

# Las artistas catalanas, su lugar en la revista *Feminal* (1907-1917)

Isabel Rodrigo Villena

Universidad de Castilla-La Mancha. Departamento de Historia del Arte  
isabel.rodrido@uclm.es

Recepción: 07/03/2017, Aceptación: 22/05/2017, Publicación: 22/12/2017

## RESUMEN

Frente al vacío que sufrió la mujer artista en la prensa cultural y artística de la época, la revista *Feminal* (1907-1917), dirigida por la escritora y periodista feminista Carme Karr, visibilizó, ayudando a tener presencia pública y resonancia social y cultural, a 43 pintoras, dibujantes y artesanas activas en la Cataluña de las dos primeras décadas del siglo XX. Los artículos que se escribieron sobre cada una de ellas, algunos de varias páginas, y todos con fotografías de las artistas y reproducciones de sus obras, han sido una fuente inestimable —en algunos casos la única— para recuperar sus nombres. Vista en su conjunto, y pese de los estereotipos sexistas que se pueden leer sobre la mujer y sobre las artistas, *Feminal* es también una historia crítica del arte femenino, que denuncia la desconfianza que se tenía del talento y la profesionalidad de la mujer artista, los amiguismos que la excluían de los grandes premios y de las críticas justas, la carencia de espacios expositivos especializados en lo femenino, el veto que tenían para trabajar los grandes géneros, las dificultades para compaginar la vida familiar y profesional o los problemas añadidos de las artistas rurales.

Palabras clave:

*Feminal*; mujeres artistas; revistas femeninas; crítica de arte; estereotipos de género; feminismo

## ABSTRACT

### The Catalan artists and their place in *Feminal* magazine (1907-1917)

Faced with the ostracism of female artists in the cultural and artistic media of that time, *Feminal* magazine (1907-1917), directed by the feminist writer and journalist Carme Karr, made visible 43 women painters, drawers and craftswomen active in Catalonia in the first two decades of the twentieth century by conceding them greater public presence and social and cultural recognition. The articles written about each one of these painters, some of which are several pages long and all accompanied by photographs of the artists and their works, have been an invaluable and in some cases only source to reclaim their identity. In spite of the magazine's sexist stereotypes of women and female artists, *Feminal* is also a critical history of women's art which denounces the distrust of the talent and professionalism of female artists, the cronyism that excluded them from fair criticisms and major awards, the lack of exhibition spaces specialized in feminine issues, the barriers they had to work the major genres, the difficulties they faced to reconcile family and professional life and the added problems of rural artists.

Keywords:

*Feminal*; female artists; women's magazines; art criticism; gender stereotypes; feminism



A principios del siglo XX, en España, la mujer artista era una excepción entre una mayoría de hombres en las escuelas de Bellas Artes y en el circuito artístico de los certámenes públicos y las exposiciones de las galerías privadas. Por dar algunos datos, en 1913, en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid solo estaban matriculadas 9 mujeres, frente a 119 hombres<sup>1</sup>. Por esas mismas fechas, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 se presentaron 33 mujeres, siendo 377 sus colegas varones<sup>2</sup>. Lo mismo podría decirse del Salón de Otoño, que en 1920, el año de su inauguración, colgó trabajos de 25 mujeres y 370 hombres<sup>3</sup>.

En Cataluña los datos son similares. Núria Rius<sup>4</sup>, que ha estudiado la presencia femenina en la Llotja<sup>5</sup>, sitúa a las primeras matriculadas en 1884-1885, y habla de un 10% de mujeres en los primeros años del siglo XX<sup>6</sup>, que llegarían al 25% en el curso 1914-1915<sup>7</sup>. Respecto a la presencia de mujeres en los certámenes artísticos, los escasos datos de participación femenina ofrecidos por María Ojuel, referidos a los últimos años del siglo XIX, nos sitúan en un porcentaje de entre el 7% y el 12% de mujeres en las Exposiciones de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona entre 1891 y 1898<sup>8</sup>.

La crítica de arte, imprescindible en hacer o deshacer reputaciones, y cada vez más necesaria para intermediar con las nuevas tendencias plásticas, prestó escasa atención a dichas artistas, citando algunos nombres femeninos entre las listas interminables de los participantes varones en los concursos anuales, pero no dedicó artículos extensos más que a un puñado de ellas. Por ejemplo, en la revista madrileña de mayor tirada en la época, *La Ilustración Española y Americana* (1870-1921), solo se escribieron estudios

críticos de tres artistas (Marta Spitzer, Rebeca Matte e Irene Narezo) entre 1900 y 1921. En su homóloga barcelonesa, *La Il·lustració Catalana* (1880-1917), que fue la primera revista gráfica escrita en catalán, los datos son parecidos. Entre 1903 y 1917, etapa en que la revista reaparecía modernizada tras un parón de ocho años, bajo la dirección de Matheu i Fornells, se pudieron leer los nombres de algunas artistas para situarlas en varios locales expositivos de la ciudad (Emília Coranty, Visitació Ubach, Lluïsa Vidal, Frederica Bonay, Lola Anglada, Irene Narezo y Pepita Teixidor), pero solo a esta última, en homenaje póstumo, se le dedicó un reportaje «extenso», que incluía las condolencias y seis reproducciones distribuidas en varias páginas<sup>9</sup>.

Este desinterés generalizado hacia la mujer artista en la prensa especializada y cultural de la época contrasta con el seguimiento constante de las pintoras, dibujantes y artesanas realizada en el suplemento femenino que *La Il·lustració Catalana* comenzó a publicar mensualmente desde 1907 hasta 1917: la revista *Feminal*<sup>10</sup>, dirigida por la escritora, música y periodista feminista Carme Karr i Alfonsetti<sup>11</sup> (1865-1943), colaboradora también de *Joventut*, *L'Avenç*, *La Veu de Catalunya*, *Diario de Barcelona*, *Las Provincias*, *Día Gráfico*, etc., que publicó textos, algunos de varias páginas con fotografías y reproducciones de obras, de 43 mujeres artistas, además de citar los nombres de otras muchas.

La explicación tiene que ver con la idiosincrasia de esta publicación. Entre las muchas revistas femeninas que proliferaron a finales del siglo XIX y principios del XX, en *Feminal* confluían el ideario del feminismo católico y conservador, que abogaba por la integración educativa y profesional de la mujer desde su posición subordinada al hombre y a sus funciones

principales de madre y esposa, con los intereses del catalanismo moderado de la Lliga Regionalista, a cuyo grupúsculo político femenino (la Lliga Patriòtica de Dames y la revista *Or y Grana: Setmanari autonomista pera las donas*) pertenecían Carme Karr y sus colaboradoras principales<sup>12</sup>.

Todos estos ingredientes hicieron de *Feminal* una publicación feminista<sup>13</sup> escrita íntegramente en catalán, creada y sostenida por una plantilla casi exclusivamente formada por mujeres cercanas a dichos planteamientos (Carme Karr, Maria Josepa Massanés, Dolors Monserdà, Maria Domènech de Cañellas, Mercè Padrós, Carmen de Burgos, etc.), cuya línea editorial combinaba las trivialidades presentes en otras revistas culturales femeninas (descripción de fiestas y actos sociales o benéficos, páginas de hogar y moda, etc.)<sup>14</sup>, con información de todos los proyectos educativos dirigidos a la mujer que iban surgiendo dentro y fuera de Cataluña; reportajes que visibilizaban la participación femenina en cualquier terreno cultural o profesional; páginas literarias y musicales que ofrecían partituras, poemas y cuentos cortos ilustrados, realizados por compositoras y escritoras renombradas; además de artículos de reflexión sobre el feminismo y el papel de la mujer en las instituciones, muy conservadores en sus inicios, y de clara defensa de los derechos civiles y políticos de la mujer en los últimos años, cuando Carme Karr, que acabó liderando el grupo Acció Femenina (1921), se posicionó en favor de la causa sufragista.

### *Feminal*: escaparate del arte femenino

Que vinguin donchs a nosaltres totes les dònesh: les escriptores, poetisses, pedagoges; les pintores, dibuxantes, les músiques; les artistes totes, les sociològues, les pacifistes, les estudiantesh. Que vinguin també les artesanes; que se'ns acullin sense cap temensa totes aquelles qui aspiren a esser algú; ò a produhir quelcom en la obra social, artística, literaria, industrial, científica, etz., y a portarhi el seu petit grà de sorra<sup>15</sup>.

Entre todas las mujeres que, atraídas por la sugerente llamada de Carme Karr que precede, fueron llamadas a participar en el proyecto de emancipación cultural y de conformación y legitimación de la mujer moderna que fue la revista *Feminal*<sup>16</sup>, las pintoras, escultoras, dibujantes y artesanas no fueron una excepción. Su presencia en *Feminal* fue una constante desde el número uno, que incluyó una sección dedicada

a dar publicidad a las artistas catalanas («Les nostres artistes», inaugurada por la pintora Pepita Teixidor<sup>17</sup>), y en el segundo, una columna museo para mostrar las obras femeninas más populares en las exposiciones municipales de Bellas Artes de Barcelona<sup>18</sup>.

Para realizar estos y todos los artículos dedicados a mujeres artistas que se escribieron en los diez años activos de *Feminal*, la revista no contó con una firma de prestigio habitual, que para esas fechas recaía en Cataluña en críticos como Raimon Casellas, Eugeni d'Ors, Manuel Rodríguez Codolá, Bonaventura Bassegoda, Alfred Opisso, etc., sino que los escribió en su mayoría la propia Carme Karr (que a veces usaba el pseudónimo Joana Romeu o la F. de *Feminal*) y algunos colaboradores puntuales afines a las publicaciones modernistas, como Josep Maria Roviralta, fundador de la revista *Luz*; Eduard Coca i Vallmajor, escritor y colaborador del semanario *¡Cu-Cut!*; Alexandre de Riquer, ilustrador modernista; Ignasi Ribera y Rovira, escritor y periodista especialista en temas portugueses; Rossend Serra i Pagès, folklorista, que dio clases en la Escuela de Institutrices y otras carreras para la Mujer y en el Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la Mujer; además del historiador y crítico de arte Joaquim Ciervo, quien se hizo cargo, en la época final de la revista, de una sección de visitas a talleres de mujeres artistas. Entre las mujeres, firmó algunos trabajos la artista y profesora de grabado Rafaela Sánchez Aroca<sup>19</sup>.

Todos los artículos tuvieron una apariencia visual similar. Entre las cenefas modernistas diseñadas por Casademont que ribeteaban cada página, los textos se acompañaban de al menos una fotografía de la artista y la reproducción de varias de sus obras a buen tamaño. Estas fotografías, realizadas por los retratistas más renombrados del momento —todos hombres, en este caso<sup>20</sup>—, tenían la clara intención de incidir en el proceso de profesionalización de las artistas, al situarlas en su ambiente creativo (figuras 1 y 4) y poner de manifiesto la existencia de un taller propio (figura 3), su trabajo como profesoras (figuras 7 y 8) o su participación en exposiciones individuales y colectivas (figura 2), con lo cual daban fe del tamaño de sus obras, sus temáticas, etc. Respecto a la parte escrita, se trata, en su mayoría, de textos breves, porque el carácter de revista gráfica restringió lo teórico frente a lo visual y descriptivo, aspectos que inciden en el perfil biográfico y curricular de la artista en detrimento del análisis crítico de las obras. Sin embargo, el conjunto de todos ellos ha permitido recrear un panorama del arte femenino catalán de las dos primeras décadas del siglo XX silenciado o disperso en otras fuentes<sup>21</sup>,



Figura 1.  
Lluïsa Botet pintando al aire libre. *Feminal*, 121 (27-5-1917). Fuente: Biblioteca de Catalunya.

