas*, Madrid, 17 de julio, p. 3.

Morante Borrás, Jesús (1923). «El alcalde de Valencia Sr. Avilés, en Manises», *Las Provincias*, Valencia, 24 de noviembre, p. 1.

«Notas de arte» (1922), *ABC*, Madrid, 23 de diciembre, p. 4.

«Noticias generales» (1922). *La Correspondencia de España*, Madrid, 23 de diciembre, p. 6.

Osés Hidalgo, Encarnación (1921). *Método de corte y confección*, Barcelona, Perelló.

Pérez Camps, Josep (2023). *La dona en la indústria ceràmica de Manises*, Manises, Ajuntament de Manises.

Pérez de Ayala, Juan y Osma, Guillermo de (2017). *Maruja Mallo. Orden y creación. Óleos, dibujos, bocetos y su archivo*, Madrid, Galería Guillermo de Osma.

Pérez Lizano, Manuel y Ferrando, Fidel (2007). *Dionisia Masdeu. Escultura y cerámica como renovación*, Zaragoza, Diputació Provincial de Saragossa.

«Rabindranath Tagore» (1919). *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de abril, p. 15.

Rubio Celada, Abraham (2018). «Delhy Tejero y sus cerámicas», *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, 4, pp. 89-111.

Ruiz del Árbol, Marta (dir.) (2017). *Sonia Delaunay. Arte, diseño, moda*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

Sampelayo, Carlos (1934). «La central de la calle de la Palma. Mujeres que pintan telas y hombres que forjan hierros», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 23 de noviembre, p. 8.

Sanz Rubio, J. (1931). «Se inauguró ayer la exposición de Dionisia Masdeu [sic] y José María Aventín», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 17 de mayo, p. 3.

Seral y Casas, Tomás (1932). «En Valencia, con la ceramista Dionisia Masdeu [sic]», *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 8 de enero, p. 1.

«Valencia» (1916). *Las Provincias*, Valencia, 28 de diciembre, p. 2.

Vives Chillida, Julio (2022). «La mujer en la producción y el consumo del mueble de madera curvada. Una aproximación», en *El mueble, també qüestió de dones / El mueble, también cuestión de mujeres* (dirigido por Núria Gil Farré), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, pp. 69-82.

Zozaya, Antonio (1921), «La cuerda perdurable», *La Esfera*, Madrid, 21 de mayo, p. 4.

# CRONOLOGÍA

## 1851.

En Londres se celebra la Gran Exposición de las Obras Industriales de Todas las Naciones, que incluyó por primera vez un pabellón destinado a las producciones de las mujeres. En el pabellón de España participaron las alumnas de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, entre ellas Adela Ginés.

## 1857.

Se aprueba la Ley Moyano, reguladora de la enseñanza, también para los programas formativos artísticos y femeninos.

## 1870.

Tras haber puesto en marcha las Conferencias Dominicales para la formación de las mujeres en competencias básicas, Fernando de Castro funda la Asociación para la Enseñanza de la Mujer.

## 1871.

Se crea la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

## 1874.

Adela Ginés publica *Apuntes para un álbum del bello sexo. Tipos y caracteres de la mujer*.

## 1881.

En Barcelona tiene lugar la Exposición de Artes Decorativas y de sus Aplicaciones a la Industria, que servirá de precedente para las posteriores Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas.

## 1892.

La educación femenina ocupa un lugar central en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano, en cuyo debate participan Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal y María Goyri.

## 1893.

En Chicago se inaugura la Exposición Mundial Colombina, en la que colaboran las alumnas de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer.

## 1896.

Se propone la creación de la Escuela Superior de Artes Decorativas o Industrias Artísticas en Barcelona.

## 1897.

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes incluyen una sección de artes decorativas.

## 1902.

Se funda el Museo de Arte Decorativo y Arqueológico de Barcelona.

## 1903.

El Foment de les Arts Decoratives inicia su andadura en Barcelona. El International Institute for Girls in Spain instala su sede en Madrid.

## 1907.

El Real Decreto del 6 de agosto de 1907 incorpora las «Enseñanzas propias de la mujer» en las Escuelas de Artes Industriales e Industrias.

## 1908.

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes suprimen la sección de Artes Decorativas con la idea de crear unas exposiciones bienales específicas para estas prácticas.

## 1910.

La Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid introduce la asignatura de Pintura Decorativa. En Barcelona, Dolors Monserdà funda el Sindicat de l'Agulla.

## 1911.

La Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer abre sus puertas en Madrid. Se celebra la primera edición de la Exposición Nacional de Artes Decorativas. Se funda la Escuela de Cerámica de la Moncloa.

## 1912.

Se funda el Museo Nacional de Artes Industriales (MNAI). Tórtola Valencia protagoniza el Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes.

## 1913.

Tiene lugar en Madrid la segunda edición de la Exposición Nacional de Artes Decorativas.

## 1914.

Pilar Huguet y Crexells publica *Historia y técnica del encaje*. Sonia Delaunay inicia su viaje por la península ibérica. Jeanne Paquin abre su casa de modas en la plaza de las Cortes de Madrid.

## 1915.

La Residencia de Señoritas, grupo femenino de la Residencia de Estudiantes, se establece bajo la dirección de María de Maeztu. Carmen Baroja funda el Taller de Encaje —luego Taller Central de Encajes— en Madrid.

## 1916.

En Manises se crea la Escuela Práctica de Cerámica.

## 1917.

Encarnación Osés Hidalgo publica *Método de corte y confección*.

## 1918.

El Instituto-Escuela inicia su primer curso. Victorina Durán es nombrada auxiliar gratuita de Dibujo en la Escuela Normal Central de Maestras y solicita su ingreso como estudiante en el MNAI.

## 1919.

En Madrid, donde trabajará los siguientes dos años, Sonia Delaunay diseña el interior del espacio teatral Petit Casino y abre Casa Sonia en la calle Columela.

## 1920.

En mayo fallece prematuramente Aurora Gutiérrez Larraya. La sección de Artes Decorativas vuelve a incluirse en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, donde ejerce como secretaria Carmen Baroja.

## 1921.

Victorina Durán protagoniza una exposición individual con sus batiks en el Ateneo de Madrid. Ella y Matilde Calvo Roderer participan activamente en la vida diaria del MNAI.

## 1922.

María Luisa Pérez Herrero solicita una beca a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE). María Luisa Villalba expone sus cerámicas en el Círculo de Bellas Artes. Las hermanas Gloria y Amparo Brimé diseñan el figurinismo de varias piezas escénicas, como *El príncipe Carnaval*.

**1923.**

En Barcelona se celebra la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores. Carmen del Rey establece su casa de modas en Madrid.

**1924.**

En la Exposición Nacional de Bellas Artes participan, entre otras, Marisa Roësset, Rosario de Velasco, Paula Millán, Pilar Calvo Rodero y Julia Alcayde.

**1925.**

Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero son becadas por la JAE para estudiar en París. Allí se celebra la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, con una amplia presencia española. En Madrid, Felisa Mendía Torres es contratada en la Residencia de Señoritas como profesora de Corte y Confección y se celebra la Exposición del Traje Regional e Histórico.

**1926.**

Se funda el Lyceum Club Femenino en la madrileña calle de las Infantas, presidido por María de Maeztu, de cuyo Subcomité de Artes Plásticas e Industriales es responsable Carmen Baroja. Isabel Oyarzábal publica *El traje regional de España*. Asunción Bastida pone en marcha su primera casa de modas en Barcelona.

**1927.**

El MNAI solicita el cambio en su denominación a Museo Nacional de Artes Decorativas. Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero participan en la III Exposición Internacional de Arte de Monza. Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, *la Argentina*, estrenan su primer repertorio de gira por Alemania e Italia.

**1928.**

Zenobia Camprubí se ocupa de la decoración del primer Parador de Turismo, que se construye en Gredos, y abre su tienda madrileña de Arte Popular Español. Maruja Mallo inaugura con una exposición individual la sala de la *Revista de Occidente*.

**1929.**

Se funda la Escola Massana, primer centro para la formación en arte y diseño de Barcelona. Victorina Durán es nombrada primera catedrática de Indumentaria en el Real Conservatorio de Música y Declamación. Ángeles Santos expone en el Lyceum Club Femenino y el Salón de Otoño de Madrid.

**1930.**

Matilde Calvo Rodero es becada por segunda vez por la JAE para estudiar en París. Medio centenar de mujeres se presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes.

**1931.**

Trasladado a la calle San Marcos, el Lyceum Club Femenino inaugura el Primer Salón de Dibujantas. Delhy Tejero es nombrada profesora especial interina de Pintura Mural en la Escuela Central de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. En Barcelona se fundan el Lyceum Club Femenino y la Residencia Internacional de Señoritas Estudiantes. Maruja Mallo es becada por la JAE para estudiar escenografía en París, donde Matilde Calvo Rodero participa en el Salón Internacional del Libro de Arte.

