

PABLO GONZÁLEZ TORNEL
Y ESTER ALBA PAGÁN (DIRS.)

MUSEU DE BELLES ARTS
DE VALÈNCIA

ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN

EL PAISAJE DE LOS SUEÑOS

ANTONIO
MUÑOZ
DEGRAÍN

EL PAISAJE DE LOS SUEÑOS
EL PAISATGE DELS SOMNIS

GENERALITAT
VALENCIANA

President de la Generalitat
Carlos Mazón Guixot

**Conseller d'Educació, Cultura,
Universitats i Ocupació**
José Antonio Rovira Jover

Secretària Autònoma de Cultura
Pilar Tébar Martínez

Directora general de Patrimoni Cultural
Marta Alonso Rodríguez

MUSEU DE BELLES ARTS
DE VALÈNCIA

Director / Director
Pablo González Tornel

Gerent / Gerente
José Luis García Comas

Gerència / Gerencia
Carmen Fernández Arlandis
Alicia Gabarda Espinosa
Elisa Mira Fos

Registre / Registro
María Jesús Clares Montoya
Amparo García Aparicio

Col·leccions / Colecciones
David Gimilio Sanz

**Coordinació d'exposicions
/ Coordinación de exposiciones**
María Vicenta Belenguer Dolz

Educació / Educación
Nuria Martínez Fernández

**Comunicació i Relacions
Institucionals / Comunicación
y Relaciones Institucionales**
Ramón Martínez Miñana

Biblioteca / Biblioteca
Rosa Rodríguez Canals

EXPOSICIÓ / EXPOSICIÓN

Producció / Producción
Museu de Belles Arts de València

Comissaris / Comisarios
Pablo González Tornel
Ester Alba Pagán

Coordinació general / Coordinación general
María Jesús Clares Montoya
María Vicenta Belenguer Dolz

Registre d'obres / Registro de obras
María Jesús Clares Montoya
Amparo García Aparicio

Disseny de museografia / Diseño de museografía
Matra

**Transport i muntatge d'obres / Transporte y
montaje de obras**
Josearte

Il·luminació / Iluminación
Juan Ignacio Toledo Quiles

Prestadors / Prestadores
Museu de Belles Arts de València
Museo de Málaga
Biblioteca Nacional de España
Museo Nacional del Prado

CATÀLEG / CATÁLOGO

Direcció científica / Dirección científica
Pablo González Tornel
Ester Alba Pagán

Textos / Textos
Pablo González Tornel, Ester Alba Pagán,
Jaime Brihuega, Francisco Javier Pérez Rojas,
Belén Ruiz Garrido, Teresa Sauret

Coordinació / Coordinación
Irene Domingo Mollá
María Vicenta Belenguer Dolz

Traducció valenciana / Traducción valenciana
Subdirecció General de Política Lingüística.
Conselleria d'Educació, Cultura, Universitats i
Ocupació

Traducció anglesa / Traducción inglesa
Always Idiomas

Crèdits fotogràfics / Créditos fotográficos
© Museu de Belles Arts de València,
© Museo de Málaga, © Biblioteca Nacional
de España, © Archivo Fotográfico Museo
Nacional del Prado. Madrid, © Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando, © Universidad
Complutense de Madrid, © Ignacio del Río,
© José Luis Gutiérrez, Wikiart, Wikimedia
Commons, Musée d'Orsay, Österreichische
Galerie Belvedere, Museo Pushkin. Moscú,
Angermuseum Erfurt

**Disseny gràfic i impressió
/ Diseño gráfico e impresión**
Editorial MIC

ISBN: 978-84-128836-6-4

Depòsit Legal / Depósito Legal: DL LE 302-2024

© dels textos: els seus autors / de los textos: sus autores

© de les imatges: els seus propietaris / de las imágenes: sus propietarios

© de l'edició / de la edición: Generalitat Valenciana, 2024

Flora López Castrillo.
Artista desde la sombra^I

*Flora López Castrillo.
Artista des de l'ombra^I*

Flora López Castrillo.
Artist from the shadows^I

BELÉN RUIZ GARRIDO

Universidad de Málaga. Instituto Universitario de Investigación de Género e Igualdad (IGIUMA)

De relatos e identidades. Reflexiones a propósito de las sombras

Los estudios de género con perspectiva feminista han contribuido a revelar el carácter situado y construido de los relatos canónicos. Y se atiende al canon cuando se estiman como naturales, universales e incontestables categorías que tienen que ver con posicionamientos de poder². El de la calidad es uno de ellos³. Se investiga y se escribe desde lugares específicos que denotan intereses concretos o hechos consumados por una historiografía y unas fuentes que se pretenden asépticas. En el caso de las mujeres artistas la evidencia de los sesgos historiográficos, y la aplicación de los mecanismos recurrentes de exclusión, son particularmente sangrantes. Posicionadas por las narrativas canónicas en el olvido, la subalternidad o la anomalía, entre otros paradigmas recurrentes, su conocimiento, reconocimiento y valoración se convierten en un compromiso ineludible. ¿Y si miramos desde otros lugares? ¿Y si nos hacemos otras preguntas?

Los esfuerzos individuales y colectivos por rescatar del olvido, el eclipse, la ocultación o la rareza a mujeres artistas en el territorio español están dando copiosos frutos⁴. No obstante, la necesaria labor de estudiar a creadoras concretas debe conducir a revelar estos condicionamientos y a configurar narrativas críticas más complejas y globales. Los estudios sobre la artista y profesora Flora López Castrillo deben contextualizarse dentro de este planteamiento.

El recorrido bibliográfico y crítico sobre la pintora, además de ser escaso, resulta condicionado, subsidiario y sesgado. Su figura, ineludiblemente, aparece vinculada a la de Antonio Muñoz Degraín, quien fuera su profesor en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, y compañero artístico hasta la muerte del pintor, condición sobre la que volveremos. Lo cierto es que prácticamente todas las referencias y fuentes primarias sobre ella convierten una realidad objetiva –relación formativa, discipulado, trabajo conjunto–, que sustantiva su figura en calidad de «discípula» o «alumna predilecta», en una cualificación que la posiciona en una eterna subordinación, anula su autonomía creadora y artística y la invisibiliza⁵. Ni siquiera su identidad nominal es certera, lo que dificulta enormemente su rastreo. Encontramos diversas formas de referirse a ella en las fuentes documentales: ‘Flora Castrillo’, ‘Flora J. Castrillo’, ‘Flora Castillo’, ‘Flora del Castillo’, ‘Flora Trillás’ y ‘Flora Trillós’⁶. Por otro lado, de forma sugerida o directa, lo profesional aparece permanentemente «contaminado» con lo privado. Es muy probable que Flora López Castrillo y Antonio Muñoz Degraín fueran pareja sentimental, pero también la relación pudo tener un carácter filial, dada la gran diferencia de edad entre ambos y la circunstancia de perder a sus padres relativamente pronto. Este hecho, que en cualquier trayectoria profesional debería ser parte de la vida privada o circunstancialmente relevante por sus consecuencias, en el caso de la pintora surca y define la esfera pública de su identidad artística. Lo cierto es que debemos reconocer que nos movemos en

1 Este trabajo está vinculado al proyecto I+D «Desnortadas. Territorios de género en la creación artística contemporánea» (PID2020-115157GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

2 Pollock (1999) 2022, pp. 33-78.

3 De Diego 2020, pp. 25-39.

4 El corpus historiográfico está felizmente nutrido de grupos de investigación, experiencias expositivas y estudios que van creciendo. Solo por mencionar los más cercanos en el tiempo, y sin espacio para ser exhaustiva, sirven de referencia Illán y Lomba 2014; Lomba 2019; Gil y Lomba (coords.) 2021; Barcenilla y Ansa 2021; Gil y Lomba (dirs.) 2022; De la Villa 2023; Murga y Gaitán, 2023.

5 Desarrollo pormenorizadamente esta circunstancia en «Velos y desvelos de género. La identidad artística de Flora López Castrillo en proceso», en Barcenilla, H. y Lekuona, A. (eds.), *Historias desnortadas. Propuestas feministas par una historia del arte contemporáneo español*, València, Tirant lo Blanch, en prensa.

6 *Catálogos* 1910, 1912; *Catálogo* 1933; «El señor Muñoz Degraín», 1913; «Valencia», 1913. Agradezco a Francisco Pérez Puche su inestimable ayuda en la búsqueda de información hemerográfica. Véanse López 1998 y Pérez 2023.

De relats i identitats. Reflexions a propòsit de les ombres

Els estudis de gènere amb perspectiva feminista han contribuït a revelar el caràcter situat i construït dels relats canònics. I s'atén el cànon quan s'estimen com a naturals, universals i incontestables categories que tenen a veure amb posicionaments de poder². El de la qualitat és un d'ells³. S'investiga i s'escriu des de llocs específics que denoten interessos concrets o fets consumats per una historiografia i unes fonts que es pretenen asèptiques. En el cas de les dones artistes l'evidència dels biaixos historiogràfics, i l'aplicació dels mecanismes recurrents d'exclusió, són particularment sagnants. Posicionades per les narratives canòniques en l'oblit, la subalternitat o l'anomalia, entre altres paradigmes recurrents, el seu coneixement, reconeixement i valoració es convertixen en un compromís ineludible. I si mirem des d'altres llocs? I si ens fem altres preguntes?

Els esforços individuals i col·lectius per rescatar de l'oblit, l'eclipsi, l'ocultació o la raresa dones artistes en el territori espanyol estan donant copiosos fruits⁴. No obstant això, la tasca necessària d'estudiar creadores concretes ha de conduir a revelar estos condicionaments i a configurar narratives crítiques més complexes i globals. Els estudis sobre l'artista i professora Flora López Castrillo han de contextualitzar-se dins d'este plantejament.

El recorregut bibliogràfic i crític sobre la pintora, a més de ser escàs, resulta condicio-

nat, subsidiari i esbiaixat. La seua figura, ineludiblement, apareix vinculada a la d'Antonio Muñoz Degraín, qui fora el seu professor a l'Escola Especial de Pintura, Escultura i Gravats de Madrid, i company artístic fins a la mort del pintor, condició sobre la qual tornarem. La veritat és que pràcticament totes les referències i fonts primàries sobre ella convertixen una realitat objectiva –relació formativa, qualitat de deixeble, treball conjunt–, que substantiva la seua figura en qualitat de «deixeble» o «alumna predilecta», en una qualificació que la posiciona en una eterna subordinació, anul·la la seua autonomia creadora i artística i la invisibilitza⁵. Ni tan sols la seua identitat nominal és precisa, la qual cosa dificulta enormement rastrejar-la. Trobem diverses maneres de referir-s'hi en les fonts documentals: 'Flora Castrillo', 'Flora J. Castrillo', 'Flora Castillo', 'Flora del Castillo', 'Flora Trillás' i 'Flora Trillós'⁶. D'altra banda, de manera suggerida o directa, la part professional apareix permanentment «contaminada» amb la privada. És molt probable que Flora López Castrillo i Antonio Muñoz Degraín foren parella sentimental, però també la relació va poder tindre un caràcter filial, donada la gran diferència d'edat entre els dos i la circumstància de perdre els seus pares relativament prompte. Este fet, que en qualsevol trajectòria professional hauria de ser part de la vida privada o circumstancialment rellevant per les seues conseqüències, en el cas de la pintora solca i definix l'esfera pública de la seua identitat artística. La veritat és que hem de reconèixer que ens movem en un terreny especulatiu i íntim que, tanmateix, tenim en compte perquè condiona absolutament les

1 Este treball està vinculat al projecte R+D «Desnortadas. Territorios de género en la creación artística contemporánea» (PID2020-115157GB-I00) finançat pel Ministeri de Ciència i Innovació.

2 Pollock (1999) 2022, p. 33-78.

3 De Diego 2020, p. 25-39.

4 El corpus historiogràfic està feliçment nodrit de grups d'investigació, experiències expositives i estudis que van creixent. Només per esmentar els més pròxims en el temps, i sense espai per a ser exhaustiva, servixen de referència Illán i Lomba 2014; Lomba 2019; Gil i Lomba (coord.) 2021; Barcenilla i Ansa 2021; Gil i Lomba (dir.) 2022; De la Villa 2023; Murga i Gaitán, 2023.

5 Desenvolpe detalladament esta circumstància en «Velos y desvelos de género. La identidad artística de Flora López Castrillo en proceso», en Barcenilla, H. i Lekuona, A. (ed.), *Historias desnortadas. Propuestas feministas para una historia del arte contemporáneo español*, València, Tirant lo Blanch, en premsa.

6 *Catálogos* 1910, 1912; *Catálogo* 1933; «El señor Muñoz Degraín», 1913; «Valencia», 1913. Agraïsc a Francisco Pérez Puche la seua inestimable ajuda en la cerca d'informació hemerogràfica. Vegeu López 1998 i Pérez 2023.

un terreno especulativo e íntimo que, sin embargo, tenemos en cuenta porque condiciona absolutamente los análisis y juicios críticos que se han hecho sobre su obra y su figura como creadora.

Entrecomillo el término «contaminado» porque la supeditación de un miembro a otro en la pareja desde el tratamiento historiográfico, y su dimensión social, afecta siempre negativa o despectivamente a las mujeres, convirtiéndose en estigmas imborrables⁷. Independientemente del carácter de la relación de ambos, el hecho de presentar a Flora López Castrillo recurrentemente como «íntima amiga», «amante», e incluso con el prejuicioso vínculo de «sobrina»⁸, posiciona su identidad artística, consciente o inconscientemente, en un ámbito transitado por la duda sobre su autonomía, su personalidad y su valor. Las referencias afectivas inciden en las valoraciones de las artistas de tal manera que se naturalizan como parte de una pretendida esencia femenina: amar, cuidar, apoyar o ayudar se estiman como cualidades innatas ratificadas en su normalidad práctica por la construcción social del género. No ocurre en sentido contrario. Es raro que la parte masculina de los tandems artísticos se vea (des)calificada por sesgos afectivos. Por ello, no encontramos ninguna referencia a la posibilidad de que en realidad las obras fueran producto de un trabajo conjunto, de una «sociedad» creadora consciente de la coautoría, y firmadas, en muchas ocasiones, únicamente por el pintor para asegurar una transacción económica ventajosa amparada en el prestigio consolidado. Vuelvo a proponer cuestiones para la reflexión.

7 Es un asunto que se repite con mayor o menor fortuna a la hora de reconsiderar y poder probar valores y trayectorias eclipsadas, olvidadas y ocultadas en todos los ámbitos de la creación. Los casos son muy numerosos dado que, a los más conocidos, se van añadiendo muchos otros. No obstante, está adquiriendo carta de naturaleza en trabajos recientes, como la exposición *Modern Couples. Art, Intimacy and the Avant-garde*, celebrada entre 2018 y 2019 en la Barbican Art Gallery de Londres.

8 Este último «parentesco» en Rodríguez 1966, pp. 103-104.

En contestación a la noción canónica del «genio artístico», se podría plantear la pertinencia de una influencia mutua, de un esfuerzo en común o sin reconocimiento expreso de autorías. Igualmente, podríamos pensar en el valor de la práctica creadora, no en calidad de ayudantía o mera participación, o de obras firmadas por él y realizadas por ella. Se podría valorar también cambios e introducciones estilísticas y formales no en sentido devaluador para el pintor, sino como indagaciones artísticas renovadas y diferentes, es decir, que fuera ella quien influyera en él.

Apenas resulta audible la voz de Flora López. Las únicas palabras que conocemos son transcritas por el periodista Ignacio Carral: «¡Cuántas veces –exclama– me decía el maestro: ¡Qué lástima que no seas chico! Y es que los chicos se le iban, se le rebelaban. Mientras yo permanecía siempre a su lado»⁹. Los distintos perfiles interpretativos de la frase son complejos. De un lado, parece como si en su memoria permaneciera intacta la consciencia compartida de la problemática emancipación de las mujeres en el mundo artístico. De otro, la aparente aceptación de una lealtad inquebrantable resulta incómoda, una suerte de sentencia irrevocable. Sin embargo, me aventuro a leerla entre líneas para percibir una declaración de principios de un recorrido vital y profesional en unión.

Años antes, en 1914, Muñoz Degraín había declarado con vehemencia:

No fui nunca aficionado a enseñar. Prueba de ello que no tengo otros discípulos sino aquellos que fueron a mi clase en la Academia y por excepción José Nogales, malagueño, y Flora Castrillo, que de la Escuela

9 Carral 1930. Teniendo en cuenta estas palabras, resulta cuanto menos sorprendente que la pintora no formara parte de la exposición homenaje al pintor, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1927, organizada por su hijo Joaquín Muñoz Sánchez y el pintor Federico Ferrándiz (*La Esfera*, 16 de abril de 1927; García 1927). Pudo ser decisión propia, pero creo más certero pensar en una omisión intencionada.

anàlisis i juís crítics que s'han fet sobre la seua obra i la seua figura com a creadora.