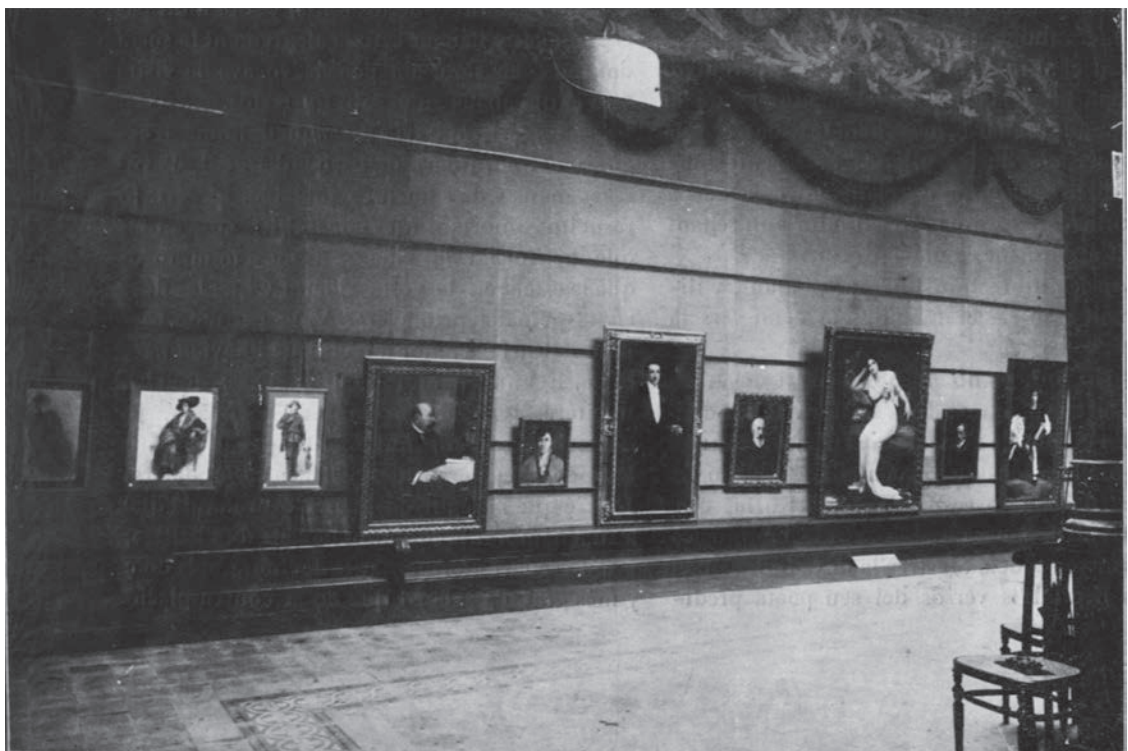


Figura 2.  
Exposición de Elvira Malagarriga en París. *Feminal*, 109 (30-4-1916). Fuente: Biblioteca de Catalunya.

que incluye el nombre de muchas de las artistas activas, su procedencia familiar, las instituciones donde se formaron, el circuito expositivo al que se fueron integrando y los géneros practicados, así como la crítica que recibieron y las dificultades con que se encontraron.

Empezando por quiénes fueron ellas, aunque se ha dicho que el discurso de Carme Karr iba dirigido mayoritariamente a corregir la ignorancia y la explotación de la mujer de clase media baja<sup>22</sup>, el formato de lujo de *Feminal*, con sus 20 páginas ilustradas de gran tamaño (33 ×



Figura 3.  
Pilar Purtella en su taller. *Feminal*, 17 (30-8-1908). Fuente: Biblioteca de Catalunya.

23,5 cm), que costaba una peseta —diez veces más que *Or y Grana*—, preveía una lectora burguesa pudiente y más o menos culta, que coincidía con el perfil de la mayoría de artistas de quienes se habló en la publicación, todas las cuales procedían de ambientes familiares cultos relacionados con la aristocracia, la política, la música, la literatura o las artes, lo que habría favorecido su formación y les habría proporcionado contactos para su promoción profesional.

Otro punto en común entre las artistas, como mujeres católicas, era su contribución a diversas causas sociales, así como la donación de obras de arte para tómbolas benéficas, como la organizada por la propia revista para damnificar a los afectados por las inundaciones de 1907, que fue llamada «Primera Exposició del treball de la dòna catalá», y tuvo lugar en el Hotel Colom<sup>23</sup>; la tómbola Casellas (1911), como homenaje de los artistas catalanes al crítico Raimon Casellas<sup>24</sup>, o la tómbola de arte destinada a sufragar los gastos del homenaje a la pintora Pepita Teixidor (1915)<sup>25</sup>.

Un elemento más de cohesión entre las artistas era la idea del papel pacificador de las mujeres en la Primera Guerra Mundial, manifiesto en la adhesión de algunas —Antònia Ferreras era secretaria y Lluïsa Vidal, vocal— al Comitè Femení Pacifista fundado y presidido por Carme Karr<sup>26</sup>. Dentro de las actividades del Comitè que tienen que ver con lo artístico, hay que



Figura 4.  
Mela Mutermilch pintando. *Feminal*, 51 (25-6-1911). Fuente: Biblioteca de Catalunya.



Figura 5.  
Una clase de dibujo en el Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la Mujer. *Feminal*, 59 (25-2-1912). Fuente: Biblioteca de Catalunya.



Figura 6.  
Clase de dibujo en la Federación Sindical de Obreras. *Feminal*, 121 (27-5-1917). Fuente: Biblioteca de Catalunya.



Figura 7.  
La Academia Martí. *La Il·lustració Catalana*, 549 (14-12-1913). Fuente: Biblioteca de Catalunya.

señalar la iniciativa de Antònia Ferreras, quien, además de pintora, era diseñadora de postales para la empresa de Viena Nodomanskique<sup>27</sup>, de realizar una *postal de la pau* para ser enviada a los representantes de los países beligerantes, al objeto de persuadirlos de abandonar su intervención en la guerra. La postal llevaría escrito el lema pacifista de algún pensador español, ilustrado por un dibujo relativo a la paz y a la guerra, para cuya elección se proponía un concurso dotado con quinientas pesetas. Con las ventas de la postal, al precio de diez céntimos, se ayudaría a su vez a los huérfanos de la guerra<sup>28</sup>. Otra actividad realizada por el Comitè Femení Pacifista fue un festival artístico en el que se sortearon y se vendieron telas de abanico (*paissos de vanos*) firmadas por pintores<sup>29</sup>.

En relación con la formación de las artistas, los perfiles biográficos de las pintoras, escultoras y artesanas que pasaron por *Feminal* describen una formación mayoritariamente autodidacta o brindada por maestros particulares, y las pocas que recibieron una formación oficial en la Llotja lo hicieron en la Escuela de Artes y Oficios, donde constan como primeras mujeres matriculadas Emília Coranty de Guasch y Francesca Sans Benet, en el curso 1885-1886<sup>30</sup>, y sobre todo en la Escuela de Dibujo y Pintura para Niñas y Adul-

tas, creada en el seno de la Llotja en 1882 para formar maestras especializadas en la aplicación del dibujo a las labores femeninas domésticas, donde el número de alumnas superaba el de un centenar por año entre 1894-1899<sup>31</sup>.

La orientación de la mujer hacia el diseño y las artes aplicadas también formó parte de los programas educativos que los centros impulsados por el feminismo conservador, el catolicismo social y las congregaciones religiosas fueron abriendo en las dos primeras décadas del siglo XX para educar y profesionalizar a la mujer. Para ello, *Feminal* publicó fotografías de las aulas de dibujo y pintura para mujeres del Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la Mujer<sup>32</sup>, abierto por Francesca Bonnemaïson en 1909 (figura 5); de la Federación Sindical de Obreras<sup>33</sup>, institución fundada y presidida por Maria Domènech en 1912, que agrupaba sindicatos de sastras, lencería, modistas, obreras de taller y dependientas de comercio<sup>34</sup> (figura 6), o del Colegio de Formación de Maestras de las Dominicas Terciarias de Lleida<sup>35</sup>.

Sin embargo, debido a las trabas interpuestas por la enseñanza artística oficial, que hasta finales de siglo XIX no aceptó a mujeres en las aulas donde se trabajaba con modelos desnudos<sup>36</sup>, y a lo encorsetado de sus programas educativos,



Figura 8.  
Cursos de apuntes del natural en el estudio de Lluïsa Vidal. *Feminal*, 61 (28-4-1912). Fuente: Biblioteca de Catalunya.

las artistas prefirieron formarse con profesores particulares, entre los que son citados en *Feminal* algunos artistas destacados en la acuarela (Joan Llaverias, Joan Baixas), el pastel (Arcadi Max i Fondevila), el paisaje (Josep Berga) y la pintura de flores (Ricard Martí) (figura 7), que eran los temas y las técnicas más demandados por las mujeres, junto a otros como Francesc d'Assís Galí, Francesc Miralles, etc. Este último, popular por sus escenas costumbristas de la vida burguesa, dio clases en París a Visitació Ubach. Otras que también completaron estudios en París fueron Lluïsa Vidal y Elvira Malagarriga, que frecuentaron la academia Julian, donde se permitía a las mujeres estudiar el desnudo, y Lola Anglada, que asistió a la academia de la Grande Chaumière.

Y aunque fueran casos más aislados, *Feminal* también dejó constancia de que algunas mujeres artistas llegaron a regentar academias de arte, poniendo como ejemplo excepcional, evidencia «del progres de la cultura de la dònna en Catalunya»<sup>37</sup> y de que las aficiones artísticas femeninas iban en aumento entre las mujeres de la capital, las clases de dibujo y pintura al natural de Lluïsa Vidal en su taller de la calle Salmerón (figura 8).

Según los datos ofrecidos en la revista, otras artistas que ejercieron en instituciones oficiales o que daban clases particulares en su domicilio fueron: Pepita Teixidor, Visitació Ubach, Ànge-

la Fuster, Pilar Vilaret, Aurora Gutiérrez Larraya, Emília Coranty, Francisca Rius, etc.

Darse a conocer e integrarse en el espacio social que formaba el circuito expositivo y los certámenes oficiales fue el otro gran campo de batalla en el proceso de profesionalización de las artistas. La denuncia de un sistema artístico discriminatorio e imparcial con las mujeres fue uno de los aspectos más reivindicativos de Carme Karr, que expresó en toda ocasión que tuvo de hablar de su colaboradora y amiga, la citada Lluïsa Vidal. Para Karr, esta pintora y dibujante, a quien hoy se reconoce haber conseguido una reputación en el círculo exclusivamente masculino de los modernistas, con quienes habría expuesto en la sala Els Quatre Gats en 1898<sup>38</sup>, era una auténtica heroína y ejemplo de valentía. El interés formativo que la llevó a París; tu tesón para sobrevivir autónomamente del arte convencida de que el matrimonio dificultaría su carrera artística<sup>39</sup>; el éxito de su academia de pintura y de sus ilustraciones, presentes en varias revistas además de *Feminal*, y el haber ganado ya varias menciones y medallas, entre ellas una de oro en la Exposición de Bruselas de 1910 y una tercera en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona en 1911, la acreditaban como una gran artista. Y sin embargo, a juicio de Karr, su reputación profesional era inferior a la de otros artistas de su mismo e incluso inferior talento, con lo que



constituía el ejemplo más claro de la discriminación y las dificultades que suponía el ejercicio artístico para las mujeres en España y en Cataluña. Decía que la reclusión de las mujeres en el hogar no les permitía, como a los hombres, establecer contactos sociales con posibles mecenas o con críticos que las publicitaran, y ello las relegaba al anonimato o a poseer currículums más discretos. En sus propias palabras (1909):

Poch ò gens ajudada per l'home, (quand no combatuda per ell ab més ironia y menyspreu que llealtat) la dòna artista té moltes més dificultats per obrirse pàs y ferse un nom, que no pas un home.

La dòna artista no sol tenir amichs — apassionadament entusiastes, — ni té *penyes* amistoses [...]; ni té relacions directes ni freqüents ab gazetillers ni crítichs qui cuydin de trompetejar les excelencies de sa fama d'artista ben abans d'havèrsela guanyada per la sanció pública [...] Adhuc, y en la nostra terra, la dòna artista *qui arriba*, es a forsa de paciencia, d'estudi, de constancia y de coratge: es, *sobre tot, a forsa d'heroisme*<sup>40</sup>.

Mucho más explícita, en 1914, cuando una nueva exposición individual de Lluïsa Vidal no tuvo la acogida merecida, Carme Karr denunció taxativamente un sistema artístico corrupto y absolutamente discriminatorio con las mujeres artistas:

Be es cert que tractantse d'una dòna artista qui no pertany a cap partit, ni combrega ab cap capelleta, era d'esperar aquest acte de... justicia, en aquesta terra hont se solen inflar les reputacions artístiques, segons sia el vent que les empeny, deprés ben sovint d'haverles creades ab el fi únich de *reventarne* d'altres, qui s'enlayren ab llurs propies forces. Podríem dir qu'hem vist llohar, dedicanthi planes senceres, obres qui no valen certament la de la Lluïsa Vidal, —obres masculines ¡es clar!—, sinó que fugim de comparacions, que sempre son odioses.

Mes entre axò y el silenci absolut a les paraules —algunes d'elles de cortesía apenes, — ab que bona part de la premsa barcelonina ha acullit la que avuy ocupa entre les nostres pintores un dels primers llochs, hi hà una llacuna que havia de comblar l'esperit de justicia, y la imparcilitat de nostre criteri d'art<sup>41</sup>.

