

Pintoras de provincias, pintoras olvidadas. Las artistas en el Alicante del primer tercio del siglo XX (1894-1931)

Provincial women painters, forgotten painters. Women artists in Alicante in the first third of the XXth century (1894-1931)

Pablo Sánchez Izquierdo
Universidad de Valencia

Fecha de recepción: 27 de octubre de 2016
Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 11-28
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.001>

RESUMEN

En la última década ciertas investigaciones han puesto de manifiesto la necesidad de estudiar la figura de la mujer artista en España a lo largo de los siglos. Estos trabajos centran su atención en las grandes ciudades como centros culturales donde la presencia de artistas fue mayor que en las zonas provinciales. No obstante, en las urbes de menor tamaño también surgieron pintoras que encontraron dificultades iguales o incluso mayores que las mujeres que trabajaron en los grandes centros de producción artística. En este artículo exponemos los ejemplos de cinco pintoras de Alicante que vivieron situaciones dispares y que con el paso del tiempo fueron olvidadas. Asimismo, proponemos el estudio de la prensa del momento como herramienta que nos permita aproximarnos al conocimiento sobre el posicionamiento de la sociedad alicantina respecto a las artistas y esbozar los motivos por los que estas pintoras no alcanzaron la fama en su época.

PALABRAS CLAVE

Pintoras. Alicante. Mujeres. Crítica de arte. Género.

ABSTRACT

In the last decade research has revealed the need to study women artists in Spain throughout the centuries. These studies focus on cultural centers where the presence of women artists was more numerous than in provincial areas. However, there were also women painters in smaller cities, who found the same or greater difficulties than women who worked in the centers of artistic production. In this paper, we present five examples of women painters who worked in Alicante (Spain), who lived disparate situations and were finally forgotten. We also propose the study of contemporary newspapers as a tool that allows us to approach the knowledge about the position of the society concerning women artists and to understand the reasons why these female painters did not achieve fame.

KEY WORDS

Female painters. Alicante. Women. Art criticism. Gender.

Pintoras capaces pero constreñidas por el decoro¹

Pese al paulatino progreso en el estudio de las artistas a lo largo de la historia, siguen existiendo interrogantes acerca de la realidad de las pintoras, escultoras y artesanas que han dado forma a multitud de propuestas plásticas a lo largo del tiempo. El caso español es verdaderamente significativo por la escasez de estudios y monografías que han intentado rescatar del olvido a las participantes de la Historia del Arte, que siempre han permanecido a la sombra de los denominados “grandes maestros”².

En muchos casos quizás se deba a las dificultades de acceso a la información sobre artistas que, ya en su época, permanecieron silenciadas por la sociedad, a las que en ocasiones se les impidió el acceso a una formación reglada y que, cuando la obtuvieron, encontraron dificultades para alcanzar el mismo reconocimiento que los artistas varones pues mientras que unos practicaron la escultura y la pintura como oficio, las otras normalmente debieron compaginarlas como aficiones más allá de sus obligaciones del hogar, pese a que en muchos casos llegaron a participar en exposiciones de Bellas Artes a nivel local, regional e incluso nacional³. Del mismo modo, el impacto social alcanzado por pintoras y escultoras fue distinto al cosechado por los hombres, razón que explica que en su época se desconociesen sus avances y que, como consecuencia, hoy en día aún se ignore enormemente el papel desempeñado por las mujeres en la Historia del Arte⁴.

Resulta complicado presentar un marco de estudio relativo a amplio contexto geográfico, como podría ser España, aunque existen estudios que han abordado esta crucial cuestión para la historiografía del arte de manera detallada. En ellos se expone que, durante los siglos XIX y XX, la participación de las mujeres en la esfera artística del país fue habitual y que en muchas ocasiones lograron alcanzar el éxito a través de su obra, si bien tuvieron que lidiar con determinadas restricciones y fuertes prejuicios sociales⁵.

De hecho, la proliferación de pintoras en la España del primer tercio del siglo XX se debió, entre otros motivos, a la demanda de mejoras sociales y educativas para la mujer que reclamaban el reconocimiento como creadoras a artistas que hasta la fecha habían sido vistas únicamente como aficionadas. En este contexto fueron muchas las pintoras que decidieron concurrir a certámenes de Bellas Artes, aunque generalmente con temas considerados como adecuados para ellas⁶.

Así pues, gracias a los catálogos de estas exposiciones y a algunas investigaciones, se ha podido conocer el nombre de creadoras como María Luisa de la Riva (1859-1926), Fernanda Francés (1860-1938),

¹ La realización del presente trabajo ha sido posible gracias a la ayuda de la beca para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Cultura (convocatoria de 2014) bajo la dirección del doctor Amadeo Serra Desfilis y la doctora Teresa M. Sala García, a quienes agradecemos sus consejos y sugerencias.

² Patricia MAYAYO, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, pp.45-50. Sobre este tema resulta igualmente interesante consultar algunos trabajos de Pilar Muñoz relativos a la percepción de las artistas españolas a través de distintos textos y escritos de la primera mitad del siglo XX: Pilar MUÑOZ, “La polémica sobre las artistas plásticas en la literatura y los escritos de mujeres en la España del siglo XX”, *Revista internacional de culturas y literaturas*, nº 1 (2011), p. 71-74; Pilar MUÑOZ, “Las mujeres como creadoras en las artes plásticas según los textos de hombres y mujeres en la España de la primera mitad del siglo XX”, *Arenal: Revista de historia de mujeres*, nº 2 (2012), p. 393-413. Recomendamos también la lectura del trabajo de Gemaine Greer, donde se aborda el estudio de alguno de los obstáculos que tuvieron que sortear las mujeres artistas antes de 1950: Gemaine GREER, *Carretera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, 2005.

³ Estrella DE DIEGO, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 330-347; Linda NOCHLIN, “Why have there been no great women artists?”, en *Women, Art and Power and Other Essays*, Londres, Thames and Hudson, 1989, pp.145-177.

⁴ DE DIEGO, 2009, pp. 347-370.

⁵ Para una aproximación a la figura de la mujer pintora en la España de los siglos XIX y XX recomendamos la lectura de DE DIEGO, 2009; Vicent IBIZA I OSCA, *Dona i art a Espanya: Diccionari d'artistes abans de 1936*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2006a; Vicent IBIZA I OSCA, *Obra de mujeres artistas en los museos españoles. Guía de pintoras y escultoras: 1500-1936*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, 2006b; Pilar MUÑOZ, “Mujeres en la producción artística española del siglo XX”, *Cuadernos de historia contemporánea*, nº28 (2006), pp. 97-117.

⁶ MUÑOZ, 2006, pp. 97-98.

Lluïsa Vidal (1876-1918), María Gutiérrez Blanchard (1881-1932), Maruja Mallo (1902-1955) o Remedios Varo (1908-1963) entre otras muchas. No obstante, a pesar de que las mujeres desempeñaron un papel destacado en la vida cultural y artística del primer tercio del siglo XX, sus nombres no suelen aparecer en la literatura artística o aparecen supeditados a los de los varones, dificultando el conocimiento de figuras cruciales para la historiografía artística.

La problemática del estudio de las artistas se acentúa a la hora de investigar en zonas alejadas de los grandes centros artísticos donde el número de pintoras, escultoras y artesanas era mucho más elevado. En esta línea, algunas investigaciones sostienen que el hecho de que hubiese un mayor número de mujeres artistas en las principales ciudades españolas se debió a la ubicación en ellas de academias, centros de venta y de exposición⁷.

Sin embargo, esto no debe hacernos perder de vista una cuestión fundamental: en ciudades de menor tamaño existieron igualmente mujeres artistas. Este es el caso de Alicante que, desde mediados del siglo XIX, experimentó un notable avance cultural promovido fundamentalmente por el desarrollo comercial de su puerto. Gracias al acondicionamiento de los fondeaderos, Alicante se convirtió en un lugar de intercambio comercial, humano y cultural. Como consecuencia de la importancia adquirida por el puerto de la ciudad la burguesía del entresiglo se trasladó a finales del siglo XIX a la fachada marítima alicantina, donde comenzaron a surgir espacios destinados al recreo de las clases altas como el Casino, centro cultural que acogió en sus salas a literatos, artistas e intelectuales del momento como Azorín, Gabriel Miró, Óscar Esplá, Germán Bernácer o Hermenegildo Giner de los Ríos quienes abogaron por el progreso social de la urbe⁸.

En esta línea es conveniente considerar cómo el avance cultural de la sociedad alicantina pudo facilitar el acceso de las mujeres a los círculos artísticos, aunque es bastante posible que estas encontrasen impedimentos mayores que aquellas radicadas en las grandes ciudades pues, aparte de luchar contra los prejuicios sociales (acentuados, si cabe, por reminiscencias provincianas del lugar en el que desarrollaron su carrera), la lejanía de los centros artísticos tradicionales les privó de hallar un mayor abanico de oportunidades en el mundo del arte. Esta es la razón por la que planteamos nuestro trabajo, queriendo contribuir al estudio de las mujeres pintoras sin dejar de llamar la atención sobre la vida artística de las provincias, donde igualmente se vivieron épocas de florecimiento cultural.