Pose entre cometes el terme «contaminada» perquè la supeditació d'un membre a un altre en la parella des del tractament historiogràfic, i la seua dimensió social, afecta sempre negativament o despectivament les dones i esdevenen estigmes inesborrables⁷. Independentment del caràcter de la relació dels dos, el fet de presentar Flora López Castrillo recurrentment com a «íntima amiga», «amant», i fins i tot amb el prejudiciós vincle de «neboda»⁸, posiciona la seua identitat artística, conscientment o inconscientment, en un àmbit transitat pel dubte sobre la seua autonomia, la seua personalitat i el seu valor. Les referències afectives incidixen en les valoracions de les artistes de manera que es naturalitzen com a part d'una pretesa essència femenina: estimar, cuidar, fer costat o ajudar es consideren qualitats innates ratificades en la seua normalitat pràctica per la construcció social del gènere. No passa en sentit contrari. És estrany que la part masculina dels tandems artístics es veja (des)qualificada per biaixos afectius. Per això, no trobem cap referència a la possibilitat que en realitat les obres foren producte d'un treball conjunt, d'una «societat» creadora conscient de la coautoria, i firmades, en moltes ocasions, únicament pel pintor per a assegurar una transacció econòmica avantatjosa emparada en el prestigi consolidat. Torne a proposar qüestions per a la reflexió. En contestació a la noció canònica del «geni artístic», es podria plantejar la pertinència d'una influència mútua, d'un esforç en comú o sense reconeixement exprés d'autories. Igualment, podríem

7 És un assumpte que es repeteix amb més o menys fortuna a l'hora de reconsiderar i poder provar valors i trajectòries eclipsades, oblidades i ocultades en tots els àmbits de la creació. Els casos són molt nombrosos perquè als més coneguts se'n van afegint molts altres. No obstant això, està adquirint una carta de naturalesa en treballs recents, com l'exposició *Modern Couples. Art, Intimacy and the Avant-garde*, celebrada entre 2018 i 2019 en la Barbican Art Gallery de Londres.

8 Este últim «parentiu» en Rodríguez 1966, p. 103-104.

pensar en el valor de la pràctica creadora, no en qualitat d'ajudantia o mera participació, o d'obres firmades per ell i realitzades per ella. Es podrien valorar també canvis i introduccions estilístiques i formals no en sentit devaluador per al pintor, sinó com a indagacions artístiques renovades i diferents, és a dir, que fora ella qui influïra en ell.

A penes resulta audible la veu de Flora López. Les úniques paraules que coneixem són transcrites pel periodista Ignacio Carral: «Quantes vegades –exclama– em deia el mestre: Quina llàstima que no sigues xic! I és que els xics se li n'anaven, se li rebel·laven. Mentres jo romania sempre al seu costat»⁹. Els diferents perfils interpretatius de la frase són complexos. D'una banda, sembla com si en la seua memòria romanguera intacta la consciència compartida de la problemàtica emancipació de les dones en el món artístic. D'una altra, l'aparent acceptació d'una lleialtat indestructible resulta incòmoda, una sort de sentència irrevocable. No obstant això, m'aventure a llegir-la entre línies per a percebre una declaració de principis d'un recorregut vital i professional en unió.

Anys abans, en 1914, Muñoz Degraín havia declarat amb vehemència:

No vaig ser mai aficionat a ensenyar. Prova d'això és que no tinc altres deixebles sinó aquells que van anar a la meua classe en l'Acadèmia i per excepció José Nogales, malagueny, i Flora Castrillo, que de l'Escola ha eixit també. Acudia a la meua classe i em vaig arribar a interessar per ella perquè vaig veure en la seua gran aplicació i els avançaments que feia, justificats a més per tot el seu amor al treball. Me la vaig

9 Carral 1930. Tenint en compte estes paraules, resulta com a mínim sorprenent que la pintora no formara part de l'exposició homenatge al pintor, celebrada en el Cercle de Belles Arts de Madrid en 1927, organitzada pel seu fill Joaquín Muñoz Sánchez i el pintor Federico Ferrándiz (*La Esfera*, 16 d'abril de 1927; García 1927). Va poder ser decisió pròpia, però crec més precís pensar en una omisió intencionada.

*ha salido también. Acudía a mi clase y me llegué a interesar por ella porque vi en su gran aplicación y los adelantos que hacía, justificados además por su mucho amor al trabajo. Me la traje a mi estudio y estoy satisfecho de haberlo hecho así. Flora ha tenido ya varios premios en la Escuela por su aplicación. Algún disgusto me ha causado, porque dieron en decir gentes maliciosas que yo la [sic] pintaba los cuadros. Es absolutamente falso. Cuando en la Escuela mereció premio en paisaje estaba sola y a nadie quedaron dudas de que tenía para el arte aptitudes poco comunes (...)*¹⁰.

Ambas voces prueban la mayor de sus alianzas: el compromiso y la pasión por la creación (Fig. 1).

Luz en la sombra. La creación de una habitación propia

Todo relato biográfico tiene algo de fábula. Los datos transforman su aparente simpleza, la cortedad o extensión de su información y el alcance de sus efectos en una necesaria trascendencia. Trazamos los perfiles de una imagen identitaria que debe reconocerse como construida, limitada y parcial. Consciente de ello, transitamos algunos de los aspectos vitales y profesionales que conforman rasgos de la figura de la artista.

Flora López Castrillo nació en Madrid el 24 de noviembre de 1878. Fue la segunda de las tres hijas del matrimonio formado por Vicente López Iglesias, natural de Madrid y de profesión jornalero, e Ildelfonsa Castrillo Parra, nacida en Alcalá de Henares. La residencia de la familia en la calle Santa Bárbara de Madrid debió ser muy corta pues, a partir del padrón de 1881, no aparece en esta dirección. El rastro se pierde hasta 1910. En este año, una nueva unidad familiar reside en calle San Lorenzo, que será el domicilio

¹⁰ Martín 1914.

en el que permanecerán todas sus integrantes hasta sus respectivos fallecimientos. Las tres hermanas, Remedios, Flora y Eulalia, vivirán con la tía Justa Castrillo Parra, que aparece como cabeza de familia¹¹. Este entorno vital, en el seno de una comunidad de mujeres instruidas, trabajadoras e independientes, habría favorecido la vocación e inquietudes de la artista. La tía Justa, había aprobado asignaturas en la Escuela de Comercio de Madrid en 1882¹², mientras que Remedios ejerció como telegrafista desde 1910, y, desde 1913, no cejó en el empeño de ser profesora de francés en escuelas de adultas¹³.

Desconocemos pormenores de su formación académica básica. Los registros administrativos conocidos hasta la fecha certifican su educación artística superior en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. La pintora completó sus estudios en seis cursos, entre 1905 y 1911. Su entrada en la Escuela resulta tardía si se tiene en cuenta que la edad mínima de acceso era de 12 años¹⁴. La formación recibida se ajustó al currículum normalizado para las estudiantes mujeres y coincidió con la del resto de compañeras con las que compartió su trayectoria académica. Las asig-

¹¹ El padrón de 1910 recoge como conviviente a otro tío, Sabas Castrillo Parra, maestro de primera enseñanza pública. Los años de nacimiento de las hermanas recogidos en los padrones no son en absoluto fiables pues varían. El de Flora lo corrobora la partida de nacimiento. La familia vivía en el número 2 sextuplicado, piso bajo izquierda. Esa información se repite en los catálogos de las exposiciones nacionales en las que participó en 1910, 1912, 1913 y 1915; solo en el de 1917 la dirección que aportada es Recoletos, 12, aunque parece que esta era la localización del taller compartido con Muñoz Degraín. Los padrones señalan cambios de domicilios –en 1935 las tres hermanas vivían en el número 4 y en 1952, ya solo Flora y Eulalia, en el piso primero del número 12–, pero siempre en la misma calle San Lorenzo. Archivo de la Villa de Madrid (AVM). Padrones 1878-1950.

¹² *Instrucción para la mujer*, 1882, p. 295.

¹³ *La Correspondencia de España*, 1910; *La Escuela Moderna*, 1913, p. 1888; *Gaceta de Instrucción* 1916, p. 27.

¹⁴ Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid (AHBFBBAA. UCM). Solicitudes de admisión en la Escuela. Legajo 130. Sobre la formación de las mujeres en la Escuela Especial véanse De Diego 1987, Cabanillas y Serrano 2019 y Lomba 2029, pp. 60-66.

MUÑOZ DEGRAIN Y SU OBRA

EN 1856, un muchacho de dieciséis años, hijo de un modesto relojero de la calle de la Cruz Nueva, de Valencia, imaginó y realizó una romántica hazaña, incomprendible para los hombres de este siglo. Marchó a Roma a pie, con unas cuantas monedas en el bolsillo y unas ilusiones infinitas en el cerebro. Quería caer en manos de los bandidos de Salva-

tor Rosa y pintáries como el los pintó, sobre un fondo de ruinas clásicas envueltas en la plácida luz de los vésperos romanos. Italia fué su primera maestra en las dos artes de la pintura y de la vida.

Cincuenta y ocho años después, en 1914, aquel mismo adolescente, oculo en el cuerpo de un viejo fuerte y glorioso, hace á Valencia el espléndido don de las obras realizadas, de los trofeos ganados durante su vida tan próspera en triunfos. Y no sólo entrega á la ciudad natal todos los tesoros de sus vitrinas, todos los lienzos antiguos de su pinacoteca, todos los cuadros de su estudio, sino que la envía cuantas obras pinta actualmente, en un amplio desbordamiento de amor.

Hace muchos años que la calle Nueva lleva el nombre del hijo del relojero: Antonio Muñoz Degraín.

¿No es lógico que nuestra pluma tiemble y que una sagrada inquietud nos con-

mueva al llegar al umbral de este gran artista? No la breve y mezquina extensión de una crónica periodística, sino la amplitud de un volumen bien nutrido de lectura, fuera precisa para hablar de Antonio Muñoz Degraín, cuya existencia es hermana en la energía y la fecundidad de la de aquellos hombres del glorioso Renacimiento.

Idénticos, ó acaso más admirables, frescura y vigor hallamos en sus obras recientes que en las comenzadas en plena juventud. El tiempo parece un esclavo suyo y lo respeta. Como un fuerte árbol de ramas frondosas ha visto desaparecer varias generaciones á las que fuera propicia y grata su sombra. Cada primavera sonrín en la recidumbre oscura de su corteza los verdes jugosos de los brotes nuevos.

La misma sana madurez, igual romántica idealidad que en sus cuadros, se observa en el maestro.

Muñoz Degraín aparenta poco más de cuarenta años. Pone tal optimista energía en sus palabras, le chispean con tal entusiasta juventud las pupilas detrás de las gafas y muestra en toda ocasión tan apasionado amor al trabajo y tanta alegría de vivir, que suspende y maravilla. Su habla es pitoresca, fácil, exuberante, llena de colorido y seducción. A veces se asoman á sus labios nombres y episodios tan lejanos, que parecen agitar en torno nuestro el polvo de unas ruinas; á veces se le oyen opiniones y observaciones de un radicalismo y una modernidad que sorprenden por cómo demuestran la sutil adaptación á un aspecto necesariamente anulador de los aspectos pretéritos.

En su estudio de la calle de Olózaga, junto á cuadros y retratos suyos evocadores de una época anterior á la re-



Muñoz Degraín con su discípula, la notable pintora Srta. Flora Castrillo

Fig. 1 Antonio Muñoz Degraín y Flora López Castrillo. Fotografía publicada en Silvio Lago. «Muñoz Degraín y su obra», *La Esfera*, 20 de marzo de 1915.

Antonio Muñoz Degraín i Flora López Castrillo. Fotografía publicada en Silvio Lago. «Muñoz Degraín y su obra», *La Esfera*, 20 de març de 1915.

Antonio Muñoz Degraín and Flora López Castrillo. Photograph published in Silvio Lago. "Muñoz Degraín y su obra", *La Esfera*, March 20, 1915.

*emportar al meu estudi i estic satisfet d'haver-ho fet així. Flora ha tingut ja diversos premis a l'Escola per la seua aplicació. Algun disgust m'ha causat perquè van arribar a dir gents maliciosos que jo li pintava els quadres. És absolutament fals. Quan a l'Escola va merèixer premi en paisatge estava sola i a ningú van quedar dubtes que tenia per a l'art aptituds poc comunes (...)*¹⁰.

Les dos veus proven la major de les seues aliances: el compromís i la passió per la creació (fig. 1).

¹⁰ Martín 1914.

Llum en l'ombra. La creació d'una habitació pròpia

Tot relat biogràfic té alguna cosa de faula. Les dades transformen la seua aparent simplicitat, la curtesa o extensió de la seua informació i l'abast dels seus efectes en una necessària transcendència. Tracem els perfils d'una imatge identitària que ha de reconèixer-se com a construïda, limitada i parcial. Conscient d'això, transitem per alguns dels aspectes vitals i professionals que conformen trets de la figura de l'artista.

Flora López Castrillo va nèixer a Madrid el 24 de novembre de 1878. Va ser la segona de les tres filles del matrimoni format per Vicente López Iglesias, natural de Madrid i de professió jornalero, i Ildefonsa Castrillo Parra, nascuda a Alcalá de Henares. La residència de la família al carrer Santa Bàrbara de Madrid degué ser molt curta perquè, a partir del padró de 1881, no apareix en esta adreça. El rastre es perd fins a 1910. En este any, una nova unitat familiar residix al carrer San Lorenzo, que serà el domicili on romandran totes les integrants fins a les respectives defuncions. Les tres germanes, Remedios,

naturas cursadas fueron Dibujo del Antiguo y ropajes y Paisaje durante los seis cursos, Teoría e Historia de las Bellas Artes, a lo largo de tres, y Perspectiva, Anatomía artística y Teoría estética del color, durante dos. Lo común era que las alumnas se matricularan en las mismas materias a lo largo de la carrera académica, en atención a superar niveles formativos cada vez más especializados¹⁵.

Independientemente del debate sobre la situación y la calidad de los estudios artísticos reglados en las primeras décadas del siglo XX en España, y su influencia en el alumnado¹⁶, es indiscutible la trascendencia en la vida y las carreras de las artistas que lograban superar con éxito sus estudios, pese a los obstáculos y condicionamientos de género. La posibilidad de acceso a la educación era fundamental para cambiar la vida de las mujeres. Y todo ello aun teniendo en cuenta las claras discriminaciones sufridas por las alumnas en relación con sus compañeros varones. La alumna Flora López completó su formación con brillantez a juzgar por los numerosos reconocimientos obtenidos en diversas materias¹⁷. Finalizada la carrera y el examen de oposición, obtuvo el título de Profesora de Dibujo en 1911, que la habilitó para el ejercicio docente¹⁸.

Muy pronto, iniciará un recorrido profesional en el que compaginará las dos actividades que entiendo vocacionales, emancipatorias y en profunda correspondencia: la práctica artística y el magisterio. Desde 1909 se rastrea su propósito de consolidar una seguridad laboral en el

ámbito de la enseñanza concurriendo a una plaza de Profesora auxiliar de Dibujo en la Escuela Normal Superior de Maestras de Madrid¹⁹. En 1915 la encontramos entre las aspirantes admitidas a las plazas de Caligrafía de Madrid y Coruña²⁰. No obstante, será la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer²¹ la institución en la que, finalmente, desarrollará su carrera pedagógica desde 1920, año de su nombramiento²², y hasta 1948 en que se jubiló. Durante el paréntesis entre 1925 y 1930 en que debió asumir una excedencia forzosa, la artista impartió clases de dibujo en una escuela de adultas de Madrid aun por identificar²³. Se especializó en dos asignaturas: Pintura de abanicos y, a partir de 1930, Dibujo Lineal y Artístico (composición decorativa), año en que ocupó la plaza vacante por jubilación de Fernanda Francés. Ambas materias encontrarán correlación con la dimensión expositiva de su producción artística y se retroalimentarán desdibujando las fronteras entre actividades.

Es necesario calibrar la dimensión colectiva generacional de las mujeres que, desde finales del siglo XIX, lucharon con absoluta convicción por su reconocimiento como sujetos políticos, que pelearon por la emancipación, el reconocimiento público y la libertad de las imposiciones del género, aun asumiendo roles sociales opresores vinculados a la domesticidad, muy arraigados culturalmente en España. Flora López formó parte de esas generaciones de mujeres profesionales, algunas ya conocidas y otras muchas anónimas, cuyo calado dentro de un

15 AHBFBAA. UCM. Libro de matrículas. Legajo. 199.1.

16 García-Luengo 2013.

17 En la asignatura de Paisaje obtiene diploma (1906); premio en Anatomía artística (1908); título y accésit en Teoría e Historia de las Bellas Artes (1909); accésit en Paisaje (1909) y en Teoría e Historia de las Bellas Artes (1910); medalla en Paisaje (1910); premio en metálico en Paisaje (1911); accésit y título en Dibujo del Antiguo (1911). AHBFBAA. UCM. Legajo 200.