Una de las alternativas que Carme Karr planteaba para poner en valor el talento artístico de la mujer era la creación de espacios expositivos diferenciados, donde la reunión de las creaciones culturales o artísticas femeninas, hasta entonces

dispersas, permitiría ver «lo que realment val la dòna catalana»<sup>42</sup>. De ahí que, aunque ya se conocían las exposiciones femeninas colectivas en galerías privadas de Barcelona —la primera de las cuales fue la celebrada en la Sala Parés en 1896, que congregó a 100 expositoras<sup>43</sup>, seguida por la organizada en Canarias en 1900 y la de la Sala Amará de Madrid en 1903<sup>44</sup>—, *Feminal* presentara como iniciativa ejemplar, imitando al que llamaban Palau del Treball de la Dòna de la Exposición Universal de Bruselas de 1910<sup>45</sup>, el proyecto de la Sociedad Económica de Amigos del País de Reus de incluir, en la Exposición Regional Catalana, el Pabelló de la Dòna, con el que hacer justicia a la participación femenina en el vigor de la cultura regional<sup>46</sup>. Arquitectónicamente, el exterior de dicho pabellón, diseñado por el arquitecto barcelonés Bonaventura Conill, estaría presidido por un pórtico griego al estilo de los templos dedicados a Minerva, que, al ser la diosa de la guerra y la inteligencia, representaba el «símbol de les lluytes que les dònnes venim sostenint pera obrirnos pàs entre l'universal progrés»<sup>47</sup>.

Sin embargo, la actualidad que propició a las artistas una columna en las páginas de *Feminal* no fue su participación en muestras colectivas, ni siquiera obtener alguna medalla en los certámenes oficiales, sino la realización de exposiciones individuales en locales privados, que en Barcelona estaban más extendidos que en Madrid, como bien explicaba José Francés cuando decía que en Barcelona «casi cada calle tiene un salón de exposiciones»<sup>48</sup>. De todos ellos, por las fechas de publicación de la revista (1907-1917), y porque *Feminal* habló de artesanas o pintoras que se movían en la figuración más tradicional, el local expositivo que concentró más mujeres fue la citada Sala Parés, primera galería privada abierta en Cataluña y en España (1877), y una de las más prestigiosas en su época, donde también se celebraban las exposiciones de bellas artes promovidas por el Ayuntamiento y por agrupaciones artísticas como el Cercle Artístic de Sant Lluc. *Feminal* también dio noticia de muestras femeninas en las Galerías Dalmau, en los locales de Santiago Segura (Fayans Català y Galerías Layetanas), así como en salas menos conocidas como la Casa Reig, la tienda de muebles del señor Ribas y la tienda de música del señor Maristany.

Todas estas muestras ofrecieron un panorama del arte femenino dominado por las artes decorativas y la pintura de flores y paisaje, tratados en la revista con la dignidad que no se reconoció en otros ámbitos. Se aprecia, sin embargo, la apuesta de Carme Karr por un arte femenino más profesional, de géneros socialmente mejor considerados, ensalzando, sobre

todo, a las pintoras que optaron por el retrato y las escenas costumbristas, además de a aquellas que eligieron el dibujo y la ilustración como una salida económica más segura.

### Las «artes femeninas»: artesanas en *Feminal*

A finales del siglo XIX, el arte industrial todavía no gozaba en España del prestigio que se estaba dando al diseño y a la artesanía en el resto de Europa a través del movimiento Art and Crafts, y solo en Madrid, que necesitaba talleres y artesanos para ornamentar los edificios que se iban construyendo, y sobre todo en Barcelona, donde el modernismo inició un proceso de integración de las artes y los oficios artesanales, las artes decorativas tuvieron cierta significación, la cual se hizo patente en su inclusión, como sección con jurado propio, en las exposiciones nacionales de bellas artes que tuvieron lugar a partir de 1897, imitando lo que ya se hacía a nivel provincial y local en Barcelona, donde existían las exposiciones municipales de bellas artes e industrias artísticas desde 1880<sup>49</sup>.

En el descrédito que tuvieron las artes aplicadas y decorativas respecto a las «artes mayores», junto a cuestiones relativas a la menor dignidad de los materiales o a la utilidad de los productos artísticos industriales, también influía la idea de que lo decorativo era más propio de la mujer que del hombre, porque muchos de sus productos iban destinados a la decoración del hogar y podían ser realizados por aficionadas desde casa. Por ello también era común llamarlas «artes femeninas», despreciándolas en muchos casos y en otros defendiéndose su práctica como una forma de cultura propia que permitiría a la mujer elevar su espíritu y/o ayudar a la economía doméstica, sin dejar sus ocupaciones naturales e incurrir en un «feminismo nocivo», como explicaba Carmen de Burgos, corresponsal de *Feminal* en Madrid, en su manual de labores artísticas llamado *Las artes de la mujer*<sup>50</sup>.

Estas generalidades tomaron en Cataluña matices propios. La demanda de mano de obra en las manufacturas textiles inclinó todavía más a las mujeres hacia el arte decorativo y aplicado, que llegaron a representar un 30% de los participantes de las exposiciones municipales en 1898, y en la especialidad de textiles, encajes y bordados, alcanzaban el 50% de los expositores<sup>51</sup>. Estas últimas actividades, recuperadas y revalorizadas por el modernismo y el espíritu investigador del folklore nacional propio de la Renaixença<sup>52</sup>, fueron también las artes más publicitadas en *Feminal* a través de artículos generales, como el llamado «L'art de les puntes a Catalunya»<sup>53</sup>, y de

textos más específicos dedicados a prestigiosas artesanas, entre las que destacaron, junto a Aurelia Gispert<sup>54</sup>, los casos particulares de Adelaida Ferré y Aurora Gutiérrez Larraya, a quienes la bibliografía actual reconoce su contribución a la difusión teórica del encaje en Cataluña y la renovación de sus diseños<sup>55</sup>.

En el primer aspecto sobresalió Adelaida Ferré, hija del pintor y decorador Pere Ferré, que estudió en profundidad y difundió, a través de conferencias y numerosos trabajos, los tipos, las técnicas y el vocabulario de la práctica del encaje de bolillos en una época en que no existía bibliografía del tema en castellano, además de dedicarse a documentar y catalogar los fondos de los museos de arte de Barcelona dirigidos por Joaquim Folch i Torres, y a difundir la especialidad con sus clases en la Escuela Municipal de Oficios para la Mujer<sup>56</sup>. Como artista, su sólida formación en la Llotja le permitió realizar con la misma maestría bordados, puntillas, dibujos o esculturas decorativas<sup>57</sup>, como reconocía su profesor y autor del artículo, el folklorista Rossend Serra i Pagès, para quien los muchos méritos de la artista eran reales, y no fruto del lenguaje galante de la época hacia las mujeres<sup>58</sup>.

En el campo del diseño, la figura principal fue, sin embargo Aurora Gutiérrez Larraya, una santanderina instalada desde niña en Barcelona, verdadera autoridad en los campos del dibujo y la pintura aplicados a encajes, bordados y estampados de telas, cuyo repertorio modernista innovó y europeizó profundamente, añadiendo a los temas florales tradicionales de Cataluña composiciones muy originales, más cercanas a los repertorios de la Secesión vienesa y del Jugendstil alemán, que al Art Nouveau francés<sup>59</sup>.

*Feminal* hizo un seguimiento de la artista en Barcelona a través de un artículo temprano de Eduard Coca i Vallmajor (1907)<sup>60</sup>, que trazaba su periplo formativo por la Escuela de Instituciones y otras Carreras para la Mujer, la Escuela de Dibujo y Pintura para Niñas y Adultas y la Llotja, citando entre sus premios una mención honorífica en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1906. La revista también fue testigo de sus pasos en Madrid, donde se desplazó en 1909 con una bolsa de ampliación de estudios de la Diputación para quedarse definitivamente allí. En la capital, además de participar en exposiciones individuales y conjuntas con su hermano Tomás (Salón de Arte Moderno, 1915; Ateneo, 1918), fue profesora y figura fundamental en el Museo de Artes Industriales dirigido por Rafael Domènech, así como en la Escuela del Hogar y Profesionalidad de la Mujer, en los que se le reconoce su labor de difusión de las

ideas catalanas sobre la renovación de las artes y los oficios<sup>61</sup>, además de la introducción de nuevos modelos y, en particular, de la técnica de estampación en tela conocida como *batik*, que pudo conocer gracias a sus viajes de ampliación de estudios en París, Bruselas, Berlín y Viena.

Ante su muerte repentina en 1920, la crítica trazó de ella un perfil de artista excepcional, culta e inquieta, que destacaba —en palabras de José Francés— del resto de expositoras «cursis» y «ñoñas» de los certámenes, «que aún creen es arte decorativo vestir de “boy-scout” a una muñeca o bordarle unas zapatillas a su papá»<sup>62</sup>. Textos de este último y de Ramón Gómez de la Serna la sitúan también en el gremio de los dibujantes y en la vida cultural madrileña:

[...] Aurora Gutiérrez Larraya era como un compañero cordial y efusivo de este grupo romántico, indisciplinado y generoso de los dibujantes españoles<sup>63</sup>.

[...] Él con su cabeza de una redondez y de un arco de fraile, con su monóculo y *sus ideas*, al lado de su hermana, cara de montañesa, un poco desconfiada y otro poco descarada, vestida con su jersey rojo y su sombrero pampero, ansiosa de ser el camarada, pernoctan a veces en el Pombo con algo en el sábado de artesanos que vienen de trabajar y descansan<sup>64</sup>.

Otras artesanas de especialidades diferentes a los bordados y encajes publicitadas en *Feminal* fueron las siguientes: Pilar Ferrer i Jover, miniaturista que exponía en Casa Reig en 1909<sup>65</sup>; Francisca Ponce de León, miniaturista también, que procedía de Almería pero que se había asentado en Barcelona junto al pintor de Lorca Juan José Resalt<sup>66</sup>; Pilar Purtella, autoridad en el campo de la escultura decorativa y en el repujado de cuero, de la que se decía haber sido la primera en acudir a clases de escultura en la Llotja<sup>67</sup>, y Carmen Sánchez Aroca, profesora de flores artificiales en la Escuela del Hogar y en la Escuela de Artes Industriales de Madrid<sup>68</sup>, a la que, siendo madrileña, se dio publicidad en la revista por ser hermana de la colaboradora Rafaela Sánchez Aroca.

## Pintoras en *Feminal*: de las flores a las figuras

En los años en que estuvo activa la revista *Feminal*, la pintura femenina todavía arrastraba la herencia de los géneros y de los estilos propios del siglo XIX, cuando la práctica femenina del arte no era profesional, sino un adorno más de la esmerada educación de las jóvenes de clase

alta, que practicaban los temas que se veían acordes a la refinada naturaleza femenina, y a la postre, los únicos accesibles desde su propio hogar y desde sus carencias formativas en dibujo anatómico del natural: el bodegón y la pintura de flores<sup>69</sup>.

En Cataluña, donde la pintura de flores tuvo siempre cierta dignidad, al estar vinculada con la industria textil de la seda y los estampados indianos desde el siglo XVIII<sup>70</sup>, a cuyo servicio la Llotja incluyó desde su apertura clases de dibujo y pintura de flores y ornatos<sup>71</sup>, las artistas más destacadas fueron Pepita Teixidor, Emília Coranty de Guasch y Visitació Ubach.

De Pepita Teixidor, formada por su padre y su hermano (José y Modest Teixidor) y por Francesc Miralles<sup>72</sup>, se habló en el primer número de la revista, en un texto que la presentaba como «gloriosa representació de la dòna catalana artista»<sup>73</sup>, porque en 1907 era ya una reputada pintora y acuarelista de flores, con menciones y medallas en los principales certámenes catalanes, nacionales y europeos (mención en las exposiciones nacionales de 1898 y 1905 y tercera medalla en la de 1907, medalla en la Hispano Francesa de 1908, oro en la Universal de Bruselas en 1910, etc.), y obra colgada en el Palacio Real comprada por la reina María Cristina y la infanta María Teresa. En el mismo número, Dolors Monserdà le dedicó el relato *Nit de lluna*<sup>74</sup>. Un año después, en un artículo que comentaba su exposición en la Sala Parés de 1908, Alexandre de Riquer recalca su excepcionalidad, porque, aun siendo mujer, «no pinta ab timidés femenina»<sup>75</sup> atribuible al resto. Le desagradaban, sin embargo, sus cesiones a la estampa japonesa. Pero tanto él como todos los que la juzgaron reconocieron su originalidad, y fueron para Opisso: «inconfundibles aquellos cuadros con los de otro cultivador de este difícil género»<sup>76</sup>.

