

LA DONA: "SUBJECTE" i "OBJECTE" DE L'OBRA D'ART.

ANNEX I.

1.- Context històric i social:

A la segona meitat del segle XIX, als països occidentals, es va portar a terme la consolidació dels moviments obrers: sindicats i partits polítics funcionaven per arreu. El 1873 es va produir una forta depressió econòmica que va durar aproximadament uns 10 anys i que va afectar les formes de vida i les pautes de conducta social. A la vegada va entrar en crisi la concepció positivista del món dominant fins aleshores.

Fou una època en la qual el fet de ser dona havia de ser difícil. La burgesia havia agafat molta força i amb ella la institució matrimonial, perquè garantia hereus legítims als quals s'havia de deixar tot allò que el matrimoni havia acumulat. Per aquests motius la societat es guiava per rígids i severs codis sexuals patits sobretot per la dona. Els matrimonis ben poques vegades eren encara per amor, però això sí, la dona havia de ser totalment fidel.

Amb el desenvolupament industrial i el creixement de la burgesia, s'havien portat ja a la pràctica els ideals dels il·lustrats. Tots els canvis econòmics i socials que es van produir a la primera meitat del segle van conduir a l'establiment d'una forma ritual-simbòlica del paper de la dona a la nova societat industrial. Fou llavors quan es separaren definitivament els dos móns: el món privat de la llar, de la família, i el món públic, de la societat. La dona va quedar recluïda definitivament en el primer i totalment exclosa del segon, reservat únicament i exclusivament per als homes. La dona va passar de ser una participant activa en la societat a ser una planyidera, una invàlida física i desamparada que depenia totalment del marit en tots els aspectes. D'aquesta manera fou com es va resoldre la qüestió de quin havia de ser el lloc de la dona.

1.1.- L'evolució del pensament respecte a la dona des dels il·lustrats.

1.1.1.- Les idees de la Nova Filosofia Il·lustrada

Per al pensament d'alguns il·lustrats, amb Rousseau en primer terme, aquesta separació responia a les diferències que existien entre els homes i les dones. Diferències que, segons aquells autors, havia establert la Naturalesa, la qual cosa volia dir que sempre havia estat així i que, per tant, no es podia canviar. Qui actuava de manera diferent anava contra Natura.

“Prefiriria molt més tenir una noia casera, educada de manera senzilla, que una dama instruïda i de talent que faria de casa meva un cercle literari i s’hi instal·laria com a president. Una dona sàvia és un càstig pel seu marit, els seus fills, els seus criats, per a tot el món. Des de l’alçària del seu geni, desprecia tots els deures femenins, i està sempre intentant fer-se a sí mateixa un home, com la senyoreta de l’Enclos.”¹

¹Jean-Jacques Rousseau: “Émile”, Hogar del Libro, Barcelona, 1988. Citat per Bonnie S. Anderson

*“Agradar (els homes), ser-los hi útil, fer-se estimar i honrar per ells, criar-los quan són petits, cuidar-los a la vellesa, aconsellar-los, consolar-los, fer-los-hi agradable i dolça la vida, aquests són els deures de les dones a totes les èpoques i és això els que se’ls ha d’ensenyar des de la infantesa.”*²

*“Totes les nacions estan d’acord i veuen amb menyspreu la incontinència de les dones: això és així perquè la naturalesa ha parlat a totes les nacions. Ha establert la defensa de la mateixa manera que ha establert l’atac (...)”*³

Però no tots els il·lustrats pensaven així. Diderot, D’Alembert i sobre tot Condorcet van mantenir postures que s’atansaven a les de les dones com Olimpia de Gouges, les quals van recollir els principis universals (Igualtat, Felicitat, Llibertat, ...) de la Nova Filosofia per analitzar la situació del seu propi sexe. Els principis de la Il·lustració s’havien discutit en els Salons on les dones aristòcrates o burgeses havien actuat de interlocutores i dinamitzadores a les seves reunions.

“Privant tranquil·lament la meitat del gènere humà del dret en participar en la formació de les lleis, excloïent de la ciutadania les dones (...)”

És veritat que (les dones) no estan conduïdes per la raó dels homes, sinó per la seva (...)

*Qui sap si, en cas que una altra educació permetés a la raó de les dones adquirir tot el seu desenvolupament natural les relacions íntimes de la mare i de la dida amb el nen, relacions que no existeixen per als homes, no serien per a elles un medi exclusiu d’assoliment de descobriments més importants, més necessaris que el que es creu per al coneixement de l’esperit humà, per a l’art de la seva perfecció, de la seva estimulació i per a facilitar el seu progrés?”*⁴

“Declaració dels drets de la dona i de la ciutadana:

Preàmbul

(...) En conseqüència, el sexe superior tant en bellesa com en coratge, en els sofriments maternals, reconeix i declara (...) els Drets següents de la Dona i de la Ciutadana.

Article Primer

La Dona neix lliure i roman igual a l’home en drets (...)

II

La finalitat de qualsevol associació política és la conservació dels drets naturals i imprescindibles de la Dona i de l’Home: aquests drets són la llibertat, la propietat, la

i Judith P. Zinsser: “ Historia de las Mujeres: una historia propia”, vol. 2, ed. Crítica, Barcelona 1991, pàgs. 138-139. -la cita s’ha traduït literalment al català-

²Jean-Jacques Rousseau: “ Émile”, llibre V. Citat per George Duby i Michelle Perrot: “ Historia de las mujeres”, vol. 3, ed. Taurus, Madrid 1992, pàg. 353 -la cita s’ha traduït literalment al català-

³Montesquieu: “L’Esperit de les Lleis”, Llibre XVI, cap. XII. A G.Duby i M.Perrot, op.cit. pàg. 348.

⁴Condorcet, citat a G.Duby i M.Perrot, op.cit. pàgs. 362 a 366.

seguretat i, per sobre de tots, la resistència a l'opressió.

III

El principi de qualsevol sobirania resideix essencialment en la Nació, la qual no és res més que la reunió de la Dona i de l'Home (...)

IV

(...) L'exercici dels drets naturals de la dona no té més límits que la tirania que l'home li oposa; aquests límits han de ser reformats per les lleis de la naturalesa i de la raó (...)

VI

La llei ha de ser l'expressió de la voluntat general; totes les Ciutadanes i tots els Ciutadans han de contribuir personalment o mitjançant els seus representants a la seva formació; ha de ser la mateixa per a tots (...)

VII

No s'exceptua cap dona; la dona és acusada, arrestada o detinguda en els casos determinats per la Llei. Les dones obeeixen com els homes aquesta Llei rigurosa. (...)

IX

Quan una dona ha estat declarada culpable, tot el rigor és exercit per la Llei.

X

Ningú ha de ser fustigat per les seves opinions àdhuc les fundamentals, la dona té el dret per a pujar al cadafal; ha de tenir, de la mateixa manera, el de pujar a la Tribuna (...)

XI

(...) Tota Ciutadana pot, així doncs, dir lliurement: sóc la mare d'un fill que us pertany, sense que cap perjudici bàrbar li hagi de dissimular la veritat (...)

XIII

(...) les contribucions de la dona i de l'home són iguals; ella participa en totes les càrregues, en tots els treballs penosos; ha de participar, doncs, de la mateixa manera en la distribució dels llocs, de les feines, dels càrregs, de les dignitats i de la indústria.

XIV

Les Ciutadanes i els Ciutadans tenen el dret de constatar per ells mateixos, o mitjançant els seus representants, la necessitat de la contribució pública. (...)

XV

La massa de les dones, aliada per la contribució amb la dels homes, té el dret a demanar comptes a qualsevol agent públic de la seva administració. (...)

XVII

Les propietats són per a tots els sexes reunits o separats; (...)

Olympe de Gouges va redactar aquesta Declaració el 1791 i la va dedicar a la Reina.

1.1.2.- El segle XIX.

Al XIX, les idees misògines d'alguns il·lustrats van ser continuades per Hegel, Schopenhauer, Lombroso, etc.

“Si les dones controlessin el govern, l'estat estaria en perill, perquè elles no actuen segons els dictats de les regles universals, sinó que es deixen influenciar per inclinacions i opinions ocasionals. L'educació de les dones continua qui sap com”⁵

Dos pensadors es van convertir en importants defensors de la dona en el segle XIX: August Bebel i John Stuart Mill. El primer explicava, a la seva obra “Woman in the Past, Present and Futur”, publicada pels vols del 1880, com els obrers s'oposaven a les dones amb la mateixa ràbia amb la qual el capitalisme s'oposava als obrers. Parlava de la situació de les dones al llarg de la història, explicava la diferència de sou existent entre els sexes i cercava alternatives a la situació. J.Stuart Mill, a “L'esclavitud femenina”, 1889, feia un càntic als drets de la dona.

1.2.- La situació de la dona des de l'últim terç del segle XIX.

A mitjans de segle, l'exclusió de la dona de classe mitja de la vida pràctica i social va ser un fet. Si en el nou món dels negocis el que primava era la competència brutal i despiadada, com a contrapartida, va anar prenent força la idea de la família on la dona havia de protegir l'ànima de l'home. La dona va haver de convertir-se en la “bona-mare”, la “bona-dida” que propugnaren molts il·lustrats. I malgrat aquesta va arribar a ser la idea predominant de la societat, les dones de les classes baixes havien de compaginar el treball a la fàbrica amb les tasques domèstiques i les de cura.

1.2.1.- El treball de la Dona.

Amb la reindustrialització, el perfeccionament de la maquinària i la simplificació del treball de la fàbrica, dones, nens i nenes van desplaçar els homes de molts treballs perquè tots ells resultaven més rentables per als empresaris: eran més dòcils i se'ls pagava menys que als homes per la mateixa feina realitzada. Així va passar a la indústria tèxtil. A Catalunya, a les

⁵Hegel, citat per Bonnie S.Anderson i Judith P.Zinsser, op.cit.,pàg.138.

dones que treballaven en aquesta indústria se les anomenava despectivament “xinxes”. Però les dones van entrar també a treballar en altres llocs, com el servei domèstic (amb molta especialització: criades, minyones, cuineres, institutius ...), els grans magatzems, on treballaven com a dependents, Correus, Bancs, Telefòniques, on treballaven com a oficinistes, telefonistes, infermeres

La contribució del treball femení va ser fonamental. El 1905 les dones representaven el 28 % de la classe obrera de la ciutat de Barcelona i a la indústria cotonera el percentatge va arribar fins el 90 % a la segona dècada del segle.

A Catalunya durant el segle XIX i bona part del XX la dona treballava principalment en la indústria tèxtil, en la confecció de vestits i de roba blanca, i en la indústria paperera. També era molt important la presència de dones i nens a les colònies fabrils de les comarques fluvials del Ter, Fresser, Cardoner i Llobregat, de l'interior de Catalunya.

Amb l'aparició de la màquina de cosir i l'electricitat va augmentar el treball a domicili en el sector de la confecció que, a començaments del s. XX, ocupava més del 50% de les dones actives catalanes i que, en els anys de la 1a G.M, va arribar a ser també molt important a Barcelona com a conseqüència de la neutralitat espanyola i la proximitat de la frontera. Aquest era un treball a preu fet. La dispersió de les treballadores dificultava la seva associació davant del capital i la legislació laboral havia deixat fora del seu abast el treball domiciliari. Per aquests motius, l'explotació de les dones, de les criatures i de les persones grans, que eren els que hi treballaven, va ser il·limitada. Durant la 1a. GM el sou a la manufactura domèstica equivalia al 60 % del sou del treball de la dona a la fàbrica, sense tenir en compte tot allò que aquesta pagava, com la llum, el fil, etc. A més, les condicions de treball eren encara pitjors que a les fàbriques i tallers.

A la indústria el treball era dur; la llei de 1902 va fixar la jornada laboral en 11 hores diàries i, fins la llei Dato de 1900, no es va començar a protegir el treball de les dones i de les criatures. El subsidi per maternitat no es va establir fins el 1929 i no va ser efectiu, amb caracter general i obligatori, fins el 1931, un cop proclamada la 2a. República. El sector tèxtil i el de la confecció eren els que oferien pitjors condicions laborals.

“Percibirán, conforme a las condiciones reglamentarias, los beneficios de dicho seguro, las obreras y empleadas inscritas en el mismo y que, además, se hallen afiliadas en el régimen obligatorio de Retiros obreros. Tales derechos consisten:

- 1º. En la asistencia gratuita de comadrona, médico y farmacia.*
- 2º. En la indemnización que corresponda por razón del descanso y que puede oscilar entre 90 y 180 pesetas.*
- 3º. En la utilización gratuita de las Obras de Protección a la Maternidad y a la Infancia que puedan ponerse a su disposición.*
- 4º. En un subsidio cuando la madre lacte a su hijo.*
- 5º. En una indemnización extraordinaria en casos especiales como el de una enfermedad persistente del hijo, una operación quirúrgica a la madre o de enfermedad derivada del parto, y otros señalados en el artículo sexto del Reglamento citado.”⁶*

El sou de les dones va ser sempre més baix que el dels homes, girava al voltant d'un

⁶“El seguro obligatorio de enfermedad”, La Tribuna Socialista, 4 de octubre de 1931.

50 o un 60%, tot realitzant la mateixa feina. La ideologia patriarcal considerava suplementari el salari de la dona, la qual cosa justificava que fos pitjor pagat. Aquesta discriminació es va mantenir fins i tot a la 2a República i malgrat les obreres catalanes eren les més ben pagades de l'estat, el 1930, a la província de Barcelona, el salari de les dones suposava el 56 % del salari dels homes. Fins i tot el moviment obrer tenia més clar demanar la protecció estatal per als col·lectius més desfavorits, com el de les dones i dels infants, que la veritable igualtat dels dos sexes en el treball.

*“Interrogadas diversas obreras de Barcelona, una de ellas dijo: “Empiezo a coser a las cinco de la mañana hasta la una del mediodía, y sigo después de las tres a las seis, hora en que voy a entregar la labor hecha. Vuelvo a casa y reanudo el trabajo a las ocho de la noche, para finalizar a las doce”. Esta obrera trabaja quince horas diarias”*⁷

*“Hoy, verdad es que los sueldos son más elevados; mas la arbitraria desigualdad entre los dos sexos no ha cesado por eso, pues, mientras los auxiliares, hombres “que no conocen el manejo de aparatos ni están capacitados por la ley para ello”, cobran un sueldo que oscila entre dos y tres mil pesetas anuales, las auxiliares mujeres, muchas veces encargadas de estaciones telegráficas en los pueblos y, por lo tanto, oficiales “de hecho”, ya que no de derecho, reciben tan sólo un sueldo que oscila entre mil quinientas y dos mil pesetas. Y es que la mujer empleada es siempre y en todos los casos, la paria.”*⁸

A començaments del segle XX es pot parlar a Catalunya d'una terciarització del treball de les dones; és a dir, s'estableix un nou model professional per a la dona: el dels serveis (oficines, ensenyament, sanitat, hosteleria, transports, comunicacions i administració pública). El 1872 una associació de dones demanava l'entrada de les dones als serveis de Correus, Telegrafs i Camins de Ferro i el govern lliberal d'aleshores va decidir que la dona no podia treballar en contacte amb el públic. Fins el 1884 la Telefònica no va començar a admetre donessolteres i a partir de l'Estatut de Funcionaris del 1918 es va permetre l'entrada de les dones a les categories més baixes del funcionariat i paral·lelament s'obrien a Barcelona escoles com la d'Institutrius (1893), la de Bibliotecàries (1915) o la d'Infermeres (1919). La feminització dels treballs suposava un descens dels salaris i, així, els sous de les dones continuaven sent inferiors també en aquest sector.

La Constitució de 1931 establia que el sexe no podia ser fonament de privilegi jurídic i va obrir les possibilitats de treball per a tothom eliminant les trabes segons el sexe. Però els sous van continuar sent desiguals perquè els contractes de treball no respectaven la legislació igualitària.

1.2.2.- La participació de la dona en les lluites obreres.

En general, els homes que treballaven a la indústria seguien oposant-se al treball de les dones perquè consideraven que el seu lloc estava a la llar i perquè els podien arribar a prendre el lloc de treball. Potser per aquests motius, manta vegades els dirigents dels moviments obrers i socials, socialistes i anarquistes, no van fer costat a les dones en les seves reivindicacions; és més, a molts sindicats no es van admetre dones, per la qual cosa aquestes

⁷Elia de Molins, José: “La mujer obrera en Cataluña, en la ciudad y en el campo. Orientaciones sociales”. Barcelona, Imp. Barcelona (s.d.) pàg. 28.

⁸Margarita Nelken: “La condición social de la mujer en España. Su estado actual: su posible desarrollo”, pàg. 57, citat a Mary Nash, “Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936” Ed. Anthropos. Historia, ideas y textos, Barcelona, 1983, pàgs. 352-353.

van crear les seves pròpies organitzacions sindicals (per ex., a Anglaterra es va crear la Woman's Protective and Provident League el 1874, que es transformaria en la Woman's Trade Union League; i als EEUU, la Woman's Trade League el 1903)

A l'estat espanyol, però, el moviment anarquista, que era el majoritari a Catalunya, en el seu Congrés de Saragossa de 1872, va fer una declaració a favor del dret de les dones al treball i per la igualtat social:

*“La dona és un ésser lliure i intel·ligent i, com a tal, responsable dels seus actes, de la mateixa manera que l'home; doncs si això és així, el que cal es posar-la en condicions de llibertat perquè se'n surti, a la vida, segons les seves facultats. Ara bé, si releguem la dona exclusivament a les feines domèstiques, això és sotmetre-la, com fins ara, a la dependència de l'home, i, per tant, prendre-li la seva llibertat. Quin mitjà hi ha per posar la dona en condicions de llibertat? No n'hi ha cap altre que el treball.”*⁹

I molt clara era la denúncia que feia un obrer de la C.N.T. en el seu congrés fundacional el 1910:

*“A més, hem de considerar que la disminució d'hores de treball de molts de nosaltres la devem indirectament al treball penós de les dones a les fàbriques; mentrestant, molts de nosaltres permetem que les nostres companyes es llevin abans de les cinc de la matinada i nosaltres continuem descansant. I quan la dona acaba de vessar la seva sang durant dotze hores per mantenir els vicis d'un explotador, arriba a casa i, en comptes d'un descans, es troba amb un nou burgès -company- que, amb la més gran tranquil·litat, espera que faci les feines de la casa.”*¹⁰

També el moviment socialista reconeixeria el dret de les dones al treball renumerat i algunes socialistes catalanes, com Maria Pi de Folch, denunciaven la pitjor condició de les dones en el treball i la doble jornada laboral.

“El Partido Socialista declara que tiene por aspiración: (...)

*Salario igual para los trabajadores de uno y otro sexo.- Descanso de un día por semana, o prohibición legal a los industriales de hacer trabajar a los obreros más de seis días por cada siete.-Prohibición del trabajo de las mujeres cuando éste sea poco higiénico o contrario a las buenas costumbres.- Creación de Comisiones de vigilancia elegidas por los obreros para inspeccionar las habitaciones en que éstos viven, las minas, fábricas, talleres y demás centros de producción (...)*¹¹

Sovint les dones s'han qualificat de conservadores perquè es deia que havien participat poc en els moviments socials. Però, segons demostra la historiadora Cristina Gatell, les xifres no ho confirmen. Els percentatges d'afiliació sindical de les dones en relació al nombre de treballadores solen ser similars als dels homes. Els primers intents organitzatius de les dones es donaren en els nuclis anarco-sindicalistes de la Federació de Treballadors de la Regió Espanyola -FTRE- adherida a l'A.I.T. A Catalunya va sorgir el 1872 la Unió Fabril

⁹Dictàmen del II Congrés de la Federació Regional de la I Internacional. Saragossa 1872.

¹⁰Congrés fundacional de la CNT (Congrés de Belles Arts, Barcelona 30-31 d'octubre i 1 de novembre de 1910).

¹¹“Programa del Partido Socialista Obrero”, El Socialista, 7 de septiembre de 1888.

Manufacturera amb uns 10.000 militants dels quals, entre 1.500 i 2.300 eren dones. El 1913 es va fundar a Catalunya el Sindicat Fabril La Constància de caracter anarquista on les dones eren la majoria dels 11.000 afiliats. També hi havia dones en els sindicats dels metal·lúrgics, sabaters, vidriaires, sastres i tèxtils, però tots van estar sempre dirigits per homes.

També van sorgir sindicats de caire catòlic: el Sindicat Barcelonés de l'Agulla (1910), propiciat per l'escriptora Dolors Monserdà i sota el patrocini episcopal, per a donar suport a les cosidores a domicili, i la Federació Sindical d'Obreres, fundada el 1912 per la tarragonina Maria Domènech de Cañellas; ambdós, però, tingueren poc nombre d'afiliades i poca incidència, però acabaren organitzant el Primer Congrés de Treball Domiciliari celebrat a Barcelona el 1917 que va demanar al govern la reglamentació legal d'aquest treball i la seva equiparació amb el fabril, cosa que no arribaria fins al Decret de 1926.

“ (...) No podemos menos de llamar la atención del Instituto de Reformas Sociales sobre la desigualdad injusta, en muchos casos tolerable, hasta el presente, entre el jornal de la mujer y el del hombre, no existiendo razón suficiente para que el salario de la obrera sea siempre el ínfimo, siendo éste tan productivo y a veces aún más que el del varón.

Que en tales casos, el salario de la mujer sea no sólo inferior, sino también insuficiente, más bien un jornal de hambre, como hemos visto, es un abuso intolerable que las leyes debieran remediar.

Quizás se diga que el jornal de la mujer es considerado como un auxiliar, más que como un medio de vida familiar; pero esto es querer cerrar los ojos a la realidad, pues con frecuencia el jornal de la mujer es el único sostén de la familia pobre, ya que no son pocas las obreras viudas o esposas abandonadas con hijos, a quienes han de mantener; solteras con padres enfermos y viejos, y otras mil circunstancias que podrían evitarse para hacer ver que el jornal de la mujer es el único medio de vida de muchas familias, y por lo mismo debiera ser lo suficiente para ello, dentro de la justicia, y, en igualdad de producción, no ser menor que el jornal del obrero varón.”¹²

A més, hi ha constància de la participació de les dones en les lluites obreres de l'època: en les lluites pel dret a l'associació que es portaren a terme durant el Bieni Progressista; a la vaga general de l'Anoia del 1881; a la vaga general de Barcelona del 1902 en la qual va ser figura destacada la dirigent anarquista Teresa Claramunt, obrera tèxtil de Sabadell; a la vaga tèxtil de Sabadell del 1910 en la qual la participació de les dones va ser massiva; a la vaga general de la tèxtil de Catalunya del 30 de juliol al 15 de setembre de 1913 on l'incumpliment de la legislació laboral protectora de la dona i de la infantesa va ser un dels principals factors (en aquesta vaga van destacar tot un grup de dones ben conegudes per les obreres com les germanes Rosalia i Encarnació Dolcet, la Maria Sants i la Maria Prats); a la vaga de Reus de 1915 iniciada per les obreres; també a la nova vaga general de la tèxtil de Barcelona del mes d'agost de 1916, etc.

Durant la 2a República, a Catalunya, es va crear una filial de la "A.M.A." (Asociación de Mujeres Antifascistas), que s'anomenà La Unió de Dones de Catalunya, presidida per Dolors Bargalló, d'Esquerra Republicana. També hi va haver una Associació de Dones Lliures de caire anarquista, a partir de 1936, que analitzava l'existència del patriarcat com una trava per aconseguir l'alliberament de tota la societat.

¹²“Conclusiones” Sindicato de la Aguja de Valencia. (Art.V) citat a Mary Nash, op.cit. pàgs. 367-368.

Les dones van ser també protagonistes en tot un seguit de protestes relacionades amb l'escassetat d'aliments, la pujada dels preus i l'empitjorament de les condicions de vida. Ja a la "Setmana Tràgica" es van aixecar contra les "quintes" per evitar l'anada al Marroc com a soldats dels homes que no podien pagar l'exclusió de la lleva; també van protagonitzar els "rebomboris del pa" del 1918, conseguint en una setmana de mobilitzacions la baixada dels preus.

1.2.3- Els estudis de les dones.

A la segona meitat del XIX les dones reclamaren formació professional als poders públics per a poder competir dins la societat capitalista que avançava.

Arreu d'Europa l'educació estava separada per sexes i les nenes rebien educació familiar o materna; l'ensenyament laic no es va instaurar fins els anys 80 del segle passat. A França, Condorcet va ser un dels primers en defensar un mateix ensenyament pels dos sexes. Ell era partidari de l'escola mixta. Les seves idees es tindrien en compte a la 3a República.

L'ensenyament secundari femení no tenia ni l'amplitud de mires ni la mateixa duració que el que s'impartia a l'altre sexe i, en general, a les nenes no se'ls ensenyava ni llatí, ni filosofia ni disciplines científiques desenvolupades. A França es va començar a plantejar la secundària per a nenes a la segona meitat del segle XIX i, 30 anys més tard, la República va legislar una secundària d'estat.

Durant tot el segle XIX i bona part del XX, l'educació de la dona es dirigia vers la llar i l'educació dels fills. El fi darrer de tota dona era l'abnegació, per a ella qualsevol iniciativa personal estava subordinada als marits, als fills, als pares, als pobres, ...

La música, el dibuix, la pintura i els idiomes formaven part de l'educació de tota senyoreta de bé, sempre que no oblidessin el seu major deure: la cuina.

A l'Estat espanyol, a mida que avançava el s. XIX, creixia l'adoctrinament femení per part de l'església. La devoció religiosa en les dones era acceptada inclús pels lliberals perquè suposava un fre per a les passions i una garantia de la seva submissió. I si els lliberals van ser partidaris de l'educació femenina fou perquè elles serien les mares dels seus fills. L'Estat va deixar en mans de l'església l'educació dels pobres i de les dones. L'educació femenina va ser objecte de debat i de polèmica a finals del XIX, i en els congressos pedagògics de 1882, 1888 i 1892 van sortir 3 postures: la d'aquells que reclamaven el dret de l'educació femenina, la dels que s'hi oposaven i la d'aquells que la reclamaven perquè serien esposes i mares. El de 1892 va concloure acceptant el dret de les dones a realitzar tot tipus d'estudis.

A Catalunya i la resta de l'estat l'ensenyament estava separat per sexes i es seguien models educatius diferents. Per a les nenes primàven les labors i la doctrina; així, per exemple, el 1898, de 36 hores setmanals de classe, 8 es dedicaven a la religió i 14 a les labors. Per aquest motiu, el col·legi de nenes s'anomenava "costura" i el de nens "estudi". Rosa Sensat, professora i directora, des de 1914, de la Secció de nenes de les Escoles Municipals del Bosc, va iniciar una corrent que demanava dignificar els estudis que rebien les nenes.

Els primers experiments d'Escola Mixta es van portar a terme a l'Escola Moderna de Ferrer i Guàrdia de 1901 a 1906, però fins la 2a República no es van difondre les idees a favor de la coeducació per impartir el mateix ensenyament a ambdós sexes. Les idees s'experimentaren a Catalunya a l'Institut Escola -ensenyament mitjà- i a l'Escola Normal de Magisteri.

Quant als estudis superiors, a la segona meitat de segle, les dones començaren a reivindicar poder cursar-los i, una vegada ho van aconseguir, reclamaren el dret a exercir la professió. Als EEUU, a l'estat de Iowa, es va acceptar la primera dona advocada el 1869. Però, en general, les barreres legals no van caure fins a començaments del XX. La primera dona matriculada a Medicina a Catalunya fou Elena Maseres l'any 1872, amb un permís del rei Amadeu de Savoia, però després se li va denegar la concessió del títol i se la va acusar d'haver falsificat l'expedient. Va ser el 1910 quan el govern de Canalejas va fer una llei per suprimir obstacles perquè les dones poguessin accedir a la Universitat. El nombre de dones matriculades durant el primer terç del XX no superaria, però, el 10 % dels matriculats. La situació va començar a canviar en el "feliços 20" i la dona es va fer més desimbolta i independent, fins i tot la seva imatge va canviar: les faldilles s'escursaren i els cabells també -estil garçon-..

En aquest ambient, no ens ha d'estranyar que les escriptores amaguessin la seva personalitat femenina sota un pseudònim masculí, com ho va fer Catalina Albert qui signava les obres com a "Victor Català". L'elecció d'aquest nom l'explicava d'aquesta manera el 1926:

*"I tan si hi tenia inconvenient (en donar el seu nom) Mai a la vida no hauria signat res amb nom de dona. Jo, aleshores, treballava en una novel.la que no ha acabat encara, el protagonista de la qual es deia Victor Català. Vaig refugiar-me en aquest nom"*¹³

1.2.4- L'inici del moviment feminista organitzat.

Les primeres lluites pels drets de les dones es van iniciar a la segona meitat del segle XIX, en elles van primar els drets legals, tot quedant en un segon terme els problemes laborals. Els grans canvis en la condició social de la dona es van donar en aquests anys. Les dones treballadores ompliren els carrers de les grans ciutats a l'hora d'entrada i sortida de les fàbriques.

El 1848, als EEUU, a Nova York, es va celebrar la primera Convenció Nacional dels Drets de la Dona, en la qual es demanava la igualtat en el matrimoni, en els salaris, en la propietat i en la custòdia dels fills. A Gran Bretanya, cap al 1866, un grup de dones presentava al Parlament una petició de vot per a les dones, la qual cosa significava l'inici del moviment sufragista, però el moviment no va prendre força fins la creació de la WSPU (Unió Social i Política de les Dones) per Emmeline Pankhurst. Aquesta era l'organització femenina del Partit Laborista i es proposava aconseguir el dret al vot de les dones fent ús de qualsevol tipus de lluita. A França es va celebrar, el 1878, el Primer Congrés Internacional sobre els Drets de la Dona.

¹³Garcés, Tomás: "Conversa amb Víctor Català", Revista de Catalunya, Barcelona, desembre 1926.

Veritablement, l'inici de les campanyes per l'emancipació de la dona van coincidir amb la Gran Depressió del 1873. Fou llavors quan les dones van començar a qüestionar la seva submissió i la supremacia masculina; per la qual cosa totes aquelles, que participaven en el moviment feminista, eren qualificades de masculines, irresponsables i immorals i, com a contrapartida, es qüestionava des de la intel·lectualitat i la ciència del moment la pròpia naturalesa del sexe femení. Les dones qualificades de masculines suposaven un signe clar de reversió, perquè, segons els pensadors de l'època, l'home havia passat d'una condició d'indeterminació sexual a una veritable masculinitat; era obvi, doncs, que els papers dels homes i de les dones havien d'estar totalment diferenciats. La dona havia de fer-se cada vegada més femenina i no adoptar qualitats masculines. Els trets definidors de la feminitat els dictava el propi poder. Per a la majoria dels evolucionistes el feminisme era la manifestació més clara de la degeneració de la dona.

Arreu d'Europa van començar les campanyes pel control de la natalitat, la qual cosa era considerada totalment immoral; però, tot i així, el descens de la natalitat va ser una constant des d'aleshores.

Quan la 1a. GM el moviment feminista es va dividir en dos grups:

a) El reformista/conservador que reivindicava el vot per a les dones que sabessin llegir i escriure, i que era favorable a la intervenció britànica i a la participació femenina a la guerra.

b) El feminisme socialista que va mantenir una actitud pacifista davant de la guerra i considerava el canvi en la situació de les dones dins el context d'un canvi social de la societat en general.

A la URSS, un grup de dones van criticar la revolució perquè havia marginat les qüestions de les dones. Entre elles, van destacar Rosa Luxemburg, Clara Zetkin i Alexandra Kolontai.

A partir dels anys 80 del segle passat, sorgiren a la península grups feministes vinculats a l'anticlericalisme, al lliurepensament i al republicanisme: "La Conciencia Libre", "La Agrupación General Femenina" i "El Bien de las Mujeres". La seva implantació es va desenvolupar durant els primers anys del segle XX. L'objectiu d'aquests grups era sostreure les dones de la influència eclesiàstica i eren molt conscients de la importància de l'educació, de la instrucció i de l'alfabetització per assolir l'emancipació i la politització de les dones.

L'hereu del feminisme conservador europeu va ser representat a Catalunya per Dolors Monserdà -escriptora feminista catòlica que volia "*treballar pel millorament de la dona, per la defensa dels seus drets, per a protestar de les injustícies ... i pel perfeccionament de la seva missió a la família i a la societat*"¹⁴- i moltes altres dones burgeses, catòliques i conservadores que acostumaven a adoptar postures totalment paternalistes davant la situació de les dones de més baixa classe social. L'origen del moviment es situaria a la meitat del XIX. Precisament el "Diari de Barcelona", el 1858, havia començat a publicar un suplement, "Àlbum de les Famílies", dedicat especialment a les mestresses de casa.

El 1882 neixia la publicació barcelonina "La Mujer" amb la voluntat de crear en el

¹⁴Marcy Rudo: "Lluïsa Vidal, filla del modernisme" Ed. La Campana, Barcelona 1996, pàg.170.

seu entorn una associació de dones. El 1883 es van fer, a Barcelona i a Palma de Mallorca, les convocatòries per a la celebració d'un congrès femení, els manifestos del qual es van publicar a "La Il·lustració de la Mujer", números 7 i 8 del mateix any. Aquest moviment va tenir connexions amb el republicanisme federal.

El 1907 es va començar a editar la revista "Feminal" com un suplement mensual per a la dona de l'"Il·lustració Catalana", tenint la seva seu al carrer Mallorca de Barcelona. Feminal havia sorgit de la revista femenina "Or i Grana", la qual tenia com a consigna "*El fonament de la Pàtria és la Família, el fonament de la Família és la Dona*"¹⁵. Feminal va ser la primera revista de caracter limitadament feminista a Catalunya. Neixia amb l'aspiració d'informar les dones sobre qualsevol tipus d'activitat artística, social o intel·lectual que els podés interessar. Constava de 20 pàgines de divers contingut, des d'informació sobre el moviment sufragista a l'Anglaterra i als EEUU fins a l'informació de les darreres novetats locals i internacionals quant a temes femenins en matèria d'educació, esports, literatura, política, qüestions domèstiques, etc. També portava sempre un relat il·lustrat, poesia i reportatges sobre dones actrius, científiques, artistes i d'altres figures culturals del moment. La seva directora i redactora en cap era Carme Karr i el primer número, publicat el mes d'abril de 1907, es va esgotar de seguida. Carme Karr va fundar també "La Llar", una residència per a estudiantes i professors.

El febrer de 1909 Francesca Bonnemaison va fundar a Barcelona un ambiciós projecte, l'Institut de Cultura i la Biblioteca Popular de la Dona, que pretenia ajudar aquelles joves de la classe obrera i mitjana-baixa sense o amb pocs recursos que volessin estudiar o adquirir una formació professional. En el centre s'impartien classes de matemàtiques, taquígrafia, mecanografia, idiomes, educació física, belles arts, arts aplicades i ciències de la llar; també es portaven a terme activitats religioses i culturals. Les estudiantes pagaven en funció dels seus ingressos o dels de la seva família. La institució va tenir un gran èxit: s'iniciava amb 300 alumnes i el 1930 en tenia 8000; per la qual cosa ben aviat va haver de buscar una nova seu. Del carrer Elisabets es va traslladar al de Pere més Baix, on avui hi ha la biblioteca, antiga sala de lectura, en la claraboia de la qual encara s'hi pot llegir: "*Tota dona val més quan lletra aprèn*".

En els primers anys del segle, a Barcelona, l'incipient moviment feminista tenia clarament dues branques: l'obrera i la burgesa que coincidien en moltes qüestions fonamentals. Les dones treballadores, liderades per Teresa Claramunt, reclamaven la igualtat de drets, mentre les intel·lectuals i religioses, dones de la classe mitja alta, propugnaven un canvi en les condicions socials de les dones, sempre, però, dins uns límits.

També va tenir força importància el feminisme socialista que no va parar mai de denunciar el suposat apoliticisme del feminisme conservador i l'ús que d'ell en feien els polítics conservadors. La socialista valenciana Maria Cambrils sempre ho va intentar desenmascarar.

"(...) Generalment en la dona el sentiment domina per sobre de l'enteniment. La dona té una sensibilitat molt aguda, però li manca la força creadora. Si l'home és físicament més fort que la dona, es natural que sigui ell qui lluiti. (...) L'error d'ell és suposar que la dona és un ésser inferior a l'home. En considerar superior l'home, la seva obsessió és equiparar-se a ell. La dona no serà forta imitant l'home, sinó accentuant els seus trets i les seves

¹⁵ Marcy Rudo, op. cit. pàg. 168.

característiques essencials (...)”¹⁶

*“Si se educa a la mujer e instruye en los mismos métodos y sistemas que al hombre, sin restricciones de ningún género, puede ser, además de su compañera para la realización de determinados fines fisiológicos, su igual, su colaboradora en todo lo que reclame la intervención individual”*¹⁷

Amb l'arribada de la República el procés de politització de les dones es va accelerar i van sorgir tot una sèrie d'organitzacions feministes que res tenien a veure amb el feminisme conservador que havia dominat anys anteriors. Les idees feministes es van estendre i es van estructurar a l'entorn del grup "Acción Feminista Republicana". Moltes de les dones que formaven part d'aquesta organització van passar a la "Agrupación de Mujeres Antifascistas Españolas", una agrupació creada el 1933 i que es va consolidar amb l'esclat de la guerra. En un principi el grup es denominava "Organización de Mujeres contra la guerra y el fascismo" i estava organitzat en diferents Comités Provincials amb un caracter unitari i interpartidista.

El 1934 es va crear com a organització autònoma, el grup "Mujeres Libres", organització sorgida a l'entorn d'una revista que portava el mateix nom. El grup s'identificava amb el pensament anarquista i era molt conscient de la necessitat de portar a terme una doble lluita: contra l'explotació econòmica i contra l'explotació específica de les dones. Aquestes idees van allunyar el grup dels plantejaments de la CNT i de la pròpia Federica Montseny perquè aquests no consideraven necessària l'existència d'una organització ni de una lluita específicament feministes, malgrat defensaven la igualtat de drets i de deures entre els dos sexes.

"Mujeres Libres" plantejava la necessitat d'avançar en la revolució de manera paral·lela amb una transformació feminista de les relacions socials, eliminant l'hegemonia masculina. Va ser la primera organització en plantejar la problemàtica de la dona des d'una perspectiva de classe. Al llarg de la guerra, el grup va tenir moltes afiliades, entre 20.000 i 30.000, en el territori republicà. El seu primer congrès es va realitzar a València el 1937.

A Catalunya i a l'estat espanyol, fins a la Constitució de 1931, no es va concedir el vot a les dones; inclús en el debat previ, alguns diputats i algunes diputades d'esquerres -com Victòria Kent, diputada radical-socialista- s'hi van oposar perquè creïen que seria un vot conservador. Clara Campoamor, diputada radical, va ser la màxima defensora, en contra de la postura del seu partit; però les dones no van poder votar fins a les eleccions generals de 1933 per problemes en la preparació del cens. A les eleccions per a Corts Constituents del 28/6/31, les dones sí eren elegibles i ho van ser Victòria Kent i Clara Campoamor. Margarita Nelken seria elegida l'octubre del 31, per tant, no va participar en els debats sobre el vot femení. A favor d'ell hi van estar els socialistes, alguns republicans i les dretes -agraris i basco-navarros-; i en contra, els radicals, els radicals socialistes i Acció Republicana. Però no es va seguir la disciplina de partit ni en el debat, ni en les votacions.

Després de les votacions del 33, a les dones se'ls va fer responsables de la pujada al poder de la dreta, però les xifres no ho demostren: a Lleida, on el nombre de votans masculins era majoria van guanyar les dretes i a les eleccions del 36, amb un cens gairebé

¹⁶J. Civera i Sormaní: "El veritable feminisme", Catalunya Social, 18 de gener de 1930, pàgs. 51-52.

¹⁷Maria Cambrils: "Feminismo socialista", Prólogo de Clara Campoamor, Tip. Las Artes, Valencia 1925, pàg. 42.

igual al del 33 van guanyar les esquerres.

Fou també a la 2a República quan s'equipararen legalment els homes i les dones: es va eliminar el principi d'autoritat marital (1934), es suprimiren del codi penal els delictes d'adulteri i amistançament (1935), es van aprovar la llei del divorci (1932) i d'avortament (1936) ...

1.2.5.- La prostitució.

A finals de segle, amb la urbanització de les ciutats, aparegueren la misèria, la malaltia i la criminalitat. A les grans ciutats, com París o Londres, a partir de 1.860, va augmentar, de manera no coneguda fins aleshores, la prostitució. Aquesta suposava un medi de vida o un ajut per a les dones de les classes més baixes que rebien un salari de misèria i era, a la vegada, font de malalties.

La prostitució actuava com a vàlvula de seguretat del matrimoni. A Catalunya i arreu d'Europa, el moviment conservador de l'època acceptava la doble moral sexual. El marit podia tenir relacions sexuals amb d'altres dones, mentre l'esposa havia d'arribar verge al matrimoni i havia de romandre sempre fidel per assegurar la paternitat i l'herència. Aquesta doble moral estava protegida per llei; en el Codi Penal de 1870, en vigor fins el 1928, no existia l'adulteri del marit respecte la muller i sí a l'inrevés. Dominava la idea que la dona no tenia desig sexual; per la qual cosa, l'home insatisfet havia de cercar el plaer fora, ja que a ell l'abstinència li era perniciosa.

L'augment de la prostitució va ser gràcies als pocs recursos econòmics de les dones que rebien uns salaris baixos i tenien poques possibilitats d'aconseguir treballs més ben remunerats degut a la manca de formació intel.lectual i professional.

“¿De dónde provienen la mayoría de las prostitutas españolas? Las de más alta categoría, ya hemos visto que en gran parte de la clase media; muchachas cuya educación no se ha preocupado de proporcionarles un medio de vida y que el día que necesitan bastarse a sí mismas se lanzan o caen poco a poco en la prostitución como en el único medio de vida que se les ofrece.

Las de categoría más baja, se reclutan casi todas en España, como en todas partes, entre las muchachas del campo venidas a servir a la capital y fácilmente seducidas por fantásticos espejuelos; pero el desamparo en que aquí se encuentran las embarazadas y madres solteras, la falta de protección eficaz a la infancia para impedir la venta de menores y, sobre todo, la ignorancia y el miedo al “señorito” seductor -ese instintivo respeto de clases que subsiste en gran parte de nuestro pueblo como un resto vergonzoso de feudalidad- son los más poderosos factores de la prostitución baja y miserable. (...)

España es quizá, hoy en día, el único país en donde no se hace nada por impedir que las prostitutas lleguen a su triste condición y en donde al mismo tiempo se quiera corregir la prostitución con “castigos”, que no otra cosa es la reclusión forzada en un convento. Y para esto de la reclusión forzada, conviene no olvidar la prolongada y excepcional minoría de edad que pesa aquí sobre la mujer y hace, por ejemplo, de una mujer de veintidós años una

*niña sin discernimiento (...)*¹⁸

A Catalunya i a l'estat, la prostitució va ser considerada com un problema sanitari i aquest fou el caracter de les reglamentacions de la 2a meitat de segle a fi i efecte de controlar les malalties venèries. No fou fins la Guerra Civil quan es van crear els anomenats Liberatoris de la Prostitució, una mena de programes de rehabilitació, formació i capacitació professional per a les prostitutes.

*“Poc després d'aquest acte, vaig anar a ocupar la presidència del Patronat de la Magdalena: un patronat que estava compost per membres del cos d'higiene de la prostitució, imbuïts de prejudicis reglamentaristes i decidits a mantenir les coses tal i com estaven. (...) Per a ells, la Magdalena havia de seguir l'obra per a la qual va ser creat, és a dir, continuar com a sifilicomi, intensificar el règim penitenciari, enfortir les reixes i augmentar en ell la Guàrdia Civil. Per a mí els sifilicomis eren odiosos i nocius: la Magdalena, abans de tot i per sobre de tot havia de deixar de ser un sifilicomi i convertir-se en un hospital (...)*¹⁹

“Per aquestes raons, a proposta del Conseller de Justícia i Dret, i de conformitat amb el Consell Executiu,

Decreto:

Article 1er. Es constitueix el “Patronat Català de Protecció a la Dona”, que estendrà la seva actuació a tot el territori autonòmic.

El Patronat tindrà personalitat jurídica pròpia a tots els efectes legals.

Art. 2on. Les funcions encarregades al Patronat seran les de prevenció i vigilància relacionades amb la “trata de blanques”, i es cuidarà al mateix temps de tota la resta de funcions de tutela i de protecció a les dones abandonades.

Art. 3er. Les facultats del Patronat (...) seran les següents:

Primera. Adoptar mesures protectores de les dones que actuïn en mitjans nocius o perillosos i estimular l'interés social perquè sigui eficaç la tutela i l'empara de la dona abandonada, pricipalment de la menor d'edat.

Segona. Instar al descobriment dels fets delictuosos relacionats amb la correcció i tràfic de les dones menors d'edat, conegut amb el nom de “trata de blanques” i denunciar-los als Tribunals; requerir la intervenció del Ministeri Fiscal en els procediments que s'iniciïn i interessar de les Autoritats l'adopció de mesures protectores de la juventut femenina (...)”

“Ha estat constituït el Patronat Català de Protecció a la Dona”, L'Opinió, 27 de setembre de 1934.

1.3.- Conclusiones.

La major presència femenina als carrers de les ciutats, el nou paper de les dones al treball i a la vida pública, la seva participació en els moviments socials, la seva crítica als principis establerts i l'inici del moviment feminista organitzat van provocar alarma i desconfiança en els homes. La dona va ser vista per molts homes com un ésser amenaçador que s'organitzava i podia usurpar-los-hi el poder.

¹⁸Margarita Nelken: “La condición social de la mujer en España. Su estado actual: su posible desarrollo”. Ed. Minerva, Barcelona 1919, pàgs. 140-152.

¹⁹F. Montanyà: “L'Hospital de la Magdalena”, Justícia Social, 29 d'agost de 1931.

La por a les malalties venèries, sobre tot a la sífilis, i la influència de les teories filosòfiques del moment -algunes d'elles molt missògines (Schopenhauer, Nietzsche, Nordau, Weininger, Lombroso, ...), així com la difusió de les teories darwinistes que justificaven "científicament" la discriminació per motius de raça o de sexe-, van provocar una misogínia que es faria palesa a la imageria literària i visual de l'època..

2.- La dona com a objecte de l'obra d'art. Les imatges femenines del tombant de segle.

*"En acabar el segle XIX, les heroïnes entren al camp de la història. En els anys dels fundadors, després de 1870, van tornar a tenir una època d'esplendor: en el teatre, en el centre dels quadres a l'oli, que abarcaven massa; en la vida burgesa de cada dia, que creia imitar una mica la sublimitat artística. Tot era concebut a lo gran, com si tot hagués de sobreviure. Sempre dones que odien o que estimen més enllà de la mesura humana. Medees, Sofonisbes, Fredegundes, Brunhildes. Cap Joana d'Arc."*²⁰

Les imatges que es van donar de la dona a les arts plàstiques van girar al voltant de dues idees, cadascuna de les quals va utilitzar diferents imatges agafades de la realitat o de la literatura en general,:

1) L'una responia a l'ideal de dona que interessava als grups socials que detentaven el poder i que els artistes van difondre. Aquesta vindria a ser una continuació de la iconografia de la "bona mare", de la "bona dida", en definitiva, de la "mare feliç", aquella que

²⁰Hans Mayer: "Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío". Ed. Taurus, Madrid, 1977, pàg. 119. (Traducció)

s'encarrega dels treballs de la llar, de la cria i de la cura de les persones que formen la unitat familiar; iconografia que havien introduït i posat de moda els il·lustrats a començaments del segle (Greuze, Chardin, el mateix Goya...)

2) L'altra derivaria de la idea misògina, segons la qual la dona s'escapava d'aquest ideal social que d'ella s'esperava, degut a tota la sèrie de factors ideològics i socials comentats. Aquesta imatge prendria diferents formes per a representar la "*femme fatal*". Aquesta, en general, era representada com una dona bella, atractiva, encisadora, però a la vegada perversa i cruel.

Algunes d'aquestes imatges són reflexe d'arquetips que pertanyen a la societat del moment. Segons les teories de Jung, els arquetips són unes matrius que resideixen en l'inconscient, que ell anomena col·lectiu perquè aquest, a diferència de l'inconscient individual freudià, és universal; és a dir, pertany a totes les persones.

Els continguts d'aquest inconscient col·lectiu són innats i pertanyen a moltes persones a la vegada: a tota una societat, a tot un poble, etc.

Els arquetips, per a Jung, són les imatges primigènies, arcaiques, que tenen una gran concordància amb els continguts de temes mitològics. La funció dels arquetips és la d'organitzar les percepcions sensorials i espirituals. L'etimologia grega de la paraula ja ho diu: "Arque", significa "primer" i "Tip", significa "motllo". Per tant, l'arquetip és el "primer motllo" d'una persona que es troba a l'inconscient.

Mireia Canals Botines es preguntava, en la seva tesi doctoral de 1997, *Establiment d'un marc teòric per a l'anàlisi de la "dona fatal" en el cinema espanyol (1931-1950)* Universitat Ramon Llull, si la "femme-fatal" era un arquetip. Va arribar a la conclusió que era un arquetip amb validesa universal, capaç de generar diferents imatges arquetípiques. També ho és la "dona ideal", la representació de la qual prendrà, com la de la "femme fatal", diferents formes, perquè, com diu l'autora, un arquetip és com un bon quadre que genera emocions a qui el contempla.

2.1.- Imatges de la dona "ideal".

Serà un dels temes preferits de molts pintors des de la meitat del XIX i fins a finals de segle. Si el lloc de la dona havia de ser la llar i la seva tasca tenir fills, tornaran a aparèixer les imatges de les *Madonnes*.

2.1.1.- Les Madonnes.

Les Madonnes serien les imatges de l'ideal de dona de les classes mitges que volen transmetre i imposar socialment. La imatge de la Verge servia de model on les dones s'havien de fixar, i podia prendre, a vegades, la forma de maternitat. Aquesta venia a ser la imatge abstracta que organitzava la feminitat de manera ordenada, tranquil·litzadora, domèstica, i que havia de ser la "normal".

Un exemple de verge podria ser l'obra "L'Ofrena" (cap a 1900) del simbolista vienès Wilhelm List (1864-1918), qui va ser amb G. Klimt, el 1897, un dels membres fundadors de

la Sezession vienesa. Una jove rossa de perfil, amb aura i llargs cabells tapats per un vel transparent mig blau cel, mig rosa pàlid, aixeca els braços oferents sobre un fons de monòtones flors daurades.

Un altra verge molt decorativa és la pintada per l'holandés Johann Thorn-Prikker (1868-1932), "La Verge en el país de les tulipes"(1892), una obra de grans dimensions (146 x 86 cm) on s'hi afegeix el simbolisme de puresa d'aquestes flors.

Alfons Mucha (1860-1939), exemple d'home modernista ja que era pintor, dibuixant, gravador, escultor, dissenyador de joies i d'arquitectures d'interior, etc., va fer un cartell per a la "Journée Sarah Barnhard", una festa-banquet d'homenatge que es va oferir a la gran actriu, el 1896. En ell representava el bust de la dona de front i com si veritablement fos una verge. La figura femenina apareixia nimbada amb el seu nom en el cercle, coronada i amb flors blanques al cap. Mucha convertia la dona en una figura de culte: semblava una imatge sagrada medieval. Les obres d'aquest artista van servir de paradigma a tota una generació d'artistes. De tal manera que es parlava de "l'estil Mucha". Aquest estil tenia molt a veure amb el tipus de dona que representava: estilitzada, bella, com si fos una aparició, sempre envoltada de flors, símbols i arabescs i, això sí, sempre amb cabelleres extremadament llargues i acabades amb rínxols mig desfets. Y, de la mateixa manera que ho van fer els simbolistes, les seves imatges de la dona fluctuaven sempre entre la "Femme Fatal" i la princesa somniadora, éssers intemporals i d'expressió abstracta. L'anomenat "estil Mucha" va arribar a ser sinònim d'Art Nouveau.

El tema va arribar a ser representat també per alguns avantguardistes. L'ideòleg dels Nabis, Maurice Denis (1870-1943), dins la línia espiritualista que caracteritza moltes de les seves obres, va pintar una bella composició el 1893, "El jardí de les verges sàvies", contemporanitzant el tema pintat.

L'escultor francès August Rodin (1840-1917) va representar diferents maternitats laiques en marbre i en bronze, un exemple pot ser la feta en aquest metall cap el 1885 "La jove mare".

A Catalunya, les imatges de les Madones podem trobar-les laiques o religioses. El modernista Gaspar Homar (1870-1953), un mallorquí afincat a Barcelona, va ser un dels millors moblistes del moment. El 1904, ja decantat vers el modernisme preciosista, va fer un llit de fusta on, en el capçal, en mig relleu, hi va posar la imatge d'una Immaculada que ben bé podria pertànyer al barroc: una Immaculada que xafa amb el peu una terrible serp i que creua les dos mans sobre el pit. El temes dels seus mobles els hi dibuixava Josep Pey (1875-1956).

Tot un grup de pintors catalans van tocar sovint temes religiosos relacionats amb la Verge. El barceloní Claudi Lorenzale Sugrañes (1814-1908) va fer molts dibuixos de Verges i de Puríssimes. També van pintar la Verge Aleix Clapés Puig (1850-1920) i Benet Mercadé Fàbrega. Josep M^a Tamburini Dalmau (1856-1932) va unir en un mateix llenç el tema de les flors i la dona amb el de la Verge al llenç titulat "Rosa Mística" (1891).

Josep Vayreda (1843-1894), cap al 1895 va pintar un llenç de format molt apaisat, "La Terrassa", en el qual una dona recolçada a la barana d'una gran terrassa vigila el joc de la filla. L'obra és un interior/exterior -la terrassa- ple de flors on l'autor ha creat un gran contrast entre l'ombrejada terrassa i la lluminositat de l'exterior. La dona no té rostre

determinat, és només una taca de color. D'aquesta manera Vayreda treia qualsevol tipus d'individualitat a l'escena i l'ha convertia en genèrica, en tots els sentits del mot.

Josep Llimona (1864-1934), qui va ser el segon president del catòlic Cercle Artístic de San Lluç (1898-1902) -associació d'ideologia tradicional i ruralista que sempre va rebutjar qualsevol tipus de bohèmia i d'altres excessos, seguidor del regionalisme conservador de Torres i Bages-, va esculpir en marbre el bust d'una dona mentre dona de mamar a un nen "El fill" (1925). Només una tela tapa els pits de la dona, de manera que l'espatlla li queda totalment nua; la tela comunica el grup escultòric amb el bloc de marbre sense pulimentar, com si, d'alguna manera, la maternitat sortís de la pedra, de la pròpia Naturalesa.

Les propostes teòriques i ideològiques dels noucentistes es van començar a concretar en el "Glosari" d'Eugeni d'Ors. Els textos del mateix s'iniciaren en les publicacions de "La Veu de Catalunya" el 1906 i el mes de febrer de 1911 aparegué "L'Almanach dels Noucentistes". La figura femenina va ser un símbol per als noucentistes. A la novel·la "La Ben Plantada", d'Eugeni d'Ors, es concretava la filosofia de la catalanitat entorn al tema de la dona catalana que es convertia, d'aquesta manera, en una figura simbòlica que mirava cap a la Mediterrània i cap al món rural. Aquesta dona va tenir molta importància a les arts plàstiques. Era una dona, que mirava alhora el mar i el camp, d'un país que, paradoxalment, era la zona més industrialitzada de la península. D'aquesta manera els noucentistes van prendre la dona com a símbol del fet català, de les seves arrels.