18 Archivo General de la Administración (AGA). Presupuestos de la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, años 1912-1924, caja 31/05388. Expediente personal de Flora López Castrillo.

19 *Gaceta* 1909. La educación femenina en España y la profesionalización de la docencia en Capel 1986.

20 *Gaceta* 1915.

21 Sobre la Escuela véanse Pérez-Villanueva 2015; Cotelo 2016.

22 Desde 1912 había solicitado admisión a las oposiciones de Dibujo Geométrico y de la Historia de las Artes Decorativas e Industriales. AGA, caja 31/14900, legajo 4917, falta el expediente 48 relativo a Flora López Castrillo, y únicamente se conserva un manuscrito de la propia artista.

23 AGA. Expedientes de profesores de Escuelas del Hogar y Profesional de la Mujer, 1917-1935, caja 31/05389.

Flora i Eulalia, viuran amb la tia Justa Castrillo Parra, que apareix com a cap de família¹¹. Este entorn vital, en el si d'una comunitat de dones instruïdes, treballadores i independents, hauria afavorit la vocació i inquietuds de l'artista. La tia Justa havia aprovat assignatures a l'Escola de Comerç de Madrid en 1882¹², mentre que Remedios va exercir com a telegrafista des de 1910, i des de 1913 no va desistir de l'obstinació de ser professora de francès en escoles d'adultes¹³.

Desconeixem detalls de la seua formació acadèmica bàsica. Els registres administratius coneguts fins ara certifiquen la seua educació artística superior a l'Escola Especial de Pintura, Escultura i Gravat de Madrid. La pintora va completar els estudis en sis cursos, entre 1905 i 1911. La seua entrada a l'Escola resulta tardana si es té en compte que l'edat mínima d'accés era de 12 anys¹⁴. La formació rebuda es va ajustar al currículum normalitzat per a les estudiants dones i va coincidir amb la de la resta de companyes amb les quals va compartir la seua trajectòria acadèmica. Les assignatures cursades van ser Dibuix de l'Antic i Vestimentes i Paisatge durant els sis cursos, Teoria i Història de les Belles Arts al llarg de tres, i Perspectiva, Anatomia Artística i Teoria Estètica del Color durant

dos. Era comú que les alumnes es matricularen en les mateixes matèries al llarg de la carrera acadèmica, en atenció a superar nivells formatius cada vegada més especialitzats¹⁵.

Independentment del debat sobre la situació i la qualitat dels estudis artístics reglats en les primeres dècades del segle XX a Espanya, i la influència en l'alumnat¹⁶, és indiscutible la transcendència en la vida i les carreres de les artistes que aconseguien superar amb èxit els estudis, malgrat els obstacles i condicionaments de gènere. La possibilitat d'accés a l'educació era fonamental per a canviar la vida de les dones. I tot això fins i tot tenint en compte les clares discriminacions patides per les alumnes en relació amb els seus companys hòmens. L'alumna Flora López va completar la seua formació amb brillantor si s'ha de jutjar pels nombrosos reconeixements obtinguts en diverses matèries¹⁷. Finalitzada la carrera i l'examen d'oposició, va obtenir el títol de professora de Dibuix en 1911, que la va habilitar per a l'exercici docent¹⁸.

Molt prompte iniciarà un recorregut professional en el qual compaginarà les dos activitats que entenc vocacionals, emancipatòries i en profunda correspondència: la pràctica artística i el magisteri. Des de 1909 es rastreja el seu propòsit de consolidar una seguretat laboral en l'àmbit de l'ensenyament en concórrer a una plaça de professora auxiliar de Dibuix a l'Escola Normal Superior de Mestres de Madrid¹⁹. En 1915 la trobem entre les aspirants admeses a les

11 El padró de 1910 recull com a convivent un altre oncle, Sabas Castrillo Parra, mestre de primer ensenyament públic. Els anys de naixement de les germanes que recullen els padrons no són en absolut fiables perquè varien. El de Flora ho corrobora la partida de naixement. La família vivia en el número 2 sextuplicat, pis baix esquerre. Esta informació es repeteix en els catàlegs de les exposicions nacionals en les quals va participar en 1910, 1912, 1913 i 1915; només en el de 1917 l'adreça que aporta és Recoletos, 12, encara que sembla que esta era la localització del taller compartit amb Muñoz Degraín. Els padrons assenyalen canvis de domicilis—en 1935 les tres germanes vivien en el número 4 i en 1952, ja només Flora i Eulalia, en el pis primer del número 12—, però sempre al mateix carrer San Lorenzo. Arxiu de la Vila de Madrid (AVM). Padrons 1878-1950.

12 *Instrucción para la mujer*, 1882, p. 295.

13 *La Correspondencia de España*, 1910; *La Escuela Moderna*, 1913, p. 1888; *Gaceta de Instrucción*, 1916, p. 27.

14 Arxiu Històric de la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts. Universitat Complutense de Madrid (AHBFBA. UCM). Sol·licituds d'admissió a l'Escola. Lligall 130. Sobre la formació de les dones a l'Escola Especial, vegeu De Diego 1987, Cabanillas i Serrano 2019 i Lomba 2029, p. 60-66.

15 AHBFBA. UCM. Llibre de matrícules. Lligall. 199.1.

16 García-Luengo 2013.

17 En l'assignatura de Paisatge obté diploma (1906); premi en Anatomia Artística (1908); títol i accésit en Teoria i Història de les Belles Arts (1909); accésit en Paisatge (1909) i en Teoria i Història de les Belles Arts (1910); medalla en Paisatge (1910); premi en metàl·lic en Paisatge (1911); accésit i títol en Dibuix de l'Antic (1911). AHBFBA. UCM. Lligall 200.

18 Arxiu General de l'Administració (AGA). Pressupostos de l'Escola de la Llar i Professional de la Dona, anys 1912-1924, caixa 31/05388. Expedient personal de Flora López Castrillo.

19 *Gaceta* 1909. L'educació femenina a Espanya i la professionalització de la docència en Capel 1986.

colectivismo en femenino está siendo reivindicado con cada trabajo que se impulsa desde la investigación. La artista tuvo como compañeras en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, entre otras mujeres destacadas, a Fernanda Francés (Modelado de pequeños objetos y flores artificiales, y Dibujo artístico y elementos de composición decorativa), Victorina Durán y Matilde Calvo (Trabajos en asta, cuero y batik), Eloisa Bellestar Huguet y Josefa Huguet (Encaje), María de los Ángeles Prytz (Lengua francesa), Carmen Fustegueras (Lengua inglesa) o Florencia Herrero (Taquiografía). A tenor de este plantel profesoral resulta necesario calibrar el papel pedagógico y el compromiso con la formación destinada a la capacitación profesional de las mujeres en una institución vinculada a valores y labores tradicionalistas.

Vinculando algunas referencias en prensa, escasas pero elocuentes, podemos trazar rasgos de una personalidad luchadora, valiente e independiente, perseverante y comprometida, desde que era estudiante. Encontramos a Flora López entre las artistas que asistieron a las clases de Anatomía artística del profesor Parada y Santín, quien la nombra en un escrito revelador de las circunstancias aberrantes sufridas por el alumnado femenino ante la imposibilidad de estudiar desnudo del natural²⁴. Las luchas por los derechos de las mujeres en la Escuela se acompañaron con un activismo en pro de mejoras que afectaban a todo el alumnado, como el que unió en 1909 a un grupo de estudiantes, entre los que se encontraban únicamente dos alumnas, Flora López y Lluïsa Botet, firmando la petición en la que se denunciaba el estado de las instalaciones e instando a emprender las

24 La prohibición institucional forma parte de un debate que denota las contradicciones y graves consecuencias para las alumnas de las enseñanzas artísticas oficiales. A las clases de Anatomía Artística de Parada y Santín asistían todas las alumnas que lo solicitaban, aunque se entiende que de forma extraoficial. La disposición pública y favorable de este profesor aparece en un artículo publicado en prensa y dirigido al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes (Parada 1908).

obras pertinentes²⁵. Años más tarde, en 1936, el compromiso activo parece seguir vivo a juzgar por la donación económica que la artista y su hermana Eulalia realizaron a la causa para sostener a las familias de los caídos del Frente Popular²⁶. Esta significación política, aun por estudiar de forma más profunda, estaría en la base de la represión sufrida en 1940 como consecuencia de los procesos de depuración²⁷. Quizás no por voluntad propia la última exhibición de su obra tendría lugar en 1935.

En su trayectoria profesional la labor docente y la práctica artística se vinculan íntimamente, si bien es necesario precisar condicionantes que dificultan el análisis de su producción para calibrar y problematizar su complejidad. El camino más directo en el rastreo es su participación en certámenes oficiales y exposiciones de distinto signo. El alcance de estas exhibiciones públicas en la trayectoria artística de las participantes propiciará su visibilidad y en algunos casos su reconocimiento, a pesar de lo exiguo de la representación y de las recompensas concedidas a las mujeres con respecto a los colegas varones²⁸. En este sentido su recorrido se sitúa en citas expositivas concretas en el periodo comprendido entre 1910 y 1935. Aun siendo alumna de último curso de la Escuela, inició el camino de la profesionalización pictórica enviando a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1910 una *Marina*, que recibió una mención honorífica. Fruto de su intenso bagaje formativo en el estudio del paisaje con el magisterio de Muñoz Degraín, y del trabajo junto al pintor, el tratamiento de los paisajes marinos será recu-

25 «La actualidad artística» 1909.

26 «Lista de donativos...» 1936.

27 Comisión depuradora C: «La inhabilitación para el ejercicio de cargos directivos y de confianza en Instituciones Culturales y de Enseñanza», según reza en el BOE de 22 de septiembre de 1940. Las consultas realizadas en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca para encontrar el expediente de depuración que se nombra en el BOE no han dado resultados.

28 De Diego 1987, pp. 224-276; Lomba 2019, pp. 75-121; Assier 2020, pp. 41-69.

places de Cal·ligrafia de Madrid i la Corunya²⁰. Això no obstant, serà l'Escola de la Llar i Professional de la Dona²¹ la institució en la qual finalment desenvoluparà la carrera pedagògica des de 1920, any del seu nomenament²², i fins a 1948, any en què es va jubilar. Durant el parèntesi entre 1925 i 1930 en què degué assumir una excedència forçosa, l'artista va impartir classes de dibuix en una escola d'adultes de Madrid encara per identificar²³. Es va especialitzar en dos assignatures: Pintura de Ventalls i, a partir de 1930, Dibuix Lineal i Artístic (Composició Decorativa), any en què va ocupar la plaça vacant per jubilació de Fernanda Francés. Les dos matèries trobaran correlació amb la dimensió expositiva de la seua producció artística i es retroalimentaran desdibuixant les fronteres entre activitats.

Cal calibrar la dimensió col·lectiva generacional de les dones que, des de finals del segle XIX, van lluitar amb absoluta convicció pel seu reconeixement com a subjectes polítics, que van barallar per l'emancipació, el reconeixement públic i la llibertat de les imposicions del gènere, fins i tot assumint rols socials opressors vinculats a la domesticitat, molt arrelats culturalment a Espanya. Flora López va formar part d'eixes generacions de dones professionals, algunes ja conegudes i moltes altres anònimes, el calat dins d'un col·lectivisme en femení de les quals s'està reivindicant amb cada treball que s'impulsa des de la investigació. L'artista va tindre com a companyes a l'Escola de la Llar i Professional de la Dona, entre altres dones destacades, Fernanda Francés (Modelatge de

Xicotets Objectes i Flors Artificials, i Dibuix Artístic i Elements de Composició Decorativa), Victorina Durán i Matilde Calvo (Treballs en Asta, Cuir i Bàtik), Eloisa Bellestar Huguet i Josefa Huguet (Encaix), María de los Ángeles Prytz (Llengua Francesa), Carmen Fustegueras (Llengua Anglesa) o Florencia Herrero (Taquiografia). D'acord amb este planter professoral resulta necessari calibrar el paper pedagògic i el compromís amb la formació destinada a la capacitació professional de les dones en una institució vinculada a valors i tasques tradicionals.

Si vinculem algunes referències en premsa, escasses però eloqüents, podem traçar trets d'una personalitat lluitadora, valenta i independent, perseverant i compromesa, des que era estudiant. Trobem Flora López entre les artistes que van assistir a les classes d'Anatomia Artística del professor Parada y Santín, que la nomena en un escrit revelador de les circumstàncies aberrants patides per l'alumnat femení davant la impossibilitat d'estudiar el nu del natural²⁴. Les lluites pels drets de les dones a l'Escola es van acompanyar amb un activisme en pro de millores que afectaven tot l'alumnat, com el que va unir en 1909 un grup d'estudiants, entre els quals es trobaven únicament dos alumnes, Flora López i Lluïsa Botet, que van firmar la petició en la qual es denunciava l'estat de les instal·lacions i instaven a emprendre les obres pertinents²⁵. Anys més tard, en 1936, el compromís actiu sembla continuar viu si s'ha de jutjar per la donació econòmica que l'artista i la seua germana Eulalia van fer a la causa per a sostenir les famílies dels caiguts del Front Popular²⁶.

20 *Gaceta* 1915.

21 Sobre l'Escola, vegeu Pérez-Villanueva 2015; Coteló 2016.

22 Des de 1912 havia sol·licitat admissió a les oposicions de Dibuix Geomètric i de la Història de les Arts Decoratives i Industrials. AGA, caixa 31/14900, lligall 4917, falta l'expedient 48 relatiu a Flora López Castrillo, i únicament es conserva un manuscrit de la mateixa artista.

23 AGA. Expedients de professors d'Escoles de la Llar i Professional de la Dona, 1917-1935, caixa 31/05389.

24 La prohibició institucional forma part d'un debat que denota les contradiccions i greus conseqüències per a les alumnes dels ensenyaments artístics oficials. A les classes d'Anatomia Artística de Parada y Santín assistien totes les alumnes que ho sol·licitaven, encara que s'entén que de manera extraoficial. La disposició pública i favorable d'este professor apareix en un article publicat en premsa i dirigit al ministre d'Instrucció Pública i Belles Arts (Parada 1908).

25 «La actualidad artística» 1909.

26 «Lista de donativos...» 1936.



Fig. 2 Flora López Castrillo, *Galatea*, 1912. Óleo sobre lienzo, 98,5 x 170,3 cm. Museo Nacional del Prado. Depósito en la Facultad de Derecho, UCM.

Flora López Castrillo, *Galatea*, 1912. Oli sobre tela, 98,5 x 170,3 cm. Museu Nacional del Prado. Depòsit en la Facultat de Dret, UCM.

Flora López Castrillo, *Galatea (Marina)*, 1912. Oil on canvas, 98.5 x 170.3 cm. Madrid, National Prado Museum. Deposit at the Faculty of Law, UCM.

rrente, aunque atendiendo a una diversidad de asuntos y visiones²⁹. La exaltación tardorromántica, modernizada por las poéticas modernistas y simbolistas finiseculares, construye una fantasía evocadora de mares embravecidos y embarcaciones abatidas para ilustrar la fragilidad humana³⁰.

29 La consideración del paisajismo entre las pintoras en Lomba 2019, pp. 161-167.

30 En el catálogo de la Exposición junto al título, un fragmento de *El diablo mundo* de Espronceda aclara la intención. La obra, en paradero desconocido, fue vendida a Dña. Teresa Téllez de Horcford (sic). *Gaceta de la Asociación* 1910, p. 9. No podemos ahondar más en el análisis ya que la reproducción fotográfica del catálogo de la ex-

No será el único caso en el que demuestre el interés por la correspondencia entre la literatura y la pintura. En *Marina*, también conocida como *Galatea*, premiada con tercera medalla en la Exposición Nacional de 1912 (Fig. 2)³¹, las referencias poéticas cultas concretan el tema representado. El catálogo cita unos versos de la «Canción de Nerea» incluida en la novela pastoril *Diana Enamorada* de Gil Polo (1564). Una ninfa Galatea juguetona, danzarina y huidiza, y un pastor Licio expectante que la inquiere celoso, responden al relato inspirador³². No obstan-

posición no lo permite. El archivo Casa Moreno (Fototeca del IPCE, Instituto del Patrimonio Cultural de España) cuenta con otra obra de características similares; custodia en total seis fotografías del archivo de obras catalogadas de la artista en paradero desconocido. Todas son paisajes de distinto signo.

31 El cuadro se ha expuesto en las muestras *Invitadas* (Museo del Prado, 2020-2021) y *Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España. 1804-1939* (IAACC Pablo Serrano de Zaragoza y Museo de Bellas Artes de València, 2022), por lo que resulta la obra más conocida de la autora.

32 En la reproducción del cuadro en el catálogo oficial de la muestra falta la figura de Licio. Es posible que la artista fijara de forma más concreta el relato para la venta al Estado con destino al Museo de Arte Moderno, operación que se desarrolló en un largo y tedioso

Esta significació política, fins i tot per estudiar de manera més profunda, estaria en la base de la repressió patida en 1940 a conseqüència dels processos de depuració²⁷. Potser no per voluntat pròpia, l'última exhibició de la seua obra tindria lloc en 1935.