Quizá por ese talento que se entendía impropio de las mujeres, Teixidor fue la única artista que consiguió un reconocimiento unánime de la intelectualidad masculina y femenina de la época, que se hizo patente en los actos que se organizaron a raíz de su muerte inesperada a los 49 años<sup>77</sup>. La *junta del homenatge* estaba compuesta inicialmente por un comité de mujeres presidida por Carme Karr, a la que se sumó después una comisión de hombres dirigida por Apel·les Mestres, que ayudaron en la idea de crear un busto de Pepita Teixidor. Los hitos principales de este homenaje, narrados escrupulosamente en *Feminal*, tuvieron como primera tarea la preparación de una exposición retrospectiva en la Sala Parés (junio de 1914), el día de inauguración de la cual la Junta de Museos adquirió dos obras; la organización de una tómbola con objetos artísticos donados para constituir el Premio Pepita Teixidor,



Figura 9. Inauguración del busto de Pepita Teixidor. *Feminal*, 126 (28-10-1917). Fuente: Biblioteca de Catalunya.

que galardonaría a sus alumnas mejor dotadas y ayudaría a sufragar el homenaje<sup>78</sup>, y la creación e inauguración del citado busto, que realizó Manel Fuxá, director de la Llotja, y que se colocó en los jardines del Parque de la Ciudadela de Barcelona el 14 de octubre de 1917 (figura 9). Dicho busto, que era el primer monumento dedicado en la ciudad a una mujer catalana<sup>79</sup>, constituía también un tributo a la intelectualidad femenina, como hicieron constar en el acto de inauguración las siguientes palabras de Dolors Monserrà y de Apel·les Mestres: «[...] Dones catalanes! Obreres de les arts, les lletres i demés branques de l'intellectualitat, mireu aquest monument com la primera pedra del gran monument dedicat a totes vosaltres»<sup>80</sup>.

Respecto a Emília Coranty de Guasch, además de los muchos premios nacionales e internacionales detallados en un artículo escrito en 1908 (entre ellos, dos medallas de bronce en la Exposición Universal de Barcelona de 1888,

de oro en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1890, de bronce en la Exposición Nacional de ese mismo año y medallas en las universales de Chicago de 1893 y de Burdeos de 1894)<sup>81</sup>, su papel fue fundamental en la profesionalización de la mujer artista. Formada ella misma en la Escuela de Artes y Oficios de la Llotja, donde figura como primera mujer matriculada en el curso 1885-1886, junto a Francesca Sans Benet, y estudios en San Fernando de Madrid y en Roma (allí conoció al que sería su esposo, el pintor Francesc Guasch), acabó siendo profesora de dibujo y pintura aplicada a las labores femeninas en la Escuela Superior para la Mujer y en la Escuela de Dibujo y Pintura para Niñas y Adultas<sup>82</sup>, con lo que contribuyó a la aplicación del género de flores a otras labores artesanales entre las mujeres. Como han señalado La Llueta y Mercader, Emília Coranty pudo haber sugerido a Joan Parés la realización de las primeras exposiciones colectivas de mujeres, que ella misma conocía tras haber participado en el Pabellón de Mujeres Artistas de Chicago (1893), en un intento de abrir nuevos espacios de difusión a las artistas activas<sup>83</sup>.

Otra pintora de flores destacada por *Feminal* fue la leridana, ya citada en relación con el Comité Pacifista y única catalana de quien conserva obra el Museo del Prado<sup>84</sup>, Antònia Ferreras Bertrán, que en 1910 estaba exponiendo en la sala Fayans Català sus conocidos cuadros de claveles, junto a otros de técnica más refinada y flores modernistas más suaves (peonías, pensamientos, violetas) elegantemente entrelazadas<sup>85</sup>.

La decadencia del género de flores y bodegones se fue dejando ver en la disminución de obras presentadas a los certámenes, que, en la década de los treinta, prácticamente habían desaparecido en las exposiciones nacionales<sup>86</sup>. La crítica atribuyó el retroceso del género a su práctica como pintura de adorno y afición por las jóvenes aristócratas, quienes, según el especialista Julio Cavestany, habrían llevado al género «al amaneramiento más lamentable»<sup>87</sup>, por lo que se desaconsejaba su práctica a las pintoras que no fueran capaces de practicarla con absoluta excelencia<sup>88</sup>.

En *Feminal*, este tránsito lo advertimos en la publicidad que se dio a las artistas que, siendo pintoras de flores, empezaban a introducirse en nuevas temáticas, como Visitació Ubach de Osés, formada en París con Francesc Miralles<sup>89</sup>, que compaginaba las flores con retratos y escenas de género de la alta sociedad barcelonesa y que, además, era autora de algunos cuadros históricos y alegóricos, entre ellos *Charlot Corday*, expuesto en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1906<sup>90</sup>. No es baladí que *Feminal* describiera en sus páginas el jardín

que inspiraba sus cuadros de flores y, en cambio, no reprodujera uno de ellos, sino el retrato a carbón de un desnudo masculino, como forma de dar más notoriedad a la artista<sup>91</sup>. Otro caso era el de Frederica Bonay, hija del cónsul de Brasil en Barcelona, que había ganado una medalla de bronce en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908 por sus flores, y en 1910 daba a conocer varios retratos en la Sala Parés<sup>92</sup>.

En torno a 1912, los textos sobre pintoras de flores fueron sustituidos en *Feminal* por los dedicados a las pintoras de figuras y a las que se atrevían, incluso, con el desnudo, ensalzando su valentía y describiendo sus dificultades para abrirse camino entre la competencia masculina y las convenciones sociales. Así lo hizo a propósito de Lluïsa Vidal, de quien ya se ha hablado, y de otra de las grandes pintoras catalanas de la época: Elvira Malagarriga Armart. Para Carme Karr, la calidad de la exposición realizada en 1916 en la Sala Parés por esta artista formada en la Llotja y en París, donde presentó el Retrato de Apelles Mestres, que tuvo muy buena crítica, debía servir para romper de una vez por todas con el tópico de que las mujeres solo eran capaces de pintar cuadros de flores<sup>93</sup>.

Unos años atrás, su segunda exposición individual en la Sala Parés (1912) también había servido de pretexto a Carme Karr para criticar las hostilidades y los prejuicios que existían sobre las pintoras en la sociedad barcelonesa, al comentar que la artista tenía, entre sus obras más meritorias, varios desnudos que nunca mostraba al público<sup>94</sup> por temor a que resultaran indecorosos y pudieran perjudicar su reputación:

Al saludarla *Feminal* [...], sols se condol de que, obehint a un excessiu respecte ò temor envers certs erronis prejudicis, (qui després de veures foragitats de per tot arreu, semblen haver-se refugiat en la societat espanyola, y essencialment en la nostra, la barcelonina) la senyoreta Malagarriga s'hagi abtingut d'exposar lo que, al nostre entendre, es tal volta, lo més intens y lo més sentit del seu Art; alguns desnús d'una gran bellesa, y alhora d'una gran castetat, qu'hem pogut admirar en el seu estudi del carrer de Provenza.

Mes... som a Barcelona, hont tal vegada, més de quatre senyors y senyores, molt tocats y posats de moralitat, trobaríen no sols indecorosos certs cuadros de la gentil artista, sinó que potser no tindrien d'ella la opinió d'alt respecte que's mereix per tots conceptes<sup>95</sup>.

Otra de las grandes pintoras de retratos y escenas costumbristas presentes en *Feminal* fue Lluïsa Botet i Mundi, discípula de Emili Sala y Muñoz Degrain en la Llotja y en San Fer-

nando de Madrid, de la que se escribieron tres trabajos entre 1911 y 1917 (uno biográfico<sup>96</sup> y dos al hilo de la actualidad de sus exposiciones en el Círculo de Bellas Artes de Valencia<sup>97</sup> y en la Academia de Bellas Artes de Sabadell<sup>98</sup>) que describían su trayectoria y la ensalzaban por haber elevado el nombre de la mujer catalana fuera de sus fronteras a través de exposiciones de éxito (Buenos Aires, México, Londres, Madrid, Bilbao<sup>99</sup>, etc.), premios (su *Gitana* recibió una mención en la exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908) y títulos (académica de pintura y grabado en la Escuela Superior de Dibujo, Pintura y Grabado de Madrid, y profesora de dibujo geométrico y artístico en la Escuela de Adultas de Valencia desde 1915, ciudad que la nombró socia de mérito del Círculo de Bellas Artes y en la que residió hasta la Guerra Civil).

Todas estas mujeres fueron tratadas por *Feminal* como casos raros que destacaban entre la generalidad de un arte femenino mediocre en su calidad y tímido en sus temáticas. Uno de los textos que mejor expresan ese sentimiento fue el dedicado a la retratista Irene Narezo de Beltrán, casada con el pintor cubano Federico Beltrán Massés, sobre cuya exposición de lanzamiento en la Sala Parés en 1915<sup>100</sup>, de la que también se hicieron eco medios madrileños<sup>101</sup>, Carme Karr explicaba que la artista tenía un talento «veritablemente sorprendentes» y excepcional en la Cataluña de la época, donde aseguraba que, «salvant comptades excepcions, l'obra artística de la dòna sol esser lamentablement anodina quan no lamentable»<sup>102</sup>, y, para alejar sospechas sobre la intervención de su esposo en las telas, añadía que en su obra no había una mano «varonil», ni en el dibujo ni en el colorido, y que sus cuadros mostraban una ingenuidad y un sentimiento más dulce y melancólico que los de Beltrán, y sus desnudos, cierto «pudor exquisidamente femeni».

Junto a estos grandes nombres, otras pintoras de figuras y retratos que fueron seguidas por *Feminal* fueron las siguientes: Marusa Valero, hija del tenor sevillano Fernando Valero, que exponía obra en la casa de música del señor Maristany en su paso por España<sup>103</sup>; Aurora Folquer, joven promesa zaragozana de madre catalana<sup>104</sup> que presentaba, en su exposición individual de lanzamiento en las Galerías Dalmau (1913), grandes escenas gitanas<sup>105</sup>; Carme Balmas y Lluïsa Altisent, pintoras también noveles, que expusieron juntas en las Galerías Layetanas (1917)<sup>106</sup>, y más conocida ya en el ámbito artístico como pintora y música, la hija del novelista Narcís Oller, Maria Oller, que había tomado clases de dibujo en la Sociedad Económica de Amigos del País, y además de realizar retratos al pastel, dos de los cuales fueron adquiridos por la Junta de Museos<sup>107</sup>, también trabajaba



Figura 10. Carme Elías pintando en el bosque. *Feminal*, 125 (30-9-1917). Fuente: Biblioteca de Catalunya.

la escultura con maestría, aunque explicaba Joaquim Ciervo que solo lo hacía para modelar mejor la forma plástica<sup>108</sup>. A todas ellas se deben añadir los dos únicos casos citados en *Feminal* de mujeres que realizaron pintura religiosa: las hermanas Maria y Carlota Azcué, que trabajaban humildemente en su casa de Badalona, en cuya iglesia de los padres carmelitas se podían ver grandes tapices pintados por ambas<sup>109</sup>.

Un lugar intermedio entre el bodegón y la figura tuvieron en *Feminal* las paisajistas. El género sufría también cierto descrédito por el abuso del mismo en los certámenes. Como decía José Francés: «Nos invaden los paisajes, nos acucian y nos acosan [...] Así, por cada cuadro de figura ó de “género” [...] las Exposiciones Nacionales se sienten florecidas, enterradas ó inundadas por veinticinco ó treinta paisajes»<sup>110</sup>; pero en Cataluña, que contaba con una cátedra de paisaje en la Llotja desde 1824, una prestigiosa escuela de pintura al natural en Olot (Joaquim Vayreda, Josep Berga) y varias generaciones de paisajistas modernistas (Regoyos, Rusiñol, etc.) y postmodernistas (Nonell, Mir, etc.) que introdujeron en España las novedades europeas<sup>111</sup>, la pintura de paisaje tuvo un interés prioritario en la crítica.