Aristide Maillol (Banyuls de la Marenda 1861 - Vallespir 1944) va esculpir "La Mediterrània" (1902-03), una figura femenina asseguda feta en marbre blanc. El rostre de la dona, el tractament del volum i la materialitat de les seves formes són d'un gran classicisme. L'escultura va influir les obres de gairebé tots els artistes del moviment noucentista. Anteriorment, el 1898, el mateix autor havia pintat una robusta figura femenina en un paisatge de platja, amb arbres en primer pla i un mar blau/violeta que semblava voler proclamar la unió de l'ésser humà i la naturalesa. La simplificació de les formes era totalment nabi, derivada de Gauguin. L'obra tenia el mateix títol: "Mediterrània" i es pot considerar precursora del Noucentisme.

Joaquim Torres García (1874-1949) va pintar el 1913, "Catalunya Eterna", en el Palau de la Generalitat. L'obra era la representació d'una figura femenina com si fos una figura grega. Aquest artista, a través de les seves obres i dels seus escrits, manifestava la necessitat de crear un art català; un art que no fos provincià, però que es recolcés en la tradició i que rebutjés l'impressionisme, el post-impressionisme, el pre-rafaelisme i el simbolisme. Havia de ser un art arrelat en el classicisme, perquè, segons ell, tradició i classicisme eren una mateixa cosa.

La primera escultura coneguda del noucentista Manolo Hugué (1872-1945), i l'única de finals del segle passat, és una "Maternitat" feta a Cadaqués (1897-1900). Es tracta d'una de les seves estatuetses (29 x 18 x 18 cms) de guix d'una dona que dóna el pit a un nadó que porta a un braç mentre amb l'altre agafa per l'espatlla l'altre fill. El tema de la maternitat tornaria a tocar anys després i amb diferents materials. Bons exemples poden ser la feta en pedra a Ceret (1914) -31,1 x 22 x 14,1 cms.- on la figura sembla sortir del bloc mig desbastat, la de 1924, la de 1935 i la "Maternitat del petó" (Caldes de Montbui 1930) en bronze i encara més reduïda (20 x 10,5 x 14 cms) on substitueix la bellesa per la força i la tendresa de la dona. En aquest cas, la mare apareix asseguda amb les cames obertes i amb el nen dret a la falda donant-li un petó. El 1940, també a Caldes i de bronze, Manolo va fer una "Paternitat",

un torero de formes rotundes i ple de força i de potència, en la qual manca la tendresa. Una manera de deixar ben paleses les diferències entre els dos sexes.

El 1927, Pau Gargallo Catalán (Maella 1881 - Reus 1934) va esculpir també una "Maternitat" que pot considerar-se força avantguardista. En ella creava els volums en negatiu, una tècnica que, posteriorment, faria seva l'escultor Subirats.

El tema de la maternitat ha estat molt representat durant tot el període a Catalunya i es podrien donar molts exemples, a més dels ja esmentats.

Pablo Ruiz Picasso (Màlaga 1881 - Mougins, Provença, 1973) també va pintar, el 1902, en plena època blava, època anomenada també del miserabilisme, l'oli sobre tela "Maternitat vora del mar" que ell va titular "La Flor del Mal" (títol de clares ressonàncies baudelairianes que pot considerar-se un pont vers les imatges ambigües de dones "ideals" i dones "temudes/fatals").

Edvard Munch (Loten 1863 - Ekeley, Oslo 1944), precursor de l'Expressionisme Alemany, va convertir la Madonna -nom que varen prendre les Mares de Déu del Renaixement italià- en la dona que recull els espermatozoides, que l'artista va dibuixar en el marc de les obres, formant part del mateix i com a continuació de les grans aurèoles que envolten les figures femenines de mig cos.

En moltes de les seves "Madonnes", hi figuren, a més, en algun dels cantons del marc on suren els espermatozoides, uns petits éssers de grans caps, ulls clucs i positura ajupida que simbolitzen els fetus.

Aquestes Madonnes, de llargues cabelleres negres i rostre pervers i atractiu, exhibeixen el seu cos nu a qui les contempla. Són una representació de "l'instint" de procreació que s'ha atribuït sempre a la dona, com l'única capacitat creadora que ella posseeix. Ho podem veure clarament en la imatge de 1895.

2.1.2.- Les dones enclaustrades.

Si el món de la dona havia de ser la llar, què millor que representar-la com una monja. Alguns intel·lectuals francesos, com Jules Michelet i August Comte, havien lloat la dona com a monja de clausura de la família. Ruskin afirmava el 1865 que la tasca de la dona era :

*"Convertir la llar familiar en un lloc sagrat, un temple vestal, un temple del cor, guardat pels déus de la llar."*²¹

El 1853, el francès Armand Gautier (1825-1894) va pintar les monges d'un convent mentre passejaven tranquil·lament, "El passeig de les germanes". També van pintar dones enclaustrades Charles Alston Collins (1828-1873), "Pensaments conventuals" (1851); Arthur Hacker (1858-1919), "El claustre o el món" (1896); entre d'altres.

Joan Llimona (1860-1926), germà de l'escultor Josep Llimona i, com aquest, membre

²¹Bram Dijkstra: "Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo" Debate-Círculo de Lectores. Barcelona, 1994, pàg. 13.

del Cercle Artístic de San Lluç -associació sorgida el 1893 d'una escissió del Cercle Artístic de Barcelona per motius morals, religiosos i professionals- i primer president del mateix, fins el 1898, va pintar una obra on representa la dona-monja, "Novícia" (c.1898) i unes altres, on la dona, si bé no apareix com a monja, sí ho fa com a molt religiosa i creient. A "La lectura" (1891) una dona jove amb mantellina blanca llegeix un llibre, segurament d'oracions perquè porta un rosari i una estampa a les mans. La jove dóna l'esquena a la llum del carrer, que li entra per la finestra; llum tamisada per unes cortines blanquinoses.

Una altra pintura de gran format del mateix autor i que es troba també al Museu d'Art Modern de Barcelona, "Tornant del tros" (1896), mostra la religiositat femenina. Aquí Joan Llimona va pintar la dona en el treball agrícola. L'obra es pot considerar una alternativa als quadres que es feien a l'època a Catalunya sobre els nous treballs industrials i la participació femenina en els mateixos. La dona jove arriba del camp amb dos homes, el més gran va al mig ajudat pels joves que porten cadascun d'ells un rosari a les mans. Una manera de representar la joventut i la vellesa, i l'ajut que aquella ha de donar a aquesta.

Però el quadre no solament vol dir això. La serenitat i la calma que desprén l'obra són una idealització del camperolat, del seu medi, dels seus valors, de la seva religiositat, en la línia del pensament de Torres i Bages. Aquesta dona i els seus valors suposen una alternativa a la dona modernista, a la figura femenina que pintaven els membres del grup conegut com la "Colla del Safrà": a la gitana i a la marginada. A l'obra, les tres figures semblen estàtues, la qual cosa és una manera de donar-los-hi intemporalitat. La composició és molt propera al naturalisme de Millet. En certa mida és una obra anacrònica i retrògrada feta a la ciutat en el moment del triomf de l'èxode del camperolat. El camperolat s'hi ha representat com a continuador d'una doble tradició: la de les feines del camp i la de la religió. L'autor va començar dins la línia d'un tradicionalisme convencional i, ja madur, va passar al catolicisme exagerat. A les seves obres les figures femenines solen ser les protagonistes, però sempre les representà solitàries, situades en un racó de l'interior de la casa i fent les feines "pròpies de la dona": les seves dones cusen, recen, reposen, llegeixen o estan pensatives. Aquestes són les representacions del seu ideal femení: el de la dona casolana, discreta i cristiana; prototip conegut de la dona "univira, domiseda, lanifica" (muller d'un sol varó, casolana, filadora), que, construït per la Roma antiga, perviu encara dos mil anys després.

Josep Clarà Ayats (Olot 1878 - Barcelona 1958) va fer unes escultures on la figura femenina apareixia submissa i humil, reflectint una forta religiositat interior. Dues d'aquestes obres, realitzades entre 1917-18, són "Cadència" i "Vida contemplativa".

A Catalunya van ser també molt freqüents aquests temes. Des de "En el claustre" (1895) -un llenç de 147,5 x 103 cms. pintat per Mateu Balasch (1872-1936)-, passant per tots els comentats, fins la composició de gran format "Sor Sanxa" -300 x 400 cms.- pintada per Francesc Torrecassana Sallarés (Barcelona 1845-1918). En ella l'artista es va inspirar en la novel·la de Narcís Oller del mateix títol, en la qual Sor Sanxa era una monja franciscana que, en l'època de Joan I d'Aragó, va obtenir permís per enterrar els cadàvers dels ajusticiats.

2.1.3.- Les flors i els jardins.

Des de l'època medieval, la Verge ha estat representada embolcada de flors que prenen símbols diferents com la puresa, l'amor, etc. Ja que la dona havia de quedar reclosa en el món daurat de la llar, aquest va ser representat manta vegades com un jardí; el jardí de

la vida domèstica on l'home prendria el paper de jardiner i la dona el de flor. Així, la imatge femenina va començar a prendre formes diferents: com la de dones envoltades de flors o elles mateixes com a flors. Però sempre havien de ser dones que destaquessin per la seva fragilitat, per la seva ineptitud per a la vida pràctica, perquè la dona havia de ser submissa, passiva, poc creativa i fàcilment manejable, com la flor que es cultiva.

Si Robert Reid (1862-1929), va pintar "Flor de lis" el 1897 i Edgard Maxence (1871-1954) "Rosa mística" el 1903, Gustav Klimt pintava el 1906 "El gira-sol", una obra en la qual la flor segueix una composició que recorda la de les seves figures femenines. El poeta contemporani Peter Altenberg ja havia escrit que l'artista pintava paisatges com si fossin dones i, en aquest cas, el "retrat del gira-sol" segueix pràcticament la mateixa disposició que "El petó". Probablement Klimt va pintar aquesta flor influït pels quadres de Van Gogh que havien estat exposats a la Secessió el 1903 i a la Galeria Miethke de Viena el 1906.

A. Mucha (1860-1939) va fer una pintura força naturalista, "Flor" (1894), que formava part d'un grup de quatre: "Fruit", "Pesca" i "Caça", en la qual tres joves recullen flors en un jardí. Colors, formes, tonalitats, etc. suggereixen un ambient dolç i de flaire agradable, trencat només pel rostre sarcàstic del faune de la font que fa canviar el significat de la composició.

El simbolista Josef Mehoffer (1869-1946), qui va estudiar a l'Acadèmia de Belles Arts de Cracòvia i se'n va anar després a Viena i a París, tractava generalment temes religiosos i paisatges i sempre acostumava a trencar escenes idíl·liques amb la introducció d'elements estranys, la qual cosa feia el quadre molt enigmàtic. A l'oli sobre tela "L'estrany jardí" (1903) una dona molt ben vestida de llarg i una altra al fons es passegen en un frondós jardí amb un nen ros i nu en un primer pla que porta dues garlandes de flors. El punt de vista elevat de la composició augmenta la sensació de frondositat del jardí perquè la línia d'horitzó no és visible. L'element estrany és aquí una gran libèl·lula, que ocupa en amplada gairebé la meitat superior del llenç en un primer pla i situada sobre el cap de les dues dones. Es tracta d'una al·lusió al "dolce far niente" amb el qual s'acusava les dones ocioses de les classes socials elevades?

El simbolistes nòrdics, seguidors de Pierre Puvis de Chavannes (Lió 1824 - París 1898), de Paul Gauguin (París 1848 - Atuana, Illes Marqueses, 1903), dels Pre-rafaelites, de Whistler (1834-1903) i de Böcklin, entre d'altres, també van representar les dones entre flors, en els jardins, sovint amb la mirada perduda i de cara a la vegetació. Un exemple n'és l'obra de Laurits Andersen Ring (1854-1933) "A la porta del jardí. La muller de l'artista" (1897).

Rodin va fer sortir d'una mena de gran got o vas el cap de dues noies i va titular l'obra, feta en marbre, "Flors dins un vas" (1908).

A Catalunya, el modernista Gaspar Homar (1870-1953) va fer tot una sèrie de plafons de marqueteria que representen joves entre flors o vegetacions. "Noia amb lliri a la mà" (cap a 1906) és una figura femenina de mig cos entre lliris blancs translúcids; "Donzella en el bosc" (1906) representa una mena d'oferent enmig de la vegetació i "Donzella agafada d'una branca", del mateix any, mostra també una figura femenina amb flors al cap i agafant-ne amb la mà. Les flors decoren també el seu vestit en l'acabat de les mànegues i el gran coll.

L'escultor gironí Miquel Blay (1866-1936) va fer unes quantes peces en marbre de dones amb flors, com la de 1899, "Dona i flors", una obra sense policromar i de tamany

inferior al natural on una dona nua sembla oferir un pom de flors, o "Flor boscana" també en marbre blanc.

El modernista Santiago Rusiñol (1861-1931) va pintar durant una de les seves estances a París, que alternava amb les de Sitges, tres obres de format ogival carregades de simbolisme: "Al·legoria de la Poesia", (1894-95), "Al·legoria de la Pintura" (1894-95) i "Al·legoria de la Música" (1895). A la primera i a la tercera al·legories, les protagonistes són allarguissades dones entre frondosos jardins plens de flors. A "Al·legoria de la Pintura", però, el protagonista és, significativament, de sexe masculí i es troba envoltat de lliris blancs, mentre pinta assegut una filera de dones i àngels que passen pel seu davant. Rusiñol és, juntament amb Casas, un dels homes claus del modernisme català, però, després de la campanya que ambdós varen portar a terme a París, les seves obres van seguir tendències antitètiques. Rusiñol es va decantar vers el simbolisme idealista, tot utilitzant temàtica al·legòrica, mentre que Casas es va mantenir dins la línia impressionista degassiana.

El valencià Josep Benlliure Gil (1855-1937) va pintar un petit quadre -19 x 28 cms.- cap el 1902, en el qual la dona estava col·locada enmig de flors "En el jardí"; i, entre d'altres, Ricard Canals Llambí (Barcelona 1876-1931) va pintar, cap el 1918, el cos nu d'una jove i va titular l'obra "Flor".

L'inclassificable Hermenegild Anglada Camarasa (1871-1959), format a la Llotja i a l'Acadèmia Julian de París, va pintar ja el 1915 una obra de grans dimensions "Granadina" on la figura femenina amb un mantó ple de flors ocupa tot el llenç dominat tot ell per diferents tonalitats del color que dóna títol a l'obra. Aquest artista va triomfar a París; pintava escenes que, temàticament i compositivament, eren molt properes a les de Toulouse-Lautrec, però la factura i la gama de colors que utilitzava eren del tot diferents a les de l'artista francès. Després se n'anà a València (1904) i, en tornar, el seu estil es va estilitzar i les pintures es van convertir en molt més artificioses.

Finalment, el summum en la representació de la dona entre flors o en el jardí és l'escultura del modernista Llambert Escaler (1874-1957) que es troba al Museu d'Art Modern de Barcelona, "La jardinera" (cap a 1903), on el propi cap d'una dona jove amb els seus llargs i ondulats cabells fan d'eina per a flors o jardinera. Aquest artista va popularitzar el simbolisme modernista quan, aquest any, mes o menys, va posar en circulació unes obres seriadades que seguien l'estil modernista.

Fins i tot avui, que tanta importància tenen els mitjans de comunicació social, hem "admirat" diàriament a la T.V. l'anunci de la colònia per a dones "aigua de l'Eden", en el qual una preciosa jove surt de l'aigua amb el cos totalment embolcat de flors, roses de diferents colors; només li queden lliures el rostre i els mugrons, dels quals cauen, amb el moviment de la jove, les flors, tot cridant l'atenció sobre el fet.

La identificació de la dona amb les flors que, en un principi, significava un homenatge a la fragilitat, a la puresa i a la virginitat de la dona, es va transformar, poc a poc, en la dona, conjunt de flors o de fulles, que perseguia l'home. Ja Baudelaire havia donat la volta al símbol en titular la seva obra: "Les flors del mal". Entre les pensadors, fins i tot entre els menys misògins, com Edward Carpenter, s'afirmava la naturalesa primitiva de la dona i la seva semblança amb els salvatges i, poc a poc, s'anava creient que les dones participaven en estranys rituals en els quals ballaven i ballaven. Aquesta necessitat de ballar l'atansava al món de l'infant i l'allunyava de la civilització, perquè a les critures i als salvatges els agrada

molt ballar. L'instint de ballar tenia el seu origen en el sistema nerviós, en la seva tendència a la histèria, la qual tenia un origen sexual. Les dones que ballaven eren, doncs, aquelles que havien enbogat pel sexe. I les dones ballant en una clariana del bosc van ser molt sovint representades, a vegades amb el déu Pan al mig, a vegades soles, en rollanes, com si perdessin el control de sí mateixes.

Obres formalment molt innovadores, com "La Dansa" (1909) de Matisse, són, en aquest aspecte, conservadores en el seu contingut. Gaspar Homar, en un altre plafó decoratiu de marqueteria, de 1906, "Dansa de fades", representava també un grup de dones joves ballant en cercles.

2.1.4.- La dona malalta.

El rostre d'aquesta dona paradigmàtica, dona submissa i fidel, havia de ser blanc i pàlid i què podria ser millor que prendre la forma de la malaltia? La dona d'aspecte saludable podia aixecar sospites sobre la seva moral; la virtut era representada en un estat avançat de debilitat física, un estat que podia estar proper a la mort o, fins i tot, identificar-se amb ella.

Així, proliferaren les imatges de dones dèbils, dones amb poc vigor, mig esmaiades, que es van convertir en exemples de feminitat i de gran espiritualitat.

Aquestes imatges de dones malaltisses podien acompanyar-se amb les figures de pares, mares, fills, filles, persones amigues, etc. que les cuidaven o que ploraven la seva pèrdua efectiva o imminent. Així ho va fer Munch a "La nena malalta" (1926-27), on una mare plora al costat de la joveneta malalta.

A les cambres podien aparèixer símbols de decrepitud com, per exemple, flors mig pansides com a símbol de la vida que s'acaba. La dona va anar prenent la imatge de la invàlida permanent, imatge que es va arribar a veure com a quelcom natural en la seva representació.

*"Per a nosaltres ser distingides significa no tenir vida, ser inútils. Ja que la gent malalta ha de tenir aquestes qualitats en el seu comportament, a causa de la seva manca de vigor i d'energia vital, aquests són els models dels quals s'ha copiat amb molta cura el que ha de ser l'atractiu femení"*²².

La moda del moment incidia en el rostre blanc, al qual no podia arribar ni un raig de sol; per la qual cosa les dones havien de portar sempre ombrel·les, guants, també sabates altes i "corsés" ben estrets, amb els quals els cossos es mantenien tan rígids que al poc temps de portar-los les noies joves es convertien en malaltisses sense força.

*"Cada any utilitzen menys nervis i menys músculs (...) Al cos només li és permès de créixer de manera rígida. La vida de la dona, àdhuc com mer animal, es converteix en pobra, mòrbida i artificial"*²³.

²²Abba Goold Woolson: "Woman in American Society" (1873), citat per Bram Dijkstra. op. cit. pàg. 27.

²³E. Lynn Linton: "Modern Women" (1889) citat per Bram Dijkstra, op. cit., pàg. 27.

Com si sorgís d'enmig del bloc de marbre va representar August Rodin “La convalescent”, un rostre sec que ens transtorna. La seva datació és incerta: podria ser de 1892 o de 1916.

Entre les figures femenines que va pintar Santiago Rusiñol (1861-1931), sempre quietes, estàtiques, moltes d'elles de perfil, durant i després la seva estança a París (1889-1892), n'hi ha també de malaltes, com “La Medalla” (1894), un oli sobre tela de 100 x 170 cm. En aquest llenç, una jove asseguda dins el llit té entre les mans una medalla que brilla i a la qual sembla dirigir-li una pregària. Abans, però, l'artista havia pintat “La Malalta” (1891) on va plasmar la soletat i la mort propera mitjançant la figura d'una dona asseguda en un balancí aïllada i mig amagada. Més visible que la protagonista de l'obra és el balancí buit i el seguit de cortines blanques. També va representar la dona malalta a “La Convalescent” (1893), una obra de l'època del Quai de Bourbon de París. Llavors l'artista feia una pintura intimista, silenciosa i melangiosa, tot utilitzant colors brillant que donaven la sensació d'un món decadent i malaltís. Amb aquestes obres l'autor intentava copsar l'ànima misteriosa i intangible d'unes dones d'aparença malaltisa, col·locades en una atmosfera d'ensomni.

Sebastià Junyent Sants (1865-1908) va pintar l'obra “Clorosi”, cap 1899. El títol fa referència a una patologia anèmica referida exclusivament al sexe femení, durant la pubertat o adolescència. Clínicament es manifesta per una pal·lidesa verdosa de la pell, transtorns en el període menstrual, molèsties digestives i la resta de símptomes d'una anèmia. En el quadre apareixen dues dones assegudes en un mateix sofà; l'una llegeix mentre l'altra, en segon terme, es recolça en ella amb la mirada perduda. L'interior és fosc, dominat per les tonalitats verdes, blaus i groguenques, tot intentant cercar la correspondència amb els símptomes de la malaltia.

I aquesta vida de manca d'exercici, de sol i el fet de romandre enclaustrada a casa comportaven un sacrifici que ben bé podia culminar en la mort.

Si la imatge de les *top models* d'avui pot provocar anorèxia en moltes jovenetes que les prenen com models a imitar, a finals del XIX eren moltes també les dones que deixaven de menjar per a tenir les cares pàlides i flàcides i un aire lànguid. El mateix, o quelcom semblant, es pot dir que passa avui.

“La última moda -literalmente: moda de mudarse de vestido, moda de ir a la ídem, de epatar, de salir a lucir el cuerpo- consiste, precisamente, en hacer un cursillo a base de hambre, disgustos y maquillaje siniestro para tener ese aspecto de mujer al borde de la extremaunción que se lleva en las pasarelas del mundo. (...)

Verán, se acabaron los tiempos (breves) de los modistas mariquitas pero amistosos y las estilistas osadas pero honestas, para quienes Cindy Crawford era el modelo de mujer en que todas deberíamos convertirnos. Aquel ideal, si bien inalcanzable, era noble comparado con lo que venden esos talibanes de Occidente: un prototipo de niñas (algunas no tienen más de 16 años) deprimidas, delgadas, angustiadas, golpeadas y sucias. Tristes e infelices, desde las páginas de modas nos contemplan un montón de agónicas a cuyo lado Linda Evangelista y Claudia Schiffer van a tener que pedir la baja, por talludas y fondonas. Cubiertas de “versaces” y de “chaneles”, estas criaturas parecen salir de: a) el “casting” de “La lista de Schindler”; b) una sesión de fotos con el duque de Fera, y c) un año de convivencia con O.J.Simpson. O todo ello.

No es una casualidad inocente. Dentro de la cosificación de la mujer que supone el tratamiento que le dan los grandes del diseño, convirtiéndola en sujeto pasivo, hemos alcanzado el no va más del proceso al relegarla al papel -literal- de muñeca destrozada más allá de la anorexia, mientras, a su lado, -ah, amigos-, los modelos masculinos (al fin y al cabo, se acuestan con el modista) aparecen musculados y suntuosos, más sanos que una siesta, hermosos, fuertes y llenos de dicha. Junto a ellos, prueba viviente de que pertenecer al sexo femenino no proporciona la felicidad, aparecen jovencitas desgreñadas de ojos amoratados (sin duda, alguien acaba de darles un merecido par de tortas) y una hinchazón en los labios que sugiere que les han estampado un bate de béisbol.

Este edificante panorama viene a complementar y ampliar algo que ya venía dándose en los ambientes más sofisticados: la publicidad "impactante" a base de mujeres muertas y violadas para anunciar prendas cuyas marcas, por razones obvias, me guardaré mucho de citar. En plena orgía de mimetismo, un suplemento dominical español propuso hace pocos meses batidos de frutas para la piel ... con fotos de mujeres flotando, como ahogadas, en el líquido"²⁴.

Aquestes imatges de dones malaltes i moribundes es pot dir que es troben a la pintura oficial de tots els països europeus. Si la gran missió de la dona havia de ser la salvació, no només dels homes, sinó de tota la humanitat, la compassió i el sacrifici s'havien de convertir en la vocació de la dona. Es va arribar fins i tot a equiparar la seva imatge amb la de Crist clavat a la creu.

Fins i tot Ramón Casas Carbó (Barcelona 1866 - 1932), un dels primers innovadors en la manera de representar la figura femenina, va pintar la dona malalta a "Ansietat" (1891) una obra que es troba a l'Institut Amatller.

Ben aviat, cap el 1900, les feministes d'arreu del món, van començar a denunciar el cult a la invalidesa femenina i moltes dones es van donar compte dels avantatges que podien obtenir amb l'exercici i l'esport. A Catalunya la imatge de la dona esportista, de la dona que va sola pels carrers, de la dona que llegeix, que arregla ella mateixa la bicicleta que porta, en una paraula, la dona alliberada, es va representar per alguns artistes, sobretot per Ramón Casas.

2.1.5.- Les dones adormides o mortes.

L'ideal d'invalidesa física i de fragilitat malaltissa arribaria fins a la representació de les dones mortes. Moltes vegades la imatge femenina, així representada, apareix sobre un fons neutre, on no hi ha cap més imatge, ni detall, per la qual cosa, qui l'observa ha d'ocupar el lloc de la figura, ha d'identificar-se amb el motiu del quadre. És una mena de participació activa en la dominació a través d'aquest suposadament elegit ideal. La figura de la dona morta es converteix en un objecte de desig i, de vegades, la imatge es barreja amb un morbós erotisme.

Com un relleu que surt del marbre va representar Rodin una bella jove ben adormida el 1916, just un any abans de morir l'artista, a la seva obra "Somni".

²⁴Extractat de l'article de Maruja Torres: "Nosotros, a lo nuestro. Talibanes de Occidente"., El País, Diumenge 9/11/1997. Darrera pàgina.

La mort va estar molt present a l'obra del precursor de l'Expressionisme, el norueg Edvard Munch (1863-1944). L'ambient mortuori és excessiu en els seus gravats del 1896: "Junt al llit de mort" i "La mort a la cambra de la malalta". Paul-Albert Besnard (1849-1934) va fer un petit gravat el 1885, "La moribunda", sobre el qual no cal fer cap comentari.

Al jove Gustav Klimt li van encarregar, juntament amb dos pintors més, la decoració de part del nou Burgtheater, obra financada amb diners privats de l'emperador. Entre els tres artistes que havien de col·laborar en l'obra es van rifar els temes a representar. A Klimt li va tocar un acte medieval i l'escena de la mort de Romeu i Julieta. Un estudi per a la Julieta morta (1884), totalment contemporània, presenta la imatge femenina totalment passiva i sola.

Imatges de dones adormides van ser també molt representades a Catalunya. Bons exemples poden ser dues obres del Museu d'Art Modern de Barcelona. Una seria la pintura sense datar "Dona dormint" de Francesc Gimeno Arasa (1858-1927) on una figura femenina de mig cos, amb el pit nu i el cap girat ocupa el bellmig del llenç com oferint-se. Aquesta és una de les figures d'aquest artista que sempre gaudeixen formalment d'una pinzellada espontània molt impressionista. Ell amb Regoyos i Mani han estat considerats com a representants de la rebel·lió contra l'art establert, tot decantant-se vers una expressivitat molt més lliure. L'altra obra és "Noia dormint" (cap a 1923) de l'artista Josep Togores Llach (1893-1970), nascut a Cerdanyola del Vallès, en ella la figura femenina apareix també amb un pit nu descobert. Entre 1925-30, Juli González Pellicer (Barcelona 1876- França 1942) també va representar aquest tema en una petita tela pintada a l'oli -34 x 46 cms.-, "Noia adormida".

També es van representar dones mortes. Marià Fortuny Marsal (Reus 1838 - Roma 1874) va pintar, cap el final de la seva vida, el 1872, l'obra "La Senyora del castell en el llit de la morta"; Alexandre de Riquer Inglada (1856-1920) el 1887, "La Senyoreta de Riquer morta".

A finals del XIX, la mort es va convertir sovint en l'estat ideal de la feminitat, fins al punt que molts homes en mirar una dona adormida no podien deixar d'imaginar que era morta. Els retrats de dones totalment immòbils, que podien representar estar mortes o dormir, es van convertir en el delit de molts pintors del tombant de segle. Era una manera ben clara de representar la sensualitat passiva. D'aquesta manera, imatges de dones fortes i valentes, d'heroïnes històriques o literàries, es van arribar a representar adormides.

Així ho va fer el simbolista francès Eugène Carrière (1849-1906), qui va pintar el bust de "Juana d'Arc" cap el 1895-1900: el coll i les mans de l'heroïna són grans i musculars, però el seu rostre sembla el d'una verge adormida i dolorosa, amb el cap lleument inclinat enrere, els ulls tancats i la boca mig oberta.

2.1.6.- Les boges.

Aquestes dones que havien d'entregar la vida pels homes podien arribar a embogir davant la manca d'interés d'aquests vers elles. Així, es van posar de moda les representacions d'aquelles heroïnes de la literatura transcendentalment boges com podia ser "Elaine", la donzella pura que vol ser dolça i servicial amb l'home dels seus somnis; la de "The Lady of Shalott" de l'escriptor Tennyson, etc. Aquesta era la dona que teixia nit i dia a la seva illa de

silenci i mirava a través de l'espill el món exterior de Camelot; així es va enamorar de Lancelot, qui ja estava prenat de Ginebra. No obstant, ella va anar a cercar-lo amb una barca pel riu i la marea se l'emportà.

William Holman Hunt (1827-1910) en va fer una bella representació "Lady Shalot" (cap el 1857) on el cos de la jove està ben entrelligat amb els fils del seu teixit, en un atapeït interior. John William Waterhouse (1849-1917) a "Lady Shalott" (1888) la representava sobre la barca i amb la mirada perduda.

A Catalunya, Antoni Frabrés Costa (Barcelona 1854-1938) va pintar "La boja", una pintura a l'oli de format gran -124 x 72 cms.-, on va representar una dona asseguda i embogida que ben bé podria ser qualsevol dona.

2.1.7.- Ofèlia.

En aquesta mateixa línia es posà de moda la representació d'Ofèlia de Shakespeare, com a exemple de dona autosacrificada i boja per amor. Un dels primers artistes que va posar en imatges aquesta història potser va ser el pre-rafaelita Everett Millais (1829-1896) amb la seva obra "Ofèlia" del 1851, qui la representà surant i embolcada de flors per un riu. La imatge va servir de model a molts pintors britànics com Richard Redgrave (1889), John William Waterhouse (1894) i Louise Jopling (1910).

Madeleine Lemaire (1845-1928) va representar també una "Ofèlia" (1880) entre flors, però ella li va afegir elements populars al tema: li va donar una postura titubejant, una mirada de cua d'ull i una lluentor d'un vampir, que il·luminava els seus ulls. Era una manera de deixar palès l'origen sexual de la seva follia.

També era diferent la visió que donava Sarah Bernhard (la famosíssima actriu francesa qui mantingué vel·leitats d'escultora i de pintora), la qual era molt conscient de la fascinació que produïa entre els homes la imatge de la dona moribunda. En el baix relleu que va presentar al Pavelló de Dones de la Fira Mundial de Xicago del 1893 la figura femenina era vista des de dalt i les flors mig embolicaven encara el seu cap i els seus pits nus, mentre els cabells recordaven l'aigua.

2.1.8.- La "Mare Terra", símbol de la fertilitat.

La imatge de la Madonna o de la Verge va donar pas, en descobrir-se científicament que la dona també tenia instints sexuals, a imatges relacionades amb la fertilitat. Artistes i literats varen establir associacions mitològiques que relacionaven la dona amb la fertilitat. La dona es va convertir en la "Natura" com a abundància, després de l'auge del consumisme dels anys 80. Una natura que havia de ser a la vegada receptacle, sòl fèrtil i pit acullidor. Aquestes imatges no eren res més que l'expressió dels somnis masculins: d'aquesta manera la volien veure i d'aquesta manera la tornaven a recloure. La Mare es convertia en úter passiu i amable.

En lloc de representar la dona amb flors o com una flor pàl·lida i pansida, ara es convertia en un veritable emparat. Així la representava William Adolphe Bouguereau (1825-1905), a "Alma Parens" (1883) o a "Les Oreades" (1902); Otto Greiner (1869-1916), com a

"La Deesa Terra" en un gravat de 1911, etc.

De vegades, aquestes dones suraven a l'aire nues o entre la neu, però mai apareixien amb els peus al terra, que era on havien d'actuar. Les dones ingràvides tenien molt en comú amb les dones postrades: totes es mostraven passives i sensuals, però les primeres resultaven més inacessibles.

Els simbolistes van fer ús tot sovint d'aquest tipus d'imatges. Les figures femenines de l'italià Segantini (1858-1899) suren ingràvidament sobre el paisatge, però totes tenen una brillantor interior. Segons el propi autor, el destí d'aquestes dones derivava de la seva immoderació en els plaers de la carn. El seu egoïsme les havia portat al rebuig de la maternitat, amb la qual cosa van repudiar el seu component més natural: la maternitat, segons l'artista.

Un altre exemple pot ser l'obra "Remolí" (1893-94) de Jacek Malczewski (1854-1929), artista format a l'Escola de Belles Arts de Cracòvia i a la de París. Vers el 1890 es va decantar cap el simbolisme, abandonant l'anterior realisme impregnat d'un fort sentiment nacional.

A la primera paret del fris Bethoven Klimt representava "L'anhel de la felicitat" (1902): a la part superior del mur, unes figures femenines de canon molt allarguissat suren, les unes darrere de les altres, amb els braços estirats i els ulls clucs. Anteriorment, el 1900, ja havia fet "Sang de peix", una il·lustració per a la revista "Ver Sacrum III", que és un exemple excel·lent de disseny gràfic, on unes figures femenines nues molt estilitzades i amb cabelleres molt llargues es troben ingràvides entre els peixos.

A diferència de la dona postrada o malalta, aquestes dones, malgrat ser passives, totes eren de difícil accés i podien prendre la imatge de nimfes. Paul Klee (1879-1940), va representar, de manera molt significativa, una dona sobre un arbre, en un gravat realitzat el 1903 ("Dona en un arbre").

Al MNAC es pot contemplar l'obra d'Adrià Gual (1872-1944), "La Rosada" (1897), l'obra culmen del simbolisme de l'artista que s'havia format en el realisme. En aquesta obra pintura i poesia s'ajunten. En el marc de la tela uns versos expliquen la història de les filles de la nit que en plorar, a l'arribada de l'alba, omplen les flors, els arbres i tota la vegetació de rosada. Les filles de la nit són les estilitzades joves de llargs cabells rojos i vestides amb teles de gasa que, tot generant formes sinuoses, volen ingràvides sobre la Natura.

Les dones també podien ser representades com a llegendes de les diferents estacions i moltes d'aquestes llegendes portaven títols relacionats: "estiu", "primavera", "rosada", "matí", ... D'aquesta manera, la dona personificava cada hora del dia, cada mes, cada estació, etc. A molts artistes els agradava representar-les com a la Tardor, quan cau la fulla, perquè així podien mostrar-les nues, entre les fulles, com si fóssin les arrels dels arbres, com si estiguessin patint un desesperat desig de satisfacció sexual. Poden servir d'exemple tot una sèrie de cartells de Mucha. El 1897 en va fer quatre per anunciar una determinada marca de xocolata, "Primavera", "Estiu", "Tardor" i "Hivern", en els quals representava les estacions mitjançant figures femenines, envoltades de flors, fruits o natures i amb llarguíssims cabells, com era costum en les seves obres. Dos anys més tard, el 1899, va utilitzar la figura femenina en el cartell "La Flor de la Primavera". També simbolitzant les diferents parts del dia va realitzar els cartells: "El despertar matutí", "L'esplendor del dia", "L'ensomni crepuscular" i

“El descans nocturn”.

El mateix artista va fer un buidat en bronze platejat i daurat (70,7 x 28 x 27 cms.), “La Naturalesa” (1899-1900), amb motiu de l’Exposició Universal de París, on novament és la figura femenina la representada. En aquest cas es tracta d’una figura femenina nua, de rostre i cos perfectes, coronada i amb els ulls clucs. Els llargs cabells daurats es cargolen en el cos de la dona i trenquen la frontalitat de l’obra.

August Rodin va esculpir en marbre el 1885 “L’Aurora”. En ella, del bloc de marbre, sembla sortir estirat i decidit el cap d’una jove. Un any abans havia esculpit “La Primavera”, una altra escultura en marbre blanc, on el cos de la figura femenina fa una pronunciada corba enrere.

Figures femenines al·legòriques d’estacions van ser pintades o esculpides molt freqüentment a Catalunya. Genís Capdevila Puig (Barcelona 1860 - ¿?), va pintar “Primavera”, un llenç de dimensions considerables, presentat a l’Exposició Universal de Barcelona de 1929, on es pot veure una noia nua al mig d’un camp. També portava aquest títol l’obra de Joaquim Sunyer Miró (1874-1956) de 1920. Josep de Togores Llach va pintar cap el 1927 “La Primavera de la vida” i Joan Brull Vinyoles (Barcelona 1863 - 1921) representava el crepuscle mitjantçant una figura femenina escampant fulles. Finalment, Llambert Escaler va fer, cap el 1903, uns plats circulars amb representacions de busts femenins que simbolitzaven les quatre estacions.

Un bust en marbre del noucentista Josep Clarà Ayats (1878-1958), “Fruit verd” (1912-14), un cap de joveneta, pot ser un clar exemple d’aquesta identificació de la dona amb la Natura; per la qual cosa, de jove, se la pot considerar com un fruit encara no madur, no apte per a ser consumit. El mateix artista havia esculpit uns anys abans (1907-1910), i també en marbre blanc, “El Crepuscle”. És una escultura de grans dimensions d’una figura femenina asseguda i amb el cos tirat cap enrere, oferint-se.

Aquestes dones continuaven sent passives, extasiades, però ara semblaven estar necessitades: es mostraven amb els cossos retorçats cap enrere. Hi ha qui diu que semblaven massoquistes, que volien ser violades o colpejades, segons interpreta l’autor Bram Dijkstra.

L’origen del mot “massoquisme” es deu a Richard von Krafft-Ebing, que el definia com:

“...el desig en patir dolor i ser sotmés per la força (...) En la dona el sotmetiment voluntari a l’altre sexe és un fenòmen psicològic. A causa del seu paper passiu en la procreació i en les condicions socials establertes des de temps llunyans, les idees de sotmetiment es solen connectar, en la dona, amb la idea de relacions sexuals. Elles constituïxen, per dir-ho d’alguna manera, les harmonies que determinen el color del sentiment femení (...) La pròpia Naturalesa ha dotat la dona d’una inclinació instintiva a la subordinació voluntària a l’home, el qual s’adona que(...) un comportament autoritari (...) es acceptat sovint amb secreta satisfacció”²⁵.

Hi ha historiadors, com l’esmentat Bram Dijkstra, que sostenen que aquests tipus d’imatges de nus femenins, en els salons parisins, van contribuir a la difusió de la mentalitat

²⁵“Psychopathia Sexualis”, (1886) citat per Bram Dijkstra, op. cit. pàg. 101.

agresiva de l'època.

Si, en un principi, aquestes imatges varen ser innovadores, ben aviat es van fer reiteratives.

També podem trobar escenes d'aconteixements històrics de caire catastròfic que permeten exhibir figures femenines postrades, o representacions d'esclaves o escenes de persecucions religioses, etc.

La idea de la dona esclava i el seu massoquisme va ser utilitzada també molt sovint a la literatura, un exemple podria ser algun paràgraf de la coneguda novel·la "El retrat de Dorian Gray" (1891) d'Oscar Wilde. Quan lord Wotton consolava Dorian del seu sentiment de culpa davant el suïcidi de la jove actriu Sibyl Vane:

*"Temo que las mujeres aprecian la crueldad, la absoluta crueldad, más que ninguna otra cosa. Tienen admirables instintos primitivos. "Las hemos emancipado" pero ellas siguen siendo esclavas, buscando dueño a pesar de todo. Les gusta estar dominadas. Estoy seguro de que estuvo usted espléndido. No le he visto nunca verdadera y completamente colérico, pero me imagino lo delicioso que estaría. Y después de todo, me dijo usted algo anteaer que entonces me pareció fantástico, pero que ahora creo absolutamente cierto, y que me da la clave de todo (...) Que Sibila Vane era para usted todas las heroínas románticas, que era una noche Desdémona y otra Ofelia (...)"*²⁶

Stephan Abel Sinding (1846-1922) a "La mare captiva" (1889), va deixar ben palesos el poder masculí -amb el nen que mama- i la submissió de la mare/dona -amb la mare que dóna el pit agenollada i amb les mans lligades al darrere.

Un exemple molt clar de com havia de ser la dona l'aporta també François-Rupert Carabin (1862-1932) amb el seu dibuix "Una cadira" (c.1893), on mostra com una dona ajupida carrega sobre la seva esquena un gran silló; la dona figura com un moble més de la casa, però no un de qualsevol, sinó un que serveix per sentar-s'hi a sobre.

2.1.9.- La "Nena".

El darrer terç de segle van proliferar les imatges de nenes i de joves adolescents. Segons alguns autors, com Harrison o Dijkstra, aquestes derivaven de la por i de la inseguretat de l'home davant la Dona Nova i, sobretot, de les noves formes de relació sexual que aquesta New Women pretenia imposar.

Aquestes imatges de nenes van ser molt variades. L'impressionista Pierre-August Renoir als anys 80/90 pintava unes jovenetes rosses o pèl-roges amb llargs cabells lligats amb llaços de colors, galtes rogenques i arrodonides, nas petit i arromangat, boca carnosa i roja: com la pintura a l'oli sobre tela, "Joveneta de llargs cabells", pintada l'estiu de 1890, un petit llenç -35 x 26,5 cms.- on apareix el bust de perfil de la nena, un rostre mig càndid, mig de nena goluda de la qual en va fer varies versions. De vegades, el mateix artista les representava abillades d'adultes: exemple podria ser la pintura a l'oli sobre tela del 1880,

²⁶Oscar Wilde: "El retrato de Dorian Gray". Ed. Bruguera, col. Libro Amigo, núm. 35, Barcelona 1975, 6a ed. pàgs. 154-155.

“Joveneta amb barret amb flors del camp”, un altre perfil de joveneta, en aquest cas de mig cos, on la nena s’arregla coquetament els llargs cabells de rínxols rojos que se li escapen de sota el barret.

Les imatges de voluptuosa inanitat de les nenes de Renoir podrien ser l’expressió dels ideals de feminitat de les mares i un reflexe d’un cult peculiar que va aparèixer en aquells anys per la nena i la púber. Aquestes imatges, amb d’altres, es van convertir en una mena de “penates”, amb les quals s’adornaven les parets de les cases. Degas també va representar nenes i en va fer algunes escultures, com la de bronze, “Petita ballarina de 14 anys”, de 72,4 cms. de 1878-80.

El moviment impressionista, considerat revolucionari per la seva manera de representar aspectes de la vida quotidiana en lloc de pintar temes mitològics o històrics, no obstant, fou molt poc innovador quant a les imatges de les dones que molts dels seus representants van pintar. Les acostumaven a presentar com a criatures vàcues, que no tenien res en el cervell. Un crític, Maurice Hamel, després de visitar el Saló de 1890, constatava que en l’obra de Degas la dona es transformava en una criatura il·lògica, en gairebé una libèl·lula, quasi una nina; i això ho aconseguia, segons el crític, paralitzant l’expressió dels personatges.

El cult per la joveneta que podia arribar a ser molt cast resta molt palès a l’obra de Tomas Cooper Gotch (1854-1931) “Nena entronitzada” (c.1894), un títol que ja ho diu tot.

En el cartell “Salon des Cent” (1897) que va fer A.Mucha per a la seva primera exposició individual, va representar una nena com a llegoria de les arts plàstiques. La nena mostrava un pinzell i una làmina amb un cor i tres cercles. Segons un crític de l’època significava “*un cor que la ignorància apressa amb cards, el geni amb espines i l’amor amb flors*”²⁷.

Josep Llimona Bruguera (1864-1934), molt d’acord amb la ideologia cristiana del Cercle Artístic de San Lluc, va esculpir el cap de dues nenes ataviades per a la Primera Comunió (1897), uns rostres submisos i plens de religiositat malgrat la seva infantesa, que es poden contemplar en el MNAC.

Rusiñol també en va representar unes quantes, de nenes. A “Retrat de nena suburena” (1892) mostra el bust d’una nena dolça i trista alhora; a “La nena de la clavellina”(1892-1894) representa una nena en un interior lluminós, dempeus davant tot una sèrie de torretes amb flors, totalment abstreta mentre olora una clavellina d’un dels tests. També a “Pati blau” (1893) hi ha dues nenes tristes i desamparades. Diferents són les que pinta de dol a “Les vicentetes” (1895) on, malgrat els colors de les hortènsies i la claror del carrer, ambdues donen sensació de desemparament.

Així mateix els noucentistes van representar la nena o la noia joveneta. Josep Clarà Ayats (1878-1958) va fer el 1907 una petita fundició en bronze d’uns 40 cms d’alçada simbolitzant l’Adolescència, i aquest va ser el títol de l’obra. Manolo Hugué (1872-1945) en va fer també moltes i diferents representacions: “Nena del serrell” (1921), “Nena Nicolau” (un bust del 1925), “Tití” (una petita estatueta en terra cuita amb molta connexió amb l’escultura mesopotàmica, feta a la fase d’esquematzació i de volums compactes de l’artista, on sobresurt la ingenuïtat i la candorositat de la nena retratada), “Neus Carrasco” (1929),

²⁷Renate Ulmer: “Alfons Mucha. Artista del Art Nouveau”, Taschen, Portugal, 1994.

“Nena Aragay” (1930-31), ... En el conjunt de la seva obra, el nombre de retrats de nenes supera el de nens.

A Itàlia el Modernisme, que prengué el nom de Liberty, va deixar un ample espai al simbolisme que va ser l'estil que va predominar fins la publicació del “Manifest dels pintors futuristes” a la segona dècada del segle. El pintor Giuseppe Pelizza da Volpedo (1869-1907), qui va seguir tot una sèrie de tendències artístiques, va pintar cap el 1896-1902, un oli sobre tela de 79,5 x 107 cm. que avui es troba en el Musée d'Orsay a París, on, en una tècnica divisionista, representava un grup d'adolescents vestides de blanc i cobertes amb vels que assistien, en un jardí, a l'enterrament d'una d'elles seguides d'un grup d'infants. L'obra es titula “Flor tallada” i s'hi representa la infància i la mort de la nena/dona.

Però, a la vegada, en aquella època s'afirmava científicament que la dona romanía sempre nena, per la qual cosa, les nenes representades prenen molt sovint característiques de dones a les imatges: es vestien de gran, mostraven postures seductores, s'exposaven, es miraven nues al mirall, etc. Es poden trobar molts exemples: el dibuix de L. Perrault “La nena i el gosset” (c. 1889), el de Carl Larsson “L'habitació de les nenes” (c.1895) o el d'A. Beardsley “A la perruqueria”, una de les il.lustracions per a la “Balada del Barber”, de 1896.

Aquesta fascinació pel món de la infància es donava també a la literatura. D'aquesta època és “Alicia en el país de les meravelles” del reverend Charles Dodgson, més conegut com a Lewis Carroll qui gaudia amb la companyia de les nenes, les invitava a prendre el tè, els hi explicava històries, les fotografiava, etc.

“Porque Charles Lutwidge Dodgson, mundialmente conocido por su nombre de pluma, Lewis Carroll, amó con extrema pasión a Alice Liddell, una niña de 10 años en cuyo honor escribió el celeberrimo cuento “Alicia en el país de las maravillas” y su segunda parte, “A través del espejo”. Además de esos dos libros, que le conquistaron la fama literaria como creador del “nonsense”, o humor del absurdo, Carroll escribió otros cuentos y poemas y 25 tratados de matemáticas y de lógica (...)

... se convirtió en la comidilla de todo Oxford por su obsesión en fotografiar niñas desnudas. Él ordenó que todas esas fotos “atrevidas” fueran destruidas a su muerte, pero ha sobrevivido al menos una: la de Evelyn Hatch, una cría como de nueve años. Viene reproducida en la interesante biografía de Michael Bakewell, y es un retrato que espeluzna: Evelyn está tumbada con el cuerpo de frente, una rodilla flexionada y los brazos detrás de la cabeza: o sea, con la misma postura estereotipadamente pornográfica de las rubias rollizas en los calendarios de camioneros. Es una fotografía sin duda perversa: en nuestros tiempos han metido a personas en la cárcel por retratos así. (...)

A medida que pasaban los años, Alice se convirtió en la preferida -de todas sus hermanas- La retrataba disfrazada de mendiga, de modo que los harapos dejaban los hombros y parte del pecho de la niña al desnudo: por entonces (él aún era muy joven) no se atrevía a más. En los veranos empezó a hacer excursiones en barca con las niñas Liddell. En esos viajes estivales y hermosos les contaba cuentos que iba improvisando sobre la marcha.

Un día, el 4 de julio de 1862 (Carroll había cumplido 30 años, Alice 10) Dodgson explicó a las tres niñas una estupenda historia protagonizada por una Alicia que se caía dentro de la madriguera de un conejo blanco. Alice, entusiasmada, le pidió que escribiera ese cuento y se lo regalara. Y Carroll, siempre embelesado con su bella, se puso manos a la

obra esa misma noche. El manuscrito de la primera versión del libro, que se llamó “Las aventuras de Alicia bajo tierra” y que incluía dibujos del propio Dodgson, no fué terminado hasta noviembre de 1864. Pero, para entonces, la relación entre Carroll y Alice había saltado hecha pedazos (aún así, le envió el manuscrito de regalo). (...)

Mientras Alice crecía fuera de su alcance, y se casaba con un joven guapo y vulgar, y llevaba una existencia convencional, la vida de Dodgson se hacía más y más excéntrica cada día. Empezó a tener decenas de “amigas-niñas”, para lo cual se valía de pueriles estratagemas. Por ejemplo, viajaba con una maletita repleta de juguetes: recortables, tijeritas diminutas, muñecos. Cuando encontraba una niña en el tren, enseguida abría su baúl maravilloso. (...) En el entretanto, había publicado “Alicia en el país de las maravillas”, que era una versión levemente retocada del manuscrito original. El libro fué un gran éxito, y eso allanó mucho el camino de sus coqueteos: aunque en su vida social estaba empeñado en mantener oculto que él era Lewis Carroll, a las niñas enseguida les decía que él era el autor de ese libro infantil que todas adoraban. Y ellas, claro está, caían rendidas.”²⁸

El llibre de Levis Carroll es va publicar el 1865 i es pot considerar un precedent del surrealisme i de l'absurd. A Catalunya es va publicar una traducció el 1927 feta per Josep Carner i il.lustrada per Lola Anglada.

Les imatges de nenes suggerien a qui les contemplava idees d'inocència i d'obediència; però, a la vegada, idees oposades totalment: desig, lascívia, luxúria; idees que podien plasmar-se en imatges. Bon exemple en seria l'obra del noruec Edward Munch “La pubertat”, (c. 1914) un oli de grans dimensions -150 x 112 cms. que es troba al Munch Museet d'Oslo. El mateix autor va representar les nenes vestides de gran, “Dues nenes amb davantals blaus”, un oli sobre tela del 1904-05 (115 x 93 cms.); malalties, com el tema de la "dona malalta": “La nena malalta” (1926-7), un altre oli sobre tela també de grans dimensions (118 x 117 cms), el rostre de la qual era el de la mateixa nena representat en les moltes litografies que havia fet l'any 1896.

Amb la pintura a l'oli del francès Gustav Adolf Mossa (1883-1971) “Ella” (1905), s'arribaria al cim de l'exageració en la representació de la joveneta. En aquest cas es considera portadora de mort. L'artista va pintar una noia de pell blanca asseguda nua sobre un munt de morts de petit tamany. Llur sang taca les cames i les mans, amb els dits plens d'anells, de la jove. Ella es recolzaa sobre els braços junts que queden pel darrere dels pits nus i rodons, adornats amb un collaret blau. El pubis es tapat per una mena de petit gat que queda al bellmig de l'obra i dels seus braços. Els seus cabells fan de niu dels dos corbs disposats simètricament a banda i banda i, al mig, dins el niu, tres calaveres substitueixen els ous de les negres aus. Darrere, una mena de sol fa d'aura de la jove. Esgarrifa la mirada freda i dura de la figura femenina que segueix qui la mira.

S'ha de recordar que la misèria en la qual vivia el proletariat a les grans ciutats afavoria l'augment de la prostitució i que aquesta va arribar fins i tot a l'explotació de les nenes. El 1862, entre els 184 burdells i cases de mala fama de Birmingham, hi havia 51 prostitutes menors de 16 anys. A més, es deia que les malalties venèries, que tant s'havien estés i tanta por provocaven, es guarien desflorant o, fins i tot violant, una jove verge. La llei

²⁸Extractat de Rosa Montero: “Lewis Carroll y Alice Liddell. La vida en la frontera”, cap. núm. 6 dels relats “Pasiones” . Suplement Dominical de “El País”. La sèrie es va començar a publicar en el núm. 1073 d'aquest diari el diumenge 20/4/1997 i tenia una periodicitat quinzenal.

britànica establí l'edat de 12 anys com a límit perquè la dona podés fer lliurement ús del seu cos i mantenir relacions sexuals²⁹.

Segurament per aquest motiu creixia i s'estenia entre els pensadors la idea de la maldat infantil:

“Com serien de terrorífics i criminals els nens si tinguessin passions, força muscular i intel·ligència suficient, i si, a més, les seves tendències malvades estiguessin exasperades per una malsana activitat física! I les dones no són més que nenes grans, les seves tendències malvades són més nombroses i variades que les dels homes; però, en general, només són latents. Quan es desperten i exciten produeixen resultats proporcionalment majors”³⁰.

Si les imatges de les nenes varien i arriben a representar conceptes antagònics, el mateix passa amb les imatges que s'han vist fins ara, com les de la Madonna, les dones malaltes, etc; aspecte que es tracta a continuació.

2.1.10.- Les dones abstretes, tancades en sí mateixes.

Ben aviat, al darrer terç del XIX, les dones qüestionaren les idees que sobre elles dominaven a la societat i s'escaparen de la submissió a l'ordre patriarcal. Ho van qüestionar tot, des del seu lloc en el món fins el fet de tenir o no impulsos i desitjos sexuals. Defensores dels drets sexuals de les dones, com les germanes Victòria Woodhull i Tennie Claflin, obligaven els pensadors a reconèixer que també les dones civilitzades tenien impulsos sexuals. Hi va haver qui, com Nicholas Francis Cooke, després d'acceptar-ho, veieren en l'autosatisfacció sexual femenina quelcom que havia de portar molts perills a la societat. Per aquest motiu a Cooke el preocupaven els internats femenins perquè eren “l'escenari on s'aprenia i es practicava la masturbació”³¹.

I si, d'una banda, a les dones que participaven en els moviments feministes se les qualificava de masculines, immorals, irresponsables, etc., d'altra, els diaris de l'època parlaven contínuament de les qüestions que les dones plantejaven:

“És cert que, mentre fa cinc anys només un diari de cada cent contenia alguna informació sobre el progrés de la qüestió de la dona, ara únicament se'n pot trobar un entre cent que no dediqui al tema un espai considerable”³²

Tot això va fer canviar les imatges de les dones. Van començar a aparèixer imatges on eren representades de manera dual: com a objectes eròtics i com a autosuficients, poc interessades en els afers amorosos, no tenint res a veure amb les d'aquelles que es deixaven morir per amor no correspost.

Aquesta nova figura de dona és la de la “dona postrada”, la dona abstreta, tancada en sí mateixa; és la imatge de la dona de la alta burgesia del “dolce far niente”, la de la dolça indolència, la de la dona a punt d'adormir-se o bé ajupida i sempre eròtica. Podien ser

²⁹Erika Bornay: “Las Hijas de Lilith”, Ed. Cátedra, col. Ensayos Arte, Madrid 1990, pàg. 143.