En la seua trajectòria professional la tasca docent i la pràctica artística es vinculen íntimament, si bé cal precisar condicionants que dificulten l'anàlisi de la seua producció per a calibrar i problematitzar-ne la complexitat. El camí més directe en el rastreig és la seua participació en certàmens oficials i exposicions de diferent signe. L'abast d'estes exhibicions públiques en la trajectòria artística de les participants propiciarà la seua visibilitat i en alguns casos el seu reconeixement, malgrat la representació i recompenses escasses concedides a les dones respecte als col·legues hòmens²⁸. En este sentit, el seu recorregut se situa en cites expositives concretes en el període comprés entre 1910 i 1935. Fins i tot sent alumna d'últim curs de l'Escola, va iniciar el camí de la professionalització pictòrica enviant a l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid de 1910 una *Marina*, que va rebre una menció honorífica. Fruit de l'intens bagatge formatiu en l'estudi del paisatge amb el magisteri de Muñoz Degraín, i del treball al costat del pintor, el tractament dels paisatges marins serà recurrent, encara que atenent una diversitat d'assumptes i visions²⁹. L'exaltació tardoromàntica, modernitzada per les poètiques modernistes i simbolistes finiseculars, construeix una fantasia evocadora de mars embravits i em-

27 Comissió Depuradora C: «La inhabilitació per a l'exercici de càrrecs directius i de confiança en institucions culturals i d'ensenyament», segons resa el BOE de 22 de setembre de 1940. Les consultes efectuades en el Centre Documental de la Memòria Històrica de Salamanca per a trobar l'expedient de depuració que es nomena en el BOE no han donat resultats.

28 De Diego 1987, p. 224-276; Lomba 2019, p. 75-121; Assier 2020, p. 41-69.

29 La consideració del paisatgisme entre les pintores en Lomba 2019, p. 161-167.

barcacions abatudes per a il·lustrar la fragilitat humana³⁰.

No serà l'únic cas en el qual demostre l'interès per la correspondència entre la literatura i la pintura. En *Marina*, també coneguda com a *Galatea*, premiada amb tercera medalla en l'Exposició Nacional de 1912 (fig. 2)³¹, les referències poètiques cultes concreten el tema representat. El catàleg cita uns versos de la «Canción de Nereia» inclosa en la novel·la pastoral *Diana Enamorada* de Gil Polo (1564). Una nimfa Galatea enjogassada, dansarina i fugissera i un pastor Lici expectant que la inquirix gelós responen al relat inspirador³². No obstant això, la fantasia sincrètica evocadora d'entorns clàssics i venecians sublima el motiu amb els recursos pictòrics. En la immensitat d'un paisatge marí refulgent per la interpretació creativa dels colors estridents del crepuscle, els motius figuratius –personatges eteris, lira, flors escampades, embarcacions i el capitell o *bricole* votiu venecià– es funden amb traços vigorosos i taques precises. Els efectes sensorials de llum i color conviden a una recreació visual vibrant i festiva. El tractament formal vehicula l'experiència sensorial cap a ensomnis suggeridors.

30 En el catàleg de l'Exposició, al costat del títol, un fragment de *El diablo mundo* d'Espronceda aclaria la intenció. L'obra, en parador ignorat, va ser venuda a Teresa Téllez de Horcford (sic). *Gaceta de la Asociación* 1910, p. 9. No podem aprofundir més en l'anàlisi, ja que la reproducció fotogràfica del catàleg de l'exposició no ho permet. L'arxiu Casa Moreno (fototeca de l'IPCE, Institut del Patrimoni Cultural d'Espanya) té una altra obra de característiques similars; custodia en total sis fotografies de l'arxiu d'obres catalogades de l'artista en parador ignorat. Totes són paisatges de diferent signe.

31 El quadre s'ha exposat en les mostres *Invitadas* (Museu del Prado, 2020-2021) i *Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España. 1804-1939* (IAACC Pablo Serrano de Saragossa i Museu de Belles Arts de València, 2022), per la qual cosa resulta l'obra més coneguda de l'autora.

32 En la reproducció del quadre en el catàleg oficial de la mostra falta la figura de Lici. És possible que l'artista fixara de manera més concreta el relat per a la venda a l'Estat amb destinació al Museu d'Art Modern, operació que es va desenvolupar en un llarg i tediós procés, des de l'elaboració de l'informe favorable per part de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando en 1914, passant pel lliurament de l'obra en 1915, fins al seu cobrament per l'autora en 1917. AGA, s. 25/19461.

te, la fantasía sincrética evocadora de entornos clásicos y venecianos sublima el motivo con los recursos pictóricos. En la inmensidad de un paisaje marino refulgente por la interpretación creativa de los colores estridentes del crepúsculo, los motivos figurativos –personajes etéreos, lira, flores esparcidas, embarcaciones y el capitel o *bricole* votivo veneciano– se funden con trazos vigorosos y manchas precisas. Los efectos sensoriales de luz y color invitan a un recreo visual vibrante y festivo. El tratamiento formal vehicula la experiencia sensorial hacia sugerentes ensoñaciones.

Con gran soltura y libertad creativa, la producción de la pintora transita entre universos literarios y mitológicos, el género de costumbres o los motivos florales, composiciones que, si bien no de forma exclusiva, son recurrentes entre los asuntos trabajados por las artistas. Títulos como *El desayuno de la muñeca*³³ o *Flores* representaron asimismo su participación en la Nacional de 1912.

En algunos de los asuntos de costumbres se atisban vivencias personales. Desde la huida de la laguna veneciana a las playas de Málaga, los enamorados se acercan. Y cuando el mito se transforma en realidad los personajes se actualizan. *Noche clara* –también conocida como *Idilio en la Caleta*–³⁴, es un ejemplo del discurrir en paralelo de los caminos de Muñoz Degraín y Flora López³⁵. La variación en el título –segu-

ramente para soslayar la confusión con *Noche clara en la Caleta* del pintor– coincide con dos perspectivas diferentes. El artista trabaja los efectos de luz y atmosféricos en una vista panorámica en la que la escena, cuajada de personajes y actividad, es anecdótica. La pintora, en cambio, simplifica la complejidad compositiva en aras de equilibrar los intereses plásticos con el intimismo del relato de la experiencia amorosa que propician los dos personajes centrales (Fig. 3).

En la Nacional de 1915³⁶, la artista mostró de nuevo la diversidad de sus intereses pictóricos. Asistimos recurrentemente a un itinerario que vuelve a la antigüedad en clave mítica, de vuelta desde la pintura de género. Junto a *Noche clara* presentó *Brisas helénicas*³⁷, un lienzo de gran tamaño que llamó la atención de la crítica³⁸, en el que recrea una fábula de ambientación clasicista con el mar como escenario recurrente. Resulta una obra de gran lirismo evocador, una recreación de gusto arqueológico y, a la vez, una refinada pulsión de los sentidos (Fig. 4).

En estos años de efervescencia creadora y expositiva, la pintora muestra la heterogeneidad de sus intereses, no sólo en los géneros sino también en los formatos. La Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913 propi-

proceso, desde la elaboración del informe favorable por parte de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1914, pasando por la entrega de la obra en 1915, hasta su cobro por la autora en 1917. AGA, sig. 25/19461.

33 Una reproducción de la obra en Díez y Navarro (dirs.) 2003, p. 160.

34 Se trata de una obra viajera. El cuadro del Museo de Málaga se debe fechar en 1914. La artista participó con una obra titulada *Playa de la Caleta de Málaga – The beach of Caleta, Málaga*, en la exposición de la Asociación de Pintores y Escultores celebrada en Brighton ese año (*Catalogue* 1914, p. 25; Barroso 1914). Se trataría de la misma obra donada al Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga en 1915 (*Museo Provincial* 1916), después de concursar con ella en la Nacional de ese año (*Catálogo* 1915, p. 29).

35 Nos movemos en el terreno de las especulaciones, pero es muy posible que la pintora visitara Málaga a juzgar por el enclave paisajista

representado. Sin poder certificar aun documentalmente, encuentro referencias varias a los descansos veraniegos en la ciudad.

36 La artista fue premiada con una bolsa de viaje de 500 pesetas. Se desconoce el o los destinos en los que empleara esta asignación. Archivo Central del Ministerio de Cultura (ACMC). Expediente personal de Flora López Castrillo. Hoja de servicio incluida en el expediente de jubilación. Sig. 51456.

37 La obra se encuentra en paradero desconocido. Así como *Idilio en la Caleta* estuvo expuesta desde su donación en la sala Muñoz Degraín del Museo Provincial como se puede apreciar en las fotografías publicadas en el libro conmemorativo de la inauguración y en la prensa (*La Esfera* 1916), *Brisas helénicas* parece que no llegó a estar nunca expuesta, aunque su llegada a Málaga se confirma documentalmente en el *Catálogo del Museo* de 1917, que publica una imagen. La última referencia encontrada es de 1931. En el *Catálogo de Museo* de 1933 ya no se menciona. También el *Catálogo* 1915 publicó una fotografía.

38 J. del C. 1915.

Amb gran soltesa i llibertat creativa, la producció de la pintora transita entre universos literaris i mitològics, el gènere de costums o els motius florals, composicions que, si bé no de manera exclusiva, són recurrents entre els assumptes treballats per les artistes. Títols com *El desdejuni de la nina*³³ o *Flors* van representar, així mateix, la seua participació en la Nacional de 1912.

En alguns dels assumptes de costums s'entreveuen vivències personals. Des de la fugida de la llacuna veneciana a les platges de Màlaga, els enamorats s'acosten. I quan el mite es transforma en realitat, els personatges s'actualitzen. *Nit clara* –també coneguda com a *Idil·li en la Caleta*–³⁴ és un exemple del discórrer en paral·lel dels camins de Muñoz Degraín i Flora López³⁵. La variació en el títol –segurament per a defugir la confusió amb *Nit clara en la Caleta* del pintor– coincidix amb dos perspectives diferents. L'artista treballa els efectes de llum i atmosfèrics en una vista panoràmica en la qual l'escena, quallada de personatges i activitat, és anecdòtica. La pintora, en canvi, simplifica la complexitat compositiva a fi d'equilibrar els interessos plàstics amb l'intimisme del relat de l'experiència amorosa que propicien els dos personatges centrals (fig. 3).

En la Nacional de 1915³⁶, l'artista va mostrar de nou la diversitat dels seus interessos pictò-



Fig. 3 Flora López Castrillo, *Noche clara o Idilio en la Caleta*, 1914. Óleo sobre lienzo, 150 x 108 cm. Museo de Málaga.

Flora López Castrillo, *Nit clara o Idil·li en la Caleta*, 1914. Oli sobre tela, 150 x 108 cm. Museu de Màlaga.

Flora López Castrillo, *Noche clara o Idilio en la Caleta*, 1914. Oil on canvas, 150 X 108 cm. Malaga, Museum.

33 Una reproducció de l'obra en Díez i Navarro (dir.) 2003, p. 160.

34 Es tracta d'una obra viatgera. El quadre del Museu de Màlaga s'ha de datar en 1914. L'artista va participar amb una obra titulada *Playa de la Caleta de Málaga – The beach of Caleta, Málaga*, en l'exposició de l'Associació de Pintors i Escultors celebrada a Brighton eixe any (*Catalogue* 1914, p. 25; Barroso 1914). Es tractaria de la mateixa obra donada al Museu Provincial de Belles Arts de Màlaga en 1915 (*Museo Provincial* 1916), després de concursar amb ella en la Nacional d'eixe any (*Catálogo* 1915, p. 29).

35 Ens movem en el terreny de les especulacions, però és molt possible que la pintora visitara Màlaga si s'ha de jutjar per l'enclavament paisatgista representat. Sense poder certificar fins i tot documentalment, trobe diverses referències als descansos estiuencs a la ciutat.

36 L'artista va ser premiada amb una bossa de viatge de 500 pessetes. Es desconeix la o les destinacions en les quals va emprar esta assignació. Arxiu Central del Ministeri de Cultura (ACMC). Expedient

rics. Assistim recurrentment a un itinerari que torna a l'antiguitat en clau mítica, de tornada des de la pintura de gènere. Al costat de *Nit clara* va presentar *Brises hel·lèniques*³⁷, un llenç

personal de Flora López Castrillo. Fulla de servici inclosa en l'expedient de jubilació. S. 51456.

37 L'obra es troba en parador ignorat. Així com *Idil·li en la Caleta* va estar exposada des de la donació a la sala Muñoz Degraín del Museu Provincial com es pot apreciar en les fotografies publicades en el llibre commemoratiu de la inauguració i en la premsa (*La Esfera* 1916), *Brises hel·lèniques* sembla que no va arribar a estar mai exposada,

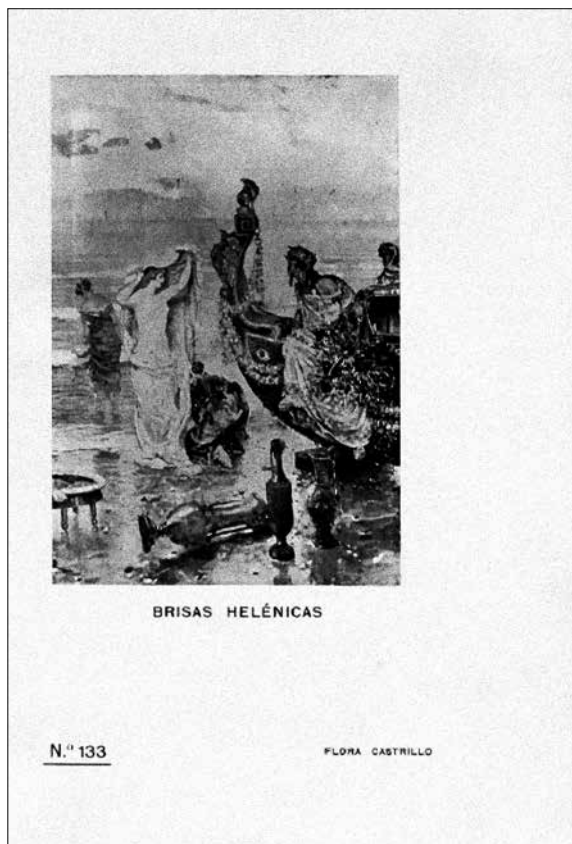


Fig. 4 Flora López Castrillo, *Brisas helénicas*. 1914. Óleo sobre lienzo, 198 x 133 cm. Reproducción en el Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga de 1917.

Flora López Castrillo, *Brisas hel·lèniques*, 1914. Oli sobre tela, 198 x 133 cm. Reproducció en el Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga de 1917.

Flora López Castrillo, *Brisas helénicas*, 1914. Oil on canvas, 198 x 133 cm. Reproduction in the Catalog of the Provincial Museum of Fine Arts of Malaga from 1917.

ció un espacio idóneo para demostrarlo³⁹. En este certamen presentó una variedad de obras significativa de su forma de entender la creación artística: además de con *Cantatriz griega*, concursó con sendos carteles, para Tabaquería y para Concierto, una cenefa para un tapiz siglo

³⁹ He tenido la oportunidad de ahondar en el certamen y en la obra *Cantatriz griega* en Ruiz 2023. Véanse Caparrós 2023, pp. 200-242; Gaitán y Murga 2023, pp. 49-87.

XIV, y cuatro proyectos para encajes aplicados de diferentes estilos⁴⁰. *Cantatriz griega* (Fig. 5) con la que consiguió una segunda medalla, el máximo galardón de su carrera, es la obra más personal de la artista en cuanto que desdibuja las fronteras y jerarquías de las artes al trabajar con técnica mixta la pintura al temple, la costura, el papel recortado y la aplicación de perlas sobre un lienzo de gran envergadura con marco elaborado a mano. Este ejercicio de sincretismo técnico, original y creativo, compartido con el hacer de tantas artistas, calibra la importancia del trabajo multidisciplinar de las mujeres y su contribución a la reconsideración y subversión de los cánones artísticos⁴¹. El protocolo de compra por el Estado la define como «una composición decorativa, alegoría del canto y la danza griega», a lo que habría que añadir la información escrita en el listón inferior de la pieza: «Decoración mural al temple para un salón de concierto»⁴². En atención a este posible destino, salen al encuentro múltiples referencias que hibridan culturas, tiempos y sugerencias: desde los motivos griegos al brillo de las bambalinas y los vestuarios de ensueño que lucieron las grandes figuras femeninas del teatro y la danza cuyas actuaciones e imágenes se difundieron ampliamente en la prensa del momento. Hacer volar la imaginación, transmutar la realidad cotidiana con el sueño del exotismo arqueológico, refuerza el poder transformador que el mundo del espectáculo tendría sobre el público y está en la base del poder evocador de la fantasía esteticista⁴³.

⁴⁰ Catálogo 1913, p. 7.

⁴¹ La obra ha formado parte de la exposición *Al bies. Las artistas y el diseño en la vanguardia española*, celebrada en el Museo Nacional de Artes Decorativas entre 2023 y 2024. Gaitán y Murga 2023.