**1932.**

María Josefa Quiroga imparte Encuadernación en la madrileña Residencia de Señoritas. Delhy Tejero publica sus dibujos de *La Venus bolchevique* y pinta *La viuda rica de Toro*.

**1933.**

Carmen Baroja escribe *El encaje en España*. En Madrid, Delhy Tejero inaugura su exposición en el Círculo de Bellas Artes y Rosario Aranduy tiene abiertas simultáneamente dos sedes de su firma de modas.

**1934.**

María Luisa Pérez Herrero fallece en mayo con treinta y seis años. La participación femenina en la Exposición Nacional de Artes Decorativas llega al medio centenar. Asunción Bastida abre un segundo local, esta vez en Madrid.

**1935.**

Maruja Mallo es contratada como profesora de Dibujo en la Residencia de Señoritas. En el Lyceum Club Femenino de Barcelona. Elvira A. Lewi y Mercè Ros inauguran una exposición sobre decoración. Manuela Ballester ilustra con figurines varios números del suplemento *Labores y Modas*.

**1936.**

En el mes de junio, Matilde Ucelay se convierte en la primera arquitecta titulada en España. Amigos de las Artes Nuevas (ADLAN) abre una muestra de Maruja Mallo que incluye sus diseños cerámicos y maquetas escenográficas. Se celebra la última Exposición Nacional de Bellas Artes antes de que el panorama cultural se vea cercenado por la Guerra Civil y numerosas artistas sufran la represión y el exilio.

# RELACIÓN DE OBRAS EXPUESTAS

Mantón de Manila, primer tercio del siglo XIX. Tafetán de seda, bordado al pasado imitando bordado al matiz, macramé, 234 x 234 cm. MNAD, CE20548.

Mantón de Manila, segunda mitad del siglo XIX. Tafetán de seda, bordado al pasado imitando bordado al matiz, macramé, 250 x 250 cm. MNAD, CE13026.

Vicenta Ciganda, antigua colección de las hermanas Alfaya, firmado en las Escuelas Pías de Alcalá de Henares, último cuarto del siglo XIX. Tafetán de lino, bordado de hilos contados y al pasado en seda, 60 x 57 cm. MNAD, CE02199.

Mantón alfombrado, c. 1860. Sarga de lana, bordado al pasado. 175 x 190 cm. MNAD, CE13292.

Antigua colección de Concepción, M<sup>ª</sup> Paz y Juana Alfaya, dechado, c. 1890. Tafetán de lino, bordado al pasado de lana, 130 x 75 cm. MNAD, CE12394.

Antigua colección de Concepción, M<sup>ª</sup> Paz y Juana Alfaya, dechado, c. 1890. Tafetán de lino, bordado de hilos contados, 71 x 68,5 cm. MNAD, CE22060.

Antigua colección de Concepción, M<sup>ª</sup> Paz y Juana Alfaya, dechado, siglo XIX. Tafetán de lino bordado de hilos contados y deshilado, 37 x 21 cm. MNAD, CE12395.

Juana Sacris, dechado, c. 1890. Tafetán de lino, bordado de hilos contados, 20 x 15 cm. MNAD, CE12391.

Pericón, c. 1890-1900. Nácar, madreperla, plumas y latón, 36 x 67 cm. MNAD, CE13066.

Esperanza Zuloaga, *Retrato de dama en marco cerámico*, segunda época (1893-1906). Pasta blanca artificial, azul cobalto bajo cubierta, 49,5 x 32,2 x 4 cm. ARCHIVO-FUNDACIÓN ZULOAGA.

Concepción Alfaya, marcador, 1895. Tafetán de algodón, bordado de hilos contados, 42 x 56 cm. MNAD, CE22057.

Sombrilla, finales del siglo XIX. Tafetán de seda, bordado de aplicación, marfil, madera de haya y bambú, 89 x 75 cm. MNAD.

Armario de luna de Victorina Durán que perteneció a su madre, Genoveva Cebrián, finales del siglo XIX. COLECCIÓN CRISTINA DURÁN Y ANTÓN GIMÉNEZ-ARNAU DURÁN.

Matías Moreno, retrato fotográfico de María Luisa Villalba Escudero pintando en el jardín de las Airosas, c. 1900. COLECCIÓN PARTICULAR.

Sombrilla, primera mitad del siglo XX. Tejido, metal y madera, 83 x 80 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.

Lámpara según Louis Comfort Tiffany. Serie *Libélula* o *Belle rouge*, siglo XX. Emplomado con opalinas de cristal. MUSEO FÉLIX CANADA DE LA FUNDACIÓN GÓMEZ PARDO DE MADRID.

Vestido de disfraz de hada, c. 1920. Seda marfil, lentejuela y alambre dorado, abalorios plateados 160 x 36 cm. MNAD, CE29022.

Diadema de disfraz de hada, c. 1920. Lentejuela dorada, hilo dorado, aplicación, 22 cm diámetro. MNAD, CE29029.

Varita de disfraz de hada, c. 1920. Madera, seda marfil, seda carmesí [lazo], lentejuela, dorado, 40 x 1,5 cm. MNAD, CE29030.

Zapatos de novia, principios del siglo XX. Piel de cabra, plata, curtido con taninos, 24 x 6 cm. MNAD, CE19292.

Abanico plegable, escarapela, c. 1900-1929. Cromolitografía, estampado y dorado, madera y papel, 45 x 27 cm. MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE020208.

Amelia Cuñat y Monleón, plato, c. 1900-1930. Cerámica esmaltada a torno, técnica de entubado, 3 x 39 cm. MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES Suntuarias «GONZÁLEZ MARTÍ», CE1/04068.

Biombo con loros y flores, principios del siglo XX. Madera pintada, 165 x 163 x 3 cm. MNAD, PROV 04/351.

Amparo Salarich, cuerpo perteneciente a la colección de indumentaria europea de Manuela Ballester, primera mitad del siglo XX. Fibra de algodón, fibra de textil, química y raso, 106 cm contorno, 56 cm longitud

delantera, 47 cm longitud trasera, 63 cm manga.

MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES Suntuarias «GONZÁLEZ MARTÍ», CE2/00277.

Dolores Sanchís, cuerpo y cinturilla pertenecientes a la colección de indumentaria europea de Manuela Ballester, c. 1901-1925. Seda, fibra de algodón, fibra de textil, química, raso, 96 cm contorno, 42 cm longitud delantera, 43 cm longitud trasera, 38 cm manga.

MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES Suntuarias «GONZÁLEZ MARTÍ», CE2/00266.

Autoría desconocida, dibujo de interior, c. 1901-1933. Dibujo a lápiz y acuarela sobre papel, 34,7 x 47,9 cm. MNAD, CE09958.

Caja pitillera, 1901-1950. Oro y bronce, 9 x 7,3 x 0,5 cm. MNAD, CE06196.

Aurora Gutiérrez Larraya, proyecto de país de abanico *Crisantemos*, 1904. Dibujo a tinta blanca sobre cartulina, 37 x 59 cm. MUSEU D'ARENYS DE MAR, NÚM. REGISTRO 355.

Aurora Gutiérrez Larraya, proyecto de país de abanico *Trébol*, c. 1904-1908. Dibujo a tinta blanca sobre cartulina, 26,5 x 47 cm. MUSEU D'ARENYS DE MAR, NÚM. REGISTRO 363.

Callot Soeurs, vestido, c. 1908. Aplicación de abalorios sobre raso, tul, seda, encaje de Bruselas, organza, barba de ballena, viscosa, pasta vítrea, metal, algodón, plástico, 155 x 180 cm. MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE098420.

María Luisa Villalba Escudero, tabor de flores y hojas de laurel, 1908. Cerámica torneada y engobada, 55 x 19 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.

María Luisa Villalba Escudero, jarra de lirios, c. 1909-1910. Cerámica torneada y modelada, 48,5 x 24 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.

Carta de Aurora Gutiérrez Larraya a Juan Antonio García del Castillo, Madrid, 15 de abril de 1910. Papel y tinta negra, 20,80 x 13,40 cm. MUSEO SOROLLA, CS2561.

Solicitud de beca de Aurora Gutiérrez Larraya a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 22 de marzo de 1910. Papel y tinta. RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, MADRID, JAE 75/916.

