

INCONFORMISTAS DISEÑO Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)



COL·LECCIÓ ÀGORA FEMINISTA • 3

INCONFORMISTAS DISEÑO Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)

COL·LECCIÓ ÀGORA FEMINISTA • 3

UJI UNIVERSITAT
JAUME I  Institut Universitari d'Estudis
Feministes i de Gènere
Purificación Escribano

[ir a ÍNDICE](#)

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

Noms: Castanedo Alonso, Marta, editor literari | Moliní Gimeno, Alba, editor literari | | Universitat Jaume I. Publicacions, entitat editora | Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escribano

Títol: Inconformistas: diseño y género / Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)

Descripció: Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, [2023] | Col·lecció: Àgora feminista; 3 | A la portada: Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere Purificación Escribano | Inclou referències bibliogràfiques

Identificadors: 978-84-19647-06-1

Matèries: Dissenyadores | Disseny

Classificació: CDU 7.05.071.1-055.2 | CDU 7.05 | THEMA AK



Publicacions de la Universitat Jaume I és una editorial membre de l'UNE, cosa que en garanteix la difusió i comercialització de les obres en els àmbits nacional i internacional. www.une.es.



Reconeixement-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.ca>

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions
Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana
www.tenda.uji.es publicacions@uji.es

© Del text: les autores i els autors, 2023

© De les imatges: les persones i entitats referenciades, 2023

Imatge de la coberta: Drip Studios (www.dripstudios.es) a partir de la Silla *Inconformista* de Eileen Gray

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2023

Coordinació editorial: M. Carme Pinyana i Gari

ISBN: 978-84-19647-06-1

DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/AgoraFeminista.3>

Dipòsit legal: CS 174-2023

Direcció de la col·lecció

Antonio López Amores (Universitat Jaume I)

Comitè científic

Directora i secretària del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano

(actualment Sonia Reverter Bañón i Dora Sales Salvador, Universitat Jaume I)

Giulia Colaizzi (Universitat de València)

María José Gámez (Universitat Jaume I)

Emma Gómez Nicolau (Universitat Jaume I)

Rebeca Maseda García (University of Alaska at Anchorage)

Catherine Rottenberg (University of Nottingham)

Rosalía Torrent (Universitat Jaume I)

Iván Villanueva Jordán (Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas)

Barbara Zecchi (University of Massachusetts Amherst)

INCONFORMISTAS

DISEÑO Y GÉNERO

Marta Castanedo Alonso y Alba Moliní Gimeno (ed.)

ÍNDICE / TABLE OF CONTENTS

Presentación	9
MARTA CASTANEDO ALONSO Y ALBA MOLINÍ GIMENO	
Diseño y género: 39 años en busca de una explicación	13
ISABEL CAMPI	
El papel del diseño y su comunicación en el camino hacia la igualdad	25
M ^o ROSARIO SÁEZ SALVADOR	
La feminización del diseño contemporáneo: implicaciones (ético) estéticas.....	41
M ^o JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ	
La cocina moderna y los modulares: revisión crítica desde el diseño y el género	55
ZORAIDA NOMDEDEU CALVENTE	
<i>Los mil y un partos</i> : evolución del parto y el diseño de los paritorios	73
NEREA BELLA GARCÍA	
Lo doméstico en la obra artística de Zilla Leutenegger: reflexiones en torno al aporte del arte en los procesos de diseño desde la perspectiva de género	91
FLORENCIA VARELA GADEA	
Edith Wharton y Elsie de Wolfe: definiendo el diseño de interiores	103
ALICIA MENÉNDEZ MARTÍNEZ	
Zaha Hadid, la mujer que volteó el mundo de la arquitectura y el diseño	119
JOSÉ MIGUEL MOLINES CANO	
Diseño y creación de mujeres: Flora López Castrillo en el contexto de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913	133
BELÉN RUIZ GARRIDO	
Innovación teatral a través de los diseños transgresores escenográficos y de figurines de Victorina Durán Cebrián (1899-1993).....	153
M ^o CRISTINA FERRER GONZÁLEZ	

Joyería moderna hecha a mano: <i>It's Art Baby</i>	163
M ^o INMACULADA HURTADO SUÁREZ	
Notas sobre Lola Castelló, pionera del diseño industrial español	181
C. RAFAEL MARTÍNEZ-MARTÍNEZ	
El diseño en la perspectiva de la Investigación + Creación: el caso de <i>Vestidos Orales</i>	187
SANDRA JOHANA SILVA CAÑAVERAL	

DISEÑO Y CREACIÓN DE MUJERES: FLORA LÓPEZ CASTRILLO EN EL CONTEXTO DE LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DE 1913

WOMEN'S DESIGN AND CREATION: FLORA LÓPEZ CASTRILLO IN THE CONTEXT OF THE NATIONAL EXHIBITION OF DECORATIVE ARTS OF 1913

BELÉN RUIZ GARRIDO

Universidad de Málaga

Instituto Universitario de Investigación de Género e Igualdad

1. Las mujeres y las artes decorativas: una relación compleja

El trabajo de las artistas en las «artes decorativas», «artesanías» o, muy frecuentemente, «labores femeninas», ha sido una constante en la historia. El vínculo se ha naturalizado de tal modo que se ha concebido como consustancial a una pretendida esencia, aspecto que ha repercutido en su subalternidad. Sin embargo, esta correspondencia debe ser problematizada en aras de desvelar el calibre de lo que se ha considerado como secundario. La perspectiva de los estudios feministas ha arrojado luz sobre su complejidad. Estas reflexiones (Parker and Pollock 1981; Pollock 1988, 2007, 2010) han resultado fundamentales para comprender los procesos de construcción de los discursos hegemónicos –canon, paradigma, genio–, con pretensión de universalidad y asepsia. Resulta imprescindible comprender cómo ha operado la clasificación jerárquica de arte y artesanía, alta y baja cultura, además de la propia definición de arte. En este proceso se edifica la separación de esferas, concebidas como antagónicas y

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

asimétricas, entre lo público y lo privado, y las diferenciaciones cualificadas entre lo doméstico, lo aficionado y lo profesional. Los estudios de género han puesto en evidencia que las estructuras de las categorías, los soportes y las formas se relacionan con la construcción social de lo masculino y lo femenino. De ahí que haya labores, temáticas y formatos que se pretenden consustanciales a la feminidad. El arte se relacionará con el talento y la creatividad, que es capaz de crear objetos únicos y significativos, mientras que la artesanía lo estará con la habilidad de crear objetos útiles, siguiendo unos conocimientos técnicos que se pueden adquirir. El feminismo resitúa no solo el profundo valor cultural de los trabajos artesanales y/o decorativos, sino también su potencial como productores de significados (Pollock 2007).