⁴² Protocolo de adquisiciones. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes (MEN. DGBBAA). Sección 10. «Fomento de las Bellas Artes». Adquisiciones 1913. Carpeta 109. La obra ha sido recientemente restaurada por el IPCE. Agradezco a Sylvia Carrasco el acceso a la memoria de intervención.

⁴³ Litvak 1985.

de gran grandària que va cridar l'atenció de la crítica³⁸, en el qual recrea una faula d'ambientació classicista amb el mar com a escenari recurrent. Resulta una obra de gran lirisme evocador, una recreació de gust arqueològic i alhora una refinada pulsó dels sentits (fig. 4).

En estos anys d'efervescència creadora i expositiva, la pintora mostra l'heterogeneïtat dels seus interessos, no només en els gèneres, sinó també en els formats. L'Exposició Nacional d'Arts Decoratives de 1913 va propiciar un espai idoni per a demostrar-ho³⁹. En este certamen va presentar una varietat d'obres significativa de la seua manera d'entendre la creació artística: a més de *Cantatriu grega*, va concursar amb sengles cartells, per a tabaqueria i per a concert, una sanefa per a un tapís segle XIV i quatre projectes per a encaixos aplicats de diferents estils⁴⁰. *Cantatriu grega* (fig. 5), amb la qual va aconseguir una segona medalla, el màxim guardó de la seua carrera, és l'obra més personal de l'artista, ja que desdibuixa les fronteres i jerarquies de les arts en treballar amb tècnica mixta la pintura al tremp, la costura, el paper retallat i l'aplicació de perles sobre un llenç de gran envergadura amb marc elaborat a mà. Este exercici de sincretisme tècnic, original i creatiu, compartit amb el fer de tantes artistes, calibra la importància del treball multidisciplinari de les dones i la seua contribució a la reconsideració i subversió dels cànons artístics⁴¹. El protocol de compra per l'Estat la definix com «una composició decorativa, al·legoria del cant i la dansa grega», a

encara que la seua arribada a Màlaga es confirma documentalment en el *Catálogo del Museo* de 1917, que publica una imatge. L'última referència trobada és de 1931. En el *Catálogo del Museo* de 1933 ja no s'esmenta. També el *Catálogo* 1915 va publicar una fotografia.

38 J. del C. 1915.

39 He tingut l'oportunitat d'aprofundir en el certamen i en l'obra *Cantatriu grega* en Ruiz 2023. Vegeu Caparrós 2023, p. 200-242; Gaitán i Murga 2023, p. 49-87.

40 *Catálogo* 1913, p. 7.

41 L'obra ha format part de l'exposició *Al bias. Las artistas y el diseño en la vanguardia española*, celebrada en el Museu Nacional d'Arts Decoratives entre 2023 i 2024. Gaitán i Murga 2023.



Fig. 5 Flora López Castrillo, *Cantatriz griega*, 1913. Temple y técnica mixta sobre lienzo, 250 x 180 cm. Madrid, Museo Nacional de Artes Decorativas. Fotografía de Cecilia Martín Domínguez, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura.

Flora López Castrillo, *Cantatriu grega*, 1913. Tremp i tècnica mixta sobre tela, 250 x 180 cm. Madrid, Museu Nacional d'Arts Decoratives. Fotografia de Cecilia Martín Domínguez, Institut del Patrimoni Cultural d'Espanya, Ministeri de Cultura.

Flora López Castrillo, *Cantatriz griega*, 1913. Tempera and mixed technique on canvas, 250 x 180 cm. Madrid, National Museum of Decorative Arts. Photograph by Cecilia Martín Domínguez, Institute of Cultural Heritage of Spain, Ministry of Culture.

la qual cosa caldria afegir la informació escrita en el llistó inferior de la peça: «Decoració mural al tremp per a un saló de concert»⁴². En atenció

42 Protocol d'adquisicions. Ministeri d'Educació Nacional. Direcció General de Belles Arts (MEN. DGBBAA). Secció 10. «Fomento de las Bellas Artes». Adquisicions 1913. Carpeta 109. L'obra ha sigut

En el camino en paralelo que trazan Flora López y Muñoz Degraín, el trabajo de estos años se retroalimenta. Tanto que algunas obras suscitan «dudas» razonables y sería conveniente aceptar la coautoría sin condicionamientos, más allá de participaciones puntuales o colaboraciones. *Safo* (1908, Museo de Bellas Artes de València), *El Coloso de Rodas* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1914) o *El baño de las ninfas* (1914, Museo Carmen Thyssen Málaga), firmadas por el pintor, forman parte de este entorno estético donde la erudición, el mito y el ensueño exotista se funden. En un artículo publicado en *La Esfera* en 1923⁴⁴, se nombra *Safo* como título de una obra de la pintora con medalla de segunda clase, en una clara confusión con *Cantatriz griega*. Podría tratarse de un lapsus producto del paso del tiempo y debido al ámbito temático coincidente, pero también podría alertar sobre la realidad conocida en su momento de un trabajo en común. Sin embargo, *Cantatriz griega*, un trabajo híbrido, inclasificable, en los márgenes, en el que además se intuye la labor colaborativa de las hermanas López Castrillo (también ellas presentaron obras a la muestra de 1913) para construir esa fantasía preciosista y delicada, difícilmente causaría controversia en cuanto a una indudable autoría femenina.

Las citas expositivas se suceden en los años siguientes. La prensa o los catálogos registran su nombre, pero apenas conocemos dos títulos de las obras. Su presencia en la segunda Exposición Permanente del Círculo de Bellas Artes de 1915 se recoge en varios medios escritos⁴⁵. Igual ocurre con su participación en la Exposición de Bellas Artes de Santander de 1919, organizada por el Círculo de Bellas Artes con la colaboración del Ayuntamiento y del Ateneo de

44 «El arte del abanico» 1923.

45 Todos los registros en prensa repiten la misma información que se reduce al acto de inauguración y los nombres de algunos de los artistas participantes, entre los que figura la pintora. No se ha encontrado catálogo o artículos más analíticos sobre la muestra.

la capital cántabra. En esta ocasión, la prensa desarrolló un seguimiento más completo, por lo que encontramos la relación completa de participantes, aunque no de las obras, que fueron muy numerosas. Flora López expuso junto a las pintoras Julia Alcaide, Pilar Bermejo, su compañera de estudios Lluïsa Botet, Encarnación Bustillo, María Elena Camarón, Esperanza Cañizares López, Polonia Chávarri López de Peña, Elisa de Bustamante, Luisa de la Riva, María Luisa Güell, Elvira Malagarriga Ormart, Juana Maurer, Gloria Montorio, María Nougués, Dolores Pacheco, María Luisa Pérez Herreros⁴⁶. Es posible que la artista siguiera cultivando el género de marinas si tenemos en cuenta los títulos con los que participó en la Nacional de 1917: *Costa de Mallorca*⁴⁷ y *Un astillero en la bahía de Vigo*.

En estos años participará también en dos acontecimientos fundamentales desde el punto de vista artístico institucional: la donación por parte de Muñoz Degraín de sendas colecciones de obras a los Museos de València y Málaga. Los dos actos están ampliamente documentados oficialmente y tuvieron una gran repercusión y difusión en prensa. En ambos casos, Flora López parece actuar como un personaje secundario. Sin embargo, es necesario reivindicar su autonomía cuando refiere la donación de sus obras como un acto de voluntad propia. Así lo hace constar en su hoja de servicio laboral⁴⁸. A tenor de esta consigna, no resulta extraño pensar que también en la donación a València su

46 Los periódicos confirman la exposición de más de 300 o 350 piezas, aunque no se ha localizado un catálogo. A las 17 mujeres participantes se suman 144 artistas varones. «La Exposición...» 1919; «Exposición...» 1919.

47 Es muy posible que sea la misma obra firmada por Muñoz Degraín que se encuentra en el Museo Carmen Thyssen Málaga con el título *Marina (Vista de la Bahía de Palma de Mallorca)*. Las medidas coinciden exactamente con las del catálogo de la muestra de 1917 y no conocemos ninguna otra obra de ese entorno paisajístico. Supondría una muestra más del quehacer artístico conjunto, o de un «reparto» de tareas que finalizaría con la firma final del pintor.

48 ACMC. Expediente personal de Flora López Castrillo. Hoja de servicio incluida en el expediente de jubilación. Sig. 51456.

a esta possible destinació, ixen a l'encontre múltiples referències que hibriden cultures, temps i suggeriments: des dels motius grecs a la lluentor de les bambolines i els vestuaris de somni que van lluir les grans figures femenines del teatre i la dansa les actuacions i les imatges de les quals es van difondre àmpliament en la premsa del moment. Fer volar la imaginació, transmutar la realitat quotidiana amb el somni de l'exotisme arqueològic, reforça el poder transformador que el món de l'espectacle tindria sobre el públic i està en la base del poder evocador de la fantasia esteticista⁴³.

En el camí en paral·lel que tracen Flora López i Muñoz Degraín, el treball d'estos anys es retroalimenta. Tant que algunes obres susciten «dubtes» raonables i seria convenient acceptar la coautoria sense condicionaments, més enllà de participacions puntuals o col·laboracions. *Safo* (1908, Museu de Belles Arts de València), *El Colós de Rodes* (Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando de Madrid, 1914) o *El bany de les nimfes* (1914, Museu Carmen Thyssen de Màlaga), firmades pel pintor, formen part d'este entorn estètic en què l'erudició, el mite i el somni exotista es fonen. En un article publicat en *La Esfera* en 1923⁴⁴, es nomena *Safo* com a títol d'una obra de la pintora amb medalla de segona classe, en una clara confusió amb *Cantatriu grega*. Podria tractar-se d'un lapsus producte del pas del temps i a causa de l'àmbit temàtic coincident, però també podria alertar sobre la realitat coneguda en el moment d'un treball en comú. No obstant això, *Cantatriu grega*, un treball híbrid, inclassificable, en els marges, en el qual a més s'intuïx la tasca col·laborativa de les germanes López Castrillo (també elles van presentar obres a la mostra de 1913) per a construir eixa fantasia preciosista i delicada, difícilment

recentment restaurada per l'IPCE. Agraïsc a Sylvia Carrasco l'accés a la memòria d'intervenció.

43 Litvak 1985.

44 «El arte del abanico» 1923.

causaria controvèrsia quant a una indubtable autoria femenina.

Les cites expositives se succeïxen en els anys següents. La premsa o els catàlegs registren el seu nom, però a penes coneixem dos títols de les obres. La seua presència en la segona exposició permanent del Cercle de Belles Arts de 1915 es recull en diversos mitjans escrits⁴⁵. Igual ocorre amb la seua participació en l'Exposició de Belles Arts de Santander de 1919, organitzada pel Cercle de Belles Arts amb la col·laboració de l'Ajuntament i de l'Ateneu de la capital càntabra. En esta ocasió, la premsa va desenvolupar un seguiment més complet, per la qual cosa trobem la relació completa de participants, encara que no de les obres, que van ser molt nombroses. Flora López va exposar al costat de les pintores Julia Alcaide, Pilar Bermejo, la seua companya d'estudis Lluïsa Botet, Encarnación Bustillo, María Elena Camarón, Esperanza Cañizares López, Polónia Chávarri López de Peña, Elisa de Bustamante, Luisa de la Riva, María Luisa Güell, Elvira Malagarri-ga Ormart, Juana Maurer, Gloria Montorio, María Nougués, Dolores Pacheco, María Luisa Pérez Herreros.⁴⁶ És possible que l'artista continuara cultivant el gènere de marines si tenim en compte els títols amb els quals va participar en la Nacional de 1917: *Costa de Mallorca*⁴⁷ i *Una drassana en la badia de Vigo*.

45 Tots els registres en premsa repeteixen la mateixa informació que es reduïx a l'acte d'inauguració i els noms d'alguns dels artistes participants, entre els quals figura la pintora. No s'ha trobat catàleg o articles més analítics sobre la mostra.

46 Els periòdics confirmen l'exposició de més de 300 o 350 peces, encara que no se n'ha localitzat un catàleg. A les 17 dones participants se sumen 144 artistes hòmens. «La Exposición...» 1919; «Exposición...» 1919.

47 És molt possible que siga la mateixa obra firmada per Muñoz Degraín que es troba en el Museu Carmen Thyssen de Màlaga amb el títol *Marina (Vista de la Badia de Palma)*. Les mesures coincidixen exactament amb les del catàleg de la mostra de 1917 i no coneixem cap altra obra d'eixe entorn paisatgístic. Suposaria una mostra més del quefer artístic conjunt, o d'un «repartiment» de tasques que finalitzaria amb la firma final del pintor.

papel fuera más allá del mero acompañamiento, y se implicara igualmente en las condiciones del legado y su exhibición en las instalaciones del museo. En tal caso, no resultaría un caso único ni extraño. Tenemos que estimar la alta consideración artística, social y económica de un pintor consagrado y, en contraposición, el papel subalterno y secundario asociado a la feminidad, en muchos casos asumido culturalmente por las mujeres.

Esta circunstancia se repite en el caso de la serie cervantina que el pintor y la propia artista donaron a la Biblioteca Nacional en 1920. El trabajo reconocido por la propia Flora López fue: «En la sala destinada a Cervantes de la Biblioteca Nacional figuran dos cuadros donados por la que suscribe que representan la pila donde fue bautizado el inmortal autor del Quijote y “Maritornes” como también las pinturas que decoran el zócalo de dicho salón»⁴⁹. La información llega a ser aún más minuciosa en otros documentos oficiales aportados por la pintora por distintas causas profesionales: «donación de un zócalo de madera esculpida estilo Renacimiento con pintura del propio carácter, cuyas dimensiones son diez metros de longitud por uno veinte de altura»⁵⁰. Todas estas obras se encuentran en paradero desconocido. Es posible que en la fotografía de la Sala Cervantes publicada en *La Esfera* en 1926⁵¹, los dos pequeños cuadros de donación propia sean los que se encuentran debajo del lienzo de la serie *Cervantes ante el Bey de Argel acusado de conjura* en la pared frontal. Sí se aprecia claramente parte del zócalo que decoraba la Sala. No es posible describirlo con exactitud, aunque es evidente que se trató de una obra de gran envergadura, que exigió de un trabajo minucioso y documentado. Demuestra, asimismo, algo fundamental para la revisión de la historia del arte canónica. Pone

49 Idem.

50 AGA. Escuelas del Hogar y Profesional de la Mujer, años 1912-1924, caja 31/05388. Expediente personal

51 Romano 1926, p. 21.

sobre la pista del hecho compartido entre las artistas cuando con sus trabajos desjerarquizados contribuyen a desdibujar los límites formales y estéticos dominantes. Así se constata en la carrera de López Castrillo, como cuando acometió los proyectos de encajes con motivos historicistas ya comentados. La omisión de su autoría y de su voluntad propia en el acto de donación resulta recurrente e incide en la ocultación o subalternidad de su nombre: «A lo largo de todo el testero de la derecha corre, a modo de zócalo, un artístico friso de madera cuyo dibujo es obra también del pintor valenciano –limitado en su parte superior por una franja en la que se lee la primera frase del Quijote. En el centro del friso hay esta dedicatoria: “Al genio creador de Cervantes dedica los cuadros que figuran en esta sala su autor Antonio Muñoz Degraín y su discípula Flora Castillo (sic)”»⁵². Ni siquiera es nombrada entre los asistentes a la inauguración ni en los discursos laudatorios.

No cabe duda de que la presencia de la artista en la elaboración de la serie no se limitó a estos trabajos. Una mirada más incisiva puede abrir las vías que conduzcan hacia nuevas visiones críticas. Resulta recurrente situar el papel de las parejas de los artistas en el paradigma pasivo de la musa y modelo o la inspiración afectuosa. Ocurre con *La Pastora Marcela* (1918), *Dulcinea real* (1916) o *Dulcinea ideal* (1917)⁵³. Más allá de que el nombre de la artista y el taller compartido de la calle Recoletos aparezcan escritos a lápiz en el bastidor de la primera⁵⁴, en las tres obras es posible reconocer un papel activo de la artista, quizás en forma de autorretratos en los dos primeros, y como creadora de una imagen ideal de Dulcinea en la tercera, en consonancia estética con la sibila protagonista de *Cantatriz griega* (1913). También diversos elementos pre-

52 «La Sala Cervantes...» 1920.