³⁰Lombroso y Ferrero: “La dona delinqüent”, citat a Bram Dijkstra, op. cit. pàgs. 195-196.

³¹Bram Dijkstra, op.cit. pàg. 66.

³²Tennie Claflin: “Constitutional Equality” (1871). Citat a Bram Dijkstra, op. cit. pàg. 67.

representades soles o acompanyades i amb actitud d'aburrides, o abstretes, però sempre gaudien de bona salut. La nova moda les presentava amb un canon allarguissat, estilitzades, amb flogesa i severitat de formes. Semblaven dones dèbils i esgotades per l'esterilitat de la seva existència passiva, però, a la vegada, eren dones autònomes i autosuficients, com si haguessin participat en plaers en els quals no hi havia estat present l'home, en plaers solitaris.

Aquestes dones abstretes solien tenir una mirada perduda, llunyana o misteriosa que s'interpretava com un reflex de la seva abstracció autoeròtica.

“A la dècada de 1890, especialment en els EEUU, es pensava que un allau d'accions preventives servien d'alguna manera com a guariment, i aquesta obsessió pels interessos sexuals “anormals” de les dones va provocar una veritable epidèmia d'aquesta forma bàrbara d'assalt físic a la dona denominat clitoridectomia, l'extracció quirúrgica del clítoris.(...) La reiteració amb la qual els pintors de finals del XIX representaven dones d'ulls apagats demostrava que també ells estaven fermament convençuts de la debilitat mental general de les fèmines.”³³

L'especialista en representar aquest tipus de dones fou Albert Moore (1841-1893) i un exemple en pot ser l'obra “Margarides grogues” (cap el 1880). No obstant, molts varen ser els artistes que en van deixar exemples ben diferents. Puvis de Chavannes es podria considerar especialista en la representació de dones apàtiques; Charles Chaplin (1825-1891), en la de la passivitat femenina erotitzada, etc. De vegades, eren pintades amb formes clàssiques i, d'aquesta manera, les imatges d'aquest tipus de dones es convertien en una mena de document històric.

Max Klinger (1857-1920) les va representar amb una originalitat fascinant a “L'hora blava” (1890), on, mitjançant tres figures femenines, intenta caracteritzar tres estats del pensament.

El simbolista Alphonse Osbert (1857-1939), considerat idealista, nostàlgic i pintor de l'ànima, tot utilitzant l'alba o el crepuscle, en va fer una sèrie de representacions: per exemple “La tarde antiga” del 1908, on quatre joves vestides amb túniques i recolzades les unes en les altres contempen la posta de sol, perdudes en el seu món. Com a totes les seves obres, l'artista ha fet ús de colors delicats, discrets i subtils, amb una barreja de colors freds i càlids.

L'abstracció autoeròtica pot quedar ben palesa a la litografia del noruec Munch, “Pecat” del 1901.

Gustav Klimt va fer tot una sèrie de dibuixos, sobretot a partir de 1906, sobre nus femenins molt eròtics; per la qual cosa, molt poques vegades varen ser reproduïts o exposats i la majoria pertanyen avui a col·leccions privades. En ells demostrava un gran domini de l'anatomia i, tot utilitzant una gran varietat de traços, plasmava les carnacions, les textures i l'estampat de les robes. La major part representa dones soles, però l'home hi és present d'alguna manera, com si les dones l'esperessin, com si es despullessin per a ell; malgrat això, gairebé mai miren directament. Els dibuixos de 1909-10, 1912, 1912-13, corresponen a dones que s'ofereixen, com a mers objectes sexuals, amb trets físics generalitzats, en les quals l'artista va centrar tota l'atenció en el seu sexe. D'altres, una mica posteriors, com els

³³Bram Dijkstra, op. cit. pàg. 178.

realitzats el 1912-14, el possible estudi per a "La núvia" (1914-16) o el "Nu reclinat" dels mateixos anys, són molt explícits en la descripció d'actes sexuals.

També alguns dibuixos de E. Schiele, com "Nu" (cap el 1917) o "Noia de cabells negres amb la faldilla aixecada" (1911), deixen ben palesa la mirada masculina a la qual s'ofereixen les figures femenines representades. Aquestes obres de Schiele i de Klimt formen part de l'art eròtic, gènere que gaudia de gran èxit en aquells anys. Però, un tret d'aquest art és la repetició i allò que caracteritza les obres dels dos autors és, precisament, la diferència. Aquestes obres semblen descobrir allò que roman sempre ocult i, en mostrar-ho, es converteixen en font d'excitació. A més, les figures són quotidianes, per la qual cosa es fan properes i versemblants.

August Rodin va fer una estatua en marbre el 1890 que va titular "Danaide" en la qual es mostra el bell cos nu d'una jove ajupida i tirada cap endavant; els cabells tapen gairebé el seu rostre i el seu bell cos només pot ser contemplat d'esquena.

A Catalunya en trobem molts exemples de dones abstrètes o tancades en sí mateixes, i ben pocs, per no dir cap, que puguin tenir quelcom en comú amb els dibuixos de Klimt o de Schiele, des de les obres dels membres del Cercle de Sant Lluç fins a les dels noucentistes.

Josep Llimona Bruguera (1864-1934) va esculpir el 1907, en marbre blanc i de tamany inferior al natural, "Desconsol", una figura femenina asseguda de canon allarguïsat que es recolça en una mena de cub més baix que ella; de manera que tot el seu cos queda contorsionat cap endavant i els llargs cabells li tapen el rostre. És una figura lànguida, abstréta, trista, que roman allunyada de l'espectador. És una de les grans imatges de dones tristes, tancades en sí mateixes, de cossos suaus i llargues cabelleres que amaguen els seus rostres. La seva delicada textura contrasta amb les rugositats del troç de marbre on està ajupida. L'obra és una de les grans escultures exemptes del modernisme català i recorda perfectament la citada anteriorment de Rodin, feta vint anys abans.

El noucentista Josep Clarà Ayats (1878-1958), deu anys més tard va esculpir "Cadència" (1917-18), una altra figura femenina plena de melangia. El mateix autor havia pintat cap a 1898 una figura femenina en un paisatge de platja, amb el mar blau i violeta, com a fons, i uns arbres en primer pla on aquella semblava deixar palesa la seva unió amb la Naturalesa. A "Cadència" presenta una figura femenina asseguda amb una cama doblegada sobre la qual recolça el braç esquerre doblegat i, sobre ell, el cap. La cama dreta li queda doblegada paral·lelament al terra i el braç dret forma un angle recte. El rostre, el pentinat, el tractament del volum, la composició i la distribució de masses són totalment clàssics. L'autor donava a aquests valors plàstics la màxima importància. Però, a la vegada, va representar una dona en actitud de recolliment, en la qual accentuava el seu món interior. La figura, doncs, té una aparença somiosa i intemporal.

Manolo Hugué va esculpir també moltes estatuïtes, habituals en ell, en diferents materials, de "dones a la gatxoneta". Des de la de bronze, feta a París cap el 1907-1909 amb una clara influència de Rodin, fins a la de pedra, de l'època de Ceret del 1927. Totes són, en general, de formes simplificades i robustes, i d'actitud abstréta. Es podria destacar "Dona a la gatxoneta" (Ceret, 1914) per la seva postura forçada i tancada en sí mateixa físicament i psicològicament, i un dels dibuixos, "Dona ajupida" (c.1923).

Els símptomes espirituals d'aquestes dones eren la tristesa i la melangia, la soletat o la

indiferència. Semblaven no exigir mai la participació de l'espectador en la seva complaença eròtica. L'home es convertia, així, en un "voyeur".

Aquest nou tipus de dona que podia aparèixer com a adormida no significava encara una clara amenaça per a l'home. Podia ser representada enmig de la natura, com una flor més, però independent i indolent com a quelcom del món vegetal, malgrat no fos, ni tingués res a veure amb la monja de la llar.

2.2.- Imatges de la dona "perversa" o de la *femme fatal*.

Aquesta fou la consideració que van tenir totes aquelles dones que, d'alguna manera, s'escapaven dels models que s'imposaven des del poder a la societat del moment. Quan la dona no acomplia les expectatives que sobre ella s'havien creat, se la declarava perversa i, com a tal, era representada. Per a la qual cosa els artistes es van valer d'imatges extretes de la Mitologia Clàssica o de la Bíblia, de la Literatura, de la Història o de la pròpia vida.

El mot *femme fatal* va aparèixer primer a la literatura i després a les arts plàstiques a les darreries del segle XIX. La imatge femenina representada, en general, era la d'una jove de cabells llargs i abundants, de pell blanca i amb ulls clars, generalment verds, d'un aspecte pervers i d'una bellesa no del tot clara. Psicològicament tenia gran capacitat de domini i d'incitació vers el mal, havia de ser una dona freda, de forta sexualitat, luxuriosa i d'aspecte felí.

A Espanya el mot de *femme fatal* va ser utilitzat per primera vegada per Ramón del Valle Inclán, el 1889, en un passatge de *La cara de Dios* on Víctor parla de la passió que sent per Paca La Gallarda al seu amic Palomeri, el qual li respón:

*"Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían; tu serás de estos últimos".*³⁴

2.2.1.- Antecedents plàstics.

Els antecedents plàstics més importants i propers es trobaven a l'obra dels Pre-Rafaelites, sobre tot a la de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), a la segona època de la seva obra, quan representa un tipus de dona sensual i inquietant que es podria considerar com un preludi de la "femme fatal". D.G. Rossetti mai va citar explícitament el mot, però sí que es va referir al perill que podia suposar el principi femení al món. Coneixia l'obra "Faust" de Goethe i la "Belle Dame sans Merci" de Keats i, a partir dels anys 60, va representar tot un seguit d'imatges femenines, com "Bocca baciata" (1859), "Lady Lilith" (1868), "La Belle Dame sans Merci" i d'altres de mitològiques que es poden considerar sinònims de la "femme fatal". Els tipus de dones eren sempre d'ample coll, amb llavis corbs, poderoses, cabellera llarga i molt abundant; és a dir, dones amb morbosa voluptuositat.

La data d'aquestes obres coincideix, no casualment, amb l'aparició dels moviments

³⁴Citat per Erika Bornay, op. cit. pàg. 114.

anglesos d'emancipació de la dona i amb les grans controvèrsies sobre la planificació familiar. La "New Woman" era aquella que tractava d'emancipar-se del control de l'home i que rebutjava, en certa mida, la maternitat. La seva imatge molt bé podria ser la de Lilith. Aquesta dona, segons la tradició jueva, fou la primera muller d'Adam, creada, com ell, de la terra; la qual cosa la col·locava en una situació d'igualtat amb l'home. Es diu que mai va voler sotmetre's a Adam. Amb ell es va afrontar i, finalment, el va abandonar. Lilith representa el personatge oposat a Eva: simbolitza els desigs fora de tota norma, per aquest motiu es considera l'antecessora de la *femme-fatal*.

A partir de 1870, el tema de la dona fou també el tema principal d'Edward Burne-Jones (1833-1898), pintor pre-rafaelita que va extreure les seves representacions de temes literaris, com per exemple "Laus Veneris" (1873-1878), una figura d'aspecte melancòlic i perduda en somnis, basada en l'obra literària del mateix títol de Swiburne.

A París, el simbolista Gustave Moreau (1826-1898) va transformar la imatge de la bíblica Eva en la de Salomé. L'artista pintava fantasies bíbliques i mitològiques sempre de manera preciosista i enjoiada. Les figures femenines acostumaven a ser éssers inacessibles, misteriosos i mítics; eren dones provocadores de dolor i de catàstrofes, portadores de mort; dones sempre molt allunyades del món quotidià i vulgar. Els elogis, que va fer de la pintura "Salomé" l'ídol dels poetes simbolistes del període, Huysmans, a "Au rebours", el van portar a la fama.

D'aquest artista, que va viure entregat a la pintura i a la seva mare, ens ha quedat ben poc més que la seva obra, perquè, en morir, va fer destruir tota la seva correspondència i tot tipus de documents.

Amb les obres d'aquest artistes s'inicien tot un tipus de representacions femenines que no es poden entendre fora de la doble moral de l'època: es representaven els instints sexuals i malèfics de la dona; tot utilitzant, però, imatges bíbliques o mitològiques, històriques o legendàries, on sempre era la dona qui provocava infortunis i mort a l'home. Aquestes imatges segurament van passar desapercebudes per l'espectador mitjà i van haver de passar una sèrie d'anys perquè la idea de la "femme fatal" quedés de manera ben clara.

2.2.2.- Personatges de la mitologia.

2.2.2.1.- Venus.

És la deesa romana de la bellesa i de l'amor i correspon a la grega Afrodita.

*"Segons Hesíode, va nèixer d'Urà, quan el seu fill Cronos, després de mutilar-lo, va llençar al mar els seus orgues sexuals. La llavor del déu castrat va fecundar l'escuma de les ones i en elles va engendrar una deesa molt bella, radiant, que feia créixer les flors per allà per on ella passava. La deesa acabada de crear va arribar a les costes de Citera -Xipre- on va ser acollida i criada per les Hores i les Gràcies"*³⁵.

³⁵René Martin: "Diccionario de la Mitología griega y romana", Espasa Calpe, Madrid 1996, pàg. 7 (Traducció).

Ha estat una de les deeses més presents a la literatura i a l'art, generalment barrejada amb altres mites.

Si els estetes i decadents de finals del XIX tenien veritable delit per l'obra i els personatges de Wagner, què millor que la "Venus de Tannhäuser" (1845) on Venus apareix assimilada a la deesa germànica Holda i representa la malèfica dispensadora d'un plaer que s'oposa al veritable amor. D'ella Tannhäuser va quedar tan seduït que va renegar de la fe, de la pàtria i de la virtut.

La legenda de Tannhäuser és del segle XIII i ha estat una de les més admirades a la literatura, essent reelaborada pels artistes de tots els temps, com Wagner, qui en va fer una òpera. El 1896, a *The Savoy* es va publicar l'obra "The Story of Venus and Tannhäuser or Under the Hill"³⁶ de l'esteta i decadentista anglès Aubrey Beardsley, amb 12 il·lustracions fetes pel mateix autor, qui ja havia il·lustrat anteriorment l'obra "Salomé" d'Oscar Wilde. L'obra, però, no va aparèixer sencera, per a no ofendre la doble moral victoriana de l'època, fins el 1907, en una edició privada i sense les il·lustracions.

Era un text picant i refinat, carregat amb la ironia pròpia dels seus dibuixos, pels quals era famós, però l'obra va quedar inacabada per la mort de l'autor el 1908. En ella A. Beardsley reflectia les elegants festes i les diversions eròtiques que es feien a la luxosa cort de la deesa Venus i hi va fer aparèixer Oscar Wilde sota la forma d'una dona, la senyora Marsuple -o Priapusa, en una altra versió-, dona especialista en manicura i afaits, amb "el nas de lloro, boca petita i blana, grans galtes flàccides i tot una sèrie de papades." Són les imatges de les pàgines 23, 39, 59 on es pot veure com són representades les figures femenines i la pròpia deesa, així com la caricatura d'O. Wilde citada abans.

La imatge de Venus que es va representar a finals de segle al·ludia a l'aspecte conqueridor de la deesa, qui, segons el mite, mai va ser fidel al seu espòs Hefest i va concedir els seus favors a la majoria dels déus i de les deeses, als herois i als mortals, com Adonis i Anquises.

D.G. Rossetti havia representat la "Venus Verticordia" (1864-1868) com una figura que contenia en ella mateixa la bíblica Eva i la Venus; era una figura femenina amb el pit mig descobert que surt entre les flors del Paradís, entre eròtiques xuclamel i roses. La figura porta una poma en una mà i a l'altra un dard amb el qual ha de ferir el cor dels homes, capgirant, confonent el sentit, l'interés del seu cor (d'aquí s'explica el sobrenom ovidià "verticordia": aquella que torç els cors). La seva expressió és llunyana, inaccessible i misteriosa. El rostre correspon al d'una de les seves models, Alexa Wilding, de la qual l'artista es va enamorar.

Ja ben entrat el segle XX, el simbolista Odilon Redon (Bordeus 1840 - París 1916) va representar la deesa nua dins una gran conxa, al bell mig del llenç, "El naixement de Venus"; era un oli sobre tela de grans dimensions i format allarguissat -143,4 x 62,2 cm.- on la figura femenina podia ser perfectament una jove de l'època amb un aura roja que semblava sorgir de l'interior nacrat de la gran conxa.

³⁶ Sara Ribera en va fer una traducció a l'espanyol, publicada a Barcelona el setembre de 1980 per Gráfica Diamante, on hi incloua el text, totes les il·lustracions, una introducció de Ricardo Cano Gaviria sobre la "Vida, pasión y arrepentimiento de A. Beardsley" i l'article de R. Dario "Tras el alma de A. Beardsley" que s'havia publicat en el Diari "La Nación" de B. Aires el 4 d'octubre de 1910.

A Catalunya, el barceloní Antoni Ferran (1786-1858) va pintar unes quantes Venus, cap a la meitat de segle, com la gran composició de 233 x 310 cms., "La forja de Vulcà visitada per Venus". Clarà va representar la deesa quan sortia del bany, en una escultura realitzada en pedra, l'any 1922. El mateix autor va esculpir moltes figures femenines nues, en diferents actituds, que titulava "Deeses", com la de 1928.

Però, potser, l'artista que més Venus va representar, pintades o esculpides, va ser el surrealista Salvador Dalí. Les va representar amb cupidets o sense, amb el rostre de Gala o d'una altra dona, amb formes de dones reals o imaginàries, ... El 1936 va fer un bronze amb una pàtina blanca de 98 x 32,5 c 34 cms., la "Venus dels calaixos", una escultura carregada de simbolisme freudià.

2.2.2.2.- Medea.

"Néta d'Hèlios, el sol, i neboda de la fetillera Circe i de Pasífae, la muller del rei cretenc Minos. De fet, la llegenda atribueix igual domini sobre les arts màgiques a les tres dones. Medea exerceix un paper essencial en el cicle dels Argonautes: la seva passió per Jàson i les funestes conseqüències que d'aquesta es van derivar, la converteixen en el tipus de dona fatal, traïdora al seu pare i a la seva pàtria, abandonada per l'amant al qual havia salvat, però també esposa gelosa i venjativa, terrible pels seus poders de fetillera. Fou ella qui va ajudar Jàson, del qual s'enamorà a primera vista, a superar tots els obstacles que anà trobant en la conquesta del velló d'or. (...)

*Eurípides, a la seva tragèdia "Medea" (431 a.C.) -en la qual s'inspirarien més tard Ovidi, en una tragèdia avui perduda, i després Sèneca, entre el 49 i el 62 d.C.- presenta una heroïna apassionada que descarrega la terrible venjança sobre un Jàson egoïste i vanitós, preocupat únicament pel seu propi profit. (...) El romanticisme s'apodera de la figura de Medea i la converteix en un ésser violent i apassionat, víctima de la Nèmesis"*³⁷

La figura de Medea pot representar també un dels darrers crits contra el poder masculí i contra la implantació social de la "paternitat" com a domini absolut. Ho explica molt bé Victòria Sau:

*"Jasón, el protagonista masculino de Medea (Eurípides), necesita toda la ayuda de esta mujer poderosa y maga, de origen asiático, para cumplir sus hazañas. Ella le eleva a la categoría de Padre pues tiene con él un hijo y una hija. Pero cuando más fuerte se siente Jasón, presto a deshacerse de aquella que se lo dió todo, pagando con la traición y el destierro los bienes recibidos, Medea lo reduce al más miserable de los estados al privarle de aquella princesa con la que aspiraba a tener otros hijos... y privándole también de los ya habidos, de los que ha tenido con ella misma. Este es el quid de la tragedia: Medea sólo puede desposeer de la paternidad a Jasón matando a los hijos de ambos... Cuando logra escapar, llevando consigo a sus hijos muertos, anuncia triunfante que aún puede tener más. No hay mujer, en cambio, para dar descendencia a Jasón, que acaba en la inanidad."*³⁸

³⁷René Martin, op.cit., pàgs. 280, 282 i 283. (Traducció al català)

³⁸Victòria Sau: "El vacío de la maternidad. Madre no hay más que ninguna". Icària, col. Antrazut, núm. 76, Barcelona, 1995, pàgs. 76-77.

El pintor romàntic francès Delacroix ja havia representat la Medea violenta i apassionada a “Medea furiosa apunyalant els seus fills” obra que es troba en el Museu del Louvre i, posteriorment, la va representar G. Moreau en una pintura a l’oli, “Jàson” (1865), on aparèixen les dues imatges i on excel·leix la fatalitat de la dona qui va fer perdre l’heroi tessàlic, obra que es troba també en el Louvre.

Alfons Mucha (1860-1939) també la va representar el 1898 en un cartell, “Medea”, anunciador de la tragèdia de Catull Mendès. Aquí, la figura roman dempeus sobre els cadàvers dels seus fills i porta encara en una mà el ganivet sanguinolent i l’altre braç adornat amb un braçalet en forma de serp cargolada. Sobten els seus ulls desencaixats per l’espant. Una extranya llum solar del matí, com a fons, és portadora de mals auguris. Les tonalitats rogenques i violetes utilitzades per l’artista accentuen l’atmosfera creada. Aquest és un dels cartells que l’artista va fer per l’artista Sarah Bernhardt dins el contracte d’exclusivitat signat per sis anys amb la mateixa. Aquest cartell va encantar l’actriu i li va donar fama. El format del cartell és longitudinal molt estret, d’uns dos metres d’alçària, com la majoria de cartells d’aquests artista.

2.2.2.3.- Pandora.

“Malgrat existeixen diferents versions d’aquest mite, la més comú és la que ens diu que el pare dels déus, indignat per l’engany de Prometeu, qui havia creat els mortals i robat el foc de l’Olimp, i temerós del poder que anaven agafant els homes, decideix castigar-los. Amb aquesta finalitat, pensa en una figura de dona a imatge de les deesses, la creació de la qual encarrega a Hefest. Un cop ja creada, Afrodita, li dona la seva bellesa i encanteri; Atena, un formós vestit amb el qual cubrir-se i Hermes posa en el seu cor la maldat i la fal·làcia. Així com Zeus li insufla la vida, li entrega també una caixa tancada on hi ha tots els mals i misèries, amb els quals pensa venjar-se dels homes i envia Pandora, com a regal, a Epimeteu, germà de Prometeu, al qual aquest li havia fet prometre no acceptar cap regal de Zeus, però Epimeteu, enlluernat amb la bellesa de Pandora, oblida les promeses i es casa amb ella. Finalment, la funesta Pandora obre la caixa i escampa l’infortuni sobre la Humanitat, excepte l’esperança que romandrà dins d’ella.”³⁹

És, doncs, la primera dona de la mitologia clàssica i el seu paral·lelisme amb Eva queda ben palès.

Aquest mite institucionalitza i legitima ideològicament la naturalesa secundària de la dona. Segons ell, la dona és un mal, o millor, el mal en sí mateix, com es diu a la Teogonia, on se la compara amb els abegots, uns animals que es sacien mitjantçant el treball d’altri. Victòria Sau diu:

"Con Pandora se inicia para los griegos el concepto de "raza" de las mujeres: un colectivo aparte que recibirá a su vez un trato socio-políticamente discriminatorio. Dos versos de la "Teogonía", nos señala Loraux, hacen las veces de partida de nacimiento de la mujer:

Porque es de aquella (la primera, llamada luego Pandora) que ha salido la raza de

³⁹Erika Bornay: “Las Hijas de Lilith”, Ed. Cátedra, col. Ensayos Arte, Madrid 1990, pàg. 162 (Traducció).

las mujeres en su feminidad. De ella ha salido la tribu de las mujeres, la raza maldita.

*(...) Las mujeres, sigue Loraux, derivan así de la mujer, de ese ejemplar único de cara a una colectividad ya constituída de los hombres; esa primera mujer no es pues la madre de la humanidad, sino sólo la madre de las mujeres. En la práctica política esto significa la exclusión de las mismas de la polis griega y del derecho de ciudadanía. Ellas, en tanto que "raza" o "tribu" forman un colectivo aparte, una "unidad social" percibida como cerrada sobre sí misma*⁴⁰

D.G. Rossetti la va representar més d'una vegada: la de 1869 tenia el rostre de Jane Morris, de la qual el pintor es va enamorar; i, pels vols de 1874-1878, en va pintar a l'oli una altra amb cabellera molt abundant, coll ample i mirada desafiant que porta amb molta cura la caixa ben tapada. Aquesta és la imatge típica de la dona que pintava l'artista en aquells anys.

El tema va interessar també Odilon Redon qui la va representar, el 1910, amb suaus i corbs contorns com si fos l'Eva enmig de moltes flors, com si estigués al Paradís abans de caure en el pecat.

El 1920, Paul Klee també la va representar, a "Die Buchse der Pandora als Stilleben" i Lawrence Alma Tadema (1836-1912) ho va fer, en una petita aquarel·la -26 x 24,3 cms.- de 1881, en el moment abans d'obrir el calze, quan la jove, de llarga cabellera roja, el mira molt curiosa.

2.2.2.4.- Persèfona o Prosèrpina.

"És la deesa dels Inferns i la companya d'Hades. És filla de Zeus i de Demèter, segons la visió més usual. (...) La llegenda principal es refereix al seu rapte per Hades, el seu oncle (ja que era germà de Zeus). Hades es va enamorar de la jove i la va raptar mentre ella collia flors amb unes nimfes en el pla d'Enna, a Sicília. Aquest rapte es portà a terme amb la complicitat de Zeus i quan Demèter no hi era. Aquí es situen els viatges d'aquesta per Grècia cercant la seva filla.

A la fi, Zeus va manar Hades restituir Persèfona a la seva mare, però això ja no era possible, perquè la jove havia trencat el dejú quan estava en els Inferns. Sense saber-ho -o potser temptada per Hades- havia menjat un gra de magrana, la qual cosa era suficient per a romandre per sempre més a l'Infern. Per mitigar la seva pena, Zeus va disposar distribuir el temps de la deesa entre el món subterrani i el terrenal."⁴¹

El mite recorda amb tota claretat la història d'Eva i la poma i, a la vegada, representa la ruptura entre "mare i filla", una ruptura que perdurarà a les societats occidentals.

"Quisiera también considerar el mito de Deméter, que representará la ruptura de la diada madre-hija, en el que Deméter se ve obligada a ceder periódicamente a su hija durante un período de tiempo frente al poder de Zeus y su capacidad de destrucción. Perséfone es raptada por Hades con el consentimiento de Zeus, que se la entrega en matrimonio (rapto).

⁴⁰Victòria Sau, op. cit., pàg. 69.

⁴¹Pierre Grimal: "Diccionario de mitología griega y romana", ed. Paidós. Barcelona 1982, 1a reimpressió. (Traducció)

Deméter lucharà enconadament per su hija y Perséfone també, para librarse de su raptor (...).

Al fin consiguió Zeus, dada la intransigencia de la diosa, que el secuestro se hiciera efectivo "solamente tres meses al año".

La díada madre-hija queda irremediabilmente intervenida por los acuerdos entre hombres (dioses). El "secreto" a "desvelar" es que esta separación no se hizo de forma "natural y pacífica", sino todo lo contrario; hubo una lucha encarnizada por parte de Deméter, hubo dolor, hubo una inmensa rabia y utilizó los medios que tuvo a su alcance para "actuar": su poder de que la tierra no alimentase supuso una angustia insoportable que le impidió comer y moverse hasta que pudo reaccionar; aun así tuvo que consentir en parte; cabe plantearse que su lucha permitió que la separación no fuera para siempre sino que quedara una lejana pero real posibilidad de reencuentro."⁴²

Una altra vegada, D.G. Rossetti, agafant com a model Jane Morris, muller de William Morris, va pintar "Prosèrpina" (1877) dins el món de les tenebres, en un espai estret i fosc només il·luminat el seu rostre des de l'exterior. La deesa porta, molt pensativa, la magrana a la mà. La imatge simbolitza allò desconegut, misteriós i terrible i, un cop més, és la imatge femenina la utilitzada.

2.2.2.5.- Circe.

*"Trobem al fons d'una vall, els murs de l'estatge de Circe,
fets de pedra polida, en un lloc de vista esbarjosa.
I pel voltant hi havia els lleons i els llops de muntanya
que ella havia encantat donant-los pèrfides drogues.
(...)*

*"I prengué la paraula Polites, cap de gent d'armes,
que era el més assenyat dels companys i el que jo preferia:
"-Oh amics, aquí dins, ¿sentiu? Hi ha una dona que corre
un gran ordit, cantant que és un goig. El trespol en ressona.
¿És deesa o mortal? Però fem-li un crit de seguida.
"Tal va dir, i els companys aixecaren la veu per cridar-la.
I ella, tot d'una sortint, obrí les portes brillloses
i els invità; i els meus homes, incauts! Tots junts la seguïren.
Sol Euríloc restà, sospitant que hi hagués arteria.
Ella els fa seure, un cop dins, en setials i en cadires,
pren aleshores formatge, farina d'ordi i mel verda,
els ho deixata en un vi de Pramne i barreja amb la copa
drogues tristes, perquè no es recordin mai més de la pàtria.
Quan els ho ha servit, que ells s'ho beuen d'un glop, aleshores,
amb la vareta, els colpeix, i els tanca a les seves porqueres.
I de bacons tenien el cap i la veu i les cerres
i el tirat; l'esperit, això sí, persistia com sempre.
Així van ésser tancats, plorant; i Circe els tirava*

⁴²Elvira Aparici: "Reflexión psicológica en torno al simbólico femenino en los mitos griegos" a DDAA: "Otras lecciones de Psicología". Maite Canal Ed. Bilbao, 1992, pàgs. 45-46.

*com a pastura fages i glans i el fruit del corner,
tot el que solen menjar els bacons que es rebolquen per terra.
(...)*

*I ara t'explicaré les malèfiques manyes de Circe.
Et farà una mixtura i llavors tirarà dins la copa
unes drogues; però no podrà tanmateix fetillar-te,
gràcies a l'herba de vida que et dono; i tu fes com t'explico.
Quan Circe t'hagi flingat amb la seva llarga vareta,
Treu-te llavors l'espasa punyent de contra la cuixa
i salta sobre Circe, talment amb el gest de matar-la;
i ella, tremolant, et dirà que vulguis dormir-hi.
Tu llavors sobretot no refusis el llit de la dea,
perquè et deslliuri els companys i et tingui la cura d'un hoste.
Fes-li, però, jurar amb el gran jurament dels Felïços
de no traçar contra tu cap nova desgràcia que et perdi:
sí, que, en tenir-te nu, no et torni un covard sense nervi.”⁴³*

Aquest personatge femení simbolitza els perills del sexe femení i les seves argúcies, la perversitat de la dona que pot arribar a convertir els homes en animals, la identificació dona-sexe i aquest nou model de dona que anava sorgint.

Arthur Hacker, a "Circe", (1893), la va representar com un voluptuosa model nua que s'adorna els cabells amb roses, les flors de Venus, contemplada pels companys d'Ulisses mentre s'estan transformant en animals.

J.W. Waterhouse a "Circe enverinant el mar" (1892) la va representar mentre tirava una poció al mar per enverinar la muller de Glauc, per la qual aquest no va seguir la passió amorosa de la deesa.

El pintor i gravador simbolista belga Félicien Rops (Namur 1833 - Essones 1898), en el dibuix a l'aquarel·la que es passaria després a gravat, "Pornòcrates" (1878), presentava una dona que es passejava nua amb mitges, guants, sabates de tacó i llaços, un d'ells als ulls, conduïda per un porc a mena de gos. L'obra va ser un escàndol a l'exposició del "Cercle des XX" a Brusel·les el 1886. Aquesta figura femenina podia ser una metàfora de la vida sexual del burgès, reflexe de la doble moral de l'època.

2.2.2.6.- Àrtemis - La Lluna.

"Àrtemis s'identifica a Roma amb la Diana itàlica i llatina (...) Sol ser considerada germana bessona d'Apol·lo, filla, com ell, de Leto i de Zeus (...) Els antics van interpretar Àrtemis com la personificació de la Lluna que vaga errant per les muntanyes. El seu germà Apol·lo era també considerat generalment com a personificació del sol (...) Se la feia la protectora de les Amazones, guerreres i caçadores com ella i, com ella, independents del jou de l'home. (...)"⁴⁴

⁴³Homer: "L'Odissea". Traducció Poètica de Carles Riba. Alpha. Clàssics de tots els temps, Barcelona 1953, pàgs. 181, 182 i 184.

⁴⁴Pierre Grimal: "Diccionario de Mitología Griega y Romana". Ed. Paidós. Barcelona, 1982, 3a ed.

“Deesa grega de la castetat i molt sovint també de la llum lunar (...) El seu regne és la Naturalesa verge i salvatge.”⁴⁵

Com a deesa de la Naturalesa, com a Diana d’Efés, se la representava com una mena d’ídol amb molts pits, tot el seu tors n’era ple i, d’aquesta manera, la van pintar artistes com Fernand Khnopff i d’altres pintors simbolistes. Entre els evolucionistes, amb Darwin al davant, l’existència de més de dos pits s’atribuïa a un problema de reversió. Diana era la deesa que ho destruïa i ho abrasava tot; era la deesa de la fertilitat promíscua i malbaratadora.

Com a caçadora la va representar el suís afincat a París Théophile Alexandre Steinlen (1859-¿?), dibuixant, il·lustrador, pintor i escultor, que disfrutava mostrant la vida. La representació de la dona va ser un dels majors motius d’inspiració de l’artista i en general les representava plenes de força. Una de les seves obres passades a ceràmica de “faiença” en un gran plafó de 150 peces, “La caça”, representa dues figures femenines nues i amb llargs cabells quan intenten caçar un cervol ajudades pels llops, enmig d’un frondós bosc.

També com a caçadora la va esculpir Rodin en marbre cap el 1875, “Diana”. Representava el bust d’una bella jove amb el buirac ple de fletxes a l’esquena i una mitja lluna en els cabells. Uns anys més tard, el 1899, la tornaria a esculpir a “La terra i la lluna”. Aquí, dues joves nues, amb cossos de formes sinuoses, es recargolen sobre el bloc de marbre. Una sembla sortir del mateix, mentre l’altra simula voler entrar en ell, com si aquest fos l’espai informe i infinit en el qual suren els cossos celests.

El català Josep M^a Sert Badia (Barcelona 1874-1956), autor de grans pintures murals i afavorit pel règim franquista, va pintar un oli cap el 1932, "Diana Caçadora", en aquest cas de dimensions poc gegantines.

Cap el 1875 s’havia estés a la cultura occidental la idea segons la qual la dona era imitadora, no creadora. De fet, les actrius eren importants a arreu i n’hi havia moltes. Alguns pensadors, com Campbell, deien que la dona ocupava el primer lloc en la imitació i en la carència d’originalitat. Per la qual cosa se la convertia en un ésser sense llum pròpia, un ésser que només existia reflectit, com la Lluna, a la qual veiem gràcies a la llum del Sol.

Amb el temps, la identificació amb la Lluna, va anar prenent força. Diferents factors s’utilitzaven i s’utilitzen per explicar aquesta identificació. Es diu que el cicle menstrual es semblant amb el lunar. Segons aquest fet es deia que la pèrdua menstrual de sang podia explicar la lentitud en el desenvolupament femení, la seva major feblesa, les diferències en força, musculatura, larinx, etc. amb els homes. La cara fosca de la Lluna sempre va ser un misteri, també ho era la dona per l’home: un ésser misteriós que l’atreïa i a la vegada li feia por. La Lluna i la Terra sempre es consideraven allunyades de l’home.

També la identificació amb la Lluna explicava l’origen natural del rostre pàlid de les dones, de la seva pell blanquinosa, la seva condició d’invàlida, la seva passivitat física.

I aquest simbolisme dona/lluna era massa atractiu per a ser ignorat. Els artistes el van utilitzar de diferents maneres i les dones de l’època s’abstenien de prendre el sol, procuraven que els seus raigs no les toquessin, per això la seva pell semblava de cera, de lluna. Però les

pàgs. 53-54 (Traducció).

⁴⁵René Martin: “Diccionario de la mitología griega y romana”, op. cit. pàgs.57-58 (Traducció)

dones així representades, com de cera, com de lluna, resultaven massa fredes, massa glaciars, massa autosuficients. La rodonesa de la lluna semblava simbolitzar l' abstracció distant, freda i circular de la dona. La rodonesa és, a la vegada, símbol d'allò perfecte, símbol de la Gran Mare, de l'estat originari de l'ésser. El cercle tancat va aparèixer amb molta freqüència a finals de segle. A les dones se les representava sovint envoltades de cercles: garlandes, espirals, remolins de roba o dins un cossi.

El cercle lunar era el mirall de la Naturalesa i simbolitzava la dona com a reflex del món que l'envoltava; aquest només podia ser el món de l'home o el de la Naturalesa bruta, és a dir, ella mateixa. Si estava aïllada i es representava entre dones, reflectia les altres.

Thomas Wilmer Dewing (1851-1938) va representar la dona com a lluna a "El jardí" o "La llum de la Lluna a la primavera" cap el 1891.

Alfons Mucha (1860-1939) a les quatre alegories de 1898 ("La poesia", "La dansa", "La música" i "La pintura") presentava una figura femenina de llarguíssims cabells, com era costum en ell, assegudes o davant d'un gran cercle lunar blau, adornat amb una mena de conxes, a "La Dansa", i sobre un fons amb diferents motius de la Naturalesa: núbols, flors, estels, paissatge, etc.

Paul Gauguin, durant la seva primera estança a Tahití va pintar "Mata Mua" (1892) on unes joves ballen al voltant de l'estàtua de la deessa Hina, la deessa que també simbolitzava la Lluna.

El símbol de la dona com a cercle tancat es pot trobar en un dibuix titulat "Dona" que va aparèixer a la revista "Jugend" el 1896. En ell es mostra una dona surant en el temps dins un cercle que és una serp que es mossega la cua.

L'impressionista Edgar Degas (1834-1917) representaria moltes vegades la dona dins d'espais rodons, principalment relacionats amb el bany. Un exemple pot ser el pastel pintat cap al 1885 "La banyera", o el seu relleu en bronze "El tub" (c. 1889) -24 x 47 x 42 cms.-.

2.2.2.7.- Atena.

"Filla de Zeus, senyor dels déus, i de la seva primera muller, Metis, deessa de la saviesa, forma part dels dotze grans déus olímpics. Deessa de la guerra, però també de les arts i dels oficis i del coneixement en general, serà identificada a Roma amb Minerva i introduïda a l'anomenada "tríada capitolina", al costat de Júpiter i Juno.

El seu naixement està envoltat de prodigis. Zeus s'havia casat amb la seva cosina Metis, filla dels Titans Oceà i Tetis. (...) Urà i Gea li van comunicar a Zeus que ell també podia ser destronat pel fill que la seva muller Metis donés a llum, si concebia per segona vegada. Sempre prudent, Zeus es va empassar Metis tan aviat com va saber que estava encinta, i arribat el moment del part va demanar a Hefest que li obrís el cap d'una destalada: del seu cap va nèixer Atena tot llençant un crit de guerra i ja adulta, perfectament armada i disposada pel combat. (...) Filla predilecta de Zeus, és la deessa guerrera per excel·lència. En aquest sentit s'oposa a Ares, déu de la fúria irracional, qui llença l'home contra l'home en el furor assassí (...) Atena simbolitza la justícia en i per al

combat, la raó que domina l'impuls. Com a tal, guia i sosté els més famosos heroïes. (...)”⁴⁶

*“Més curiosos són encara els casos d’Afrodita i d’Atena, ambdues nascudes sense el concurs de la mare. La primera, la força passional de l’amor, surt del mar on han caigut els genitals castrats d’Urà i se la tem tant com se la venera. La segona, deesa sàvia i guerrera, neix completament armada del cap de Zeus i és en part -pel seu origen, abillament i atributs- de naturalesa masculina.”*⁴⁷

El mite d'Atena representa la pèrdua de la filiació materna i la satisfacció del desig d'un pare: parir la caricatura que suposa el fet de ser dona.

*“Atenea se acomoda "junto a todo lo varonil"; está enteramente "por la causa del padre". Reniega, pues, de su madre (ni siquiera la ha conocido) y con ella destituimos cada una de las mujeres (y los hombres) a nuestras madres. Con ella nos desposeemos de la filiación materna. La leyenda dice que nació de la cabeza de Zeus, "como un pensamiento surgido de la mente del más sabio de los dioses"; es justamente ésta la realidad; Atenea es una "vacío", es un "pensamiento", es una ilusión, nacida del deseo de un padre-poder. Atenea ama en todo lo varonil, porque no sabe qué es lo femenino y, por tanto, no puede amarlo. Representa una "construcción mental" escindida de todo lo real, lo emocional, es una "idea" masculina de mujer, vestida de mujer, es la mujer ideal de patriarcado, del "uno". Es la fantasía hecha realidad: el hombre puede parir, pero no puede parir una mujer, puede parir una caricatura. Atenea es el símbolo de la caricatura que supone ser mujer.”*⁴⁸

Rodin la va esculpir en marbre el 1896 i en marbre i guix: “Pales en el Partenó”, on sobre el cap de la deesa l’artista hi va col·locar la representació del temple, donant-li, així, més importància a la deesa.

El pintor Gustav Klimt, el 1898, va pintar “Pales Atena” després que la Secessió vienesa hagués adoptat la deesa com a protectora; de la mateixa manera com havia protegit antigament, segons el mite, la ciutat d’Atenes. Klimt va representar el bust de la deesa armada, amb casc que li tapa gairebé tot el rostre, sostenint en una mà una petita victòria nua i portant al pit el cap daurat de la Medusa que treu grollerament la llengua. Hi ha qui diu que Klimt va pintar la deesa dirigint-se als adversaris de l’artista, o millor a qualsevol disposat a atacar els artistes que estaven sota la seva protecció. És una imatge terrible que ens mira i es presenta ritual i dominant.

El mateix any, Klimt, que acostumava a utilitzar temes clàssics per a evocar associacions amb una Edat d’Or, va fer el cartell per a la primera exposició de la Secessió (que va haver de modificar perquè les autoritats no van acceptar l’exhibició dels genitals masculins). En ell mostrava Teseu matant el Minotaure -al registre superior-, per alliberar els fills d’Atena, qui apareix dempeus, en un lateral, i de perfil, tot controlant l’escena. La deesa va també armada i porta en una mà la llarga llança i, a l’altra, un gran escut, que tapa tot el seu tors, amb el gran cap de la Gòrgona.

⁴⁶René Martin, op. cit. pàgs. 65-66 (Traducció).

⁴⁷Joan M. Marín: “Mujer, mito, tragedia y cotidianidad”, Rev. Asparkia, núm. 6. Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló, 1996, pàg. 104.

⁴⁸Elvira Aparici, op. cit., pàg. 54.

2.2.2.8.- Dànae.

“Filla d’Acrisi, rei d’Argos, i d’Eurídice. En assabentar-se el seu pare per l’oracle de Delfos que seria mort per un fill d’ella, la reclogué; però Zeus, prenent la forma de pluja d’or, s’uní amb ella, i Dànae parí un infant: Perseu. Acrisi manà llençar a la mar la mare i el fill tancats en una arca” G.E.C.

Klimt va pintar “Dànae” (1907-1908) com una jove nua, amb llargs cabells rojos i adormida entre sedes. La figura és tan passiva que dorm mentre la pols d’or -on l’artista sembla haver-hi pintat petits espermatozoides- li entra a través de les cuixes mig obertes. Aquest tipus d’imatge femenina passiva és molt freqüent a l’obra de l’artista (ex. “El petó” del mateix any, o l’altra versió de 1905-1909).

La utilització de la mitologia, que de vegades inventava, podia ser per l’artista una mena de disfressa a través de la qual mostrava les seves pròpies fantasies sexuals. En aquest cas, la fecundació mítica de Dànae es transforma en un èxtasi orgiàstic, on la dona pren la postura fetal. Però, de la vida de Klimt, ben poca cosa se’n sap. Va romandre sempre solter en el domicili familiar, cuidat primer per la mare i, després de la seva mort, per dues germanes també solteres. Va ser gran amic d’Emilie Flöge, germana de la muller del seu germà, també soltera, però no hi ha cap document que expliciti que aquesta relació va ser quelcom més que una veritable amistat. Tenia fama d’anar amb moltes dones, la majoria de les quals havien estat models d’ell, com Mizzi Zimmermann, mare dels dos primers fills de l’artista. En aquell temps, les dones, que feien de model, eren molt poc considerades socialment. A la seva mort, van arribar a aparèixer catorze persones, com a fills seus, reclamant part de l’herència .

2.2.2.9.- Helena de Troia.

“Helena de Troia, destructora de naus, destructora de ciutats, destructora d’homes”⁴⁹

Aquest vers el va escriure en grec i anglès D.G. Rossetti, com acostumava a fer, a la part posterior de la seva pintura a l’oli “Helena de Troia” (1863) (Kunsthalle, Hamburg), on la representava amb un rostre simètric i clàssic de mirada inflexible i cruel. Era una imatge d’una gran bellesa sensual, de gran poder, amb llargs cabells rojos i amb una medalla amb la torxa de combat, la qual cosa significava que la dona era conscient d’haver estat la causant de la guerra.

“Filla de Zeus i de Leda -la muller del rei espartà Tindàreu- mereix, sens dubte, ser designada com “aquella amb la qual va arribar l’escàndol”. La seva extraordinària bellesa despertava passions: per ella es va desencadenar la guerra de Troia, que acabaria amb la caiguda i destrucció de la ciutat que havia estat coneguda com “la senyora d’Àsia” (...)

Helena es va convertir en el peó involuntari que determinaria quina de les tres deesses, Hera, Atena o Afrodita, havia d’obtenir la poma d’or que Èris, la deessa de la Discòrdia, havia ofert com un enverinat duel “a la més bella”. Helena es situa així en els orígens de la guerra de Troia. Efectivament, menyspreant els regals d’Hera i d’Atena, Paris, fill del rei troià Príam, (...) va concedir el seu vot a Afrodita, qui li havia promès l’amor de la

⁴⁹Esquil: “Agamenó”, vers 689 i següents.

*dona més bella de la terra: Helena. Paris (...) va aprofitar que el rei Menelau -espòs d'Helena- havia acudit a Creta (...) els amants van fugir a Troia, emportant-se, de pas, tots els tresors de Menelau (...)*⁵⁰

G. Moreau també la va representar, el 1885, davant els murs de Troia, dempeus i amb una túnica roja, tot ignorant els morts que l'envoltaven.

2.2.2.10.- Nimfes.

*“Habitualment són considerades com a filles de Zeus i personifiquen la força natural que presideix la reproducció i la fecunditat de la Naturalesa. Són formoses i amants de la dansa i de la música. Reben diferents noms segons el lloc on habiten. Les de les muntanyes s'anomenen Orèades; Nàiades, les dels rius; Nereides, les del mar; Dríades les dels boscos; etc. Formen part del seguici d'Àrtemis, Dionís, Faune, Pan o d'una de les pròpies nimfes. (...)*⁵¹

*“Filles de Gea, o més freqüentment de Zeus, aquestes joves deeses personifiquen la vitalitat i la fecunditat de la naturalesa. Nues o seminues freqüenten els paratges naturals, grutes, rius, boscos i prades on canten, ballen o filen. Els homes els hi dirigeixen pregàries perquè els siguin propícies. Tenen facultats profètiques i estimulen el valor i la grandesa d'esperit. Estimades pels déus (Zeus, Apol.lo, Hermes, Dionís, Hades, etc.) són també objecte del desig de Pan, Priap i els sàtirs.”*⁵²

Tradicionalment s'acostuma a fer l'associació simbòlica: dona/aigua, per tant, la imatge de les nimfes és de molta utilitat per a la iconografia femenina. En aquest període es solen representar com a éssers femenins de llargs cabells que, des de l'aigua, intenten seduir els homes. Així en va fer una pintura a l'oli J.W. Waterhouse, “Hiles i nimfes” (1896), on unes figures femenines lànguides i de llargs cabells plens de flors, amb els pits nus, sorgeixen d'entre els nenúfars i intenten seduir el jove que se'ls atansa. Com es veu, fins i tot les nàiades, joves amants de la música i de la dansa, que tenien virtuts curatives, són representades mentre intenten estirar el fill del rei dels dríops, del qual s'han quedat enamorades, per a portar-lo amb elles cap al fons de l'aigua i conferir-li la immortalitat.

En el Museu Rodin es pot contemplar el marbre sense datar de l'artista, “Joc de nimfes”, on els cossos nus d'unes figures femenines semblen rodolar amorosos, els uns sobre els altres, sobre el bloc de la pedra.

Aquestes han estat uns dels personatges mitològics més representats a Catalunya. El pintor simbolista català del Poble Sec, Joan Brull Vinyoles (1863-1912), també les va representar a “Nimfes de l'ocàs” (1899), on l'artista articulava la influència del pre-rafaelisme amb alguns trets de Whistler, recollits, potser, a través de Rusiñol. Més tard, a seva pintura “Somni” (cap a 1905), una obra de gran format vertical, presentava una jove asseguda entre liris blancs i vegetació abundant i mig enterbolida amb unes nimfes que ballen al fons. Aquest artista es considerat un dels grans representants del simbolisme conservador a

⁵⁰René Martín, op. cit. pàgs. 204-205.

⁵¹DDAA: “Diccionario de la Mitología Clásica”, vol. 2, Alianza Editorial, Madrid 1980, pàg. 457. (Traducció).

⁵²René Martín, op. cit. pàg. 312. (Traducció).

Catalunya. Eusebi Arnau (1863-1933), membre del Cercle Artístic de San Lluç, també va esculpir tot una colla de nimfes per a l'escenari del Palau de la Música el 1907.

Alexandre de Riquer Inglada (1856-1920), veritable iniciador del modernisme a Catalunya amb els seus cartells, va fer unes pintures al tremp sobre tela, el 1897, de format vertical molt allargat: "Nimfa alada bufant entre canyes" i "Nimfa alada davant la sortida del sol", on els cabells de les joves acaben convertint-se en ales. Antoni Caba Casamitjana (Barcelona 1838-1907) va pintar un oli sobre tela, sense data, titulat "Nimfa nua"; i Ramon Martí Alsina (1826-1894) en va fer una composició de grans dimensions -225 x 164 cms-, "El bany de les nimfes".

Gràcies a totes les investigacions científiques i mèdiques sobre la sexualitat de la dona, el mot "nimfomana" -dona amb desigs sexuals incontrolables- va suposar una gran trobada a finals de segle i va ser molt utilitzat.

2.2.2.11.- Esfinx.

*"Ser fabulos format amb parts de l'ésser humà i de quatre animals. La de Tebes tenia cap i pits de dona, cos de tor o de gos, grapes de lleó , cua de drac i ales d'au. És l'enigma per excel·lència (...) Jung veu en ella, unificant-la, un símbol de la "mare terrible"(...) Però sota aquesta careta, que concerneix a la "imago" de la mare i també a la naturalesa, s'amaga el mite de la multiplicat i de la fragmentació enigmàtica del cosmos"*⁵³

*"L'esfinx s'ha fet famosa especialment per l'escultura en pedra de Gizeh (57 m. de llargària) (...) representa el faraó Khefré (c. 2600 a.n.e.) Amb el cos de lleó com a símbol de la seva invencibilitat (...) A l'esfinx de la tradició grega se la representa alada i sempre femenina, com a dimoni de la mort, que aguaita a la vora del camí, formula enigmes a qui passa i devora tots aquells que no poden resoldre els problemes que els planteja, abans de ser vençuda per la saviesa d'Edip."*⁵⁴

A finals del XIX era el paradigma de la "Femme Fatal" per excel·lència i va seduir els simbolistes pel seu exotisme, la seva naturalesa arcaica, les seves connotacions esotèriques, la seva híbrida i el seu fort potencial eròtic.

La importància del mite d'Edip i l'esfinx es va veure reforçada amb l'obra de Freud i la psicoanàlisi:

"(...) Si bien la expresión "complejo de Edipo" no aparece en los escritos de Freud hasta 1910, lo hace en términos que demuestran que ya había sido admitida en el lenguaje psicoanalítico. El descubrimiento del Complejo de Edipo, preparado desde hacia mucho tiempo por el análisis de sus pacientes, Freud lo realiza durante su autoanálisis, que le conduce a reconocer en sí mismo el amor hacia su madre y, con respecto a su padre, unos celos que se hallan en conflicto con el afecto que le tiene; el 15 de octubre de 1897 escribe a Fliess: "(...) La poderosa influencia de Edipo Rey se vuelve inteligible (...) El mito griego explota una compulsión de cuya existencia todo el mundo reconoce haber sentido en sí

⁵³ Juan-Eduardo Cirlot: "Diccionario de símbolos", ed. Labor, Barcelona 1985, 6a ed. pàg. 189. (Traducció).

⁵⁴ Hans Bidemann: "Diccionario de símbolos", ed. Paidós, B.Aires 1993, pàgs. 174-175. (Traducció)

mismo los indicios".

Observemos que, desde esta primera formulación, Freud alude espontáneamente a un mito que se halla allende la historia y las variaciones de lo vivido individualmente. Desde un principio afirma la universalidad del Edipo, tesis que ulteriormente se irá reforzando: "Todo ser humano tiene impuesta la tarea de dominar el complejo de Edipo..." (...)"⁵⁵.

El tema va aparèixer també molt sovint a la literatura europea de l'època: Flaubert a "La temptació de S. Antoni"; Huysmans a "Au rebours"; Wilde a "L'esfinx", etc.

Quant a les arts plàstiques, el romàntic Ingres havia pintat "Edip i l'esfinx" i també ho havia fet G. Moreau el 1864; però les connotacions d'una obra i de l'altra són molt diferents: a l'obra de Moreau, qui domina el quadre és l'esfinx, no així a la d'Ingres, on l'Edip és el retrat del propi artista i ocupa el bellmig del llenç.

Potser és l'oli sobre tela de Franz von Stuck, fundador de la "Sezession" a Múnic, "Esfinx" (1904), l'obra on queda més clara la relació de l'esfinx i la feminitat. En aquest cas, l'esfinx és una figura humana femenina que adopta la postura de l'ésser mitològic.

F. Khnopff va pintar el 1889 "L'àngel", on un personatge assexuat i vestit com els cavallers del Grial agafa l'esfinx pels cabells. Posteriorment, el 1896 a l'obra "L'art" ("La carícia" o "l'Esfinx"), exposada a la Secessió vienesa el 1898, repren el tema i aquesta vegada representa molt clarament la figura femenina de l'esfinx.

L'holandès, originari de Java, Jan Toorop, contraposava les imatges de l'esfinx amb les de la dona. L'esfinx representava la bèstia fatal, el Mal, mentre la dona era el Bé. A "L'Esfinx i Psiqué" (1899) la figura femenina simbolitza l'ànima i apareix presonera de l'esfinx, representada com una ogresa de boca cruel i mirada hipnotitzadora.

El noruec Munch també va pintar el tema. El 1909 la presentava amb rostre de dona de llargs cabells que conformaven els dos pits i amb ulls entregirats; el 1927 en va fer un dibuix, etc. Artistes com Rossetti, Toorop, Rops i d'altres també van pintar de diferents maneres l'esfinx.

Al Museu d'Art Modern de Barcelona es pot veure una fundició en bronze d'un cap femení amb els ulls tancats i els cabells cap enrere, de tamany una mica inferior al normal, que el seu autor, el noucentista Clarà, va titular "Esfinx" (1909).

2.2.2.12.- Medusa.