Esta es la complejidad discursiva en la que se emplaza la percepción de las escritoras en la asociación de las artes decorativas y las mujeres en España. Las primeras décadas del siglo xx son fructíferas en la configuración de una genealogía, historiográfica y artística, en femenino, de gran trascendencia. «Los libros escritos por la mujer para la mujer no pueden mirarse con desprecio». Con esta afirmación introduce Carmen de Burgos *Las artes de la mujer* (1910, V). Si bien sitúa las prácticas de adorno en un ámbito propio de mujeres, y parte de su pensamiento contrasta con posiciones feministas igualitarias,¹ la dedicación técnica con que trata este tipo de trabajos abre una vía para su estimación. Bajo la denominación de «artes de utilidad y de adorno» se encontraban una extensa nómina de labores, entre los que echamos en falta la misma consideración para las textiles (Burgos 1910, VII).

Sin embargo, estos estaban siendo objeto de estudio. Pilar Huguet publicaba en 1914 *Historia y técnica del encaje*. Carmen Baroja lo relaciona en la bibliografía de su libro *El encaje en España* (1933). Entre sus referencias se encuentran también los trabajos de Thérèse de Dillmont –1886–, Elisa Ricci –1908–, Mildred Stapley Byne –1924– y Adelaida Ferré –1928–.

Las mujeres estuvieron en el centro de los debates en sus diferentes frentes. Margarita Nelken planteaba la necesidad de modernizar las artes decorativas siguiendo el ejemplo europeo,² al tiempo que reivindica el talento, la profesionalidad y el magisterio de Aurora Gutiérrez Larraya (Cabanillas 2020). En 1917, publica sendos artículos en *El día* en los que denuncia la mala situación de las «artes menores» en cuanto a la formación. En «Lo que puede dar la próxima "Exposición de Bellos Oficios"», de 1919, desvincula esta denominación

1 Ya en su tiempo, algunas de sus opiniones resultaban incómodas. Sin embargo, fue una ardiente defensora de causas fundamentales en la consecución de la igualdad para las mujeres (Cabanillas 2005-2006; Establier 2000; Núñez 2005).

2 Las artes decorativas protagonizaron las exposiciones de París –1912 y 1925– y la Internacional de Múnich de 1913. La Universal de Chicago de 1893 contó con un Pabellón de la Mujer.

de la aproximación esencialista, para trasladar el concepto a la valoración de los objetos decorativos.

En este movimiento tampoco faltaron nombres en la promoción cultural. Algunas como Trinidad von Scholtz, duquesa de Parcent (Ramos 2001, 2019), desarrollaron una intensa labor desde la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Mujeres escribiendo sobre otras mujeres, hablando entre ellas, protagonizando un movimiento de pura fuerza motivadora difícil de contener, a pesar del olvido y la subordinación. Resulta complejo dilucidar hasta qué punto todas estas perspectivas producen efectos contradictorios por su esencialismo. Pensemos si estas escritoras abrieron el camino de la valoración al posicionar «la cuestión femenina» en el punto de mira.

2. En torno a 1913: la participación de las mujeres en las Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas

Las artes decorativas contaron en España con una sección desde la convocatoria de 1897 y hasta 1910, en que se desvinculan para celebrar la primera muestra específica en 1911³ (Caparrós 2016), seguida de una más, en 1913. Habría que esperar a 1920 para encontrar la sección de «arte decorativo», pero incluida de nuevo en la general (Pantorba 1948).

Las crónicas periodísticas no planteaban un panorama halagüeño. Algunos comentarios resultan demoledores: «Es notable esta sala, si se tiene en cuenta el conjunto desdichadísimo de la Exposición como reflejo del Arte decorativo en España» (Alcántara 1911). La crítica va dirigida no solo a la falta de calidad, sino, sobre todo, a la indefinición de las artes decorativas y a la confusión con otras disciplinas. Veremos cómo debió percibirse la creación de Flora López a este respecto.

Las obras presentadas por las artistas correspondieron con sus quehaceres profesionales o el ejercicio docente. En la crónica de Alcántara merecieron mención especial Rosa Crexells y Pilar Huguet –encajes–, Ángela Gamundi –abanico de encaje– y Lucía Velarde –casulla pintada–. El resto de artistas aparecen en la descripción general: Bibiana Paredes –encajes–; Paulina Montero –paisaje de abanico–; Carlota Fereal –tríptico *Redención*–; Pepita Texeidor –flores–; Carmen Alcoverro –flores, cabeza y jarrón en yeso–; Aurora Gutiérrez

3 En 1911 se inaugura una exposición previa organizada por el Círculo de Bellas Artes. Participaron Carmen Alcoverro en escultura y Carmen Baroja en repujados (*La Época*, 16 junio de 1911).

Larraya –Retrato repujado en cuero y bordados–; Mercedes Vacarizas –proyecto de abanico–; María Pérez –proyecto de encaje–; Aurelia Gisbert –proyecto de encaje–; y Carmen Sánchez –flores artificiales–.