El estudio de Lorenzo Casanova y la renovación de la pintura alicantina

Al abordar el tema del papel desempeñado por las mujeres pintoras dentro de los procesos de renovación artística de la ciudad de Alicante desde finales del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX, no podemos obviar la importancia que, en la época de entresiglos, alcanzó la escuela de Bellas Artes fundada por el pintor alcoyano Lorenzo Casanova en la capital de la provincia hacia 1887. La figura de este pintor, nacido en 1844 en Alcoy y fallecido en Alicante en el año 1900, ha sido estudiada en profundidad por algunos investigadores, que lo sitúan como un verdadero conocedor de la pintura de su momento gracias a su formación tanto en Valencia, donde fue alumno de Daniel Cortina, como en Madrid, bajo la supervisión de Federico Madrazo y siendo compañero de Eduardo Rosales y Mariano Fortuny. En Roma, a donde llegó

⁷ “Pel que respecta a la seua distribució geogràfica, cal indicar en primer lloc el predomini del caràcter urbà de les artistes que mencionem, no és d’estranyar ja que serà a les principals ciutats on s’ubicaran els centres de formació (acadèmies), d’exposicions (museus i galeries privades) i venda (sales d’exposicions) de les obres d’art; però seran uns pocs d’aquests centres els qui coparan el major nombre d’artistes”. IBIZA I OSCA, 2006a, p. 20.

⁸ Sobre la importancia del puerto de Alicante a principios del siglo XX véase Irene GARCÍA ANTÓN, *La arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia*, Alicante, Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1980, pp. 52-58. Del mismo modo recomendamos la lectura de Carlos MATEO MARTÍNEZ (coord.), *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999.

becado por la Diputación de Alicante en 1873, coincidió con pintores españoles contemporáneos de renombre como Joaquín Agrasot, Ignacio Pinazo o José Benlliure Gil⁹.

La importancia de Casanova para esta investigación reside en la academia que fundó en Alicante a finales del siglo XIX y que fue estudiada en la década de los ochenta de la pasada centuria. En estos trabajos se estableció una serie de biografías de todos aquellos artistas que se formaron en la escuela del maestro alcoyano hasta 1900, año de su muerte. De entre todos los artífices que estudiaron con Casanova cabe destacar a varios como Heliodoro Guillén Pedemonti (1863-1940), Lorenzo Pericás (1868-1912), Andrés Buforn (1877-1943) o Lorenzo Aguirre (1884-1942). No obstante, más allá de todos estos pintores y escultores, intuimos que Lorenzo Casanova también formó a mujeres en las Bellas Artes tal y como se desprenden de algunas descripciones de su estudio, como la que realizó en 1894 el poeta Carmelo Calvo en su obra *Bocetos y Episodios* donde señalaba que:

Tener en su estudio, manejando el lápiz ó el pincel, un grupo de niñas en el que no se sabe qué admirar más si la hermosura de su rostro ó la belleza de su alma, dibujando el perfil de un ángel ó tomando de la paleta el aterciopelado color con el que se cubre el cuerpo de una virgen, ese es un goce que solo es permitido disfrutar á los maestros del arte¹⁰.

Sea como fuere, Casanova atrajo a su estudio a un grandísimo número de jóvenes aprendices del arte, tanto mujeres como hombres, y trató constantemente de proporcionarles plataformas desde las que pudiesen dar a conocer las capacidades artísticas que desarrollaron en su estudio. Tal fue el caso de la Exposición de Bellas Artes de Alicante de 1894 que organizó gracias al patronazgo de la Sociedad Económica de Amigos del País¹¹. En ella expusieron tanto los alumnos de Casanova como artistas llegados de otros puntos de España y, pese a que el triunfo y el reconocimiento quedó reservado principalmente a los participantes masculinos, la presencia de pintoras también fue significativa.

La Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante en 1894. Participación femenina en la categoría de pintura

Uno de los grandes logros de Lorenzo Casanova durante los años en los que permaneció activo en Alicante (1885-1900) fue la organización de una Exposición de Bellas Artes bajo la supervisión de la Sociedad Económica de Amigos del País en 1894¹². Dicho certamen atrajo algunos de los más importantes artistas del momento a la ciudad, como Joaquín Sorolla, Ignacio Pinazo, Joaquín Agrasot, o Fernando Cabrera, que finalmente se alzaría con la primera medalla en la categoría de pintura. En la organización de tal evento residía la intención de Casanova de descubrir los avances de sus discípulos en su escuela, cuyos nombres fueron recogidos por gran cantidad de periódicos¹³. En ellos llama notablemente la atención que sólo se mencionara a los artistas masculinos mientras que en el caso de las mujeres únicamente se nombró a Laura García de Giner¹⁴. No obstante, al estudiar el catálogo de la exposición descubrimos que fueron

⁹ Sobre la figura de Lorenzo Casanova Ruiz recomendamos la lectura de: Adrián ESPÍ VALDÉS, *Lorenzo Casanova y su "círculo" alicantino de pintores y escultores*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.

¹⁰ Carmelo CALVO, *Bocetos y episodios*, Alicante, Tip. de Such Serra y Cía., 1894, p. 8. Recurso disponible en la biblioteca Gabriel Miró de la fundación Caja Mediterráneo en Alicante. Signatura: 116-509-31.

¹¹ ESPÍ VALDÉS, p. 43-46.

¹² El catálogo de dicho certamen se encuentra disponible en la biblioteca Gabriel Miró de la fundación Caja Mediterráneo en Alicante, Signatura: 74-292-45: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de Alicante celebrada en junio de 1894*, Alicante, Establecimiento Tipográfico de A. Reus, 1894, pp. 18-19.

¹³ ESPÍ VALDÉS, 1983, p. 43-44.

¹⁴ "Exposición de Bellas Artes de Alicante", *El Imparcial* (Madrid), nº 9771, 26 de julio de 1894, p. 1.

bastantes más las mujeres que se presentaron al certamen, siendo estas un total de siete¹⁵. De entre ellas únicamente dos provenían de Alicante: Laura García de Giner y Marta Mallié, dato que genera confusión al ser comparado con los testimonios del poeta Carmelo Calvo, quien en su escrito *Bocetos y Episodios* sostuvo que en el estudio de Casanova estudiaban bastantes niñas¹⁶.

No ponemos en duda las palabras de Carmelo Calvo, aunque resulta curioso que si bien él afirmaba que eran varias las mujeres que estudiaron pintura con Casanova sólo dos se presentasen a la exposición alicantina. Evidentemente, no podemos dejar de plantear la posibilidad de que los prejuicios sociales hacia las artistas hubiesen impedido los intentos de otras pintoras por exponer en dicho certamen; pero tampoco podemos dejar de sopesar la posibilidad de que García y Mallié fuesen las dos pioneras que hubiesen abierto las puertas del estudio de Casanova a un número mayor de jóvenes aprendices. De hecho, los testimonios del poeta Calvo fueron recogidos en 1894, el mismo año de la exposición, por lo que algunas de las niñas mencionadas por él apenas tendrían la edad suficiente para haber expuesto obra junto al resto de participantes.

Respecto al total de mujeres que expusieron en el certamen, no todas fueron premiadas pero debemos señalar que, de las siete expositoras que se han documentado en Alicante en 1894, tres sí fueron galardonadas: la ya mencionada Laura García de Giner, Emilia Alejandro y Fernanda Francés¹⁷. Estos logros no alcanzaron la importancia de las hazañas de los hombres artistas, quienes pudieron ver cómo los distintos periódicos de la ciudad comenzaron a dar noticia de sus obras, a diferencia de las mujeres que permanecieron silenciadas como artistas.

Queda por resolver la incógnita de por qué desde Alicante no se sintió ningún interés por relatar las hazañas de sus artífices femeninas, mientras que fueron frecuentes las noticias que relataban los avances de los distintos pintores y escultores que, de forma análoga a algunas mujeres, enviaron obras a certámenes nacionales o protagonizaron exposiciones dentro de la misma ciudad. Por esta razón nos planteamos como necesario el estudio de cinco pintoras que nos aproximen al conocimiento del papel de las artistas en Alicante desde finales del siglo XIX hasta la década de los años treinta de la centuria siguiente.

En este sentido resultan interesantes las figuras de Laura García de Giner, quien pese a formarse como pintora en un entorno familiar favorable y relacionado con la Institución Libre de Enseñanza no alcanzó fama en Alicante; Elena Santonja, la primera mujer que recibió crítica artística dirigida a su obra; Matilde Gamarra, única mujer que consta en los registros de solicitudes de becas artísticas de la Diputación de Alicante; y Antonia Pando y Elena Verdes, que progresaron fuera de Alicante pero recibieron críticas desiguales a las dirigidas hacia los pintores tras su regreso a su ciudad natal.

Laura García de Giner

Prácticamente todos los alumnos de Casanova fueron hombres. Sin embargo, sabemos que el pintor alcoyano también formó mujeres, como Laura García de Giner de los Ríos (nacida Laura García Hoppe), esposa del pedagogo andaluz Hermenegildo Giner de los Ríos, quien fue catedrático de Enseñanza Secundaria en Alicante durante los últimos años del siglo XIX¹⁸.

¹⁵ De Alicante expusieron obra Laura García de Giner (natural de Málaga) y Marta Mallié (natural de Cette, Francia), de Madrid acudieron Emilia Alejandro y Robles e Isabel Baquero y Rosado, desde Cádiz asistió Elena Álvarez de Cortázar (natural de Manila), Fernanda Francés de Valencia, María Lomellino desde Palma de Mallorca. SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894.

¹⁶ Véase el testimonio documental recogido en la nota 10.

¹⁷ Fernanda Francés fue condecorada con Medalla de Plata, mientras que Laura García y Emilia Alejandro obtuvieron Mención Honorífica: "Noticias locales y regionales", *El alicantino: diario católico*, nº 1916, 8 de julio de 1894, p. 3.

¹⁸ ESPÍ VALDÉS, 1983, p. 245-247.