- Rafael de Penagos, *Baile de Máscaras del Círculo de Bellas Artes, 1912, Tórtola de Valencia*, 1912. Témpera sobre lienzo, 140 x 140 cm.  
COLECCIÓN PATRIMONIO CÍRCULO DE BELLAS ARTES (MADRID).
- Tórtola Valencia, vestido de dos piezas para la *Danza de Anitra*, c. 1912-1920. Seda con pedrería de fantasía, 160 x 40 x 40 cm.  
MAE, INSTITUT DEL TEATRE, 252948.
- Vicente Gómez Novella, *Dama ibérica, positivo fotográfico de Tórtola Valencia*, 1912. Revelado sobre papel, 23,8 x 18,1 cm.  
MNAD, FD10805.
- Vicente Gómez Novella, *Magdalena penitente, positivo fotográfico de Tórtola Valencia*, 1912. Revelado sobre papel, 39,9 x 29,6 cm.  
MNAD, FD10800.
- Flora López Castrillo, *Cantatriz griega*, 1913. Dibujo y pintura al temple con aplicaciones sobre algodón, 183 x 249 cm.  
MNAD, CE14481.
- Marisa Roëssset Velasco, *Interior de casa*, c. 1913. Acuarela sobre papel, 13 x 9 cm.  
COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.
- Pilar Huguet y Crexells, *Historia y técnica del encaje*, Madrid, Renacimiento, 1914. Papel impreso, 19,5 x 13 x 2 cm.  
MNAD.
- Marisa Roëssset Velasco, escultura, 1915. Escayola pintada al óleo, 20 x 15 x 8 cm.  
COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.
- María Blanchard (María Gutiérrez Blanchard), *Naturaleza muerta con tijeras*, 1917. Óleo sobre lienzo, 17,3 x 25,8 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Álbum fotográfico de viajes de Victorina Durán (hojas 2, 5, 12 y 13), 1918-1926. Cartulina y papel fotográfico, 25,1 x 31,5 cm. Donación Carmen Morales Durán.  
MUSEO NACIONAL DEL TEATRO (ALMAGRO), FT19166.
- Instancia de Victorina Durán, Museo Nacional de Artes Industriales, 5 de octubre de 1918. Papel y tinta, 30,6 x 21,5 cm.  
MNAD, C.0001,D.24 (18).
- María Monaci Gallenga, abrigo, c. 1918-1919. Seda, terciopelo, raso y cuello de piel de zorro, 106 x 106 cm.  
MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE112113.
- Victoria Malinowska, *Flores*, c. 1918. Óleo sobre lienzo, 70 x 51 cm.  
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID, AS00323.
- Marisa Roëssset Velasco, retrato de su costurera, 1919. Sepia sobre papel, 61 x 45 cm.  
COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.
- María Luisa Villalba Escudero y Sebastián Aguado Portillo, tabor verde de crisantemos, c. 1920. Cerámica torneada y esmaltada, 30 x 49 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Gregorio Martínez Sierra [María de la O Lejárraga], *Aldea ilusoria*, ilustrado por Laura Albéniz, Madrid, Estrella, 1920. Papel impreso, 19,5 x 13 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Gregorio Martínez Sierra [María de la O Lejárraga], *El peregrino ilusionado*, ilustrado por Laura Albéniz, Madrid, Estrella, 1920. Papel impreso, 19,5 x 13 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Marga Gil Roëssset, *El niño de oro*, 1920. Papel y tinta, 33 x 24 cm.  
COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.
- Rafael Doménech, Gregorio Muñoz Dueñas y Francisco Pérez-Dolz, *Tratado de técnica ornamental*, Barcelona, M. Bayés, 1920. Papel y tinta, 24,6 x 17,6 cm.  
MNAD, FA.2489.
- [Teodora] Zuloaga, Taller Zuloaga, tabor japonés con tapa, 1920. Cuerda seca, esmaltes pintados y reflejos metálicos sobre arcilla roja, 17 cm diámetro, 25,8 cm altura.  
MUSEO DE ÁVILA, B/70/1/1728.
- [¿Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero?], cuero repujado, c. 1920-1925. Piel grabada, 24 x 13,5 cm.  
MNAD.
- Estampa de sombrero de Ars Lenci, c. 1920-1925. Serigrafía sobre papel iluminada al *gouache*, 32,7 x 33 cm.  
MNAD, CE14510.
- Estampa de sombrero de Ars Lenci, c. 1920-1925. Serigrafía sobre papel iluminada al *gouache*, 32,7 x 33 cm.  
MNAD, CE14512.
- Estampa de sombrero de Ars Lenci, c. 1920-1925. Serigrafía sobre papel iluminada al *gouache*, 32,7 x 33 cm.  
MNAD, CE14513.
- Estampa de sombrero de Ars Lenci, c. 1920-1925. Serigrafía sobre papel iluminada al *gouache*, 32,7 x 33 cm.  
MNAD, CE14515.
- Anna María, zapatos, c. 1920-1929. Cuero y cinta de algodón trenzada, 25 x 8 cm, tacón 9 cm.  
MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE105232.
- Auguste Bonaz, boquilla, c. 1920-1930. Baquelita y acero, 14,5 cm.  
MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE103717.
- Auguste Bonaz, caja, c. 1920-1930. Terciopelo y seda, 2,50 x 17,50 x 11,50 cm.  
MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE103715.
- Auguste Bonaz, pitillera, c. 1920-1930. 8 x 6 cm.  
MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE103716.
- María Luisa Villalba Escudero y Sebastián Aguado Portillo, jarrón de fondo negro, c. 1920-1930. Cerámica moldeada y esmaltada, 40,5 x 42 x 7,5 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- María Luisa Pérez Herrero, sin título, c. 1920-1934. Óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Dolores Morote Chapa, azulejo con dos cabezas de niña llorando, c. 1920-1936. Loza vidriada, 15,5 x 21 x 2 cm.  
MNAD, CE29245.
- Dolores Morote Chapa, azulejo con retrato infantil de Carmita, c. 1920-1936. Loza vidriada, 22 x 17,5 x 2 cm.  
MNAD, CE29255.
- Jeanne Lanvin, abrigo, c. 1920. Colección de Catalina Bárcena, cuero bordado, forro de lana y tafetán, 110 x 58 cm.  
MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE112579.
- Sonia Delaunay-Terk, cubierta de la revista *Perfiles*, Madrid, primavera de 1920. Papel y tinta impresa, 50,2 x 34,5 x 2 cm.  
BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, ER/6156.
- Sonia Delaunay-Terk, tarjeta de la *Exposición Art Sonia. Decoración completa de interiores*, Madrid, 1920. Papel impreso, 14 x 18 cm.  
REAL BIBLIOTECA DE PALACIO, MADRID, PATRIMONIO NACIONAL, C/863 (149).
- Matilde Calvo Rodero, exlibris de Victorina Durán, c. 1920-1925. Grabado sobre papel, 7 x 7 cm.  
MNAD.
- Matilde Calvo Rodero, *Manuel Benedito* (de José Francés, Madrid, Estrella, c. 1919-1920), c. 1920-1925. Encuadernación, piel grabada y tintada, 20 x 16 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Matilde Calvo Rodero, *Rubáiyát* (de Omar al Khayyam, traducción de Carlos Muzzio Sáenz Peña, prólogo de Rubén Darío, prefacio de Álvaro Melián Lafinur, ilustración de López Naguil, Madrid, Francisco Beltrán, 1916), c. 1920-1925. Encuadernación, piel grabada y tintada, 18,5 x 12 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.

Matilde Calvo Rodero, *Dafnis y Cloe o Las pastorales de Longo* (traducción de Juan Valera, Madrid, Fernando Fé, 1900), c. 1920-1925. Encuadernación, piel grabada y tintada, 17 x 11 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.

Matilde Calvo Rodero, *Salamanca*, c. 1920-1926. Grabado, 48 x 41 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.

Matilde Calvo Rodero, *Guadalupe*, c. 1920-1926. Grabado, 53 x 45 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.

Matilde Calvo Rodero, *Puerta del Sol en Toledo*, c. 1920-1926. Aguafuerte, 39 x 28 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.

Matilde Calvo Rodero, *Paisaje de la Sierra de Madrid*, c. 1920-1926. Grabado, 52,5 x 45 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.

Matilde Calvo Rodero, sin título, c. 1920-1926. Grabado, 55 x 50 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.

Matilde Calvo Rodero, *La Alhambra*, s. f. Grabado, 43 x 36 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.

Dolores Morote Chapa, plato de cerámica con decoración floral geométrica, c. 1920-1936. Loza vidriada, 13 cm diámetro x 2 cm de alto.  
MNAD, CE29243.

Marga y Consuelo Gil Roësset, *Rose des bois*, 1921. Pergamino, 35 x 25 cm.  
COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.

[¿Enrique Arola, Matilde Calvo Rodero, Victorina Durán, Luis Fernández, Luis Muntané, Francisco Pérez-Dolz y Rigoberto Soler?], batik con dos gallos, 1921. Batik sobre tafetán de seda, 86 x 114 x 7 cm.  
MNAD, CE06931.

[¿Enrique Arola, Matilde Calvo Rodero, Victorina Durán, Luis Fernández, Luis Muntané, Francisco Pérez-Dolz y Rigoberto Soler?], batik de ave, 1921. Batik sobre tafetán de seda, 132 x 101 cm.  
MNAD, CE06869.