Ocurre igualmente con la participación femenina en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913 (*Catálogo* 1913).⁴ Un análisis estadístico arroja luz sobre la disparidad de la representación por sexos.⁵ Se organizó en tres secciones. La primera, «Arte decorativo», contó con un 11% en el grupo dedicado a la «pintura decorativa en sus varias aplicaciones», y un 6% en el de «Escultura decorativa». En la segunda, «Industrias artísticas», coinciden en un 7% de participación en los grupos 1, 2 y 4, ya que el 3 presenta una mayoría femenina, un 75%, dada la especificidad: «Industrias textiles y labores de la mujer». En términos cuantitativos, del total de doscientos treinta y ocho participantes, diecisiete fueron mujeres. La sección tercera, «Enseñanza y progreso de las artes», circunscrita a los centros educativos femeninos, es la que arroja una desigualdad mayor. Se aprecia asimismo una participación circunstancial en aquellas escuelas con sección femenina, como las de Málaga y Valladolid. Pese a que la estadística no arroja porcentaje de profesorado varón en la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, sí hubo profesorado masculino en ciertas materias.⁶ Por su parte, el medallero señala una cuantificación reveladora. Excluidas de las primeras medallas, las artistas consiguieron segundos premios en la sección primera, para Flora López, y en la segunda, para Elena Ferrándiz –sobre un total de diez artistas premiados–. No resulta sorprendente que las mujeres estén excluidas en la sección tercera, puesto que su representatividad estadística fue prácticamente inexistente. De un total de trece premiados, solo Encarnación Bustillo consiguió tercera medalla en la sección primera, mientras que, en la segunda, Eloisa Ballester, Florencia López y María Castellanos figuran entre los/las siete condecorados/as. De las cuarenta menciones honoríficas seis recaen en mujeres –Soledad Moraleta, Dolores Padilla, Leonor García, Paz García, Teresa Jiménez y Concepción González–. Entre los cuarenta premios de aprecio, se encuentran Aurora Gutiérrez, Remedios López, Josefa Díaz, Luisa Terol, Pilar Gonzalo, Petra Calvo, Carmen de Torres y Eusebia Aloseite. El medallero de la sección tercera premió con una de segunda

4 Agradezco al Museo Nacional de Artes Decorativas, a su directora Sofía Rodríguez y al Departamento de Documentación, especialmente a Celia Diego y a Javier González, la atención recibida.

5 Ver anexos.

6 «Enseñanzas prácticas del hogar» fue impartida por José Fernández Robina. Archivo General de la Administración (AGA). Expedientes personales de profesores, años 1917-1935, caja 31/05389.

clase a la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y a la Normal de Maestras, junto a otras escuelas provinciales (Alcántara 1913).

Es importante también revisar la composición de los jurados. Desde la aparición de la sección de Arte Decorativo, en 1897, hasta la década de los años treinta, la participación femenina resulta anecdótica. Habrá que esperar a la Nacional de Bellas Artes de 1920 para encontrar, por primera vez, a una mujer en la sección de Arte Decorativo: Carmen Baroja, como secretaria (*Catálogo* 1920). En 1922, pasará a ocupar la secretaría Victorina Durán y, como suplente, Josefa Huguet (*Catálogo* 1922); Carmen Suárez, en la de 1924; Pilar Huguet, en la de 1926; y Suárez y Huguet, en la Nacional de 1930 (Pantorba 1948).

La evaluación cuantitativa por sí sola no fundamenta las claves de un análisis, pero es un punto de partida necesario. Resulta revelador si se tiene en cuenta cómo se alienta el aprendizaje como parte de una formación considerada adecuada para las mujeres. Quizás la cooptación de un jurado exclusivamente masculino esté en la base de la escasa consideración de las artistas en la consecución de medallas. Pero no creo que sea la única razón. Resulta significativo el desajuste valorativo cuando el trabajo femenino se traslada desde el ámbito doméstico al espacio público en el que se sitúan las exposiciones o la dimensión profesional emancipatoria. Únicamente en el campo de la enseñanza, la permisividad para el desarrollo profesional será vista sin complejos, acorde con la pretendida «disposición natural» de las mujeres a los cuidados y la transmisión de los conocimientos, aunque siempre entre iguales.

A pesar del panorama que proyectan las estadísticas, es indispensable construir un relato en positivo que valore las contribuciones de las mujeres en el diseño y las artes decorativas y el papel que jugaron en la difusión del conocimiento de estos formatos. No solo participaron en cuantas exposiciones tuvieron lugar, sino que sus obras conformaron las colecciones de los museos especializados desde su fundación. Es el caso del Museo Nacional de Artes Decorativas en cuyo depósito se encuentra la obra de Flora López Castrillo.

3. Flora López Castrillo en los márgenes: de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913 al Museo Nacional de Artes Decorativas

La presencia de las mujeres en todas las manifestaciones artísticas estuvo transitada por circunstancias vitales, formativas e institucionales significativamente más difíciles que la de sus compañeros varones. Todo estudio exige llevar a cabo un trabajo desvelador, abordando

su fortuna crítica a la luz de los prejuicios historiográficos, en función de los parámetros de calidad construidos y de las causas de su encaje periférico.

No conformaron un alumnado muy numeroso, pero resulta fundamental calibrar la importancia de la formación de las mujeres en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Flora López Castrillo –Madrid, 24 de febrero de 1878-14 de febrero de 1952⁷ fue una de estas alumnas inquietas.⁸ Completó sus estudios entre los cursos 1904-1905 y 1910-1911,⁹ para obtener éxitos académicos y el título de Profesora de Dibujo. Y lo hace atendiendo a las asignaturas más comunes y «permitidas» entre el alumnado femenino: Teoría, Perspectiva, Anatomía Artística, Dibujo del Antiguo y Ropajes, Paisaje y Teoría estética del color.