Una pintora de éxito como retratista, que acabó siendo muy reconocida por sus paisajes, fue la mallorquina Pilar Montaner de Sureda, cuyas vistas de los olivos milenarios se hicieron

muy populares y merecieron un poema de Rubén Darío<sup>112</sup>. El corresponsal en la isla, Coloma Roselló, envió a *Feminal*, en 1909, algunos de sus retratos de realismo casi velazqueño<sup>113</sup>, pero no se escribió sobre ella hasta que expuso, en la Sala Parés (1917), con muy buena crítica, además de retratos, varias vistas de Mallorca resueltas con el estilo impresionista que dominó buena parte de su obra tras frecuentar el taller de Sorolla en Madrid (1901-1904). Carme Karr decía que Mallorca era vista por Montaner a través de su amor y de su temperamento femenino, sin que por ello se viera mermado el aspecto grandioso de su paisaje<sup>114</sup>, y la ensalzó como artista y modelo de mujer ejemplar por compaginar un copioso trabajo artístico, que superaba el centenar de obras, con el quehacer de una familia numerosa: «[...] ella, la *dòna artista*, qui ha fet encara una altra obra ben fructuosa: la de mostrar que en nostra terra la *dòna viu sempre en l'artista*, com aquesta esposa y mare exemplar de *catorze fills*»<sup>115</sup>.

Otras paisajistas citadas por *Feminal* como futuras promesas fueron: Josepha Porras, descrita por Rafaela Sánchez Aroca (1910) como una de las mejores discípulas de Josep Berga en la escuela de Olot<sup>116</sup>; Dolors Prat de Presas, que compaginaba la pintura con su labor docente (ejercía en la Escuela Normal) y exponía en casa Reig (1914) paisajes con gran pompa de matices<sup>117</sup>; las hermanas Consol y Mercè Tomàs, discípulas de Joan Baixas y Arcadi Mas i Fondevila, de quienes la crítica resaltó su maestría en los estudios del natural<sup>118</sup> y su independencia creativa respecto a los maestros del paisaje<sup>119</sup>, y, por último, Carme Elías, que trabajaba en Tarrasa. En el texto sobre esta paisajista, Carme Karr expresó las dificultades añadidas que debían sortear las artistas rurales, al existir menos medios materiales y muchos más prejuicios familiares y sociales que en la ciudad<sup>120</sup>. La revista reproducía una fotografía muy expresiva de la pintora (figura 10) junto a una jovencita, quizás una hermana que la acompañaba en sus salidas al campo.

## Dibujantes e ilustradoras en *Feminal*

Además de las pintoras, el gremio de las dibujantes mereció una consideración especial en *Feminal*, porque, tratándose de una revista gráfica, tuvo en su seno a varias ilustradoras y estaba en contacto con otras que pretendían serlo y ofrecían sus servicios. Además de Lluïsa Vidal, que se encargaba de ilustrar los cuentos breves y los poemas de las páginas literarias con dibujos originales, de cuyo estilo se dijo, a modo de elogio, que «en el pinzell de la Srta. Vidal

hi hà una forsa masculina, un poch dura, si's vol, però, d'una fermesa sempre ameble»<sup>121</sup>, la revista también contó con los servicios de otras ilustradoras más ocasionales, como la dibujante y caricaturista Carton, descrita como una «jeune fille moderne», que enviaba sus trabajos desde París, donde también trabajaba como pintora de decoraciones teatrales<sup>122</sup>, y una primeriza Lola Anglada, la dibujante que hoy recordamos por sus colaboraciones en las revistas *¡Cu-Cut!*, *En Patufet*, *D'Ací i d'Allà*, *Mainada*, *La Dona Catalana*, etc., por sus ilustraciones en libros infantiles editados en España y en París y por la creación del icono de la resistencia catalana frente al fascismo, el personaje «El mes petits de tots» (1937)<sup>123</sup>, pero en el año en que *Feminal* la presentó como colaboradora estaba preparando su exposición de lanzamiento en la Sala Parés junto a uno de sus maestros, Joan Llaverias<sup>124</sup>. Los primeros dibujos que Anglada publicó en *Feminal*, donde se la describió como una artista «sincer» y «plè de finsesa tota femenina»<sup>125</sup>, fueron las *Notas Sportives*<sup>126</sup>, que interpretaban con humor la práctica femenina del deporte.

Desde la redacción, Carme Karr y la corodoba Rafaela Sánchez Aroca publicitaron el dibujo y la ilustración como especialidades asequibles a las aptitudes femeninas que podrían repararles beneficios económicos<sup>127</sup>. Esta última<sup>128</sup>, formada en San Fernando, que daba clases de grabado en la Escuela de Artes y Oficios de Gracia y en el Instituto Municipal de Shortsmuts, explicaba, en un texto de 1909 titulado «Una carrera artística para la dòna»<sup>129</sup>, que el grabado tenía más salidas profesionales que la pintura y que eran muchas las mujeres que, en Francia y Alemania, se ganaban la vida desde su propia casa reproduciendo cuadros de artistas famosos, grabando retratos o haciendo estampas para ilustrar libros. Ambas recordaban, además, la importancia de formarse en el oficio. *Feminal* también contaba una anécdota sobre la reputada dibujante Francisca Rius, quien, antes de estudiar dibujo decorativo en la Llotja, antes de recibir una mención honorífica en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de Madrid (1913) y de llegar a ser profesora en el primer curso de la Escuela de Verano organizada por la Diputación y en el Curso de Arte Decorativo y Ornamental aplicado a los trabajos femeninos desarrollado en la Llar<sup>130</sup> entre 1914 y 1915, había solicitado ser dibujante colaboradora en la revista y no se la había aceptado por carecer, todavía, de la formación suficiente<sup>131</sup>.

Entre las dibujantes e ilustradoras primerizas a las que *Feminal* sirvió de plataforma de lanzamiento, están las siguientes: Pilar de Vargas i Machuca (Piluca), cuyas caricaturas femeninas y masculinas, «plenes d'expressió y de

malicia»<sup>132</sup>, nunca habían salido del anonimato familiar, pero *Feminal* la animaba a formarse para iniciar una carrera artística prometedora; Mar Riera, la única artista de *Feminal* procedente de una familia humilde, que ejercía de modelo para los pintores Arnau, Cosí y Pradell, en cuyo ambiente artístico se estaba iniciando en la práctica del dibujo<sup>133</sup>; Manela Piña, futura esposa de Joaquín Torres García, que abandonó la pintura una vez casada, de quien un texto firmado por T. G. —¿el propio Torres García?— explicaba que sus dibujos autodidactas, «interessantíssims por la seva feminitat y sabor literari»<sup>134</sup>, tenían un carácter propio en el que la autora debía profundizar, animándola a formarse mejor en la técnica, y, por último, Laura Albéniz, quien más adelante tuvo un papel relevante como ilustradora de libros y revistas como *D'Ací i d'Allà* o *La Esfera*, pero en 1908, cuando habló de ella Josep Maria Roviralta, mostraba, por primera vez en Barcelona (Sala Parés, 1907), dibujos y pasteles que solo había expuesto en la muestra «Pages d'album» del Museo de Arte Moderno de Bruselas (1906), donde su padre estaba difundiendo su música<sup>135</sup>.

La crónica de Roviralta sobre Laura Albéniz merece una parada. Escrita en un tono decadentista que idealizaba sus 17 años con términos que la definían como tímida y delicada en unos casos, y en otros como «diabólica doncella», el autor reducía la creatividad de Albéniz a un hacer típico de mujer joven y guapa. Así, decía que su estilo, fresco y espontáneo, expresión de su propia juventud, feminidad y belleza, no era fruto de la invención, sino «adaptació femenina d'un procediment eminentment masculí»<sup>136</sup>. Según el crítico, la artista lograba con intuición, «base de tota estructura psíquica de la dòna», la simplicidad «infantívola» que los dibujantes modernos —citaba a Witsler y a Forain— conseguían a base de técnica.

En 1911, una nueva exposición de Albéniz en la sala Fayans Català<sup>137</sup>, compartiendo local con M. Andreu, Nèstor Fernández e Ismael Smith, todos los cuales mostraban ya un tránsito desde el modernismo al novecentismo en sus distintas especialidades (dibujo, pintura, caricatura, escultura y esmalte)<sup>138</sup>, generó un nuevo texto sobre ella que suscribía lo dicho por Roviralta<sup>139</sup>. La revista ya no dio cuenta de su exposición individual de 1914 en las Galerías Dalmau, donde la artista sustituyó sus refinadas y cosmopolitas mujeres de estilo *art déco*, influidas por su maestro Xavier Gosé y por autores franceses conocidos en los viajes a París con su padre (Degás y Toulouse Lautrec), por bailarinas andaluzas, en clara evolución al *mediterraneanismo* defendido por D'Ors que caracterizará su obra en los años treinta<sup>140</sup>.

## Extranjeras y modernas

La mayoría de las artistas de *Feminal* fueron catalanas por nacimiento o por larga residencia, pero también hubo espacio para algunas extranjeras, de quienes se habló en secciones dedicadas al arte y a la mujer en Bélgica, Londres, Francia, Rusia, Polonia y Portugal, donde existían corresponsalías. De Bélgica, procedía Juliette Wyttsman, paisajista y acuafortista con medallas de primera y segunda clase en París, Lieja, Bruselas, Munich, etc., que estaba en Barcelona porque su esposo, Rodolfo Wyttsman, era presidente de recompensas en la V Exposición de Arte de Barcelona de 1907<sup>141</sup>. A la misma exposición presentó aguafuertes una discípula de aquella, María de Hohenzollern Sigmaringen<sup>142</sup>, condesa de Flandes y cuñada del rey de Bélgica. De Londres, se citó a la pintora Annie Challice, conocida por haber realizado el retrato del príncipe de Leiningen (nieta de la reina Victoria) y de su esposa<sup>143</sup>. De París, se leyó en *Feminal* el nombre de tres artistas: Claire Huret, de quien la crónica decía que no había sido admitida en la última exposición de París a pesar de los elogios del jurado<sup>144</sup>; Elisabeth Sonrel, especializada en escultura religiosa, por cuya simplicidad en la representación de las figuras sagradas había recibido malas críticas, aunque, según Carme Karr, para elevar el espíritu, eran preferibles a las vestidas de oro y seda del gusto de las enojadas damas de la alta sociedad barcelonesa<sup>145</sup>, y, por último, Louise Sermaise-Perillard, que exponía trabajos decorativos en las Galerías Dalmau, de cuya obra *Feminal* destacaba unos paisajes bordados con tal maestría de impresión y colorido que, a simple vista, parecían realizados con pincel<sup>146</sup>. Finalmente, de Portugal, se citó a la reina María Amelia de Orleans<sup>147</sup> y, de Rusia, a la princesa María Ténicheff, aunque no para analizar su propia obra artística, sino para ensalzar la creación y la dirección del museo de arte ruso de Smolensk<sup>148</sup>.

Ninguna de estas artistas extranjeras, como tampoco las españolas publicitadas, eran pintoras «modernas» estilísticamente hablando. *Feminal* fue el escaparate de un arte conservador y anticuado a los ojos de las nuevas generaciones, que dejaban ya de exponer en la Sala Parés para buscar espacios alternativos más acordes al arte europeo<sup>149</sup>. Uno de ellos, las Galerías Dalmau, de las que Jaime Brihuega reconoce haber sido el primer y único canal de entrada regular de la vanguardia internacional en España<sup>150</sup>, dedicó su exposición inaugural (del 3 al 24 de junio de 1911) a la polaca Mela Mutermilch, que fue posiblemente la artista más renovadora que pasó por *Feminal*. Nacida en Varsovia pero residente en París desde 1901, fue asidua del Salon d'Au-

tonme, del Salon des Tuileries y del Salon des Femmes Artistes Modernes en torno a los años treinta, y expuso también en Alemania (galería Tannhäuser), en Washington (Carnegie Institute) y en Barcelona, donde pasó temporadas. Paisajista y retratista de muchos pintores e intelectuales de su entorno, entre ellos del propio Dalmau, en cuyas telas se podía ver el influjo de la pintura de Pont Aven, de Cézanne, de Van Gogh y del fauismo, Carme Karr destacó de ella su valentía por trabajar, con un sentido muy moderno, técnicas poco usadas por las mujeres artistas, como puntas secas y carbones, y reprodujo el manido argumento, repetido también por críticos como Eugeni d'Ors<sup>151</sup>, de que en sus obras más atrevidas y expresionistas, como *L'aveugle*, *L'heure dorée* o *Les epaunes*, existía un «vigor tot masculí», mientras que otras como «Mèlancolie», eran «delicadíssims» y de «dolses y femenines suavitats»<sup>152</sup>.