53 Díez y Navarro 2003, pp. 106-108, 144-145, 147-153.

54 Biblioteca Nacional de España (BNE). Ficha en Ceres, colecciones en red. <https://ceres.mcu.es/pages/Main?id=121778&inventory=CE0382&table=FMUS&museum=BNE>

En estos anys participarà també en dos esdeveniments fonamentals des del punt de vista artístic institucional: la donació per part de Muñoz Degraín de sengles col·leccions d'obres als Museus de València i Màlaga. Els dos actes estan àmpliament documentats oficialment i van tindre una gran repercussió i difusió en premsa. En els dos casos, Flora López sembla actuar com un personatge secundari. No obstant això, cal reivindicar la seua autonomia quan referix la donació de les seues obres com un acte de voluntat pròpia. Així ho fa constar en la seua fulla de servici laboral⁴⁸. D'acord amb esta consigna, no resulta estrany pensar que també en la donació a València el seu paper fora més enllà del mer acompanyament, i s'implicara igualment en les condicions del llegat i la seua exhibició en les instal·lacions del museu. En este cas, no resultaria un cas únic ni estrany. Hem de considerar l'alta consideració artística, social i econòmica d'un pintor consagrat i, en contraposició, el paper subaltern i secundari associat a la feminitat, en molts casos assumit culturalment per les dones.

Esta circumstància es repeteix en el cas de la sèrie cervantina que el pintor i la mateixa artista van donar a la Biblioteca Nacional en 1920. El treball reconegut per la mateixa Flora López va ser: «A la sala destinada a Cervantes de la Biblioteca Nacional figuren dos quadres donats per la qual subscriu que representen la pila on va ser batejat l'immortal autor del Quixot i "Maritornes" com també les pintures que decoren el sòcol d'este saló»⁴⁹. La informació arriba a ser encara més minuciosa en altres documents oficials aportats per la pintora per diferents causes professionals: «donació d'un sòcol de fusta esculpida estil Renaixement amb pintura del mateix caràcter, les dimensions del qual són

deu metres de longitud per un vint d'altura»⁵⁰. Totes estes obres es troben en parador ignorat. És possible que en la fotografia de la Sala Cervantes publicada en *La Esfera* en 1926⁵¹, els dos xicotets quadres de donació pròpia siguen els que es troben davall del llenç de la sèrie *Cervantes davant el Bei d'Alger acusat de conjura* en la paret frontal. Sí que s'hi aprecia clarament una part del sòcol que decorava la sala. No és possible descriure-ho amb exactitud, encara que és evident que es va tractar d'una obra de gran envergadura, que va exigir un treball minuciós i documentat. Demuestra, així mateix, un fet fonamental per a la revisió de la història de l'art canònica. Posa sobre la pista del fet compartit entre les artistes quan amb els seus treballs desjerarquitzats contribuïxen a desdibuixar els límits formals i estètics dominants. Així es constata en la carrera de López Castrillo, com quan va escometre els projectes d'encaixos amb motius historicistes ja comentats. L'omissió de la seua autoria i de la seua voluntat pròpia en l'acte de donació resulta recurrent i incidix en l'ocultació o subalternitat del seu nom: «Al llarg de tota la testera de la dreta corre, a tall de sòcol, un artístic fris de fusta el dibuix del qual és obra també del pintor valencià –limitat en la part superior per una franja en la qual es llig la primera frase del Quixot. En el centre del fris hi ha esta dedicatòria: "Al geni creador de Cervantes dedica els quadres que figuren en esta sala l'autor Antonio Muñoz Degraín i la seua deixeblla Flora Castillo (sic)"»⁵². Ni tan sols és nomenada entre els assistents a la inauguració ni en els discursos laudatoris.

No hi ha dubte que la presència de l'artista en l'elaboració de la sèrie no es va limitar a estos treballs. Una mirada més incisiva pot obrir les vies que conduïsquen cap a noves visions críti-

48 ACMC. Expedient personal de Flora López Castrillo. Fulla de servici inclosa en l'expedient de jubilació. S. 51456.

49 Ídem.

50 AGA. Escolles de la Llar i Professional de la Dona, anys 1912-1924, caixa 31/05388. Expedient personal.

51 Romano 1926, p. 21.

52 «La Sala Cervantes...» 1920.

LA ESFERA
EL ARTE DEL ABANICO



Fig. 6 Flora López Castrillo, *Idilio. País de abanico*, 1922. Vitela. Reproducción en «El arte del abanico», *La Esfera*, 27 de enero de 1923.

Flora López Castrillo, *Idil-li. País de ventall*, 1922. Vitel·la. Reproducció en «El arte del abanico», *La Esfera*, 27 de gener de 1923.

Flora López Castrillo, *Idilio. País de abanico*, 1922. Vellum. Reproduction in "El arte del abanico", *La Esfera*, January 27, 1923.

sentes en esta obra se reconocen en *Alegoría en honor del Manco de Lepanto* (1917); mientras que en *D. Quijote en casa de los duques. Doña Rodríguez suplica por la honra de su hija* (1918) se perciben correspondencias evidentes con *El desayuno de la muñeca*⁵⁵. Estos y otros casos de la serie exigen de un mayor detenimiento.

En el mismo camino de la superación de las fronteras establecidas por el canon, hay que

valorar su dedicación a los abanicos pintados, en clara vinculación con su especialización docente en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. En 1922 tuvo la oportunidad de exhibirlos en una muestra, significativa en número de piezas, celebrada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se expusieron dieciocho vitelas, aunque únicamente conocemos dos de ellas por la publicación en *La Esfera*⁵⁶ (Fig. 6). Blanco Coris⁵⁷ destacó la variedad de temáticas, «marinas, paisajes, figuras, asuntos y alegorías», y de técnicas: «unas están resueltas con espontánea y franca factura; las otras obedecen a la índole de las composiciones: están más acabadas, y en todas ellas aparece siempre la colorista, que entona, que domina el ambiente, obteniendo con tonalidades finas y simpáticas conjuntos de una originalidad y visualidad armónica admirables»; estas palabras laudatorias, sin embargo, son consideradas por

⁵⁵ El óleo presentado por Flora López en la Nacional de 1912 y firmado por Muñoz Degraín, según se informa en Díez y Navarro 2003, p. 160.

⁵⁶ «El arte del abanico» 1923.

⁵⁷ Blanco 1922.

ques. Resulta recurrent situar el paper de les parelles dels artistes en el paradigma passiu de la musa i model o la inspiració afectuosa. Ocorre amb *La Pastora Marcel·la* (1918), *Dulcinea real* (1916) o *Dulcinea ideal* (1917)⁵³. Més enllà que el nom de l'artista i el taller compartit del carrer Recoletos apareguen escrits al llapis en el bastidor de la primera⁵⁴, en les tres obres és possible reconèixer un paper actiu de l'artista, potser en forma d'autoretrats en els dos primers, i com a creadora d'una imatge ideal de Dulcinea en la tercera, en consonància estètica amb la sibil·la protagonista de *Cantatriu grega* (1913). També diversos elements presents en esta obra es reconeixen en *Al·legoria en honor del Manco de Lepanto* (1917); mentre que en *El Quixot a la casa dels ducs. Donya Rodríguez suplica per l'honra de la seua filla* (1918) es perceben correspondències evidents amb *El desdejuni de la nina*⁵⁵. Estos i altres casos de la sèrie exigixen més deteniment.

En el mateix camí de la superació de les fronteres establides pel cànon cal valorar la seua dedicació als ventalls pintats, en clara vinculació amb la seua especialització docent a l'Escola de la Llar i Professional de la Dona. En 1922 va tindre l'oportunitat d'exhibir-los en una mostra, significativa en nombre de peces, celebrada en l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando. Es van exposar díhuit vitelles, encara que únicament en coneixem dos per la publicació en *La Esfera*⁵⁶ (fig. 6). Blanco Coris⁵⁷ va destacar la varietat de temàtiques, «marines, paisatges, figures, assumptes i al·legories», i de tècniques: «unes estan resoltes amb espontània i franca factura; les altres obeïxen a l'índole de les composicions: estan més acabades, i en to-

53 Díez i Navarro 2003, p. 106-108, 144-145, 147-153.

54 Biblioteca Nacional d'Espanya (BNE). Fitxa en Ceres, col·leccions en xarxa. <https://ceres.mcu.es/pages/Main?id=121778&inventory=-CE0382&table=FMUS&museum=BNE>

55 L'oli presentat per Flora López en la Nacional de 1912 i firmat per Muñoz Degraín, segons s'informa en Díez i Navarro 2003, p. 160.

56 «El arte del abanico» 1923.

57 Blanco 1922.

tes elles apareix sempre la colorista, que entona, que domina l'ambient, obtenint amb tonalitats fines i simpàtiques conjunts d'una originalitat i visualitat harmònica admirables»; estes paraules laudatòries, tanmateix, són considerades pel seu caràcter «viril» de «pintora forta», per la qual cosa deslegitimen les capacitats femenines per a la creació.

Independentment del format, la pintura paisatgística copa la producció presentada a la resta de certàmens que va freqüentar fins a 1935. La coneixem de manera referencial, pels títols dels catàlegs, alguna reproducció en premsa i les fotografies del ja esmentat fons Casa Moreno. El mar i els seus entorns en diferents llocs de la geografia espanyola, les activitats marítimes i els efectes estacionals centren uns interessos en els quals s'amalgama aspectes de l'objectivitat i l'emocionalitat⁵⁸. En la Nacional de 1926 va presentar *Alba a la platja (València)* i *Racó de Pasaia* (fig. 7); *Vesprada de tardor*, en el Saló de Tardor de l'Associació de Pintors i Escultors de Madrid, celebrat en 1927; repetiria en este mateix esdeveniment l'any següent, amb *Nimfes en l'esbargiment campestre*, una nova incursió en els somnis mítics; *Un raval (Ourense)* i *De tornada de la pesca (Màlaga)* la representaran en la Nacional de 1930; *Borrasca* en la de 1934 i tornaria a presentar *De tornada de la pesca (Màlaga)* en el Saló de Tardor de 1935.

Epíleg obert

Amb esta última mostra finalitza la dimensió pública del seu perfil creatiu. Les conseqüències de la Guerra Civil i la depuració patida en degueren ser claus. No obstant això, va continuar amb la docència a l'Escola de la Llar i Professional de la Dona fins a la seua jubilació el 26 de novembre de 1948⁵⁹. Va morir a Madrid el 14 de febrer de 1952.

58 Pena 2010.

59 ACMC. Expedient personal. S. 51456.



su carácter «varonil», de «pintora recia», por lo que deslegitimizan las capacidades femeninas para la creación.

Independientemente del formato, la pintura paisajística copa la producción presentada al resto de certámenes que frecuentó hasta 1935. La conocemos de forma referencial, por los títulos de los catálogos, alguna reproducción en prensa y las fotografías del ya mencionado fondo Casa Moreno. El mar y sus entornos en distintos lugares de la geografía española, las actividades marítimas y los efectos estacionales centran unos intereses en los que se amalgama aspectos de lo objetivo y lo emocional⁵⁸. En la Nacional de 1926 presentó *Amanecer en la playa (València)* y *Rincón de Pasajes* (Fig. 7); *Tarde de otoño*, en el Salón de Otoño de la Asociación de pintores y escultores de Madrid, celebrado en 1927; repetiría en este mismo evento al año siguiente, con *Ninfas en el recreo campestre*, una nueva incursión en las ensoñaciones míticas; *Un*

58 Pena 2010.

Fig. 7 Flora López Castrillo, *Rincón de Pasajes*, 1926. Óleo sobre lienzo, 150 x 103 cm. Reproducción en La Esfera, 9 de octubre de 1926.

Flora López Castrillo, *Racó de Pasaia*, 1926. Oli sobre tela, 150 x 103 cm. Reproducció en La Esfera, 9 d'octubre de 1926.

Flora López Castrillo, *Rincón de Pasajes*, 1926. Oil on canvas, 150 x 103 cm. Reproduction in La Esfera, October 9, 1926.

arrabal (Orense) y *De vuelta de la pesca (Málaga)*, la representarán en la Nacional de 1930; *Borrasca* en la de 1934 y volvería a presentar *De vuelta de la pesca (Málaga)* en el Salón de Otoño de 1935.

Epílogo abierto

Con esa última muestra finaliza la dimensión pública de su perfil creativo. Las consecuencias de la Guerra Civil y la depuración sufrida debieron ser claves. No obstante, continuó con la do-

La configuració de la seua identitat artística suposa enfrontar presències en les absències. És possible que no s'entenga l'entitat de la seua figura sense la presència del magisteri i l'acompanyament personal d'Antonio Muñoz Degraín, encara que igualment caldria calibrar-ho com un registre d'influències recíproc en el qual els afectes intervenen en les dos direccions. La influència d'un ensenyament procedent d'una personalitat artística prestigiosa suposava una carta de presentació important per a qualsevol artista, però en el cas de Flora López cicatritzada com una ferida antiga. Seguir i continuar uns interessos estètics i una manera d'entendre la pràctica artística, més que invalidar, hauria d'entendre's com una oportunitat per a construir i consolidar un coneixement que, en este cas, s'escriu amb lletra pròpia (fig. 8).

Però el seu cas no és estrany ni únic. En els últims anys són nombrosos els estudis encaminats a subvertir el paradigma construït de la «genialitat» i l'«excepcionalitat» com a atributs solitaris i masculins dins d'un orde historiogràfic i social establert, perquè este es fonamenta en la major part dels exemples en la subalternitat de les companyes artistes que són oblidades, ocultades o menysvalorades⁶⁰. La conseqüència natural del posicionament de Flora López Castrillo en els relats historicoartístics passa no només per l'estudi de la seua figura, sinó per la revisió del catàleg del pintor Antonio Muñoz Degraín. Crec que els termes d'eixa reconsideració han de transcendir la seua posició marginal i subalterna. La seua trajectòria professional així ho avala. Les institucions culturals tenen una comesa essencial en este sentit. Només així es podrà contribuir al fet que altres narracions de la història de l'art siguen possibles.



Fig. 8 Fotografia de Flora López Castrillo reproduïda en Ignacio Carral, «Este año han concurrido cuarenta y ocho mujeres a la Exposición Nacional», Estampa, 10 de junio de 1930.

Fotografía de Flora López Castrillo reproduïda en Ignacio Carral, «Este año han concurrido cuarenta y ocho mujeres a la Exposición Nacional», Estampa, 10 de juny de 1930.

Photograph of Flora López Castrillo reproduced in Ignacio Carral, "This year forty-eight women have attended the National Exhibition", Estampa, June 10, 1930.

⁶⁰ Joanna Russ (2018) ha revelat quines són les estratègies de la negació i l'ocultació en el cas de les escriptores, extensible a les artistes de qualsevol gènere.

cencia en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer hasta su jubilación el 26 de noviembre de 1948⁵⁹. Falleció en Madrid el 14 de febrero de 1952.

La configuración de su identidad artística supone enfrentar presencias en las ausencias. Es posible que no se entienda la entidad de su figura sin la presencia del magisterio y el acompañamiento personal de Antonio Muñoz Degraín. Aunque igualmente habría que calibrarlo como un registro de influencias recíproco en el que los afectos intervienen en ambas direcciones. La influencia de una enseñanza procedente de una personalidad artística prestigiosa suponía una carta de presentación importante para cualquier artista, pero en el caso de Flora López cicatriza como una herida antigua. Seguir y continuar unos intereses estéticos y una forma de entender la práctica artística, más que invalidar debería entenderse como una oportunidad para construir y consolidar un conocimiento que, en este caso, se escribe con letra propia (Fig. 8).

Pero su caso no es raro ni único. En los últimos años son numerosos los estudios encaminados a subvertir el paradigma construido de la «genialidad» y la «excepcionalidad» como atributos solitarios y masculinos dentro de un orden historiográfico y social establecido, pues este se apoya en la mayor parte de los ejemplos en la subalternidad de las compañeras artistas que son olvidadas, ocultadas o minusvaloradas⁶⁰. La consecuencia natural del posicionamiento de Flora López Castrillo en los relatos histórico-artísticos pasa, no solo por el estudio de su figura, sino por la revisión del catálogo del pintor Antonio Muñoz Degraín. Creo que los términos de esa reconsideración deben trascender su posición marginal y subalterna. Su trayectoria profesional así lo avala. Las instituciones culturales tienen un cometido esencial en este sentido. Solo así se podrá contribuir a que otras narraciones de la historia del arte sean posibles.

59 ACMC. Expediente personal. Sig. 51456.

60 Joanna Russ (2018) ha desvelado cuáles son las estrategias de la negación y la ocultación en el caso de las escritoras, extensible a las artistas de cualquier género.

Of stories and identities. Reflections on shadows

Gender studies with a feminist perspective have contributed to revealing the situated and constructed character of canonical stories. And the canon is taken into account when categories that have to do with positions of power are considered natural, universal and incontestable.² Quality is one of them³. It is researched and written from specific places that denote specific interests or facts accomplished by a historiography and sources that are intended to be aseptic. In the case of women artists, the evidence of historiographic biases, and the application of recurrent mechanisms of exclusion, are particularly bloody. Positioned by canonical narratives in oblivion, subalternity or anomaly, among other recurring paradigms, their knowledge, recognition and assessment become an unavoidable commitment. What if we look from other places? What if we ask ourselves other questions?

The individual and collective efforts to rescue women artists in Spanish territory from oblivion, eclipse, concealment or rarity are bearing abundant fruit.⁴ However, the necessary work of studying specific female creators must lead to revealing these conditionings and configuring more complex and global critical narratives. The studies on the artist and professor Flora López Castrillo must be contextualized within this approach.