Su primer contacto con la exhibición pública tiene lugar en la Nacional de Bellas Artes de 1910, con una *Marina* que obtuvo mención. Sus honores artísticos se completaron sucesivamente con la tercera medalla en la Nacional de 1912 con *Galatea*, adquirida por el Estado con destino al Museo de Arte Moderno,¹⁰ y una segunda medalla por *Cantatriz griega* en la Nacional de Artes Decorativas, igualmente adquirida para el recién inaugurado Museo de Artes Industriales –Museo Nacional de Artes Decorativas–.¹¹

La artista compaginó la práctica artística con la docencia. En 1912, solicitó ser admitida en las oposiciones de Dibujo Geométrico y de la Historia de las Artes Decorativas e Industriales de la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. Sin embargo, no será hasta 1920 cuando obtenga el nombramiento. Desde esta fecha, y hasta su jubilación, en 1948, fue profesora en dos asignaturas: Pintura de abanicos, hasta 1925 en que desaparece la ma-

7 Partida de Nacimiento. Registro Civil. Nº 1396. Partida de Defunción, Registro Civil. Tomo 00175-6, p. 063. Sección 3ª.

8 Actualmente preparo un trabajo más amplio sobre la artista. Es una de las pintoras incluidas en las exposiciones «Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)», Museo del Prado, 2020 y «Hacia poéticas de género. Mujeres artistas en España: 1804-1939», IAACC Pablo Serrano de Zaragoza y Museo de Bellas Artes de Valencia, 2022. Encontramos referencias también en la web, entre otras el TFM de Vanesa Villarejo Hervá, «Adorno» y *profesionalización artística femenina: el caso de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid desde un enfoque histórico-social y con perspectiva de género. Breve historia de un olvido reconocido (1903-1936)*, Universidad Complutense de Madrid, 2018-2019. De forma colateral, su nombre aparece en algunos de los estudios dedicados a Antonio Muñoz Degrain.

9 Archivo de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Registro de matrículas. Alumnos matriculados y calificaciones obtenidas 1904-1911. Leg. 199.1.

10 Museo del Prado, depositada en la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid.

11 Antonio Muñoz Degrain dirigió una carta a su amigo Joaquín Sorolla, fechada el 15 de junio de 1913, solicitándole la intercesión en la compra de la obra para animar a la «única discípula que he tenido» (Museo Sorolla, CS3761). Sin embargo, la adquisición por el Estado, por 1.250 pesetas, se formalizó siguiendo la normativa reglamentaria que disponía la compra de obras premiadas para ir formando el Museo de Artes Industriales con el excedente de los costes de las exposiciones. Protocolo de adquisiciones. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Sección 10. «Fomento de las Bellas Artes». Adquisiciones 1913. Carpeta 109.

teria, conminándola a una excedencia forzosa y, a partir de 1930, Dibujo Lineal y Artístico –composición decorativa–, al ocupar la plaza vacante por jubilación de Fernanda Francés. En ese paréntesis de cinco años continuó dando clases de dibujo en una escuela de adultas de Madrid aún por identificar.

Los estudios que se han realizado sobre esta Escuela aportan una oportuna visión crítica sobre sus estándares educativos, dirigidos a un tipo de formación tradicionalista apoyada en categorizaciones esencialistas en cuanto a la instrucción de labores ligadas al rol cultural de la maternidad y el matrimonio (Flecha 2000; Rico 2012; Pérez-Villanueva 2015; Cotelo 2016). No obstante, está por calibrar el papel de las profesoras-artistas y sus programaciones en la formación creativa de las alumnas y, sobre todo, las repercusiones para la capacitación profesional y emancipatoria. Quizás estemos pasando por alto ciertos alicientes, no solo en cuanto a la independencia económica sino también desde el punto de vista afectivo y experiencial. Sus trabajos les ofrecieron la oportunidad de desarrollar la docencia en condiciones de compañerismo femenino. Y abrió la posibilidad de convertirlas en transmisoras de saberes en los que la experiencia era fundamental. Flora López tuvo como compañeras, entre otras mujeres destacadas, a Fernanda Francés –modelado de pequeños objetos y flores artificiales, y dibujo artístico y elementos de composición decorativa–, Victorina Durán, Matilde Calvo –trabajos en asta, cuero y batik–, Eloisa Bellestar –encaje–, Josefa Huguet –encaje–, María de los Ángeles Prytz –lengua francesa–, Carmen Fustegueras –lengua inglesa– o Florencia Herrero –taquigrafía–.¹²

Otra vía de investigación sugerente es la que aborda las relaciones entre la Escuela y el Museo de Artes Industriales (Cabrera y Villalba 2004; Cabrera 2015; Villalba 2015; Rodríguez 2015; Villalba 2019; Herrero y Rodríguez 2020), que atañe especialmente a alumnas y profesoras (Rodríguez y Cabrera 2018; Rodríguez y Cabrera 2018; Gaitán y Murga 2021).

También la dimensión docente de Flora López se interrelaciona con su labor creativa, retroalimentándose. En 1920 donó «un zócalo de madera esculpida estilo Renacimiento con pintura decorativa, para la sala de Cervantes de la Biblioteca Nacional».¹³ En la Academia de Bellas Artes de San Fernando presentó, en 1922, una colección de dieciocho vitelas de países para abanico (Domènech 1922; Blanco 1922; «El arte del abanico» 1923).

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

13 Junto a dos cuadros de su autoría. La donación se hizo de forma conjunta con la obra de Muñoz Degrain. (*La Época*, 6 marzo 1920; Presupuestos de Escuelas del Hogar y Profesional de la Mujer, caja 31/05388. Expediente 13594-9). Todas las obras de Flora López están desaparecidas.

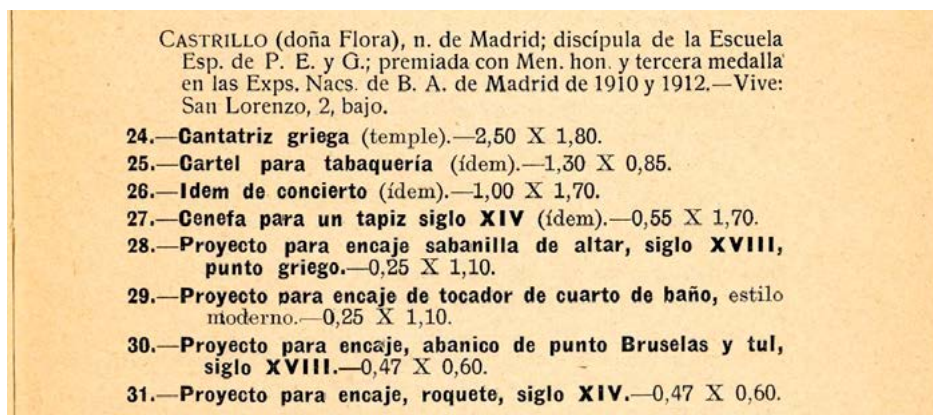


Figura 1. *Catálogo de la Exposición Nacional de Artes Decorativas*, 1913. Museo Nacional de Artes Decorativas.