*Feminal* volvió a hablar de Mela Mutermilch cuando participó en la exposición colectiva de la joven pintura polaca, celebrada en las Galerías Dalmau en 1912, donde también estuvieron otras mujeres: Stanisława Centnerszwer, Felicja Szerer y Olga de Boznazka, junto a autores como Marjan Paszkiewitz, Eugene Zak, Stanilaws Rzecki, etc., todos los cuales ofrecieron una «abigarrada mezcla» de tendencias fauistas, expresionistas, simbolistas y cezannianas<sup>153</sup>. Sin embargo, la revista no aportó ningún juicio crítico de las mismas y se limitó a describir, en el artículo llamado «Artistes polacas en Barcelona»<sup>154</sup>, el itinerario turístico de las pintoras por la Ciudad Condal y su visita a la institución emblemática del progreso cultural de la mujer catalana, el ya citado Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la Mujer. Dicha exposición, cuyo catálogo prologó Michael Mutermilch, esposo de Mela, se inauguró justo al cierre de la exposición de arte cubista, que, con gran expectación, había organizado Josep Dalmau con el fin de introducir en Cataluña los lenguajes artísticos más avanzados de Europa<sup>155</sup>. En ella, solo colgó obra una mujer, Marie Laurencin, pero *Feminal*, quizá por reticencia a los nuevos lenguajes creativos, no habló de ella, como tampoco lo hizo de otras artistas vanguardistas llegadas a Barcelona en el contexto de la Guerra Mundial, como Sonia Delaunay, Hélène Grounhoff y Olga Sacharoff.

## Conclusiones

Frente al vacío que sufría la mujer artista en la prensa cultural de la época, la revista *Feminal* visibilizó a 43 pintoras, dibujantes y artesanas activas en la Cataluña de las dos primeras décadas del siglo XX, con lo que las ayudó a tener



presencia pública y resonancia social y cultural. Los artículos que se escribieron sobre cada una de ellas, algunos de varias páginas y todos con fotografías de las artistas y reproducciones de sus obras, han sido una fuente inestimable —en algunos casos la única— para recuperar sus nombres.

Esta defensa y publicidad continuada de las mujeres artistas, inusual en revistas no exclusivamente femeninas e incluso en estas, tiene como primera explicación la vinculación de la revista con el proyecto catalanista. Tanto la Lliga Regionalista como la Mancomunitat, de las que *Feminal* fue portavoz, entendían el esfuerzo y la lucha de las mujeres creadoras como un atrevimiento de raza, heredero del espíritu aventurero de los griegos, de quienes se sentían descendientes. La defensa y la publicidad de pintoras, dibujantes y artesanas era, en el fondo, un elogio a la mujer catalana, portadora de tradiciones, y a la propia tierra, de la que inconscientemente hablaban sus obras<sup>156</sup>. Resumen esta postura los actos y el propio discurso derivado del homenaje a Pepita Teixidor, en cuyo busto, hoy en estado de cierto abandono, apenas puede leerse su nombre<sup>157</sup>.

El modelo de mujer artista publicitado en *Feminal* fue, a su vez, acorde al tipo femenino promovido por la Cataluña modernista y novecentista, fijado literariamente en la *Ben Plantada* que publicó Xènius (Eugeni d'Ors) en la *Veu de Catalunya* durante el verano de 1911: una mujer burguesa, fuerte, culta e instruida, capaz de contribuir al estado nacional, pero ligada al hogar y a su papel tradicional de madre y esposa<sup>158</sup>. De ahí que fueran puestos como casos ejemplarizantes los de las artistas que, como Pilar Montaner<sup>159</sup>, tenían a su cargo una familia numerosa y se ensalzara a las artesanas por haberse profesionalizado en sus ocupaciones naturales<sup>160</sup>.

Más allá de los aspectos catalanistas, la revista transmitió sobre las artistas —como también lo harían todos los críticos, incluidas las mujeres que escribieron sobre el arte femenino<sup>161</sup>— los tópicos sexistas propios de una época que todavía admitía la determinación biológica del genio<sup>162</sup>. Por ello fue común leer que las artistas de mérito eran excepciones respecto a la generalidad de un arte femenino de escasa calidad, que dichas artistas excepcionales tenían estilos y técnicas masculinas caracterizadas por la firmeza de la línea y el vigor y el acierto en el color (Vidal, Teixidor, Malagarriga, Botet, Mutermilch, etc.), mientras que al resto las definía, como características innatas asociadas a la naturaleza maternal, una timidez, una dulzura, una delicadeza y una sensibilidad inexistente en las creaciones de sus colegas varones. Un pequeño fragmento que

resume esta idea es el siguiente de la propia Carme Karr sobre Vidal y Malagarriga, las dos grandes pintoras del momento: «I es per la senyoreta Malagarriga un compliment que puga esserli grat, li direm que, al igual que'el de la valenta Lluïsa Vidal, son pinzell té molt de masculí que de femini, per sa firmesa y colorit»<sup>163</sup>.

Sin embargo, el apoyo que recibieron las artistas desde las páginas de *Feminal*, al margen del contexto nacionalista y pese a la interiorización por Carme Karr y sus colaboradoras de los estereotipos expuestos, debe entenderse como un «acto de justicia»<sup>164</sup> en un sentido feminista. Bajo esta premisa, Carme Karr, representante en sus inicios del feminismo burgués, católico y conservador, del que se iría alejando para acabar pidiendo el voto femenino en la última etapa de la revista, porque, según decía, ellas pagaban lo mismo por los títulos que recibían en la universidad y contribuían al estado en las mismas condiciones que los hombres<sup>165</sup>, utilizó su publicación para criticar la desatención que los intelectuales y artistas habían tenido sobre la mujer, puesto que la habían tratado como una simple «màquina maternal ò un objecte de luxe [...], quelcom un poch més necessari que'l tabach»<sup>166</sup> y les instaba a superar prejuicios heredados de «les antigues llevors musulmanes» y a contribuir a un cambio de roles que igualara los desequilibrios en la educación y la cultura femenina<sup>167</sup>. Bajo estos presupuestos, la revista publicitó el arte y su ejercicio femenino como una posibilidad profesional, y no como simple adorno de niña rica, y sacó a la luz cuestiones no planteadas en otros medios, entre ellos: la desconfianza al talento creativo y la profesionalidad de la mujer artista, la crítica prejuiciosa que recibían, el veto que tenían para trabajar los grandes géneros pictóricos (historia, mitología, pintura religiosa, desnudo), las dificultades para compaginar la vida familiar y profesional —lo que llevaría a algunas, como Vidal y posiblemente Teixidor<sup>168</sup>, a elegir su soltería—, los problemas añadidos de las artistas rurales, la carencia de espacios expositivos especializados en lo femenino, etc.

Estos argumentos emancipatorios ponen a *Feminal* en relación con la historia del arte feminista que planteó muchos años más tarde Linda Nochlin, cuando advirtió, en su texto pionero (1971)<sup>169</sup>, que eran las circunstancias ambientales, y no la ausencia de genio, el motivo de que no hubiera grandes mujeres artistas en la historia del arte, y dan actualidad a un revista que, pese al sabor dulzón que su lectura presente pueda generar, tuvo un papel fundamental en la profesionalización y promoción de las artistas catalanas en las primeras décadas del siglo XX.

1. «Registro de matrículas. Alumnos matriculados y asignaturas en que han obtenido diplomas y premios 1912-1923». Archivo Histórico de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Libro 199.2.
2. *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura. Año 1915*, Madrid, Artes Gráficas Matheu, 1915.
3. *Catálogo del primer Salón de Otoño. Fundado por la Asociación de Pintores y Escultores. Madrid, octubre 1920*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1920.
4. En adelante, los autores y autoras catalanes se escribirán en catalán. (N. de la a.)
5. Así se llamaba a la Escuela de Bellas Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, por tener su sede principal en el edificio de la Lonja de Comercio.
6. N. RIUS (2001), «La Llotja, un espai per a les dones?», *Revista de Catalunya*, 158, p. 84.
7. M. OJUEL (2013), *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 335, tesi doctoral.
8. *Ibidem*, p. 338.
9. «Pepita Teixidor y la seva obra», *La Il·lustració Catalana*, 558 (15 de febrero 1914), p. 1-4.
10. La revista está digitalizada por Arca: Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (<<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/feminal/page/1>>) y por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<<http://www.lluisvives.com/servlet/IndiceTomosNumeros?portal=1&Rcf=13459>>).
11. Sobre Carme Karr y la revista *Feminal*, véase: J. M. AINAUD DE LASARTE (2010), *Carme Karr*, Barcelona, Infiesta; M. NASH (2001), «La revista Feminal i el seu entorn, 1907-1917», en: *Lluïsa Vidal Pintora*, Barcelona, Fundació la Caixa; I. SEGURA (2007), *Els feminismes de «Feminal»*, Barcelona, Institut Català de les Dones; A. MUÑOZ (2012), «La revista *Feminal*: Paradigma de las publicaciones feministas españolas de principios del siglo XX», *El Futuro del Pasado*, 3, p. 91-105; B. SUREDA, X. MOTILLA y F. COMAS (2014), «La revista *Feminal*: Fotografía y visualización de la aportación femenina a la renovación educativa en Cataluña. 1907-1917», *Historia de la Educación: Revista Interuniversitaria*, 33, p. 215-230.
12. Sobre feminismo y catalanismo, véase: M. DUCH (2013), «Les relacions socials de gènere en la trajectòria del catalanisme polític», en: *El gènere de la polis: La trajectòria de les dones en el catalanisme polític*, coordinado por M. Duch, Barcelona, Arola Editors, p. 33-60.
13. *Feminal* no fue una revista feminista en sentido estricto, porque eludió las grandes declaraciones de principios y adoptó un tono informativo que se centró, de entre los temas que afectaban a la mujer, en los de contenido más suave, como el deporte, las actividades literarias, artísticas, científicas, etc. I. SEGURA y M. SELVA (1984), *Revistes de dones (1846-1935)*, Barcelona, Edhasa, p. 258.
14. Para Seoane y Sáiz, el perfil temático de las revistas femeninas no era estricto e incluso las más progresistas incluían temas de hogar y modas. M. C. SEOANE y M. D. SÁIZ (1996), «Prensa para mujeres», en: *Historia del periodismo en España 3. El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza, p. 188-195.
15. FEMINAL, «A nostres llegidores», *Feminal*, 45 (25 de diciembre de 1910), p. 2.
16. I. SEGURA, *Els feminismes...*, op. cit., p. 7.
17. F., «Les nostres artistes: Pepita Teixidor», *Feminal*, 1 (28 de abril de 1907), p. 6-7.
18. Las primeras artistas publicitadas en este espacio fueron la reina de Portugal, María Amelia de Orleans (RIBERA I ROVIRA, «A nossa rainha», *Feminal*, 2 (26 de mayo de 1907), p. 3) y María de Hohenzollern Sigmaringen, condesa de Flandes (F., «S.A.R. La princesa María de Hohenzollern Sigmaringen», *Feminal*, 2 (26 de mayo de 1907), p. 2). La sección solo tuvo seguimiento en el número 3: «La dòna a la V. Exposició d'Art», *Feminal*, 3 (30 de junio de 1907), p. 6-9.
19. En el primer tercio del siglo XX, otras escritoras que también ejercieron la crítica de arte fueron: Carmen de Burgos, Pardo Bazán, María Martínez Sierra o Margarita Nelken. Véase: A. CABANILLAS (2007-2008), «Las mujeres y la crítica de arte en España (1875-1936)», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 20-21, p. 363-389.
20. I. SEGURA, *Els feminismes...*, op. cit., p. 7.
21. Sobre la ausencia de mujeres artistas en la bibliografía fundamental del arte catalán, véase: L. LA LUETA (2014), *Artistes en relació a la Barcelona Modernista: Les exposicions femenines de la Sala Parés*, Barcelona, Universitat de Barcelona, treball final de grau, p. 6-15.
22. M. A. CAPMANY (1973), *El feminisme a Catalunya*, Barcelona, Nova Terra, p. 77.
23. «A les dones», *Feminal*, 7 (27 de octubre de 1907), p. 4; «La nostra tómbola de beneficència», *Feminal*, 10 (26 de enero de 1908), p. 2-3, y C. KARR, «La dòna en la nostra exposició regional», *Feminal*, 46 (29 de enero de 1911), p. 2.
24. «Barcelonines», *Feminal*, 48 (26 de marzo de 1911), p. 4-5.
25. «Homenatge a la memoria de la pintora D<sup>a</sup> Pepita Teixidor», *Feminal*, 99 (27 de junio de 1915), p. 17.
26. «Contra la guerra», *Feminal*, 99 (27 de junio de 1915), p. 2-3.
27. J. M. NADAL (2003), *Diccionari de pintors, escultors, gravadors i dibuixants: L'art a la Lleida del segle XX*, Lleida, Pagès, p. 132.
28. «La dòna y la pau», *Feminal*, 103 (1 de octubre de 1915), p. 15-16, y «La dòna y la pau», *Feminal*, 104 (28 de noviembre de 1915), p. 18.
29. «Comitè femení pacifista de Catalunya», *Feminal*, 107 (17 de febrero de 1916), p. 18.
30. N. RIUS, «La Llotja, un espai...», op. cit., p. 78.
31. M. OJUEL, *Les exposicions...*, op. cit., p. 334. Según N. Rius («La Llotja, un espai...», op. cit., p. 77), en 1885-1886 había 155 alumnas, que bajaron a 115 en el curso 1898-1899.
32. «En l'Institut de Cultura y Biblioteca Popular pera la Dòna», *Feminal*, 59 (25 febrero de 1912), p. 4.
33. «Federació Sindical d'Obres», *Feminal*, 121 (27 de mayo de 1917), p. 17.
34. G. SCANLON (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Akal, p. 97.