The bibliographical and critical overview of the painter, in addition to being scarce, is conditioned, subsidiary and biased. Her figure, inescapably, appears linked to that of Antonio Muñoz Degrain, who was her professor at the Special School of Painting, Sculpture and Engraving in Madrid, and her artistic companion until the painter's death, a condition on which we will return to. The truth is that practically all the references and primary sources about her convert an objective reality – formative relationship, discipleship, joint work –, which substantiates her figure as “disciple” or “favorite student”, into

a qualification that positions her in an eternal subordination, annuls their creative and artistic autonomy and makes them invisible⁵. Not even his nominal identity is certain, which makes it extremely difficult to trace him. We find various ways of referring to her in documentary sources: “Flora Castrillo”, “Flora J. Castrillo”, “Flora Castillo”, “Flora del Castillo”, “Flora Trillás” and “Flora Trillós”⁶. On the other hand, in a suggested or direct way, the professional appears permanently “contaminated” with the private. It is very likely that Flora López Castrillo and Antonio Muñoz Degrain were a romantic couple, but the relationship could also have had a filial nature, given the large age difference between them and the circumstance of losing their parents relatively soon. This fact, which in any professional career should be part of private life or circumstantially relevant due to its consequences, in the case of the painter furrows and defines the public sphere of her artistic identity. The truth is that we must recognize that we are moving in a speculative and intimate terrain that, however, we take into account because it absolutely conditions the analysis and critical judgments that have been made about her work and her figure as creator.

I quote the term “contaminated” because the subordination of one member to another in the couple from the historiographical treatment, and its social dimension, always negatively or contemptuously affects women, becoming indelible stigmas.⁷ Regardless of the nature of their relationship, the fact of presenting Flora López Castrillo recurrently as a “close friend”, “lover”, and even with the prejudiced link of “niece”⁸, positions his artistic identity, consciously or unconsciously, in an area filled

1 This work is linked to the project I+D “Desnortadas. Territorios de género en la creación artística contemporánea” (PID2020-115157GB-I00), financed by the Ministry of Science and Innovation.

2 Pollock (1999) 2022, pp. 33-78.

3 From Diego 2020, pp. 25-39.

4 The historiographic corpus is happily nourished by research groups, exhibition experiences and studies that are growing. Just to mention the closest ones in time, and without space to be exhaustive, Illán and Lomba 2014 serve as a reference; Lomba 2019; Gil and Lomba (coords.) 2021; Barcenilla and Ansa 2021; Gil y Lomba (dirs.) 2022; From the Villa 2023; Murga and Gaitán, 2023.

5 I develop this circumstance in detail in “Gender Veils and Reveals. The artistic identity of Flora López Castrillo in process”, in Barcenilla, H. and Lekuona, A. (eds.), *Historias desnortadas. Feminist proposals for a history of contemporary Spanish art*, Valencia, Tirant lo Blanch, in press.

6 Catalogs 1910, 1912; Catalog 1933; “Mr. Muñoz Degrain”, 1913; “Valencia”, 1913. I thank Francisco Pérez Puche for his invaluable help in the search for newspaper information. See López 1998 and Pérez 2023.

7 It is an issue that is repeated with more or less success when it comes to reconsidering and being able to test values and trajectories that have been eclipsed, forgotten and hidden in all areas of creation. The cases are very numerous since, to the best known, many others are being added. However, it is becoming more natural in recent works, such as the exhibition *Modern Couples. Art, Intimacy and the Avant-garde*, held between 2018 and 2019 at the Barbican Art Gallery in London.

8 This last “kinship” in Rodríguez 1966, pp. 103-104.

with doubt about his autonomy, his personality and his value. Affective references influence the evaluations of the artists in such a way that they are naturalized as part of a supposed feminine essence: loving, caring, supporting or helping are considered innate qualities ratified in their practical normality by the social construction of gender. It doesn't happen in the opposite direction. It is rare that the male part of artistic tandems is (dis)qualified due to affective biases. For this reason, we do not find any reference to the possibility that the works were actually the product of joint work, of a creative "society" conscious of co-authorship, and signed, in many cases, only by the painter to ensure an economic transaction advantageous protected by consolidated prestige. He once again proposes questions for reflection. In response to the canonical notion of "artistic genius", one could propose the relevance of mutual influence, of a common effort or without express recognition of authorship. Likewise, we could think about the value of creative practice, not as an assistantship or mere participation, or of works signed by him and made by her. Stylistic and formal changes and introductions could also be valued not in a devaluing sense for the painter, but as renewed and different artistic inquiries, thus, that she was who influenced on him.

Flora López's voice is barely audible. The only words we know are transcribed by journalist Ignacio Carral: "How many times," he exclaims, "did the teacher tell me: What a shame you're not a boy!" And the boys left him, they rebelled against him. While I always remained by his side."⁹ The different interpretive profiles of the phrase are complex. On one hand, it seems as if the shared awareness of the problematic emancipation of women in the artistic world remains intact in her memory. On the other hand, the apparent acceptance of unwavering loyalty is uncomfortable, a kind of irrevocable sentence. However, I venture to read it between the lines to perceive a declaration of principles of a vital and professional journey together.

Years before, in 1914, Muñoz Degrain had vehemently declared:

*I was never fond of teaching. Proof of this is that I have no other disciples except those who went to my class at the Academy and, by exception, José Nogales, from Malaga, and Flora Castrillo, who has also left the School. She came to my class and I became interested in her because I saw her great application and the advances she made of it, also justified by her great love for her work. I brought it to my studio and I'm glad I did so. Flora has already had several awards at the School for her application. It has caused me some displeasure, because malicious people began to say that I [sic] painted her pictures. It is absolutely false. When she won a prize in landscape at school, she was alone and there was no doubt that she had unusual aptitudes for art (...)*¹⁰.

Both voices prove the greatest of their alliances: commitment and passion for creation (Fig. 1).

Light in the shadow. Creating your own room

Every biographical story has something of a fable. Data transforms its apparent simplicity, the shortness or extent of its information and the scope of its effects into a necessary transcendence. We trace the profiles of an identity image that must be recognized as constructed, limited and partial. Aware of this, we go through some of the vital and professional aspects that make up features of the artist's figure.

Flora López Castrillo was born in Madrid on November 24, 1878. She was the second of the three daughters of the couple formed by Vicente López Iglesias, a native of Madrid and a day laborer by profession, and Ildefonsa Castrillo Parra, born in Alcalá de Henares. The family's residence on Santa Bárbara Street in Madrid must have been very short because, as of the 1881 census, it does not appear at this address. The trace is lost until 1910. In this year, a new family unit resides on San Lorenzo Street, which will be the address where all its members will remain until their respective deaths. The three sisters, Remedios, Flora and Eulalia, will live with their aunt Justa Castrillo Parra, who appears as the head of the family.¹¹.

9 Carral 1930. Taking these words into account, it is at least surprising that the painter was not part of the exhibition tribute to the painter, held at the Círculo de Bellas Artes in Madrid in 1927, organized by her son Joaquín Muñoz Sánchez and the painter Federico Ferrándiz (La Esfera, April 16, 1927; García 1927. It could have been his own decision, but I think it is more accurate to think of an intentional omission.

10 Martin 1914.

11 The 1910 registry includes another uncle, Sabas Castrillo Parra, a public primary school teacher, as a cohabitant. The years of birth of the sisters recorded in the registers are not at all reliable as they vary. Flora's birth certificate corroborates it. The family lived at number 2 sextuplicated, ground floor left. This information is repeated in the catalogs of the national exhibitions in which she participated in 1910, 1912, 1913 and 1915; Only in the one from 1917 the ad-

This living environment, within a community of educated, hard-working and independent women, would have favored the artist's vocation and concerns. Aunt Justa had passed subjects at the Madrid School of Commerce in 1882.¹², while Remedios worked as a telegrapher since 1910, and, since 1913, she did not give up her efforts to be a French teacher in adult schools.¹³

We do not know details of her basic academic training. The administrative records known to date certify her higher artistic education at the Special School of Painting, Sculpture and Engraving of Madrid. The painter completed her studies in six courses, between 1905 and 1911. Her entry into the School was late considering that the minimum age for entry was 12 years.¹⁴ The training received was adjusted to the standardized curriculum for female students and coincided with that of the rest of the classmates with whom she shared her academic career. The subjects studied were Ancient Drawing and Clothing and Landscape during the six years, Theory and History of Fine Arts, during three, and Perspective, Artistic Anatomy and Aesthetic Theory of Color, during two. It was common for female students to enroll in the same subjects throughout their academic career, in order to overcome increasingly specialized training levels.¹⁵

Regardless of the debate about the situation and quality of regulated artistic studies in the first decades of the 20th century in Spain, and its influence on the students¹⁶, the significance in the lives and careers of the artists who managed to successfully complete their studies, despite obstacles and gender conditioning, is indisputable. The possibility of access to education was essential to change the lives of women. And all this even taking into account the clear discrimination suffered by female students in relation to their male classmates. The

dress that she provided is Recoletos, 12, although it seems that this was the location of the workshop shared with Muñoz Degrain. The registers indicate changes in addresses – in 1935 the three sisters lived at number 4 and in 1952, only Flora and Eulalia, on the first floor of number 12 – but always on the same San Lorenzo street. AVM. Registers 1878-1950.

12 Instruction for women, 1882, p. 295.

13 The Correspondence of Spain, 1910; The Modern School, 1913, p. 1888; Instruction Gazette 1916, p. 27.

14 AHBFBAA. UCM. Applications for admission to the School. File 130. On the training of women in the Special School, see De Diego 1987, Cabanillas and Serrano 2019 and Lomba 2029, pp. 60-66.

15 AHBFBAA. UCM. Registration book. File. 199.1.

16 García-Luengo 2013.

student Flora López completed her training with brilliance judging by the numerous recognitions obtained in various subjects¹⁷. After completing her degree and the opposition exam, she obtained the title of Drawing Teacher in 1911, which qualified her for teaching.¹⁸

Very soon, she will begin a professional journey in which she will combine the two activities that I understand to be vocational, emancipatory and in deep correspondence: artistic practice and teaching. Since 1909, she has sought to consolidate job security in the field of teaching by applying for a position as Assistant Professor of Drawing at the Escuela Normal Superior de Maestras de Madrid.¹⁹ In 1915 we found her among the candidates admitted to the Calligraphy positions in Madrid and Coruña.²⁰ However, it will be the Women's Home and Professional School²¹ the institution in which, finally, she would develop her pedagogical career since 1920, the year of his appointment²², and until 1948 when she retired. During the parenthesis between 1925 and 1930 in which she had to take a forced leave of absence, the artist taught drawing classes at an adult school in Madrid that has yet to be identified.²³ She specialized in two subjects: Fan Painting and, starting in 1930, Linear and Artistic Drawing (decorative composition), the year in which she filled the position vacant due to the retirement of Fernanda Francés. Both subjects will find correlation with the exhibition dimension of her artistic production and will feed each other, blurring the boundaries between activities.

17 In the subject of Landscape he obtained a diploma (1906); prize in artistic anatomy (1908); degree and honors in Theory and History of Fine Arts (1909); second prize in Landscape (1909) and in Theory and History of Fine Arts (1910); medal in Landscape (1910); prize money in Landscape (1911); second prize and title in Drawing of the Ancient (1911). AHBFBAA. UCM. File 200.

18 AGA. Budgets of the Women's Home and Professional School, years 1912-1924, box 31/05388. Personal file of Flora López Castrillo.

19 Gaceta 1909. Female education in Spain and the professionalization of teaching in Capel 1986.

20 Gazette 1915.

21 About the School see Pérez-Villanueva 2015; Cotello 2016.

22 Since 1912 he had requested admission to the examinations in Geometric Drawing and the History of Decorative and Industrial Arts. AGA, box 31/14900, file 4917, file 48 relating to Flora López Castrillo is missing, and only a manuscript by the artist herself is preserved.

23 AGA. Records of teachers of Women's Home and Professional Schools, 1917-1935, box 31/05389.

It is necessary to calibrate the collective generational dimension of women who, since the end of the 19th century, fought with absolute conviction for their recognition as political subjects, who fought for emancipation, public recognition and freedom from gender impositions, even assuming oppressive social roles linked to domesticity, deeply rooted culturally in Spain. Flora López was part of those generations of professional women, some already known and many others anonymous, whose impact within a feminine collectivism is being vindicated with each work that is promoted by research. The artist had as colleagues at the Women's Home and Professional School, among other notable women, Fernanda Francés (Modeling of small objects and artificial flowers, and Artistic drawing and elements of decorative composition), Victorina Durán and Matilde Calvo (Works in antler, leather and batik), Eloisa Bellestar Huguet and Josefa Huguet (Lace), María de los Ángeles Prytz (French language), Carmen Fustegueras (English language) or Florencia Herrero (Shorthand). Based on this teaching staff, it is necessary to calibrate the pedagogical role and commitment to training aimed at the professional training of women in an institution linked to traditionalist values and tasks.

Linking some references in the press, scarce but eloquent, we can trace traits of a fighting, brave and independent, persevering and committed personality, since she was a student. We find Flora López among the artists who attended the Artistic Anatomy classes of Professor Parada y Santín, who names her in a writing revealing the aberrant circumstances suffered by female students due to the impossibility of studying nude from life.²⁴ The struggles for women's rights at the School were accompanied by activism in favor of improvements that affected all students, such as the one that united a group of students in 1909, among which were only two students, Flora López and Lluïsa Botet, signing the petition suing the state of the facilities and urging the pertinent works to be undertaken²⁵. Years later, in 1936, the active commitment seems to be still alive judging by the financial

24 The institutional ban is part of a debate that denotes the contradictions and serious consequences for the students of official artistic education. Parada and Santín's Artistic Anatomy classes were attended by all the students who requested it, although it is understood that they were unofficial. The public and favorable disposition of this professor appears in an article published in the press and addressed to the Minister of Public Instruction and Fine Arts (Stop 1908).

25 "Artistic news" 1909.

donation that the artist and her sister Eulalia made to the cause to support the families of the fallen of the Popular Front²⁶. This political significance, yet to be studied in more depth, would be at the base of the repression suffered in 1940 as a consequence of the purification processes.²⁷ Perhaps not by his own will, the last exhibition of his work would take place in 1935.

In her professional career, teaching work and artistic practice are closely linked, although it is necessary to specify conditions that make the analysis of her production difficult to calibrate and problematize its complexity. The most direct path in tracking is its participation in official competitions and exhibitions of different kinds. The scope of these public exhibitions in the artistic career of the participants will promote their visibility and in some cases their recognition, despite the limited representation and rewards granted to women compared to their male colleagues.²⁸ In this sense, her journey is situated in specific exhibition appointments in the period between 1910 and 1935. Even though she was a final year student at the School, she began the path of pictorial professionalization by sending a painting to the National Exhibition of Fine Arts in Madrid in 1910 a *Marina*, which received an honorable mention. As a result of her intense training background in the study of landscape with the teaching of Muñoz Degrain, and her work with the painter, the treatment of seascapes will be recurring, although taking into account a diversity of issues and visions.²⁹ The late-romantic exaltation, modernized by modernist and turn-of-the-century symbolist poetics, builds an evocative fantasy of raging seas and wrecked ships to illustrate human fragility.³⁰

26 "List of donations..." 1936.

27 Purification Commission C: "Disqualification from holding managerial and trust positions in Cultural and Educational Institutions," according to the BOE of September 22, 1940. The consultations carried out at the Documentary Center of Historical Memory of Salamanca to finding the purge file named in the BOE has not produced results.

28 From Diego 1987, pp. 224-276; Lomba 2019, pp. 75-121; Assier 2020, pp. 41-69.

29 The consideration of landscaping among female painters in Lomba 2019, pp. 161-167.

30 In the Exhibition catalog next to the title, a fragment of Espronceda's *The Devil's World* clarifies the intention. The work, whose whereabouts are unknown, was sold to Mrs. Teresa Téllez de Horcford (sic). Association Gazette 1910, p. 9. We cannot delve deeper into the analysis since the photographic reproduction of the exhibition catalog does not allow it. The Casa Moreno archive (IPCE Photo Library) has another work with similar characteristics; It houses a total

It will not be the only case in which he demonstrates interest in the correspondence between literature and painting. In *Marina*, also known as *Galatea*, awarded with the third medal at the National Exhibition of 1912 (Fig. 2)³¹, the cultured poetic references specify the theme represented. The catalog cites some verses from the “Song of Nerea” included in the pastoral novel *Diana in Love* by Gil Polo (1564). A playful, dancing and elusive nymph Galatea, and an expectant Lycian shepherd who jealously inquires about her, respond to the inspiring story.³² However, the syncretic fantasy evocative of classical and Venetian environments sublimates the motif with pictorial resources. In the immensity of a seascape resplendent with the creative interpretation of the strident colors of twilight, the figurative motifs – ethereal characters, lyre, scattered flowers, boats and the Venetian votive capital or bricole – merge with vigorous strokes and precise stains. The sensory effects of light and color invite a vibrant and festive visual recreation. The formal treatment conveys the sensory experience towards suggestive daydreams.