El enlace matrimonial entre Laura García y Hermenegildo Giner de los Ríos pudo fortalecer el interés de la primera por la pintura si tenemos en cuenta que su marido fue un importante estudioso de la Historia del Arte, que incluso escribió manuales para su estudio¹⁹. Por otro lado, pese a que un gran número de mujeres pertenecientes a las clases acomodadas de la sociedad practicaran la pintura como afición y como complemento a sus quehaceres domésticos²⁰, nos planteamos la posibilidad de que Laura García cultivase esta práctica apoyada por las creencias de su entorno, tan próximo a la Institución Libre de Enseñanza. De hecho, Hermenegildo Giner de los Ríos, al igual que su hermano Francisco²¹, se mostró bastante interesado en la educación secundaria de la mujer con el fin de proporcionarle la cultura necesaria que garantizase su progresión en la sociedad²².

Se conoce que Laura García fue discípula de Casanova por un artículo publicado por la pintora en 1908, ocho años después de la muerte del maestro²³. En el escrito la artista explica que, tras nueve años viviendo fuera de Alicante, regresa a la ciudad para dirigirse nostálgica al estudio de quien fue su maestro. Como podemos observar en esta valiosa fuente, Laura García se deshace en elogios hacia Casanova:

[...] Casi nunca cojía [*sic*] la paleta para corregir [*sic*] un defecto ni para enseñarnos *una manera*, pero con su palabra ardiente, insinuante y clara todos nos sentíamos contagiados de su entusiasmo, nos juzgábamos capaces de algo grande, nos entregábamos con frenesí al trabajo, sin fatiga, sin desmayos como el que cumple con un deber, solo porque él nos decía que el arte era hermoso porque es difícil porque cuesta muchas luchas, y amarguras y desalientos [...]²⁴.

Pero, más allá de las palabras que Laura García dedica a Casanova, este artículo nos permite averiguar que su actividad artística no se desarrolló únicamente en Alicante pues, como ella misma señala, antes de formarse en la academia del pintor alcoyano se formó en otros estudios:

[...] Estaba en la época de mis mayores entusiasmos artísticos. En Madrid había dejado en la Exposición cuatro retratos al pastel; concluía mis lecciones de paisaje con Ferri; las había dado antes de dibujo lineal y de modelado con Edmundo Lozano; acababa de visitar el Estudio de Sala; en una palabra, en medio de la prosa y la aridez de mi nueva vida de provincia mi único refugio era el arte [...]²⁵.

Este testimonio nos aproxima a la realidad que vivieron multitud de mujeres durante los siglos XIX y XX en España pues, pese a que García se nos muestra como una pintora activa a través de este testimonio, quizás tuviese dificultades para acceder a una educación artística oficial por los prejuicios sociales que impedían el progreso de la mujer dentro de la “vida de provincia”²⁶.

¹⁹ Hermenegildo GINER DE LOS RÍOS, *Manual de estética y teoría del arte e historia abreviada de las artes principales*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1894. M^a Rosario Caballero escribió un artículo en el que señalaba que Hermenegildo Giner mostró el desarrollo alcanzado por la Historia del Arte en España a finales del siglo XIX. El erudito andaluz renovó la visión romántica e idealizada del arte mediante un nuevo punto de vista más cercano a las corrientes positivistas. M^a Rosario CABALLERO, “El primer Manual de Historia del Arte con destino al Bachillerato. Su autor: Hermenegildo Giner de los Ríos”, *Imafronte*, nº 15 (2000-2001), pp. 17-28.

²⁰ DE DIEGO, 2009, pp. 230-247.

²¹ Sobre Laura García y Hermenegildo Giner de los Ríos y sobre su matrimonio y descendencia, véase Antonio JIMÉNEZ-LANDI, *La institución Libre de Enseñanza y su entorno. Tomo III. “Periodo escolar 1881-1907”*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, p. 392.

²² Teresa MARÍN ECED, *Innovadores de la educación en España: becarios de la Junta para Ampliación de Estudios*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, pp. 132-133.

²³ ESPÍ VALDÉS, 1983, pp. 245-247.

²⁴ “Visita a casa del maestro”, *Diario de Alicante*, nº 337, 12 de marzo de 1908, p. 1.

²⁵ “Visita a casa del maestro”, *Diario de Alicante*, nº 337, 12 de marzo de 1908, p. 1.

²⁶ Respecto a este tema, recomendamos la lectura de DE DIEGO, 2009, p. 265-268. En este estudio se señala que, debido a la existencia de clases de desnudo, en ocasiones las mujeres se veían privadas de poder asistir a las aulas de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado.

No obstante, y pese a las dificultades que Laura García pudiese haber tenido para progresar como pintora, sabemos gracias a la prensa de la época que recibió Menciones Honoríficas en algunos de los certámenes en los que participó, pues los diarios *El Alicantino* y *El Liberal* (este último de Madrid) señalaron en 1894 que la pintora había recibido la condecoración de Mención Honorífica en la Exposición Provincial de Alicante de ese mismo año²⁷.

Se conservan algunos testimonios que, junto al catálogo de la exposición alicantina, indican el nombre de las obras que presentó a las distintas exposiciones en las que participó. Tal es el caso de *Pintores Malagueños* de Antonio Cánovas del Castillo, quien afirma que García “[...] llevó a la Exposición de Alicante (1894) un dibujo al pastel *Dama del tiempo de Luis XV* y un capricho titulado *Mandolinata* [...]”²⁸. Estas obras son las que se indican en el catálogo de la exposición, aunque por desgracia desconocemos su aspecto y su paradero actual²⁹.

En 1896 obtenemos la última noticia de la pintora en Alicante, que se recogió en la revista *El Ateneo*. En ella se afirmaba que, desde Alicante, y conjuntamente a la obra de pintores como Fernando Cabrera o Heliodoro Guillén, se había enviado un óleo de Laura García titulado *La vuelta del campo* a la Exposición de Bellas Artes e Industrias de Barcelona³⁰. Esta misma noticia, por otro lado, nos sirve para conocer el nombre de otra pintora local que enviaría sus obras a la misma muestra: Marta Mallié³¹.

Antes de esta última mención a García, sorprende comprobar cómo desde Alicante también se silenciaron los grandes logros a los que se refería la artista en su artículo sobre Casanova, como su presencia en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895. Resulta llamativo que desde Alicante no se publicitara la participación de Laura García en unos años muy cercanos a los de su residencia en la ciudad³²; pero más impactante es comprobar que en periódicos de otras ciudades sí que se habló de esta pintora como participante en el certamen³³.

García también concurriría a la Exposición Nacional de 1901 y, pese a que la prensa alicantina no publicó su participación en el certamen, hubo revistas y periódicos de otras ciudades que sí la mencionaron. Tal es el caso de *El Heraldo de Madrid* y *El Imparcial*, en cuyas ediciones sólo se nombraba a la pintora³⁴, o de *El Globo*, donde se indicaba que en la sexta sala de la muestra destacaba “[...] uno de los mejores retratos de la Exposición, debido al pincel de una verdadera artista: Laura García de Giner. [...]”³⁵.

No hemos encontrado datos objetivos que aporten luz sobre las razones por las que desde Alicante se ignoraron sus logros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1895 y 1901, aunque lo más probable es que este hecho se deba a su mudanza a Barcelona en 1898. No obstante, no debemos olvidar lo constreñida que se encontró la figura de la artista durante los siglos XIX y XX por las nociones acerca del decoro femeni-

²⁷ *El Alicantino. Diario Católico*, 8 de julio de 1894, n° 1916, p. 3; *El Liberal*, 13 de septiembre de 1894, n° 5458, p. 3.

²⁸ ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO, *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Antonio G. Izquierdo, 1908, p. 22.

²⁹ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, pp. 18-19.

³⁰ *El Ateneo*, 20 de abril de 1896, n° 8, p. 79.

³¹ Marta Mallié, que también había participado en la exposición alicantina de 1894 pero de quien, desafortunadamente, no hemos recabado más datos.

³² No sabemos con total seguridad en qué año llegó la pintora a Alicante ni cuándo abandonó la ciudad. Sin embargo, seguramente lo hiciese con su marido Hermenegildo Giner de los Ríos y, gracias a la prensa de la época, sabemos que este tomó posesión de la cátedra de Retórica y Poética del Instituto Provincial de Alicante el día 25 de noviembre de 1890, fecha en la que posiblemente el matrimonio se instaló en la urbe (“Noticias locales y regionales”, *El Alicantino. Diario Católico*, 29 de noviembre de 1890, n° 859, p. 2). Por otro lado, existen noticias que nos permiten conocer que el traslado de la familia de Hermenegildo Giner de los Ríos y Laura García a Barcelona se efectuó a principios de 1898 cuando este obtuvo la cátedra de Psicología en un instituto de dicha ciudad, quedando vacante la plaza que ocupó en Alicante (“Propuesta”, *El Graduador: periódico político y de intereses materiales*, 15 de enero de 1898, n° 19456, p. 2).

³³ *El Imparcial*, 12 de junio de 1895, n° 1090, p. 1; *La Dinastía*, 18 de junio de 1895, n° 5480, p. 1.

³⁴ *El Heraldo de Madrid*, 29 de abril de 1901, n° 3819, p.3; *El Imparcial*, 29 de abril de 1901, n° 12229.