Laura Albéniz, portada de la revista *D'Ací i D'Allà*, vol. 8, núm. 11 [47], noviembre de 1921. Papel impreso, 25 x 39 cm.  
BIBLIOTECA DE CATALUNYA, BARCELONA.

Luis Muntané Muns, *Matilde*, 1921. Óleo sobre lienzo, 85 x 62 cm.  
COLECCIÓN MUSEO IBÁÑEZ, OLULA DEL RÍO, ALMERÍA.

Matilde Calvo Rodero, *Edmund Dulac's Fairy Book* (Londres/Nueva York/Toronto, Hodder & Stoughton, 1916), 1921, con firma de Jaime Doménech. Encuadernación en piel de cabra grabada con aplicaciones de cristal de colores, 27,5 x 21,7 x 5,8 cm.  
MNAD, CE28986.

Encarnación Osés Hidalgo, *Método de corte y confección*, Barcelona, Perelló, [1917] (5ª edición), 1921. Papel y tinta, 22 cm.  
RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, MADRID, MP1 11699.

Norah Borges, portada de la revista *Ultra*, núm. 1, Madrid, 27 de enero de 1921. Papel impreso, 33,5 x 25,5 x 2 cm.  
FUNDACIÓN GERARDO DIEGO, SANTANDER.

Victorina Durán, batik, pañoleta, c. 1921-1922. Seda estampada, 183 x 87 cm.  
MNAD, CE23905.

Victorina Durán, boceto para batiks 1 (estudios de aves), c. 1921. Dibujo, 19 x 30 cm.  
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID, AD08931.

Victorina Durán, boceto para batiks 2 (estudios de aves), c. 1921. Dibujo, 19 x 30 cm.  
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID, AD08932.

Victorina Durán, batik de Buda, c. 1921-1926. Seda, 98 x 73 cm.  
MNAD, CE29365.

Victorina Durán, batik, c. 1921-1926. Seda, 95,5 x 97,5 cm.  
MNAD, CE29364.

Victorina Durán, batik, c. 1921-1926. Algodón, 97 x 52 cm.  
MNAD, CE07476 DUP1.

Matilde Calvo Rodero, *Ricardo Wagner*, c. 1921-1926. Encuadernación de carpeta en piel de cabra grabada y tintada, con aplicaciones de bronce y cristal de colores, respunteada con tirilla de cuero, alma de cartón y forro de seda, 37,7 x 32,5 cm.  
MNAD, CE17459.

Matilde Calvo Rodero, *Máximas y reflexiones morales* (La Rochefoucauld, Madrid, Atenea, 1918), enero de 1922. Encuadernación en piel grabada con dedicatoria para Victorina Durán, 9,5 x 7 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.

Francisco Pérez-Dolz, M. y V. [¿Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán?], c. 1922. Cojín, batik sobre tafetán de seda, 46 x 46,5 cm.  
MNAD, CE29360.

Recibí de Victorina Durán, Museo Nacional de Artes Industriales, 21 de mayo de 1922. Papel y tinta, 33,4 x 23 cm.  
MNAD, C.0002, D.16 (34).

Solicitud de beca de María Luisa Pérez Herrero a la Junta para Ampliación de Estudios, 6 de noviembre de 1922. Papel y tinta.  
RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, MADRID, JAE 113/304.

Expediente académico de Ana María Gómez González (Maruja Mallo), Escuela Especial

de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, 1922-1934.

ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, AGUCM, 136/06-22,20.

Rabindranath Tagore, *La luna nueva (Poemas de niños)*, traducción de Zenobia Camprubí de Jiménez con un poema de Juan Ramón Jiménez, Madrid, Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí de Jiménez, 1922. Dedicatoria de Matilde Calvo Rodero a Victorina Durán, 25 de abril de 1923. Papel impreso, 19,2 x 13,3 x 1,5 cm.  
MNAD.

María Blanchard (María Gutiérrez Blanchard), *La cocinera*, 1923. Óleo sobre lienzo, 100 x 83 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.

Ricardo (Marisa Roësset Velasco), *El patio del silencio*, 1923. Óleo sobre lienzo, 79 x 74 cm.  
COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.

Marisa Roësset Velasco, abanico con caricatura de Pura de Velasco, 1923. Acuarela sobre papel, 23 x 3 cm.  
COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.

Marisa Roësset Velasco, abanico de flores de papel pintadas, 1923. Acuarela sobre papel, 35 x 8,5 cm.  
COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.

Jeanne Lanvin, vestido de cóctel, c. 1923. Seda bordada, gasa, crep y cristal, 111 x 93 cm.  
MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE111966.

Matilde Calvo Rodero, *La dama de las camelias* (Alejandro Dumas, traducción de Eduardo Marquina e ilustración de Rafael Barradas, Madrid, Estrella, 1920), c. 1923. Encuadernación en piel grabada, 17 x 13 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.

Matilde Calvo Rodero, *La dama de las camelias* (Alejandro Dumas, traducción de Eduardo Marquina e ilustración de Rafael Barradas, Madrid, Estrella, 1920), c. 1923. Encuadernación en piel grabada y tintada con dedicatoria a Victorina Durán, 17,3 x 12,8 cm.  
MNAD.

Carmen del Rey, kimono (pintado por Carmen Mora Chauri), c. 1923-1935. Raso pintado, 134 x 45 x 57 cm, manga 30 cm.  
MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE096765/FD031405.

Marisa Roësset Velasco, *Autorretrato*, 1924. Óleo sobre lienzo, 129 x 97 cm.  
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID, AS00343.

Marisa Roësset Velasco, *Autorretrato en traje de baño*, 1924. Óleo sobre lienzo, 86 x 70 cm.  
COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.