Pero volvamos a 1913. En la Exposición, la artista se presenta prolífica y diversa en los formatos. Concurra con ocho piezas en la sección «Pintura decorativa en sus varias aplicaciones». Exceptuando la obra premiada, *Cantatriz griega*, únicamente conocemos el resto de las piezas por el catálogo (Figura 1). En la misma exposición mostraron también sus proyectos de encajes a la acuarela sus hermanas, Remedios y Eulalia, que aparecen como sus discípulas.

Cantatriz griega (Figura 2), que en el protocolo de compra se cita como «una composición decorativa, alegoría del canto y la danza griega», es una obra al temple, de gran envergadura –2,50 x 1,80 m–, sin apenas imprimación preparatoria. La aparente ligereza, que imprime un aspecto abocetado, se contrarresta con un trabajo preciosista y delicado a base de cuentas esféricas pegadas al corpiño-joya que decora el torso de la cantatriz. Están muy deterioradas,¹⁴ pero podemos imaginar el efecto vibrante que aportaría a la superficie pictórica. La complejidad laboriosa se completa con el marco, una pieza artística en sí mismo. Elaborado artesanalmente con técnica mixta, está marcado por un cordoncillo cosido. Recibe decoración de inspiración griega en sus cuatro lados. El horizontal inferior aloja una greca realizada con tiras de telas recortadas y pegadas. Los tres restantes combinan palmas estilizadas, también en material textil recortado, pintado y pegado, con cartelas trabajadas en distintas formas geométricas, pegadas y pintadas, que alojan pequeños motivos en forma

14 Muchas se han desprendido. El deterioro ha dejado al descubierto su composición de algodón recubierto de una finísima lámina dorada. La obra está siendo restaurada en el Instituto del Patrimonio Cultural de España. Agradezco a la restauradora Sylvia Carrasco su atención.



Figuras 2 y 3: Flora López. *Cantatriz griega*, 1913. Conjunto y detalle.

de u, igualmente pintados y claveteados, formando grupos ordenados. Se conserva la cartela del ángulo inferior derecho con la representación de una lira (Figura 3).

Se trata de un ejercicio sincrético entre la pintura, el dibujo, la aplicación y las artes textiles. Los procedimientos sugieren un trabajo colaborativo. Me ilusiona fantasear con la imagen de las tres hermanas participando, con Remedios y Eulalia ayudando a la artista en la confección de la pieza. La imagen no debe resultar descabellada si se tiene en cuenta la instrucción artística que Flora dio a sus hermanas y la participación de las tres en la Exposición.¹⁵ Horas de un quehacer primoroso para incorporar capas de confección creativa y plástica ajena a las categorizaciones y jerarquías artísticas.

¹⁵ Remedios fue telegrafista y Eulalia se ocupaba de las labores domésticas en la casa familiar que compartieron toda la vida en la calle San Lorenzo de Madrid. En el Archivo de la Villa de Madrid aparecen sus ocupaciones desde 1920 en adelante. Tomos 81 a 83.

La técnica mixta comparte protagonismo con el motivo representado. La alegoría está encarnada por un personaje femenino que sostiene una filacteria. El significado y procedencia de la cita, en caso de que lo fuera, exigen una mayor indagación. Pero su traducción¹⁶ sugiere la idea, revelada en primera persona, de la acción de cantar y regocijarse por conducir, o mientras dirige, hacia sitios, usos o hábitos... Se trata de una declaración de intenciones que hay que seguir precisando. Lo cierto es que la escena recrea un ambiente de celebración, felicidad y determinación, lo que convierte a la cantatriz en una moderna profetisa, emparentada con las Sibilas de tantas representaciones del arte occidental (Manzarbeitia 2018). Como elemento contextualizador, un *putti* revolotea con una corona de laurel y celebra el sentido victorioso de la leyenda; su posición escorzada contribuye a implementar un efecto de profundidad en la composición, plana por su concepción a modo de friso, mientras la figura femenina imponente posa ante un fondo decorativo apenas sugerido, de inspiración grecorromana y/o renacentista, que marca la indefinición espacial de un plano supraterrrenal propio de la alegoría. La acción se contiene en el gesto y el paso, suspendidos sobre un lecho de flores derramadas.

Flora López lleva a cabo un ejercicio de sincretismo referencial al fusionar formas de la historia del arte con imágenes procedentes del imaginario escénico. Es el caso del amplio repertorio proporcionado por la pintura y escultura clásicas en la solución de gestos estereotipados. La cantatriz adopta la pose de la figura que camina o ejecuta un baile sintetizado en un paso. Si focalizamos las piernas, las referencias cultas se superponen. Desde la representación de *Flora*, en el fresco pompeyano del Museo Arqueológico de Nápoles, a la joven del bajorrelieve romano del Museo Chiaramonti de Roma, inmortalizada por Wilhelm Jensen en la novela *Gradiva. Una fantasía pompeyana* –1902–, o las posturas de tantas *Gracias* de la tradición artística.