³⁵ *El Globo*, 23 de junio de 1901, n° 9330, p. 1.

no y del confinamiento al ámbito doméstico³⁶. Sin ir más lejos, en 1910 encontramos una sátira de la mujer pintora en el diario *El Pueblo de Alicante*, titulada “Entre col y col...” que puede ser ilustrativa de la opinión generalizada que merecían las artistas en la ciudad. Esta relatava el diálogo entre un hombre y su cocinera:

¡Oh, las artistas!

X. se ha casado con una pintora.

– Pero muchacha, –grita impaciente a la cocinera–, ¿no se come hoy en esta casa? Van a dar las tres.

– Dispense usted señorito; la señora se ha llevado toda la compra para pintar un bodegón³⁷.

Lo cierto es que, si bien resulta curioso el escaso interés que suscitaron los logros pictóricos de Laura García en Alicante durante el tiempo que la misma permaneció afincada en la ciudad, las notas de prensa sobre ella aumentaron cuando fijó su residencia en Barcelona, pero no para alabar sus pinturas sino para dar noticia del éxito que comenzó a cosechar como escritora³⁸. Desde 1896 hasta 1908 las noticias sobre García fueron inexistentes en la prensa alicantina y su reaparición en los periódicos se produjo apenas un mes antes de que se publicaran sus recuerdos del taller de Lorenzo Casanova que ella misma había escrito desde la ciudad condal.

Ignoramos si los periodistas alicantinos habían olvidado a la pintora desde que marchó a Barcelona hasta su vuelta a Alicante, pero lo cierto es que esta ya había publicado bastantes novelas antes de 1908 como puede adivinarse al consultar los numerosos periódicos de toda España que, desde 1902, regalaron sus obras con la compra del diario³⁹. De hecho, parece ser que Laura García logró alcanzar con sus novelas un éxito superior al que logró con sus pinturas.

En *La Revista Blanca* se publicó un artículo en 1903 titulado “El feminismo en España” donde se ponía de manifiesto la necesidad de apoyar la “elevación moral e intelectual de la mujer” y se repasaban algunos de los logros más importantes alcanzados por mujeres en los distintos ámbitos culturales. De entre estos se destacaba la literatura, señalando que “las mujeres españolas que escriben con discreción y sabiduría son muchas” e incluyendo a Laura García de Giner como una de estas⁴⁰.

Un dato que apoya la teoría de que Laura García obtuvo mayor reconocimiento como escritora que como pintora es que, mientras que las reseñas sobre sus cuadros fueron breves o inexistentes en la prensa del momento, sus libros sí que captaron la atención de los críticos literarios de los distintos periódicos⁴¹. De entre las reseñas que más han llamado nuestra atención quisieramos destacar una publicada en *La Lectura* (Madrid), en la que se comenta la obra *La Samaritana*⁴². Los rasgos de esta novela coinciden con el tipo de literatura practicada por las mujeres durante los últimos decenios del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX: una cruel historia de amor de una mujer no correspondida que se lamenta de su destino pero que nunca se rebela contra el patriarcado⁴³.

³⁶ MAYAYO, 2003, pp. 40-44.

³⁷ *El Pueblo*, 13 de octubre de 1910, nº 157, p. 3.

³⁸ “Notas bibliográficas. ‘El hogar y el trato social’ de Laura García de Giner”. *Diario de Alicante*, 2 de abril de 1908, nº 44, p. 1.

³⁹ Hemos localizado numerosos periódicos españoles que regalaban las novelas de Laura García como *La Esquella de la Torratxa* (Barcelona), *Las Provincias* (Valencia), *La Correspondencia de España* (Madrid), *El Castellano* (Salamanca), *La Ilustración Artística* (Barcelona), *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes* (Madrid), *El Álbum Iberoamericano* (Madrid), *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), *El Imparcial* (Madrid) o *Luz* (Madrid).

⁴⁰ “El feminismo en España”. *La Revista Blanca. Publicación quincenal de Sociología, Ciencia y Arte*, 15 de julio de 1903, nº 168, pp. 783-784.

⁴¹ En cuanto a la producción literaria de Laura García recomendamos la lectura de LAURA GARCÍA DE GINER, *La Samaritana*, Barcelona, Antonio López Editor, 1902; LAURA GARCÍA DE GINER, *El hogar y el trato social*, Barcelona, Antonio López Editor, 1907.

⁴² Pedro GONZÁLEZ-BLANCO, “La Samaritana. Novela original de Laura García de Giner.- ‘Colección Diamante’ Antonio López, editor: Barcelona”. *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes*, Año III, Tomo primero, enero de 1903, pp. 621-622.

⁴³ Sobre los rasgos de las novelas escritas por mujeres a finales del siglo XIX recomendamos la consulta de Pilar FOLGUERA, *¿Hubo una Revolución Liberal Burguesa para las mujeres? (1808-1868)*, en P. Folguera, E. Garrido y M. Ortega (eds.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 421-450. En cuanto a la obra de Laura García véase Laura García de Giner, 1902.

Todo esto nos hace ver que la situación de Laura García de Giner, pese a que estuviese ligada al entorno de la Institución Libre de Enseñanza, no distaba mucho de la realidad de las mujeres del entresiglos. Como otras muchas, García quizás no pudiera dedicarse profesionalmente a la pintura por los prejuicios sociales del momento. No obstante, sí que obtuvo retribuciones económicas por la escritura, oficio bien visto para las mujeres gracias a la pujanza de las formas liberales en el siglo XIX y al prestigio literario del romanticismo⁴⁴. Aunque Laura García obtuvo mayor reconocimiento como escritora que como pintora, no dejó de pintar tras su marcha a Barcelona. De hecho, hemos rescatado algunos testimonios y escritos que atestiguan que continuó dedicándose a esta labor y nos permiten estudiar el tipo de pintura que practicó.

La obra pictórica de Laura García de Giner

Gracias a las fuentes utilizadas en el estudio de la figura de Laura García de Giner conocemos el nombre de algunas de las obras que presentó a las distintas exposiciones celebradas a nivel local y nacional entre 1894 y 1896. Los nombres que nos ofrecen algunos autores coetáneos a la artista son variados y van desde el retrato (como es el caso de la obra que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895) hasta la escena costumbrista según se deduce del título *La vuelta del campo*, pasando por otros como *Mandolinata* o *Dama del tiempo de Luis XV*.

Esta última pintura parece estar en consonancia el mercado internacional de la *high class painting*, pues sugiere la representación de una escena de corte del siglo XVII, siendo este un tema que gozó de amplia aceptación por buena calidad y escasa complejidad temática. En este sentido debemos valorar la figura de Laura García de Giner como una pintora que buscó posicionarse en el mercado del arte con escenas del gusto del gran público. Lamentablemente, los pocos datos conservados sobre su carrera artística no nos permiten afirmar con seguridad si lo consiguió, aunque la paulatina desaparición de su nombre en las fuentes que hemos manejado augura que le resultó complicado triunfar en el mundo de las artes plásticas.

Volviendo al corpus de obras que integran la producción conocida de Laura García, algunas investigadoras han aportado luz a la trayectoria pictórica de Laura García. Estas autoras señalan que la obra que la pintora envió a la Exposición Nacional de 1895, y que aparecía mencionada en la prensa de la época como un retrato de notable calidad, se tituló *La niña de las cerezas*. De igual manera, indican que al certamen nacional de 1901 presentó el *Retrato de M.M.R.*⁴⁵. Pese a todo, y al igual que en los casos anteriormente citados, carecemos de imágenes que nos permitan conocer cómo eran estas obras, siendo más importante para nosotros *La niña de las cerezas* puesto que por la cronología posiblemente fuese pintada en Alicante.



Fig. 1. Laura García de Giner, *Gladiador muerto*, 1898, óleo sobre lienzo. 58x73 cm., colección particular.

⁴⁴ FOLGUERA, 1997, pp. 433-434.

⁴⁵ Matilde LÓPEZ TORRES, "La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX", Tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, p. 500.

⁴⁶ Laura LA LUETA y Laura MERCADER, "Les artistes irrompen en la política sexual. Quatre exposicions femenines d'art a la sala Parés de Barcelona (1896 -1900)", en II Congreso Internacional *Coup Defouet*. (Barcelona, 25-28 de junio de 2015), (en prensa); LÓPEZ TORRES, 2007, p. 500.



Fig. 2. Laura García de Giner, *El millor adorno*, 1903. Reproducida en la revista *Almanach de L'Esquella de la Torratxa per a 1903*, Barcelona, 1903, p. 112.



Fig. 3. Laura García de Giner, *Fidelitat*, 1906. Reproducida en la revista *Almanach de L'Esquella de la Torratxa per a 1906*, Barcelona, 1906, p. 80.

Por otro lado, estas investigaciones sitúan a Laura García de Giner como participante en las dos exposiciones femeninas que se celebraron en la Sala Parés de Barcelona en los años 1898 y 1899 coincidiendo con la llegada de la familia Giner a la ciudad. En estas ocasiones las obras presentadas fueron *Paisaje y El Timbaler*, en 1898, y *Gladiador Muerto* en 1899⁴⁶. De todas ellas es la última sobre la que nos gustaría llamar la atención pues hemos encontrado datos que señalan que una obra titulada *Gladiador* y firmada por Laura García fue subastada en 2015, lo que nos permite relacionarla con la pintura expuesta en la sala Parés y conocer de primera mano su aspecto (fig. 1)⁴⁷.

En la obra únicamente figura el gladiador abatido, mientras que el fondo se solucionó con un color ocre aplicado de forma uniforme, de tal manera que al espectador le parece ver al gladiador en la arena. Esta pintura nos aproxima a la producción de Laura García aunque, por su temática tan alejada de los géneros reservados a las mujeres en el siglo XIX, creemos que no es representativa del corpus total de su obra.