- Maruja Mallo, *Española con abanico*, c. 1924. Óleo sobre lienzo, 166 x 120 cm. MUSEO PROVINCIAL DE LUGO.
- Listado de obras enviadas por Victorina Durán a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 27 de febrero de 1925. Papel y tinta, 16,7 x 22,8 cm. MNAD, C.0323, D.01(12) DOC. 50.
- Listado de obras enviadas por Matilde Calvo Rodero a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 27 de febrero de 1925. Papel y tinta, 21,5 x 13,8 cm. MNAD, C.0323, D.01(12) DOC. 42.
- Listado de obras presentadas a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París por las hermanas Quiroga, 1925. Papel y tinta, 25 x 20,5 cm. MNAD, C.0323, D.01(12) DOC. 224].
- [¿Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero?], dibujo para *My Book*, c. 1925. Lápiz sobre papel, 21,9 x 16,2 cm. MNAD.
- [¿Victorina Durán y Matilde Calvo Rodero?], *My Book*, c. 1925. Cuero repujado, 21,5 x 15,7 cm. MNAD.
- Boletín de inscripción de Carmen de Falla a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 1925. Papel y tinta, 22,2 x 16,3 cm. MNAD, C.0323, D.01(12) DOC. 79.
- Boletín de inscripción de Matilde Calvo Rodero a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 1925. Papel y tinta, 22,2 x 16,3 cm. MNAD, C.0323, D.01(12) DOC. 40.
- Boletín de inscripción de Victorina Durán en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 1925. Papel y tinta, 22,2 x 16,3 cm. MNAD, C.0323, D.01(12) DOC. 46.
- María Sorolla García, *La chula*, 1925. Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm. MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA, NÚM. INV. 1308.
- Maruja Mallo, *Mujer sentada con abanico y mantilla*, c. 1925. Óleo sobre lienzo, 78,3 x 106,3 cm. MUSEO PROVINCIAL DE LUGO.
- Matilde Calvo Rodero y José Joaquín González Edo, diseño de fuente para jardín, 1925. Dibujo sobre papel, 112,5 x 166,7 cm. MNAD, CE10900.
- Auguste Bonaz, peinetas, c. 1925. Nitrato de celulosa negro moldeado y recortado, 18,50 x 7 cm. MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE037802.
- Victorina Durán con Jose Joaquín González Edo, proyecto de fuente y bancos de jardín, 1925. Dibujo sobre papel, 57 x 83,5 cm. MNAD, CE16361.
- Victorina Durán con José Joaquín González Edo, proyecto de fuente y bancos de jardín, 1925. Dibujo sobre papel, 103,5 x 142 cm. MNAD, CE10901.
- Victorina Durán con José Joaquín González Edo, proyecto de fuente y bancos de jardín, 1925. Dibujo sobre papel, 117,6 x 119,2 cm. MNAD, CE10902.
- María Blanchard, *La brodeuse (La bordadora)*, 1925-1926. Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID, DE01298.
- Expedito académico de Francisca Bartolozzi Sánchez (Pitti Bartolozzi). Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, 1925-1929. ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, AGUCM, 136/06-41,8.
- Paisaje de invierno de Ars Lenci, c. 1925-1930. Serigrafía sobre papel iluminada al gouache, 32,7 x 33 cm. MNAD, CE14519.
- Paisaje de verano de Ars Lenci, c. 1925-1930. Serigrafía sobre papel iluminada al gouache, 32,7 x 33 cm. MNAD, CE14521.
- Matilde Calvo Rodero, [*Puente con barca*], c. 1925-1931. Aguafuerte, 40 x 34 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.
- Matilde Calvo Rodero, [*Retrato de Carmen cosiendo*], c. 1925-1931. Aguafuerte, 33 x 26,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.
- Matilde Calvo Rodero, [*Ventana con cactus*], c. 1925-1931. Aguafuerte, 35 x 31 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.
- Matilde Calvo Rodero, [*Mujer cosiendo*], c. 1925-1931. Óleo, 27 x 18 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.
- Ángeles Santos, estudio para tapiz de escena cortesana con mandolina, 1926. Óleo sobre tafetán de algodón, 163 x 123 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.
- Laura Albéniz, «En la noche de San Silvestre. Almanaque de la vida breve», 7ª, *Blanco y Negro*, núm. 1807, 3 de enero de 1926. *Collage* de tinta y gouache sobre dos papeles, 27,5 x 24,5 cm. MUSEO ABC, MADRID, DI009479.
- Laura Albéniz, «En la noche de San Silvestre. Almanaque de la vida breve», 3ª, *Blanco y Negro*, núm. 1807, 3 de enero de 1926. *Collage* de tinta y gouache sobre dos papeles, 32 x 24,6 cm. MUSEO ABC, MADRID.
- Matilde Calvo Rodero, *Tales of Mystery and Imagination* (Edgar Allan Poe, Londres, George G. Harrap & co., 1919), 1926. Encuadernación en piel grabada y tintada, 27,1 x 21,5 x 4 cm. MNAD, R. 176.
- Solicitud de María Josefa Quiroga y Sánchez-Fano a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, 16 de mayo de 1926. RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, MADRID, JAE 119/36.
- Álbum de postales con fotos de la sede del Lyceum Club Femenino Español, c. 1926-1937. Papel y fotografías, 10 x 16 cm. RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, MADRID, AFG/1/58-63.
- a. t. c. (Ángeles Torner Cervera), *Siluetas de la moda. Los trajes de baño*, «La mujer y la casa», *Blanco y Negro*, núm. 1892, 21 de agosto de 1927. Grafito, tinta y gouache sobre cartulina, 35 x 34 cm. MUSEO ABC, MADRID, DI012411.
- Maruja Mallo, *Elementos de deporte*, 1927. Lápices de color sobre papel, 51 x 59,5 cm. COLECCIÓN PARTICULAR, CORTESÍA DE LA GALERÍA GUILLERMO DE OSMA, MADRID.
- Maruja Mallo, *Estampa*, 1927. Tinta china y lápices de color sobre papel, 59 x 45 cm. GALERÍA GUILLERMO DE OSMA, MADRID.
- Maruja Mallo, *Estampa*, 1928. Lápices de color sobre papel, 39 x 30 cm. COLECCIONES FUNDACIÓN MAPFRE, FM000300.
- Ángeles Santos, *La marquesa de Alquibla*, 1928. Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.
- Marisa Roëssel Velasco, *Maternidad*, 1929. Grabado, 17 x 10 cm. COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.
- Manuela Ballester, portada para *Blanco y Negro*, núm. 2005, 20 de octubre de 1929. *Gouache* y tinta sobre cartulina y sobre cartón, 50,3 x 40,5 cm. MUSEO ABC, MADRID, DI008413.
- Petra Amorós, *Encajes modernos de crochet*, «La mujer y la casa», *Blanco y Negro*, núm. 1995, 11 de agosto de 1929. *Collage* de tinta y gouache sobre cartulina y sobre papel, 24,3 x 18 cm. MUSEO ABC, MADRID, DI017024.
- Victorina Durán, figurín para *Los medios seres*, c. 1929. Acuarela sobre papel vegetal, 32,5 x 24,5 cm. DONACIÓN PIN MORALES DURÁN. MUSEO NACIONAL DEL TEATRO (ALMAGRO), F05098.
- Manuela Ballester, portada para *Babbitt*, de Sinclair Lewis, editorial Cenit, 1930. Papel impreso, 19,5 x 13 cm. COLECCIÓN PARTICULAR.

Marga Gil Roësset, *Adamus et Eva*, 1930. Tinta y purpurina sobre papel, 23 x 19 cm. COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.

Bañador de la marca DUX Rafel, c. 1930, 111 x 93 cm.

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE118319.

Casimira Orgaz, tocado, c. 1930. Cinta 23 cm, contorno 54 cm.

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE107958.

Casimira Orgaz, sombrero, c. 1930. 6 x 18 x 50 cm.

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE107959.

Casimira Orgaz, sombrero, c. 1930-1939. 16 x 53 cm. Museo del Traje.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE107980.

Casimira Orgaz, gorro, c. 1930-1939. 16 x 20 x 58 cm.

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE107956.

Roberto Domingo Fallola, cartel promocional del Parador Nacional de Gredos, Ávila.

Patronato Nacional del Turismo. Lit Mateu, Madrid, c. 1930. Cartel, tinta impresa sobre papel, 104 x 68 cm.

COLECCIÓN DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TURÍSTICA DE ESPAÑA, INSTITUTO DE TURISMO DE ESPAÑA, SIGNATURA: 30-15, WWW.TOURSPAIN.ES.

Victorina Durán, *La Carátula*, figurín para el Estudio del Teatro Español, c. 1930. Acuarela sobre papel vegetal pegado sobre cartón, 44,4 x 34,4 cm.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO (ALMAGRO), F02613.

Victorina Durán, *Crisálida y mariposa*, figurín para el Estudio del Teatro Español, c. 1930. Acuarela sobre cartón, 33 x 25 cm.

MUSEO NACIONAL DEL TEATRO (ALMAGRO), F02614.

Viera Sparza (María Dolores Esparza Pérez de Petinto), dibujo para la cubierta de *Blanco y Negro*, núm. 2054, 28 de septiembre de 1930. *Gouache*, acuarela y grafito sobre papel y sobre cartulina, 30,1 x 23,8 cm.

MUSEO ABC, MADRID, D1020727.

Maruja Mallo. Cubierta de las obras teatrales *El personaje presentado* y *El ángel cartero*, de Concha Méndez, Madrid, 1931. Papel impreso, 26 x 19,5 x 1,8 cm lomo. FUNDACIÓN GERARDO DIEGO.

Solicitud de beca de Carmen Baroja a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 20 de febrero de 1931.

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, MADRID, JAE 16/118.

Solicitud de beca de Maruja Mallo a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 3 de febrero de 1931.

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, MADRID, JAE 69/581.

Victorina Durán, boceto de escenografía para *El hombre deshabitado*, c. 1931. Acuarela sobre cartón, 34 x 50,5 cm.

DONACIÓN PIN MORALES DURÁN. MUSEO NACIONAL DEL TEATRO (ALMAGRO), ES01780.

Victorina Durán, figurín para *El hombre deshabitado*, c. 1931. Acuarela sobre papel vegetal, 35 x 27 cm.

DONACIÓN PIN MORALES DURÁN. MUSEO NACIONAL DEL TEATRO (ALMAGRO), F05099.

Marisa Roësset Velasco, *El ballenero [La Marhise]*, 1932. Cartulina pintada al temple y cuerda sobre papel, 33 x 31 cm.

COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.

Marga Gil Roësset, *Ya se acabó la guerra, mañana viene papá*, dibujo para una canción del ciclo de *Canciones de madres y canciones de niños*, escritas por Consuelo Gil Roësset. Tinta sobre cartón de una caja de zapatos de Zenobia Camprubí, 1932, 35 x 32 cm.

COLECCIÓN ANA SERRANO VELASCO.

Delhy Tejero, *Viuda rica de Toro*, 1932.

Óleo sobre lienzo, 132,5 x 92 cm.

COLECCIÓN MARÍA DOLORES VILA TEJERO.

*La Dona Catalana*, Barcelona, 15 de abril de 1932. Papel impreso, 32 x 23 cm.

COLECCIÓN PARTICULAR.

*La Dona Catalana*, Barcelona, 22 de julio de 1932. Papel impreso, 32 x 23 cm.

COLECCIÓN PARTICULAR.

Delhy Tejero, número 6 de la serie *La Venus bolchevique*, ilustración para la revista *Crónica*, 24 de julio de 1932. Pluma, pincel, tinta china y aguada sobre papel ahuesado, 25,7 x 17,4 cm.

COLECCIÓN INÉS VILA VANDAGEON.

Delhy Tejero, número 5 de la serie *La Venus bolchevique*, ilustración para la revista *Crónica*, 28 de agosto de 1932. Pluma, pincel, tinta china y aguada sobre papel ahuesado, 29,6 x 26,2 cm.

COLECCIÓN INÉS VILA VANDAGEON.