"Hesíode presenta les Gòrgones com a tres germanes, Estènel, Euríal i Medusa, malgrat sigui aquesta darrera qui rep el nom de Medusa.(...) Quan Perseu li va tallar el cap, del seu cos mutilat van sorgir Crisàor i el cavall Pegas, ambdós engendrats per Posidó. (...) Gòrgona era un monstre alat d'urpes esmolades, el seu espantós cap tenia serps i no cabells, una llengua llarga, dents punxegudes i, sobretot, una mirada penetrant que, segons la llegenda, convertia els homes en pedra. Aquest és el cap que apareix sempre a l'escut d'Atena, sembla que la deesa el va recollir després de ser tallat per Perseu. (...) La versió

⁵⁵J. Laplanche, J.B. Pontalis: "Diccionario de Psicoanálisis". Labor, Barcelona 1974, 2a ed. pàg. 65.

posterior del mite recollit a les “Metamorfosi” d’Ovidi suposa que va ser una nimfa de gran bellesa qui, seduïda per Posidó, es va unir a ell en un temple consagrat a Atena. Plena de còlera, la deesa la va transformar en el monstre conegut de l’antiga tradició. Per la seva part, Diodor de Sicília presenta les Gòrgones com un poble bel·licós, que una vegada va lluitar amb el de les Amàzons i va ser vençut per aquest; segons Diodor, les Gòrgones, atacades després per Perseu, havien perit definitivament sota les mans d’Hèracles.”⁵⁶

“Decapitar = castrar. El terror a la Medusa es, pues, un terror a la castración relacionado con la vista de algo. Numerosos análisis nos han familiarizado con las circunstancias en las cuales esto ocurre: cuando el varón, que hasta entonces se resistió a creer en la amenaza de la castración, ve los genitales femeninos, probablemente los de una persona adulta, rodeados de pelos; esencialmente, los de la madre.

En las obras de arte suele representarse el cabello de la cabeza de la Medusa en forma de serpientes, las cuales derivan a su vez del complejo de castración. Es notable que, a pesar de ser horribles en sí mismas, estas serpientes contribuyan realmente a mitigar el horror, pues sustituyen el pene, cuya ausencia es precisamente la causa de ese horror. He aquí, confirmada, la regla técnica según la cual la multiplicación de los símbolos fálicos significa la castración.

La visión de la cabeza de la Medusa paraliza de terror a quien la contempla, lo petrifica. ¡Una vez más el mismo origen del complejo de castración y la misma transformación del afecto! (...)

*Atenea, la diosa virgen, lleva este símbolo del horror sobre sus vestiduras; con toda razón, pues se convierte así en la mujer inabordable que repele todo deseo sexual, ya que ostenta los genitales terroríficos de la madre. Los griegos, fuertemente homosexuales en general, no podían pasarse sin la representación de la mujer repelente por su castración. (...)*⁵⁷

El tema ja havia aparegut manta vegades a la Història de l’Art: en l’art romà, en el manierisme -Cellini, "Perseu amb el cap de la Medusa", per exemple- i també a l’art del Barroc. A finals de segle el tema es va fer extensiu a altres arts, com la joieria.

En aquesta època, es relacionava la Medusa amb la dona que es mirava contínuament al mirall. Es pensava que si una de les facultats d’aquest ésser mitològic era la de convertir en pedra qui se la mirava, els ulls de la dona en el mirall es convertien en els de la Medusa que la hiptotitzaven i l’apartaven de la influència civilitzadora de l’home. Els pintors es varen sentir molt atrets per aquest aspecte mitològic; veient, així, la dona com a Medusa i viceversa.

N’hi ha tot un repertori a la pintura del tombant de segle, però potser una de les imatges més revulsives va ser pintada pel belga F. Khnopff. G. Klimt també va representar les tres Gorgones en una de tres parets del “Fris Beethoven”, on intentava trobar l’equivalent pictòric a la “Novena Simfonia” del músic alemany. Allà, a la part estreta, representa les “Forces hostils” que són: al mig, el gegant Tifó, contra el qual van lluitar inutilment, fins i tot els déus; a la seva dreta, tres figures femenines representen la Voluptuositat, l’Impudor i la Intemperància i, a la seva esquerra, les tres germanes Gorgones. D’aquesta manera, les forces

⁵⁶DDAA, “Diccionario de la mitología clásica”, op.cit., pàgs. 275-276 (Traducció)

⁵⁷Sigmund Freud: “La cabeza de la Medusa”, 1922, publicat el 1940 amb el títol “Das Medusenhaupt”, vol. VII de les “Obras Completas”, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pàg. 2697.

hostils tenen forma femenina i l'artista va representar les tres Gorgones, un fet molt poc usual, com a tres figures estilitzades i nues amb els cabells negres i llargs, enmig dels quals són visibles les serps. Com s'ha pogut constatar, Klimt va pintar les dones de mil maneres i amb mil connotacions diferents. En el "Fris Beethoven", les dones van tenir un gran protagonisme i, de les tres, la del mig és la que té un aspecte més clar de Femme Fatal. De la mateixa manera que ho va fer Von Stuck, l'artista no va veure necessari fer-les zoomòrfiques, només com a formes femenines ja els donava aspecte malèfic.

Edward Burne-Jones va pintar una composició oval, gairebé rodona, superposada a un fons d'espessa vegetació, "El cap sinistre", en la qual una parella es mira dins l'aigua d'un pou i, enmig de les dues figures, apareix un enigmàtic cap d'un jove, que té serps i no cabells, sostingut per una mà. El rostre és molt pàl·lid i manté els ulls tancats. Sense cap mena de dubte és la representació del cap de la Medusa.

Rossetti en va escriure un poema destinat a acompanyar un dibuix sobre aquest tema. L'artista considerava que la dona només havia de mirar-se al mirall sota la supervisió de l'home.

També Rodin va fer el grup "Perseu i la Medusa" en bronze, el 1897, on l'heroi sosté, victoriós, el cap tallat de la Medusa. El mateix tema es pot contemplar, en una còpia reduïda, en el Museu Rodin, realitzat, en marbre, per l'escultora Camille Claudel.

2.2.2.13.- Harpies.

"Geni malèfic alat, filla de Taumant i d'Electra oceànida. Hom coneix el nom de tres harpies, Ael.lo, Ocípetes i Celenos. Segons la llegenda, raptaven els infants i les ànimes dels difunts, i Hermes les salvà de la persecució dels argonautes. Són representades com a dones alades (es confonen a vegades amb les sirenes) o, també, com a ocells monstruosos. Fig. Dona malvada, perversa." G.E.C.

Els tres noms de les harpies en grec són noms de gènere masculí i, curiosament, aquests genis malèfics sempre han estat representats com a figures femenines.

E. Munch en va fer un gravat el 1900, "L'Harpia", molt macabre, on la figura es pot confondre amb la de les sirenes. En ell, una figura de dona-ocellot, amb grans urpes i ales esteses, està a punt de posar-se sobre les despulles d'un home, del qual ja només queda l'esquelet. Però, anteriorment, l'artista havia representat aquesta figura sota diferents títols: harpia o vampir.

Ismael Smith (1886-1972) va fer una estatueta de metall (aproximadament d'uns 20 cms.), titulada "Símbol" (1908) que representa una figura femenina amb tota l'aparença d'una harpia; l'aspecte femení de la figureta està accentuat en haver-li posat una lligacama. L'obra es pot veure al Museu d'Art Modern de Barcelona.

2.2.2.14.- Sirenes.

*“Arribaràs de primer a les Sirenes, que encisen
tots els humans, quisculla que siguin que arriben a elles.
Qui per follia amaina i al so de la veu dóna orella
de les Sirenes, ja mai la muller ni els fills criatures
no el sortiran a rebre, tornant a casa joiosos:
no, les Sirenes l’encisen amb llur cançó prima i clara,
des del punt on s’estan; i entorn banqueja una rima
d’ossos de gent que es corromp; i la pell que els cobreix va enriquint-se.
Passa de llarg, però tapa a la teva gent les orelles
amb cera dolça que hauràs remollit, a fi que no hi senti
cap dels altres; però si el cor a tu et diu d’escoltar-les,
fes que et lliguin de mans i de peus dins el ràpid navili,
dret a la paramola, i que fermin les cordes ben altes,
perquè sentis a pler la veu de les dues Sirenes.
I si pregues als teus companys que et deslliguin, i ho manes,
ells una cosa han de fer, que és estrenyer-te encara amb més nusos.”⁵⁸*

“Aviat van entreveure la formosa illa Antemoessa on les Sirenes de veu clara, filles d’Aquelous, assalten amb l’encantament dels seus cants dolços tothom que s’hi acosta. Les va infantar la bella Terpsícore, una de les Muses, després d’unir-se en amor a Aquelous. En altre temps, cantant en cor, celebraven la gloriosa filla de Demèter, quan encara era verge. Però ara, mig ocells, mig donzelles, pel seu aspecte, sempre estaven a l’aguait des de la talaia del seu port. Sovint van impedir la tornada a casa a molts, fent-los morir devorats.”⁵⁹

A l’E.M., la dona/sirena es contemporanitza i se la fa responsable de les conseqüències d’estimar només el plaer. Fixem-nos quant n’és de negativa aquesta figura:

“La Sirena, que canta tan bé que embruixa els homes amb la seva veu, dóna exemple per tal que es corregeixin els que han de navegar per aquest món. Nosaltres, que creuem aquest món, som enganyats per un cant similar: per la glòria, pels plaers d’aquest món que ens donen la mort, quan estimem el plaer: la luxúria, el benestar del cos, la gula i l’embriaguesa, els plaers del llit i la riquesa (...) Aleshores ens mata la Sirena: és el dimoni, que ens porta al mal, que ens fa sumergir-nos tan profundament en els vicis (...) Però hi ha més d’un mariner que sap protegir-se de la seva influència i vigilar; mentre navega per l’oceà, sol tapar-se les orelles per tal de no sentir el càntic enganyós. Igualment ha de comportar-se l’home prudent que passa per aquest món: s’ha de conservar cast i pur i tapar-se les orelles, per no sentir pronunciar res que el meni al pecat”⁶⁰.

També a l’E.M. ja es troba algun text on la forma física de les sirenes ha canviat i ha pres la forma de mig peix i mig dona que ens arriba fins avui. Aquest canvi hi ha qui l’atribueix a què, segons una versió de la llegenda, les Sirenes, desesperades pel fet de no haver pogut seduir i enganyar Ulises i els seus mariners, es van sumergir en el mar.

*“Tres natures de sirenes hi ha.
Dues d’elles tenen forma humana*

⁵⁸Homer: “L’Odissea”, op. cit. pàg. 215.

⁵⁹Apol.loni de Rodes: “Argonàutiques”, 4, 892 i ss. (Text recollit en els Materials de les Primeres Jornades Didàctiques de les Llengües Clàssiques. ICE, U.B. Nov.1990, pàg. 27).

⁶⁰Guillaume Le Clerc: “Bestiari”, 1053-1109 (De principis del s.XIII) op.cit. pàg. 28.

*des del melic fins amunt.
A la part d'avall tenen figura de peix.
L'altra té la part de dalt en forma d'ocell
i té fesomia de dona*⁶¹

Des del s. XV, a la literatura catalana, ja se les compara clarament amb les dones i tot el que això significa:

*"Aquestes çerenes podem nós comparar a les fembres qui ni són de bona conversació, qui enganen los homes, los quals se enamoren d'elles, o per bellesa de cors, o per ullades que elles los fan, o per paraules enginyoses que elles diguen, o en altra manera. E en qualsevol manera que ella engan l'ome, ell se pot tenir per mort"*⁶².

De la mateixa manera que l'esfinx i la Medusa, es solen relacionar amb un heroi i simbolitzen la lluita del Bé (la figura masculina) contra el Mal (la figura de dona). Aenold Böcklin a la pintura a l'oli "Les sirenes", (1873) -Staatliche Museum de Berlín- va ser molt fidel a la imatge que d'elles es dona a l'Odissea i els va posar tot una sèrie de cranis als seus peus. J.W. Waterhouse també va seguir la mateixa idea a "Ulises i les sirenes", (1891) i Draper les va pintar com unes dones que surten del mar volent seduir Ulisses i els seus homes. Més d'una vegada les va representar l'escultor Rodin: per exemple, el 1889 va realitzar el bronze "Les tres sirenes"; el conjunt era un estudi per a un monument a Victor Hugo; i el 1909 va esculpir en marbre el grup "El poeta i la sirena".

Armand Point la va representar alada, amb el cos nu i rostre de dona, mentre cantava amagada entre les roques (1897).

En canvi, Camille Claudel, en va esculpir una amb connotacions ben diferents a les de totes les fins aquí esmentades. El petit bronze -45 x 25 x 34 cms.- "La petita sirena" també anomenat "L'alegria de la flauta", representa una joveneta de formes gràcils, asseguda sobre un roc, tocant molt alegrement la flauta. La imatge subverteix les representacions fetes fins aleshores d'aquests éssers mitològics relacionats sempre amb la "femme-fatal".

La Sirena simbolitza la bellesa natural que governa el món de les passions primitives, però també representa la independència i el sentit de llibertat que tant temien els homes del 1900 i que, a la vegada, els fascinava. El fet de descobrir aquests trets en algunes dones del seu temps -en la Nova Dona-, feia que l'admiressin i l'odiessin alhora.

Tots els éssers marins s'identificaven amb la dona, perquè, pels vols del 1900, el mar era considerat un element passiu i la dona era una criatura marina que, com l'aigua, podia ser totalment flexible, permeable i també mortal.

Nimfes, sirenes i mènades es van representar a l'art com a manifestació dels desigs, de les pors, de la repulsió, etc. de la ment masculina de l'època vers les dones.

2.2.2.15.- Altres representacions mitològiques.

⁶¹"Le bestiaire d'amour rimé", 735-760 (Autor anònim del s.XIII) op. cit. pàg. 28.

⁶²"Bestiari A" (segle XV) Edició a cura de Saverio Panunzio. Col. Els nostres Clàssics. Ed. Barcino, Barcelona, 1963, (recollit a op. cit. pàg. 29).

Es poden trobar altres personatges mitològics a les Arts Plàstiques que prenen formes femenines i amb connotacions ben clares de *Femme Fatal*. Leda va ser representada, entre d'altres, per Klimt (1917), un dels quadres destruïts pel foc el 1945, Félicien Rops (1833-1898) en va fer un gravat cap el 1890 i Gustav Moreau en va fer moltes versions.

Del mateix tema, Manolo Hugué en va fer diferents estatuetes, com la de "Leda i el cigne" (Ceret 1919-1920). Uns anys més tard, el mateix artista va fer "La Bacant" (1934), una bella escultura i tot una sèrie d'estudis preparatoris que són veritables pintures. Rodin també havia esculpit "La bacant" cap el 1876. Gargallo en va representar una amb formes molt innovadores el 1932; en ella suggeria les formes mitjantçant el buit. Dos anys després el mateix autor va fer "Andròmeda", una figura femenina asseguda al terra i amb el cos tirat enrere. L'actitud de la figura és del tot desconsolada, possiblement representaria l'abandó de Perseu; però, en aquest cas, formalment l'obra no és en cap aspecte innovadora. "Andròmeda alliberada per Perseu" va ser també representada pel barceloní Claudi Lorenzale Sugrañes (1814-1889).

Eros i Psiqué, un dels mites més misògens, van ser representats, totalment contemporanitzats, per Munch, el 1907, com una parella, amb pinzellades tan llargues i espesses que els cossos queden només insinuats: el d'Eros està en un primer pla d'esquena a qui el mira i de cara a Psiqué, dins una atmosfera carregada de tensió.

Astarté Siríaca, la Istar de la mitologia assiri-babilònica, la cruel deesa de la fertilitat, de la guerra, de l'amor i del plaer, irritable i violenta, germana del déu dels inferns, els amants de la qual li duraven només una hora, va ser representada per Rossetti (1877) i també per F. Khnopff (1888).

Les amàzons van ser utilitzades a finals del XIX com a símbol de la lluita entre els sexes. Llavors eren considerades la màxima expressió de les dones virils i, per a alguns pensadors, aquests tipus de dones eren un error de la naturalesa. Simbolitzaven les dones del moviment feminista que, es deia, anaven contra els homes. Van ser representades, entre d'altres, per W. Trübner (1851-1917) a "La batalla de les amàzons" (1879). Amb el mateix títol, el 1911, l'expressionista Max Beckmann (1884-1950) en va pintar una composició, on les figures femenines apareixen com a éssers bestials i grotescos. L'obra d'aquest i la d'altres expressionistes són temàticament la continuació dels motius antifemenins convencionals dels pintors més acadèmics. A molts dels expressionistes els va fascinar la imatge d'una dona masculinitzada i salvatge, i moltes vegades van representar la dona guerrera, la feminista, l'amàzona nua.

En els fons del MNAC, es poden trobar una sèrie d'obres de contingut mitològic com "El rapte d'Europa" (s.d), una pintura de F. Álvarez de Sotomayor; "La deesa Tetis i Aquil·les" de Pelegrí Clavé Roqué (1811-1880); "Andròmeda alliberada per Perseu" (c.1851) de Claudi Lorenzale Sugrañes; "Calipso" (c.1896) de Joan Brull Vinyoles; "El rapte" d'Aleix Clapés Puig (1850-1920), una obra inspirada en el cant de l'Atlàntida de Verdaguer i "Safo" de Miquel Carbonell Selva (1855-1896).

2.2.3.- Imatges de la Bíblia.

2.2.3.1.- Eva.

A finals del segle XIX i durant els primers anys del XX, aquest personatge va ser menys representat que el de Lilith, la qual cosa no significa que hi hagin poques imatges d'Eva.

“Llavors el Senyor-Déu es digué: “No és bo que l’home estigui sol. Li faré una ajuda que li faci costat”.

El Senyor-Déu va modelar amb terra tots els animals feréstecs i tots els ocells, i els va presentar a l’home, per veure quin nom els donaria: cada un dels animals havia de portar el nom que l’home li posés. L’home donà un nom a cada un dels animals domèstics i feréstecs i a cada un dels ocells; però no va trobar una ajuda que li fes costat.

L’home i la dona

Llavors el Senyor-Déu va fer caure l’home en un son profund. Quan quedà adormit, prengué una de les seves costelles i omplí amb carn el buit que havia deixat. De la costella que havia pres a l’home, el Senyor-Déu va fer-ne la dona, i la presentà a l’home:

L’home exclamà:

Aquesta sí que és os dels meus ossos i carn de la meua carn!. El seu nom serà “dona”, perquè ha estat presa de l’home. Per això l’home deixa el pare i la mare per unir-se a la seva dona, i des de aquest moment formen una sola carn.

Tots dos, l’home i la seva dona, anaven nus, i no se n’averkonyien. (...)

El pecat i les seves conseqüències (...)

El Senyor-Déu li replicà:

Qui t’ha fet saber que anaves nu? És que has menjat del fruit de l’arbre que jo t’havia prohibit?

L’home va respondre:

La dona que has posat al meu costat, m’ha ofert el fruit de l’arbre i n’he menjat.

Llavors el Senyor-Déu va dir a la dona:

Per què ho has fet això?

Ella va respondre:

La serp m’ha enganyat i n’he menjat.

El Senyor-Déu va dir a la serp:

Ja que has fet això, seràs la més maleïda de totes les bèsties i de tots els animals feréstecs. T’arrossegars damunt el ventre i menjaràs pols tota la vida. Posaré enemistat entre tu i la dona, entre el teu llinatge i el seu. Ell t’atacarà el cap i tu l’atacaràs al taló.

Després digué a la dona:

Et faré patir les grans fatigues de l'embaràs i donaràs a llum enmig de dolors. Desitjaràs el teu home, i ell et voldrà dominar. (...)⁶³

August Rodin (1840-1917) va representar moltes vegades Eva, en marbre i en bronze, amb la serp i sense. Exemples poden ser les obres de 1881 i de 1901 que es troben al seu museu de París.

El simbolista Lucien Levy-Dhurmer la va representar varies vegades. La feta el 1896 en pastel i “gouache” està inspirada en una obra de Rodin. La figura és sobre un fons de petites fulles, porta uns cabells llargs i moguts, i en una mà hi du una poma. La jove, amb els dos braços creuats sobre el pit, mira profundament la serp que surt del darrere i sembla estar dialogant amb ella. El conjunt de l’obra és com un símbol de la naturalesa i dels sentits.

⁶³Gènesi, 2, 18-25 i 3, 12-16.

L'artista alemany Max Klinger en va fer també una sèrie de 6 gravats sota el títol: "Eva i el futur" (1880). En ells, Eva simbolitza la força primigènica, el desig sexual que dominà Adam, el primer home. En un dels gravats apareix com a trígresa. En un altre, Eva està dempeus, amb la poma a la mà a l'alçada del pit, nua, davant l'arbre del Paradís; la serp li mostra un mirall oval on s'està mirant; la serp vol que contempli la seva bellesa i el seu poder, causa del pecat i de la perdició dels homes.

Munch també la va representar amb Adam i l'arbre al mig del dos, però en aquest cas les dues figures eren totalment contemporànies, donant amb això actualitat a la història.

Emil Nolde a "El Paradís perdut" (1921), un oli sobre tela de 106 x 157 cms. va pintar una Eva d'ample cos i ulls molt blaus asseguda al costat d'Adam. Entre les dues figures s'hi troba la serp enrollada a la tija de l'arbre que els separa.

Dins la tradició classicista dels noucentistes, Enric Casanovas (1882-1948) va esculpir, el 1915, "Eva", una figura femenina nua amb excessos volumètrics que arriben, fins i tot, a la desproporció en algunes parts del cos. L'escultura és una figura molt primitiva, en la qual sembla palpitava la naturalesa, la vivència d'allò material i vital que fa que aquesta obra s'escapi de tot classicisme. La figura, pel seu tamany i les seves formes, sembla un ex-vot primitiu més que cap obra classicista. Enric Clarassó (1857-1941) va esculpir el 1904 una "Eva", amb la qual va obtenir la medalla de plata a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1907, molt semblant a "Desconsol" (1903) de Josep Llimona. Ambdues escultures recorden la "Danaïde" de Rodin feta 20 anys abans.

El tortosí Julio Moisés, el 1925, va pintar una Eva que recorda l'Olimpia de Manet. Uns anys abans, Antoni Fabrés Costa (Barcelona 1854-1938) havia pintat una dona de llarga cabellera volant: "Eva vers la llum", un oli sobre llenç de 268 x 109 cms. Antoni Mataró (Barcelona 1889-1957) també va representar el personatge bíblic el 1933, "Eva adormida" imatge que voldria ser una figura genèrica femenina.

2.2.3.2.- Salomé.

El tema pertany al Nou Testament, però Joan no el toca i Lluç en diu ben poca cosa. Els tres evangelistes coincideixen en la maldat d'Herodies, la mare de Salomé.

*"Joan blasrava el tetrarca Herodes perquè vivia amb Herodies, la muller del seu germà, i per totes les maldats que havia comès. A totes aquestes, Herodes n'hi afegí encara una: va fer tancar Joan a la presó"*⁶⁴

"En fetxe, Herodes havia fet agafar Joan, l'havia encadenat i l'havia tancat a la presó, a causa d'Herodies, la dona del seu germà Filip. Joan li deia:

No t'és permès de conviure amb ella.

Herodes el volia fer matar, però tenia por del poble, que considerava Joan un profeta.

El dia del natalici d'Herodes, la filla d'Herodies va ballar davant els convidats, i va agradar tant a Herodes que aquest es comprometé amb jurament a donar-li el que demanés.

⁶⁴Lluç, 3, 19-20.

Ella, instigada per la seva mare, digué:

Dona'm aquí mateix, en una safata, el cap de Joan Baptista.

El rei es va entristir, però a causa del jurament que havia fet davant els convidats manà que li donessin, i va fer decapità Joan a la presó. Van dur el cap en una safata, el donaren a la noia, i ella el va portar a la seva mare”⁶⁵

Algunes petites diferències amb Marc consistirien en:

“Herodies odiava Joan i el volia fer matar, però no podia, perquè Herodes, sabent que Joan era un home just i sant, el respectava i el protegia; quan el sentia quedava molt perplex, però l’escoltava de bon grat.”⁶⁶

“-Et donaré el que em demanis, ni que sigui la meitat del meu regne.

La noia va sortir i preguntà a la seva mare:

Què haig de demanar?”⁶⁷

El tema havia estat molt tractat des de l’E.M., però la imatge que en van donar els artistes “fin-de siècle” va ser força diferent a la donada fins aleshores. Aquests van presentar la figura de Salomé com a la suma de totes les perversitats, seduccions i poder letals.

Qui va iniciar aquesta manera de representar-la va ser G. Moreau amb l’obra “Salomé”, exposada al Saló de París de 1876. En ella, la jove balla davant Herodes i porta entre les mans una flor de lotus blanca amb una tija que sembla una serp.

Al mateix temps, Flaubert escribia el seu relat “Herodies”, un relat que va formar part de l’obra “Tres Contes”. En ell, Herodies, la protagonista, era considerada una envejosa dona de l’època i Salomé, com en els relats bíblics, era només una eina cega de la calculadora mare. Però, quan la jove va ballar davant Herodes, es va transformar en una dona sensual que despertava tots els instins de qui la contemplava.

“(…) Desde niña alimentava el sueño de un gran imperio. Por llegar a realizarlo fué por lo que, desligándose de su primer esposo, se había unido a este otro que, probablemente, iba a defraudarla. (...)

Pasaban sus pies uno delante del otro, al ritmo de la flauta y de un par de crótalos. Sus brazos torneados llamaban a alguien que huía siempre. Ella le perseguía, más ligera que una mariposa, como Psiquis comprometida, como una vagabunda, y parecía presta a emprender el vuelo. (...)

Con los párpados entreabiertos, retorció la cintura, balanceaba su vientre con ondulaciones de ola, hacía retemblar sus dos senos, y el rostro permanecía inmóvil y los pies no se detenían. (...)

Danzó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se revolvía por todos lados, semejante a una flor agitada por la tempestad. Saltaban los brillantes de sus orejas. El tornasol de su espalda daba bruscos cambiantes; brotaban de sus brazos, de sus pies, de sus vestidos, innumerables e invisibles chispas, que inflamaban a los hombres. Cantó un arpa. La multitud la acogió con aclamaciones. Sin doblar sus rodillas, separando las piernas, se encorvó tanto, que su

⁶⁵Mateu, 14, 3-11.

⁶⁶Marc, 6, 19-20.

⁶⁷Marc, 6, 23-24.

mentón rozó con las tibias, y los nómadas, habituados a la abstinencia, los soldados de Roma expertos en placeres, agriados por las disputas, todos, dilatando las venas de su nariz, palpitaban de deseo.

Después giró alrededor de la mesa de Antipas frenéticamente, como el rombo de las hechiceras, y él le decía con la voz entrecortada por sollozos de voluptuosidad: “¡Ven, ven!” Giraba ella sin cesar, sonaban los salterios próximos a estallar. La muchedumbre aullaba. Pero el tetrarca gritaba más fuerte: “¡Ven, ven! ¡Será tuyo Cafarnaum! ¡La llanura de Tiberíades! ¡Mis ciudades! ¡La mitad de mi reino! (...)”⁶⁸

G. Moreau la va representar més vegades. A “L’Aparició” (c. 1876) la jove veia levitar el cap del Bautista, encara gotejant de sang, mentre ballava. Es diu que es va inspirar en l’obra de Flaubert; també hi ha qui diu que el novel·lista s’havia inspirat previament en l’altra representació que havia fet el pintor.

Uns anys més tard, Joris-Karl Huysmanns, el 1884, va publicar la novel·la “Desesseintes” en la qual l’heroï quedava extasiat en contemplar l’obra del pintor.

Aubrey Beardsley (1872-1898), el millor dibuixant del decadentisme anglès, va il·lustrar el 1894 la versió anglesa de “Salomé” d’Oscar Wilde, escrita inicialment en francès per a ser representada per Sarah Bernhart. L’obra escrita i les imatges diferien del que s’havia fet fins aleshores. Salomé era la protagonista i Herodíes prenia un paper molt secundari. O. Wilde descrivia la jove com un ésser lunar, com una flor -imatges de la dona molt usuals a l’època-, incidint en la importància de la mirada:

*“EL JOVEN SIRIO: ¡Qué hermosa está esta noche la princesa Salomé!
EL PAJE DE HERODÍAS: La miráis siempre. Demasiado. No debe mirarse a nadie de este modo... Podría sobrevenir alguna desgracia.
EL JOVEN SIRIO: Está muy hermosa esta noche. (...)
EL JOVEN SIRIO: ¡Qué pálida está la princesa! Nunca la había visto tan pálida. Se parece a los reflejos de una rosa blanca en un espejo de plata. (...)
Parece una paloma extraviada... Parece un narciso agitado por el viento... Parece una flor de plata. (...)”*⁶⁹

Però, malgrat la seva pàl·lida bellesa i la seva joventut, la representava cruel, despietada i venjadora: capaç de canviar les coses si no li feien cas:

*“SALOMÉ: ¡Iokanaán! Estoy enamorada de tu cuerpo. Tu cuerpo es blanco como el lirio de un prado que nunca fue segado. Tu cuerpo es blanco como las nieves que reposan en las montañas, como las nieves que reposan en las montañas de Judea y descienden a los valles. Las rosas del jardín de la reina de Arabia no son tan blancas como tu cuerpo (...)
¡Déjame tocar tu cuerpo!*

IOKANAÁN: ¡Atrás hija de Babilonia! El mal entró en el mundo por la mujer. No me toquéis. No quiero escucharos. Sólo escucho las palabras del Señor.

SALOMÉ: Tu cuerpo es horrible. Como el cuerpo de un leproso. Como un muro de cal por donde han pasado las víboras, como un muro de cal donde han anidado los escorpiones. Como un sepulcro blanqueado, lleno de cosas repugnantes. Horrible, horrible es tu cuerpo. (...)

⁶⁸Gustavo Flaubert: “Herodías (Tres Cuentos)” Espasa Calpe, col. Austral, núm.1259, Buenos Aires, 1959, 2a ed. pàgs. 109, 139 i 140.

⁶⁹Oscar Wilde, Aubrey Breadsley: “Salomé”, Ed. Lumen, Barcelona, 1971, pàgs. 10,11 i 17.

*SALOMÉ: Quiero que me traigan inmediatamente en una bandeja de plata... (...)
La cabeza de Iokanaán*”⁷⁰

Herodies, la mare, en aquest cas, es reafirma en la maldat de la seva filla.

“HERODÍAS: Bien dicho, hija mía.

SALOMÉ: Dame la cabeza de Iokanaán.

HERODÍAS: Bien dicho, hija mía. ¡Qué ridículo resultáis con vuestros pavos reales!

(...)

HERODÍAS: Mi hija hace bien pidiendo la cabeza de ese hombre. Ha vomitado injurias contra mí. Ha dicho cosas monstruosas contra mí. Mi hija demuestra querer mucho a su madre. No cedáis, hija mía. Lo ha jurado, lo ha jurado. (...)

*HERODÍAS: Apruebo la conducta de mi hija (...)*⁷¹

En canvi, en els personatges masculins domina la paraula, el sentit relacionat amb el pensament, que l’estructura i el conforma. A Iokanaán, els soldats no l’entenen i Salomé arriba, fins i tot, a demanar-li consell.

“LA VOZ DE IOKANAÁN: Ha llegado el Señor. Ha llegado el Hijo del Hombre. Los centauros se han ocultado en los ríos, y las sirenas han abandonado los ríos y duermen en los bosques, bajo las hojas.

SALOMÉ: ¿Quién ha gritado? (...)

SALOMÉ: Dice cosas monstruosas de mi madre.(...)

SALOMÉ: Sigue hablando, sigue hablando, Iokanaán, y dime lo que debo hacer.

(...)⁷²

Herodes també dóna importància a la paraula i al fet d’escoltar. Ell és qui clarament identifica la dona amb la lluna. La perdició d’Herodes va ocórrer precisament quan es va deixar portar pel plaer de la mirada i, fins i tot, es va horroritzar amb les demandes de la jove.

“HERODES: ¡Qué extraña está la luna esta noche! Extraña, en verdad. Como una mujer histérica, una mujer histérica en busca de amantes. Desnuda. Completamente desnuda. Las nubes quieren cubrirla, pero ella se niega. Completamente desnuda se ofrece en el cielo. Vacilando a través de las nubes como una mujer ebria... Estoy seguro de que busca amantes... ¿No es cierto que vacila como una mujer ebria? ¿Que parece una mujer histérica? (...)

HERODES: No, no Salomé. No me pidáis esto. (...)

SALOMÉ: Os pido la cabeza de Iokanaán.

HERODES: No me escucháis, no me escucháis. Dejadme hablar, Salomé.

SALOMÉ: La cabeza de Iokanaán.

HERODES: No, no queréis tal cosa. Lo decís solamente para contrariarme, porque os he estado mirando toda la noche. Sí, es cierto. Os he estado mirando toda la noche. Vuestra belleza me ha turbado (...)

HERODES: ¿Veis como no escucháis? Sosegaos. Os hablo con todo sosiego. Estoy completamente sosegado. Escuchadme. Tengo escondidas joyas (...)”⁷³

⁷⁰Op. cit., pàgs. 31 i 69.

⁷¹Op. cit., pàgs. 69, 71, 73 i 82.

⁷²Op. cit., pàgs. 18, 20 i 30.

⁷³Op. cit., pàgs. 38, 70, 72 i 74.

Al final de l'obra, la pròpia Salomé -en escena només se sent la seva veu- s'identifica amb el vampir.

*“LA VOZ DE SALOMÉ: ¡Ah! He besado tu boca, Iokanaán, he besado tu boca. Tus labios tenían un amargo sabor. ¿Era el sabor de la sangre?... Tal vez era el sabor del amor. Dicen que el sabor del amor es amargo. Pero ¿qué importa? ¿Qué importa? He besado tu boca, Iokanaán, he besado tu boca. (...)”*⁷⁴

Les il·lustracions que hi va fer A. Breardsley s'oposen als excessos ornamentals de les obres de G. Moreau. La figura femenina de Beardsley es prima, estilitzada i amb una llarga cabellera negra. Les línies que tanquen les figures són segures i anguloses, la qual cosa augmenta la sensació de perversitat i de sadisme de la jove. La seva culminació és a les darreres imatges, quan agafa el cap del profeta de la safata i l'enlaira.

Franz von Bayros en va fer un gravat (cap el 1900) en el qual una pornogràfica i luxuriosa Salomé posa un dels seus pits a la boca del cap ja tallat del profeta que està sanguinós sobre la safata.

El 1906, Franz von Stuck en va pintar un oli en el qual la jove, de formes rodones i sinuoses, molt eròtica, balla nua davant el cap del Bautista.

També el noruec Munch la va representar i, en aquest cas, el cap tallat del profeta era el seu propi autorretrat.

Així doncs, la imatge d'aquest personatge bíblic va seduir totes les arts del tombant de segle. El 1907 Richard Strauss en va estrenar una òpera a Viena.

2.2.3.3.- Judit.

“Capitulació general davant d'Holofernes. (...) Així i tot, va devastar aquells territoris i va tasllar tots els boscos sagrats. La seva missió era fer desaparèixer tots els déus d'aquells països, perquè totes les nacions donessin culte només a Nabucodonosor, i totes les llengües i tribus l'invocessin com a déu. (...)

***Presentació de Judit.** També Judit es va assabentar de la situació. Judit era filla de Merarí. Descendia d'Israel, per la línia d'Ox, Josef, (...)*

Ja feia tres anys i quatre mesos que Judit era viuda. Vivia a casa seva, en una cabana que s'havia fet al terrat. Sempre duia la roba de sac sota els seus vestits de viuda. D'ençà que havia perdut el marit, dejunava cada dia, llevat dels dissabtes i les festes de la lluna nova amb les seves vigílies i de les altres festes i celebracions d'Israel. Era bellíssima i tenia una figura molt bonica. El seu marit Manassès li havia deixat or i plata, criats i criades, bestiar i camps, i ella en tenia cura. (...)

***Conversa de Judit amb els caps de Betúlia.** Un cop a casa, Judit els va dir:*

Autoritats de Betúlia, us prego que m'escolteu. No és correcta la proposta que heu fet avui al poble. No és correcte aquest jurament que us obliga davant de Déu a donar la ciutat als nostres enemics si el Senyor no us socorre dins aquest termini. (...) Poseu a prova el Senyor totpoderós, però així no conexereu mai les seves intencions. (...) -Doncs bé, escolteu-

⁷⁴Op. cit., pàg. 83.

me! Jo portaré a terme una gesta que serà recordada per totes les generacions del nostre llinatge. (...)

Judit arriba al campament enemic. Acabada aquesta pregària de súplica al Déu d'Israel, Judit es va aixecar de terra, cridà la seva serventa de confiança i baixà dintre casa, on acostumava a passar el dissabte i les altres festes. Es va treure la roba de sac i el vestit de viuda. Va rentar-se tota ella i s'ungí amb un perfum preciós. Després de pentinar-se, es posà una diadema i es mudà amb el vestit de festa, el mateix que duia en vida de Manassès, el seu marit. Es va calçar les sandàlies i s'engalanà amb totes les seves joies (...) Després va donar a la serventa un bot de vi i un gerro d'oli; també va omplir un sarró amb gra torrat, pastissos de panses i figues, i pans pastats segons la llei jueva; va embolicar bé aquestes provisions i les va carregar a la criada. Llavors van sortir totes dues cap a la porta de la ciutat de Betúlia (...) Les dues dones caminaven de dret per la vall quan es van trobar amb una avançada assíria. Van detenir Judit i li van preguntar:

De quin bàndol ets? D'on véns i on vas?

Sóc una hebrea. Fujo de la meva gent, ja que aviat seran posats a les vostres mans perquè els engoliu. Vinc a entrevistar-me amb Holofernes, el general en cap del vostre exèrcit, per donar-li informacions exactes. Jo li ensenyaré un camí per on podrà pujar i apoderar-se de tota la regió muntanyosa sense perdre ni un sol home. (...)

Entrevista de Judit i Holofernes. (...) Les paraules de Judit van agradar a Holofernes i a tots els seus oficials. Meravellats de tanta saviesa, deien:

Enlloc del món no trobareu una dona com aquesta: bonica de cara i assenyada en el parlar (...)

Judit es queda al campament. Holofernes va fer entrar Judit al lloc on tenia parada la taula amb vaixel·la de plata i va manar que li servissin el mateix menjar i el mateix vi que a ell. Però Judit digué:

No menjaré res d'això per no caure en res que ofengui Déu. En tinc prou amb les provisions que he dut. (...)

El banquet d'Holofernes. El dia quart, Holofernes va oferir un banquet reservat als seus ajudans. No hi va convidar cap altre subaltern, i digué a Bagoes, l'eunuc que duia tots els seus afers:

Vés a convèncer l'hebrea que tens a càrrec teu que vingui a menjar i beure amb nosaltres. (...)

Judit s'engalanà amb els seus vestits i es va posar totes les joies. La seva criada s'avançà i va estendre a terra davant d'Holofernes les pells de xai que Bagoes havia donat a Judit perquè s'hi ajagués cada dia durant els àpats. Judit entrà i es va estirar damunt les pells. En veure-la, Holofernes se sentí comprès i trasbalsat. Estava encès pel desig de posseir-la. De fet, des del primer dia que la va veure espiava l'ocasió de poder-la seduir. Holofernes li digué:

Beu i alegra't amb nosaltres.

Judit va respondre:

Sí que beuré, senyor. Des que vaig nèixer, avui és el dia més gran de la meva vida.

I va menjar i beure davant d'ell allò que li havia preparat la seva criada. Holofernes estava tan captivat per Judit, que anava bevent més i més vi. Mai de la vida no n'havia begut tant en un sol dia.

Judit mata Holofernes. (...) Tothom s'havia retirat. No quedava ningú, ni petit ni gran, al dormitori. Aleshores Judit, dreta al costat del llit d'Holofernes, va dir interiorment: "Senyor, Déu totpoderós, mira benigne en aquesta hora això que ara faré per a glòria de Jerusalem. Ara és el moment de socórrer la teva heretat i de fer complir el meu propòsit de destruir els enemics que s'han alçat contra nosaltres." Judit es va acostar a la columna de la capçalera del llit i en va despenjar el sabre; atansant-se, agafà Holofernes pels cabells i

digué: “Senyor, Déu d’Israel, fes-me forta en aquest moment.” Amb tota la força, li va donar dos cops al coll i li tallà el cap en rodó. Després va fer rodolar el cos fora del llit i arrencà la mosquitera que penjava de les columnes. Va sortir al cap d’un moment i va donar a la seva serventa el cap d’Holofernes perquè el fiqués dintre el sarró de les provisions. Van sortir totes dues, com tenien costum, per anar a la pregària. Van travessar el campament, van vorejar el torrent i pujaren muntanya amunt fins a les portes de Betúlia.”⁷⁵

Aquest tema també va seduir els artistes de final de segle, malgrat havia estat molt representat des del Quattrocento. S’han de recordar les diferents versions que en va fer Artemisia Gentileschi (1593-1652/3) en les quals donava una imatge diferent a les que s’havien fet fins aleshores.

En el XIX Judit es va convertir en la imatge paradigmàtica de la “Femme-Fatal” i solia aparèixer mentre executava l’acció, tot gaudint d’ella. Es va considerar un símbol de la castració de l’home.

G. Klimt la va pintar com un emblema de sensualitat, de plaer, de dolor i de mort. La societat del moment va confondre la imatge de Judit amb la de “Salomé” pintada per G. Moreau. Malgrat el títol de l’obra de Klimt estava escrit i hi posava “Judit”, es va considerar que la figura femenina era Salomé, atribuint l’error d’interpretació al mateix autor; error explicable degut al paral·lelisme de totes dues heroïnes bíbliques, la iconografia de les quals pot ser molt semblant: dones belles, seductores, amb un cap a les mans, instigadores o executores d’un crim ordit per a la salvació personal o col·lectiva.

A “Judit I”, també coneguda com a “Judit i Holofernes”, de 1901, la figura femenina es mostra de front, redreçada i amb els ulls mig clucs; però la seva mirada és convincent i precisa. És una figura femenina bella i nítida que porta el cos mig nu i luxuriosament abillat. El quadre ha estat interpretat com a la plasmació del poder i del domini femení que utilitza la bellesa com a arma ofensiva. El cap d’Holofernes està col·locat sota el pit mig nu de la dona, a un costat de l’obra, al qual ella no fa cap cas. Veritablement la figura sembla estar en èxtasi, amb els seus llavis mig oberts i la mirada de satisfacció per l’execució d’allò ordit; es podria dir que és el triomf sobre l’home mort.

Però, a la vegada, l’ample collaret que porta podria tenir una triple interpretació: la de ser una mera joia que l’adorna i l’embelleix, la d’alludir a la decapitació o, potser, és un símbol del sotmetiment de la dona com a tal. Sigui el que sigui, és un quadre paradigmàtic que, amb els daurats i l’eliminació del fons o la seva unió amb el marc, es converteix en una icona bizantina i oriental, en una imatge secularitzada.

Tant a la “Judit I” com a la “Judit II” (1909), l’autor va contemporanitzar les figures, de manera que ja no eren éssers mitològics, bíblics; sinó vieneses de l’època.

La “Judit II” és una obra de format molt allargat i estret, l’espai de la qual està gairebé tot ocupat per la figura femenina de blanca pell, negres cabells, rostre maquillat i decrepit, però de gran bellesa. Les seves mans primes, llargues, ossudes, crispades i plenes de joies s’emboliquen entre els cabells del cap tallat d’Holofernes. Les formes anguloses, blanques i negres, i la decoració plana que envolta la figura creen una atmosfera d’inexorabilitat i d’amenaça. És la clara imatge de la dona devoradora, vampiresa. És la imatge ambivalent de

⁷⁵Llibres Deuterocanònics, Judit: 3, 8; 8, 1, 4-7, 11, 13, 32; 10, 1-6, 11-13; 11, 20-21; 12, 1-2, 10-11, 15-20; 13, 4-11.

la dona de l'època: una dona que encisa, enamora i, a la vegada, fa por.

2.2.3.4.- Dalila.

“Dalila traeix Samsó. Després d'això, Samsó es va enamorar d'una dona de la vall de Sorec que es deia Dalila. Els magistrats filisteus van anar a trobar-la i li digueren:

Afalaga'l per saber d'on li ve tanta força i com podríem fer-nos-ho per lligar-lo i així poder-lo dominar. Et donarem cada un mil cent sicles de plata. (...)

Dalila li digué:

Com pots dir que m'estimes si no em confies el secret del teu cor? És la tercera vegada que et burles de mi i no em vols fer saber d'on et ve tanta força.

Dalila es va fer tan pesada insistint un dia i un altre amb les seves preguntes, que Samsó, esgotat com per a morir-ne, li va obrir el cor dient:

No m'he tallat mai els cabells, perquè estic consagrat a Déu des d'abans del meu naixement. Si em tallaven els cabells, em mancaria la força i em tornaria feble, i seria com els altres homes.

Llavors Dalila va comprendre que Samsó li havia confiat el seu secret i va fer venir els magistrats filisteus:

Pugeu, que ja m'ha revelat tot el seu secret.

Ells hi anaren amb els diners a la mà. Dalila va fer que Samsó s'adormís sobre els seus genolls i cridà un home que li tallés les set trenes. Samsó començà a afeblir-se i va perdre la força.

Dalila cridà:

Samsó, els filisteus són aquí!

Ell es despertà, pensant que se'n sortiria i se'n desfaria com les altres vegades, però no sabia que el Senyor s'havia allunyat d'ell. Llavors els filisteus el van agafar i li buidaren els ulls. Després el baixaren a Gaza, el van lligar amb dues cadenes de bronze i li feien moldre gra a la presó. Mentrestant, el cabell de Samsó havia començat a créixer, com abans de rapar-lo.”⁷⁶

El tema simbolitza la perdició de l'home a causa d'una dona i, donat que el tema interessava tant a G. Moreau, aquest en va fer varies i diverses versions.

El tema també es va utilitzar com a exemple del domini del sexe dèbil sobre el fort. Així ho va veure Max Liebermann quan va pintar la dona triomfadora a “Samsó i Dalila” (1901), on va representar les dues figures nues sobre el llit: l'home estès i adormit, ella asseguda enlairant els cabells tallats de l'home, únic recurs per identificar el tema. L'artista volia deixar palès el poder sexual de la dona que pot arribar a vèncer qualsevol home, fins el més poderós.

Alexander Oppler en va fer una escultura, “Samsó i Dalila” (c.1908), on representava l'home nu i exhaurit al terra, recolçant el seu rostre a la falda de la dona que el mira orgullosa i amb els pits descoberts.

El gust preferent per la representació d'aquesta narració bíblica podria tenir el seu origen en els texts de Sacher-Masoch que havien deixat encantats els intel·lectuals de l'època. L'autor va ser reconegut oficialment amb al Creu de la Legió d'Horror el 1883. La moda va

⁷⁶Llibre dels Jutges: 16, 4-5, 15-22.

arribar a totes les arts i, ja el 1877, Camille Saint-Saëns estrenava l'òpera "Samsó i Dalila" a Weimar.

2.2.4.- Personatges històrics.

2.2.4.1.- Cleòpatra.

“(? 69-30 a.C.) Darrera reina d’Egipte. Filla de Ptolomeu XII Auletes, començà regnant ensems amb el seu germà Ptolomeu XIII. Acusada de conspirar contra aquest aconseguí l’ajuda del Cèsar, després de l’entrada d’aquest a Alexandria (48 a.C.), de tornada de la batalla de Farsàlia. El dictador associà els dos germans al tron, però, rebel·lat Ptolomeu, Cleòpatra, amb l’ajuda de Cèsar, destruï els seus enemics juntament amb el seu germà durant la guerra alexandrina (48-47 a.C.). Amistançada amb Cèsar, anà a Roma. Després de la mort d’aquest tornà a Egipte, on s’alià i s’amistançà amb Marc Antoni, el qual governava a Orient. L’any 40 a.C. Marc Antoni tornà a Roma, on esposà Octàvia, germana d’Octavi, però, en tornar a Egipte reemprengué la seva aliança amb Cleòpatra i construï, ensems amb la part d’imperi que li pertocava, un regne independent. En repudiar (32 aC) Octàvia, s’aguditzà la separació entre Marc Antoni i Octavi, la qual cosa desembocà en una declaració de guerra contra Cleòpatra. A la batalla d’Àccium, Marc Antoni i Cleòpatra foren totalment derrotats i, després de fugir a Egipte, se suïcidaren.” G.E.C.

El tema de Cleòpatra no era nou a les arts plàstiques; la figura va començar a representar-se en el Renaixement. Cleòpatra, la reina egípcia que adorava la lluna, com Salambó, va captivar Gustav Moreau qui la va pintar cap el 1887 en una petita aquarel·la plena de joies i de luxe. Aquesta genèrica manera de representar-la feia que Cleòpatra es pogués confondre amb d’altres heroïnes del gust de l’època com Salambó, o Salomé, o Herodies.

Alexandre Cabanel va pintar “Cleòpatra” (1887) mentre assajava el verí amb els seus amants i amb un tigre al costat, com a símbol de còlera i de crueldat. També la van representar L.Alma Tadema i el nord-americà Ch. A. Winter.

En els fons del MNAC es pot trobar l’oli sobre tela "L'embarc de Cleòpatra" (c.1880) de grans dimensions, 268 x 149 cms, pintat per Arcadi Mas Fondevila (Barcelona 1852 - Sitges 1934).

2.2.4.2.- Mesalina.

“(En llatí Valeria Mesalina, aprox. 25-48) Emperadriu romana, muller de l’emperador Claudi I. Li han estat atribuïdes tot de disbauxes i ha esdevingut proverbial la seva lascívia, ampliament divulgada per Plini i Juvenal, així com la crueldat, unida a les seves ambicions i intrigues. Amistançada amb C. Sili (que cobejava el tron), hi gosà contreure matrimoni públicament (48), afrontant la figura de l’emperador, el seu marit. Aquest la féu ajusticiar, juntament amb el seu amant.” G.E.C.

Un altra vegada, G. Moreau es va inspirar en un personatge històric femení, “Mesalina” (1874) i la va presentar nua, plena de joies i de perfil sobre un fons obscur que resalta la blancura del seu cos. Un amant l’abraça, però la dona roman inaccessible i estàtica.

A. Beardsley en va fer un gravat el 1895 guiat per Swinburne on la dona apareixia forta, poderosa i malvada, i amb uns grans pits descoberts.

Toulouse-Lautrec, el 1900-1901, va assistir a Burdeus a la representació de l’òpera “Mesalina”, de Lara, i a la llotja on disfrutava contemplant-la, a la dreta de l’escenari, va fer-ne tot una sèrie d’apunts que es convertirien en sis pastels.

En general, a finals del segle XIX, els artistes decadents es van interessar per totes aquelles dones, reines sumptuoses, cortesanes, etc. i, en especial, per aquelles que van deixar esfonsar el seu imperi.

El belga Jean Delville va pintar una tètrica composició en la qual una mà aixeca per la cabellera el cap tallat d’una reina de rostre demacrat que destaca sobre un fons arquitectònic. L’obra es titula “La fi d’un regne” (1893) i, en efecte, podria representar el cap tallat d’una emperadriu bizantina coronada amb pedres precioses. També serà representada, entre d’altres figures femenines històriques, Lucrècia Borja, la filla d’Alexandre VI, com a prototipus de la depravació femenina.

2.2.5.- Personatges literaris.

2.2.5.1.- Sidònia von Bork.

“... la fetillera Sidònia, protagonista d’una novel·la arcaica i terrorífica del clergue alemany Wilhem Meinhold, escrita el 1847. Relatada en forma de crònica, va ser traduïda a l’anglès dos anys més tard, quan estava molt de moda la literatura romàntica alemanya. Sidònia, una jove noble de Pomerània, de gran bellesa, no només destruïa tots aquells que interferien els seus plans o la seva vida, sinó que, amb els seus sortilegis, es va venjar de la família dels ducs de Pomerània, provocant-los-hi la mort o l’esterilitat. La seva perfídia va ser finalment castigada i, com les bruixes, va morir a la foguera a l’edat de vuitanta anys.”⁷⁷

E. Burne-Jones en va fer una petita aquarel·la (33 x 17 cms.) el 1860, en la qual representava en un primer pla la fetillera maquinant algun nou assassinat pervers i, al fons, uns altres personatges de la història. La jove dona està de perfil i porta els cabells recollits amb una mena de gandalla. El seu preciós i elegant vestit recorda les anelles de les cadenes. Rossetti, Swinburne i d’altres del seu cercle també es van interessar pel tema.

2.2.5.2.- La Belle Dame sans Merci.

Uns anys més tard de la publicació de la balada de Keats, l’obra va inspirar els pre-rafaelites i els simbolistes. J.W. Waterhouse va pintar “La Belle Dame sans Merci” (1893) en la qual una jove de blanca pell i mirada dolça sedueix el cavaller atansant-lo cap a ella amb la

⁷⁷Erika Bornay: “Las hijas de Lilith”, op. cit., pàg. 226.

mata dels seus llargs cabells que envolten el coll del jove com si fossin un llaç. La composició incideix en l'acció seducció-captura. La jove, la va presentar asseguda en una petita clariana d'un bosc, envoltada de floretes, mirant el jove cavaller; aquest està cobert d'una pesada armadura i gairebé convençut, mig engenollat i tot intentant resistir-se al seu encís.

De manera semblant la va representar, el 1926, Franck Canogan Cowper. Tot ocupant el centre de la composició, la Belle Dame està asseguda entre flors exhibint el seu cos i la seva llarga cabellera, mentre el jove cavaller roman estirat al terra dins la seva pesant armadura.

2.2.5.3.- Salambó.

Era la filla del general cartaginès Amílcar Barca, segons la novel·la homònima de Flaubert. L'escriptor es va basar en el Llibre Primer de Polibi sobre la guerra dels mercedaris contra Cartago. Però també va llegir tots els autors que han parlat més o menys directament de Cartago, com Apià, Diodor de Sicília, Plini, Plutarc, etc. i la Bíblia.

L'obra és una peça de ficció que gira entorn d'un tema amorós, en el qual el mercenari Matho troba la mort com a conseqüència directa de la seva passió per la bella Salambó. Flaubert va recrear la relació de la jove i la seva companya, la serp pitó, com ningú havia gosat fer-ho fins aleshores.

“La pesada tapicería se agitó y por encima de la cuerda que la soportaba apareció la cabeza de la pitón. Bajó lentamente como una gota de agua que se desliza a lo largo de un muro, se arrastró entre las ropas esparcidas y luego, con la cola pegada al suelo, se irguió cuan larga era y sus ojos, más brillantes que carbunclos, se clavaron como dardos en Salambó.

El miedo al frío o el pudor la hicieron tal vez vacilar al principio. Pero se acordó de las órdenes de Schahabarim y se adelantó; la pitón se dobló y, poniendo sobre la nuca la mitad de su cuerpo, dejó pender su cabeza y su cola como un collar roto cuyos dos extremos llegaban hasta el suelo. Salambó se la enroscó en torno a su cintura, bajo sus brazos, entre sus rodillas; luego, cogiéndola por la mandíbula, aproximó su pequeño hocico triangular hasta la punta de sus dientes y, entornando los ojos, se acostó a la luz de la luna. La blanca luz parecía envolverla en una niebla de plata; la huella de sus pasos húmedos brillaban en las losas; las estrellas palpitaban en la profundidad del agua mientras la pitón apretaba contra ella sus negros anillos atigrados de placas de oro. Salambó jadeaba bajo aquel peso excesivo, se doblaba, se sentía morir, con la punta de la cola la serpiente la golpeaba suavemente en el muslo; luego, al cesar la música, se dejó caer al suelo.”⁷⁸

Aquesta novel·la va inspirar tot un seguit d'obres a les arts plàstiques, com, per exemple, la composició “Salambó” del pintor alemany Carl Strahtmann en la qual la jove espera, amb els braços oberts, l'abraçada de l'animal. També el francès Gabriel Ferrier la va pintar el 1881. L'obra va ser motiu d'escàndol perquè presentava els dos cossos, el de Salambó i el de l'animal, al terra i molt entrelaçats. Tanmateix Franz von Stuck va pintar un oli anomenat "El pecat" (1893), que representa una dona jove nua, amb una mirada

⁷⁸Gustave Flaubert: “Salambó”, Montesinos Editor, Barcelona 1984, pàgs. 162-163.

desafiadora, sobre el cos de la qual penja una pitó desmesurada amb el seu cap a la mateixa alçada que el de la jove mantenint també una mirada intimidatòria. Malgrat el seu títol, aquest quadre pot il·lustrar l'escena citada de la novel·la de Flaubert: la simbiosi de la pitó i l'heroïna cartaginesa.