A este imaginario se unen las segundas de las referencias. Como cantatrices se refiere la prensa a las cantantes de ópera o zarzuela, que combinaban el canto con la representación y la danza. Es necesario indagar en estos referentes pues conforman un corpus visual ingente propio de la cultura escénica (Herrera 2016; Murga 2017; Navarro 2021). El contacto podía comenzar con las experiencias de los espectáculos en vivo, pero se consolidaban en la retina con la posibilidad de acudir, una y otra vez, a las fotografías publicadas en la prensa ilustrada (Aragonès 2016). En el ámbito finisecular, se suceden las propuestas escénicas y dancísticas de inspiración clásica. Los escenarios bullen con las temáticas y perso-

16 Agradezco al profesor Vicente Fernández la traducción.

najes extraídos de los relatos históricos y mitológicos grecorromanos. Las citas más conocidas provienen de las creaciones de Isadora Duncan, aunque no son las únicas. Ruth Saint Denis o, en España, Áurea de Sarrá, se consolidarán en esta línea. La pintora y cantante Carlota Fereal inauguró, en 1902, el nuevo Teatro Lírico de Madrid con la ópera *Circe*, de Chapí y Ramos Carrión. Traigo a colación la fotografía de *La Ilustración Española y Americana* (Figura 4) no solo como referente temático, sino como ejemplo de codificación de poses y gestos. Las formulaciones neoclásicas se difunden igualmente con la moda –recordemos el éxito de la emblemática túnica *Delphos*, creada por Henriette Nigrin y su esposo Mariano Fortuny Madrazo– y la publicidad, que escoge estos modelos para refrendar el buen gusto de una belleza atemporal y, a la vez, plenamente moderna.

Pero la *Cantatriz* de Flora López no está ataviada a la griega. La artista prima las posibilidades creativas de una visión heterogénea y sincrética. Junto a los modelos clásicos,



Figura 4. Carlota Fereal como *Circe*. *La Ilustración Española y Americana*, 15 de mayo de 1902. Biblioteca Digital Hispánica.

el ejercicio plástico alude a evocaciones exóticas tan de moda en la *belle époque*. Nombres y creaciones fantásticas de ballets y vestuarios fueron ampliamente reproducidos en la prensa, contribuyendo a formular un halo misterioso, insólito y atrayente en torno a las artistas. Salomé, Cleopatra o la Zobeida de Sherezade se encarnan en los cuerpos dancísticos, transmutados por indumentarias suntuosas. Es el caso de los diseños de Paul Poiret, publicados por la prensa ilustrada española. La alianza entre Ida Rubenstein y Léon Bakst operará también esta suerte de fascinación (Figura 5). Las faldas confeccionadas con telas vaporosas en tiras o velos y los corpiños aderezados con perlas y cuentas brillantes pudieron ser toda una inspiración.

Resulta muy recurrente la figura de Tórtola Valencia por la capacidad de construcción de un personaje con múltiples perfiles y por el éxito alcanzado, visible en la masiva difusión de sus trabajos y de su imagen en múltiples formatos. Sus fantásticas creaciones de vestuarios y escenografías, coparon igualmente los escenarios españoles.

Quizás el impacto de estas artistas ha oscurecido la memoria de otras personalidades de la danza y la interpretación cuya presencia se puede rastrear en la prensa. Es el caso de Edith Lambelle Langerfeld, conocida artísticamente como La Silphe. La bailarina



Figura 5. Léon Bakst, diseño para *Cleopatra* de Ida Rubenstein, 1909.

norteamericana debutó en el Teatro Romea en 1912, es decir, en un entorno cronológico muy próximo al de la presentación de la *Cantatriz griega*. En la portada de *Nuevo Mundo* del 14 de diciembre de 1911, La Silfo, tal y como se la nombra en España, luce un corpiño confeccionado con los recurrentes abalorios perlados brillantes que comento.

También en la pintura finisecular abundan las alegorías con idilios o mujeres vestidas a la griega. Cuerpos lánguidos y erotizados ofrecidos a la mirada (Clúa 2013). Pero Flora López concibe a su *Cantatriz* alejada tanto de los cánones de belleza clásicos como de las fantasías eróticas, en un proceso de deslizamiento subjetivador. Es lo que Pollock (2010, 104-105) ha calificado de «desplazamientos críticos [...] en, de y desde lo femenino». Un campo de significados potenciales subjetivadores, que trasladan las posibles significaciones de la obra hacia parámetros de indagación subjetiva. El cuerpo «humanizado» de la cantatriz se yergue imperfecto y fuerte, guiando con paso seguro y feliz su destino. El ejercicio de traslación converge en una imagen original, una creación sincrética y heterogénea, que oscila entre lo religioso y lo profano, entre lo culto y lo popular, y que pone en diálogo la iconografía sacra y la tradición artística con la cultura *massmediática* de los escenarios, de la prensa y de la publicidad, de gran impacto en las primeras décadas del siglo xx.

Y, sin embargo, su fortuna fue otra. Tras la compra por el Estado, la obra ha permanecido custodiada en los fondos del Museo (Figura 6). Con la colaboración inestimable del Departamento de Conservación hemos podido identificarla y verificar su autoría. La pieza debió pasar a depósito desde el mismo momento de su recepción, cambiando de lugar únicamente con el traslado de la sede desde calle Sacramento hasta su ubicación actual en calle Montalbán.



Figura 6. Sala del Museo Nacional de Artes Decorativas en 1915.

Es posible que no fuera entendida en su momento. Su carácter híbrido no se atenía a ninguna de las clasificaciones en las que se organizó el Museo recién creado (Cabrera 2015; *Anuario* 1916), pues en la definición del tipo de colecciones que debía albergar se fue diluyendo la presencia de las secciones de pintura y escultura aplicadas, propias de las exposiciones de artes decorativas. La obra se situaría en tierra de nadie. A ello se sumaría su inadecuación al objetivo de estudiar y difundir fundamentalmente el arte tradicional español (Cabrera y Villalba 2004; Villalba 2015 y 2019; Rodríguez 2015).