Delhy Tejero, número 4 de la serie *La Venus bolchevique*, ilustración para la revista *Crónica*, 4 de septiembre de 1932. Pluma, pincel, tinta china y aguada sobre papel ahuesado, 28,5 x 19,8 cm.

COLECCIÓN MARÍA DOLORES VILA TEJERO.

Delhy Tejero, número 3 de la serie *La Venus bolchevique*, ilustración para la revista *Crónica*, 20 de noviembre de 1932. Pluma, pincel, tinta china y aguada sobre papel ahuesado, 20,6 x 14,3 cm.

COLECCIÓN INÉS VILA VANDAGEON.

Delhy Tejero, número 1 de la serie *La Venus bolchevique*, ilustración para la revista *Crónica*, 4 de diciembre de 1932. Pluma, pincel, tinta china y aguada sobre papel ahuesado, 36,8 x 26,6 cm.

COLECCIÓN MARÍA DOLORES VILA TEJERO.

Alma Tapia, ilustración de cubierta del catálogo de la exposición *Libro español en Buenos Aires*, Madrid, Cámara Oficial del Libro de Madrid, 1933. Papel impreso, 23 cm.

COLECCIÓN MLR, GRANADA.

Carmen Baroja de Caro, *El encaje en España*, Barcelona, Labor, 1933. Papel impreso, 18,7 x 12,7 x 1,5 cm.

MNAD, FA.1905.

Purificación Searle, *Descanso*, ABC, núm. 9422, 23 de julio de 1933. *Gouache* sobre cartón, 35 x 27 cm.

MUSEO ABC, MADRID, D1020692.

*Revista de Occidente*, núm. 121, con viñeta de Maruja Mallo, Madrid, julio de 1933. Papel impreso, 21,5 x 15 x 1 cm.

FUNDACIÓN GERARDO DIEGO, SANTANDER.

Margarita de Frau (González Giraud), *Tinta en plata*, c. 1934. Óleo sobre lienzo, 132 x 121 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID, AS00661.

Rosario de Velasco, *Maragatos*, 1934. Óleo sobre lienzo, 210 x 150 cm.

MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE017838.

Maruja Mallo, dibujo *El aceite* del *Cuaderno de cerámica*, 1935. Tinta y lápiz sobre papel, 24,5 x 37,5 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID. COLECCIÓN ARCHIVO LAFUENTE.

Maruja Mallo, dibujo *El agua* del *Cuaderno de cerámica*, 1935. Tinta y lápiz sobre papel, 24,5 x 37,5 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID. COLECCIÓN ARCHIVO LAFUENTE.

Maruja Mallo, dibujo *El pan* del *Cuaderno de cerámica*, 1935. Tinta y lápiz sobre papel, 24,5 x 37,5 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID. COLECCIÓN ARCHIVO LAFUENTE.

Maruja Mallo, dibujo *El vino* del *Cuaderno de cerámica*, 1935. Tinta y lápiz sobre papel, 24,5 x 37,5 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID. COLECCIÓN ARCHIVO LAFUENTE.

Manuela Ballester, ilustración para la cubierta de *Labores y Modas*, núm. 20, Valencia, abril de 1935. Papel impreso, 31,7 x 22 cm.

COLECCIÓN PARTICULAR.

- Manuela Ballester, ilustración para la cubierta de *Labores y Modas*, núm. 22, Valencia, septiembre-octubre de 1935. Papel impreso, 31,7 x 22 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Amelia Cuñat Monleón, *Busto de anciana*, c. 1935. Decorada por Sacramento Rives. Arcilla policroma y cuerda seca, 50 x 51 x 22 cm.  
MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA «GONZÁLEZ MARTÍ», CE1/08883.
- Menchu Gal, *Interior V*, c. 1935. Óleo sobre tabla, 89 x 102 cm.  
FUNDACIÓN MENCHU GAL.
- Gabriela Teresa Marjorie Ground (de Pastor), *Vista de Toledo*, c. 1936. Óleo sobre lienzo, 122 x 72,5 cm.  
COLECCIÓN FUNDACIÓN PASTOR DE ESTUDIOS CLÁSICOS.
- Maruja Mallo, viñeta para la *Revista de Occidente*, núm. 121, Madrid, enero de 1936. Papel impreso, 21,5 x 15 x 1 cm.  
FUNDACIÓN GERARDO DIEGO, SANTANDER.
- Victorina Durán y José Joaquín González Edo, diseño de interior de un cuarto de estar, c. 1936. Dibujo a lápiz y acuarela sobre papel, 39,5 x 52 cm.  
MNAD, CE16362.
- Francis Bartolozzi (Pitti Bartolozzi), *Arlequín*, figurín para las Misiones Pedagógicas, 1937. *Gouache* y grafito sobre papel, 30 x 21 cm.  
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID, DO01667. DEPÓSITO TEMPORAL FAMILIA LOZANO BARTOLOZZI, 2012.
- Francis Bartolozzi (Pitti Bartolozzi), *Damita*, figurín para las Misiones Pedagógicas, 1937. *Gouache* y grafito sobre papel, 30 x 21 cm.  
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID, DO01666. DEPÓSITO TEMPORAL FAMILIA LOZANO BARTOLOZZI, 2012.
- Delhy Tejero, proyecto de decoración del comedor del Hotel Condestable, Burgos, 1937. Dibujo sobre papel.  
COLECCIÓN MARÍA DOLORES VILA TEJERO.
- Delhy Tejero, estudio para uno de los nichos del comedor del Hotel Condestable, Burgos, 1937. Dibujo sobre papel, 40 x 30 cm.  
COLECCIÓN MARÍA DOLORES VILA TEJERO.
- Delhy Tejero, cuaderno con estudios preparatorios para mobiliario y ajuar del Hotel Condestable, Burgos, 1937. Dibujo sobre papel, 20 x 20 cm.  
ARCHIVO FAMILIA VILA TEJERO.
- Delhy Tejero, *Autorretrato*, 1937. Dibujo sobre papel, 62 x 51,5 cm.  
COLECCIÓN MARÍA DOLORES VILA TEJERO.
- Juana Marín Franco, montaje de distintos fragmentos de encaje con su técnica y cronología, c. 1945-1955. Hilo y encaje, 79 x 63,5 cm.  
MNAD, 07878 DUP, 07879 DUP, 07881 DUP AL 07890 DUP, 07990.
- Álbum *El Hogar, Cómo se hacen los trabajos de batik*, núm. 7, con ejemplos de Aurora Gutiérrez Larraya y Victorina Durán. Papel impreso, 34 x 25 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Alfilerero «Au carnaval de Venise, Madrid», s. f. Técnica gráfica y dorado sobre cartón azul y algodón blanco, alfiler de metal dorado, 3,40 x 4 x 0,50 cm. Museo del Traje.  
CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE107018.
- Amelia Cuñat y Monleón, *La ermita de Sant Vicent de Liria*, panel de azulejos, s. f. Arcilla modelada a presión, pintada y esmaltada, 123 x 61,5 cm.  
MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES Suntuarias «GONZÁLEZ MARTÍ», CE1/08889.
- Dedal y su caja, Casa R. Hernández y Cía., Madrid, s. f. Metal dorado, dedal: 2,20 x 1,80 cm, caja: 2,30 x 3,30 x 2,50 cm.  
MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE107008.
- María Luisa Villalba Escudero, abanico de encaje a la aguja (según dibujo de Pilar Huguet y Crexells), s. f. Hilo en color blanco, encaje a la aguja en punto de Inglaterra, 51 x 25 cm.  
ESCUELA DE ARTES DE TOLEDO.
- María Luisa Villalba Escudero, *Bodegón de flores*, s. f. Óleo sobre lienzo, 59 x 45 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- María Luisa Villalba, jarrón de hojas largas y flores de geranio, s. f. Cerámica torneada, 40,5 x 68,5 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- María Sorolla García, *Jarrón con rosas*, s. f. Óleo sobre lienzo, 74,5 x 57 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- María Sorolla García, *Maceta*, s. f. Óleo sobre cartón, 25,5 x 22 cm.  
MADRID, MUSEO SOROLLA, INV. 01464.
- Matilde Calvo Rodero, *Dibujos para labores artísticas*, vol. 1, s. f. Papel impreso, 34 x 25 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Matilde Calvo Rodero, estudio de Ventura de la Vega, s. f. Óleo sobre lienzo, 67 x 56 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR. DEPÓSITO MNAD.
- Matilde Calvo Rodero, sin título, s. f. Óleo sobre lienzo, 22 x 32 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Matilde Calvo Rodero, sin título, s. f. Óleo sobre lienzo, 22 x 32 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Matilde Calvo Rodero, sin título, s. f. Óleo sobre lienzo, 32 x 23 cm.  
COLECCIÓN PARTICULAR.
- Petra Amorós, *Un bordado antiguo y popular de España*, s. f. Tinta sobre papel, 26,3 x 35,6 cm.  
MUSEO ABC, MADRID, DI017034.
- Silla de costillas, s. f. Madera, 66 x 43,5 x 64,5 cm.  
MNAD, CE27984.
- Silla popular, s. f. Madera y enea, 90 x 60 cm.  
COLECCIÓN MARÍA DOLORES VILA TEJERO.
- Traje de novia maragata, León, s. f. Pañuelo de cabeza, mantón de cachemira, jubona, saya/refajo verde, saya/manteo o rodo negro, delantal, caídas de talle o colonias y picos de mantoncillo, 160 x 50 x 50 cm.  
MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO, MADRID, MTCE043078-CE043085.
- Victorina Durán, boceto de escenografía, s. f. Técnica mixta sobre papel, 18,4 x 24,9 cm.  
MNAD.