També es varen representar altres personatges femenins extrets de la literatura, com el de Lorelei, creat pel poeta alemany C. Brentano. En aquest cas, la jove és una mena de sirena que sedueix els homes amb els seus cants i els porta cap a l'abisme. L'escriptor H. Heine va tractar també el mateix tema, però el personatge de Lorelei apareix com a un ésser molt més cruel que el creat per C. Brentano.

2.2.6.- Altres imatges de la dona com a *femme-fatal*.

2.2.6.1.- La prostitua.

En una època en la qual la prostitució va tenir tanta importància, pels motius que ja s'han analitzat, era molt lògic que el tema fos tractat a la literatura i representat a les arts plàstiques.

El tema va entrar a la pintura contemporània amb els gravats de Goya de la sèrie "Caprichos". En unes quantes d'aquestes làmines l'artista plasmava de forma meravellosa el món de la prostitució a l'Espanya del moment.

A l'Anglaterra, artistes, escriptors, reformadors socials i moralistes van sentir una fascinació especial per aquesta història que va cuallar sobretot en els pre-rafaelites. Per a Rossetti es va convertir en una obsessió; li va dedicar poemes i en va fer moltes versions en gravats i pintures des del 1853 fins a la seva mort. A més va ser l'únic tema pel qual va utilitzar figures contemporànies en el seu tractament. Curiosament la pintura "Trobada" mai arribaria a ser acabada. En ella, Rossetti representava una noia tapant-se la cara i mig al terra quan era reconeguda per un carreter. El jove intentava ajudar-la simbòlicament aixecant-la del terra per a portar-la pel "bon camí". La dona a l'esquerra de la composició, és al costat del mur d'un cementiri, com a símbol de "dona caiguda" (la mort), mentre que el jove és al costat d'unes cases on nien les orenetes.

En aquesta mateixa línia, W. H. Hunt havia pintat "El despertar de la consciència", ja el 1853, una obra de molta càrrega moral que va tenir moltes interpretacions. En ella, l'autor va fer coincidir l'instant de la consciència amb l'alliberament de l'ocell de la gàbia pel gat i amb l'entrada de la llum per la finestra.

Uns anys més tard, Eduard Manet presentava al Saló de 1863 "Olympia", una pintura de gran tamany que va escandalitzar tothom. L'artista, sense cap mena de càrrega moral, presentava a la burgesia del moment el retrat d'una prostituta nua, asseguda sobre el llit amb les cames creuades, que mirava l'espectador de fit a fit i que no feia cap cas a la donzella que li oferia un ram de flors, regal segurament d'algun client. Amb aquesta obra, Manet va voler contemporanitzar "La Venues d'Urbino" de Tizià i no només li va treure el qualificatiu de Venus, sinó que va canviar qualsevol símbol domèstic i de fidelitat (allò que estava fent la criada, el gos, la postura i l'actitud de la dona, així com la manera d'abillar-se) pels que corresponen a una dona de la vida. Aquesta era la imatge d'una dona nua, amb rostre

individualitzat que mirava de manera activa l'espectador. Fins aleshores les dones nues acostumaven a ser Venus o deesses clàssiques, amb les quals ningú es podia identificar. Manet va pintar una dona transgressora que posava davant els ulls de la burgesia convencional de l'època: era la imatge de la prostituta a qui acudia el burgès per a trobar els plaers fora del llit matrimonial i això va irritar la societat ben pensant del moment.

El 1877 el mateix autor va pintar "Nana", una "cocotte" en roba interior davant el mirall. A l'obra, la dona mira cap a nosaltres tot oblidant-se del burgès que l'espera assegut en un sofà. Aquesta era la prostituta, la cortesana, que es relacionava amb el poder i els diners i la va representar en el seu món, però no exposant-se descaradament com si fos una Venus. La "Nana" de Manet ha estat relacionada amb la novel·la de Zola del mateix títol.

El tema de l'Olimpia, el va representar posteriorment Cézanne (1839-1906). El 1872-73 va pintar "Una moderna Olimpia" on la figura femenina nua sura sobre un núvol en un luxós interior. En aquest cas, però, no hi ha cap innovació en la representació de la figura.

Qui va deixar una constància molt clara de la prostitució parisina en els seus dibuixos va ser C. Guys, amb els quals en va fer una veritable crònica. Tanmateix s'ha d'esmentar en aquest sentit, Félicien Rops. Ambdós van reflectir el món de les prostitutes del carrer, de les prostitutes de baixa extracció social.

L'impressionista Degàs també va tocar el tema i ho va fer de diferents maneres. A l'obra "La dona que béu absent" utilitzava una composició tallada i en zig-zag. La protagonista era una prostituta pobre, asseguda a una taula de marbre d'un bar amb la mirada perduda per l'alcohol i al costat d'un captaire begut i ridícul. Però no hi cap càrrega moral en aquest tractament del tema, com tampoc hi és a les pintures dels interiors dels bordells que va pintar com, per exemple, "L'aniversari de la patrona" (c.1879).

Aquest món va ser molt ben retratat per Toulouse-Lautrec qui en va quedar fascinat a partir de 1891, després de passar algunes temporades en un parell de prostíbuls. Llavors va pintar tot una sèrie de panells per a decorar-los, de gravats i d'estampes que es publicaren el 1896 sota el títol "Elles".

A. Beardsley, malgrat la dificultat en tocar aquests temes degut al puritanisme vigent a la societat anglesa, va fer un gravat el 1894, "Educació sentimental", en el qual una "madame" llegia el reglament de la casa a una jove.

Russolo (1885-1947), ja dins l'estètica futurista, va representar una jove nua asseguda, sobre un fons d'espais descomposats en formes geomètriques i de colors primaris, que, de manera desvergonyida, jugava fent bombolles de sabó i tirant-les a l'espectador. L'ombra de la jove semblava representar l'energia descomposta de la mateixa.

Les prostitutes o dones de la vida van ser representades també a Catalunya. Clarà en va fer una estaueta, d'uns 30 cms., "Cortesana". L'obra representa una jove nua que es tapa. Ricard Canals (1876-1931), amic de Nonell (1873-1911), però molt més contemporitzador que ell, malgrat també va conrear el miserabilisme, va pintar en una tècnica molt impressionista "Al bar" (c. 1910), on dues dones en un interior d'un bar agafen per l'espatlla l'home que està assegut en una taula rodona. Abans, cap el 1903, havia fet l'obra "Cafè concert" en la qual es podia contemplar l'escenari d'un cabaret al fons i, en primer pla, els espectadors d'esquena. L'obra rep una clara influència de Degàs.

Però el món de les prostitutes es considerava que era també el món de les dones que volien oblidar, que volien calmar el seu dolor físic i mental de qualsevol manera; una forma molt freqüent de fer-ho era mitjantçant la droga. Els artistes van quedar ben aviat fascinats davant aquesta nova manera de depravació femenina i les representacions de drogadictes, de morfinòmanes, etc. van passar a formar part de les seves obres. Bram Dijkstra arriba a afirmar que, després del 1900, a cap exposició important hi podien faltar imatges de fumadores d'opi o de dones adictes a la morfina. Aquestes obres portaven una forta càrrega moral: allà havia anat a parar la dona caiguda.

Rusiñol ho va deixar molt palès a “La morfinòmana” (1894) on una jove pateix els efectes de la droga en el llit; hi ha qui diu que són els efectes personals de la droga els que va representar l'artista. Alexandre de Riquer (1856-1910) va fer una composició estreta i vertical, “Figura femenina olorant cascall” (1887), en la qual una dona, amb el cos girat enrere, olora el cascall, calze de l'opi, mentre els seus llargs cabells s'estan convertint en libèl·lula, animal molt utilitzat a la iconografia catalana del període modernista.

2.2.6.2.- La dona i la mort.

La por a la Nova Dona, a la Femme Fatal i, potser també, la por als possibles efectes de la prostitució, juntament amb la misogínia masculina, van donar lloc a tot una sèrie d'imatges en les quals la dona portava l'home cap a la destrucció, cap a l'abisme, cap a la mort, representada sovint a través de la seva figura femenina.

Aquestes són imatges de dones perverses, reflexe de la por i la desconfiança de l'home davant una possible utilització del poder per part de la dona.

A la literatura, Flaubert va publicar “Les temptacions de Sant Antoni” el 1874. Era una novel·la sobre la lluita del sant contra les temptacions de la carn. El tema va passar ràpidament a les arts plàstiques: Félicien Rops i Domenico Morello en va fer unes composicions força exagerades. Les obres suposaven l'inici de la representació del poder de la dona sobre l'home, sobretot del poder sexual de la dona. Fins i tot Cézanne representaria també aquest aspecte de la història del sant.

A. Bearsdley va fer un dibuix per a la portada de la novel·la de John Davidson “The full and true account of the wonderful mission of Earl Lavender” en el qual una imatge femenina dempeus, aguantant-se el vestit amb una mà, fuetja amb l'altra un jove agenollat als seus peus.

Félicien Rops (1833-1898) en un gravat del 1892, “Mors Syphilitica”, mostra una figura femenina que porta una dalla, com a símbol de la mort. Abans, però, el mateix artista havia pintat “La mort al ball” (1865-75) on qui balla és un esquelet vestit de dona.

Carles Schwabe (1866-1926) a “La mort del sepulcrer” (1895-1900) presentava un sepulcrer, de llarga barba blanca en un cementiri nevat, en un primer pla i dins la fosa. Fora, al seu costat, estava la personificació de la mort: una dona jove, estilitzada i bella, vestida de llarg i amb unes ales del mateix color que el vestit. Amb la mà dreta la jove sosté una enigmàtica llum que només il·lumina la part inferior del seu rostre: és la llum de la vida que s'apaga?. La imatge pot ser el símbol del domini o del poder de la dona jove sobre l'home,

poder que pot portar aquest fins a la mort.

A l'obra de Ferdinand Keller (1842-1922), "La tomba de Böcklin" (1901-02), la figura femenina apareix en forma de relleu en els dos brancals de la porta del sepulcre i a la llinda va pintar el cap d'una mena de medusa.

G. Klimt, en dues de les seves obres, mostrà la dicotomia vida/mort mitjantçant també la representació de la figura femenina. En els dos casos, la figura femenina està prenyada i acompanyada de calaveres i caps d'enigmàtics personatges. Les obres tenen títols ambigus "Esperança I" i "Esperança II", (les dues obres són de 1907-08), però en alemany els títols eren "Hoffnung" que significa "encinta", estat en el qual es troben les dues figures femenines representades.

A "Esperança I" una jove d'abundant cabellera roja, en avançat estat de gestació, dempeus i de perfil, ens mira enigmàticament. Què representen les terribles figures que l'acompanyen: dos rostres tètrics i una calavera? Potser simbolitzen la corrupció i la seva relació amb la concepció? O potser la pintura fa referència a l'instint sexual com a una trampa de la dona vers l'home? Figures semblants aparèixen a l'altra obra, on només la jove presenta una actitud diferent i, excepte els pits, la resta del cos se'l tapa amb una mena de capa.

Munch va representar "La jove i la mort", una obra escarafallosa on una jove balla molt abraçada amb un esquelet. Franz von Stuck (1863-1928) va pintar a l'oli un petit panell - 47 x 46 cms.-, "L'assassí" (1891), on tres dones observen cautelosament rera una paret com un home mata un altre. Les tres figures femenines podrien ser les tres Parques, els personatges mitològics que regien la vida dels humans: una donava la vida, una altra era l'encarregada de treure-la. En aquesta obra, es pot identificar molt clarament entre les tres figures femenines la parca que talla el fil de la vida: una vella de rostre demacrat i celuri.

Ja en el món de les avantguardes, el pintor naif Henri Rousseau, el Duaner, va utilitzar la figura femenina, amb cos de nena i cara adulta, com a imatge de la deessa Belona, la deessa de la guerra, a la composició titulada "La guerra". La imatge femenina salta del cavall apocalíptic sobre un paisatge de desolació i mort. Una altra manera, doncs, d'identificar la figura femenina amb la mort.

Ramón Casas va utilitzar la figura femenina en un cartell anunciador de la "sífilis", el 1910. Malgrat l'artista es va caracteritzar per donar, a les seves obres, una imatge més moderna i innovadora de la figura femenina, en aquest cas, suposava que era la portadora de la malaltia venèria, mortal aleshores.

2.2.6.3.- La vampiresa.

A finals del s. XIX, per combatre l'anèmia que afectava moltes dones de la classe mitja i alta, els metges afimaven que la millor solució era beure la sang d'altri el més fresca possible. Per la qual cosa, bevedors i bevedores de sang d'arreu s'atansaven als escorxadors.

Al Saló dels Artistes Francesos de 1898, Joseph Ferdinand Gueldry (1858- després de 1933) va exposar "Els bevedors de sang" que representava aquest fet i l'obra va ser molt admirada i reproduïda.

Aquests personatges van aparèixer també a la literatura. El 1900, la novel·lista francesa Rachilde, a qui els simbolistes consideraven una gran escriptora, va publicar el relat “La dona que beu sang”. L’obra es pot incloure entre els tractaments mèdics de finals de segle i la fascinació per la dona/vampir que sentien els intel·lectuals de l’època. És també un exemple clar del domini i de l’adoctrinament patriarcal que van patir les dones i que, com a l’autora, les va portar a menysprear el fet de ser dona.

Les narracions sobre vampirs que ens han arribat fins avui daten d’aquesta època; moltes d’elles han estat passades al cinema, la qual cosa ha augmentat la seva popularitat. En el tombant de segle els vampirs simbolitzaven la “New Woman”, la dona envejosa de sexe, de poder i de diners i, des de llavors, el mot “vampiresa” és sinònim de Femme Fatal. El vampir simbolitzava l’animal etern que hi havia dins de tota dona, que sempre estava en lluita contra les forces civilitzadores, evidentment masculines. L’equivalent jueu del vampir seria Lilith, la seductora i devoradora d’homes, segons la tradició oriental.

Entre d’altres artistes, el noruec Munch en va fer una bona representació cap el 1894, El “Vampir”, títol suggerit pel poeta i amic de l’artista Przybyszewski, arrel de la novel·la “Dràcula” de Bram Stoker. A l’obra, una dona de llargs cabells rojos embolca amb ells i amb els seus braços el coll de l’home que s’agafa a ella amb humilitat. De tota manera, l’artista comentava el 1933 en una carta a Jen Thiis:

*“A la meua carpeta tinc els primers esborranys de “El petó” i de “Vampir”. Daten dels anys 1885-1886. Vampir és el que fa que el quadre sigui literari, però de fet, no és més que una dona que besa un home al coll”*⁷⁹

A la literatura catalana del moment, Prudenci Bertrana escriu “Dona Fatal”, on Josafat, a qui la passió per Fineta havia convertit en assassí, sofria en els seus somnis per la visió d’aquella dona:

*“ ... li esgarrapava el pit amb les seves ungles verinoses; li obria un esvoranc, li passava les mans, li exprimia el cor, i amorrada a la nafra, xuclava la sang fins escolar-lo”*⁸⁰

2.2.6.4.- La dona i els animals.

La dona no solament va ser representada utilitzant personatges perversos de la mitologia, de la literatura o de la història, també se la va equiparar amb l’animal perquè, com aquest, la dona era una part de la Naturalesa; en canvi, l’home representava la Cultura. Es van arribar a fer tot una sèrie d’obres en les quals s’identificava el gènere femení amb la bèstia. Els francesos Charles Maurin i Gauguin, a “La pèrdua de la virginitat” (c. 1890-91), són alguns exemples d’artistes que van tocar el tema.

El noruec Munch no es va quedar al marge i va fer unes quantes obres sobre la relació dona-bèstia. Un exemple és la litografia “L’amor d’Omega i el tigre”, en la qual un tigre abraça amb les seves grapes la figura femenina. Sobre el mateix tema, aquest artista en va arribar a fer tot una sèrie: “El somni d’Alfa” (1908-09), “Omega i l’ase” (íd.), “Els fills

⁷⁹ DDAA: “Munch 1863-1944”. Catàleg de l’exposició. Barcelona, 1984, pàg. 58.

⁸⁰ Citat per Erika Bornay: “Las hijas de Lilith”, op. cit., pàg. 290.

d'Omega" (íd.), on la dona, en no haver satisfet el seu instint sexual amb l'home (Alfa), el substitueix per l'ase i, com a conseqüència d'aquesta unió, van nèixer uns horripilants híbrids als quals va abandonar Omega. Amb aquesta fàbula, l'autor, deixava ben palesa la idea que tenia sobre el sexe femení i sobre la dona en general.

Entre els animals que acompanyaven la dona en aquestes representacions, van tenir força importància els simis o els monos, perquè eren el darrer eslabó en la línia evolutiva abans de l'ésser humà; a més, eren polígams, com les nimfòmanes. També apareixia el lleó, capaç de conviure amb cinc femelles, segons Darwin, per la qual cosa va ser molt representat junt amb la dona, a qui es va identificar també amb els felins. Abraçada a un lleó, la va dibuixar Hugo Höppener (conegut com Fidus) (1868-1948) a "El meu gosset" (c.1897), on el ferotge animal es comportava com un dòcil ca en els braços de la jove. Tsugouharu Leonard Foujita (1886-1968) també els va presentar junts en un interior domèstic, "La domadora i el lleó" (1930). En aquest cas la fera simbolitzava, segurament, l'home en el món de la llar.

Però un dels animals preferits per excel·lència va ser la serp. L'origen de la connotació negativa d'aquest animal es troba en el Gènesi, on tempta la dona, Eva. Des de llavors la seva imatge sol aparèixer a les arts plàstiques al costat de la de la dona, amb explícita complicitat entre les dues. De vegades, les dues imatges s'arriben a fusionar, perquè la dona no només es temptada per la serp i n'és còmplice, sinó que tot un conjunt de trets, que són propis d'aquest animal, serveixen com a qualificatius aplicables a ella: serpentinata, sinuosa, serpentejada, etc. En el tombant de segle, la relació amb aquest animal, la majoria de vegades, va ser sexual. Un exemple s'ha vist a la literatura amb l'obra "Salambó" de Flaubert i la seva representació plàstica. La fusió dona/serp es va identificar amb Lilith.

"Lilith es una diablesa posiblemente de origen asirio-babilónico que pasó a tener una posición relevante en la demonología hebraica.

Originariamente, en la tradición oriental, como princesa de los súcubos, fue, en primer lugar, una seductora y devoradora de hombres, a los que atacaba cuando estaban dormidos y solos.

En segundo lugar, fue un espíritu maligno que atacaba a las parturientas y a los recién nacidos.

Una versión trasmutada de esta leyenda surge en un Midrás del siglo XII, en donde Lilith aparece como la primera compañera de Adán, una esposa que precedería a Eva, pero que, a diferencia de ésta, Dios no formó de la costilla del primer hombre, sino de "inmundicia y sedimento".

*La pareja nunca encontró la paz, principalmente porque Lilith, no queriendo renunciar a su igualdad, polemizaba con su compañero sobre el modo y la forma de realizar su unión carnal."*⁸¹

Una imatge plena de simbolisme pervers és l'obra de Jean Delville "Ídol de perversitat" (1891) i la de Klimt "Les amigues" o "Serps d'aigua" (c. 1904-07). En aquesta, l'artista unia aigua i animal en una composició molt allargada amb dues figures femenines, estilitzades i de llargs cabells, que s'abraçaven. La part inferior dels cossos de les dues joves es convertia en una mena de peixos, dins un fons d'aigua molt decorat. L'aigua simbolitzava feminitat i la seva força primigènia, capaç de destruir-ho tot, es relaciona amb les dues figures femenines abraçades que representen l'amor lèsbic. Alhora l'autor relaciona el conjunt amb l'animalitat.

⁸¹Erika Bornay: "Las hijas de Lilith" Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1990, pàg. 25.

Com a peix la va representar també A. Rodin el 1917 en una estatueta en marbre on el cap d'una joveneta sembla sortir del bloc de la pedra des d'un costat amb els llavis encerclats com si fossin els d'un peix.

El pintor i il·lustrador Alfred Kubin (1877-1959) va fer la seva primera exposició el 1902 a Berlín. L'any següent va publicar el seu primer album de dibuixos. Després de viatjar per Europa es va unir al grup expressionista alemany Der Blaue Reiter el 1912. Va fer una gran composició en pluma i pinzell, rentada en tinta xina, de 200 x 315 cms., on una jove de llarguíssima cabellera s'ofereix a un grandió i fàl·lic rinoceront.

Paul Klee (1879-1940) també es va referir al tema. En el dibuix "La dona i la bèstia" (1904) l'afinitat entre els dos éssers és gran. La dona sembla estar formada amb la mateixa matèria que l'animal que l'acompanya. Ambdós tenen també la mateixa fisonomia. És una dona de rostre horrible que surt de la terra com si fos una baula entre la terra i el món vegetal o entre aquest i l'animal. L'any anterior aquest artista havia fet un gravat "Dona en un arbre" en el qual deixava ben palés el pànic que li produïen les dones. Aquesta dona semblava una vella empenyada davant la impossibilitat de satisfer el seu desig sexual.

A Catalunya són freqüents les obres en les quals apareixen figures femenines amb animals, no obstant, el que s'ha dit anteriorment quant a la relació dona/animals, entre els exemples trobats a Catalunya no s'ha constatat l'esmentat binomi i la seva forta càrrega erotitzant. Es troba que no apareixen les bèsties salvatges, que els animals que acompanyen les dones són domèstics; animals de companyia, com gossos i coloms. Ricard Canals Llambí (1876-1931) i Joaquim Sunyer Miró (1874-1956), entre d'altres, van pintar "Noia amb gos" (c.1914) i "La nena del gosset" (1917) respectivament. Aquest darrer pintor i Alex Clapés Puig (1850-1920) les van relacionar amb els coloms a "Nenes amb coloms" (c.1923) i "Dona acariciant un colom" (s.d.). També va pintar una "Figura femenina amb un colom a la mà" (s.d.) Ramón Martí Alsina (1826-1894). Potser, però, una de les obres més curioses sigui "Les cotorres" (1917) del citat Joaquim Sunyer Miró. En ella no hi ha cap connotació sexual i, en canvi, s'alludeix irònicament a un dels trets que sempre s'han adjudicat a les dones: la xerrameca. En aquesta obra, en un primer pla s'hi representen dues figures femenines i, només quan es mira l'obra amb més minuciositat, es veuen els dos animals dins la gàbia.

2.2.6.5.- La dona que es mira i el lesbianisme.

Mirar-se a elles mateixes era, per a les dones del segle XIX, l'únic contacte que tenien amb la realitat; per tant, l'aigua natural -que els podia servir de mirall- es convertia en la font de la seva identitat autosuficient. Mirar-se al mirall era una manera d'estar segures de la seva existència, una manera d'aconseguir la seva subjectivitat. Quan la dona s'enamorava o es casava, segons les normes socials i seguint amb la metàfora, s'abandonava a la voluntat i a la identitat masculina, per la qual cosa, es veia obligada a trencar el mirall, una manera de renunciar a la seva pròpia identitat i d'acceptar la seva absorció espiritual per l'home. Si la dona trencava el mirall -no es mirava-, sense quedar sotmesa a la identitat de cap home, la dona embogia, es tornava histèrica, entrava en un estat de desorientació total. Llavors, aquestes dones ja no eren passives, sinó que es convertien en "bacants", en dones enfollides.

Es diu que les dones del XIX es passaven les hores mirant-se al mirall o a l'aigua per a fugir de la bogeria o de la mort. Hi ha moltes imatges de dones mirant-se a l'aigua, com si

fos quelcom natural. Edward Burne-Jones a “El mirall de Venus” (1898) va pintar un grup de joves mirant-se a l'aigua dirigides per Venus, l'única figura que roman dempeus a la composició.

Molt aviat, però, aquesta imatge de la dona mirant-se es va convertir en símbol de la manca de col.laboració d'aquesta amb l'home, de l'abandó del seu deure natural i de la seva insubmissió a la voluntat masculina.

L'interés de la dona en el mirall, en la seva autocontemplació, s'interpretava també com a una mostra d'autoerotisme, per la qual cosa es van arribar a representar fins i tot besant la seva imatge reflectida en el mirall. Cap a 1885, Antoine Magaud (1817-1899) va pintar l'obra “Un petó en el mirall”.

Auguste Rodin (1840-1917) va esculpir el 1890 “El secret de la font”, on també una jove es mira a l'aigua i, fins i tot, la va esculpir sortint d'ella, “La petita fada dins l'aigua” (1903).

La ja comentada “Nana” (1877) de Manet també és una dona, una “cocotte”, que es contempla al mirall i queda absorta en sí mateixa, sense tenir en compte els homes que l'envolten.

L'austríac Gustav Klimt, el 1898, va fer “Nuda Veritas” com a il.lustració per a la revista “Ver Sacrum I”, on una jove nua de llargs cabells porta un mirall rodó a la mà. Un any més tard torna a tocar el tema amb una obra de similar format, però, canviant la jove per una de llargs cabells rojos, plens de flors, també nua que mostra, com l'altra, l'espill de la “Veritat”. En aquesta, però, una serp jeu morta als seus peus, l'animal representa la “Falsedat”. L'obra està encapçalada d'una cita del dramaturg alemany Schiller que diu: “*Si no pots satisfer tots amb els teus fets i el teu art, satisfà uns pocs. Satisfer molts és dolent*”. Amb la frase l'autor suggeria que la veritat era competència només de l'artista.

A l'art català hi ha moltes imatges de dones mirant-se. Un exemple pot ser la gran composició de Ricard Canals (1876-1931), “La toilette” (c. 1903) on una dona es contempla satisfeta en un espill de mà, mentre una serventa de color la pentina; les dues dones semblen pertànyer al món de l'espectacle o al de la prostitució.

Manolo Hugué va fer, el 1935 a Caldes, una joia de plata, un fermall, en el qual una dona de llargs cabells es contempla en un mirall rodó que aguanta amb les seves mans. Els cabells de la jove omplen la composició tot cargolant-se pel mirall i per les seves mans. I el jove Pau Gargallo (1881-1934) va tallar, cap el 1903, un marc de fusta per a un mirall utilitzant el bust d'una jove i tot un conjunt de flors. L'obra, “Marc d'un mirall amb noia i flors”, es pot contemplar al Museu d'Art Modern de Barcelona.

El desig de la dona de besar o abraçar el seu propi reflex es va convertir en un signe de la seva perversitat, en una mena d'emblema de l'adversitat vers l'altre sexe. Quan la dona besava una altra s'interpretava, pels filòsofs de l'època, com si besés la seva pròpia imatge en el mirall. Per aquest motiu, el lesbianisme era considerat com un perllongament de la fixació autoeròtica femenina. Amb la qual cosa el que es negava era la capacitat de la dona d'estimar i de desitjar una altra dona i això era una conseqüència clara de l'aversion que tenien els homes vers les dones. Dues dones molt semblants entre sí besant-se van ser representades per Peter Behrens, a la xilografia en color, “El petó” (1900).

Els poetes simbolistes francesos, Baudelaire i Verlaine van evocar als seus poemes el món de Lesbos. Lesbos era l'illa grega on la poetesa Safo va crear una mena de sororitat sota la protecció de les muses i de la deesa Afrodita, en la qual les joves de la noblesa estudiaven poesia, música i dansa.

A partir del 1900 la plasmació del lesbianisme a les arts es va convertir en quelcom natural i hi havia certa permisibilitat social gràcies a l'auge del moviment feminista, però sempre va ser vist com a una continuació autoeròtica i com a tal amb la mateixa implicació "voieurista".

Els artistes van començar representant dues dones com a amigues, agafades de la mà o l'una junt a l'altra i, poc a poc, van substituir aquestes imatges per d'altres més explícitament sexuals. El camí el va obrir el realista Courbet amb "El somni" (1862), on les dues joves apareixen nues i entrelaçades. Georges Callot (1857-1903) va presentar al Saló francès de 1895 una obra molt semblant i amb el mateix títol; el tema, el tractava amb molta amabilitat i delicadesa. Altres artistes ho van fer, amb el pas del temps, de manera molt negativa, com volent emfatitzar el fet "antinatural" de la relació. L'austríac Egon Schiele (1890-1918), va fer el 1912 un esboç, "Les dues amigues" o "Tendresa", en el qual mostrava dues dones fent l'amor; les robes i els cossos de les quals semblaven unificar-se o fondre's en un de sol. L'obra va provocar la detenció de l'artista acusat d'immoral, de seductor de menors i de realitzar dibuixos pornogràfics. No obstant, el jove artista va fer molts dibuixos sobre l'amor lèsbic. El 1914 a "Nois abraçades", posava el cos nu de les dues figures femenines d'esquena a l'espectador.

Gustav Klimt va pintar manta vegades l'amor entre dones. En una de les darreres al·legories de l'artista, "Les dues amigues" (1916-17), va retratar una parella de dones: una d'elles la representà exòticament vestida i l'altra nua. Ambdues les va col·locar sobre un fons d'ocells i de flors de clara influència oriental. La relació presentada es commovedora i intrigant alhora. Les dues figures miren cap a nosaltres i una d'elles ho fa amb molta tendresa. També va representar relacions entre dones a "La Verge" (1912-13), composició considerada com a una de les primeres al·legories de l'artista. En ella la suposada verge està ajaguda enmig d'un grup de joves amb rostres que denoten desig, èxtasi i alegria. Com en tot el grup d'al·legories de Klimt, els colors són brillants i vius. El grup de figures femenines està organitzat dins una forma oval, sobre un fons neutre i fosc que fa que les figures ressaltin. El significat de l'obra resulta molt enigmàtic, com el de la majoria de les seves al·legories, especialment el de la darrera, "La núvia" (1917-18), obra que ja no va ser acabada i amb la qual sembla estar relacionada "La Verge".

Anteriorment Klimt ja havia representat l'amor femení homosexual a l'obra "Les serps d'aigua" (1904-07). És una composició de format vertical molt estret en la qual dues figures femenines abraçades molt estilitzades i de llargs cabells rossos es confonen amb el fons ple de serps o dels colors de les seves pells. Aquesta obra ve a ser una celebració de l'amor lèsbic.

Giovanni Segantini (1858-1899), qui després de passar pel neo-impressionisme es va decantar cap al simbolisme, va pintar el 1896 l'obra "L'amor a les fonts de la vida" o "Manantial de joventut", en la qual, tot seguint la tècnica divisionista, presentava dues dones passejant entre flors, abraçades mentre eren contemplades per un àngel.

Graciosa és la composició que va pintar Maurice Denis el 1892: "Dues dones en un jardí". De contingut molt més explícitament sexual són les imatges de Tsuguharu Foujita ("Nenes dormint") i la de Chagall ("Noies lesbianes"), reproduïdes a la revista "Art. Revista Internacional de les Arts", número 9 de 1933-34 .

L'escultor Rodin també es va sentir fascinat pels amors lèsbics i, el 1888, va il·lustrar una nova edició de "Les Fleurs de Mal" de Baudelaire quan ja havia fet l'escultura "Femmes Damnées" per a les Portes de l'Infern.

A Catalunya, Manolo Hugué va esculpir molts grups de dones, sobretot a partir de la segona dècada del nostre segle. El 1913 va fer a Ceret un petit bronze, "Dues catalanes", de formes simplificades, rodones i pesants on les dues dones apareixen amb els caps molt junts. El 1917, també a Ceret, va repetir el tema en terracuita. Les dues dones semblen consolar-se agafades pels muscles. Uns anys més tard va representar "Dues amigues" caminant i també en terracuita. S'han de citar també els relleus fets els anys 20, "Dues dones" (1927) i "Dues dones d'esquena", on les presenta amigablement agafades. Existeixen també els dibuixos preparatius d'aquestes obres, com el de "Dues amigues" (1923-29), i gravats sobre aquest tema que l'artista va realitzar en els mateixos anys.

A l'obra de Josep de Togores es poden trobar parelles femenines que semblen xerrar amigablement, "Dues catalanes" (1921), mentre els peus nus d'una d'elles juguen subreptíciament amb l'empenya de l'altra. En canvi, els grans cossos nus que, col·locats en diagonal, omplen la composició de 1920 titulada "Les dormeuses" o "Dues dones adormides", pintada a París, són representacions molt més explícites de l'amor entre dones. Explícita és també, en aquest sentit, l'escultura de Clarà, realitzada en bronze, "Ritme" (1910).

Índex: Annex I: La dona: objecte de l'obra d'art.

1.- Context històric i social	1
1.1.- L'evolució del pensament respecte a la dona des dels il·lustrats.	1

1.1.1.- Les idees de la Nova Filosofia Il.lustrada.	1
1.2.2.- El segle XIX.	4
1.2.- La situació de la dona des de l'últim terç del segle XIX.	4
1.2.1.- El treball de la dona.	5
1.2.2.- La participació de la dona en les lluites obreres.	7
1.2.3.- Els estudis de les dones.	9
1.2.4.- L'inici del moviment feminista organitzat.	10
1.2.5.- La prostitució.	14
1.3.- Conclusions.	16
2.- La dona com a objecte de l'obra d'art. Les imatges femenines del tombant de segle. ...	17
2.1.- Imatges de la dona "ideal".	18
2.1.1.- Les Madonnes.	18
2.1.2.- Les dones enclaustrades.	21
2.1.3.- Les flors i els jardins.	22
2.1.4.- La dona malalta.	24
2.1.5.- Les dones adormides o mortes.	27
2.1.6.- Les boges.	28
2.1.7.- Ofèlia.	29
2.1.8.- La "Mare Terra", símbol de la fertilitat.	29
2.1.9.- La "Nena".	32
2.1.10.-Les dones abstretes, tancades en sí mateixes.	36
2.2.- Imatges de la dona "perversa" o de la <i>femme-fatal</i>	39
2.2.1.- Antecedents plàstics.	39
2.2.2.- Personatges de la mitologia.	40
2.2.2.1.- Venus.	40
2.2.2.2.- Medea.	42
2.2.2.3.- Pandora.	43
2.2.2.4.- Persèfona o Prosèrpina.	44
2.2.2.5.- Circe.	45
2.2.2.6.- Àrtemis, la Lluna.	45

	2.2.2.7.- Atena.	48
	2.2.2.8.- Dànae.	50
	2.2.2.9.- Helena de Troia.	50
	2.2.2.10.- Nimfes.	
.....		51
	2.2.2.11.- Esfinx.	52
	2.2.2.12.- Medusa.	54
	2.2.2.13.- Harpies.	56
	2.2.2.14.- Sirenes.	56
	2.2.2.15.- Altres representacions mitològiques.	58
59	2.2.3.- Imatges de la Bíblia.	
	2.2.3.1.- Eva.	59
	2.2.3.2.- Salomé.	61
	2.2.3.3.- Judit.	65
	2.2.3.4.- Dalila.	67
	2.2.4.- Personatges històrics.	69
	2.2.4.1.- Cleòpatra.	69
	2.2.4.2.- Mesalina.	69
	2.2.5.- Personatges literaris.	70
70	2.2.5.1.- Sidònia von Bork.	
	2.2.5.2.- La Belle Dame sans Merci.	70
	2.2.5.3.- Salambó.	71
	2.2.6.- Altres imatges de la dona com a <i>femme-fatal</i>	72
	2.2.6.1.- La prostituta.	72
	2.2.6.2.- La dona i la mort.	74
	2.2.6.3.- La vampiresa.	75
	2.2.6.4.- La dona i els animals.	76
	2.2.6.5.- La dona que es mira i el lesbianisme.	78

LA DONA: "subjecte" i "objecte" de l'obra d'art.

ANNEX II

3.- La dona: subjecte de l'obra d'art.

3. 1.- La presència de les dones en el món de l'art.

El talent és patrimoni de la Humanitat, per tant, sempre l'han posseït els homes i les dones per igual. No obstant, ni la formació, ni les oportunitats han estat sempre les mateixes per a ambdós sexes i, a la vegada, la formació i les oportunitats per a les dones han anat canviant amb el pas del temps.

Veritablement hi va haver dones artistes que van exposar entre el 1870 i el 1936 a Catalunya, però el seu nombre va ser sempre inferior al dels homes, sobretot en el camp de l'escultura, on la diferència podia arribar a ser gairebé abismal. Si es repassen els catàlegs d'exposicions col·lectives d'aquells anys, es pot comprovar com la participació de les dones augmenta a mesura que avança el segle XX.

Només mirant els dels anys 30, corresponents a les Exposicions de Primavera, Saló Montjuïc i Saló Barcelona, que es celebraven cada any a la ciutat de Barcelona, es constata com alguns anys la participació de pintores podia arribar fins el 15 %, mentre el percentatge d'escultores era molt més minso i, fins i tot, en uns quants d'ells podia no participar-hi cap artista. Quant al dibuix, el nombre de dones participants era també molt inferior al de les pintores. Tot i així, en algun dels Salons hi van exposar fins a 10 dones pintores, per exemple en el de Barcelona del 1935, on hi va participar també una a l'apartat de les "arts aplicades".

Quant a la proporció de la participació en un o altre Saló, el de Montjuïc o el de Barcelona -el primer amb una presència d'obres de caire més avantguardista i el de Barcelona de caire molt més classicista-, les xifres poden ser significatives però no massa. Així, per exemple, el nombre de participants femenines en el abans citat Saló de Barcelona de 1935 va duplicar amb escreix el de les participants en el Saló Montjuïc del mateix any, on només hi van presentar obres 5 pintores. Per contra, l'any següent, en el de Montjuïc hi presentaren obres 9 pintores i una dibuixant, mentre que en el de Barcelona s'hi varen presentar 8 pintores i una dibuixant. S'ha de dir que en aquests darrers dos anys no va presentar obra a cap dels dos salons ni una sola escultora, ni tampoc gravadora. Un altre fet que s'ha de ressaltar és que, en general, aquella artista que participava regularment en un dels dos salons, sempre ho acostumava a fer en el mateix.

Llavors, la pregunta que ràpidament es fa qualsevol és per què tan pocs noms de dones artistes en general, i catalanes en particular, es troben en els manuals d'Història de l'Art? Evidentment no tothom que exposés en aquells anys i en aquests tipus de certàmens, o en altres, va passar a la historiografia; però el buit de la presència femenina és massa gran per a poder ser justificat només en funció de la incapacitat de les pròpies artistes i, en conseqüència, del poc valor artístic de les seves obres.

3.2.- Els entrebancs que havien de superar.

3.2.1.- Convencionalismes socials i educació.

Totes aquelles dones que van decidir dedicar-se al món de l'art, en aquest període, no ho van tenir gens fàcil. Ans al contrari, després d'haver vençut els convencionalismes socials, segons els quals l'educació, d'aquelles que podien gaudir d'ella, anava únicament i exclusivament dirigida a ser "bones mares" i "esposes fidels" dins el reducte del món de la llar -que es considerava propi d'elles-, havien de superar els problemes de l'aprenentatge.

Un dels grans problemes per a la creació femenina ha estat la seva educació i instrucció artística. Les dones tenien prohibida l'entrada a l'Acadèmia però, segons la historiadora de l'Art, Estrella de Diego, de vegades la prohibició era més per costum que no per llei. Aquest fet l'exemplifica amb el cas de Laura Herford. Aquesta artista, el 1861, va signar la instància per entrar-hi només amb les inicials del seu nom i, en descobrir que es tractava d'una dona, no es van trobar arguments legals per tirar-la fora i s'hi va quedar. Precisament, a partir dels darrers anys del segle XIX, fou quan se'ls va permetre l'entrada a les acadèmies; però, llavors, no s'acceptà la seva assistència a les classes del natural i aquest va ser un dels obstacles més importants a l'hora de la seva inclusió a la Història de l'Art.

A l'Anglaterra, a més de la "Sass's School" existia la "Government School of Arts for Females", però les alumnes volien entrar a l'Acadèmia per a gaudir de més prestigi i d'una millor instrucció. El 1859, un grup de pintores demanava accedir a les classes del natural i la petició els hi fou denegada. Però poc a poc ho aconseguiren. Una figura clau en el procés educatiu anglès de les dones va ser la professora de Laura Herford, Eliza Bridell-Fox, la qual va proposar la utilització del model femení nu a les classes de les joves estudiants. Des de l'entrada d'aquesta professora, el nombre de dones matriculades va augmentar progressivament. D'aquesta manera, si el 1862 només hi havia 5 alumnes matriculades, el 1868 ja en van ser 13, quatre anys més tard arribaven ja a 92 i el 1880 eren 130⁸². Però la discriminació encara existia. El 1891 ells dibuixaven el "Nude Living Model" i elles el "Draped Living Model"; dos anys més tard les alumnes aconseguiren el seu model nu, o gairebé nu, fins que, a partir de 1903, estudiants i estudiantes van rebre ensenyament mixte i només es separaven per a l'assistència a les classes del natural.

Als EEUU la situació era similar, potser es podria qualificar d'una mica més avançada, al menys a l'Acadèmia de Pensilvània, on el 1868 ja existia una Ladies' Life Class amb model femení i el 1877 es va començar a utilitzar també el model masculí, malgrat el gran nombre de protestes que hi va haver. El 1795, Charles Wilson Peale, un home que creia en la capacitat artística de les dones, va fundar el Columbianum Art Academy of Painting, Sculpture, Architecture i una institució semblant es va crear, el 1805 a Pensilvània, on a l'exposició de 1811 hi van participar algunes dones i les dues filles de Peale, Anna i Sara, el 1824, van ser elegides acadèmiques. El 1844 les dones podien participar en la vida de l'Acadèmia com a membres de ple dret.

Potser un dels grans problemes per als estudiants era la manca d'obres originals de la Història de l'Art i, per la qual cosa, només tenien accés a còpies o a gravats que s'havien fet a

⁸²Aquestes xifres les dona Estrella de Diego a "La mujer y la pintura del XIX español" Ed. Cátedra, col. Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1987, pàgs. 69-70.

Anglaterra. De totes maneres, les artistes americanes aportaren una nova visió de l'art, una visió que era més lliure i estava més lligada al fet quotidià i al brodat que tenia molt a veure amb el món de la dona. Hereva d'aquesta tradició seria, potser, la reconeguda artista actual Miriam Schapiro.

A França, les úniques classes amb certa qualitat a les quals podien assitir les joves eren les de l'Acadèmia Julian de París, fundada el 1873, la qual tenia un taller per a les alumnes al "Passage des Panoramas". L'escola havia estat fundada amb l'objectiu de preparar aquelles dones que aspiressin exposar en el Salon o entrar en la competitiva "École des Beaux-Arts", a la qual les dones no s'hi van poder matricular fins el 1897. En aquesta acadèmia, malgrat estaven separats els tallers per als homes i per a les dones, tots es regien pels mateixos principis: la utilització de models vius i la correcció setmanal de les obres fetes pels estudiants a càrrec de dos professors de Beaux-Arts.

La discussió sobre l'admissió de les dones a l'École de Beaux-Arts va durar 8 anys. Es considerava que la seva entrada baixaria els nivells artístics i acadèmics. Quan ja van poder entrar, la majoria de les alumnes preferia l'Acadèmia Julian, encara que la tarifa de les alumnes costava el doble que la dels alumnes. Entre els professors més famosos que van passar per l'Acadèmia s'han de citar: Jean-Paul Laurens, Henri Royer, Tony Robert-Fleury, Jean-Jacques Henner, Jules-Joseph Lefebvre, Michel Baschet, ... tots ells eren molt acadèmics i estaven molt allunyats de l'avantguardisme. Entre les alumnes destacaren Marie Bashkirtseff, Käthe Kollwitz, Cecília Beaux, Fanny Stevenson, ...

Les artistes franceses foren les que van fer més grans aportacions en el món artístic, sobretot en el segle XIX. A més de **Rosa Bonheur** (Burdeus 22/3/1822-Castell de By, prop de Fontainebleau, 25/5/1899), famosa pintora d'animals, un grup d'artistes a París acabaren amb l'academicisme i s'endinsaren en el món de l'avantguarda, quan la ciutat era el centre de la revolució cultural i artística. Elles foren les pintores impressionistes: **Berthe Morisot** (Bourges 14/1/1841- París, 2/3/1895), **Eva Gonzales** (París 19/4/1849 - 6/5/1883) i la pintora americana **Mary Cassatt** (Pittsburg 22/5/1845 -Château de Beaufresne 14/6/1927) qui va deixar els EEUU i l'acadèmia de Pensilvània i es va instal·lar a París.

A Espanya l'educació artística de les dones es considerava un complement adequat per a la seva formació i preparació com a futures esposes i mares. De cap de les maneres es plantejava de cara a la seva professionalització. Ho deixava molt clar l'historiador de l'art José Parada Santín, sempre citat quan es parla de l'educació de les dones, un dels "maestros de señoritas" que més alumnes va arribar a tenir:

"... creemos que esto -ganarse el sustento- es malo como medida general, porque la aparta de su verdadero centro, que es el hogar, y lleva la educación á un socialismo contrario á la organización de la familia, fuente de la felicidad (...) nos atrevemos a aconsejar el cultivo de la Pintura, como uno de los medios de ennoblecer el espíritu de las jóvenes".⁸³

El primer curs en el qual apareixeren alumnes matriculades a la "Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado" de Madrid va ser el de 1878-79, sense, però, figurar com a matriculades a certes assignatures com Anatomia Pictòrica, Color i Composició. L'assistència

⁸³José Parada Santín: "Las pintoras españolas", Madrid 1902, pàg. 77.

de les alumnes a Anatomia Pictòrica va estar vetada fins el 1894, any en el qual dels 164 matriculats 5 eren dones. Aquesta mancança les privava de l'assistència a les classes de Dibuix al Natural, Color i Composició, per la qual cosa la formació de les alumnes sempre coixejà en una sèrie de coneixements que els tancava les portes a determinats gèneres pictòrics, com la pintura mitològica, la pintura històrica, etc. Gèneres altament considerats en el món de l'art del moment.

A Catalunya el principal centre de formació artística era l'Escola de Belles Arts de Barcelona, coneguda popularment com la Llotja, perquè tenia la seva seu central a l'edifici de la Llotja de Comerç. A més de la seu central, la Llotja estava estructurada en tres escoles de districte: la del carrer del Carmen, que havia hereditat la del Dr. Dou, la del carrer Girona, hereva de la del carrer dels Mercaders, i la d'Hostafrancs, situada al carrer de la Diputació, que va començar a funcionar el 1887. Dins de la mateixa Escola de Belles Arts s'havia de distingir entre l'Escola Superior de Belles Arts i l'Escola de Belles Arts (Arts i Oficis). La primera cursava les assignatures de Dibuix de l'Antic i del Natural, Color i Composició, Escultura -dividida en tres seccions: Antic, Natural i Composició-, Gravat, Paisatge, Perspectiva, Anatomia Artística, Teoria Estètica e Història de les Belles Arts i Teoria e Història de les Belles Arts Industrials. A l'Escola d'Arts i Oficis es cursaven: Dibuix General Artístic i Linial -dos cursos-, Tallat de la Pedra, de la Fusta i nocions de Construcció, Fusteria i Mobles, Talla en dibuix, Ceràmica i d'altres obres al torn, Metal·listeria, Teixits, Blondes, Brodats i Estampats, Pintura Decorativa i Teoria i Història de les Belles Arts.

En el llibre de matrícula de l'Escola d'Arts i Oficis del curs escolar 1885-86 hi apareix el nom de les dues primeres alumnes matriculades: **Emília Coranty Llurià**, de Barcelona -pàg. núm. 13-, i **Francisca Sans Benet**, de Montbrí de Tarragona -pàg.42-. No s'ha pogut trobar el nom de cap dona en els llibres de matrícula de l'Escola Superior de Belles Arts anteriors al curs 1884-85 que s'han pogut consultar. Per la qual cosa és impossible poder dir quin curs escolar va ser el primer en tenir alumnes matriculades, perquè els llibres de matrícula de 1885 a 1895 no es troben per enlloc.

Segons César Martinell, qui va ser professor-secretari de l'Escola d'Arts i Oficis Artístics de Barcelona, el 1882:

*"se crea con carácter libre la "Escuela de dibujo y pintura para niñas y adultas", que también actuó en un turno de 12 a 2 y otro de 7 a 9."*⁸⁴

El professor no explica, però, el significat de "carácter libre", ni el perquè dels dos torns, la qual cosa suggereix l'existència d'una elevada demanda femenina.

El 1891 la Diputació de Girona va establir escoles menors de Belles Arts a diferents poblacions de la província. Però la Llotja va entrar en una forta crisi el 1900 quan, amb la finalitat de separar en escoles diferents l'ensenyament de les Arts Pures i de les Arts Aplicades, un decret va donar el nom d'Escoles d'Arts i Indústries a les Escoles Provincials de Belles Arts refoses amb les d'Arts i Oficis. La crisi afavorí l'aparició de petites acadèmies privades moltes de les quals no eren altra cosa que el mestratge unipersonal d'un artista en el seu taller, com era, per exemple, el cas del de Modest Urgell, qui, paradoxalment, va entrar com a catedràtic de paisatge a la Llotja el 1894.

⁸⁴César Martinell: "La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa". Barcelona, 1951. Edició de la pròpia escola.

També es van crear moltes acadèmies privades, com la Borrell (1868), la Martínez (1886), la Baixas (1891), la Velázquez (1897), la Hoyos (1899), etc. La majoria d'elles es limitaven a l'ensenyament tècnic, sense donar cap tipus d'orientació estètica. De les escoles de fora de Barcelona va destacar l'Escola Municipal d'Olot. Entre 1906 i 1912, el mestre del moment va ser Francesc d'Assís Galí, amb la seva escola del carrer Cucurulla.

El 1917, vuit anys abans del seu 150è. aniversari, la Llotja va quedar incorporada a la xarxa estatal com a resposta a la petició feta per la Junta de professors davant el retallat presupost que li assignava la Diputació.

El 1915 es va crear l'Escola Superior de Bells Oficis, sota la direcció de Francesc d'Assís Galí, amb l'objectiu de formar personal per a la direcció artística dels obradors i manufacturadors. També es va crear l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art, depenent de la Diputació, que funcionava en règim nocturn en els locals de l'Escola Superior de Bells Oficis i que anava dirigida a la formació d'obriers per a les manufactures. A la vegada es crearen noves escoles de caire no oficial, com l'Entitat Arts, situada al carrer Petritxol, organitzada als inicis de la segona dècada del segle i dedicada a l'ensenyament del dibuix i de la pintura.

L'Escola Superior de Bells Oficis va tancar les portes el 1924, a conseqüència de tot una sèrie de problemes. L'Escola Tècnica d'Oficis d'Art va seguir els mateixos passos. Per la primera, fins el 1924, hi havien passat 254 alumnes i, per la segona, de 1918 a 1923, hi passaren 567.

El 1929 va iniciar la seva activitat l'Escola Massana. Durant els primers anys de funcionament, l'Escola Massana es veia com a continuadora de la tasca iniciada per l'Escola Superior de Bells Oficis.

La gran crisi va arribar a l'Escola de la Llotja el curs de 1930-31. Els alumnes van protestar contra el funcionament pedagògic de l'Escola. Una R.O. del mes de març de 1930 considerava l'elaboració d'un nou pla d'estudis, la qual cosa va donar peu a reunions, discussions, elaboració de projectes, etc. entre els professors i els alumnes, que es va agrupar en una Associació d'Alumnes i d'Ex-alumnes. Davant la radicalització de la situació, l'Escola va tancar provisionalment les portes. Els alumnes van fer seu el pla elaborat per Àngel Ferrant. En ell es prohibia la còpia, en pro d'estimular la capacitat creativa de l'alumnat, s'organitzaven cursos teòrico-pràctics, es promocionava el treball conjunt entre el professorat i l'alumnat, desapareixia la divisió entre arts majors i arts menors, etc. El pla no va ser aprovat i, el 1934, el professor Àngel Ferrant es va traslladar a l'Escola de Madrid.

3.2.2.- La vida privada i l'art com a professió.

Fins i tot aquelles dones que van estudiar i que es van dedicar a l'art, si en algun moment optaven per casar-se -la qual cosa era allò més normal en tota dona segons les normes i les costums socials del moment-, la majoria acabaren abandonant l'art. Com exemple es pot citar el cas de la pintora anglesa **Edith Hayllar** (1860-1948) la més dotada artísticament de les quatre germanes, Jessica, Kate i Mary, filles del pintor James Hayllar (1829-1920) el qual els va donar a totes elles una educació perfecta i es van especialitzar en escenes domèstiques de gènere, molt de moda a l'època victoriana. Els protagonistes de les seves obres estaven sempre dins la casa, en qualsevol moment de la vida quotidiana. Les obres d'aquestes quatre artistes són tot un document sobre la vida de la bona societat

victoriana de la dècada dels 80. Edith pintava la vida de Castle Priory, la seva casa, i molts retrats d'infants de la família. Sempre va tenir predilecció pels sports, però els representava quan ja s'havia acabat la prova, en unes composicions naturals i molt lliures, pintades de manera precisa i meticulosa. Així ho va fer a "Un xàfec d'estiu" (1883), una pintura a l'oli sobre fusta de 50,8 x 42,5 cms., on representà una partida de tennis interrompuda per la pluja. En ella es reflexa a la perfecció l'atmosfera d'una tarda d'estiu anglesa plena de frivolitat, mitjantçant tonalitats lluminoses i fresques aplicades amb pinzellades fines i poc perceptibles.

Edith Hayllar es va casar el 1900 amb el reverend Bruce Mackay i llavors va abandonar la pintura. Hi ha qui diu que va perdre l'interés per ella en abandonar Castle Priory i la vida familiar que tantes i tantes obres li havia inspirat. Probablement no va considerar compatible el destí "natural" d'esposa i mare de família amb la pintura i va renunciar a aquesta.

Això vol dir que aquelles dones que van arribar a fer de la pintura o de l'escultura la seva professió habitual eren totes solteres o sense marit? No, però era molt difícil fer d'ama de casa i de mare i dedicar-se, a la vegada, a la seva professió, l'art en aquest cas; encara avui fer-ho és una tasca difícil.

Es van donar també exemples contraris. Artistes que es van haver de guanyar la vida i ho van fer amb la seva pintura i de vegades van tenir fills, com el cas de la nord-americana **Lilly Martin Spencer** (1822-1902). Era filla de pares fourieristes nascuda a Anglaterra i, quan ella tenia 8 anys, van emigrar cap els EEUU per a fundar una de les comunitats utòpiques. A Marietta, Ohio, va créixer pintant les parets de la casa amb escenes en les quals hi feia sortir totes les persones que hi vivien, cadascuna concentrada en aquella ocupació que li era habitual. El 1841 la família es traslladà a Cincinnati, on va fer la seva primera exposició i va rebre lliçons del retratista John Insko Williams. Tres anys després es va casar amb Benjamí Rush Spencer i del seu art van viure ella, el seu marit i els seus 13 fills, dels quals en van sobreviure 7. Aquesta artista mai va abandonar la pintura. En casar-se, el marit es va quedar a casa i l'ajudava en la seva professió i en les tasques domèstiques. Va pintar tot tipus d'escenes d'interior en les quals la dona n'era la protagonista. És un bon exemple d'artista que pinta sempre allò que veu, en la línia de la pintura flamenca. Es pot considerar la pintora de la vida quotidiana femenina i va arribar a ser una de les pintores nord-americanes més importants de la pintura del s.XIX als EEUU, va gaudir de bona fama des del 1850. Cap el final de la seva llarga vida va retratar dues feministes: Ella Wheeler Wilcox i Elisabeth Cody Stanton, per la qual cosa es va dir que era una feminista sense política.