Sabemos igualmente que colaboró para la revista catalana *L'Esquella de la Torratxa*, que incluyó en sus páginas algunas de sus obras. Hasta la fecha hemos encontrado dos, tituladas *El millor adorno* (fig. 2) y *Fidelitat* (fig. 3)⁴⁸. La primera de ellas nos presenta a una niña con un lazo en su pelo cubriéndose con unas telas. Ante ella, y sobre un cojín observamos un abanico y unas flores que no podemos identificar debido a la poca calidad de la imagen en blanco y negro. Seguramente estas flores guardasen un significado respecto a alguna de las virtudes que en la época se presuponían para las mujeres como la castidad, la pureza, la inocencia o la fidelidad pero, a falta de encontrar imágenes de mejor calidad, el mensaje que se quisiese transmitir con estas sigue siendo una incógnita. Respecto a qué podría ser el adorno

⁴⁷ Sabemos que fue subastada en junio de 2015 en *Isbilya Subastas* (Sevilla) por un precio de 400€. Véase “Remates de las obras de Laura García de Giner”, *Artprice* [en línea], <http://es.artprice.com/artista/190067/laura-garcia-de-giner/lot/pasado> [Consulta: 17 de febrero de 2016].

⁴⁸ La obra *El millor adorno* (*El mejor adorno*) se reprodujo en *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1903*, Barcelona, 1903, p. 112. *Fidelitat* (*Fidelidad*) apareció en *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1906*, Barcelona, 1906, p. 80.

al que se refiere el título, un pie de foto nos saca de dudas afirmando que “Per una mare no es pas el que’s veu davant, sino el que s’amaga darrera [sic.]”⁴⁹. Este dato nos hace ver que, pese a que la posibilidad de que se remitiera a virtudes asociadas a la mujer, el verdadero tema de la obra estaba más relacionado con la maternidad, lo cual no hace sino aproximarla a la esfera social de lo femenino.

En *Fidelitat*, Laura García de Giner volvió a colocar una niña como figura central de la composición, aunque esta vez plenamente visible y sosteniendo un perrito entre sus brazos. De nuevo, el título ofrece la posibilidad de jugar con varias interpretaciones aunque, del mismo modo que en *El millor adorno*, se incorporó un pie de foto que permite establecer hipótesis respecto al significado de la pintura: “No sé perque diuhen que’l gos es el millor amich del home... ¡Jo no soch pas home! [sic.]”⁵⁰, lo que podemos interpretar como que el perro es leal a hombres y mujeres por igual o, estableciendo un juego de palabras que interprete al perro como la fidelidad, haciendo ver que esta virtud debía caracterizar el comportamiento de la mujer hacia el varón y no tanto al revés.

Sin ir más lejos, la pintura se acompañaba de una breve pieza teatral titulada *L’amich Cirera* que narra cómo una mujer descubría la infidelidad de su marido, pero este se las ingeniaba para conseguir el perdón. Por lo tanto, según reza el pie de foto, el perro o la fidelidad, si en este caso trazamos una analogía, no es algo propio de los hombres, pero sí debe serlo de las mujeres que incluso perdonan el engaño de sus maridos⁵¹. De este modo podríamos afirmar que en estas dos obras de Laura García se representaba, sutilmente, los modelos de conducta femeninos de la época.

Laura García de Giner marchó a Barcelona en 1898 dejando atrás una etapa de su vida residiendo en Alicante, ciudad donde no recibió un trato como artista similar al que sí que recibieron muchos pintores y escultores locales que vieron sus obras expuestas en negocios particulares, en exposiciones colectivas e individuales y que recibieron grandes elogios de la prensa local. La historia tardaría en cambiar y, entre tanto, con la entrada del siglo XX, Alicante acogió una nueva Exposición Provincial en 1903 donde igualmente participaron algunas mujeres, pero en la que a ninguna se le prestó especial atención.

La historia se repite: pintoras olvidadas en la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1903

No hemos conseguido hallar el catálogo de la exposición, por lo que no podemos establecer con exactitud cuántos pintores y escultores participaron en el certamen, ni sabemos a ciencia cierta su procedencia geográfica. Sin embargo, sí que han llegado hasta nosotros algunos testimonios de prensa que recogen el listado de premiados en el concurso. De nuevo, el número de mujeres participantes fue bastante elevado y algunas de ellas resultaron premiadas⁵².

La fuente más cercana que se ha encontrado al catálogo del certamen de 1903 es una crítica sobre la misma publicada en la revista *Museo Exposición* en el mes de agosto⁵³. En ella se habla de los cuadros más notables, incluyendo entre ellos obras de las pintoras Josefina Gutiérrez, Catalina García Trejo, Virginia

⁴⁹ “Para una madre no es lo que se ve delante, sino lo que se esconde detrás”. Nota recogida en *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1903*, Barcelona, 1903, p. 112.

⁵⁰ “No sé por qué dicen que el perro es el mejor amigo del hombre... ¡Si yo no soy hombre!”. Nota recogida en: *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1906*, Barcelona, 1906, p. 80.

⁵¹ La obra *El amich Cirera (El amigo Cirera)* se encuentra reproducida en: *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1906*, Barcelona, 1906, pp. 78-82.

⁵² “Exposición Provincial”, *La Correspondencia de Alicante*, 28 de agosto de 1903, nº 6876, p. 3. De la capital de la provincia hemos recogido los nombres de Virginia Farach, Josefina Gutiérrez y Josefa Tato, que consiguieron Tercera Medalla; y Delfina Pérez, Catalina García, María Luisa Elizaicín y Elisa Elizaicín, quienes obtuvieron menciones honoríficas. Por otro lado, desde Elda acudió Salud Martínez, recibiendo también una mención honorífica.

⁵³ “Visitas á la Exposición Provincial”, *Museo-Exposición*, 16 de agosto de 1903, nº 82, pp. 229-240.

Farach, Ramona Vives y Soledad Valentín, que llaman la atención por ser las cuatro únicas mujeres referenciadas en el artículo pese a que el número total de participantes femeninas rondaría la decena. Todas ellas presentaron cuadros de flores, un tema reservado a las mujeres por considerarse este adecuado a su condición social que distaba mucho de los géneros cultivados por los artistas varones.

Lamentablemente, del mismo modo que les sucedió a las pintoras que acudieron a la exposición de 1894, los nombres de estas artistas han caído en el olvido con el paso de los años, aunque no sabemos las razones exactas que lo expliquen. Es cierto que muchos de los hombres que concurrieron al certamen tampoco son reconocidos pintores a día de hoy, pero no todos sus nombres se han borrado de la memoria. De aquella exposición perviven en los museos y en la memoria de los alicantinos nombres como los de Lorenzo Aguirre, quien años más tarde llegaría a ser un reputado cartelista y pintor, o Emilio Varela que incluso ha llegado a ser nombrado hijo predilecto de la ciudad y de la provincia⁵⁴.

Parece ser que en la ciudad pervivían los prejuicios de finales del siglo XIX que impidieron que pintoras como Laura García de Giner alcanzaran el éxito en Alicante, pues las artistas que la sucedieron obtuvieron menos visibilidad que los artistas masculinos que por aquella época seguían disfrutando de la fama local y, en algunos casos, de reconocimiento a nivel nacional e internacional⁵⁵.

La situación no cambió hasta mediados de la primera década del siglo XX, cuando entre todos los pintores y escultores que se encontraban exponiendo en Alicante emergió la figura de una artista que expuso junto a ellos atrayendo a la crítica. Su nombre era Elena Santonja y, pese a haber sido olvidada con el paso del tiempo, la pervivencia de la prensa histórica a través de los años nos ha permitido llegar a conocer la importancia que adquirió la que por ahora es la primera mujer pintora plenamente reconocida por su trabajo en Alicante.

Elena Santonja

En 1913 encontramos una noticia que describía una obra colgada en un céntrico negocio de Alicante. Esta práctica de exponer las obras en los escaparates de las tiendas era algo bastante común en la época, pues los negocios atraían la atención de los clientes hacia sus productos al mismo tiempo que los autores de las mismas daban a conocer sus avances y sus últimas creaciones. No obstante, lo verdaderamente interesante de esta noticia es que, pese a que hasta entonces las obras que aparecían en los negocios eran de autores varones, por primera vez la prensa se hacía eco de una obra realizada por una mujer: Elena Santonja⁵⁶. Este dato pone de

⁵⁴ Sobre Lorenzo Aguirre recomendamos la lectura de Gregorio DÍAZ EREÑO y Camino PAREDES GIRALDO (comis.), *Lorenzo Aguirre*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert (catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante del 29 de abril al 29 de junio de 2003), 2003. Sobre Emilio Varela véase José BAUZÁ, *Varela y su entorno (notas para una biografía)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1979. En cuanto a los nombramientos de Emilio Varela como hijo predilecto de la ciudad en 2010 y de la provincia en 2015 remitimos respectivamente a “Emilio Varela, hijo predilecto de Alicante”, *Informacion.es*, 26 de noviembre de 2010 [en línea], <http://www.diarioinformacion.com/cultura/2010/11/26/emilio-varela-hijo-predilecto-alicante/1069056.html> [Consulta: 27 de septiembre de 2016] y “Emilio Varela, hijo predilecto de Alicante”, *ABC*, 12 de noviembre de 2015 [en línea], http://www.abc.es/espana/comunidad-valenciana/alicante/abci-emilio-varela-hijo-predilecto-alicante-201511121149_noticia.html [Consulta: 27 de septiembre de 2016].