Si bien este trabajo resulta anecdótico en el grueso de la producción que conocemos hasta ahora, tiene un inestimable valor en el contexto analizado. Es posible que la composición decorativa, aparentemente sin pretensiones, a pesar de sus dimensiones, fuera concebida pensando en un destino escenográfico. O bien la artista estaba utilizando este medio como escaparate público para demostrar sus habilidades y disponibilidad artística. Es la tercera muestra a la que se presentaba y no dejará pasar la oportunidad de evidenciar su versatilidad. Esta lectura no se contradice con otra reflexión que me parece clave y que atiende a la falta de prejuicios a la hora de abordar un trabajo sincrético y original que transita en los márgenes de los estilos, los formatos y los parámetros duales que enfrentaban las bellas artes con las artesanías o las labores aplicadas. La rareza de un género nada habitual en la práctica artística de las mujeres pondría el foco en la obra de Flora López Castrillo como anomalía.

Bibliografía

- Alcántara, Francisco. 1911. «Exposición de Artes Decorativas». *El Imparcial*, 20 de octubre.
- . 1913. «Arte decorativo. Premios y recompensas». *ABC*, 18 de mayo: 9-10.
- Anuario de MCMXVI del Museo Nacional de Artes Industriales*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- Aragonès Riu, Núria. 2016. «Intersecciones entre teatro y alta costura: el estatus de la actriz como icono de moda en la *Belle Époque*». En *II Congreso Internacional coupDefouet. Rompiendo el techo de cristal del Art Nouveau*. European Route. Institut del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida. Ajuntament de Barcelona. Disponible en: http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Aragones_Nuria_Paper.pdf (Fecha de consulta 25/08/2022).
- Baroja Nessi, Carmen. 1933. *El encaje en España*. Barcelona: Labor.

- Blanco Coris, José. 1922. «Exposición de abanicos pintados por Flora L. Castrillo». *Heraldo de Madrid*, 1 de julio.
- Burgos, Carmen. 1910. *Las artes de la mujer*. Valencia: Prometeo.
- Cabanillas Casafranca, África. 2005-2006. «Carmen de Burgos “Colombine”, crítica feminista de arte». *Espacio, Tiempo y Forma*, 18-19: 385-406.
- . 2020. «Margarita Nelken, crítica de arte y feminista: sus artículos sobre mujeres pintoras en *Blanco y Negro* (1926-1931)». En *Las mujeres y el universo de las artes*, eds. Concha Lomba Serrano, Carmen Morte García y Mónica Vázquez Astorga. Zaragoza: Institución Fernando El Católico/Diputación: 355-368.
- Cabrera Lafuente, Ana. 2015. «El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)». *Además de: revista on line de artes decorativas y diseño*, 1: 89-115.
- Cabrera Lafuente, Ana y María Villalba Salvador. 2004. «Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912)». *Revista de Museología*, 30-31: 81-88.
- Caparrós Masegosa, Lola. 2016. «La institucionalización de las artes decorativas en España: de sección en las Exposiciones Generales de Bellas Artes a Exposición Nacional de Artes Decorativas (1897-1910)». *Res Mobilis: revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 5: 75-100.
- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913*. Madrid: Gráficas Mateu.
- Catálogos Oficiales de la Exposición Nacional de Bellas Artes 1897 a 1930*. Madrid: Artes Gráficas Mateu.
- Cotelo Guerra, M^a Dolores. 2016. «Una iniciativa pública de capacitación profesional femenina en el primer tercio del siglo xx: la Escuela del Hogar y profesional de la mujer de Madrid». *Innovación educativa*, 26: 59-75.
- Clúa Ginés, Isabel. 2013. «Ídolos de frivolidad: la espectacularización del cuerpo femenino y las celebrities del fin de siglo». En *Lectures du Genre dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine*, ed. Jordi Luengo López, 11: 13-26.
- «El arte del abanico». 1923. *La Esfera*, 27 de enero.
- Establier Pérez, Helena. 2000. *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos «Colombine»*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses/Diputación.
- Flecha García, Consuelo. 2000. «Profesoras y alumnas en los institutos de segunda enseñanza (1910-1940)». *Revista de Educación*, extra: 269-294.

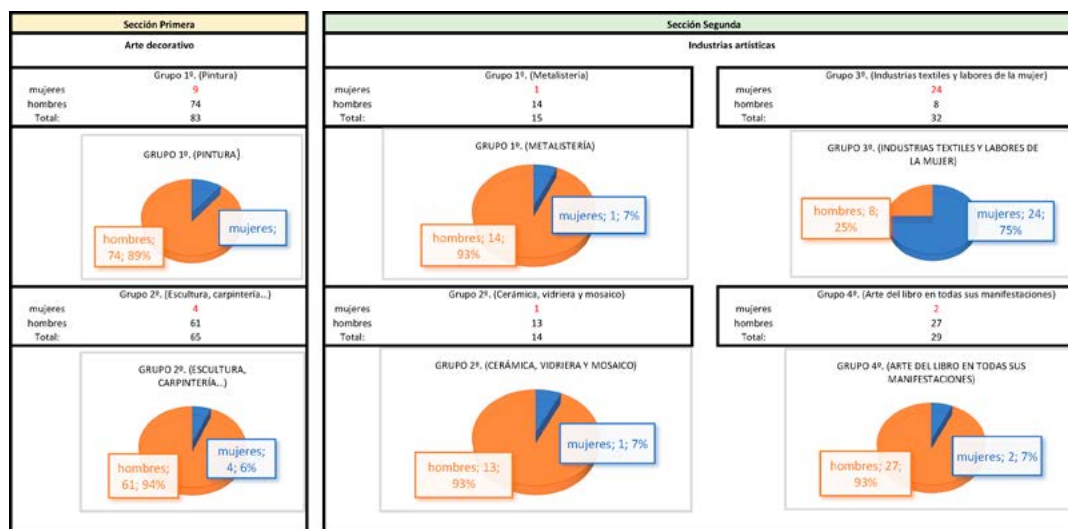
- Gaitán Salinas, Carmen e Idoia Murga Castro. 2019. «Victorina Durán y Maruja Mallo: encuentros y desencuentros de dos artistas exiliadas». *Arenal*, 26 (2): 399-425.
- . 2021. «Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán». *Arte, individuo y sociedad*, 33 (1): 183-204.
- Herrera, Aurora (coord.). 2016. *Intermedios. La cultura escénica en el primer tercio del siglo xx*. Madrid: Acción Cultural Española.
- Herrero Delavenay, Alicia e Isabel M^o Rodríguez Marco. 2020. «El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid en el período 1927-1940: transformación histórica, cambio de sede y nueva propuesta museográfica». *Además de: revista on line de artes decorativas y diseño*, 6: 117-151.
- Llodrà, Joan M. 2020. «Aurora Gutiérrez Larraya. Sobre encajes y otras artes decorativas». En *Las mujeres y el universo de las artes*, eds. Concha Lomba Serrano, Carmen Mor-te García y Mónica Vázquez Astorga. Zaragoza: Institución Fernando El Católico. Diputación de Zaragoza: 345-354.
- Manzarbeitia Valle, Santiago. 2018. «Iconografía e iconología de la Sibila». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 18: 47-63.
- Murga Castro, Idoia. 2017. *Escenografía de la danza en la edad de plata (1916-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Navarro, Alicia. 2021. «Para qué sirve la revolución si no podemos hablar. La danza de la ninfa animalista». En *Yo somos otras. Prácticas de la subjetividad en la creación contemporánea*, eds. Carmen Cortés, Concepción Cortés y Javier Cuevas. Granada: Universidad: 221-242.
- Nelken, Margarita. 1917a. «La vida y las mujeres. El arte decorativo en España 1917». *El día*, 5 de marzo.
- . 1917b. «La vida y las mujeres. Las exposiciones». *El día*, 19 de abril.
- . 1919. «Lo que pueda dar la próxima "Exposición de Bellos Oficios"». *El Fígaro*, 27 de marzo.
- Núñez Rey, Concepción. 2005. *Carmen de Burgos «Colombine» en la Edad de Plata de la literatura española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Pancorba, Bernardino. 1948. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Alcor.
- Parker, Rosiska and Griselda Pollock. 1981. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Nueva York: Pantheon Books.