L'artista francesa **Suzanne Valadon** (1865-1938) n'és un altre bon exemple. Aquesta pintora de nus femenins va viure de manera autònoma des de molt joveneta i va fer tot tipus de feines per sobreviure, des de camarera fins a cròbata de circ. Cap el 1880 es va fer model i va posar per a molts artistes: Puvís de Chavannes ("El bosc sagrat", 1883), Toulouse-Lautrec (dos retrats de 1885 i 1886 i per a "La buveuse", 1889), Renoir ("Ball a ciutat" i "Ball al camp", 1883 i d'altres). Santiago Rusiñol també la va retratar en una actitud divertida el 1895 a "La Riallera", un oli sobre llenç de 65 x 54 cms. que es pot contemplar en el MNAC. Tot escoltant i aprenent d'aquells pels qual posava es va iniciar en el dibuix i en el pastel pels vols de 1883, encara que ella deia que va començar a dibuixar als 9 anys. Aquest mateix any va tenir un fill, Maurice Utrillo, al qual iniciaria ella en el dibuix i la pintura arrel dels greus problemes amb l'alcohol que va patir. "La terrible Maria", com li deia Degas, seduït per la forta personalitat de l'artista, sempre va viure al marge de la moral convencional. Admirava Degàs i amb ell es va cartejar des del 1890 fins la mort del pintor el 1917. Abans s'havia casat

amb un ric negociant, Paul Moussins, amb qui va viure més de deu anys distribuint el temps entre Montmartre i la seva casa a les afores de París, fins que el 1909 es va ajuntar amb un jove pintor de 23 anys, André Utter, ella en tenia 44. Fou llavors quan va arribar a la maduresa artística i es va dedicar exclussivament a la pintura.

A Catalunya, una de les artistes del període que va gaudir de fama en el seu temps i que va acabar vivint de la pintura, la **Lluïsa Vidal Puig** (Barcelona 2/4/1876-16/10/1918), l'obra de la qual s'analitzarà posteriorment, mai es va casar. Ella es referia a sí mateixa, des de ben aviat, com "una pobra fadrinota"⁸⁵. Aquesta artista era filla de bona família, però quan el seu pare -un famós obrador barceloní- va entrar en crisi el 1906 i va desaparèixer, es va haver de guanyar la vida amb la venda de les seves obres i amb l'ajut de les classes particulars de dibuix i de pintura que va començar a impartir el 1908. Però des de sempre el seu interès no era solament mostrar les seves obres, sinó també vendre-les, és a dir, ser una professional, viure de l'art.⁸⁶

També va romandre soltera la considerada com la millor pintora de flors i aquarel·lista de Barcelona, **Pepita Teixidor Torres** (1875-1914), filla i germana de pintors.

En canvi, **Maria Muntades de Caparà** (nascuda el 1888)⁸⁷ va ser una dona que tenia afició a les arts des de molt petita. Va començar a estudiar pintura als 14 anys, tot abandonant-la després durant uns anys, fins que, ja casada i amb dos fills, va tornar a rebre lliçons d'un professor belga de l'Acadèmia de Brussel·les i es va matricular a l'Acadèmia Borràs Abella de Barcelona. Pintava retrats i flors al pastel i va exposar per primera vegada a les Galeries Laietanes de Barcelona.

3.2.3.- La consideració de les obres fetes per dones.

Les dones artistes i les seves obres han estat molt criticades i menyspreades. D'elles es deia que eren unes imitadores i que la seva única habilitat consistia en copiar l'estil dels grans mestres. Es deia que ho omplien tot d'obres poc originals.

A la Revue Blanche de 1896, el crític Thadée Natanson ridiculitzava els estravagants esforços artístics de les dones que exposaven en el XVè Saló de Pintores i Escultores i es reia de com les dones només:

"... podían demostrar preocupación perpétua con tentativas de rivalizar con sus maestros mediante un trabajo paciente y de utilizar los manierismos más predecibles de sus profesoras como los únicos secretos de importancia que pudieron aprender de los famosos métodos de esos hombres, resulta insufrible"

i continuava dient que a l'exposició no s'hi podia trobar res:

"que no revelase, bien ideas poco desarrolladas, bien la clara presencia de la larga melena de estas meticulosas intérpretes, ¿acaso podemos eludir la conclusión de que el único"

⁸⁵Marcy Rudo: "Lluïsa Vidal, filla del modernisme", ed. La Campana, Barcelona 1996, pàg. 151.

⁸⁶Marcy Rudo, op. cit., pàg. 152.

⁸⁷No es coneix la data, ni el lloc de defunció de l'artista i en el "Diccionario de pintores y escultores del siglo XX", Forum Artis, S.A., Dep.ed., Madrid, 1994, figura el 1900 com a ny de naixement, encara que, pel que s'ha pogut trobar sobre ella, sembla més adequada la data de 1888.

atributo de la compañera del hombre era copiarle torpemente, hacer meras reproducciones de su obra? (...) entre la decoración de una flor y la composición de un cuadro, entre el tocador y la obra de arte distancia que los cerebros de estas mujeres -sea por inferioridad esencial o por falta de educación- sencillamente no pueden superar".

Per altra banda, S.C. de Soissons deia tot referint-se a les artistes de Boston:

"Aquí ocurre lo mismo que en Europa. No faltan "mujeres pintoras", pero hay una carencia absoluta de "pinturas de mujeres", pinturas que expresen sus puntos de vista propios, que muestren el espíritu femenino. Es indudable que esta forma femenina de ver las cosas, que es deliciosa si uno la toma en lo que vale, tiene su derecho a ser traducida en una forma artística. Uno puede entender que las mujeres no tengan originalidad de pensamiento, y que la literatura y la música no tienen carácter femenino, pero con toda seguridad saben observar, y lo que ven debe ser bastante diferente de lo que ve un hombre, y el arte que ponen en sus gestos, en su arreglo personal y en la decoración de su ambiente basta para darnos una idea de un genio peculiar, instintivo, que reside en cada una de ellas. La desgracia es que ellas mismas desconocen su propio genio, que no lo entienden, que no lo aprecian ni lo cultivan. La mujer no debería preocuparse de la armonía profunda de las cosas, debería mirar al mundo como una superficie grácil y en movimiento con infinitos matices. Debería dejar de lado el éxito, como si el mundo fuera un teatro de hadas, una adorable procesión de impresiones cambiantes.

Hablando en propiedad, la mujer sólo tiene derecho a utilizar los métodos impresionistas, sólo ella puede limitar sus esfuerzos y traducir sus impresiones recompensando la superficialidad con su encanto incomparable, su gracia y dulzura. (...)

Muchas incluso tienen éxito asimilando felizmente nuestros hábitos de visión. Conocen maravillosamente bien los secretos del diseño y de los colores, y se les podría considerar artistas si no fuera por la impresión artificiosa que nos producen sus pinturas. Uno cree que no es natural que ellas vean el mundo de la manera en que lo pintan, y que mientras ejecutan esas obras con manos sabias deben estar mirando con ojos masculinos.⁸⁸

La màxima que Proudhon havia popularitzat a "La Pornocràcia" es va convertir en la raó de pes de tota l'avantguarda del tombant de segle: "*L'art només te un gènere, el masculí*".

Sense arribar fins aquest extrem, es considerava molt normal el fet de qualificar de "masculins" els trets d'una artista, com a sinònim de positius o, fins i tot, qualsevol crític podia manifestar estranyesa davant una obra realitzada per una dona. Així, per exemple, al Saló de la Sala Parés del 1903, els crítics validaven l'artista catalana Lluïsa Vidal Puig pel seu talent "masculí" o quan el 1909 la mateixa artista va exposar a la Sala Parés amb Pepita Teixidor els crítics comparaven les obres i els estils de les dues artistes i els presentaven com els oposats complementaris de la masculinitat i de la feminitat, respectivament.

Sobre la Lluïsa Vidal Puig es pot llegir al "Diccionario biográfico de artistas de Cataluña", de J.F. Ràfols:

"Su pintura, que en ocasiones muestra un impulso que no parece realizada por mano femenina, es clara y matizada, de colorido fresco"

⁸⁸Citat a Bram Dijkstra, op. cit. pàgs. 207-208.

i també, amb motiu de l'exposició de 13 de les seves obres en el Saló de la Sala Parés de Barcelona el 1906, es podia llegir en el Diari de Barcelona:

*"Sus anteriores carbones y sanguinas la acreditaron de dibujante correctísima; sus actuales telas, de colorista sobria, harmónica y sincera aunque a veces la brillantez del color ahogue en parte el estudio del dibujo. Ello no obstante, merecen fijar la atención sus obras expuestas y saludar en ellas el advenimiento de otra distinguida defensora del feminismo artístico".*⁸⁹

Fins i tot, Carmen Karr, a la revista "Feminal", signant amb el pseudònim de "Joana Romeu", va manifestar la seva indignació pel tractament tan sexista que l'artista rebia a la premsa⁹⁰.

El 1922, a la Revista de las Bellas Artes, núm. 8 de l'Any II de Madrid del mes de Juny, arrel de l'anunci de l'exposició d'obres de Margarida Crisay i de Roland Chavenou a les Galeries Bernheim Jeune, es pot llegir, tot referint-se a l'obra de l'artista:

" ... gusto por la simplicidad, algo que raramente se encuentra en los pintores femeninos, ha eliminado todo adorno superfluo, lo cual le da un ritmo hábil y lleno de alegría".

No només s'havien de superar tots aquests entrebancs, a més estava la manca de llibertat, com expresava molt bé Marie Bashkirtseff:

*"El que envejo -escrivia el 1879- és la llibertat sense la qual no es pot ser una veritable artista. Creieu que es pot aprofitar d'allò que es veu quan es va acompanyada, o quan per anar al Louvre s'ha d'esperar el cotxe, la senyoreta de companyia o la família?"*⁹¹

No ha d'estranyar, doncs, que moltes artistes es vestissin d'homes, així ho va fer **Rosa Bonheur** (1822-1899) per a poder anar a arreu, una dona que, amb la seva vida i amb la seva obra, pintava paisatges i animals, sempre va transgredir el model establert. O **Hermine Gartner** (1850-1905), famosa pintora austríaca de retauls qui, a la vegada, va signar les seves obres com a "Antonius Hermann" fins el 1899.

D'altres, signaven sense explicitar el seu nom femení, com la catalana **Clotilde Pascual Fibla** (1885-1958). Ella signava com C.P.Fibla. Com a pintora, s'expressava a través del paisatge coster mallorquí -on va viure amb el seu marit Sebastià Junyent- i de les costums de la seva gent. Com a escultora feia petites estatuetses caracteritzades pel seu arcaisme.

La famosa escriptora i il·lustradora de contes **Lola Anglada Sarriera** (Barcelona 1892⁹², Tiana 1984), considerada ja abans de la guerra una de les millors de tots els artistes del gènere (el seu primer llibre va ser "Contes del Paradís", 1920), signava primer com "Estel" i, fins més tard, no ho faria com "Lola A."

⁸⁹Diari de Barcelona, 16/3/1906, pàg. 3254.

⁹⁰Marcy Rudo, op. cit. pàg. 198.

⁹¹"Diari de Marie Bashkirtseff", ed. Mazarine, París, 1980, pàg. 393, traducció al català.

⁹²A la G.E.C. figura 1896 com a any de naixement de l'artista.

La madrilenya **Rosario de Velasco** (1904-1991) que es va establir a Barcelona en casar-se amb el metge Javier Farrerons-Có, signava amb un anagrama format per les inicials del seu nom i cognom (R D V) que, d'alguna manera, pot recordar el de la "victòria" utilitzat pel règim franquista, si bé, abans, en els anys 20, l'artista havia signat només com a "Rosario". Aquest fet sobta i es fa difícil qualsevol tipus d'explicació.

Les pintores de flors **M^a Lluïsa Güell López** (1874-1933) i **Antònia Ferreres Bertrán** (1873- després de 1934) obviaren també explicitar el seu nom de dona i signaven com "MLG" i "A. Ferreres", respectivament.

Veritablement, quan es té davant una obra feta per una dona sempre es pregunta en quina cosa aquella obra és femenina. No passa el mateix quan es mira una feta per un home. Sempre es demana més a les dones. L'artista Meret Oppenheim deia que elles eren dones elevades al quadrat perquè havien de viure la seva feminitat i la que els homes projectaven sobre elles.

3.3.- Per què no estan en els manuals les obres fetes per dones?

En el segle XIX es van estructurar de manera definitiva els papers de l'home i de la dona. A les dones se les va tancar dins la llar; se les va convertir en éssers domèstics que havien de romandre allunyades del món exterior i dedicades en cos i ànima a l'espai privat de la família. L'espai públic es va deixar reservat únicament i exclusivament per a l'home.

Fou també en el segle XIX quan es van fixar les diferents categories artístiques que han estat vàlides fins avui: unes categories que afavoreixen l'art fet pels artistes i devaluen tot allò que fan les dones. Veiem-ne unes quantes:

- La separació entre **Art** i **Artesania** no s'explica ni per la finalitat de la obra realitzada -la ceràmica grega és als museus-, ni pel fet de valorar l'obra única i signada -hi ha obres anònimes; es considera art qualsevol tipus de gravat, etc-. A partir del s. XIX es considera artesania allò que fan les persones que practiquen un ofici, allò que fan els pobles primitius i allò que fan les dones. Per aquest motiu, algunes artistes actuals reconegudes combinen tècniques considerades artístiques amb d'altres d'artesanals, com una manera de trencar amb aquesta separació. Un exemple pot ser l'americana **Judy Chicago** amb la seva obra "The Dinner Party" (1974-79).

- La **jerarquitització de temes i gèneres artístics** està vinculada al mèrit de qui els practica. De la mateixa manera que s'ha associat l'Art al masculí i l'Artesania al femení, es considera art **Major** aquell que fan els homes i art **Menor** el que fan les dones.

La pintura de flors ha estat desvalorada des del segle XIX, època en la qual va passar a ser realitzada majoritàriament per dones i, en canvi, el nu sempre ha estat molt valorat i imprescindible per a la pràctica dels temes més apreciats dins la tradició occidental: la representació mitològica. Com ja s'ha vist, la dona no va poder entrar a les Acadèmies fins a partir de la segona meitat del XIX i en elles era on s'aprenia a treballar amb models vius i, quan hi va entrar, va haver d'esperar molts anys fins poder cursar l'assignatura d'Anatomia Pictòrica o d'altres assignatures derivades d'ella.

A més, la representació del nu s'utilitza per expressar sentiments i sensacions

relacionats directament amb la sexualitat i l'expressió lliure de la sexualitat ha estat vetada a les dones. En canvi, han estat nombroses les imatges que han fet els artistes de nus femenins. S'haurien d'analitzar i estudiar les imatges de dones nues realitzades per artistes dones, com per exemple les obres realitzades per Paula Becker Modersohn, Suzanne Valadon, Frida Kahlo, ...

El 1966, **Nikki de Saint Phale**, va produir pel Museu d'Art Modern d'Estocolm la figura d'una dona de 25 metres de llargària, "Ella", estirada al terra i amb les cames arrupides. El seu cos immens era ple de colors vius i, a través de la vagina, s'entrava al seu interior, que era un terreny de jocs i d'atraccions, com si fos un palau del plaer. Amb aquesta obra, l'artista reivindicava el cos de la dona com a seu del plaer tàctil i com a dona nutridora; un cos totalment allunyat d'allò desconegut i fosc que els homes diuen que és.

- L'obra d'art sempre s'ha codificat com a domini del **geni** i el geni, des del Renaixement, sempre és masculí. El propi mot és un substantiu de gènere masculí i hem de dir "aquesta dona és un geni". Cesare Lombroso deia el 1863: "*Les dones genials són homes*". Per aquest motiu, **Maria Bashkirtseff** escrivia en el seu diari el 1878:

"Voldria ser home. Sé que podria arribar a ser algú, però amb faldilles, on voleu que vagi?. Protesto de ser dona, perquè d'ella només en tinc la pell".

Des de sempre la genialitat de l'artista es busca en la seva biografia i quan es parla o s'escriu sobre la vida d'una artista s'insisteix en els seus vincles familiars -si el seu pare o marit era artista-, en la seva bellesa, en les seves relacions amoroses, en els escàndols, etc. Un exemple poden ser aquestes línies publicades a "El País" arrel de l'exposició retrospectiva que es realitzava a París de l'escultora **Camille Claudel**:

"La exposición retrospectiva consagrada a la escultora Camille Claudel en el parisiense Museo Rodin -un centenar de trabajos realizados entre 1881 y 1907- permite descubrir por primera vez el conjunto de la obra de una mujer más conocida hasta ahora por sus peripecias sentimentales y sus problemas mentales.

(...) Camille Claudel, hermana del escritor Paul Claudel y amante, discípula y colaboradora del escultor Rodin, pasó los últimos años de su vida en un manicomio. Su trabajo artístico estuvo muy influenciado por el de Rodin, pero, como señalan los críticos especializados, mientras las obras de Rodin expresan la victoria del erotismo, las de Camille Claudel testimonian su fracaso. (...)"⁹³

Quan l'artista és una dona sempre es relaciona la seva obra amb el fet de ser dona. Per a molts crítics el femení és sinònim de cosa petita, de delicadesa, d'encant, de sutilesa, ... i sempre comporta vocació domèstica. En aquesta línia, són molt interessants i divertides les dones dibuixades, plenes d'ironia, per Louise Bourgeois a la sèrie de "Femme-Maison" (c.1946-47).

No ha d'estranyar que moltes artistes no signessin amb el seu nom i tampoc que obres fetes per dones s'adjuquessin a artistes-homes. Concretament, i només a Catalunya, es poden citar alguns cassos. Moltes de les escenes de l'alta societat catalana pintades per Visitació Ubach Pérez de Osés han estat atribuïdes al seu mestre Francesc Miralles Galup -o, pitjor

⁹³Diari "El País" del 26/3/1991, pàg. 26.

encara, han estat signades fraudulentament-; el retrat de Dolors Vidal, muller del director de la revista "Pèl i Ploma", Miquel Utrillo, pintat per Lluïsa Vidal Puig és una de les moltes obres d'aquesta artista que, deprés de morir ella, van ser signades i venudes com si fossin de Ramón Casas⁹⁴; la pintora Joana Mir, germana del també pintor Joaquim Mir, signava com a "J. Mir" i l'autoria de moltes de les seves obres s'ha pogut confondre. Un altre és el cas de Rosario de Velasco Belausteguigoitia, una obra de la qual, "La matança d'innocents", ha estat atribuïda fins fa ben poc a Ricardo Verde Rubio, etc.

Afortunadament la situació està canviant. El segle XIX va ser també quan el moviment feminista va començar a ser un moviment polític de masses i, llavors, ja hi va haver artistes que anaven i vivien en contra dels models establerts, com Rosa Bonheur, gran defensora de la causa feminista, la sufragista Mary Cassatt, etc.

El grup anònim d'artistes "Guerrilla Girls" va col·locar un cartell, "Els avantatges de ser una dona artista", a diferents llocs del Soho de Manhattan, l'any 1987. En ell, a través d'un joc semàntic, es criticava de manera molt irònica la situació de la dona artista. Per exemple, en el cartell hi figuraven una sèrie de frases sobre els "aspectes positius" de ser una dona artista, com, per exemple, els següents:

- *"Treballar sense la pressió de l'èxit.*
- *No haver d'estar en els espectacles amb els homes.*
- *Tenir una escapada del món de l'art a causa de la pluriocupació.*
- *Saber que pots tornar a la teva carrera després dels 80.*
- *Estar segura que qualsevol tipus d'art que facis serà etiquetat com a feminista.*
- *No quedar-se estancada en una carrera docent.*
- *Veure les teves idees en els treballs dels altres.*
- *Tenir la possibilitat de poder escollir entre la carrera artística i la maternitat. (...)*
- *Tenir més temps per a treballar quan el teu company t'hagi aparcat per algú més jove.*
- *Estar inclosa en versions revisades de la Història de l'Art.*
- *No haver de patir el compromís de ser qualificada com a geni. (...)"⁹⁵*

El que el grup criticava era l'existència de les categories artístiques que utilitza l'art.

Des de la segona onada feminista dels anys 70, gràcies a les historiadores de l'art nord-americanes, es pot parlar de participacions femenines i feministes en aquesta disciplina, malgrat no es pugui dir encara una nova Història de l'Art perquè les categories que s'utilitzen encara són les mateixes. José Luís Marzo escrivia a la revista *Lápiz* sobre aquesta revisió de la Història de l'art a les universitats americanes:

"La crítica feminista comienza una rigurosa labor de recuperación de figuras olvidadas, silenciadas por la sociedad y por una historia heredera de esa sociedad en repetición. No obstante, y a pesar de lo positivo y necesario de esta estrategia revisionista, desde mediados de los años setenta se observa una nueva intención en esa relectura de la historia. Ya no sólo se propone el alumbramiento de aquellos personajes "traspapelados" por una cultura masculina, sino que intenta ir más allá al indicar también cuáles son las

⁹⁴Ho explica Marcy Rudo en el seu llibre: "Lluïsa Vidal, filla del modernisme", Ed. La Campana, Barcelona, 1996, pàg. 74.

⁹⁵Jorge Luís Marzo: "La revisión feminista de la historia del arte" Rev. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. Any IX, núm. 78. Madrid, juny 1991, pàg. 47.

*condiciones de una determinada sociedad para que haya podido ocurrir ese "solapamiento" y sobre todo al ampliar el conocimiento que tenemos del arte de una época a través de una concepción femenina, que no pretende únicamente reivindicar unos perdidos espacios lejanos, sino alimentar una complementaria contemplación del arte considerado "eminente" hasta nuestros días. En definitiva, iluminar lo olvidado y ayudar a la vez a explicar nuestro propio pasado".*⁹⁶

A més, a tot l'estat espanyol, les carreres d'Història de l'Art i de Belles Arts són cursades avui majoritàriament per dones, malgrat moltes vegades manqui a les classes, com també diu l'autor citat, el discurs feminista.

Voldria acabar aquest apartat amb el repàs estadístic d'unes quantes exposicions de pes que citava el mateix autor i la participació femenina en cadascuna d'elles:

"Informalisme a Catalunya" (Centre d'Art Sta. Mònica, Barcelona 1990): de 25 artistes, una mujer; "La Vanguardia de la cultura catalana" (ídem, 1990): de 41 artistes, una mujer; la Bienal de Barcelona de 1989, destinada a promocionar el arte joven: de 137 artistes, 38 mujeres. Un caso muy revelador es el de la colección de arte contemporáneo de la Fundación Caja de Pensiones, considerada la más importante del país: en colaboración internacional, de 41 artistas, sólo hay dos mujeres, y de la nacional, de 109 artistas, 20 mujeres. Sin embargo, en el comité asesor para la adquisición de las obras, dos de los seis componentes son mujeres (...) Y, por último, la feria de arte ARCO'90, donde 938 artistas con representación, sólo había 111 mujeres, es decir, un 12 por 100 del total.

*Por otro lado, mientras en la última Bienal de Venecia (1990) los pabellones de EEUU y Canadá estaban representados por dos mujeres, Jenny Holzer⁹⁷ y Geneviève Cadieux, respectivamente, dos artistas muy activamente comprometidas, España presentaba a través del "Honeymoon Project", de Antonio Miralda, todo un homenaje a la institución matrimonial.*⁹⁸

3.4.- Què pintaven les artistes?

En aquestes condicions era molt difícil que qualsevol dona artista s'arrisqués a donar un altra visió de les dones i del món de la que donaven els artistes, si volia triomfar. A elles se'ls exigia més que als artistes, elles eren doblement jutjades, la seva obra era jutjada des del punt de vista de l'obra d'art i també com a obra feta per una dona. Això explica que molts dels arquetipus utilitzats pels homes ho fossin també per les dones, sense afegir res a la visió masculina i, quan ho feien, no era mai de manera explícita.

A Catalunya es confirma també allò que deia la historiadora de l'art Linda Nochlin sobre el tipus de pintura que acostumen a fer les dones. Segons l'autora, a partir del segle XIX, les dones artistes es decantaren majoritàriament vers el realisme i vers aquells dominis que eren més accessibles per a elles: el retrat, la natura morta i la pintura de gènere; és a dir, aquells gèneres mitjantçant els quals descriuen la vida quotidiana i tradueixen de manera més ràpida i senzilla els seus interessos.

⁹⁶José Luís Marzo: "La revisión feminista de la historia del arte", Rev. Lápiz. Revista Internacional de Arte, núm. 78, Año IX, Juny de 1991, pàg.38.

⁹⁷Una de les singulars obres d'aquesta artista, "Sense títol" forma part de l'exposició permanent del Museu Guggenheim de Bilbao.

⁹⁸José Luís Marzo, op. cit. pàg. 39.

En el cas de Catalunya, als gèneres citats s'hi haurien d'afegir els paisatges, els quals van ocupar, juntament amb la pintura de flors, una part important de l'obra de la majoria d'elles. En segon lloc estarien la representació de figures i les natures mortes, sense incloure-hi les flors abans esmentades, com a un dels gèneres més importants en la pintura de dones. El retrat també va tenir certa importància, molta més que la pròpia pintura de gènere o el nu. El mateix passa a la resta de l'Estat espanyol on, segons l'exhaustiu i rigurós estudi realitzat per Estrella de Diego⁹⁹, predomina la pintura d'allò inorgànic, natures mortes i paisatges, per sobre d'allò orgànic, dins el qual les figures i els retrats femenins superen en nombre al dels masculins.

Estrella de Diego explica el fet no solament perquè les flors i les natures mortes formaven part de la vida quotidiana de les dones, sinó principalment perquè el segle XIX fou un segle conservador per excel·lència.

"El siglo XIX es un siglo conservador por definición. Todos los "ismos" que le siguen no son producto de un proceso evolutivo lógico, sino que simbolizan la ruptura con el conservadurismo decimonónico. En este momento, las restricciones son comunes a hombres y mujeres (a pesar de ser para las últimas más fuertes) al ser un momento de triunfo burgués, y esa burguesía trata de adecuarse a la aristocracia no sólo imitando los modelos de vida, sino los gustos en el arte (...). En este estado de cosas, a la mujer se le sigue exigiendo pudor, pero no ya ese pudor delicado que le abre las puertas de las academias del siglo XVIII, sino un pudor burgués muy ramplón, muy burgués, con un predominio de las formas pasadas (flores y más flores) ahora teñidas no ya con los tintes de la Ilustración, sino de una burguesía supuestamente intelectual. (...) Dentro del espíritu burgués era conveniente para las señoras hacer paisajes (y nuestras pintoras siguen la norma) por motivos morales (...)"¹⁰⁰

3.4.1.- Les Natures Mortes: la pintura de flors.

Avui la natura morta, i més concretament la pintura de flors, no gaudeix de massa estima, ans al contrari, se la considera un gènere menor dins la producció artística. La pintura de flors en el seu origen, en el segle XVI i XVII, era un tipus de bodegó o de natura morta que practicaven artistes dels dos sexes per igual. Amb el desenvolupament del capitalisme en els països protestants, la burgesia creixent demanava temes no religiosos per decorar les seves cases: retrats, flors, natures mortes, escenes de gènere, paisatges, ..., és a dir, pintura lligada a la vida quotidiana.

En plena expansió d'aquesta demanda, pintores i pintors s'hi van dedicar i s'especialitzaren en aquests gèneres. Entre ells, la pintura de flors va ser molt apreciada i molt ben pagada. Altres fets ajudaren a l'augment de la demanda. En el segle XVII, l'horticultura estava molt de moda com a forma d'oci entre les classes socials altes; també fou llavors quan els holandesos començaren a difondre llavors de les seves flors per Europa, per la qual cosa necessitaven catàlegs il·lustrats amb flors. En la pintura de flors, també s'uniren l'art i la ciència per a les il·lustracions botàniques.

⁹⁹Estrella de Diego: "La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)". Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1987, pàg. 284.

¹⁰⁰Estrella de Diego, op. cit. pàgs. 285 i 287.

Durant un temps llarg, aquesta pintura era considerada una "vánitas", mot que en art serveix per designar les natures mortes -amb figures o sense- que reflecteixen la dialèctica entre vida i mort. Van ser utilitzades com a propaganda de les idees contra-reformistes (Concili de Trent). "Vánitas" és el primer mot del famós versicle de l'Eclesiastés:

*"Vanitas vanitatum, ómnia vánitas (vanidad de vanidades, todo es vanidad)"*¹⁰¹

Aquesta sentència fa referència a la inutilitat de les coses humanes i era una manera al·legòrica de representar la inutilitat i la transitorietat de la vida.

No ha d'estranyar així que aquest tipus de pintura fou molt ben considerat; fins i tot el mateix Caravaggio afirmava que es necessitava més habilitat per pintar flors que per pintar figures.

Però, malgrat tot, la Història de l'Art l'ha considerat com un dels gèneres menors. El que és cert també és que per al conjunt de dones catalanes de les quals s'ha trobat algun tipus d'informació, en una gran majoria, aquesta pintura ha ocupat una part molt important de la seva obra. Fins i tot, en algunes d'elles es pot afirmar que gairebé únicament i exclusivament pintaven flors, en un percentatge molt superior al de les artistes europees consultades.

Emília Coranty Llurià (Barcelona 1862-1944), considerada la primera dona que va estudiar a la Llotja¹⁰², on després seria professora auxiliar, pintava flors i feia projectes per a brodats i per a puntes.

Un plat de ceràmica pintat per ella el 1893 presenta, sobre un fons blau cel, un bell ram de flors, en el qual predominen les roses grogues i les margarides blanques. Dos ocells li donen vida: una petita cadarnera s'ha posat i descansa sobre el ram, de perfil a nosaltres i, un altra, que ens dóna l'esquena, el sobrevola amb molta agilitat sense decidir-se. La composició, malgrat la seva concavitat, és d'un gran naturalisme i d'una accentuada minuciositat en les formes, la mateixa que va utilitzar en una pintura a l'oli sobre llenç, dedicada a l'extrem inferior esquerre a Antoni Homs i datada el 1926. En ella hi va pintar un gerro ple a vessar de flors de tots els colors i tipus.

Ella, com la Lluïsa Vidal, va estudiar un temps fora d'Espanya, després de fer-ho a Barcelona i a Madrid. El curs 1883-84 va ingressar a l'Escola de Dibuix de la Diputació de Barcelona i va guanyar una borsa de viatge per estudiar a Madrid l'any el 1885-86, on es va matricular a les classes d'Antic i de Paisatge a l'Escola Especial de Pintura, Escultura i Gravat. Durant el curs va viatjar també per Castella. L'any següent va estudiar a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, a la Llotja, on va assistir a les classes dirigides per Claude Lorenzale de Teoria i d'Història de l'Art, de Paisatge i d'Antic. L'Acadèmica de Sant Jordi, dependent de la Diputació Provincial, li va concedir una beca per viatjar com a pensionada a

¹⁰¹Eclesiastés, 1,2.

¹⁰²Així ho afirmava Daniel Ventura Solé: "Francesc Guasch i Homs. Artista pintor (Valls 1861 - Barcelona 1923), Emília Coranty Llurià. Pintora (Barcelona 1862 - 1944)". Gràfiques Moncunill, Valls, des. 1985. Però, a la Revista Feminal, núm. 17, del 30/8/1908, la també pintora i comentarista Rafaela Sánchez Aroca, va dedicar tot un article a la pintora Pilar Portella Estrada, en el qual deia que aquesta va ser la primera dona que va estudiar a la Llotja de Barcelona. Els llibres de matrícula que s'han consultat confirmen la primera versió: en el llibre del curs escolar 1885-86 apareixen, per primera vegada, els noms de dues alumnes: Emília Coranty Llurià i Francisca Sans Benet.

Itàlia, i així ho va fer els dos següents cursos escolars. El 1888 va participar a l'Exposició Universal de Barcelona on va guanyar dues medalles de bronze. En guanyaria una altra, dos anys més tard, a la Nacional de Madrid.

El 1888 es va casar amb el pintor de Valls, Francesc Guasch Homs, que seria conservador del Museu de Belles Arts de Barcelona, però no per això va deixar de pintar. El 1889 visqueren una curta temporada a París, a Samois, prop de Fontainebleau, i a Valls, fins que decidiren instal·lar-se definitivament a Barcelona, on va ser professora de dibuix i de pintura: "*profesora efectiva de la clase de dibujo y pintura para niñas adultas, agregada a la Escuela Superior para la Mujer*"¹⁰³

Amb els seus projectes per a brodats i les seves pintures de flors va concórrer a diferents certàmens celebrats a Barcelona durant la dècada dels noranta, sent premiada en moltes ocasions¹⁰⁴. També va participar en l'Exposició de Xicago de 1893, en la qual havia un pavelló per a les dones dissenyat per l'arquitecta Sophie Hayden, destinat a demostrar l'equivalència en la vàlua de les obres fetes per dones i les fetes per homes. Amb ella hi van exposar Mary Cassatt, Rosa Bonheur, Lea Mesritt, etc. Emília Coranty Llurià va obtenir la medalla de plata.

Aquesta artista va viure sempre dedicada i preocupada per l'art que feien les dones i, en aquesta línia, va impulsar la professionalitat de les arts decoratives, a les quals tantes dones s'hi dedicaven. De la mateixa forma va fer tot el possible perquè s'acabés amb la divisió entre Belles Arts i Arts Aplicades. A més va llegar tot una sèrie de béns a les Diputacions de Barcelona i de Tarragona, a l'Ajuntament de Valls i a la Llotja destinats a crear premis "Guasch-Coranty". Un d'ells havia de ser anual i per l'alumna que presentés els millors treballs durant el curs a les classes de Dibuix i Pintura aplicats a les labors de la Dona-classe de la qual ella havia estat professora-. Els altres tres havien de ser quinquenals i alternar cada cinc anys entre els millors pintors i les millors pintores nacionals i internacionals.

La seva obra va ser qualificada pels crítics com a "femenina", segurament perquè pintava flors i natures mortes. Ella, veritablement, tenia passió per les flors i per la vegetació. En el seu testament llegava una casa amb jardí que tenia a Sant Gervasi de Cassoles perquè s'hi fés una sucursal de la Llotja per a alumnes dels dos sexes amb la condició de què mai es pogués suprimir ni el jardí ni els arbres. A l'exposició que va fer amb la Lluïsa Vidal Puig a la Sala Parés, celebrada el 1903, els crítics validaven el talent "masculí" de la primera oposant-lo a les femenines flors de la Coranty.

Va participar amb un quadre de flors pintat a l'oli en la tómbola benèfica organitzada per la revista Feminal, juntament amb Ll.Vidal, Maria Oller, Antònia Ferreres i Rosina Mercadal.

Com la majoria de les pintores del moment, va formar part de la Comissió per l'homenatge a la difunta Pepita Teixidor Torres i va aportar una obra per recollir diners per al seu monument.

¹⁰³Especificava a la pàg. 1 del seu testament.

¹⁰⁴Va obtenir Medalla d'or a l'Exposició Nacional d'Arts Industrials celebrada a Barcelona el 1892 per un tapet pintat a l'oli que s'havia de brodar amb sedes i or, i medalla de plata pel projecte d'una mantellina amb motius catalans; Mencions Honorífiques en els certàmens de 1896 i 1898, etc.

En morir el 1929, va llegar els seus béns a l'escola de la Llotja, creant la Institució Guasch-Coranty, que, malauradament, avui disposa de pocs fons i està pràcticament inactiva.

Potser la màxima representant de les pintores de flors catalanes va ser **Josefa Teixidor Torres**, anomenada **Pepita**, nom amb el que signava les seves obres. Va nèixer a Barcelona el 27 de novembre de 1875 en una família burgesa barcelonina plena d'artistes. El pare, Josep Teixidor Busquets, un ingenier industrial, fabricant de llums, que va introduir l'enllumenat públic de gas a la ciutat i va portar el Sistema Mètric Decimal de pesos i mesures de París a petició del govern espanyol, només es va poder dedicar a allò que desitjava, la pintura, ja de gran. Els seus dos germans, Josep i Modest, també pintaven. Modest, 21 anys més gran que ella era pintor de paisatges i de retrats i havia retratat la família reial, l'aristocràcia i l'alta burgesia del moment. Ell i el seu pare van ser els seus primers mestres, juntament amb Francesc Miralles, del qual seria deixeble posteriorment. El germà volia que es dediqués al retrat, però ella, des de l'inici, es va decantar cap a les aquarel·les i les pintures de flors, tècnica i gènere considerats específicament femenins i, per la qual cosa, poc valorats artísticament. No obstant, la seva obra va ser reconeguda en el mercat artístic.

Com la major part de les dones de la seva classe social, va rebre estudis artístics de música, cant i pintura des de joveneta i va viatjar a Florència, París, Brusel·les i, probablement, a l'Amèrica Central. Va romandre sempre soltera, dedicada a la família i participant en actes benèfics.

Una de les seves aquarel·les, "Crisantems", signada a Barcelona el 1912, de format agosarat, alt i estret, en la qual una de les flors ocupa el bell mig de la composició, portava darrere una etiqueta del "Salon de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs" de París, on hi figurava el nom de l'artista, la seva adreça, la tècnica utilitzada i el títol de l'obra. De la "Union des femmes peintres et sculpteurs" va ser nomenada sòcia honorària. També ho va ser, des del 1912, de la "Union Internationale des Beaux Arts et des Letres" de París. Tècnicament, com totes les seves obres, la peça és perfecta. Només el ram de flors, no posat en cap recipient, omple asimètricament la composició, però sense que, de cap manera, aquesta quedi desequilibrada, ni doni sensació d'horror vacui.

L'artista va pintar tot tipus de flors i la seva passió per elles queda palesa en la gran varietat floral representada. Quant al suport emprat, no solament va pintar quadres, sinó també plafons i ventalls. A més de l'aquarel·la, va utilitzar l'aiguada i l'oli. Quant al format de les seves obres solen ser del tipus mitjà habitual, les seves dimensions oscil·len entre els 50 i els 100 cms. d'alçada i d'amplada, respectivament, treballant també amb formats oval·ls i circulars.

En general, sempre va gaudir de bones crítiques. Va ser considerada la millor pintora de flors del moment, malgrat la seva obra fos qualificada de femenina. Venia amb preus poc elevats i la seva clientela acostumava a ser la burgesia de la ciutat; però també li va comprar obres la família reial: la reina M^a Cristina apreciava l'artista i li va adquirir una sèrie de quadres. En el fons del MNAC hi ha dues aquarel·les d'ella.

Va rebre força premis, aquí i fora d'Espanya¹⁰⁵. A l'Exposició Internacional de Brusel·les de 1910 va obtenir dues medalles d'honor i també en va rebre una altra a

¹⁰⁵Rosa Segarra Martí va publicar un acurat i interessant article sobre aquesta artista a la revista El Contemporani: "Més enllà d'un monument. Pepita Teixidor, pintora de flors", pàgs. 29-33 on, en un annex final, a la pàg. 32, fa una "aproximació a una cronologia artística de l'autora".

l'exposició "L'art et la femme" que li va arribar a la seva família després de la seva mort.

Va morir el 8 de febrer del 1914, als 39 anys, després d'un any d'una greu malaltia. La premsa del moment li dedicà molts articles i un grup de dones del seu entorn, a través de la revista Feminal, va portar a terme tot una sèrie d'iniciatives fins aconseguir la inauguració, el 14 de novembre de 1917, d'un monument, a la seva memòria, esculpit per Fuxà, que avui encara és al parc de la Ciutadella.

Les reunions d'aquest grup esmentat de dones es van iniciar a "La LLar"¹⁰⁶ el 21 de maig del 1914 i van ser nombroses les propostes: des de la de crear un premi amb el seu nom per a la jove que seguís el camí iniciat per l'artista (D.Monserdà), fins a la de demanar a la Junta de Museus de la ciutat i a l'Ajuntament de Barcelona l'adquisició d'obres de l'artista per al Museu de Barcelona (Ll. Vidal). Finalment es va crear una comissió encarregada a portar a terme les accions que s'acordessin. En ella hi havia una representant de cada branca artística i la dirigia Carmen Karr. Entre les accions destacaren l'Exposició retrospectiva de la seva obra realitzada a la Sala Parés el 1914 -en la qual es van vendre totes les obres i la Junta de Museus en va adquirir dues- on, enmig de la sala, hi van col·locar un retrat al carbó que li havia fet Ramón Casas, i la Tómbola amb més de 300 obres per a sufragar el monument. Hi van aportar obres artistes ben diferents: els seus germans i pare; pintors del moment, com Lluïsa Vidal, Isabel Baquero, Rafaela Sánchez Aroca, Visitació Ubach, Ramón Casas, Claudio Lorenzale, Santiago Rusiñol, Urgell, Apel·les Mestres, etc.; així com obres d'artistes ja morts, com Fortuny, Martí Alsina, Vayreda, etc. Apel·les Mestres li va dedicar un poema que es va repartir a totes les persones que van assistir a l'acte inaugural.

El nom de Pepita Teixidor Torres -escollit per obrir la secció fixa "Les nostres artistes" del primer número de la revista Feminal-, amb l'aixecament del seu monument, passava a convertir-se en un símbol de la nova dona catalana i la seva tasca que culminà en el Noucentisme; com a tal símbol era reconeguda a "Las Noticias", del mes de Juliol de 1915:

"...no és solament a la memòria, tan dolça y tan perdurable de la delicada artista qu'hem d'axecar un monument: és al talent y al treball de la dòna catalana, sintetisat en la benivolguda y tan admirada Pepita Teixidor".

Voldria acabar el comentari sobre aquesta artista amb el paràgraf final que li va dedicar Rosa Segarra Martí:

"Van fer de l'homenatge una plataforma per difondre les seves idees feministes més enllà dels seus medis habituals. I, en definitiva, es va fer una xarxa de solidaritat entre dones amb un objectiu comú: reconèixer-se i significar-se per mitjà d'un altra dona, Pepita Teixidor, pintora de flors."¹⁰⁷

També pintava flors de colors vistosos, fetes a l'oli i aquarel·les sobre setí, **Antònia Ferreres Beltran**, nascuda a Lleida el 1873. Les seves flors creixien lliures en la natura; a vegades, eren el lloc escollit pels ocells per jugar o descansar. També podien decorar interiors col·locades en gerros diferents.

Ma. Lluïsa Güell López (Barcelona 1874- Pau 1933) filla del primer comte de Güell

¹⁰⁶Residència per a estudiantes i professores, creada per la dirigent feminista catòlica i escriptora Carmen Karr.

¹⁰⁷Rosa Segarra Martí, op. cit. pàg. 32.

es va especialitzar en aquarel·les i va pintar gairebé només florers, amb els quals va participar en la majoria d'exposicions oficials celebrades a Barcelona entre 1918 i 1921. També va fer alguna exposició individual. Es diu que fou la primera artista a la qual la ciutat de Barcelona li va adquirir els dos primers quadres pintats per una dona i que en les seves obres es reflectia l'ambient aristocràtic al qual pertanyia. Ella també va formar part de la comissió per l'homenatge a Pepita Teixidor Torres i va aportar una obra per al seu monument. En els darrers anys, va realitzar, també, algun oli . Olis són dues teles que es troben en el fons del MNAC: "Roses" (c. 1921) de 43 x 55,5 cms. i "Clavells" (sense data) de 64 x 83 cms. que va ser donada al Museu el 1926. Ambdues obres presenten rams de flors sobre fons poc detallats. Les pinzellades són grosses i perceptibles i la pasta espessa.

Alícia Radenez, germana de la pintora **Laura Radenez** -muller d'Apel·les Mestres-, també pintava flors. Tres petites aquarel·les de forma corba, per la qual semblen dibuixos destinats a ventalls, es troben en els fons del MNAC i dues d'elles són pintures de flors.

Com a pintores de natures mortes i de flors s'han de considerar tot una sèrie de pintores de les quals es disposa en aquest moment de poca informació i que podrien ser un punt de partida per a posteriors recerques.

Especialitzada en flors i fruites va ser **Aurora Malagarriga Armat** (1883-1938), una dona que havia cursat estudis artístics sota la direcció de Cristòfol Montserrat i que va tenir una activitat artística breu participant en diferents certàmens col·lectius com l'Exposició de Belles Arts de Barcelona de 1918 i en el "Primer Saló d'Independents" de 1936.

També pintava natures mortes i figures **Maria Rusiñol Denis**, filla de Santiago Rusiñol, Un pastel sobre paper es pot veure en els fons del MNAC juntament amb una sèrie de projectes per a decoracions de gerros. Al Cau Ferrat de Sitges hi ha exposats uns dibuixos aquarellats amb figures femenines de formes corbes i simplificades plens de gràcia.

En la mateixa línia s'han de citar els noms d'artistes que treballaren a Barcelona durant l'últim terç del segle XIX o el primer quart del XX com **Antònia Castañé**, qui va participar el 1885 en l'Exposició organitzada pel centre d'Aquarel·listes amb dues obres: "Flors" i "Fruites"; **Arcisa Clarà**; **Miquelina Álvarez Coll**, aquarel·lista que va participar a l'Exposició de Primavera de 1934, Saló Barcelona, amb "Natura morta" i que el mateix any va fer una exposició individual a les Galeries Sira de Barcelona; la polifacètica **Pilar Portella (Purtella ¿?) Estrada**, escultora, pintora, repussadora del cuir i gravadora, feia pirogravat. Com ja s'ha dit¹⁰⁸, segons Rafaela Sánchez Aroca, qui li va dedicar tot un article a la revista Feminal (núm. 17 del 30/8/1908), va ser la primera dona que va estudiar a la Llotja de Barcelona. Aquesta polifacètica artista també va participar a la Tómbola organitzada per aquesta revista el mateix any; etc.

Altres artistes catalanes que també donaren molta importància a les flors i a les quals es farà referència més endavant, en els apartats corresponents als altres gèneres pictòrics que van conrear, són: **Visitació Ubach de Osés** (1873-1924) que també pintava escenes de l'alta societat del seu temps, **Rosa Bech Beltrán**, nascuda el 1903, que pintava alhora bells paisatges, **Maria Ferrés Puig** (1878-1964), pintora de flors i de figures en grup amb molta gràcia i moviment, que signava com Maria Fresser i en algun grup de pintures de flors ho va fer com Mari-Lo; i la seva filla, **Elvira Homs Ferrés** (1905-1954), qui no la va sobreviure

¹⁰⁸Vid. nota núm. 21.

però va ser, a la vegada, una gran avantguardista en la majoria de les seves composicions; la també avantguardista **Olga Nicolajevna Sacharoff** (Tiflis 1889-Barcelona 1967) afincada a Catalunya des de l'esclat de la 1a GM., etc.

També s'ha de citar l'aquarel·la de molt bona factura, que es pot trobar en els fons del MNAC, signada amb un monograma que correspon a **Maria Bosch**, sobre la qual no s'ha pogut aconseguir encara cap tipus d'informació.

Entre les espanyoles s'han de citar algunes pintores de flors i de natures mortes.

La madrilenya **Adela Ginés Ortiz** (1847-1923), formada a l'Escola de Belles Arts de "San Fernando", deixeble de Carlos Haes i de Sebastián Gessa, pintava paisatges i flors i va ser una de les artistes espanyoles més premiades; fins i tot va rebre mencions honorífiques a les Institucions de Saint Etienne de París. El 1882, a San Agustín de Guadalix -Madrid-, se li va fer una bona exposició: "Adela Ginés y D. Sebastián Gessa". Va ser professora a l'Associació per a l'ensenyament de la dona. També pintava flors la seva deixeble **M^a Adelina Castro**.

Fernanda Francés, nascuda a València el 1860, pintava flors, fruites i tot tipus de natures mortes, fins i tot amb animals. Era filla del pintor Plácido Francés i contemporània d'Anselma Lacroix i d'Elena Brockman, d'aquesta última hi ha una obra al fons del MNAC i un altra al fons del Quai d'Orsay.

M^a Luisa de la Riva Muñoz (Zaragoza 1859-Madrid 1926), deixeble també de Sebastián Gessa, i de Perez Rubio i de Marià Bellver, casada amb Domingo Muñoz, va ser una de les pintores espanyoles de més èxit. Participava amb regularitat a les exposicions nacionals i internacionals a les quals es deia que representava "els raïms d'Espanya" perquè en va pintar molts i de gran format. Hi ha una d'aquestes obres en el fons del MNAC, en ella va pintar, sota un cep, un gran cove ple de raïms grocs i rojos que s'entreveuen d'entre els pampols. D'ella es va a dir de tot: que feia quadres de gran tamany per a assumptes banals, que pintava molt bé, que tenia gran talent i habilitat, etc. En un comentari col·lectiu de les pintores de fruites i de flors a "La Época" arrel de l'exposició de 1901 es deia:

"Presenta flores, frutas y naturaleza muerta, María Luisa de la Riva, que cada día pinta mejor, pero que cada día también aumenta el tamaño de las frutas, haciendo ya dudar de que sean lo que son (...)"¹⁰⁹

També va participar, amb molt d'èxit, en exposicions franceses i va arribar a ser sòcia de l'Associació d'Artistes Franceses. Va exposar a Viena i a Berlín on va rebre medalles i honors.

Júlia Alcayde Montoya, (Gijón 1855- Madrid 1939) pintava natures mortes, flors, animals i pintura de gènere. Una obra d'ella, "El puesto de mi calle" va ser adquirida per l'Estat espanyol a començaments de segle i en el MNAC hi ha dues Natures Mortes de molt bona factura, pintades a l'oli, una del 1891 i l'altra ja del 1932, ambdues de grans dimensions: 110 x 72 cms i 180 x 133 cms, respectivament. Una d'elles mostra en un primer pla i al terra, davant del mercat, un cistell que ha caigut a alguna dona i tot un conjunt de fruits rodolen i s'escampen pel terra entre fulles una mica seques que anuncien la tardor. L'obra és d'un

¹⁰⁹Comentari citat per Estrella de Diego: "La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)". Cátedra, Ensayos Arte. Madrid, 1987, pàg. 257.

realisme espatarrant i està feta utilitzant pinzellades gruixudes i textura grossa. Va participar en la I Esposició del "Círculo de Bellas Artes" de Madrid el 1891 i les seves obres varen ser de les que es va vendre a preus més elevats (1250 ptas.). També ho va fer a l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1901. Sobre ella es comentava que *"acaso hubiera convenido apurar mas la ejecución"*¹¹⁰

Contraposat a aquestes obres de gran format, en el fons del MNAC hi ha un petit oli sobre fusta, de 26,5 x 16 cms., "Flors", de **Maria Pirala Alicáin** (Madrid 1957 - ¿?), és una obra de gran simplicitat compositiva: consta només d'una rosa blanca, encara no del tot esclatada, col.locada dins un gerro transparent. El museu la va adquirir el 1891.

Veritablement, a tots els països hi va haver pintores a l'obra de les quals les natures mortes van tenir una gran importància Ara bé, un cop establert l'anterior fet, s'ha de precisar que és a Catalunya, encara que això pugui sobtar, on s'ha trobat el major nombre de pintores especialitzades en natures mortes; que, en segon lloc, a la resta de l'estat espanyol, el seu nombre es força considerable, i que, en aquesta mena de llistat, Europa ocuparia el darrer lloc.

Berthe de la Baume, nascuda a França el 1860 va ser premiada el 1907 per la millor "Natura Morta" a la "Union des femmes Peintres et Sculpteurs". Entre d'altres artistes franceses, també pintaven natures mortes **Victòria Fantin-Latour** (París 1/12/1840), deixeblla i esposa del pintor Henri Fantin-Latour; **Louise Abbéma** (Etampes 1858-París 1927), pintora i aquarellista de flors i de retrats; **Séraphine-Louise Séraphine** (1864-1934) qui pintava flors estranyes i exòtiques; **Suzanne Davitt** qui va participar durant uns quants anys en el Saló de Barcelona de les Exposicions de Primavera, realitzades a Barcelona (1934, 35 i 36) i l'avantguardista **Marie Laurencin** (1885-1956), pintora de flors i figures qui va exposar varies vegades a les Galeries Dalmau de Barcelona i, potser per aquest motiu, hi ha obres seves a la ciutat.

Pintaven també flors i natures mortes les holandeses **Gerardina Jacoba van de Sande Bakhuijzen** (27/7/1826-19/9/1895) que utilitzava l'oli i l'aquarell; **Sara Frederika Hendricks**, nascuda el 1846, que seguia l'estil dels pintors holandesos del s. XVI; era filla i deixeblla del pintor Frederik H. Hendricks; les austríaques pintores de flors i de paisatges **Mathilde von Hartenthal** (29/7/1843-16/4/1920), que va treballar en el taller del pintor belga Portaels i **Hermine von Hermann**, nascuda uns anys després, el 1857; les alemanes **Clara Elisabeth Fischer**, nascuda a Berlín el 29 de gener de 1856 i **Friederike Frey**, nascuda el 1883; la irlandesa **Eliza Pratt Greatorex** (1819-1897), primera membra de la National Academy de Nova York; l'anglesa **Marian Chase** (Londres 1844-1905) qui es va iniciar en la pintura de figures i posteriorment es decantà vers els petits quadres de flors; la belga **Anna Boch** (1848- després de 1908) que pintava paisatges i flors; la suïssa **Rosalie Gay**, nascuda el 1852; l'australiana **Lilla P. Creed**, etc.

També les pintores nord-americanes pintaren flors. Així ho va fer **May Alcott** (1840-1879), especialitzada en còpies de Turner i flors; i, sobretot, **Geòrgia O'Keeffe** (Wisconsin 15/11/1887-Santa Fe 6/3/1986), les flors de la qual mereixen un comentari a part per la seva originalitat i bellesa i pel que varen aportar a la Història de l'Art.

¹¹⁰A. Cánovas Valles, "La Época", 9/5/1901, citat per Estrella de Diego: "La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más". Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1987, pàg. 258.

Georgia O'Keeffe va ser la segona d'una família de 7 germans. Als 12 anys va decidir ser pintora i als 15 la família es traslladà a Williamsburg, Virgínia, on assistí a l'internat femení de Chatham. Una de les seves professores d'art va descobrir el seu talent i la va empènyer perquè estudiés pintura. La va convencer perquè, als 17 anys, ja estava matriculada a l'Escola de l'Art Institute de Xicago. El 1907 continuava els seus estudis a l'Art Students League, la institució artística amb més prestigi del moment.

L'historicisme artístic i l'academicisme dels seus estudis foren interromputs per ella mateixa quan va visitar la petita galeria del fotògraf Alfred Stieglitz (1864-1946), coneguda com la "291", perquè estava situada en aquest número de la 5a.Avinguda. En ella s'hi havien exposat, molt abans de celebrar-se la famosa "Armory Show" del 1913, obres de Matisse, Cézanne, G. Braque, P. Picasso, dibuixos de Rodin, etc. Georgia O'Keeffe va quedar meravellada amb les obres dels avantguardistes i va començar a estudiar el seu art.