⁵⁵ Heliodoro Guillén Pedemonti llegó a conseguir una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892 con *La última borrasca*, que fue adquirida por el Estado y que se exhibió en la *Columbian Exhibition of Chicago* en 1893. ¡*Solos!*, datada en 1899, se expuso en la *Exposición de Arte Español e Industrias decorativas* de México de 1910. Sobre la presencia de Guillén en las mencionadas exposiciones véase Charles M. KURTZ, *Official Illustrations from the Art Gallery of the World's Columbian Exposition*, Philadelphia, George Barrie, 1893, pp. 198, 364; y la *Relación descriptiva de la Exposición de Arte Español e Industrias Decorativas: Primer Centenario de la Independencia Mexicana*, Madrid, Imprenta de José Blass y Cia., 1910 [en línea], <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000162962&page=1> [Consulta: 27 de septiembre de 2016].

⁵⁶ “Obra de arte”, *Diario de Alicante*, 7 de noviembre de 1913, nº 1988, p. 1. No pretendemos afirmar que anteriormente a 1913 las mujeres no colgasen sus cuadros en lugares públicos, pues alguna pudo haberlo hecho antes que Santonja, sino que, por

manifiesto la voluntad de Santonja por progresar en el mundo del arte, dando a conocer sus trabajos y buscando una clientela que adquiriese sus pinturas haciendo de las Bellas Artes su oficio.

Desgraciadamente desconocemos el aspecto de la obra presentada por Santonja, aunque el *Diario de Alicante* aportó una descripción del mismo. Según lo relatado, el cuadro presentaba a una mujer sentada en actitud de escribir una carta aunque dudando sobre lo que plasmaría en el papel. La obra de Santonja causó una grata impresión en la crítica general por lo que podemos leer en el extracto de prensa citado e incluso se llegó a decir de la autora que su estilo comenzaba a distanciarse del de una aficionada para comenzar a estar a la altura de un maestro consagrado y se afirmó que en poco tiempo llegaría a estar a la altura de los grandes pintores de su momento⁵⁷. No se equivocaba el *Diario de Alicante* pues cinco años más tarde y quizás consagrada como una de las artistas más notables de la ciudad, Santonja expuso en enero en el Círculo de Bellas Artes con importantes pintores locales como Adelardo Parrilla o Lorenzo Aguirre⁵⁸.

No sabemos el nombre de las obras presentadas en esta ocasión, pero lo cierto es que 1918 debió ser un año favorable para Elena Santonja; pues varios meses después de exponer por primera vez en el Círculo de Bellas Artes de forma conjunta con otros pintores alicantinos, volvería a repetir en agosto presentando tres bodegones, una obra titulada *Domingo de Ramos* y “tres cuadritos más”⁵⁹. Sobre la obra *Domingo de Ramos* se llegaría a escribir una serie de elogios que recogemos a continuación:

[...] El asunto es un poema encantador de sencillez y ternura. Un matrimonio viejo vá [*sic.*] camino del pueblo con su nieta con una palma en la mano sin duda para ofrendarle á la virgen el testimonio de su fé [*sic.*] cristiana. Las tres figuras están magistralmente dibujadas con profusión de detalles que pasma.

La *abuela* es la mejor figura. Las mantillas, los mantones de Manila y las ropas están tratadas como por procedimiento fotográfico.

Es una obra para acreditar á un artista [...] ⁶⁰.

Queda demostrado que Elena Santonja logró exponer al mismo nivel que los hombres. No obstante, nos queda la duda de si, desde la sociedad, realmente se vio con buenos ojos que una mujer comenzase a introducirse en los círculos artísticos tradicionalmente reservados a los varones. Respecto a esta incógnita, hemos encontrado artículos que nos sugieren la posibilidad de que, si bien Santonja consiguió exponer entre hombres artistas, quizás desde las calles no se viese con tan buenos ojos el ascenso de una mujer hasta situarse al nivel de los más importantes pintores del ámbito local. En este sentido resulta interesante contemplar la defensa que desde el *Diario de Alicante* se hizo a favor de Santonja y en contra de los prejuicios sociales:

Elena Santonja es una flor exótica en este ambiente tan poco propicio al desenvolvimiento de cualquier aspiración artística.

Una mujer aquí en un rincón de provincia no parece poder dedicarse al cultivo del arte. Si la literatura la seduce la llamamos bachillera y si a cualquiera otra rama artística dedica sus desvelos, la tildamos con vayas y zumbas mortificantes.

primera vez, un medio de comunicación daba relevancia a una creación de una mujer del mismo modo que lo hacía con los cuadros que algunos pintores exponían en otros negocios.

⁵⁷ “[...] El cuadro expuesto, por su asunto sencillo e interesante; por su dibujo y colorido, y por el conjunto elegante y vigoroso, no parece obra de una aficionada sino de un consumado maestro. [...] Damos nuestra enhorabuena a la señorita Santonja y, si nuestro consejo vale algo, animamos a esta joven artista para que cultive sin descanso tan hermoso Arte con la seguridad de que llegará a conquistar un lugar entre los maestros”. Referencia recogida de “Obra de arte”, *Diario de Alicante*, 7 de noviembre de 1913, nº 1988, p. 1.

⁵⁸ “Círculo de Bellas Artes”, *El Periódico para todos*, 29 de enero de 1918, nº 1953, p.1.

⁵⁹ “Primer Salón-Exposición. En el Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia. Diario político de la mañana*, 8 de agosto de 1918, nº 53, p. 1.

⁶⁰ “Exposición del ‘Círculo de Bellas Artes’. Elena Santonja”, *El Luchador*, 10 de agosto de 1918, nº 1600, p. 1.

Que entre ellas surja un espíritu fuerte, sin excentricidades chocantes, que vaya contra esa hostilidad pública es milagro y heroicidad.

Elena Santonja es una de esas heroínas que aquí labora callada y perseverantemente entregada al culto del arte en el que puso sus anhelos y sus amores. [...]

[...] Parece cosa convenida que una señorita solo pueda, en pintura, dedicarse a llevar de su paleta al lienzo los colores para interpretar flores. Elena Santonja supo manumitirse de eso y consiguió hacerse admirar como pintatriz de más grandes arrestos [...] ⁶¹.

Este testimonio ilustra cómo la sociedad alicantina aún estaba condicionada por una serie de prejuicios que impedían concebir la idea de que una mujer pudiese pintar cuadros y de que, si lo hacía, fuese capaz de elaborar obras más allá de la pintura de flores. Así pues, aunque Elena Santonja pudo verse mencionada en breves críticas artísticas, parece ser que no encontró el apoyo ni del público ni de las instituciones, lo que pudo provocar que abandonase paulatinamente los pinceles.

La ausencia de apoyo institucional. Matilde Gamarra

En el archivo de la Diputación Provincial de Alicante hemos accedido a los negociados de Bellas Artes que durante los inicios del siglo XX se archivaron en las dependencias de la institución. La gran mayoría de estos responden a solicitudes cursadas por artistas de Alicante para continuar con sus estudios en Roma o Madrid y, prácticamente en su totalidad, aparecen firmados por hombres. Esto nos hace ver que el apoyo institucional se dirigió casi exclusivamente al género masculino.

Sin embargo, de entre todos los solicitantes que se dirigieron a la Diputación en las tres primeras décadas del siglo XX, encontramos el nombre de una pintora en un documento de agosto de 1917: Matilde Gamarra, la primera mujer solicitante de una ayuda de la que se tiene constancia hasta el momento en la historia de la Diputación Provincial de Alicante. Esta joven artista era alicantina pero residía en Murcia durante algunas temporadas debido al empleo de su padre. Al dirigirse a la institución solicitaba una subvención para proseguir sus estudios en Madrid y Roma y adjuntaba a esta un recorte de prensa que alababa una pintura expuesta en marzo de 1917 en el Círculo de Bellas Artes de Murcia, quizás como prueba demostrativa de sus capacidades pictóricas:

Sigue expuesto al público, en uno de los salones del Círculo de Bellas Artes, el notable tapiz pintado por la señorita alicantina Matilde Gamarra [...].

[...] Nadie creería que se trata de una pintura de una artista de 15 años. Demuestra una corrección y seguridad en el dibujo y un dominio del color, que están muy lejos de las vacilaciones propias del principiante. [...]

[...] Repetimos nuestra más efusiva enhorabuena a la joven artista, que se nos revela en esta obra como una futura gloria de la vecina capital [...] ⁶².

La beca fue denegada a Gamarra, y podríamos pensar que una de las razones que impulsaron a la Diputación de Alicante a tomar tal decisión fue que la pintora no estuviese vinculada a Alicante, puesto que al adjuntar un recorte de un periódico murciano podría parecer que, pese a ser alicantina, sus obras estuviesen siendo expuestas principalmente en la ciudad vecina. No obstante, hemos encontrado un artículo de prensa que nos habla de su actividad en Alicante antes incluso de haber expuesto en el Círculo de Bellas Artes de Murcia, noticia que desmiente la hipótesis de que la pintora no permaneciese vinculada a su ciudad de origen. El artículo al que nos remitimos comenta lo siguiente sobre una obra de Gamarra, expuesta en un negocio local:

⁶¹ “Impresiones de arte. La Exposición del Círculo VIII”, *Diario de Alicante*, 31 de agosto de 1918, nº 3380, p. 1.

⁶² “Notas de Arte. Un hermoso tapiz”, *El Liberal*, 1 de marzo de 1917, nº 5298, p. 2. Sobre el documento de archivo en el que se incluye esta noticia de prensa: Archivo de la Diputación Provincial de Alicante signatura GE-11803/13.