- Pérez-Villanueva Tovar, Isabel. 2015. «La Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y las enseñanzas domésticas (1911-1936)». *Arenal*, 22: 313-345.
- Pollock, Griselda. 1988. *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- . 2007. «Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon». En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, comps. Karen Cordero e Ina Sáenz. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- . 2010. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra.
- Ramos Frendo, Eva M^ª. 2001. «Las duquesas de Parcent, dos malagueñas en pos de la cultura y las artes». *Jábega*, 88: 63-70.
- . 2019. «Recreating the Past in the Ornamentation of Stately Homes and the Leisure Activities Conducted Within Them: The Duchess of Parcent as a Case Study for the Spanish Aristocracy in the Early Twentieth Century». *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 2: 231-254.
- Rico, M^ª Luisa. 2012. «La mujer y las Escuelas de Artes y Oficios en la España de la Restauración». *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, 6: 83-113.
- Rodríguez Bernis, Sofía. 2015. «Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del historicismo». *Además de: revista on line de artes decorativas y diseño*, 1: 63-86.
- Rodríguez Marco, Isabel M^ª y Ana Cabrera Lafuente. 2018. «The involvement of women in the National Museum of Decorative Arts of Madrid (Spain): 1912-1942». *Museum History Journal*, 2: 153-173.
- Villalba Salvador, María. 2019. «Texto y contexto. El Museo Nacional de Artes Decorativas como fuente en la investigación histórico-educativa». *Historia y Memoria de la Educación*, 10: 271-308.
- . 2015. «Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección». *Además de: revista on line de artes decorativas y diseño*, 1: 44-61.

Anexos

Participación femenina en la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913. Fuente: *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Artes Decorativas de 1913*. Madrid: Gráficas Mateu.

1. Secciones Primera y Segunda



2. Sección Tercera

Sección Tercera			
Enseñanza y progreso de las artes			
Grupo 19. Elementos para la enseñanza del Arte		Grupo 20. Escuelas de Artes Industriales	
mujeres	0	Esc. Aguirre Madrid, Sec.enseñ. mujeres	Esc. Artes y oficios Cádiz
hombres	4	mujeres 1	mujeres 0
Total:	4	hombres 0	hombres 16
		Total 1	Total 16
		Esc. Artes y oficios Málaga	
		mujeres 1	
		hombres 5	
		Total 6	
GRUPO 19. ELEM. PARA ENSEÑANZA ARTE	ESC. AGUIRRE MADRID. SEC. ENSEÑANZA MUJERES	ESC. ARTES Y OFICIOS CÁDIZ	ESC. ARTES Y OFICIOS MÁLAGA
hombres; 4; 100%	hombres; 0; 0%	hombres; 16; 100%	hombres; 5; 83%
mujeres; 0; 0%	mujeres; 1; 100%	mujeres; 0; 0%	mujeres; 1; 17%
	Esc. especial Cerámica	Esc. Artes y oficios Ciudad Real	Esc. Artes y oficios Ciudad Real
	mujeres 0	mujeres 0	mujeres 0
	hombres 3	hombres 2	hombres 2
	Total 3	Total 2	Total 2
	ESC. ESPECIAL CERÁMICA	ESC. ARTES Y OFICIOS CIUDAD REAL	ESC. ARTES Y OFICIOS CIUDAD REAL
	hombres; 3; 100%	hombres; 2; 100%	hombres; 2; 100%
	mujeres; 0; 0%	mujeres; 0; 0%	mujeres; 0; 0%
	Esc. Hogar y Prof. de la Mujer. Madrid	Esc. Artes y oficios Córdoba	Esc. Artes y oficios Palma
	mujeres 4	mujeres 0	mujeres 0
	hombres 0	hombres 12	hombres 3
	Total 4	Total 12	Total 3
	ESC. HOGAR Y PROF. DE LA MUJER. MADRID	ESC. ARTES Y OFICIOS CÓRDOBA	ESC. ARTES Y OFICIOS PALMA
	hombres; 0; 0%	hombres; 12; 100%	hombres; 3; 100%
	mujeres; 4; 100%	mujeres; 0; 0%	mujeres; 0; 0%