Amb tot, arribà a l'allunyament de la representació fidel de la naturalesa i a fer seva la idea que les formes i els colors s'han de sotmetre només als sentiments, al món interior de l'artista. Tot seguint aquestes idees, el 1915 va realitzar una sèrie de dibuixos al carbó plens de formes geomètriques i orgàniques que posteriorment va titular "Specials" al·ludint al significat que van tenir en la seva obra. Aquests dibuixos van marcar el seu camí com a artista. Sobre el procés de creació diria més tard:

*"Yo me decía: tengo cosas en la cabeza que nada tienen que ver con lo que me han enseñado, formas e ideas que me son tan familiares, que responden tanto a mi forma de vivir y de pensar, que no se me ha ocurrido plasmarlas. Me decidí a empezar de nuevo, a olvidar lo que me habían enseñado y a aceptar como cierta mi propia visión de las cosas (...) Estaba sola, totalmente libre, sólo trabajaba para mí misma, era todavía desconocida y no necesitaba agradar a nadie, sólo a mí misma (...)"*¹¹¹

Aquests dibuixos van marcar també la seva vida personal. Els va enviar a través d'una amiga a la "Galería 291". En veure'ls, Stieglitz va quedar totalment impressionat i, l'any següent, els va exposar, sense haver conegut encara la seva autora. D'aquesta manera va començar a exposar a la galeria. Ella, llavors, pintava formes humanes i paisatges insinuats en aquarel·la, utilitzant colors brillants aplicats en grans taques.

El 1917 Stieglitz li va organitzar la primera exposició individual i es va iniciar una forta relació d'intercanvi entre els dos artistes. Georgia O'Keeffe va acabar abandonant el seu treball de professora i dedicant-se exclusivament a la pintura. Es va traslladar a Nova York i, al poc temps, se n'anà a viure amb Stieglitz, 23 anys més gran que ella, passant a ser la font d'inspiració del fotògraf i la seva model. Amb ell es va introduir en el ambient artístic avantguardista de la ciutat. Molt aviat es va interessar pel treball d'Arthur Dow i la importància que donava als colors, i pel de Charles Demuth i les seves fruites i flors. Ella, llavors, pintava paisatges abstractes i cercava la relació entre la música, que considerava la forma suprema de l'art, i la pintura. Fruit d'aquesta relació foren els seus quadres abstractes de formes sinuoses, generades per diverses tonalitats de colors, com "Música -rosa i blau II" o "Música -blau i verd" de 1919.

El 1923 a les "Anderson Galleries", s'organitzà la seva segona exposició individual;

¹¹¹ Britta Benke, "Georgia O'Keeffe 1887-1986. Flores en el desierto", Benedikt Taschen, Berlín, 1995, pàg. 11.

l'artista va aconseguir un gran èxit de públic i es va popularitzar.

Georgia O'Keeffe va començar a pintar flors als anys 20, en un retorn vers la figuració: una figuració de formes simplificades i de colors vigorosos i intensos que sobrepassen els propis de la naturalesa. A "Roselles orientals", un oli sobre llenç de 76,2 x 101,9 cms. del 1928, dues roselles omplen la totalitat de la composició. La forma de les seves fulles s'ha aconseguit mitjançant diferents tonalitats de roig; aquestes tonalitats no només generen les formes nítides del seus contorns, sinó que alhora donen la profunditat necessària, a vegades, fins i tot exagerada, com la de les fulles que separen les dues roselles al bellmig de l'obra que semblen estar totalment perpendiculars al pla de visió.

El roig de les flors s'intensifica amb el negre dels seus calzes, en els quals, malgrat el color, són perfectament identificables tots els estams i pistils. La combinació dels dos colors crida encara més la nostra atenció, de manera que no es pot deixar de contemplar-les. La composició queda tallada, com una manera de dir-nos que es tracta d'un detall i que nosaltres hem de completar les imatges de les dues roselles pels quatre costats. O potser ja no són necessaris els troços de fulles que hi manquen.

Com a tots els quadres de flors que l'artista va pintar -fins el 1932 n'havia fet més de 200-, el color s'ha aplicat amb pinzellades curtes i imperceptibles, la qual cosa dóna fermesa i consistència al tema representat. A les seves flors els colors sempre corresponen als del natural, en tot cas, una mica intensificats. Per a l'artista el color era el seu millor instrument d'expressió.

En augmentar el tamany de les flors, aquestes s'aparten del seu entorn, mai visible a l'obra, prenent una importància especial. Sobre el tamany de les seves flors Georgia O'Keeffe deia:

*"Una flor es relativamente pequeña. Todo el mundo hace asociaciones con una flor, con la idea de flor (...) Sin embargo, en cierto modo nadie contempla realmente una flor. Es tan pequeña -no tenemos tiempo-, pero para mirar se necesita tiempo de la misma forma que las amistades requieren tiempo (...) Entonces, me dije, voy a pintar lo que veo, lo que la flor significa para mí. Pero voy a pintarla grande para persuadir a la gente de que se tome el tiempo necesario para contemplarla. Conseguiré incluso que lo hagan los atareados neoyorquinos."*¹¹²

Va pintar tot tipus de flors: roses, petúnies, roselles, camèlis, gira-sols, diferents tipus de lliris, orquídiades, etc. Sobre els lliris d'aigua deia:

*"La gran flor blanca con el interior dorado muestra algo de lo que quiero decir sobre el tema del blanco; aquí, el blanco tiene un significado totalmente diferente para mí que antes. Si es a la flor o al color al que corresponde la mayor importancia, eso no lo sé. Sólo sé que, si he pintado la flor tan grande, es para comunicar la experiencia que ha surgido de mi contacto con la flor; y ¿qué es mi experiencia con la flor sino una experiencia con el color? (...) El color es una de las cosas maravillosas que para mí hacen la vida algo valioso, y como ahora reflexiono sobre la pintura, me esfuerzo en crear con el color un equivalente para el mundo, para la vida tal como yo la veo"*¹¹³.

¹¹²Op. cit. pàg. 31.

¹¹³Op. cit. pàg. 32.

La seva manera de pintar les flors es ben diferent a la forma tradicional dels quadres de flors, fins i tot s'hi oposa. La mirada s'hi atansa tant que es com si la flor fos vista per un ocell, per una papallona o per una abella; com si fos un primer pla fotogràfic de la seva part central, on estan els orgues reproductors d'elles.

L'artista aconseguí una gran bellesa amb les seves flors. Hi ha qui les interpreta com l'expressió de la seva relació amb el món vegetal. El fet de no pintar-ne un ram, sinó una o màxim dues, denota una visió romàntica de la flor única, centrada, ampliada i li dóna categoria humana a la planta.

Diuen que la fascinació per les flors li venia de lluny, de quan una monja del col·legi on anava les utilitzava a les classes com a material d'observació. El seu primer quadre de flors el va pintar el 1924, l'any que es va casar amb Stieglitz, el seu company, i llavors ja les va pintar amb el tamany ampliat i ocupant tot l'espai de la tela.

Quan va exposar les obres de flors a Nova York, el públic, molt influït amb les idees de Freud que estaven de moda, hi va trobar implicacions eròtiques, però l'artista no en volia saber res d'aquestes interpretacions. Ella deia irònicament que pintava flors perquè resultaven més barates que els models vius i a més no es movien. Veritablement, les seves flors, que ocupen tot l'espai, deixen testimoni d'un realisme que es podria qualificar de simbòlic. La semblança morfològica de les estructures de la flor i dels orgues sexuals femenins fa que s'estableixi una analogia entre ells, perquè visualment se semblen. Les representacions vegetals, les seves parts, són intercanviables amb les del sexe femení i així es converteixen en símbols dels orgues sexuals femenins.

Les metàfores morfològiques van seduir els surrealistes, perquè alludeixen a la intuïció i no a informacions prèvies, perquè juguen a nivell de l'imaginari o de l'associació inconscient i no necessiten de l'intel·lecte. Les obres de Georgia O'Keeffe van ser qualificades de surrealistes i potser no ho haurien de ser perquè el que ella cercava era suggerir a través de les seves representacions vegetals.

En aquesta època l'artista pintava també precises descripcions de la ciutat de Nova York, on simplificava molt més les formes i les reduïa a formes geomètriques bàsiques, a superfícies llises i pulides i angles de visió agosarats que convertien les obres en enigmàtiques.

Els paisatges, molts diferents els uns dels altres, des dels de Mèxic, amb les seves muntanyes plenes de solcs i de caveres, als quals afegiria esquelets i flors, fins als vistos des de l'avió, que la portaria a donar la volta al món a finals dels anys 50, serien els temes de les seves obres futures. Ells ocuparan també un llarg espai a l'apartat dedicat a aquest gènere.

Des del 1971 O'Keeffe va anar perdent visió i dos anys més tard el jove ceramista Juan Hamilton va entrar a la seva vida. Ell li va ensenyar a treballar amb el fang, amb ell va viatjar fins a Costa Rica als seus 96 anys i amb ell i la seva família acabaria els seus dies. La pintora va morir a Santa Fe el 6 de març de 1986 als 98 anys.

3.4.2.- Els paisatges.

No solament a Catalunya i a la resta de l'estat espanyol les artistes han pintat molts paisatges, sinó que l'afirmació es pot fer extensiva a totes les dones artistes, siguin d'on siguin i treballin on treballin.

Lola Bech Beltran, nascuda a Barcelona el 2 de març de 1903¹¹⁴, va pintar sobretot paisatges i flors. Era una pintora figurativa i naturalista que interpretava molt a la seva manera la naturalesa. Diuen que des de jove ja li interessava la pintura per sobre de tot i que, quan a l'escola havia de prendre apunts o seguir un dictat, enlloc d'escriure dibuixava. Als 14 anys la van matricular a l'acadèmica Baixas de Barcelona i dos anys més tard se'n anà a l'Escola d'Arts i Oficis i de Belles Arts, a la Llotja, on hi va estudiar més de 10 anys. Allí va tenir de professors a Borràs Abella, de pintura; a Fèlix Mestres, de dibuix; a Codolers, d'estètica i a Calvo, de perspectiva. Va ser també a la Llotja on va conèixer qui seria el seu marit, Rafael Seràbia.

Des de molt jove va formar part de "l'Associació d'Artistes" amb els quals va començar a exposar i el 1928 va fer la primera exposició individual a les Galeries Laietanes de Barcelona. Després de casada va entrar en contacte amb el "Grup de pintors de Tossa" i es pot dir que ells serien els seus veritables mestres i que mai abandonaria la ciutat. Ella va promocionar el concurs de pintura ràpida de Tossa i, amb Francesc Domingo, hi va fundar el "Cercle Maillol".

Va participar també en molts certàmens col·lectius. El 1927 va exposar amb "l'Associació d'Artistes" a Barcelona, el 1936 va participar en l'Exposició de Primavera, Saló Montjuïc, amb l'obra "Fruites", el 1951 a l'Exposició Municipal de Belles Arts de Barcelona, etc. També va fer més exposicions individuals; el 1939 a Barcelona, el 1953 a les Galeries Rosenthal de París, el 1960 a Niça, el 1978 l'ajuntament de Tossa li va organitzar a la ciutat una antològica i va posar el seu nom a un dels carrers. Fins i tot va exposar a Alemanya, a l'Argentina i a Sidney, Austràlia.

Lola Anglada Sarriera (Barcelona 1892-Tiana 1984)¹¹⁵, famosa com a il·lustradora de llibres infantils, va pintar a l'oli i exposar tot una sèrie de paisatges urbans, que es poden considerar també com a temes històrics-costumistes barcelonins. Entre ells destaquen aquells que evoquen la Barcelona del segle XIX.

La seva infantesa va transcórrer entre Barcelona i Tiana i, ben aviat, va ingressar a la Llotja. Poc després va passar a l'Escola d'Art de Francesc Galí, qui li va aconsellar apartar-se dels ambients acadèmics i seguir solament la seva inspiració. Tot seguint aquest consell, va estudiar amb Antoni Utrillo i, posteriorment, va treballar en el taller del seu successor, Joan Llaverias, a qui sempre va considerar el seu veritable mestre. El 1911 va iniciar les seves participacions en l'Exposició de Belles Arts de Barcelona (1918-19-21 i 23), posteriorment ho va fer en les Exposicions de Primavera i en els Salons de la Tardor. El 1915 es va iniciar en la tasca d'il·lustradora i el 1916 va fer la seva primera exposició individual a les Galeries Laietanes de Barcelona. Entre el 1918 i el 1920 va poder gaudir d'una beca concedida per l'estat francès, la qual cosa li va permetre viatjar a la capital francesa on es va relacionar amb Julio González i Josep Clarà i va entrar en contacte amb les editorials Hachette i Nathan. En tornar a Barcelona van començar les publicacions de llibres escrits i il·lustrats per ella.

¹¹⁴La G.E.C. dona com a any de naixement de l'artista el 1907.

¹¹⁵La G.E.C. dona com a any de naixement el 1896.

El 1925 va fundar la revista "La Nuri" (1925-26) i el mateix any va exposar pintures, dibuixos i estudis a la individual que es va celebrar a les Galeries Dalmau, exposició que va rebre molt bones crítiques, malgrat per al comentarista de la revista setmanal d'art "Joventut Catalana", la qualitat de l'artista que s'hauria d'alabar més que les altres seria:

*"(...) aquesta feminitat ingènua i gràcil que traspua de totes les seves obres, com un segell de sinceritat"*¹¹⁶

L'any següent va participar en l'exposició col·lectiva organitzada a les mateixes Galeries; el 1927 va tornar a exposar pintures a la Sala Parés i el director de la revista la Gasetta de les Arts, J.M^a Folch i Torres les comentava de manera molt positiva. Posteriorment va exposar a la Casa de l'Ardiaca (1933), a la Sala Rovira (1964) i al Saló del Tinell (1973) de Barcelona i el 1978 ho va fer al Casal del Poble de Tiana.

De tota manera l'èxit el va aconseguir com a il·lustradora. Va col·laborar en gairebé totes les revistes catalanes de l'època. També escrivia contes que ella mateixa il·lustrava i ha estat considerada una de les més importants de tots els que es dedicaven a aquest gènere d'abans de la guerra. Durant les dècades del 20 i del 30 es van editar moltes obres il·lustrades, i algunes també escrites, per ella. El seu primer llibre va ser "Contes del Paradís" (1920). El 1928 va tenir una gran èxit amb "En Peret"; altres llibres il·lustrats foren: "Margarida" (1929), "Monsenyor Llargandaix", del mateix any, etc. El 1937 el Comisariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya li va editar "El més petit de tots". Com a literatura no infantil es podrien citar: "La Barcelona dels nostres avis" (1949), "La meva casa i el meu jardí" (1958), etc.

El 1928 va fer un projecte que havia de servir per a decorar l'església de Tiana, on vivia. En ell, sota un Pantocrator envoltat d'àngels i del Tetramorfos, hi col·locava, sota arcs de mig punt, escenes del Nou Testament: l'Anunciació, el Naixement, etc.

També es va fer famosa la seva col·lecció de nines, sobre la qual va escriure i que avui es troba en el Museu Romàntic de Sitges.

Francesc Miralles diu sobre la seva obra:

*"La seva obra reflectiu un lirisme bucòlic a vegades, nostàlgic d'altres, on sempre suraven essències de la terra"*¹¹⁷

Altres il·lustradores van treballar a Catalunya. Entre elles, **Manolita Piña** i **Hortènsia Begué**. La primera va participar en la il·lustració de la revista "Recull de Treballs de l'Escola de Decoració", publicada el 1915. Aquesta escola va ser fundada per Torres García el 1913 i estava instal·lada en un annex del Centre Catòlic de Sarrià.

Hortènsia Begué va col·laborar com a il·lustradora en "Un enemic del poble", revista apareguda el mes de març de 1917. La revista lluitava, juntament amb "Troços", per a la superació del noucentisme. La dirigia Salvat Papasseit i es subtitulava "Full de subversió espiritual".

¹¹⁶"Joventut Catalana", núm. 18, Any II, del 5/3/1925.

¹¹⁷Francesc Miralles: "L'època de les avantguardes: 1917-1970", Història de l'Art Català, vol. VIII, Ed. 62, Barcelona 1989, 3a ed., pàg. 127.

Clotilde Pascual Fibla (Barcelona 1885-1958), que pintava i esculpia, va reproduir el paisatge coster de Mallorca, on se'n anà a viure després de casar-se amb Sebastià Junyent Vidal. S'havia format, entre d'altres institucions de Barcelona, a l'Acadèmia Borrell. Va exposar individualment el 1922 a Palma i a Barcelona (a la Sala Parés el 1927 i el 1930). Participà en exposicions de París, Londres i Nova York. Josep M^a Folch i Torres, arrel de l'exposició de 1927 a la Sala Parés, deia sobre la seva obra "de dona artista":

*"(...) Instint genial del color. Pintura intensa i espontània amb fuga meravellosa de colorista que arriba a profundes harmonies amb molta ingenuïtat i candor. Pel color s'agermana amb Nonell, Mir i Raurich i a estones els depassa en intensitat colorística. Malgrat improvitza, li manca la contenció, la disciplina, l'obediència a les lleis més fredes, més intel·lectuals, més abstractes. Al costat hi té un mestre, el seu espòs Sebastià Junyent, al qual va acompanyar a Mallorca i allí es va quedar."*¹¹⁸

Montserrat Fargues Miralles, nascuda a Barcelona el 1908, pintava de manera espontània i hi ha qui diu que de manera ingènua. Les seves obres semblen derivar del fauvisme. Feia sobretot aiguades i dibuixos de natures mortes, figures i paisatges. D'aquests se'n reproduïen un dels dos de la "plaça Marià" fets amb pluma l'any 1936. En ells destaca la rapidesa i seguretat en el traç i la composició tallada, en la qual l'artista va elegir un punt de vista molt elevat. En un d'ells, les figures es confonen amb la vegetació i s'integren en ella. Abans de la guerra va participar en diferents exposicions col·lectives com les de Primavera, Saló Montjuïc, de 1935 i 1936 i posteriorment les seves exposicions van continuar amb èxit.

Pel febrer de 1945 va formar part de la primera exposició que organitzaren els artistes que es trobaven a la bodega La Campana de Sant Gervasi, presentats per la Galeria Pictòrica a les Galeries Reig. Els expositors no tenien cap tipus d'intencionalitat estètica comuna, com ho ben explicitaven en un full que van adjuntar al catàleg:

*"Què és el que preten suggerir la nostra exposició? Un camí més ampli en la recerca de la realitat plàstica? Un equilibri entre l'objectiva reproducció de la realitat i la subjectiva contribució de la personalitat de l'artista? Una solució a l'oposició entre el concret i l'abstracte? Deslligar l'artista i l'espectador de normes còmodes i hàbils, obrint camins que el portin cap a la consecució de la bellesa? (...) Sense les pretensions de trobar solucions als grans problemes que ens plantejem, aspirem a suscitar l'interés de l'espectador, al qual ens remetem oferint-li el resultat dels nostres esforços."*¹¹⁹

Carme Aguadé Cortés, filla del polític Jaume Aguadé i de la pintora Carme Cortés, nascuda a Barcelona el 1914, que va estudiar al costat d'Ignasi Mundó, pintava gairebé exclusivament paisatges no intimistes fins el 1967, després es va decantar vers la representació d'objectes de la vida quotidiana, els quals utilitzava com a recurs per a referir-se i donar significat a les situacions socials.

Del mateix any era **Maria Fiter Sarriera**, nascuda a Caldes d'Estrach, qui, abans d'esclatar la guerra, ja havia exposat a les Galeries Laietanes i a les Dalmau. No solament pintava paisatges, també natures mortes i, especialment flors. Potser s'haurien de mencionar les barcelonines **Teresa Costa Estruch**, qui ja havia participat el 1894 en l'Exposició de

¹¹⁸Gaset de les Arts, núm. 66 del 1/2/1927, pàgs. 1 i 2.

¹¹⁹Francesc Miralles, op. cit. pàgs. 206-207.

Belles Arts de Barcelona, i **M^a Josepa Casanovas Presas**, molt més jove que l'anterior i que va concórrer a les Exposicions de Primavera, Saló Montjuïc dels anys 30 amb els seus paisatges i els seus quadres de figures.

De **Maria Oller** es poden trobar en els fons del MNAC tot un conjunt de dibuixos fets a pluma sobre paisatges d'Espanya.

Pilar Planes, pintora que havia participat en algunes Exposicions de Primavera, Saló Montjuïc, pintava paisatges i figures. Joan de Segarra Devesa es referia a un d'aquests paisatges de la següent manera:

"(...) Un óleo, un paisaje, que me enamora, ligeramente cezanniano -un paisaje de almendros en flor y cipreses, con Montjuïc al fondo-, uno de los pocos cuadros que mi madre no vendió -malvendió, a los Maragall- para sobrevivir después de la muerte de mi padre. Este paisaje, por el que mi padre sentía una gran estima -y mi madre también-, no lleva firma. Pero yo sé muy bien quién lo pintó. Lo pintó Pilar Planes (...) Pilar, a la que recuerdo de niño dibujándome animalitos, ranas y sobre todo cocodrilos, en nuestro piso de la Bonanova (...)"¹²⁰

En els seus dibuixos de figures l'artista aconseguia copsar amb quatre traços l'interior de la persona representada.

Fora de Catalunya, **Dely Tejero** (Toro, 1910 - Madrid 1969), pintava paisatges plens de lirisme i retrats en els quals importava sobretot la psicologia de la persona retratada. També havia fet il·lustracions. Sent alumna de la "Escuela de Bellas Artes de San Fernando", va aconseguir una beca per estudiar a l'estranger. A Florència es va especialitzar en la pintura mural al fresc i en pintura mural, en general, a París, Brusel·les, Roma i Pompeia. Va fer exposicions individuals a Madrid, Salamanca i Valladolid i va participar en moltes de col·lectives, on va rebre molts premis. Ella va ser la creadora de la classe de pintura mural a l'Escola d'Arts i Oficis de Madrid.

També per a moltes pintores europees de tot el període estudiat els paisatges van ser un dels temes més importants en les seves obres. Se'n podrien citar moltes, entre elles:

L'austríaca **Karola Bär**, nascuda el 26 de setembre a Ried-Alta, pintava paisatges utilitzant la llum del crepuscle o la borrosa llum de la tardor i, a la vegada, va ser professora de pintura a la Kunstlerinnenverein de Múnic des del 1890 al 1904; entre les alemanes es poden senyalar: **Antonie Biel** (23/01/1830-02/04/1880) pintora de les costes del mar del Nord i del Bàltic; **Paula Bonte** (Magdeburg 15/4/1840- Berlín 21/9/1902) de la qual va adquirir algunes obres l'emperador Guillem II; la litògrafa i pintora d'aquarel·les **Marianne Fiedler** (Dresde 23/04/1864- Mainberg 14/02/1904) i **Anna Gerresheim**, nascuda el 1852, qui va destacar com a pintora de paisatges d'Hamburg, Berlín i costa bàltica i com a retratista i aiguafortista.

Entre les noruegues es poden citar **Harriet Backer**, que va néixer a Holmestrand el 21 de gener de 1845 i va dirigir una escola de pintura des del 1890 i la intrèpida **Betty Rezora Berg**, nascuda el 16 de desembre de 1850 a Auskog, qui, com també ho va fer W. Turner, es va embarcar, amb finalitat professional, en un ballener el 1892 que navegà per

¹²⁰ Joan de Segarra: "La Horma de mi sombrero. Josep María Planes" El País, Domingo 3 de mayo de 1998. Cataluña, pàg. 16.

l'oceà Glacial Àrtic. La sueca **Anna Katarina Boberg** (Estocolm 3/12/1864-27/1/1935) pintava paisatges molt naturalistes, feia cartrons per a tèxtils i decorava porcel·lanes. La finlandesa **Hilde Marie Flodin-Rissanen** (16/3/1877) pintava, a més de paisatges, quadres de figures. **Pelagia Petrovna Couriard** (San Petersburg 1848-1898) pintava paisatges dels voltans de la seva ciutat i va arribar a ser Membre d'Honor de l'Acadèmia d'Art de San Petersburg el 1882.

L'holandesa **M^a Philippina Bilders van Bosse** (Amsterdam 21/2/1837 - Wiesbaden 12/7/1900) es va caracteritzar per les seves pintures de boscos; i la ucraïana **Anna Bilinska** (Ucraïna 1856- Varsòvia 8/4/1893) es va dedicar als paisatges i a les marines. Va aconseguir dues medalles d'Or: a Berlín, el 1891, i a l'Exposició Universal de París del 1889.

Entre les italianes es pot fer referència a **Fulvia Bisi** (Milà 1818-1912), filla del pintor Giuseppe Bisi; a **Anne de Ballarini** (11/11/1820-6/2/1906) qui pintava també figures i, sobretot, a **Emma Ciardi** (Venècia 13/1/1879-1933) la pintora dels paisatges plens de vida i de color, en els quals, sovint, hi posava arquitectures i figures.

Però els paisatges que mereixen un comentari pels seus trets innovadors són els que va pintar **Georgia O'Keeffe** (1887-1986).

Aquesta artista, mentre pintava flors, feia també precises descripcions de la ciutat de Nova York. En elles simplificava les formes i les reduïa a formes geomètriques bàsiques. Els gratacels de la ciutat es van convertir en l'objecte de les seves obres, com a símbols de la modernitat i, entre 1925 i 1930, en va pintar una vintena llarga. Amb ells representava com sentia la ciutat, no com la veia: aquesta era l'única manera de poder-ho fer, segons ella. La seva visió dels edificis s'oposava formalment a la de les flors; en els edificis no individualitzava, no particularitzava, ni es centrava en detalls; ans al contrari, simplificava, la qual cosa ressaltava els seus trets formals, tot jugant amb els feixos de la llum del cel de la gran ciutat.

L'ús de la perspectiva extrema que va utilitzar distorsionava els volums geomètrics i accentuava la sensació enigmàtica de les composicions. També l'accentuava la llum del sol o d'alguna farola que sovint apareixien en aquestes obres -"Nova York amb lluna" (1925), "Hotel Shelton, Nova York, n. 1" (1926)-. A vegades, el sol sembla enlluernar-ho tot; d'altres, una llum difosa s'esten entre els edificis, com ho fan els vapors condensats. La llum també pot sortir de l'interior dels gratacels i dels focus dels cotxes que circulen pels enfonsats carrers en una fosca nit -"Nova York, nit" (1929)-. Ella va representar la ciutat a totes les hores del dia i es va valer tant de les formes de la perspectiva fotogràfica com dels elements específics de la pintura.

A finals dels anys 20 problemes de salut i problemes amb Stieglitz la portaren a centrar-se més en ella mateixa i en la seva afirmació com a artista. El 1929 se n'anà amb una amiga escriptora, Mabel Dodge Luhan, a Taos i va tornar a veure les planes de l'estat de Nou Mèxic que havia conegut el 1917 i l'havien deixat fascinada. Una de les primeres representacions d'aquest paisatge i de la seva vegetació fou "L'arbre Lawrence" (1929), un pi mirat des de la base, amb formes simplificades i amb el cel blau estelat al fons. En aquesta obra es deixa ben palesa la consciència de la bidimensionalitat de la pintura, tal i com preconitzava Arthur W. Dow i la influència de la pintura oriental.

L'artista començaria a passar amb regularitat llargues temporades a Nou Mèxic i, en

tornar a la costa, s'emportava parts d'esquelets d'animals que omplirien després les seves teles dels anys 30 i 40, juntament amb flors i paisatges de fons. Per als crítics els ossos i els cranis al·ludien a la idea de mort i de resurrecció, però per a l'artista:

*"Los huesos parecen conducir al centro de lo que está más vivo en el desierto, aunque éste sea grande y vacío e intocable y aunque a pesar de toda su belleza no conozca la amabilidad".*¹²¹

En aquesta època pintava també paisatges de Nou Mèxic, muntanyes plenes de cavernes i de solcs que omplien, com abans ho havien fet les flors, tota la superfície del llenç. Les cavitats i els solcs de les formes geològiques estan presentades de manera que fan pensar en els plecs i les arrugues del cos humà. Tal i com passava amb les flors.

El 1946 va morir Stieglitz, a partir d'aleshores ella passaria la major part del seu temps a Nova York. Un nou canvi es produí en la seva obra. Va continuar amb els paisatges, però ara eren vistos a través de pelvis d'animals salvatges. La simplificació, la claretat i la senzillesa s'accentuaren a la seva pintura. Ella augmentava de manera exagerada el tamany de les pelvis amb les quals va començar a treballar ja el 1943. Des de finals dels anys 50 pintava allò que tenia més prop i que l'envoltava, "Pati amb núvol" (1956), "Pati amb porta negra" (1955), "Escala a la lluna" (1958), una composició on mitjançant l'escala intentava representar el contacte entre la terra i el firmament -aquest va ser un element molt utilitzat per Joan Miró amb la mateixa finalitat-. Fou en els anys 50, també, quan començà a viatjar. Visità Mèxic, Espanya, França, països als quals sempre va retornar posteriorment. A finals de la dècada va iniciar el viatge de la volta al món i els paisatges vistos des de l'aire seran el següent tema de les seves obres, així com la visió dels núvols des de l'avion. Amb aquest tema i amb 77 anys va pintar el seu quadre més gran "Cel sobre núvols IV" de 2,5 metres d'alçària i 7 metres d'ample.

3.4.3.- Les pintores de figures.

A més de flors, natures mortes i paisatges, les pintores catalanes estudiades pintaren figures i entre aquestes, les més representades van ser les figures femenines soles o en grup.

Maria Ferrés Puig, nascuda la tercera de cinc germans a Vilassar de Mar, a ca la Duana, el mes de desembre de 1874, pintava rams de flors, i en va arribar a pintar molts. També pintava marines i figures. Treballava l'aquarel·la, l'oli, els dibuixos i els gravats (aiguaforts i punta seca). Amb l'aquarel·la hi pintava flors, jardins i algun paisatge; dibuixava ballarines, gent del carrer, gent que mirava llibres a les parades de la "Fira del Llibre" o que contemplava les seves obres a les exposicions i en els gravats hi va representar gitanos, ballarines, gent de la taverna, bruixes i bruixots, etc. A l'oli hi va pintar poc i mai va exposar les obres fetes amb aquesta tècnica.

També va fer pintura mural, al menys a la façana de la seva masia de Valls, on hi va pintar uns preciosos galls blancs dels quals avui encara en queden uns quants arrencats asimètricament a banda i banda d'un dels finestrals. Els animals hi són representats en totes les positures possibles i aconseguí donar-los, només amb l'ús dels blancs i dels negres i les games intermèdies de grisos, una sensació d'instantaneïtat i de profunditat gairebé

¹²¹Britta Benke, op. cit., pàg. 60.

impossibles, és com si el conjunt d'aus voloteges a l'entorn de la casa. Les tonalitats terroses-rogenques donen vida i vistositat als animals.

En el respatller d'un banc del jardí de la mateixa masia hi va esgrafiar quinze oques. Tampoc aquí les positures dels diferents animals es repeteixen i cadascuna és plena de gràcia i de moviment: una es grata, l'altra vol emprendre el vol, l'altra ens mira altívola, ... malgrat la dificultat d'aquest tipus de treball. Amb aquestes representacions d'animals l'artista deixava palesa la seva capacitat en plasmar amb quatre traços allò que tenen de més essencial i donar-los-hi sensació de moviment i d'individualitat alhora.

Les aquarel·les de flors són les seves obres més tradicionals. Es podria dir que va pintar totes les flors ficades en tots els recipients possibles. També són múltiples els tamanys i els formats utilitzats. Acostumaven a ser rams col·locats en interiors sobre estovalles o cobretaules de colors clars i davant de cortines. Estaven signades com a "Maria Fresser", però també n'hi ha de signades com "MF" i tot un grup de rams, sense gerros ni recipient de cap tipus, únicament les flors i les seves tiges sobre fons blancs, van signats com "Mari-Clo". Sobre aquesta signatura hi ha dues teories que no són incompatibles. Una diu que ella considerava aquestes obres com a menors, com a petites "coses", deia, i que en va fer unes quantes, pels vols dels anys 50, per a vendre-les a la papereria, entre el veïnat de Valls; per aquest motiu, va canviar la signatura. L'altra diu que el seu segon nom era Clotilde i com a tal va signar, utilitzant el diminutiu. Aquests solen ser rams de flors de petits tamanys pintats amb molta cura i minuciositat.

El dibuixos i gravats són sempre de figures molt diverses. Va fer uns aiguaforts sobre el poema de Fages de Climent "Les bruixes de Llers". En un d'ells, una bruixa de formes allarguissades vola sobre una escombra. El seu cos excessivament prim és cobert de vels que, de la mateixa manera que els seus llargs cabells, s'enlairen, la qual cosa, juntament amb la composició en diagonal de l'obra, ajuda a donar-li una clara sensació de moviment. Va fer també sèries sobre temes tradicionals de Valls, com la calçotada, generalment centrats en els anys 50-60. Aquí, les figures de la gent prenen formes caricaturesques i eren perfectament identificables. Una altra sèrie, ambientada en els anys 30-40, era molt més irònica i satírica i en ella la influència de Goya és innegable.

Va fer dibuixos aquarellats de ballarines, "manoles", banyistes, arlequins, castellers, etc. i en cap d'ells les figures romanen estàtiques, fins i tot els arlequins els va representar en moviment.

En un dibuix aquarellat de 65 x 50 cms. hi va representar un interior on unes joves ballarines mogudes per la curiositat abandonaven l'assaig per pujar àgils i a corre-cuita, fins aconseguir l'alta i petita finestra que està en una de les parets de la cambra d'alt sostre. Només una hi pot guaitar, les altres la sostenen en parelles, les unes sobre les altres.

És una composició que segueix una disposició piramidal, amb la qual es dona molta sensació de moviment. Tot l'enginy de l'artista sembla haver estat dedicat en la consecució d'instantaneïtat, com si d'una fotografia es tractés. Les figures estan col·locades assimètricament amb els braços i les cames mig enlairats. Els vols de les faldilles de tul ajuden a estabilitzar el conjunt. La sensació de moviment s'accentua en contraposar-se el grup de figures de formes arrodonides i la seva disposició amb els angles rectes del racó de la cambra. La figura quieta de la jove ballarina, que les esguarda amb interès, curiositat i, per què no, enveja, separada del grup i situada a la dreta de la composició -segons es mira-,

augmenta la sensació d'empenta cap a dalt que dona tot el grup i equilibra, a la vegada, el conjunt de l'obra.

Les figures de les ballarines dels extrems queden, com a les obres degassianes, tallades i, com en aquestes, estan aconseguides amb quatres trets. Només alguns elements, en aquest cas fets en negre, fixen els detalls on es concentra cadascuna de les figures vaporoses: en el cinturó d'una, en el cosset de l'altra, etc.

En el fons clar de la cambra, l'artista ha jugat mitjançant pinzellades llargues i ben perceptibles amb les ombres de les joves ballarines, la qual cosa ajuda també a donar sensació de moviment a l'obra, malgrat l'austeritat en l'ús dels colors.

Un gravat del 1922 titulat "Al·lucinació" i signat com "Maria Ferrés Homs" recorda els "Caprichos" de Goya.

Al meu entendre és en els dibuixos i gravats on l'artista es manifestà plenament. En ells hi posà la seva tècnica perfecta i la seva pròpia ànima. En ells aconseguí amb pocs traços, no només donar sensació de moviment, sinó també captar l'estat anímic de les persones representades, ja fossin infants, castellers, dones comprant o venent, bruixes, etc.

L'artista va començar a pintar de joveneta. Copiava a l'aquarel·la obres de la pintora europea Klein que s'havien popularitzat en targes postals. També copiava flors de la Natura. Segons el seu fill, Antoni Homs, un dia el seu germà li va dir que no copiés més i que dibuixés i pintés sense model, com els japonesos. I així ho va fer.

Ja cap el 1920 va ser deixeble del pintor i gravador Rafel Estrany de Mataró. Ell la va iniciar a ella i al seu fill Anton en la tècnica del gravat. L'artista s'havia casat amb Lluís Homs Moncusí, un arquitecte de Valls que havia estat company i amic de carrera del seu germà Eduard. Amb ell i els seus fills viatjà per arreu de Catalunya, per tots els pobles i ciutats on havia de treballar el marit. El 1903 estava a La Pobla de Lillet, durant el 1904-05 a Bonmatí, prop de Girona, etc. Poc després es van instal·lar a Barcelona i passava amb la família els estius a la Masia de Valls i a Vilassar de Mar, a ca la Duana, on havia nascut.

El 1922 va exposar a la Sala Parés de Barcelona amb el seu mestre Rafel Estrany un conjunt d'aquarel·les i d'aiguaforts i la crítica va considerar les obres d'innegable interès. Segons la de les pàgines artístiques de la Veu de Catalunya preferien aquelles que ella titulava "Fulles d'album" perquè eren *"molt espontànies i gracioses de moviment"* i també destacaven alguns dels seus aiguaforts per *"la seva concisió i agudesa"*¹²²

Van tornar a exposar, conjuntament i a la mateixa sala dos anys després, aiguaforts, pintures i dibuixos i la premsa esmentava de l'artista *"la seva fantasia, el seu temperament pròdig i el seu estil elegant"*¹²³ Alguns crítics creien que l'artista era una noia jove i, en aquella època, Maria Ferrés ratllava ja la cinquantena; per exemple a l'Esquella de la Torratxa

¹²²Pàgines Artístiques de la Veu de Catalunya, núm. 557 del 5/6/1922. L'exposició també es va comentar a la pàg. 27 de la Revista de las Bellas Artes, núm. 7, Any II, Madrid del mes de maig de 1922.

¹²³La Gasetta de les Arts, núm. 15 del 15/12/1924, Any I, pàgs. 2 i 3. A Joventut Catalana, en el núm. 7 del 18/12/1924 es lloaven sobretot *"algunes de les seves composicions i gloses sobre el poema de Fages de Climent "Les bruixes de Llers"*.

es podia llegir:

"Artista xiroia i decidida, que dibuixa a esgarrapades i pinta amb molt de pit; tant que fins s'atreveix amb l'aiguafort. Té traça en copsar els moviments de les figures i en treure de l'aquarel·la uns tons brillants."

No era jove, però sempre li va agradar estar amb la gent jove. Deia que *"les seves amigues eren aquelles noietes a les quals, quan ja era molt gran, li agradava ensenyar-los "gratis et amore" a treballar llapis en mà o amb els pinzells i els colors de l'aquarel·la"*¹²⁴

El 1926 i el 1927 va exposar ella sola a les Galeries Dalmau pintures, aiguaforts i aquarel·les. Segons la crítica, l'artista dominava molt bé la tècnica de l'aquarel·la i citava els gravats i els apunts lleugers de figures com a altres aspectes agradables i característics de la seva producció.¹²⁵ Exposaria després a les Galeries Laietanes (1929, 30, 31 i 33); a la Sala Syra (el 1926 i el 1949), a la Llibreria Mediterrània el 1944.

En aquests anys va participar també a moltes exposicions col·lectives, com les inaugurals de les temporades 1928 i 1929 a les Galeries Dalmau, a les organitzades per l'Agrupació d'Aquarel·listes de Catalunya dels anys 1929, 30, 31 i 32, a la Commemorativa del XXV Aniversari de la Fundació de l'Agrupació de l'any 1944, a la Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1930 i a la de Barcelona de 1944, en el "Primer Salón Nacional de la Acuarela" de Madrid de 1945, etc.

També va entrar en contacte amb el grup d'Artistes Vallencs i amb ells va exposar l'any 1945 i va col·laborar en algunes revistes, com el quadern de divulgació turística "Setmana Santa de Tarragona" que el va il·lustrar amb dibuixos de congregants datats el 1931 o la revista "Mirador" en la qual il·lustrava les cròniques del Liceu amb dibuixos del ballets russos. També va il·lustrar alguna òpera, com la de "Tristany i Isolda" de Wagner, en la qual pintà els artistes E. Némesthy i Pistor i alguna vegada el director de l'orquestra, el mestre Knoppertsbush.

L'artista va morir a Valls el 1964. En el museu de la ciutat hi ha dos grans conjunts de dibuixos i també en tenen un gran nombre en el de Vilassar de Mar. La seva filla, Elvira Homs Ferrés va seguir les seves passes com a pintora.

Les figures van tenir molta importància a les obres de dues artistes de la mateixa generació nascudes a Barcelona i exiliades a Mèxic després de la guerra civil: Carme Cortés Lledó (1895-1978) i Soledad Martínez García (1900-1996).

A les pintures de **Carme Cortés Lledó** domina totalment la figura i, de manera especial, la figura femenina sola. Acostumava a representar-la de cos sencer o de mig cos i de 2/3 o 3/4 de perfil, amb la mirada perduda, fixa en un punt que mai es perceptible per a nosaltres, i amb expressió llunyana. Un bon exemple pot ser l'oli sobre tela, "Repós", (89 x 116 cms), que va presentar a l'Exposició de Primavera, Saló Montjuïc, de 1936 -que pertany

¹²⁴Escriu el seu fill Antoni Homs en un text mecanografiat sobre la seva mare.

¹²⁵Segons el núm. 73 de la Gasetta de les Arts del 15/5/1927 a la pàg. 5. En el núm. 50 de la mateixa revista de l'any anterior, del 1/6/1926, a la pàg. 7 es lloava el seu domini de la punta seca i les seves aquarel·les de flors; en canvi deia que en els seus dibuixos hi mancava el coneixement profund de la forma que fa les delícies del moviment.

als fons del MNAC- juntament amb dues obres més: "Figura" i "Retrat".

A "Repós", la figura és col·locada al bell mig del llenç sobre el llit, seguint una disposició en aspa. Amb pinzellades grosses i ben perceptibles l'artista va representar una jove que semblava haver-se estirat cansada damunt del llit. La noia només s'havia tret les sabates i encara portava a la mà un ram de flors. Lluia un vestit de color clar de faldilla ampla i cenyit al cos, propi de la moda de l'època, així com el seu pentinat. Al costat del llit hi va posar una tauleta sobre la qual la frondosa planta que hi va col·locar queda al bellmig de la composició; ambdós costats del mateix es veuen uns llibres. La cadira marró, situada a la banda esquerra de la composició, al costat de la tauleta, i la part superior del cos de la jove formen els braços de l'estructura en aspa de la composició.

La noia, amb les cames creuades, una mà al pit i l'altra encara amb el pom de flors agafat, té el rostre seriós, fins i tot una mica trist, i la seva mirada es perd cap un punt que no veiem, com si el seu pensament s'hagués deturat en algun episodi viscut recentment.

En aquest quadre hi són presents tots els elements que caracteritzen l'obra de Carme Cortés de finals dels anys 20 i de la dècada dels 30: les flors, les plantes, els llibres, només variaria la seva disposició. De vegades les flors apareixen als peus de la figura o simplement com un ornament en els seus cabells o en el vestit. Aquí, també, la figura és una noia jove de classe mitja/alta del moment amb expressió trista i mirada perduda, representada de cos sencer i de 2/3 de perfil. Gairebé mai les seves figures femenines ens transmeten felicitat o joia. Sempre sobta la tristor dels seus rostres, el seu aïllament. Fins i tot en una obra de 1935, "Les dues amigues", dues joves assegudes en un banc, disposat en diagonal al mig del quadre, una enfront de l'altra, desvien les seves mirades per no trobar-se. Malgrat la disposició enfrontada dels dos rostres, les dones no es miren i, també aquí, les seves mirades es perden. La novetat de la composició, amb un punt de vista molt elevat, no li va fer canviar a l'artista l'expressió dels rostres de les dones.

Sobta, en relació a totes aquestes imatges femenines, el seu "Autorretrat" de 1929, on si bé la postura de cos sencer, asseguda en un silló, col·locat en un interior davant d'unes cortines, amb les cames creuades, que deixen lluir les espadenyes de vetes, no té res de diferent; sí ho és la seva expressió. Una expressió que és molt serena, la d'una persona que gaudeix de tranquil·litat i de pau interior.

També va pintar alguna figura i algun retrat masculins, com "El petit pallasso" de 1932, on un nen posa dempeus amb el rostre trist com el de les figures femenines. Diferent és el "Retrat de Puig Gariol" de 1935, quant a l'expressió del rostre masculí.

Entre les natures mortes i alguns paisatges que va pintar, els de Calella de Palafrugell, presenten una textura i una composició força "fauves" i sempre, a les seves obres, queda palesa la preocupació per l'estructura de l'obra i la qualitat de la matèria pictòrica.

Carme Cortés Lledó va estudiar a l'Escola Superior de Bells Oficis, sota la direcció de Francesc d'Assís Galí, però veritablement fou una autodidacta. Abans d'anar-se'n cap a Mèxic, el 1939, havia participat en diferents certàmens i exposicions col·lectives i individuals i, fins i tot, havia rebut premis. A l'Exposició de Primavera, Saló Montjuïc, de Barcelona de 1934 va presentar "Figura", i a la mateixa de 1935 hi va participar amb "Noia del vestit rosa", on una jove apareix també asseguda i amb un ram de flors a la mà, amb tots els trets característics de les joves de les seves obres. Aquesta obra sortia reproduïda en blanc i negre

a la pàgina 44 del catàleg corresponent, cosa que sol passar ben poques vegades amb les obres realitzades per les artistes d'aquells anys. També va participar en la "Exposició del nu" organitzada l'any 1934 pel Cercle Artístic de Barcelona.

El 1939 marxà cap a Mèxic on ben aviat va exposar i no només va rebre molt bones crítiques, sinó que sempre va vendre molt bé; hi ha qui diu que això es deu al fet de decantar-se vers el lirisme i la decoració.¹²⁶

Una mica més jove que ella, **Soledad Martínez García** (1900-1996), també va pintar moltes figures i també es va haver d'exiliar a Mèxic. Pocs anys abans de deixar Barcelona, va pintar uns dibuixos en els quals col·locava les figures a l'entorn d'una taula. Són dibuixos aquarellats de petites dimensions on l'artista va simplificar fins a l'extrem les formes. Solament dibuixava els contorns de les persones amb una línia gruixuda i fosca. Mitjantçant l'aplicació, amb pinzellades llargues i rectes, de les diferents tonalitats d'una gama curta de colors aconseguia donar la sensació de volum als cossos.

En un d'ells, signat i datat el 1936, va utilitzar unes tonalitats poc definides aconseguides amb la barreja de colors roses, liles i terrosos, aplicats amb pinzellades llargues i separades. Tot fent ús dels mateixos elements en el fons i en l'interior de les figures, va donar llum i volum a la composició. Aquest és un recurs que havia utilitzat Cézanne, però Soledad Martínez García simplificava encara més els elements artístics de l'obra: el dibuix i els colors i la seva aplicació.

També el tema pot estar relacionat amb el dels "Jugadors de cartes" del mateix artista, del qual aquest en va fer moltes versions. L'artista també. Però l'artista va voler ser més agosarada i va col·locar la figura central, la que està més propera a nosaltres, donant-nos totalment l'esquena. Una esquena que només va delimitar amb quatre línies: tres en forma de "U" oberta de cap per avall formen el contorn de la part superior del seu cos i una de menys marcada, paral·lela a una de les línies gairebé verticals, delimita el braç de l'home assegut. El respall de la cadira, del qual només són visibles tres barrots, ajuda la confecció de la resta de formes. Del cap de l'home només veiem el contorn de la boina.

Un altra figura molt menys nítida encara apareix de front per sobre de la part esquerra de la primera. El seu rostre només se'ns insinua.

Què fan aquestes dues persones? Juguen també a cartes o xerren assegudes en la taula d'un bar d'atmosfera carregada?. L'autora no es va definir, no va concretar prou, com si solament volés deixar palesa l'existència d'una possible comunicació entre dues persones situades en un ambient poc clar, com aquell que es vivia quan l'artista va fer el dibuix l'any 1936. A la vegada, però, la situació potser la de qualsevol moment de la nostra vida, perquè les figures són intemporals i les podem trobar a qualsevol lloc. L'any següent va pintar a la Poble de Segur una petita aquarella, 13,5 x 18,5 cms., on tornava, potser per a concretar, amb el mateix tema, "Interior de taverna" i en va fer també algun altre.

Quan va esclatar la Guerra Civil, Soledad Martínez García vivia amb el pintor Jewer (Willy Roempler) al qual havia conegut en tornar de París a causa de la malaltia del pare de l'artista. Amb ell se'n anà a Deià el 1929 i, fins la guerra, fou un període pròdig quant a la seva pintura. Pintava des de la felicitat que li proporcionava la seva relació personal amb el

¹²⁶J.F. Ràfols: "Diccionario biográfico de artistas de Catalunya", 3 vol. Ed. Milà, Barna. 1951.

pintor i el fet de viure en un lloc que l'exaltava per la bellesa del paisatge i l'ambient de la seva gent. Les estances a les Balears es van repetir els anys següents acompanyats d'Olga N. Sacharoff i del seu marit Otto Lloyd. A Eivissa les parelles es trobaven en un cafè del port amb altres persones amigues: Paul Gauguin (nét del pintor post-impressionista francès), Maurice Garnier, pintor i escultor francès amic d'Olga N. Sacharoff, Georges Duthuit, crític d'art, gendre de Matisse, etc.

L'artista sempre valorava de manera molt positiva el canvi social i artístic que va comportar la II República. Per a ella van ser uns anys d'èxit. El 1931 va exposar per primera vegada a Barcelona, a les Galeries Laietanes i va obtenir molt bones crítiques de Josep M^a de Sucre, de Josep M^a Junoy, de Sebastià Gasch, de Francisco Alcántara, etc. J.M^a Junoy la va definir com:

*"Una artista d'una gran passió intel·lectual i pictòrica. Llançada de ple en l'art del dia, la seva obra reflecteix les qualitats i les desviacions principals."*¹²⁷

El mateix any va participar a la "I Fira del Dibuix" amb Olga N. Sacharoff i les seves exposicions van continuar. El 1932-33-35 i 37 ho va fer a les Galeries Syra, el 1932-35 i 37 va participar també en les Exposicions de Primavera, Saló Montjuïc, i va exposar també a l'estudi de la lacadora Enriqueta Benigani, ...

I precisament fou mentre preparaven el darrer viatge a Eivissa quan va esclatar la guerra. Olga N. Sacharoff i Otto Lloyd se n'anaren a París i després marxà Jewer, però ella no. Ella es va quedar perquè havia pres partit per la causa republicana i perquè no volia deixar la família en un moment tan crític. Ella es va afiliar i va participar en el S.A.P.E.C., el Sindicat d'Artistes, Pintors i Escultors de Catalunya dirigit per Josep Granyer i Àngel F. de Soto. L'objectiu del sindicat era assignar una petita pensió als artistes i a les artistes perquè poguessin subsistir i adquirir el material necessari pel seu treball.

Durant la guerra Soledad Martínez García va ser una dona activa i compromesa. Va viure al Masnou on va treballar amb el pintor Miquel Villà i va mantenir reunions setmanals a Barcelona, en el Cafè de Canaletes, amb un grup d'artistes amics, entre els quals hi havia el pintor murcià Pedro Flores i d'altres artistes com Enric Climent, Joan Navarro, etc.. Va viure també a la Pobla de Segur i a Campmany.

En acabar la guerra amb una de les seves germanes, Carmen, van decidir anar-se'n cap a París, on van poder arribar després de molts entrebancs gràcies a la solidaritat de la gent. De París se n'anaren cap a Mèxic, país que millor acollia les persones exiliades espanyoles. Abans, però, a París es va celebrar l'exposició d'artistes espanyols organitzada pel govern francès a favor dels refugiats, ella hi va assistir i hi va participar.

A Mèxic va romandre durant el seu llarg exili que va durar 10 anys i es va relacionar amb molts artistes espanyols i mexicans. Allí va trobar el poeta Joan Gil-Albert, el pintor Ramón Gaya, Tomàs Segovia, Octavio Paz i José Bergamín. Un dels primers amics mexicans va ser el compositor Salvador Moreno.

El paisatge de Mèxic la va fascinar; el bosc de Chapultepec era, per a ella, el més preciós del món i apareix en gran part de la seva obra. També va pintar paisatges de

¹²⁷ Jaume Soler: "La pintora Soledad Martínez. Anotaciones autobiográficas recogidas por el autor". Arts Gràfiques Soler, SA. València 1990, pàg. 29.

Coyoacán i de les seves places i carrers, de Jalapa i sobretot el llac de Pátzcuaro que era el que més exaltava la seva sensibilitat. I, ben aviat, va començar a exposar. El 1940 va participar en l'exposició organitzada per la "Casa de la Cultura Española" presentada per José Bergamín i també va exposar uns pastels a l'estudi del seu amic Salvador Moreno. El 1944 va exposar a la "Galeria Decoración" i el 1947 al "Círculo de Bellas Artes", sempre amb molt bona crítica, però amb poques vendes. La historiadora mexicana Clementina Díaz de Ovando és qui es quedà amb la millor col·lecció d'olis, pastels, aquarel·les i dibuixos de l'artista.¹²⁸ Durant dos anys va participar amb un grup de refugiats en l'organització d'una escola a Jalapa, invitada pel govern de Veracruz. L'escola després es va traslladar a la ciutat d'Orizaba i ella va retornar a la ciutat de Mèxic.

El 1949 les dues germanes decidiren tornar a París, lloc on qui primer les havia ajudat havia estat Octavio Paz el qual es referia a elles com "las heroicas Martínez". Allí retrobaren vells amics i en feren de nous, molts les ajudaren davant la greu situació econòmica en la qual es trobaven. Allí es va retrobar amb Jewer a qui no havia vist de quan la guerra. Un mes va treballar com a traductora a la UNESCO on va conèixer Jorge Semprún i Júlio Cortázar i, posteriorment, va rebre ajuda personal de l'escriptora Elena Garro. Finalment, la seva germana Carme va trobar una feina estable a l'ambaixada mexicana, la qual cosa va alleugerir els problemes econòmics de les dues dones.

En el café "Le Relais" de Montparnasse acostumava a reunir-se amb els seus amics: els pintors Perico Flores i Joan Navarro, els escultors Apel·les Fenosa i Baltasar Lobo, etc. Al grup s'hi ajuntarien Salvador Moreno, que va arribar a París el 1951, Ramón Gaya, Mariquiña Valle-Inclán, qui la va invitar una temporada a Barbizon el 1955, i d'altres. També va viure una curta temporada a Richelieu i va viatjar per Itàlia, Bèlgica i Holanda. En aquesta estança parisina va participar en algunes exposicions col·lectives i va exposar a la "Galerie de la Cité".

Va retornar a Barcelona el 1961, sense deixar, però, de viatjar sovint a França. Recordava meravellada un viatge per la Provença, invitada per José Peralta -qui li va passar una pensió durant uns anys a canvi d'obra-, on anà a la recerca de les petjades del seu sempre admirat Cézanne. També recordava el "Maig del 68" en el qual, en certa mida, va participar. El 1969 se n'anà una temporada a Cambrils, on realitzaria molts paisatges, i, posteriorment, va viatjar per retrobar-se amb vells amics: a València amb Gil-Albert i a Altea amb Joan Navarro.

En arribar a Barcelona, va conèixer el poeta i crític d'art Rafael Santos Torroella i la seva muller Maite; ells li van organitzar la que seria la primera nova exposició, el 1963, a les Galeries Grifé & Escoda. Després exposaria a la Galeria Sarrió, a la Galeria "Art-5", a la Sala Nonell (on va tenir lloc la seva gran exposició antològica), a la Galeria del Born; amb caracter també antològic, a la Galeria Brosolí; a la Galeria "Foga-2". També va exposar a ciutats com Sitges, Girona i Vilafranca del Penedès.

En el catàleg de l'exposició de la Galeria Brosolí hi apareixia un poema de Tomás Segovia que deia així:

"Antes que empiece lo obvio repetido

¹²⁸Jaume Soler, op. cit. pàg. 41.

*Allí el pincel de Soledad termina.
El cuadro es como aire estremecido
Después que lo cruzó una golondrina.
Vedla también andar a donde vaya.
¿No parece dejar cuando camina
Huellas aladas en la leve playa"¹²⁹*

També va tenir mecenes i col·leccionistes, com les famílies Peralta i Beascoa i una pensió del S.E.R.E.

El 1984 va morir la seva germana Carmen amb la qual havia viscut des de que se n'anaren juntes a París, i Soledad va quedar molt afectada. Les dones van jugar un paper important a la seva vida. La mare va morir quan ella solament tenia 6 anys i, per a segons quines coses, el seu lloc el va ocupar la directora del col·legi francès del carrer Girona, Hortense Casquil, a on la va portar el seu pare, un home estudiós i de pensament lliberal. Va ser aquesta dona, gran coneixedora de la pintura francesa, qui li parlava dels pintors del moment i de la seva obra, qui li va obrir la curiositat vers l'ambient artístic català d'aleshores i qui va descobrir les seves capacitats artístiques. Va començar a pintar de joveneta i l'apassionaven el ball i la pintura.