With great ease and creative freedom, the painter’s production moves between literary and mythological universes, the genre of customs or floral motifs, compositions that, although not exclusively, are recurrent among the subjects worked on by the artists. Titles like *The Doll’s Breakfast*³³ or *Flores* also represented his participation in the 1912 National.

In some of the matters of customs, personal experiences are glimpsed. From the escape from the Venetian lagoon to the beaches of Malaga, lovers come closer. And when the myth becomes reality the characters are updated. *Clear night* –also known as *Idilio en la Cale-*

*ta*³⁴, is an example of the parallel paths of Muñoz Degrain and Flora López³⁵. The variation in the title – probably to avoid the confusion with *Noche Clara* in the *Painter’s Cove* – coincides with two different perspectives. The artist works on light and atmospheric effects in a panoramic view in which the scene, full of characters and activity, is anecdotal. The painter, on the other hand, simplifies the compositional complexity in order to balance the plastic interests with the intimacy of the story of the love experience fostered by the two central characters (Fig. 3).

In the National of 1915³⁶, the artist once again showed the diversity of her pictorial interests. We repeatedly attend an itinerary that returns to antiquity in a mythical key, back from genre painting. Along with *Noche Clara* she presented *Brisas helénicas*³⁷, a large canvas that caught the attention of critics³⁸, in which she recreates a fable with a classicist setting with the sea as a recurring setting. It is a work of great evocative lyricism, a recreation of archaeological taste and, at the same time, a refined drive of the senses (Fig. 4).

In these years of creative and exhibition effervescence, the painter shows the heterogeneity of her interests, not only in genres but also in formats. The National

of six photographs from the archive of the artist’s cataloged works whose whereabouts are unknown. They are all landscapes of different signs.

31 The painting has been exhibited in the exhibitions *Invitadas* (Prado Museum, 2020-2021) and *Towards Poetics of Gender. Women artists in Spain. 1804-1939* (IAACC Pablo Serrano de Zaragoza and Museo de Bellas Artes de Valencia, 2022), making it the author’s best-known work.

32 The figure of Licio is missing from the reproduction of the painting in the official catalog of the exhibition. It is possible that the artist set out in a more concrete way the story for the sale to the State for the Museum of Modern Art, an operation that was developed in a long and tedious process, from the preparation of the favorable report by the Academy of Fine Arts of San Fernando in 1914, passing through the delivery of the work in 1915, until its collection by the author in 1917. AGA, sig. 25/19461.

33 A reproduction of the work in Díez y Navarro (dirs.) 2003, p. 160.

34 It is a traveling work. The painting in the Museum of Málaga must be dated 1914. The artist participated with a work titled *Playa de la Caleta de Málaga - The beach of Caleta, Málaga*, in the exhibition of the Association of Painters and Sculptors held in Brighton that year (Catalogue 1914, p. 25; It would be the same work donated to the Provincial Museum of Fine Arts of Málaga in 1915 (Museo Provincial 1916), after competing with it in the National of that year (Catálogo 1915, p. 29).

35 We are moving in the realm of speculation, but it is very possible that the painter visited Malaga judging by the landscape enclave represented. Without being able to document it yet, I find several references to summer breaks in the city.

36 The artist was awarded a travel bag of 500 pesetas. The destination(s) in which she will use this assignment is unknown. ACMC. Personal file of Flora López Castrillo. Service record included in the retirement file. Sig. 51456.

37 The work’s whereabouts are unknown. Just as *Idilio en la Caleta* was exhibited since its donation in the Muñoz Degrain room of the Provincial Museum, as can be seen in the photographs published in the commemorative book of the inauguration and in the press (*La Esfera* 1916), *Brisas helénicas* seems not to have arrived to never be exhibited, although its arrival in Malaga is confirmed documentary in the Museum Catalog of 1917, which publishes an image. The last reference found is from 1931. In the Museum Catalog of 1933 it is no longer mentioned. The 1915 Catalog also published a photograph.

38 J. del C. 1915.

Exhibition of Decorative Arts of 1913 provided an ideal space to demonstrate this.³⁹ In this contest she presented a variety of works significant to her way of understanding artistic creation: in addition to *Cantatriz griega*, she competed with two posters, for Tobacco Shop and for Concert, a border for a 14th century tapestry, and four projects for applied lace from different styles⁴⁰. *Cantatriz griega* (Fig. 5), with which she won a second medal, the highest award of her career, is the artist's most personal work in that it blurs the borders and hierarchies of the arts by working with mixed media tempera painting, sewing, cutting paper and applying pearls on a large canvas with a hand-crafted frame. This exercise of technical, original and creative syncretism, shared with the work of so many artists, gauges the importance of women's multidisciplinary work and their contribution to the reconsideration and subversion of artistic canons.⁴¹ The State purchase protocol defines it as "a decorative composition, an allegory of Greek song and dance," to which we should add the information written on the lower bar of the piece: "Tempera mural decoration for a living room." concert"⁴². In response to this possible destination, multiple references come to light that hybridize cultures, times and suggestions: from Greek motifs to the brilliance of the scenes and the dream costumes worn by the great female figures of theater and dance whose performances and images were widely reported in the press at the time. Letting the imagination fly, transmuting everyday reality with the dream of archaeological exoticism, reinforces the transformative power that the world of entertainment would have on the public and is at the basis of the evocative power of aesthetic fantasy.⁴³

In the parallel path that Flora López and Muñoz Degraïn trace, the work of these years feeds on each other. So much so that some works raise reasonable "doubts" and it would be advisable to accept co-authorship

39 I have had the opportunity to delve into the contest and the work Greek *Cantatriz* in Ruiz 2023. See Caparrós 2023, pp. 200-242; Gaitán and Murga 2023, pp. 49-87.

40 Catalog 1913, p. 7.

41 The work has been part of the exhibition *Al bias. Artists and design in the Spanish avant-garde*, held at the National Museum of Decorative Arts between 2023 and 2024. Gaitán y Murga 2023.

42 Acquisitions protocol. MENU DGBBAA. Section 10. "Promotion of Fine Arts". Acquisitions 1913. Folder 109. The work has recently been restored by the IPCE. I thank Sylvia Carrasco for access to the intervention report.

43 Litvak 1985.

without conditions, beyond specific participations or collaborations. Sappho (1908, Museum of Fine Arts of Valencia), *El Coloso de Rodas* (Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in Madrid, 1914) or *El baño de las ninfas* (1914, Museo Carmen Thyssen Málaga), signed by the painter, They are part of this aesthetic environment where erudition, myth and exotic dream come together. In an article published in *La Esfera* in 1923⁴⁴, Safo is named as the title of a work by the painter with a second-class medal, in clear confusion with *Cantatriz griega*. It could be a lapse resulting from the passage of time and due to the coincident thematic scope, but it could also alert us to the reality known at the time of a common work. However, *Cantatriz griega*, a hybrid work, unclassifiable, on the margins, in which the collaborative work of the López Castrillo sisters is also sensed (they also submitted works to the 1913 exhibition) to construct that precious and delicate fantasy, hardly would cause controversy regarding undoubted female authorship.

Expository appointments follow one another in the following years. The press or catalogs record her name, but we only know two titles of the works. Her presence at the second Permanent Exhibition of the *Círculo de Bellas Artes* in 1915 is recorded in various written media.⁴⁵ The same occurs with her participation in the Santander Fine Arts Exhibition of 1919, organized by the *Círculo de Bellas Artes* with the collaboration of the City Council and the Athenaeum of the Cantabrian capital. On this occasion, the press developed a more complete follow-up, so we found the complete list of participants, although not of the works, which were very numerous. Flora López exhibited alongside the painters Julia Alcaide, Pilar Bermejo, her fellow student Lluïsa Botet, Encarnación Bustillo, María Elena Camarón, Esperanza Cañizares López, Poland Chávarri López de Peña, Elisa de Bustamante, Luisa de la Riva, María Luisa Güell, Elvira Malagarriga Ormart, Juana Maurer, Gloria Montorio, María Nogués, Dolores Pacheco, María Luisa Pérez Herreros⁴⁶. It is possible that the artist continued cultivating the marine genre if we take into account the titles with which she participated

44 "The art of the fan" 1923.

45 All press records repeat the same information, which is reduced to the opening ceremony and the names of some of the participating artists, among whom is the painter. No catalog or more analytical articles about the sample have been found.

46 The newspapers confirm the exhibition of more than 300 or 350 pieces, although a catalog has not been located. The 17 participating women are joined by 144 male artists. "The Exhibition..." 1919; "Exhibition..." 1919.

in the 1917 National: *Costa de Mallorca*⁴⁷ and *Un astillero en la bahía de Vigo*.

In these years she will also participate in two fundamental events from the institutional artistic point of view: the donation by Muñoz Degrain of two collections of works to the Museums of Valencia and Málaga. The two events are widely documented officially and had a great impact and dissemination in the press. In both cases, Flora López seems to act as a secondary character. However, it is necessary to vindicate her autonomy when she refers to the donation of her works as an act of her own will. Stating it in her work service record.⁴⁸ In light of this slogan, it is not strange to think that also in the donation to Valencia her role went beyond mere accompaniment, and she was also involved in the conditions of the legacy and its exhibition in the museum facilities. In that case, it would not be a unique or strange case. We have to estimate the high artistic, social and economic consideration of a consecrated painter and, in contrast, the subaltern and secondary role associated with femininity, in many cases assumed culturally by women.

This circumstance is repeated in the case of the Cervantes series that the painter and the artist herself donated to the National Library in 1920. The work recognized by Flora López herself was: "In the room dedicated to Cervantes in the National Library there are two small paintings donated by the undersigned that represent the font where the immortal author of *Quijote* and "Maritornes" was baptized, as well as the paintings that decorate the plinth of said room."⁴⁹ The information becomes even more detailed in other official documents provided by the painter for different professional reasons: "donation of a Renaissance-style sculpted wooden plinth with paint of her own character, whose dimensions are ten meters long and one twenty meters high."⁵⁰ All these works are at an unknown location. It is

47 It is very possible that it is the same work signed by Muñoz Degrain that is found in the Carmen Thyssen Málaga Museum with the title *Marina* (View of the Bay of Palma de Mallorca). The measurements coincide exactly with those in the catalog of the 1917 exhibition and we do not know of any other work from that landscape environment. It would represent one more example of the joint artistic work, or of a "distribution" of tasks that would end with the final signature of the painter.

48 A.C.M.C. Personal file of Flora López Castrillo. Service record included in the retirement file. Sig. 51456.

49 *Idem*.

50 A.G.A. Women's Home and Professional Schools, years 1912-1924, box 31/05388. Personal file

possible that in the photograph of the Cervantes Room published in *La Esfera* in 1926⁵¹, The two small paintings of his own donation are those found under the canvas of the Cervantes ante el Bey de Argel acusado de conjura on the front wall. If, part of the plinth that decorated the Room is clearly seen. It is not possible to describe it exactly, although it is evident that it was a large-scale work, which required meticulous and documented work. It also demonstrates something fundamental for the revision of canonical art history. She traces the shared fact between artists when, with their non-hierarchical works, they contribute to blurring the dominant formal and aesthetic limits. This is evident in López Castrillo's career, as when she undertook the lace projects with historicist motifs already mentioned. The omission of her authorship and her own will in the act of donation is recurrent and affects the concealment or subalternity of her name: "Along the entire length of the right wall runs, like a plinth, an artistic frieze of wood whose drawing is also the work of the Valencian painter – limited in its upper part by a strip in which the first sentence of *Quijote* is read. In the center of the frieze there is this dedication: "To the creative genius of Cervantes, the author Antonio Muñoz Degrain and his disciple Flora Castillo (sic) dedicate the paintings that appear in this room."⁵² She is not even named among those attending the inauguration or in the laudatory speeches.

There is no doubt that the artist's presence in the development of the series was not limited to these works. A more incisive look can open the paths that lead to new critical visions. It is recurrent to place the role of artists' partners in the passive paradigm of muse and model or affectionate inspiration. It happens with *La Pastora Marcela* (1918), *Dulcinea real* (1916) or *Dulcinea ideal* (1917)⁵³. Beyond the fact that the name of the artist and the shared workshop on Recoletos Street appear written in pencil on the frame of the first⁵⁴, in the three works it is possible to recognize an active role of the artist, perhaps in the form of self-portraits in the first two, and as the creator of an ideal image of *Dulcinea* in the third, in aesthetic harmony with the sibyl protagonist of *Grecian Cantatriz* (1913). Various elements present in

51 Roman 1926, p. twenty-one.

52 "The Cervantes Room..." 1920.

53 Díez and Navarro 2003, pp. 106-108, 144-145, 147-153.

54 BNE. File in Ceres, online collections. <https://ceres.mcu.es/pages/Main?id=121778&inventory=CE0382&table=FMUS&muse-um=BNE>

this work are also recognized in *Allegory in honor of the Manco of Lepanto* (1917); while in *Don Quixote in the Dukes' House* *Doña Rodríguez Begs for the Honor of Her Daughter* (1918) there are obvious correspondences with *The Doll's Breakfast*⁵⁵. These and other cases in the series require greater detail.

Along the same path of overcoming the boundaries established by the canon, her dedication to painted fans must be valued, in clear connection with her teaching specialization at the Women's Home and Professional School. In 1922 she had the opportunity to exhibit them in an exhibition, significant in number of pieces, held at the Academy of Fine Arts of San Fernando. Eighteen vellums were exhibited, although we only know two of them from the publication in *La Esfera*.⁵⁶(Fig. 6). Coris White⁵⁷ highlighted the variety of themes, "seascapes, landscapes, figures, subjects and allegories", and techniques: "some are resolved with spontaneous and frank workmanship; the others obey the nature of the compositions: they are more finished, and in all of them the colorist always appears, who intones, who dominates the environment, obtaining with fine and pleasant tones sets of admirable originality and harmonic visuality"; These laudatory words, however, are considered for their "manly" character, of a "strong painter", which is why they delegitimize feminine capacities for creation.

Regardless of the format, landscape painting dominates the production presented at the rest of the competitions that he attended until 1935. We know it in a referential way, from the titles of the catalogues, some reproductions in the press and the photographs from the already mentioned Casa Moreno collection. The sea and its environments in different places in the Spanish geography, maritime activities and seasonal effects focus interests in which objective and emotional aspects are amalgamated.⁵⁸ In the National of 1926 he presented *Amanecer en la playa* (Valencia) and *Rincón de Pasajes* (Fig. 7); *Autumn afternoon*, at the Autumn Salon of the Association of Painters and Sculptors of Madrid, held in 1927; She would repeat this same event the following year, with *Nymphs at the Country Recreation*, a new foray into mythical daydreams; *Un arrabal* (Orense) and

55 The oil painting presented by Flora López at the National of 1912 and signed by Muñoz Degrain, as reported in Díez y Navarro 2003, p. 160.

56 "The art of the fan" 1923.

57 White 1922.

58 Pena 2010.

Back from fishing (Málaga), will represent it in the 1930 National; She stormed in 1934 and she would present *Back from Fishing* (Málaga) again at the 1935 Salon d'Automne.

Open epilogue

With this last exhibition the public dimension of her creative profile ends. The consequences of the Civil War and the purification suffered must have been key. However, she continued teaching at the Women's Home and Professional School until her retirement on November 26, 1948.⁵⁹ She died in Madrid on February 14, 1952.

The configuration of her artistic identity means facing presences in absences. It is possible that the entity of his figure cannot be understood without the presence of the teaching and personal accompaniment of Antonio Muñoz Degrain. Although it would also have to be calibrated as a record of reciprocal influences in which affects intervene in both directions. The influence of a teaching from a prestigious artistic personality was an important letter of introduction for any artist, but in the case of Flora López it heals like an old wound. Following and continuing aesthetic interests and a way of understanding artistic practice, rather than invalidating, should be understood as an opportunity to build and consolidate knowledge that, in this case, is written in its own handwriting (Fig. 8).

But her case is neither rare nor unique. In recent years, there have been numerous studies aimed at subverting the constructed paradigm of "genius" and "exceptionality" as solitary and masculine attributes within an established historiographical and social order, since this is supported by most of the examples in the subalternity of fellow artists who are forgotten, hidden or undervalued⁶⁰. The natural consequence of the positioning of Flora López Castrillo in historical-artistic stories involves not only the study of her figure, but also the review of the catalog of the painter Antonio Muñoz Degrain. I believe that the terms of that reconsideration must transcend her marginal and subaltern position. Her professional career supports this. Cultural institutions have an essential role in this sense. Only in this way can we contribute to making other narratives of art history possible.

59 ACMC. Personal file. Sig. 51456.

60 Joanna Russ (2018) has revealed what the strategies of denial and concealment are in the case of writers, which can be extended to artists of any genre.