35. «Una institució d'ensenyança ben catalana», *Feminal*, 128 (30 de diciembre de 1987), p. 9-13.
36. La primera alumna en asistir a clases de anatomía pictórica en la Llotja lo hizo en el curso 1901-1902 (N. RIUS, «La Llotja, un espai...», op. cit., p. 84). En Cataluña, la mujer fue censurada también como modelo, ya que las clases de anatomía y del natural de la Llotja se hicieron con modelos masculinos hasta los inicios del siglo xx. Fue el Cercle Artístic de San Lluc el primero en ofrecer modelos femeninos. L. LA LUETA, *Artistes en relació...*, op. cit., p. 50.
37. F., «Els cursos de la senyoreta Lluïsa Vidal», *Feminal*, 61 (28 de abril de 1912), p. 3.
38. M. RUDO (1996), *Lluïsa Vidal, filla del Modernisme*, Barcelona, La Campana, p. 81.
39. P. MUÑOZ (2006), «Espacio de creatividad femenina en el arte español», en: *Mujeres, espacio y poder*, dirigido por M. Arriaga, Madrid, Arcibel, p. 452.
40. FEMINAL, «Lluïsa Vidal», *Feminal*, 26 (30 de mayo de 1909), p. 2-3.
41. J. ROMEU (1914), «L'exposició Lluïsa Vidal a la Sala Parés», *Feminal*, 87 (28 de junio), p. 10.
42. «Una artista catalana», *Feminal*, 42 (25 de septiembre de 1910), p. 7. El texto se refería a Pilar Ferrer.
43. El éxito de esta exposición propició otras en 1897, 1898 y 1900, que contribuyeron a otorgar un lugar artístico y político-cultural a las mujeres artistas. L. LA LUETA y L. MERCADER (2015), «Les artistes irrompen en la política sexual: Quatre exposicions femenines d'art a la Sala Parés de Barcelona (1896-1900)», en: *II Congrés Internacional coupDefouet, Ruta Europea del Modernisme*, Barcelona, junio (<[http://www.artnouveau.eu/admin\\_ponencies/functions/upload/uploads/Mercader-La\\_Lueta\\_Paper.pdf](http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Mercader-La_Lueta_Paper.pdf)>) (Consulta: 1-1-2017).
44. I. COLL (2001), *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona, Centaure Groc, p. 28-29.
45. M. S. GAUTELAS (1910), «La dòna belga en la Exposició Universal de Brusselles», *Feminal*, 42 (25 de septiembre), p. 3-5.
46. C. KARR, «La dòna en la nostra exposició regional», op. cit., p. 2.
47. C. KARR (1911), «L'exposició regional catalana y'l pabelló de la dòna», *Feminal*, 51 (25 de junio), p. 2-4.
48. J. FRANCÉS (1923), «Vida artística: Una pintora paisajista», *La Esfera*, 483 (7 de abril), p. 1.
49. L. CAPARRÓS MASEGOSA (2016), «La institucionalización de las artes decorativas en España: De sección en las Exposiciones Generales de Bellas Artes a Exposición Nacional de Artes Decorativas (1897-1910)», *Red Mobilis*, 5, p. 77-78 y s.
50. C. BURGOS (1911), *Las Artes de la Mujer*, Valencia, Sempere y Compañía, p. 5.
51. M. OJUEL, *Les exposicions...*, op. cit., p. 338.
52. J. M. LLODRÀ (2007), «Aurora Gutiérrez Larraya i Adelaida Ferré: L'art de la punta al coixí a l'entorn del modernisme», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, XXI, p. 38.
53. «L'art de les puntes a Catalunya», *Feminal*, 71 (23 de febrero de 1913), p. 8-10. Otros textos sobre labores femeninas fueron: «La exposició de labors femenines de Reus», *Feminal*, 62 (26 de mayo de 1912), p. 16-18, e «Industries artístiques femenines», *Feminal*, 70 (26 de enero de 1913), p. 16-18.
54. «Una artista barcelonine de les arts femenines», *Feminal*, 50 (28 de mayo de 1911), p. 11.
55. J. M. LLODRÀ, «Aurora Gutiérrez Larraya i Adelaida Ferré...», op. cit., p. 37-55.
56. *Ibidem*, p. 46-50.
57. I. COLL, *Diccionario...*, op. cit., p. 98-99.
58. R. SERRA I PAGÈS, «Una artista catalana», *Feminal*, 39 (26 de junio de 1910), p. 7-9.
59. J. M. LLODRÀ (2010), «Aurora Gutiérrez Larraya: Passió per la punta», *CoupDefouet*, 16, p. 42.
60. E. COCA I VALLMAJOR, «Una artista», *Feminal*, 7 (27 de octubre de 1907), p. 6-7.
61. J. M. LLODRÀ (2015), «Aurora Gutiérrez Larraya i la renovació de les arts decoratives a Madrid», en: *II Congrés Internacional coupDefouet: Ruta Europea del Modernisme*, Barcelona, junio (<[http://www.artnouveau.eu/admin\\_ponencies/functions/upload/uploads/Llodra\\_Joan\\_M\\_Paper.pdf](http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Llodra_Joan_M_Paper.pdf)>) (Consulta: 10-1-2017).
62. J. FRANCÉS (1916), «Los dos artistas decoradores: Los hermanos Gutiérrez Larraya», *El Año Artístico 1915*, Madrid, Mundo Latino, p. 55.
63. J. FRANCÉS (1921), «Aurora Gutiérrez Larraya», *El Año Artístico 1920*, Madrid, Mundo Latino, p. 183.
64. R. GÓMEZ DE LA SERNA, reproducido por J. FRANCÉS, «Aurora Gutiérrez Larraya», op. cit., p. 183.
65. «Una artista catalana», *Feminal*, 42 (25 de septiembre de 1910), p. 7.
66. Esta artista se dedicó a las artes decorativas tras enviudar, para sacar adelante a sus hijos. Véase: «Una notable miniaturista», *Feminal*, 47 (26 de febrero de 1911), p. 8.
67. R. SÁNCHEZ AROCA, «Una distinguida artista», *Feminal*, 17 (30 de agosto de 1908), p. 6-7.
68. F., «Carmen Sánchez Aroca», *Feminal*, 70, 26 de enero de 1913, p. 3.
69. Sobre el desprestigio de estos géneros como práctica femenina, véase: W. CHADWICK (1992), «Los géneros domésticos y las mujeres pintoras en la Europa del Norte», en: *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, p. 117-126, y B. PORQUERES (1994), «La jerarquización de los temas y géneros artísticos», en: *Reconstruir una tradición: Las artistas en el mundo occidental*, Madrid, Horas y Horas, p. 36-39.
70. N. RIUS VERNET, «La Llotja, un espai...», op. cit., p. 81.
71. El primer profesor fue Salvador Molet en 1794. M. RUIZ, *La escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Unitat Gràfica, p. 215-217.
72. *Ibidem*, p. 279.
73. F., «Les nostres artistes: Pepita Teixidor», *Feminal*, 1 (28 de abril de 1907), p. 6-7.
74. D. MONSERDÀ Y MACIÀ (1907), «Nit de Lluna: A la Exquisida Pintora Srta. Josefina Teixidor», *Feminal*, 1 (8 de abril), p. 9-12.

75. A. DE RIQUER (1908), «Una exposició femenina a ca'n Parés», *Feminal*, 10 (26 de enero), p. 14-15.
76. A. OPISSO (1902), *La Vanguardia*, 15 de mayo. Citado en I. GASCÓN UCEDA (2014), «Pepita Teixidor: Del reconocimiento al olvido», en: *VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31 de octubre de 2014*, dirigido por M. Cabrera Espinosa, Archivo Histórico Diocesano de Jaén, p. 284.
77. Según Gascón Uceda, quien localizó en el Registro Civil la inscripción de su nacimiento, este tuvo lugar el 17 de noviembre de 1865 y, por tanto, murió a los 49 años y no a los 42, como indicaba la partida de defunción (I. GASCÓN UCEDA, «Pepita Teixidor...», op. cit., p. 268).
78. Los detalles de la organización del homenaje están reflejados en: F., «A la memoria de Pepita Teixidor», *Feminal*, 86 (31 de mayo de 1914), p. 6; «Homenatge a la memoria de la pintora D<sup>a</sup> Pepita Teixidor (q.a.c.s.)», *Feminal*, 99 (27 de junio de 1915), p. 17, y J. ROMEU (1915), «Per la memoria de l'artista Pepita Teixidor», *Feminal*, 100 (25 de julio), p. 9.
79. D. MONSERDÀ (1917), «Parlament llegit en l'acte d'inaugurar el bust a la pintora Pepita Teixidor», reproducido en: «Homenatge a una dòna catalana: Lo bust de la Pepita Teixidor», *Feminal*, 126 (28 de octubre), p. 3.
80. A. MESTRES (1921), *Monumento a Pepita Teixidor*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana, citado por I. GASCÓN UCEDA, «Pepita Teixidor...», op. cit., p. 292. El mismo argumento fue desarrollado por G. Oller en *Las Noticias* el 1 de julio de 1915 y sostenido por *Feminal* en J. ROMEU, «Per la memoria de l'artista Pepita Teixidor», op. cit., p. 9.
81. F., «Una distinguida artista catalana», *Feminal*, 16 (26 de julio de 1908), p. 5-7.
82. Estos trabajos no fueron siempre remunerados. En las memorias de la Llotja, aparece como profesora auxiliar sin sueldo en algunos cursos. M. OJUEL, *Les exposicions...*, op. cit., p. 334.
83. L. LA LUETA y L. MERCADER, «Les artistas irrompen...», op. cit., p. 10.
84. V. IBIZA I OSCA (2006), *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*, Barcelona, Centro Francisco Tomás y Valiente / Uned, p. 186. El Museo de Bellas Artes de Valencia también conserva obra suya.
85. «La pintora Antonia Ferreras y la seva obra», *Feminal*, 40 (31 de julio de 1910), p. 4.
86. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, más de la mitad de las 77 mujeres participantes habían presentado bodegones (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes. 1901. Edición oficial*, Madrid, Casa Editorial Matheu, 1901). En cambio, en la de 1936, de las 30 concursantes, solo María Sorolla lo hizo con un cuadro llamado *Rosas* (*Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936*, Madrid, Blass, 1936).
87. J. CAVESTANY (1922), «Pintura española de flores», *Arte Español*, tercer trimestre, p. 133. Más tarde, sería autor de la obra *Flores y bodegones en la pintura española*, Madrid, Palacio de la Biblioteca Nacional, 1936.
88. Este argumento fue expuesto por Periquet ante un cuadro que Mercedes Pradó presentó en la Nacional de 1915 (F. PERIQUET (1915), *Pintura. Grabado. Escultura: La Exposición Nacional de 1915*, Madrid, Librería Internacional, p. 85).
89. V. IBIZA I OSCA (2006), *Dona i art a Espanya: Diccionari d'artistes d'abans de 1936*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, p. 167.
90. I. COLL, *Diccionario...*, op. cit., p. 197.
91. «Les nostres artistes», *Feminal*, 6 (29 de septiembre de 1907), p. 5.
92. «Una artista catalana», *Feminal*, 37 (24 de abril de 1910), p. 18. Véase I. COLL, op. cit., p. 61.
93. J. R., «L'art y la dòna», *Feminal*, 109 (30 de abril de 1916), p. 8-9.
94. Pese a esta afirmación, Malagarriga habría expuso en la Sala Parés un desnudo a tamaño natural en 1906. Véase: I. COLL, *Diccionario...*, op. cit., p. 136.
95. J. ROMEU (1912), «La pintora, Elvira Malagarriga», *Feminal*, 58 (28 de enero), p. 7.
96. «Una pintora catalana», *Feminal*, 48 (26 de marzo de 1911), p. 7.
97. «La pintora Lluïsa Botet», *Feminal*, 121 (27 de mayo de 1917), p. 10-11.
98. «De la exposició de la senyoreta Lluïsa Botet a L'Academia de Belles Arts de Sabadell», *Feminal*, 126 (28 de octubre de 1917), p. 6-7.
99. I. COLL, *Diccionario...*, op. cit., p. 66.
100. F. FONTBONA (dir.) (1999), *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 241.
101. Véanse J. FRANCÉS (1916), «Irene Narezo», *El año Artístico 1915*, Madrid, Mundo Latino, y M. ABRIL (1915), «Irene Narezo de Beltrán», *La Ilustración Española y Americana*, XLIII (22 de noviembre), p. 894-895.
102. J. ROMEU (1915), «Irene Narezo de Beltrán», *Feminal*, 104 (28 de noviembre), p. 12-24.
103. «Marusa Valero Kotowitch», *Feminal*, 30 (26 de septiembre de 1909), p. 15.
104. «Notes barcelonines: La pintora segnoreta Aurora Folquer y Pedret y la seva exposició a les Galeries Dalmau», *Feminal*, 71 (23 de febrero de 1913), p. 4.
105. I. COLL, *Diccionario...*, op. cit., p. 102. Más adelante, participará en la «Exposició d'art modern nacional i estranger» celebrada en las Galerías Dalmau en 1929. J. BRIHUEGA (1981), *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Itsmo, p. 299-300.
106. «Dues pintores», *Feminal*, 120 (29 de abril de 1917), p. 5.
107. En el trabajo de M. J. Boronat y Trill (*La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Junta de Museus de Catalunya, 1999, p. 477), solo consta de Oller la obra *Nens de la mar*.
108. J. CIERVO (1917), «Nostres visites artístiques. Maria Oller», *Feminal*, 117 (28 enero), p. 4-7.
109. «Dos joves artistes», *Feminal*, 67 (27 de octubre de 1912), p. 16. Véase I. COLL, op. cit., p. 52.
110. José Francés hacía esta crítica en un texto sobre la paisajista madrileña María Luisa Pérez Herrero: «Vida artística: Una pintora paisajista», *La Esfera*, 483 (7 de abril de 1923), p. 1.
111. F. FONTBONA (1991), «El paisajismo en Cataluña del Romanticismo al Modernismo», *Liño:*