## Organiza

Ministerio de Cultura y Deporte  
Museo Nacional de Artes Decorativas

## EXPOSICIÓN

### Comisariado

Carmen Gaitán Salinas  
Idoia Murga Castro

### Diseño gráfico

Curiosa Educación, S.L.

### Diseño del montaje

Smart & Green Design

### Restauración

Alet Restauración y Conservación  
Berengère Ruffin Creuzé De Lesser  
Instituto del Patrimonio Cultural  
de España. IPCE  
Ana Albar  
Sylvia Carrasco Damián  
Mónica Enamorado Martínez  
Ana Rosa García  
M<sup>a</sup> Antonia García  
Carolina Mai Cerovaz  
Beatriz Mayans  
Julia Montero  
Enrique Parra Crego  
Nuria Pons Alemán  
Noa Quintero Carrera  
Irene Rodríguez Abad  
Ana Belén Soldevilla Navarro  
Paloma Somolinos Herrero  
Carmen Soriano Martínez  
Cristhian Valverde Tito  
María Zamorano Ferrer

### Enmarcado

Estampa Marcos, S.L.  
Marcos Artesanos Villanueva XXIII, S.L.  
Castelló 4 Galería de Arte  
y Enmarcación (Carmen Rodríguez Rico)

### Montaje y producción gráfica

TEMA S.A.

### Transporte

INTEARTS.L.

### Seguro

One Underwriting, S.L.U.

## CATÁLOGO

### Autoras

Carmen Gaitán Salinas  
Idoia Murga Castro

### Diseño y maquetación

Fran Barrionuevo

### Fotomecánica y edición

Fran Barrionuevo  
Javier Ramírez Serrano  
Mayobanex Rodríguez Pimentel

## PRODUCCIÓN Y COORDINACIÓN DE LA EXPOSICIÓN Y DEL CATÁLOGO

### Museo Nacional de Artes Decorativas Dirección

Sofía Rodríguez Bernis  
y Félix de la Fuente Andrés

### Proyectos y exposiciones temporales

Cristina Guzmán Gutiérrez, Melania  
Mora Luna, Mercedes del Valle Gutiérrez  
y José Luis Díez Garde

### Colecciones

Celia Diego Generoso, Silvia Alfonso  
Cabrera, Félix García Díez, Javier  
González Zaragoza, Nuria Moreu Toloba  
y Juan José Quirós Serrano

### Conservación y Restauración

Leticia Pérez de Camino Fernández,  
Blanca Aranda Rubio, Margarita Arroyo  
Macarro y Julia Ogayar Seiz

### Difusión y Comunicación

Raquel Cacho González, Lucía Aguirre  
Vaquero, Ainhoa López de Lacuesta  
y Sara Prieto Huecas

### Administración

Teresa Pérez-Jofre Santesmases, Noelia  
Alonso Rodríguez y Antonio Moles Matías

## PRESTADORES

AGUCM, Madrid. Archivo General  
de la Universidad Complutense de Madrid  
Archivo Lafuente, Cantabria  
Biblioteca Nacional de España. BNE, Madrid  
Biblioteca de Catalunya  
Centro de Documentación Turística de España.  
Instituto de Turismo de España (Turespaña)  
Círculo de Bellas Artes de Madrid  
Colección MLR, Granada  
Colecciones Fundación MAPFRE, Madrid  
Colecciones particulares  
Cristina Durán y Antón Giménez-Arnau Durán  
Escuela Artes de Toledo  
Fundación Gerardo Diego, Santander  
Fundación Menchu Gal  
Fundación Pastor de Estudios Clásicos, Madrid  
Fundación Zuloaga  
Galería Guillermo de Osma, Madrid  
MAE (Museo de les Arts Escèniques)  
Institut del Teatre, Barcelona  
Museo ABC, Madrid  
Museo Casa Ibáñez  
Museo d'Arenys de Mar  
Museo de Ávila  
Museo de Bellas Artes de Valencia  
Museo del Traje. Centro de Investigación  
del Patrimonio Etnológico, Madrid  
Museo Félix Cañada de la Fundación  
Gómez Pardo de Madrid  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
Museo Nacional de Cerámica  
y Artes Suntuarias «González Martí»  
Museo Nacional del Teatro, Almagro  
Museo Provincial de Lugo  
Ana Serrano Velasco  
Museo Sorolla  
Real Biblioteca de Palacio, Madrid,  
Patrimonio Nacional  
Residencia de Estudiantes.  
Archivo Edad de Plata, Madrid  
María Dolores Vila Tejero e Inés Vila Vandangeon

## IMÁGENES

AMV Agencia Literaria, S.L.  
Archivo ABC  
Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC  
Archivo familiar Bonet Rosado, Valencia  
Archivo General de la Universidad de Navarra  
Archivo Histórico Provincial de Málaga  
Archivo Histórico Municipal.  
Ayuntamiento de Alicante  
Archivo-Biblioteca Fundación Fernando de Castro. Asociación Enseñanza para la Mujer, AEM  
Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona. Ajuntament de Barcelona  
Biblioteca Fundación Juan March (Madrid)  
Centro de Estudios Juanramonianos.  
Casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer (Huelva)  
Columbia University Archives  
CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona)  
Hemeroteca Municipal de Madrid  
Instituto del Patrimonio Cultural de España. IPCE  
Memoria Digital Catalana  
Museo de Cerámica de Manises  
Museo Nacional del Prado  
Museo Nacional del Teatro, Almagro  
Museu Nacional d'Art de Catalunya. MNAC  
Museu del Disseny de Barcelona  
Universidad de Barcelona

## AGRADECIMIENTOS

Sergi Abellan, Rosalina Aguado Villalba, Fadrique Álvarez de Toledo, Nadia Arroyo Arce, Aurelia Balseiro García, Clara Berástegui Pedro-Viejo, Ana Blé Berrio, Sílvia Borau, Silvia Brasero Méndez, Giovanna Carlotta Intra, Carme Carreño Pombar, Cristina Carriedo, María Jesús Clares Montoya, Jaime Coll Conesa, Inmaculada Corcho Gómez, Emilio Crespo Güemes, Marta Dalmau Velilla, Carlos de France Roca de Togores, Erik de Giles Ingelman-Sundberg, Halima de Haro Afrifa, Almudena de la Cueva, Ana de la Cueva Fernández, Guillermo de Osma, Teresa del Pozo Arroyo, María Rosario Díaz Barrientos, Carmen Díaz Rodríguez, Cristina Durán, Inma Félez Bernad, Victoria Fernández-Layos Moro, Silvia Ferrando Luquin, Nuria Flix Mampel, Francisco de Asís García, Elena García Botín, Ana García Herrá, Antón Giménez-Arnau Durán, David Gimilio Sanz, Clara Giner Durán, Alicia Gómez Navarro, Jaime Gómez-Llora Pons-Sorolla, Fernando Gómez-Salcedo Marquerie, Juan González López, Pablo González Tornel, Sonsoles Grande Tomé, Julián Grau Santos, Juan Gutiérrez Fernández-Barja, Ernesto Gutiérrez Nicolás, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Pilar Harguindey López, Concha Herranz, Raquel Ibáñez González, Beatriz Jara Contreras, Javier Jiménez Gadea, Cristina Susanna Larrauri, Laurane Larvor, Joan Miguel Llodrà, Irene López Arnaiz, Helena López de Hierro, Sonia López Lafuente, María del Rosario López López, Javier López Pando, David López-Carcedo, Francisco Rafael Luque García, Margarita Márquez Padorno, Juan Manuel Martín Robles, Rafael Moneo Vallés, Anne Monfort, Mónica Monmeneu González, M. Carmen Morales Durán, Pin Morales Durán, Juan José Moreno y Casanova, Ana Muñoz Martín, Asunción Muñoz Montalvo, Trinidad Muñoz Yusta del Álamo, Miguel Muñoz-Yusta y del Álamo, Isabel Palomera Parra, Beatriz Patiño Lara, María Rosario Peiró Carrasco, María Pérez Díaz, Jonathan Pérez Sánchez, Lourdes Prades Artigas, Andrea Puente, María Quiroga Figueroa, Neus Ribas San Emereterio, Rocco Lozano, Cristina Rodríguez Álvarez, Tamara Rodríguez Cupeiro, Carmen Rodríguez de Tembleque, Ana María Ros Togores, Abraham Rubio Celada, Marta Ruiz del Árbol, Belén Ruiz Garrido, Marga Ruiz Gelabert, Leticia Ruiz Gómez, Margarita Ruyra, Miriam Sainz de la Maza, María Isabel Salinero Oller, Antonio Sama García, Carlos Sánchez Gómez, Milagros Sánchez-Toledo Aliagas, Ana Santos Aramburo, Ángeles Santos Lloro, Miguel Sanz Castedo, Eugènia Serra Aranda, Ana Serrano Velasco, Ignacio Suárez-Zuloaga Gáldiz, Mercedes Urquijo, Enrique Valera Agüi, Alfredo Valverde, María Dolores Vila Tejero, Inés Vila Vandangeon, Javier Villalón, Rosa Villalón Herrera.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