[...] ¿No es extraordinario que en estos rincones de provincia, donde la vida femenina se desenvuelve triste, lisa, siempre igual, pegadiza a la tradición y a las viejas prácticas educadoras, haya una joven que sienta anhelos de alcanzar la gloria por el noble Arte? Merceditas Gamarra por vocación irresistible supo manumitirse de esa tradición lamentable y dedicó sus aptitudes maravillosas al cultivo del arte pictórico. [...]

[...] Y si esta obra –primera que conocemos de la admirada señorita Gamarra- es como es y merece los encomios efusivos que ha merecido ¿no vamos a tener derecho a esperar de la joven artista otras más grandes muestras de su talento?⁶³

Este artículo, además de ilustrar la vida de las artistas en Alicante como “triste, lisa, siempre igual, pegadiza a la tradición y a las viejas prácticas educadoras” nos permite descartar la posibilidad de que le denegasen la beca por no participar de la vida artística alicantina. Ante esta situación consideramos igualmente útiles otras hipótesis como la falta de fondos económicos en la corporación provincial, la juventud de la solicitante o, por supuesto, la condición como mujer de la artista. Respecto a esta última idea, que Gamarra fuese la única mujer solicitante de ayudas económicas para formarse artísticamente nos hace ver que las mujeres no disfrutaron de las mismas condiciones de acceso a la formación artística que los hombres.

De hecho, ni siquiera se han documentado solicitudes de mujeres a finales del siglo XIX, cuando Lorenzo Casanova medió desde su academia de pintura para la concesión de becas a pintores y escultores⁶⁴. Sin ir más lejos, el mismo artículo que hablaba de la actitud de Gamarra en Alicante señalaba las dificultades que una mujer encontraba para iniciar una carrera artística dentro de una ciudad de provincias caracterizada por la vida a la que se enfrentaban las mujeres. Por esta razón, no será extraño encontrar pintoras que, ante la falta de apoyo institucional, debiesen marchar de Alicante y buscar la subvención de sus familias para progresar en su formación artística.

Salir de Alicante para ser reconocidas, volver para ser olvidadas. Antonia Pando Cantó y Elena Verdes Montenegro

En octubre de 1927, el diario *El Día* dio noticia de la llegada a la ciudad de Antonia Pando Cantó, una pintora local que se había formado en Barcelona, pero de la que los redactores decían conocer su trayectoria pictórica incluso durante el tiempo en el que residió en Alicante antes de viajar a Cataluña:

Hace muy pocos días regresó de Barcelona, donde ha permanecido una larga temporada, la encantadora señorita alicantina Antonia Pando Cantó, que une a su belleza la condición de ser una excelente pintora, noticia que desde hace tiempo conocíamos, pues no ignorábamos que la señorita Pando había tenido profesores tan competentes en Alicante, como los laureados pintores señores Guillén y Parrilla, y de los que ha sacado gran provecho en sus lecciones, ampliando sus conocimientos pictóricos últimamente en la Ciudad Condal donde ha sido alumna de un reputado profesor catalán.

Mucho nos alegraríamos de que tan gentil paisana tuviera a bien exponer algunos de sus cuadros para que los admirasen los entendidos de la pintura, seguros de que habrían de felicitar muy sinceramente a la señorita Antonia Pando Cantó, la que debe esperar días de triunfo en el delicado a que se dedica.

Nuestra cordial felicitación a la bella señorita Pando, de quien no dudamos que nos hará ver algunas de sus producciones llenas de colorido y alegría, debidas a su constante estudio⁶⁵.

Resulta difícil concebir por qué los avances artísticos alcanzados por la pintora en su etapa alicantina no habían sido anunciados antes de su regreso de Barcelona, si tan conocidos eran por las redacciones de algunos periódicos alicantinos. Desde luego, es inevitable pensar que los redactores únicamente se estuviesen

⁶³ “Arte y artistas. Una bella obra”, *Diario de Alicante*, 23 de enero de 1917, nº 2929, p. 1. El articulista cometió un error al llamar a la pintora Merceditas y no Matilde, pese a que en las primeras líneas del recorte de prensa sí que se aluda a ella por su nombre real.

⁶⁴ Adrián Espí documentó los pensionados concedidos por la Diputación de Alicante a pintores y escultores durante el siglo XIX. Véase: ESPÍ VALDÉS, 1983.

⁶⁵ “Belleza y Arte”, *El Día*, 7 de octubre de 1927, nº 3789, p. 1.

vanagloriando de haber apoyado siempre a Pando, cuando realmente jamás escribieron sobre ella. Este dato apoya nuestra hipótesis sobre cómo en Alicante la sociedad no se mostró especialmente interesada por los avances de ninguna pintora que se hubiese formado en la ciudad, aunque la posición de los críticos cambiaba radicalmente cuando la artista en cuestión regresaba a la urbe tras haber triunfado fuera de ella.

Además, es curioso que, apenas un año después de la publicación de este artículo, el Casino ofreciese una de sus salas para que Pando expusiese su obra de forma individual, algo nunca antes conseguido por ninguna otra artista en Alicante⁶⁶. Tal ofrecimiento resulta chocante si además tenemos en cuenta que, pese a que se hubiese publicitado su retorno a Alicante, su nombre volvió a olvidarse hasta la celebración de la exposición; siendo este un dato que parece corroborar nuestra teoría sobre el desinterés de la sociedad de la época por las artistas.

Algo similar sucedió con la pintora Elena Verdes Montenegro, natural de Alicante pero residente desde niña en Madrid, ciudad en la que se formó artísticamente y donde obtuvo renombre como artista. Es cierto que Verdes desarrolló prácticamente toda su vida y su carrera en la capital de España y que, por esta razón, pudo no sentir la necesidad de retornar a Alicante para exponer. Pero más allá del interés que pudiese tener en dar a conocer su obra en su ciudad de origen, resulta llamativo comprobar que desde Alicante tampoco existió expectación ante los avances de la pintora. La única mención encontrada sobre esta en la prensa local es una noticia que reseñaba la presencia de algunos pintores alicantinos en el *Salón de Otoño* de Madrid en 1928. Entre ellos se situó a Elena Verdes, quizás en un intento de hacer ver que desde Alicante se seguía a la pintora pese a que no se haya documentado su presencia en la ciudad a través de ningún medio con anterioridad a esta noticia⁶⁷. No sabemos a ciencia cierta si lo que se pretendía desde el diario era vanagloriarse una vez más, fingiendo que desde Alicante se conocían todas de las hazañas de las artistas nacidas en la ciudad; pero sí que es cierto que, hasta el momento, no se ha documentado la presencia de Verdes Montenegro en Alicante a través de ningún medio, ni antes ni después de la noticia sobre el *Salón de Otoño*.

Por otro lado, incluso antes de que en Alicante se diese la noticia del éxito de Verdes, en otras zonas de España la pintora ya había alcanzado un reconocimiento mayor del que obtuvo en su ciudad de origen. En 1924 se presentó al *Salón de Otoño* de con una representación del interior del *Palacio de Cristal* y en 1926 concurre en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Rincón de Fontaine Lande*⁶⁸. Verdes volvería a participar en estos dos certámenes en 1929 y 1930 respectivamente y, aunque no se diese noticia de ello en Alicante, en otros periódicos del país sí que hemos encontrado su nombre asociado a las exposiciones⁶⁹.

En 1931 se le dedicaría una extensa entrevista a su figura bajo el título “La mujer en el arte. Elena Verdes Montenegro” en el diario *Nuevo Día* de Cáceres, dando muestras de que no sólo en las grandes ciudades de España se admiraba a la pintora alicantina, pues se han recogido testimonios de la prensa de Madrid y Valencia, pero también de Córdoba, Cádiz y Cáceres. En el artículo en cuestión se podían leer afirmaciones como las que ofrecemos a continuación y que son reflejo del éxito que la pintora alicantina alcanzó en la España del momento:

- [...] Una de las figuras que más destaca entre los nuevos valores en materia de arte, es la señorita Verdes Montenegro. A través de la obra que en breve va a exponer esta mujer moderna, muestra el contraste de fina sensibilidad. [...]
- [...] ¿Sus maestros? [...]
- [...] Con mucho detenimiento vi toda la obra de Sotomayor y aprendí en ella de ese respeto al natural que tiene. Luego quise más independencia de acción y al observar en mis modelos, me inquieta este deseo y procuro no acor-

⁶⁶ Hasta la fecha no hemos conseguido recabar testimonios que permitan afirmar que alguna mujer lograra exponer individualmente en Alicante antes que Antonia Pando. Sobre la noticia de su exposición véase “De arte pictórico”, *El Día*, 6 de diciembre de 1928, nº 4124, p. 2.

⁶⁷ “Para El Luchador. Vida artística. Alicantinos que triunfan”, *El Luchador*, 16 de octubre de 1928, nº 5097, p. 1.

⁶⁸ “La Exposición de Otoño”, *Diario de Córdoba*, 7 de octubre de 1924, nº 26582, p. 1; “Páginas femeninas. La Exposición”, *El noticiero gaditano*, 2 de julio de 1926, nº 2395, p. 2.

⁶⁹ “Glosas de arte. Más valencianos en el Salón de Otoño”, *Las Provincias*, 15 de noviembre de 1929, nº 19692, p. 1; “Exposición Nacional de Bellas Artes. Segundo pabellón”, *La Libertad*, 18 de junio de 1930, nº 3198, p. 5.

darne de otros que tanto me gustan como Zuloaga. [...] Aunque lo que se llama maestro no he tenido, con las obras de todos me comunico y en su análisis parece que encuentro algo de lo que me dicta mi temperamento [...]”⁷⁰.