- Revista Anual de Historia del Arte*, 10, p. 175-194.
112. Véase un poema de Rubén Darío sobre los olivos de Pilar Montaner en: J. FRANCÉS (1919), «La pintora mallorquina Pilar Montaner», *El Año Artístico 1918*, Madrid, Mundo Latino, p. 347.
113. «Obres d'artistes», *Feminal*, 33 (25 de diciembre de 1909), p. 12.
114. «Revista. Les exposicions», *Feminal*, 121 (27 de mayo de 1917), p. 22-23.
115. J. ROMEU (1917), «La pintora mallorquina Pilar Montaner de Sureda», *Feminal*, 122 (24 de junio), p. 2-5.
116. R. SÁNCHEZ AROCA (1910), «La pintora olotina Josepha Porras», *Feminal*, 41 (28 de agosto), p. 4.
117. «L'art y la dòna», *Feminal*, 84, 29 de marzo de 1914, p. 6.
118. M. O., «Les nostres pintores», *Feminal*, 38 (29 de mayo de 1910), p. 7 y 9.
119. J. CIERVO, «Nostres visites artístiques: Germanes Tomàs», *Feminal*, 119 (25 de marzo de 1917), p. 6-8.
120. «Una artista pintora de Tar-rassa», *Feminal*, 125 (30 de septiembre de 1917), p. 9-10.
121. FEMINAL, «Lluïsa Vidal», *Feminal*, 26 (30 de mayo de 1909), p. 2-3.
122. J. ROMEU (1908), «Una nova colaboradora», *Feminal*, 10 (26 de enero de 1908), p. 16. Sobre Carton, véase también: «Dibuixos», *Feminal*, 17 (30 de agosto de 1908), p. 18.
123. N. RIUS, «Maria Dolors Anglada Sarriera. Il·lustradora», en *Diccionari Biogràfic de Dones* (<[http://www.dbd.cat/index.php?option=com\\_biografies&view=biografia&id=687](http://www.dbd.cat/index.php?option=com_biografies&view=biografia&id=687)>) (Consulta: 19-12-2016).
124. Sus primeros maestros fueron Antonio Útrillo, Joan Llaverias y Apel·les Mestres, pero también asistió a clases de dibujo del natural en la Llotja, a la academia de Francesc d'Assís Galí y a la Academia de la Grande Chaumière durante su estancia en París. Véase: V. IBIZA I OSCA, *Dona i art a Espanya...*, op. cit., p. 37; I. COLL, *Diccionari...*, op. cit., p. 45-46.
125. «Una artista catalana», *Feminal*, 59 (25 de febrero de 1912), p. 15-17.
126. «Notes sportives per Lola A.», *Feminal*, 59 (25 de febrero de 1912), p. 16.
127. Carme Karr desarrolla esta idea en: «Dibuixos», *Feminal*, 17 (30 de agosto de 1908), p. 18; y en F., «Una nova artista», *Feminal*, 7 (27 de octubre de 1907), p. 21-22.
128. La colaboración de Sánchez Aroca en *Feminal* se anuncia en: F., «Una nova artista», *Feminal*, 7 (27 de octubre de 1907), p. 21-22.
129. R. SÁNCHEZ AROCA, «Una carrera artística para la dòna», *Feminal*, 23 (28 de febrero de 1909), p. 18.
130. La Llar (El Hogar) era la residencia para mujeres estudiantes y profesoras fundada por Carme Karr en 1913 siguiendo el modelo británico. Dos años después, se inauguró la Residencia de Señoritas de Madrid.
131. J. ROMEU (1914), «Una artista de mèrit», *Feminal*, 91 (25 de octubre), p. 4-5.
132. F., «La senyoreta Pilar de Vargas i Machuca (Piluca) y ses caricatures», *Feminal*, 71 (23 de febrero de 1913), p. 10-11.
133. «María Riera», *Feminal*, 40 (31 de julio de 1910), p. 10-11.
134. T. G., «Una nova artista», *Feminal*, 8 (26 de noviembre de 1907), p. 5.
135. P. PARCERISAS (1993), *Laura Albéniz 1890-1944* (cat. exp.), Fundació Caixa de Manresa, p. 38, e I. COLL, *Diccionari...*, op. cit., p. 40.
136. J. M. ROVIRALTA (1907), «Laura Albéniz», *Feminal*, 2 (26 de mayo), p. 6-7.
137. Sobre esta exposición, véase: A. QUINEY (2014), «Els Refinats: A propòsit de l'exposició de 1911 de Laura Albéniz, Mariano Andreu, Néstor i Ismael Smith al Fayans Català», *EMBLECAT: Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, 3, p. 115-132.
138. P. PARCERISAS, *Laura Albéniz...*, op. cit., p. 10.
139. M. B. «La dòna en la exposició d'art del Fayans Català», *Feminal*, 46 (29 de enero de 1911), p. 15-16. Se desconoce la autoría de este texto, aunque las iniciales M. B. podrían corresponder a María Baldó, maestra y pedagoga, que pronunció conferencias sobre educación femenina junto a Carme Karr (C. SIMÓN (2013), «Escritoras en la prensa catalanista», en: *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*, editado por C. Servén e I. Rota, Sevilla, Renacimiento, p. 303, 308.
140. N. RIUS (2008), *Del fons a la superfície: Obres d'artistes catalanes contemporànies anteriors a la dictadura franquista*, Barcelona, Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, p. 159.
141. J. ROMEU (1907), «Madame Juliette Wytsman», *Feminal*, 5 (25 de agosto), p. 7-8.
142. «S.A.R. La princesa María de Hohenzollern Sigmaringen», *Feminal*, 2 (26 de mayo de 1907).
143. «Les dònnes artistes ingleses», *Feminal*, 15 (28 de junio de 1908), p. 7-8.
144. «L'Art y la dòna a Fransa», *Feminal*, 52 (30 de julio de 1911), p. 10.
145. J. ROMEU (1913), «Imatges piadoses», *Feminal*, 72 (30 de marzo), p. 2-3.
146. F., «Una artista francesa a Barcelona», *Feminal*, 120 (29 de abril de 1917), p. 21.
147. RIBERA I ROVIRA, «A nossa rainha», *Feminal*, 2 (26 de mayo de 1907), p. 3.
148. «L'obra d'una gran dama russa», *Feminal*, 40 (30 de julio de 1910), p. 16-18.
149. *Sala Parés. Historia de la galería. 1908* (<<http://salapares.com/historia/>>) (Consulta: 19-12-2016).
150. J. BRIHUEGA (1982), *Manifiestos, proclamas y textos doctrinarios (Las vanguardias artísticas en España 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, p. 31-32.
151. Para D'Ors era difícil encontrar en Mela Mutermilch rasgos de lo entendido por feminidad, al presentar sus telas invenciones ásperas y apariencias rudas «donde la delicadeza, si la hay, va por dentro y se esconde». E. D'ORS, «Monitor estético y grande museo del mundo: Una exposición en París y un libro en Milán», *Blanco y Negro*, 2040 (22 de junio de 1930), p. 22.

152. J. R., «Una artista polonesa a Catalunya», *Feminal*, 51 (25 de junio de 1911), p. 12-14.
153. J. BRIHUEGA (1981), *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Itsmo, p. 176.
154. «Artistes polacas en Barcelona», *Feminal*, 63 (23 de junio de 1912), p. 13-15.
155. J. BRIHUEGA, *Las vanguardias artísticas...*, op. cit., p. 173.
156. Argumento de Joaquim Ciervo sostenido en: «Nostres visites artístiques. Maria Oller», op. cit., p. 7.
157. B. PORQUERES (2006), «Visibilitat de les dones en els llenguatges artístics», *Cicle de conferències 2006. Institut Català de les Dones. Cuadernos del Institut*, 10, p. 117.
158. Sobre el modelo femenino novecentista, véase: M. PALAU (2010), «La ben plantada colonitzada: Dones i qüestió nacional catalana», *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, XXI, p. 79-92.
159. J. ROMEU, «La pintora mallorquina Pilar Montaner de Sureda», op. cit., p. 4.
160. Esto decía de Adelaida Ferré su profesor R. Serra i Pagès («Una artista catalana», op. cit., p. 7).
161. Respecto a la interiorización de tópicos sobre las artistas por parte de mujeres escritoras y críticas de arte, véase: P. MUÑOZ (2015), «Escritos sobre mujeres artistas en escritoras y pintoras españolas durante el siglo XX», en: *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, Sevilla, Alciber, p. 1132-1146.
162. Sobre ese aspecto, véase: B. PORQUERES, *Reconstruir una tradición...*, op. cit., p. 48-59; P. MAYAYO (2003), *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, p. 62-72, y M. LÓPEZ y F. CAO (2011), *Mulier me fácil: Hacia un análisis feminista del arte y su educación*, Madrid, Horas y Horas, p. 39-66.
163. J. R., «L'art y la dòna», *Feminal*, 109 (30 de abril de 1916), p. 8.
164. Con el título «Un acte de justícia envers la dòna espanyola» (*Feminal*, 47, 26 de febrero de 1911, p. 18), se felicitaba a Rafaela Sánchez Aroca por haber recibido, del Ministerio de Instrucción Pública, una pensión para desplazarse a Francia, Bélgica e Italia, al objeto de estudiar su modelo de educación femenina.
165. C. KARR (1917), «El vot de la dòna», *Feminal*, 124 (2 de septiembre), p. 2 y 5.
166. Carme Karr utilizó esta expresión en la presentación de la revista. Véase: C. KARR (1907), «La nostra finalitat», *Feminal*, 1 (28 de abril), p. 2.
167. Argumento de Karr en una conferencia sobre la Fundación Cultura Femenina (Sitges, 15 de agosto de 1910) (R. BENAPRÉS (1910), «Cultura femenina en Catalunya», *Feminal*, 41 (28 de agosto), p. 8-9.
168. Carme Karr decía de Teixidor: «Es alta y bellamente contorneada, blanca y rubia como una finlandesa, de ojos azules como nuestro mar, de fresca boca dulcemente sonriente, las manos y los pies de pura raza española [...]. Con todo Pepita Teixidor permanece soltera cual una bella princesa encantada por las flores y las aves, en un ambiente de arte» (*La Actualidad*, 22 de febrero de 1913), citado en I. GASCÓN, «Pepita Teixidor...», op. cit., 274.
169. L. NOCHLIN (1971), «Why Have There Been No Great Women Artists?», *Art New*, 69 (enero), p. 22-39.