- AMV Agencia Literaria, S.L. © AMV Agencia Literaria, S.L.: figs. 363-368.
- Archivo ABC © Archivo ABC: figs. 266-267.
- Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC © Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC: fig. 158.
- Archivo Familia Vila Tejero © Archivo Familia Vila Tejero: fig. 264.
- Archivo familiar Bonet Rosado, Valencia © Archivo familiar Bonet Rosado, Valencia: fig. 19.
- Archivo General de la Nación, Argentina © Archivo General de la Nación, Argentina: fig. 38.
- Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid © Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid: figs. 125-127.
- Archivo General de la Universidad de Navarra © Archivo General de la Universidad de Navarra: fig. 378.
- Archivo Histórico Provincial de Málaga © Archivo Histórico Provincial de Málaga: figs. 104-105.
- Archivo Histórico Municipal. Ayuntamiento de Alicante © Archivo Histórico Municipal. Ayuntamiento de Alicante: figs. 237-239.
- Archivo-Fundación Zuloaga © Archivo-Fundación Zuloaga: fig. 337.
- Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona. Ajuntament de Barcelona © Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona. Ajuntament de Barcelona: fig. 249.
- Asociación para la Enseñanza de la Mujer, Fundación Fernando de Castro © Asociación para la Enseñanza de la Mujer, Fundación Fernando de Castro: figs. 120-123, 137, 139.
- Biblioteca Fundación Juan March (Madrid) © Biblioteca Fundación Juan March (Madrid): fig. 295.
- Biblioteca de Catalunya © Biblioteca de Catalunya: fig. 77.
- Biblioteca Nacional de España © Biblioteca Nacional de España: figs. 203, 269-270.
- Centro de Documentación Turística de España, Instituto de Turismo de España © Centro de Documentación Turística de España, Instituto de Turismo de España: fig. 93.
- Centro de Estudios Juanramonianos. Casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer (Huelva) © Centro de Estudios Juanramonianos. Casa Museo Zenobia-Juan Ramón Jiménez, Moguer (Huelva): figs. 363-368.
- Círculo de Bellas Artes, Madrid © Círculo de Bellas Artes, Madrid: fig. 25.
- Colección Ana Serrano Velasco © Colección Ana Serrano Velasco / Ana Serrano Velasco: figs. 67, 73-74, 135, 159, 186-188, 198-199, 210, 314, 359, 369-371, 375-376, 379.
- Colección Cristina Durán y Antón Giménez-Arnau Durán © Colección Cristina Durán y Antón Giménez-Arnau Durán: fig. 229.
- © Colección Cristina Durán y Antón Giménez-Arnau Durán / Fabián Álvarez Martín: fig. 12.
- Colección María Dolores Vila Tejero © Colección María Dolores Vila Tejero: figs. 76, 85, 155, 221, 262-263, 265.
- Colección Museo Ibáñez, Olula del Río, Almería © Colección Museo Ibáñez, Olula del Río, Almería: fig. 13.
- Colección particular © Colección particular: figs. 72, 84, 88, 91, 110, 136, 156-157, 178-185, 194-195, 202, 205-206, 220, 228, 233, 268, 282, 310, 312, 333-334, 335, 345-348, 360, 372, 374, 380.
- © Colección particular / Fabián Álvarez Martín: figs. 37, 43, 75, 86, 100-102, 200, 207, 317-321, 356-358, 362.
- © Colección particular / Félix de la Fuente Andrés: figs. 41, 87, 211.
- © Colección particular / Rosa Villalón: fig. 60.
- Columbia University Archives © Columbia University Archives / A. Tennyson Beals: fig. 240.
- CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona) © CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona): fig. 297.
- Escuela de Artes de Toledo © Escuela de Artes de Toledo: fig. 228.
- Fundación Gerardo Diego © Fundación Gerardo Diego: figs. 70-71, 81, 361.
- Fundación MAPFRE © Fundación MAPFRE: fig. 234.
- Fundación Menchu Gal © Fundación Menchu Gal: fig. 208.
- Fundación Pastor de Estudios Clásicos © Fundación Pastor de Estudios Clásicos / Félix de la Fuente Andrés: 109.
- Galería Guillermo de Osma © Galería Guillermo de Osma: fig. 235.
- Hemeroteca Municipal de Madrid © Hemeroteca Municipal de Madrid: figs. 142-143, 278.
- Institut del Teatre © Institut del Teatre: figs. 21, 26.
- Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte © Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte: figs. 129-130, 168, 251, 253-255, 257, 353-355.
- Museo ABC, Madrid © Museo ABC, Madrid: figs. 50, 78, 236, 284-287, 313.
- Museo de Ávila © Museo de Ávila: fig. 341.
- Museo de Bellas Artes de Valencia © Museo de Bellas Artes de Valencia: fig. 40.
- Museo de Cerámica de Manises © Museo de Cerámica de Manises: fig. 339.
- Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid © Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid: figs. 23, 44-45, 55-56, 58-59, 61-65, 160-161, 224-226, 291-292, 294, 299.
- Museo Félix Cañada de la Fundación Gómez Pardo, Madrid © Museo Félix Cañada de la Fundación Gómez Pardo, Madrid / Félix de la Fuente García: fig. 97.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid © Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: figs. 42, 51-52, 82, 89, 96, 98, 172, 230, 232.
- © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Archivo Lafuente: figs. 349-352.
- Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid © Museo Nacional de Artes Decorativas: figs. 15-16, 27, 128, 144, 151, 214-215, 252, 256, 258, 271-272, 322, 330-331, 343-344.
- © Museo Nacional de Artes Decorativas / David Valera Palomar. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura y Deporte: figs. 80, 103, 107-108.
- © Museo Nacional de Artes Decorativas / Fabián Álvarez Martín: figs. 20, 24, 46-48, 66, 90, 145-146, 171, 173-176, 196-197, 204, 212, 223, 227, 259, 293, 315-316.
- © Museo Nacional de Artes Decorativas / Félix García: figs. 29, 33, 152-154.
- © Museo Nacional de Artes Decorativas / Francisco de Asís García García: fig. 106.
- © Museo Nacional de Artes Decorativas / Javier Rodríguez Barrera: figs. 68-69, 327, 329.
- © Museo Nacional de Artes Decorativas / José Puy Moreno. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura y Deporte: figs. 231, 323, 326.
- © Museo Nacional de Artes Decorativas / Luis José Megino Collado: figs. 14, 128, 311.
- © Museo Nacional de Artes Decorativas / Masú del Amo Rodríguez: figs. 3, 36, 39, 53-54, 92, 162-167, 304-308, 328.
- Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» © Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí»: figs. 169-170, 300-302, 338, 340, 342.
- Museo Nacional del Prado © Museo Nacional del Prado: fig. 373.
- Museo Nacional del Teatro, Almagro © Museo Nacional del Teatro, Almagro: figs. 4-11, 17-18, 79, 83, 94-95, 111-119, 134, 216-218, 222, 250, 260-261, 279-281, 183, 303, 324-325, 377.
- Museo Provincial de Lugo © Museo Provincial de Lugo: figs. 22, 34.
- Museo Sorolla © Museo Sorolla: figs. 99, 131.
- Museu d'Arenys de Mar © Museu d'Arenys de Mar / David Castañeda: figs. 35, 49.
- Museu del Disseny de Barcelona © Museu del Disseny de Barcelona: fig. 297.
- Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2023: figs. 208, 212, 213.
- Real Biblioteca de Palacio, Patrimonio Nacional © Real Biblioteca de Palacio, Patrimonio Nacional: figs. 276-277.
- Residencia de Estudiantes, Madrid © Residencia de Estudiantes, Madrid: figs. 1, 2, 28, 30-32, 132-133, 241-245.
- VEGAP © Ángeles Santos, Maruja Mallo, Rafael Penagos, VEGAP, Madrid, 2023: figs. 19, 22, 34, 41, 88, 220, 232-235, 349-352, 374.