Ante tal situación, nos planteamos la hipótesis de que un temperamento libre y rompedor como el de Verdes, quien afirmaba guiarse por su intuición antes que por los dictámenes de un maestro (al fin y al cabo, de un hombre), no terminó de encajar en una sociedad como la alicantina que, pese a sus intentos de modernizarse durante el primer tercio del siglo XX, no estaba preparada para reconocer los progresos y la fama de una artista independiente⁷¹.

Conclusiones

Tras esta primera aproximación al estudio de las artistas de la ciudad podemos establecer una serie de conclusiones que se deducen de nuestro trabajo, siendo la más importante que en Alicante las mujeres participaron de los procesos de renovación artística de la época de entresiglos, llegando a concurrir y obtener condecoraciones en exposiciones locales, provinciales y nacionales.

No obstante, la recepción crítica de su obra fue desigual a la que obtuvieron los hombres. Así pues, en muchos de los artículos recogidos en este trabajo aparecen una serie de rasgos que permiten determinar la crítica de arte recibida por parte de las mujeres y diferenciarla de la recibida por autores masculinos. En este sentido es interesante comprobar cómo, más allá de describir y elogiar la pintura, los críticos recurrían a un tono paternalista con las artistas⁷².

Si observamos los artículos que hemos utilizado en nuestro estudio no tardamos en ver fórmulas discursivas que aluden al valor de las pintoras al adentrarse en un campo reservado al ámbito masculino. En este sentido, da la sensación de que el crítico pidiese al espectador que emitiera sus juicios de forma condescendiente⁷³. Llama también la atención cómo se virilizaba el resultado de las obras de calidad notable, llegando a decir que eran más propias de un hombre, de un verdadero artista (en masculino) o que estaban a la altura de los grandes pintores (también en masculino) de su momento⁷⁴.

Otra característica que nos ha permitido diferenciar la crítica recibida por las mujeres es el hecho de que se recurriese a estereotipos sexistas relativos a cualidades atribuidas al sexo femenino, algo que potencia-

⁷⁰ “La mujer en el arte. Elena Verdes Montenegro”, *Nuevo Día*, 23 de junio de 1931, nº 1480, p. 5.

⁷¹ Pese a todo, seguiría triunfando en la capital y, en 1933, encontramos varias noticias referidas a una exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid: “Exposición Elena Verdes Montenegro”, *La Libertad*, 11 de mayo de 1933, nº 4101, p. 8; “Los cuadros de Elena Verdes Montenegro, las historietas de López Rubio y las gráficas rusas”, *La Libertad*, 25 de mayo de 1933, nº 4113, p. 8; “Exposiciones madrileñas. Un triunfo de Elena Verdes Montenegro”, *Diario de Córdoba*, 31 de mayo de 1933, nº 29473, p. 4. Sabemos también que participó en *Salón de Otoño* de 1933, tal y como se desprende de los siguientes artículos de prensa: “Notas de Arte. El XIII Salón de Otoño”, *La Libertad*, 30 de noviembre de 1933, nº 4275, p. 5; “XIII Salón de Otoño”, *La Libertad*, 8 de diciembre de 1933, nº 4282, p. 8; “Glosas de Arte. Valencianos en el Salón de Otoño”, *Las Provincias*, 13 de diciembre de 1913, nº 20957, p. 1.

⁷² Sobre la diferencia entre la crítica de arte recibida por hombres y mujeres recomendamos la lectura de Begoña GARCÍA MALDONADO, “La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)”, *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº 17 (2011) [en línea], <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=593&idrevista=24> [Consulta: 27 de septiembre de 2016].

⁷³ Véase el texto ya citado en la nota 61 “Impresiones de arte. La Exposición del Círculo VIII”, *Diario de Alicante*, 31 de agosto de 1918, nº 3380, p. 1.”

⁷⁴ Recúrrase al artículo citado en la nota 57 “[...] El cuadro expuesto, por su asunto sencillo e interesante; por su dibujo y colorido, y por el conjunto elegante y vigoroso, no parece obra de una aficionada sino de un consumado maestro. [...]”. Referencia recogida de “Obra de arte”, *Diario de Alicante*, 7 de noviembre de 1913, nº 1988, p. 1. Igualmente véase el testimonio recogido en la nota 60: “[...] Es una obra para acreditar á un artista. [...]” “Exposición del ‘Círculo de Bellas Artes’. Elena Santonja”, *El Luchador*, 10 de agosto de 1918, nº 1600, p. 1. Sobre la virilización de las obras de arte realizadas por mujeres Vicent Ibiza i Osca afirma que en la crítica artística dirigida a las mujeres “Hay una constante referencia al carácter femenino de las obras, entendiendo lo femenino como algo delicado, fino, suave y secundario; en contraposición cuando se quiere valorar positivamente cualquier obra de una pintora se la define como varonil, que no parece haber sido pintada por una mujer”. IBIZA I OSCA, 2006b, p. 45.

ba el tono paternalista. Así pues, no es raro encontrar alusiones a la belleza, la gracia, la ternura o la simpatía de la pintora que, en muchos casos, parecen primar por encima de las cualidades artísticas de las mismas como si estas últimas fuesen un añadido a sus características femeninas “naturales”⁷⁵. En este sentido no podemos olvidar que el hecho fundamental que provocó que las artistas alicantinas no progresaran del mismo modo que los hombres pudo ser la misoginia de la sociedad alicantina, incapaz de concebir a las mujeres como personas activas fuera del hogar, ejerciendo labores distintas a las de madre y esposa.

Desgraciadamente, aquellas mujeres que nutrieron el ambiente cultural alicantino han caído en el olvido, al contrario que los de sus iguales masculinos, quienes sí que encontraron el reconocimiento social perpetuando su presencia en el imaginario artístico alicantino con el paso de los años hasta la actualidad. Nunca sabremos si nuestras grandes olvidadas podrían haber alcanzado renombre artístico más allá de Alicante, pero sin sus logros no se habría labrado el camino que, a día de hoy, siguen recorriendo y construyendo nuevas artistas.

Por último, es fundamental llamar la atención sobre las fuentes empleadas para la elaboración de este estudio. La prensa, como vehículo de comunicación de la sociedad, permite al investigador efectuar una aproximación a la realidad vivida en el momento de la publicación de los periódicos y revistas aunque debe ser estudiada con cautela al estar sujeta a convenciones y valores establecidos según el sesgo ideológico de los editores. En este sentido es conveniente tratar la información recibida con prudencia y contrastarla con la proporcionada con otras fuentes que, en el caso de nuestro estudio, aún no han sido localizadas o son inexistentes⁷⁶. Así pues, consideramos fundamental continuar aportando nuevos datos que sigan arrojando luz sobre el estudio de las artistas a lo largo de la historia, rompiendo con ciertos criterios restrictivos de la Historia del Arte y adoptando múltiples puntos de vista que ayuden a comprender realidades artísticas hasta hace poco obviadas⁷⁷.

PABLO SÁNCHEZ IZQUIERDO (Alicante, 1990) es licenciado en Historia del Arte (2013) y máster en Historia del Arte y Cultura Visual (2014) por la Universitat de València, así como máster en Profesorado de Educación Secundaria por la Universidad de Alicante (2015). Actualmente es estudiante de doctorado en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València, formando parte del mismo en calidad de Personal Investigador en formación gracias a la obtención de una Beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación (convocatoria de 2014). Forma parte del Proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad *Recepción, Imagen y Memoria del Arte del pasado*. Ha realizado prácticas en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (2010) y labores conservación e investigación artística en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante (2014-2015). Sus labores investigadoras se centran en la recepción social de la modernidad durante el primer tercio del siglo XX, interesándose especialmente por la ciudad de Alicante. Ha participado en congresos con comunicaciones relativas a tales inquietudes como el I Congreso Internacional Arquitectura Tradicional no Mediterráneo Occidental (Mértola, Portugal, 2015) o el II Coup de Fouet International Congress (Barcelona, 2015).

Email: pablo.sanchez@uv.es

⁷⁵ Véase el texto ya citado en la nota 65: “Hace muy pocos días regresó de Barcelona, donde ha permanecido una larga temporada, la encantadora señorita alicantina Antonia Pando Cató, que une a su belleza la condición de ser una excelente pintora [...]” “Belleza y Arte”, *El Día*, 7 de octubre de 1927, nº 3789, p. 1.

⁷⁶ No es el objetivo de este trabajo estudiar el sesgo ideológico de los diarios incluidos en él como fuentes aunque fundamentalmente se trata de publicaciones republicanas. No obstante, pese su tendencia liberal, estas publicaciones se mantuvieron ligadas a los prejuicios sociales sobre las artistas, si bien trataron de disimular el rechazo a las pintoras a través del paternalismo y la condescendencia. Sobre las características de la prensa de Alicante en los años relativos a nuestro estudio véase Francisco MORENO, *La prensa en la ciudad de Alicante durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 1995.

⁷⁷ “[...] L’aportació innegable de l’apropament feminista a la història de l’art és que ens ha ensenyant col·lectivament com els nostres criteris de judici són restrictius i, més encara, impossibles, perquè, a fi de comptes, en tot l’estudi relacionat amb la història de l’art els processos són tant o més importants que els productes. El que el feminisme aporta és, que la Historia de l’Art deu ser substituïda per les històries de l’art, la mirada unifocal per mirades divergents. [...]”. IBIZA I OSCA, 2006a, p. 15.