Amb la seva germana Lolita i una amiga, tot jugant per a formar un àlbum de dibuixos i autògrafs d'artistes de fama, es van introduir en el món artístic català. Josep Dalmau les ajudava i a la seva avantguardista galeria, on molt aviat van acudir a les tertúlies que s'hi realitzaven, va conèixer obres de Matisse, de Picasso, de Marie Laurencin, i va poder relacionar-se amb Miró, Manolo Hugué, Ricard Canals, Anglada Camarasa, Josep M^a Junoy, el grup dels "evolucionistes" i molts d'altres. Per a Manolo Hugué les tres jovenetes eren "Les meves filles". I, fins i tot, el pintor Joan Ossó va gosar dir:

"Gràcies a Déu que conec unes noies amb esperit i curiositat artística, perquè aquí, les dones són un troç de carn bullida"¹³⁰

Entretant Soledad Martínez García estudiava magisteri, per complaure el seu pare, pintura i dibuix amb el professor Sala i estudis de rítmica amb el professor Llongueras al Palau de la Música. Quan es llegeix sobre la vida d'aquesta artista és fàcil imaginar-se-la com una jove inquieta, curiosa i àvida de saber. Amb el seu germà es va matricular en un curs de filosofia que impartia Eugeni d'Ors a l'Ateneu Obrer i amb Lolita en un de periodisme de l'escriptora gallega María de la Luz Morales.

El 1920 va sortir per primera vegada de Barcelona per a visitar Madrid. En el Museu del Prado va quedar fascinada davant les obres de Goya, de El Greco i de Velázquez i, a la vegada, es va passejar pels cafès cercant Valle-Inclán a qui finalment va trobar i amb el qual es va arribar a cartejar.

D'aquests anys són les seves primeres obres. Va començar pintant natures mortes i després va passar al retrat i a les figures, fins que el 1923, amb l'altra germana Carmen, se n'anà cap a París, la meca de l'art per a les dues joves il·lusionades.

¹²⁹Jaume Soler, op. cit. pàg. 55.

¹³⁰Jaume Soler, op. cit. pàg. 20.

De 1923 data un dels seus més interessants retrats, el realitzat a Cari Grau Sala, un oli sobre llenç de 54 x 44 cms. En ella l'artista solament va utilitzar tonalitats terroses i alguna pinzellada dins la gama del grisos pels contorns, botons, cabells i ulls de la figura. D'ella representa el bust de front i amb el rostre en 2/3 de perfil. La tendència de l'artista vers la simplificació, no solament de colors, sinó també de les formes, queda en aquesta obra molt ben palesa. Tot està insinuat en ella: els cabells, en els quals amb quatre pinzellades fosques dona forma als seus rínxols, el vestit camiser i el barret d'ala ampla que llueix la moderna jove i, sobretot, el rostre. Un rostre en el qual, amb ben poques pinzellades negres, l'artista va aconseguir donar tota l'expressivitat possible, fins a tal punt que no li va caldre detenir-se en res més. No li va pintar boca. Un rostre que amb la mirada que ens segueix ja ho diu tot.

Des del 1923 Carmen es va convertir en la seva companya inseparable fins el dia de la seva mort i fou a París on veritablement es va formar, a les acadèmies d'Othon Friesz i d'André Lhote. Allí, les dues dones joves es van sentir lliures i felices per l'ambient cosmopolita, culte i sense prejudicis socials ni racials que es respirava a la ciutat. El 1926 es va matricular a l'acadèmia de ball del xec Malkowsky i, posteriorment, a la que van obrir dos germans de la seva admirada Isadora Duncan, fins que el pare es va posar malalt i les dues dones tornaren a Barcelona.

Aquesta dona plena de vida i d'alegria, en la qual, segons Salvador Moreno, era impossible separar la raó de la seva pintura de la de la seva pròpia vida, va morir a Barcelona, als 96 anys. Viatgera impenitent va realitzar un dels seus somnis amb 87 anys: vitjar a Grècia. I, uns anys abans de morir, amb més de 90 anys, li deia a Jaume Soler:

*"Mis actividades pictóricas no han terminado todavía, pues mientras conserve viva la mirada y despiertas las energías, la pintura tendrá en mí, hasta donde me es permitido, su natural continuidad, porque, como en la tersura del espejo, siempre se reflejará la imagen de quien en él se mire."*¹³¹

En els seus quadres van quedar reflexats tots els paisatges dels llocs on va estar: els carrers de la ciutat de Barcelona, les seves rodalies, El Masnou, Vallvidrera, La Roca del Vallès, Esparraguera, Mallorca i les illes, els carrers de París, el Sena, Barbizon, Richelieu i diferents indrets de Mèxic. En ells poden aparèixer figures, sempre, però, col.locades de manera que siguin un element més del paisatge.

Va pintar i dibuixar altres temes, gairebé tots: figures femenines de mig cos, de cos sencer, dempeus, assegudes, vestides, nues ..., figures masculines, infantils, etc. També va pintar retrats, algunes natures mortes i algun ram de flors. Però en cap de les seves obres s'hi pot trobar l'angoixa o la pena. Va ser una dona activa, viva, feliç, que va viure sense traves i des d'aquesta situació pintava i dibuixava. Per aquest motiu ha estat qualificada com a pintora cezanniana i neo-fauve. Segons Rafael Benet, era una pintora neo-fauve, que feia un art insinuat, espiritual, ple d'harmonies cromàtiques i els dibuixos de la qual arribaven fins a la cal.ligrafia sensible. Segons Rafael Santos Torroella, aquesta artista s'ha d'incloure dins la Generació del 27, on ella potser seria la pintora més representativa. Segons ell, aquesta generació es va caracteritzar per la independència i el protagonisme que hi van tenir les dones a les arts plàstiques, exemples en serien Maruja Mallo, Remedios Varo o Àngels Santos.

Totalment diferents són les figures de **Rosario de Velasco Belausteguioitia** (1904-

¹³¹Rafael Santos Torroella: "Soledad Martínez ", ABC, Madrid 17/5/1990.

1991), qui, cap el 1936, va pintar un oli sobre tela de considerables proporcions (164 x 167 cms.), "La matança d'Inocents". Es tracta d'una composició plena de figures femenines, la majoria d'elles amb criatures als braços, i on cap d'elles està representada de cos sencer, a totes els manca el terç inferior del cos. L'artista sembla que va voler atañar tant les imatges a les persones que havíem de contemplar l'obra que va representar aquella part del cos que és visible quan amb algú parlem. És una manera de contemporanitzar el tema, de traslladar-lo al lloc i a l'espai en el qual està qui el mira, com si la composició formés part de l'entorn i del moment de qui l'observa.

Les formes són arrodonides, clàssiques, però simplificades i organitzades en diferents registres; les més properes a nosaltres ocupen el registre inferior i les més llunyanes estan col·locades en el superior, com si l'artista, per a poder omplir més la composició amb grans figures, hagués utilitzat el recurs de la perspectiva medieval.

A la composició, les quatre figures femenines centrals segueixen una disposició romboïdal i totes quatre porten criatures a les quals intenten protegir, mitjançant els seus cossos i braços, del perill que provindria de la part esquerra de la composició -segons es mira-. La figura inferior, de rostre trist i apagat, sembla ajupir-se per agafar amorosament la criatura i endur-se-la; la de la dreta mira de reüll i fuig amb un altra als braços, amagant-la, fent tot el possible perquè aquesta no s'adoni d'allò que passa; la de l'esquerra, amb el/la fill/a al coll mirant enrera intenta deturar la carnisseria o, si més no, mantenir-la allunyada amb la mà alçada. Una nena de més edat intenta anar-se'n amb ella, i la de dalt sembla fugir despavorida. Totes s'esforcen en protegir les criatures d'allà on prové el perill: una espasa amenaçant enlairada que porta una mà anònima. Pot ser la mà de qualsevol. Al darrere, col·locada en el registre superior a ella, apareix la figura d'un soldat.

Envolten les quatre joves mares altres dones amb els braços enlairats implorant justícia al cel, i altres, amb les mans al cap horroritzades davant la tragèdia, semblen cridar desesperançades.

A la part superior del llenç, i a menor escala, apareixen escenes on els enviats d'Herodes lluiten contra les mares a fi d'acomplir l'ordre. Tota l'escena es contemplada des del fons per un cavall solitari i estàtic. És l'animal encarregat de transportar les ànimes d'un món a l'altre? o és el poble que no se n'adona o no s'atreveix a impedir la tragèdia; o és el símbol del poder militar que es manté impertèrrit, acostumat, ensenyat, davant les ordres rebudes.

El conjunt sembla una escena teatral i les dones, tal i com van vestides, sobretot aquelles que no van embolicades amb mantons, podrien ser contemporànies de l'artista.

El tema pertany al Nou Testament i ha estat molt representat a la iconografia cristiana de tots els temps, des de l'E.M., per exemple en els frescs de San Isidoro de Lleó, passant per Giotto, Ghirlandaio, L. Cranach, Rafael, Tintoretto, Poussin, etc. Ja en el segle XX, a Catalunya, Josep Obiols el va representar cap el 1926, "Degollació dels Inocents". La història pertany al Nou Testament:

"Quan Herodes es veié burlat pels savis, es va indignar molt, i ordenà que a Betlem i a la seva rodalia matessin tots els nens de dos anys en avall, l'edat que calculava pel que li havien dit els savis. Així es va complir allò que havia anunciat el profeta Jeremies:

*A Ramà se sent un crit,
plors i grans planys:
és Raquel que plora els seus fills
i no vol que la consolín,
perquè ja no hi són.*"¹³²

Però, per què va pintar aquest tema Rosario de Velasco l'any 36 i el va presentar, juntament amb un retrat, a l'Exposició Nacional d'aquest any, quan els temes religiosos hi havien estat poc presents i molt poques vegades premiats? Una excepció fou la de Júlia Minguillón, col·lega de l'artista, que el 1934 havia rebut la tercera medalla amb "Jesús, Marta i Maria". Segurament s'ha de tenir en compte la situació política i social espanyola del moment. S'havia acabat el Bieni Negre amb les revolucions d'Astúries i de Catalunya, i l'agitació i la conseqüent repressió havien estat i eren constants. A més, el tema de manera directa o indirecta havia estat utilitzat des de sempre com a condemna a la violència i a la guerra. També s'ha de considerar que estilísticament l'obra entraria dins la línia de l'anomenat "nou realisme", o en la de la "nova objectivitat" i aquests estils es van orientar vers el compromís polític. A la vegada, el reglament de les exposicions nacionals rebutjava aquelles obres que es decantessin vers alguna de les opcions polítiques del moment; per tant, és fàcil pensar que l'artista va utilitzar el tema bíblic com una clara al·lusió a una realitat que no acceptava. El mateix any l'artista va participar en l'exposició "L'Art Espanyol Contemporani" que es va realitzar al Jeu de Pomme de París.

L'obra va ser atribuïda, fins fa ben poc, a Ricardo Verde Rubio, però quan el professor de la Universitat de València José Luís Alcaide Delgado va analitzar i va veure la seva signatura la va adjudicar sense cap mena de dubte a l'artista.

L'any anterior Rosario de Velasco havia participat amb "El bany" (1931) a l'exposició dedicada exclusivament a joves artistes i poeteses celebrada a la Llibreria Internacional de Saragossa. En ella hi van concórrer altres pintores i il·lustradores com Marisa Pinazo, Ruth Velazquez, Norah Borges, Angels Santos Torroella, Merche Gal, Rosario Suarez Castiello i Dionisia Masdeu. La revista "Noreste" (Saragossa 1932-1936) en va publicar una mena de monografia amb els poemes i els texts d'escriptores del moment, com Carmen Conde, Elena Fortún, Juana Ibarbourou, Josefina de la Torre i d'altres. Manuela Ballester, casada amb Renau, les va criticar per la manca d'especificat femenina i d'ideologia en les seves obres:

"No trata aquesta nota d' analitzar la qualitat artística ni els talents de cadascuna o del conjunt de les dones que formen aquest grup. Tanmateix, cal destacar que el conjunt d'obres que esmenta "Noreste" no és més que una mostra de la volta y revolta als rebregats tòpics que han brollat tantes vegades de les avantguardistes inquietuds masculines. És significatiu que mitjançant aquestes manifestacions no es perceba ni tan sols latent l'esperit femení; i no voldria dir femení perquè potser aquest adjectiu ha perdut per a molts el seu exacte significat; diré esperit de dona.

És conseqüent, com deia aquest homenatge, ja que aquestes dones, heroïnes com les anomena "Noreste" no reflecteixen en les seues obres més feminitat que la que emana de la decadent generació dels nostres joves de postavantguarda, que pel que sembla han acaparat aquesta original qualitat de la dona. Hom pot preguntar-ho a elles i es pot suposar que no sabran contestar: Com repercuteixen en les vostres entranyes les coses? O tan sols: Quina és

¹³²San Mateu 2, 16-18.

la vostra veritat i quin el vostre desig? (...)

El seu problema és el d'un exhibicionisme superficial a "flor de cutis", amb la vanitat de senyoretetes de províncies ficades a intel.lectuals (...)

Res més lluny de la realitat cruel i violenta d'aquests temps que aquestes teles colorejades i aquests versos buits que ens mostra "Noreste" (...)"¹³³

L'any 1932 Rosario de Velasco havia presentat a l'Exposició Nacional, juntament amb "Noia cega", el seu "Adam i Eva", un oli sobre tela de 109 x 134 cms. que avui és al Reina Sofia de Madrid. Amb aquesta obra va obtenir medalla de plata, però molts crítics van considerar insuficient el premi perquè, segons ells, l'obra havia estat la revelació del certàmen:

"Dentro de un sentido discretamente moderno, tal vez la obra más completa de la Exposición sea la de la joven pintora Rosario de Velasco, titulada "Adán y Eva", trozo afortunadísimo, brioso, recio, con sentido de corporeidad, sin concesiones a la plebeyez al uso; pintura honrada, sana, que ha salido de manos de la artista con grandeza y arrogancia. En esta pintura hay elementos bien asimilados del cubismo, del expresionismo, al lado de influencias o coincidencias lejanas. Parece asomar como un secular eco de Mantegna, sostenido milagrosamente en el tiempo. La arquitectura interna de esta obra extraordinaria es de una solidez que asombra en estos tiempos de improvisación, de superficialidad y de simulación."¹³⁴

Posteriorment, l'obra s'ha inclòs en el "Nou realisme" o "Realisme màgic" i en el "Post-expressionisme", també s'ha dit que utilitzava sol.lucions neo-cubistes i que s'atancava al "realisme anecdòtic" de l'alemany Wilhelm Leibl, etc.

Veritablement, "Adam i Eva", també titulat "Un home i una dona al camp", conserva unes formes clàssiques, amb tendència a la simplificació, pròpies de l'obra de l'artista dels anys trenta, però donant, també en aquest cas, molta importància al volum dels cossos de les dues figures. Les amples superfícies dels mateixos que es generen poden condiderar-se derivades del primer cubisme cezannià. S'ha de recordar que en aquells anys s'havia posat de moda el neo-cezannisme arreu de l'estat espanyol, tendència que s'ha vist en obres d'altres artistes, com per exemple Soledad Martínez.

En aquest cas, la composició segueix una disposició en diagonal i el punt de visió és molt elevat i oblicu, la qual cosa afavoreix l'ús d'escorços difícils i agosarats per ajudar la perspectiva. En conseqüència, la línia de l'horitzó no hi és visible i les dues figures romanen amb força sobre el prat, immerses en ell. Un prat que, per la minuciositat i el detall de les herbes i flors i les seves formes, recorda la pintura naïf. Aquest tipus de pintura neo-naïf es troba també a les obres, de més o menys els mateixos anys, realitzades per la pintora russa afincada a Catalunya des de l'inici de la 1a G.M., Olga Nicolajevna Sacharoff, però en ella la component neo-naïf té molta més força.

¹³³Manuela Ballester: "Dones intel.lectuals". Revista "Nueva Cultura", Any I, núm. 5, València, juny-juliol, 1935, pàg. 15. a Manuel García: "Homenatge a Manuela Ballester" Generalitat Valenciana. Conselleria de Trabajo y Asuntos Sociales. Dirección General de la mujer. València, 1996. pàgs. 103-104 i 106.

¹³⁴José Luís Alcaide, José Luís Alcaide: "Un lienzo de Rosario de Velasco en el Museo de Bellas Artes de Valencia", Ars Longa, núm. 6, Universitat de València, 1996, pàg. 52.

De tota manera, quan Rosario de Velasco es va instal·lar a Barcelona sembla que no va mantenir cap tipus de relacions amb el cercle que envoltava la pintora russa. Doncs, si bé l'artista madrilenya va participar en un ambient cultural i literari de la ciutat, mai va gaudir d'un grup artístic i es va mantenir, com a tal, sempre sola i aïllada. Per no tenir, no disposava ni de marxant, tot s'ho feia ella, potser aquest sigui un dels motius pels quals la seva obra avui es troba dispersa i sense saber-se massa bé on.

No obstant, la composició en diagonal, el punt de visió molt elevat i la disposició de les dues figures recorda el quadre que va pintar quatre anys després l'artista **Marisa Roeset**, (Madrid 1904-1976), "La isla del Tesoro" (1936), un oli sobre tela de 94 x 122 cms. Aquesta obra és, però, de caire molt més realista. Aquesta artista va començar a pintar des de molt jove -ja dibuixava força bé als deu anys- i es conserven obres, el pastel amb el seu autorretrat i unes quantes aquarel·les, de quan tenia només catorze anys. Va treballar quatre anys amb Sotomayor i dos amb Vazquez Díaz i va participar en moltes exposicions col·lectives gaudint de molt èxit de públic i de crítica. Es va especialitzar en el retrat i en els temes religiosos i pintava també figures.

Rosario de Velasco va presentar a l'Exposició Nacional de 1934 l'obra "Les bugaderes", un oli sobre tela que seguia les mateixes línies estilístiques. També va participar a quatre exposicions organitzades per la "Sociedad de Artistas Ibéricos" a les quals hi va presentar obres com "El bany", "Madonna", "Autorretrat", ...

El classicisme que és tan present a l'obra de l'artista en aquests anys, no ha de sobtar. Ella es va educar també amb Fernando Álvarez de Sotomayor, un pintor del regionalisme gallec, que no acceptava mai ni un mal enquadrament, ni un objecte de mal gust per copiar. De la mateixa manera s'explicaria l'origen del seu dibuix tan acurat. Però, ja des de l'inici, la pintura de Rosario de Velasco va rebutjar qualsevol actitud mimètica. Ben aviat va dominar la tècnica i, el 1924, es va presentar a l'Exposició Nacional amb dues obres "Vella segoviana" i "El xiquet de l'atuell". D'aquesta època data també un dels seus autorretrats, signat encara com a "Rosario". Al poc es va decantar cap una concepció més moderna tot utilitzant masses pictòriques soltes, colors senzills i expressionistes i formes arrodonides.

Rosario de Velasco havia nascut el mes de maig de 1904, era filla d'un militar de cavalleria, Antonio, rígid i autoritari i d'una dona vasca de Bilbao, Rosario, que estiuejava amb la família a Llodio. Era la més gran de catorze germans, dels quals en varen morir dos de joves.

La figura de la mare fou capital per a l'artista. En uns breus apunts manuscrits de Rosario de Velasco deia:

*"Creo que mi madre ha sido en mi vida la dadivosa, la maternal, el sumum de la plenitud afectiva. Yo me he saciado de cariño. Y creo que es eso lo que toda mi vida me ha dado esa valentía, esa alegría y generosidad hacia todo".*¹³⁵

I així devia ser. Segons Mercedes de Prat que la coneixia des del 1949:

¹³⁵ Aquests apunts manuscrits s'han pogut consultar gràcies a l'amabilitat de la seva filla M^a del Mar Farrerons Velasco que, des del primer moment, va posar tot el material que guardava de la seva mare a la meua disposició.

" ... Rosario riendo era una delicia (...) Su conversación era viva y chispeante; su religión, intocable; la pintura la desesperanzaba; sus libros, su consuelo; los nietos, su alegría; sus anhelos románticos, su perdición. (...) Su manera de ser, sutil y algo caótica, con una generosidad rayana en el franciscanismo hacia la gente menesterosa, le hacen emprender empresas que luego se destruyen (...)"¹³⁶

De la mare no només va heretar la seva morenor i bellesa, també la forta religiositat i la ideologia.

No ha de ser mera casualitat que en els apunts autobiogràfics citats només parlés de la seva mare i del seu origen i, en cap moment, es referís al pare, Antonio de Velasco. Fins i tot, deia que ella de joveneta era molt morena i per això li deien "el morito", però que els Velasco eren tots rossos. Recordava la mare quan, sent encara molt petita, se li ataçava al bressol amb una camisa llarga de dormir. La seva imatge se li barrejava amb l'olor del biberó i de l'esperit de cremar de la cambra, perquè aquesta es calentava amb un fogonet d'esperit de vi.

La mare, Rosario, descendia de Federico Belausteguigoitia, un carlista convençut, i de Dolores de Landaluce, filla, a la vegada, del primer marquès d'Urquijo i Landaluce. Rosario recordava l'àvia materna Dolores al despatx de Llodio escrivint cartes, moltes, fins a 5 o 6 diàries. Mitjantçant aquest afany epistolar coneixeria qui va ser el seu marit: Un oncle seu a qui ella escrivia amb regularitat el tenia afillat i li passava les cartes d'ella. També era una gran lectora de Pasteur i tenia moltes manies amb l'assèspsia. La parella acostumava anar a balnearis llargues temporades. Van tenir catorze fills, la qual cosa, com diu Rosario de Velasco a les seves notes manuscrites, no era un gran problema en ser de casa rica i disposar de dides i criades. Els germans de la mare van estudiar carreres universitàries i molts es van fer futbolistes.

Rosario de Velasco recordava la seva infantesa feliç a Madrid, on vivien en una gran casa del carrer Quintana; una casa amb 7 balcons que va ser destruïda quan la guerra. Va començar a pintar de joveneta i el pare de seguida es va preocupar de donar-li estudis artístics.

En una festa a la casa que tenien els Gustavo Gili a Llavaneres va conèixer qui seria el seu marit, el metge Xavier Farrerons Co. Es van casar en plena guerra i amb els Gili van passar els Pirineus a peu per entrar a la zona nacional i establir-se en un poblet de Burgos. Allà van tenir la seva única filla i, al poc temps, es van instal·lar a Barcelona. D'aquesta època hi ha poques obres, si exceptuem els retrats que contínuament feia a la seva filla M^a del Mar i les col·laboracions a la revista "Vértice" (Donosti 1937-Madrid 1946).

També va il·lustrar alguns llibres, com "Cuentos para soñar" (1928) de Teresa León i "Princesas del martirio" (Gustavo Gili, 1940) de Concha Espina, un text de la luxosa col·lecció Armiño.

La post-guerra fou ja una època molt activa per l'artista. El 1939 va participar amb 3 obres, "La meva mare", "El meu pare" i "Nens del poble", a l'Exposició Nacional de Pintura i Escultura realitzada a València. Aquesta va ser una de les primeres mostres franquistes organitzada per la Delegació Provincial de Belles Arts de "La Falange". El 1941 amb "Dona

¹³⁶ Mercedes de Prat: "Rosario de Velasco. Pintora clásica e intimista (1904-1991)" Batik, Extra Basel II, núm. 109 XIX any . Barcelona, juliol 1991.

amb hortalisses" va reprendre les participacions a les Exposicions Nacionals i la seva activitat artística no va deturar-se. A la de 1945 hi va presentar "La Visitació". El 1942 va ser seleccionada per a la Bial de Venècia; el 1944 va ser elegida per Eugeni d'Ors pel II Saló dels Onze que es va celebrar a la Galeria Biosca de Madrid, etc. A la vegada va fer exposicions individuals a Madrid -Galeria Biosca (1971)¹³⁷-, a Barcelona, on va exposar a la "casa del Libro" (1944), a les galeries Syra i a les Sales Gaspar i Parés (1977)¹³⁸ i al "Cau de la Carreta" de Sitges (1981 i 1988).

Va fer també pintura mural, però avui està tota destruïda, segons diu Mercedes de Prat:

*"Su manera de ser, sutil y algo caótica, con una generosidad rayana en el franciscanismo hacia la gente menesterosa, le hacen emprender empresas que luego se destruyen, como los frescos del palacio de San Boal en Salamanca, hoy instituto, o la iglesia de San Miguel de Vitoria, que pintó con los males materiales de entonces en 1941."*¹³⁹

A Barcelona sempre li va mancar, però, el recolzament del món de l'art, malgrat va gaudir sempre de molt bona crítica. Aquesta dona bohèmia, que vestia de manera informal i portava barrets estrafalaris, que provocava contínuament amb la seva manera directa de parlar, mai va petànyer a cap grup artístic, potser perquè els artistes i les artistes que es reunien regularment -l'obra dels quals podia ser molt propera a la seva- tenien concepcions ideològiques diferents de les seves, qui sap.

Però sempre va estar envoltada d'un grup d'amics fidels. Amb Eugeni d'Ors es cartejava sovint i amb ell passava llargues estones, jugaven fent auques de rodolins que ella il.lustrava amb molta gràcia i de les quals encara en queda algun esborrany. Pel noucentista, Rosario de Velasco era la "Pola Negri" de la pintura. Una carta que li escrivia el 27 de desembre de 1951 començava així:

"Querida Rosario:

Primera noticia: el cuadro de la pintora Rosario de Velasco, en la Exposición "Un decenio de pintura moderna" en la Galería Biosca, es una cosa deliciosa. Lo digo yo, el exigente. Y también lo dice todo el mundo, entre el cual esta pintura ha conseguido un verdadero éxito."

Eugeni d'Ors es despedia com "*vuestro anciano patriarca y amigo*".

També va ser amiga dels escriptors Dionisio Ridruejo, de Carmen Conde, d'Elisabeth Mulder i de M^a Luz Morales i dels pintors Pere Pruna, Josep M^a Serrano, Rafael Zabaleta i també d'Antonio Tovar, de Pedro Laín Entralgo i especialment de la parella Gustavo i Anna M^a Gili.

¹³⁷Rodriguez Aguilera, C.: "Catálogo exposición" Galeria Biosca. Madrid, 1971.

¹³⁸Ràfols, J.F.: "Catálogo exposición" Sala Parès. Barcelona, 1977.

¹³⁹Mercedes de Prat: "Rosario de Velasco. Pintora clásica e intimista (1904-1991)" *Batik. Extra Basel II*. núm. 109, XIX any. Barcelona, juliol, 1991, pàg. 33. Ni a la pròpia església de "San Miguel" de Vitòria, ni en el "Catálogo artístico de la diócesis de Vitoria" realitzat sota la direcció de Micaela Portillo queda constància d'aquesta decoració.

La seva obra, junt amb la de dues pintores més, Júlia Minguillón i Maria Röesset, ha estat considerada continuadora de Zuloaga, Mir, Anglada Camarassa, ..., però elles mai varen gaudir de l'èxit d'aquests.

Amb el pas del temps, el classicisme va anar desapareixent de la seva obra que va evolucionar vers un nou tractament plàstic. Es deia que a partir dels anys 60 a les seves obres la realitat quedava tamentada pel somni, com si es tractés d'un món màgic. La seva temàtica s'amplià (va fer paisatges de tots tipus, retrats, natures mortes, figures, etc.) i els seus llenços es van omplir de transparències pictòriques que semblaven voler solament insinuar-nos el món. Sobre la seva obra de finals dels anys 60, es podia llegir a la revista "Informaciones" del 28 de gener de 1971:

"... poetizar el mundo, novelarlo poéticamente, aderezarlo y ornamentarlo en su brillantez como un regalo del mundo mismo".

Però, malgrat va exposar molt sovint i amb molt bona crítica a Barcelona, Madrid, Copenhague, París i Roma, i va ser molt premiada, mai va vendre massa fins que va començar a exposar a Sitges, al "Cau de la Carreta", els anys 80. Llavors les obres desapareixien en un tot i no res.

Aquesta dona, que considerava la pintura com la seva professió i que havia de dedicar-li una estona cada dia, gran lectora de Rilke, de Kafka, de Tomàs Mann, ..., va morir a Barcelona el 2 de març de 1991.

S'han de citar dues obres de figures realitzades per **Anna Aguilera Gassol** i per **Àngela Nebot Molada**, que són propietat del MNAC: "Ofrena als nostres combatents" i "Santa Cultura, màrtir del feixisme", respectivament, perquè són dos homenatges, formalment molt diferents, dedicats als defensors de la República. Dues obres de contingut compromés realitzades per dones, a les quals sempre se les acostuma a qualificar de conservadores i, en aquest cas, deixen ben palès el seu inconformisme.

"Ofrena als nostres combatents", presenta una jove figura femenina de mig cos de formes simplificades i arrodonides, feta a base de pinzellades llargues i factura espessa, tot utilitzant games de colors vistosos i brillants. La jove porta els cabells llargs, clars i arrissats i sobre ells una garlanda de flors. Del mateix tipus de flors, en porta un ram a les mans en actitud d'oferir-les. Els colors alegres de la composició contrasten fortament amb l'expressió capficada i trista del rostre de la jove, de mirada espavorida. Aquesta obra la va presentar Anna Aguilera Gassol a l'Exposició Trimestral d'Arts Plàstiques, que era, a la vegada, concurs Nacional de Pintura, Escultura, Gravat i Dibuix, realitzat a Barcelona en plena Guerra Civil, el mes d'agost de 1938, a la Sala d'Exposicions del Casal de Cultura de la Plaça de Catalunya. L'artista, que havia nascut a Barcelona el 1898, pintava habitualment florers, natures mortes i algunes figures, i havia participat en unes quantes Exposicions de Primavera, Saló Montjuïc (1934-36 i 37).

"Santa Cultura, màrtir del feixisme" (1937), un oli sobre tela de 90 x 110 cms., és una peça, malauradament de poca qualitat tècnica, que interessa pel seu fort contingut antifeixista. L'artista va representar la violència feixista mitjançant la figura d'una mestra que ha estat penjada a l'interior de la seva classe totalment destrossada. A la pissarra, mig caiguda s'hi ha escrit: "El fascismo, la tortura y la guerra" i a l'angle inferior dret de l'obra, segons es mira, es pot llegir: "Angels Nebot Molada. Alumna de la Escuela Superior de Bellas Artes de

Valencia". L'obra la va presentar l'artista al mateix concurs que l'anterior.

Altres artistes van prendre partit a favor de la República i en contra del feixisme. **Juana Francisca de Bardasano**, muller del pintor Bardasano, va presentar a l'Exposició Universal de París de 1937 un dibuix al llapis plom i aquarel·la sobre paper de 65,5 x 49 cms. titulat "Dona abraçant un soldat mort" que és un crit de dolor i de denúncia alhora. L'artista, com a il·lustradora, va col·laborar en algunes revistes de propaganda i de combat com el "Boletín del Subcomisariado de Propaganda", Madrid 1936.

Francisca Bartolozzi Sánchez "Pitti", nascuda a Madrid el 1908 va presentar a l'Exposició Trimestral d'Arts Plàstiques, que era a la vegada Concurs Nacional de Pintura, Escultura, Gravats i Dibuix de Barcelona de 1938 una sèrie de sis gravats a l'aiguafort titulada "Pesadillas Infantiles" (1937) de aproximadament 32 x 24 cms. cadascun. En tres d'ells la guerra i el feixisme són representats com els animals ferotges dels contes infantils i en els altres tres les figures són més realistes però combinades i situades en llocs irrealment, amb la qual cosa resulten esfereïdores.

La mateixa artista, utilitzant formes més realistes, va presentar un altra sèrie de gravats titulats "La guerra en la reraguàrdia", en el quals les protagonistes eren les dones. Entre elles es troben les vídues compungides amb mocadors negres al cap, aquelles que esperen saber què ha passat amb els éssers estimats després del bombardeig, la vídua i el fill orfe que li posa tristement el cap a la falda, etc. En cap d'aquests gravats es representa fons, únicament apareixen les figures, de formes i rostres molt expressionistes perquè qui les contempli fixi la seva mirada només en elles, perquè elles són el més important, elles són les que porten el missatge i no ens hem de despistar.

La gallega **Julia Minguillón** (Lugo, 17/7/1907, Madrid, 20/8/1965), amiga de Rosario de Velasco, va participar el 1933, per primera vegada, en una exposició col·lectiva celebrada a Madrid, el Concurso Nacional de Retratos, amb l'obra "Retrat de dona". El primer premi el va aconseguir Josep Solana i va dir tot referint-se a l'artista:

*"Si pintaran todas las pintoras como Julia Minguillón, los hombres ya podríamos irnos a la m..."*¹⁴⁰

Després va participar en les Exposicions Nacionals de 1934, 1941 -va rebre la 1a Medalla amb l'obra "Escuela de Doloriñas"- i 1964. Però no va fer cap exposició individual fins el 1945 -Madrid-. Posteriorment va exposar el 1951 a Vigo, el 1953 a París i el 1958 a Guatemala i a Madrid. Si bé les exposicions individuals no van ser massa nombroses, sí va concórrer a moltes competicions internacionals d'arreu del món i les crítiques sempre li van ser molt favorables.

Pintava figures, retrats, paisatges, flors, natures mortes, temes religiosos utilitzant sempre pinzellades fines i imperceptibles i una gama reduïda de colors.

Sobre la seva manera de pintar i el seu estil escrivia de manera curiosa Maria Victoria Carballo-Calero:

"El primitivismo es la primera nota que define el estilo de Julia Minguillón. La

¹⁴⁰VVAA: "Mujeres en el arte español (1900-1984)", Centro cultural del Conde Duque, Ayuntamiento de Madrid, 1984, apartat de "Biografías".

*pintura llega al alma misma del pueblo a través de su paisaje, de su tierra o de la figura considerada como símbolo racial. Se halla dentro de la tendencia primitivista cuando pinta aquellos niños gallegos, prefiriendo, incluso, la tabla al lienzo en muchas ocasiones: "A escola de Doloriñas", "Pepiña na fonte"... O aquellas madres con sus hijos que parecen en cierto modo ídolos de una raza: "La Vigen del aire", "Sueños", ... Igualmente está dentro de esa tendencia al tratar las zuecas o el cántaro de tal forma que los convierte en símbolos raciales. En "A escola de Doloriñas", por ejemplo, no existe anécdota, sino la raíz, el alma del pueblo. La segunda nota a la hora de definir el estilo de Julia, es el neohumanismo. Resulta indiscutible el sentido humano de su obra pictórica ... Como tercera nota cabe citar el esquematismo. Existe en su producción una faceta postcubista -paisajes de Vigo, parte de los de París o apuntes de gitanos realizados en Madrid en los últimos años- ... Por último, el expresionismo no resulta ajeno a la obra de la pintora... Con todo, no constituye una nota esencial en el momento de definir su estilo ..."*¹⁴¹

Va rebre una sòlida formació artística des de ben joveneta a Burgos, a Valladolid i a l'Escola d'Arts i Oficis de Madrid. La Diputació de Lugo li va concedir una beca per estudiar a la "Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando" de Madrid, on va començar els seus estudis el 1926 i d'on va obtenir el títol de professora de Dibuix i de Pintura el 1932. A l'Escola Superior de San Fernando hi va estudiar també escultura, però sempre es va dedicar a la pintura seguint diferents tècniques.

La seva obra ha estat força estudiada i sobre ella s'han fet moltes conferències i, fins i tot, José Fernández Méndez, el 1970, li va dedicar el seu discurs d'ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts "Nuestra Señora del Rosario" de La Coruña: "La sensibilidad de Galicia en la pintura de Julia Minguillón".

També pintava figures **Margarita Frau** (Vigo, 1898). Aquesta artista es va iniciar en la pintura en el taller del seu germà i, posteriorment, treballaria en el del seu marit, José Frau. Va participar en les exposicions del Carnegie Institut de Pittsburg, de 1932, 1933, 1934 i 1935. El 1934 va obtenir la tercera medalla a l'Exposició Nacional de Belles Arts de Madrid i va viure temporades a Buenos Aires, Montevideo, Mèxic i Nova York.

D'entre les obres de les pintores de figures de fora de l'estat espanyol s'han d'esmentar les de la pintora francesa **Marie Laurencin** (1885-1956) i la variada producció de la pintora finlandesa **Helena Schjerfbeck** (1862-1946).

Marie Laurencin era filla il·legítima i mai va conèixer el seu pare, en canvi, sempre va mantenir molt bones relacions amb la mare, amb la qual va conviure fins la seva mort, el 1913. Va estudiar al Lycée Lamartine i a l'Acadèmia Humbert de París, on va conèixer Georges Braque.

A les seves obres de joventut és molt clara la influència d'Henri Rousseau, El Duaner, en la simplificació naïf de les figures i, de Modigliani pel fet de posar la figura en els límits de l'abstracció fins a arribar allò essencial de la mateixa.

Apollinaire -amb qui va mantenir una llarga relació amorosa i a qui va inspirar molts dels seus poemes- la introduí a l'estudi del "Bateau Lavoir" -uns antics rentadors públics de Montmartre que no s'utilitzaven i que els van fer servir com a estudi un grup de pintors

¹⁴¹Tesis doctoral de María Victoria Carballo-Calero Ramos: "Julia Minguillón, pintora contemporánea", Santiago, 1973, citada a VVAA: "Mujeres en el arte español (1900-1984)" op. cit.

cubistes, entre els quals estaven Picasso i Braque-. Ella es va fer famosa pels seus aigües, per les il·lustracions i els dissenys de vestits, i per les decoracions teatrals, sobretot pels ballets russos, però també pintava figures i flors.

Els anys 1907, 1909 i 1913 va exposar amb els cubistes i Apollinaire, en el seu tractat de 1913: "Les peintres cubistes: méditations esthétiques" la qualificava de "cubista científica", però la seva obra, veritablement, té poc a veure amb les investigacions estètiques i conceptuals d'aquest moviment.

En un retrat de grup, pintat a l'oli el 1908 de 63 x 79 cms., hi apareixien Picasso, la seva companya d'aquell moment Fernanda Olivier, Apollinaire, ella i en un racó, el gos de Picasso, Frika. En aquesta obra l'artista va combinar la pintura naïf amb la simplificació formal de l'art primitiu, de manera que els rostres semblen caricatures més que retrats.

Durant la 1a GM va sojornar a Barcelona amb el seu company, el pintor i poeta Otto van Wätjen, i tot un grup d'artistes europeus entre els quals es trobaven Apollinaire, Albert Gleizes, Max Goth, Francis Picabia, etc., tot fugint de la guerra europea. Abans, però, ja havia participat en una exposició col·lectiva d'art cubista que es va realitzar a les Galeries Dalmau el 1912. A les mateixes galeries, hi va tornar a exposar el 1920 en una exposició d'art francès d'avantguarda, i el 1926 en una de modernisme pictòric català amb selecció d'obres d'avantguardes estrangeres. El fet d'haver exposat a les Galeries Dalmau afavorí l'existència d'obres de l'artista a Barcelona.

El 1920 es va divorciar i va iniciar una carrera d'il·lustradora de llibres, entre els quals s'han de citar: "La temptació amorosa" d'André Gide (1921), "Alícia en el país de les meravelles" de Lewis Carrol (1930), ...; i de dissenyadora de decorats i vestuari d'obres de ballets russos.

Al mateix temps pintava aquarel·les de dones de l'alta societat, amb molt d'èxit. Eren figures femenines, representades de mig cos, soles o aparellades, molt ben vestides, que portaven generalment vestits de gasa o de seda, flors al cap, llavis pintats, collarets de perles, etc. Va simplificar tant les figures que van perdre els trets individuals que les distingien i passaren a ser figures decoratives molt boniques i coquetes. Totes ells tenien grans ulls allarguissats, nassos petits i boques ben pintades de vermell.

També va fer gravats de diferents tipus: treballava la litografia, l'aiguafort i la xilografia. Els primers que es conserven daten de 1903 i en continuaria fent durant tota la vida.

Va escriure poemes que va publicar sota el nom de Louis Lalanne i amb ells i amb els dibuixos i gravats va col·laborar en diferents revistes de l'època, com per exemple a la dadaïsta "391" dirigida per Picabia. En el núm. 4 del mes de març de 1917 hi sortia un dibuix de tres joves, de formes simplificades, una de les quals tocava el violí i les altres dues semblen xerrar animadament, al costat de dos poemes del seu amic Max Goth. També va col·laborar en el Suplement Artístic de La Publicitat durant la seva estança a Barcelona.

La seva obra va ser considerada per Hitler una mostra del que ell qualificà "Art degenerat", com la de Käthe Kollwitz i tantes d'altres. Es diu que la seva pintura, com la de Leonor Fini, evoca un univers de secrets femenins, del món de les dones, de dolces

perversions femenines. Les dues van ser gran innovadores que van lluitar en contra de les idees rebudes, no solament en el món artístic. A la seva pintura no hi apareix la violència, ni la por, ni l'angoixa. La seva pintura es va dirigir sempre vers la suavitat i l'elegància.

També va pintar figures i retrats la francesa **Angèle Delasalle** (París 25/2/1867 - aprox. 1941), com en el seu nu "Dona adormida". La manera com l'artista va representar, en aquesta obra, la figura femenina nua no aporta res a la visió que donaren els homes artistes del nu femení i de la dona adormida. Però, veritablement l'artista es va fer famosa amb la seva obra "Retour de la chasse". D'ella són importants, també, els seus aiguaforts de tècnica molt vigorosa.

També foren importants les figures a les obres de la noruega **Angèle Bouilly**, nascuda el 15 d'agost de 1895 a Bergen; les de la italiana **Anne de Ballarini** (de casada Hebra) (Trent 11/11/1820 - Pergine 6/2/1906) que també pintava paisatges; les de la nord-americana **Katharine M. Cohen** (Filadèlfia 18/3/1859-14/12/1914), coneguda per les exposicions de figures decoratives mig legendàries; les de l'anglesa **Marian Chase** (Londres 1844-1905), qui abandonaria les figures pels petits quadres de flors; les de l'alemana nascuda a París **Susette Hauptmann** (París 12/3/1811- Leipzig 30/10/1890), filla i deixeble del director de l'Acadèmia de Kassel, Ludwig Hummel; les de la cubana **Matilde Aita de la Pennuela** que treballava a París; etc.

3.4.4.- El retrat.

Moltes artistes van donar una importància tan gran al retrat i a l'autorretrat que aquests van ocupar una part força essencial de la seva obra. De les artistes catalanes de qui s'ha trobat referència, en un 15 % del casos, el retrat ocupa una bona part de la seva obra i la majoria d'elles, s'han també autorretratat. Entre totes elles sobresurt la pintora **Lluïsa Vidal Puig** (1876-1918).

De la Lluïsa Vidal Puig hi ha un petit autorretrat en el fons del MNAC (36 x 27), pintat a l'oli sobre fusta i sense signar ni datar, força interessant. En ell la figura de l'artista apareix de mig cos i en dos terços de perfil i omple gairebé en la seva totalitat la petita composició. Els colors utilitzats són càlids i terrosos, deixant pel fons les tonalitats fredes i fosques aplicades amb gruixudes pinzellades, com si la intenció de l'artista hagués estat la d'allunyar-lo de la figura, que sembla treballar en un espai reduït, i, a la vegada, fer-la ressaltar. La llum il·lumina sobretot una part del rostre de la jove i la mà que sosté el pinzell. A l'obra de l'artista, en els retrats de dones, la llum hi juga un paper molt important i no solament en el seu aspecte formal. Acostumava col·locar les figures femenines davant de portes o de finestres mig tancades, les quals deixaven passar les esclatxes de llum de l'exterior, com si, d'alguna manera, l'artista volés contraposar els dos móns, el públic/exterior i el privat/interior, i la seva importància en la vida de les dones. De vegades, deixava el fons fosc, oblidant-se de la llum de l'exterior. L'ús de les transparències lluminoses en els colors ha estat un dels elements definidors de la seva pintura com a modernista.

En aquest autorretrat, les faccions del rostre de la dona apareixen grans i proporcionades, i uns ulls de mirada segura, que ens segueixen, estan ben delimitats sota unes celles definides i arqueixades; mentre els llavis molsuts contenen un possible i incipient

somriure, potser de satisfacció. La jove, de cos robust i formes arrodonides¹⁴², porta una bata de treball i sembla haver estat sorpresa en un moment determinat de la seva feina: quan escollia els colors de la paleta per pintar-se ella mateixa? La seva expressió sembla expectant, com la de qui fa cara a un repte: el de l'ofici de pintar, encara no reconegut en aquells anys per a les dones.

Han estat moltes les pintores que s'han pintat a sí mateixes, la qual cosa ha estat interpretada com una recerca de la pròpia identitat. Però, en aquest cas, tal i com es representa l'artista, sobtada en un moment precís de l'acte de pintar, s'ha de veure com un recurs que han utilitzat les dones per deixar constància de la seva professió; de la mateixa manera que Velazquez autorretratant-se reivindicava la noblesa de l'artista pintor. Amb l'autorretrat les dones es converteixen en subjectes i objecte, a la vegada, de l'obra d'art. La pintora italiana Artemisia Gentileschi (1593-1652-3) va pintar cap el 1630 una obra que encara no havia estat relitzada per cap artista: una figura al·legòrica de la pintura que era allhora la seva pròpia imatge, "Autorretrat com Al·legoria de la Pintura".

En aquest cas la Lluïsa Vidal Puig no es va pintar com al·legoria de la pintura, però sí que ho va fer sense cap tipus d'idealització, tal i com diuen que era, i en un moment de la seva feina.

Aquesta pintura, malgrat no està datada, sembla formar part de l'obra primerenca de l'artista. Posteriorment va pintar un altre autorretrat, "Posant-se la jaqueta", un quadre que va presentar a l'exposició d'autorretrats organitzada el 1907 pel "Círculo Artístico" a la Sala Reina Regente on fou l'única dona que hi participà. En aquest cas, l'artista es va representar havent deixat la paleta i el pinzells, disposant-se a sortir de l'estudi. La mirada de la dona ara és trista i abatuda i el seu gest sembla una mica vacil·lant. A la dona l'espera la porta fosca, gens acollidora que la comunica amb el món exterior, mentre deixa enrere el seu estudi ple de quadres. Aquí la porta és la llinda dels dos móns, el món segur del seu estudi i el de l'exterior que no sembla ser massa engrescador.

Veritablement, la Lluïsa Vidal Puig va pintar molts retrats. Als 15 anys ja n'havia fet un del seu pare a l'oli, una tècnica que va dominar molt bé des de joveneta; als 17 anys, va pintar un vell barbut, d'ulls brillants i plens de vida, que portava un barret de palla desgastat. Molt aviat va retratar les seves germanes. Ella era la segona d'onze germans: nou noies i dos nois. Precisament, el 1898, any en el qual va començar a exposar les seves obres, a l'Exposició de la Sala Parés de Barcelona hi va presentar 2 retrats i un d'ells era el de la seva germana Júlia, "Violinista descansant". El mateix any en va presentar tres més a la IV Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de la mateixa ciutat, pels quals va rebre crítiques molt positives i una menció honorífica. La qual cosa l'ompliria d'energia en el seu primer any de participació en el món artístic que s'havia iniciat en el "Quatre Gats", on va ser l'única dona en fer-ho. Potser per això, concorreria amb regularitat a les Exposicions de Belles Arts de Barcelona i d'altres certàmens que es realitzaren a la ciutat¹⁴³.

Aquesta dona, filla de bona família, va ser una de les poques artistes de la seva generació i, fins i tot, de la següent, que va sortir a l'estranger per estudiar. A Barcelona va

¹⁴²Marcy Rudo diu: "la Lluïsa era baixeta, tenia la figura pleneta, la qual cosa estava de moda i es considerava un senyal de salut: entre la gent de les classes altes era corrent l'horror a la primesa, característica de la classe obrera o dels pobres", op. cit. pàg. 83.

¹⁴³Sobre el certàmens als quals va concórrer i les exposicions que va realitzar, Marcy Rudo en fa un llistat a l'op.cit., pàg. 215 i 216.

rebre classes del xilògraf Enric Gómez Polo i dels pintors Joan González i Arcadi Mas Fontdevila, i el 1901 se'n va anar cap a París, on visitaria el Louvre i tindria com a primer mentor Henry Léopold Lévy, un pintor acadèmic defensor dels ideals republicans. De seguida, però, es va matricular a l'Acadèmia Julian, on, la secció per a dones estava dirigida per la pintora **Amélie Beaury-Saurel** (1848-1924), que era la muller i ex-alumna de Julian i la qual era nascuda a Barcelona. Segons les seves alumnes, com Marie Bashkirtseff, era una retratista que tenia una sorprenent personalitat i vestia de forma molt estrafalària. A l'Acadèmia hi havia moltes obres d'ella, que Lluïsa les trobava tècnicament perfectes, però potser excessivament fredes.

Amélie Beaury-Saurel va retratar un dels mestres de l'Acadèmia, Jean-Paul Laurens, un pintor d'origen modest que havia estat deixeble de Corot. El va representar com un home ja madur, amb les seves ulleres i el gorro posats i amb la bata roja de pintar, assegut en una reforçada cadira de braços, com en un moment de descans de la feina. L'home sosté la paleta amb la mà dreta i a l'esquerra hi té una cigarreta encesa i sembla conversar amb algú. El seu rostre denota l'interés, amb el front frunzit i la mirada expectant. Es com si hagués estat captat en el moment en el qual s'explicava i alguna persona hagués interromput el seu discurs.

L'obra és d'un gran realisme i la factura és fina i minuciosa en la composició de la figura; en canvi, en el fons, les grosses pinzellades de l'ombra del pintor, de tonalitats fosques, es confonen amb les siluetes de les figures que semblen estar pintades en el mur blanquinós del darrere. El fort contrast dels colors de la figura retratada augmenta la vistositat de les tonalitats càlides.

J.P. Laurens i Fleury podrien ser considerats entre els millors mestres del moment de la capital francesa. El primer havia participat en la decoració de l'Hôtel de la Ville i en la del Panteó, i exposava amb força regularitat en el Saló. Era un dels pintors historicistes més reconeguts i la seva obra s'havia popularitzat gràcies als gravats i a les fotografies, que l'havien fet arribar a tot el món. Des del 1890 donava classes a l'Acadèmia Julian i a la Lluïsa Vidal Puig l'interessava tenir-lo com a mestre. Potser aquest va ser un dels motius pels quals es va matricular a l'escola, però, un cop allí, li van adjudicar Marcel Baschet.

A París va estudiar després a l'Acadèmia Humbert, perquè volia estudiar amb Carrière, el qual va lloar un retrat que Lluïsa havia fet de la seva amiga Paule Dreyfus, però al poc d'entrar ella a l'escola, ell l'abandonà, sent substituït per Picard qui va demostrar, des del primer moment, un gran interès pel desenvolupament de l'obra de la Luïsa. També va assistir a unes classes d'Història de l'Art que impartia en el Louvre Lafenêtre, antic director del Museu.

Però a París no només hi va aprendre pintura, també hi va vendre una obra per 100 francs, "El bust d'un personatge". Des d'allí va viatjar a Londres i es va quedar impressionada amb el moviment constant de la ciutat i amb els seus museus. També va conèixer l'ambient bohemí, en el qual mai va participar, i cultural de la ciutat del Sena i, amb les germanes Dreyfus, va estar a la seu de "La Fronde", que era un diari escrit, preparat, compost, imprès i publicat exclusivament per dones des del 1897 i allí va ser on va conèixer les primeres idees feministes amb les quals es traslladaria l'any següent a Barcelona, on s'afiliaria al grup de feministes catòliques liderades per Carme Karr. En aquest cercle es va moure des d'aleshores i molts dels seus retrats serien les dones d'aquest entorn, perquè ella sempre va pintar el món de la seva família i de les persones amigues.

Ben aviat van començar les seves col.laboracions a la revista "Feminal" on signava com a "Lluïsa". En ella va il.lustrar contes de les millors escriptores catalanes del moment, com Dolors Monserdà, Caterina Albert, Carme Karr, etc. Va fer aportacions d'obres per a les tómboles que organitzava la revista, com la de 1908, de Beneficència de les Dones, a la qual hi va aportar una sanguina (un noieta cuidant un nadó que dorm en una cistella), o a la de 1910 pel Treball de la Dona Catalana, a la qual hi donà un quadre. En aquest any es va incorporar a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona, creat l'any anterior per Francesca Bonnemaison i en ella va ser presidenta del Tribunal d'exàmens i jurat de la secció d'art durant uns quants anys. També va participar en el Patronat d'Obreres de l'Agulla, fundat per Dolors Monserdà, i en "La LLar", la residència per a estudiantes i professores fundada per Carme Karr. A la vegada va acceptar que el seu nom fos utilitzat pel diari republicà catalanista "El Poble Català" a favor de la igualtat entre els sexes.

La seva participació en qüestions relacionades amb la dona no va ser solament de caire institucional. Va ser secretària de la Comissió d'homenatge a Pepita Teixidor, formada després de la mort sobtada d'aquesta artista, des d'on es van organitzar diferents actes, com la tómbola del 1916 destinada a recollir diners pel monument que havien encarregat i a la qual hi va donar una obra i amb tot aconseguiren que el 1917 s'inaugurés l'obra, que roman encara avui al parc de la Ciutadella. També va fer el retrat de Josepa Massanes, encàrrec de les feministes catòliques que volien que fos penjat a la Galeria de Catalans Il.lustres. La qual cosa aconseguiren el 1914.

La Lluïsa Vidal Puig era una dona generosa. Va donar també una obra a la tómbola organitzada per recollir diners per a la vídua del crític d'art Raimon Casellas, el qual s'havia suïcidat, i per a fer-li un monument.

L'esclat de la 1a. G.M. la va afectar sobremanera. Per una banda va entrar en contacte amb tot el grup d'artistes europeus que es van assentar a Catalunya per fugir-ne, la qual cosa la va empenyer a experimentar en la seva obra, quelcom gairebé oblidat fins aleshores per l'artista que es dedicava sobretot a les comandes possiblement degut als problemes econòmics que va passar a partir de 1906 quan el seu pare entrà en crisi i abandonà la nombrosa família. Les obres fruit d'aquests anys d'experimentació, de clara influència cubista, les va exposar el 1917 a la Sala Parés.

D'altra banda, es va convertir en una activa pacifista i va formar part del "Comité Femení Pacifista de Catalunya". El primer acte organitzat pel mateix va consistir en el disseny d'una postal per a la pau que s'enviaria posteriorment a tots els països bel.ligerants.

Aquesta dona activa i compromesa socialment en el seu temps, com ja s'ha dit, va arribar a viure de la pintura ajudada de les classes particulars i de les col.laboracions a revistes. També va il.lustrar el llibre "Montserrat" de Dolors Monserdà i en general va gaudir sempre de bones crítiques, malgrat la seva obra es qualificués de "varonil" per a explicitar-les. Així ho havia fet ja Casanovas, el crític de "La Publicidad" el 1900.

Ben poques coses es saben, però, de les relacions que va mantenir amb altres artistes del moment. Sabem que va ser amiga de Laura Albéniz, de Pepita Teixidor, de Narcisca Freixas, a les tertúlies de la qual assistia amb regularitat; que va exposar amb Emília Coranty (el 1903 a la Sala Parés), que va retratar Maria Muntades de Caparà i Maria Condeminas

Soler, ...; es diu que acompanyava les reporteres de "Feminal" als estudis de les artistes quan havien d'entrevistar-les. Potser algun dia s'estudiaran les relacions entre totes aquestes dones, algunes de les quals -**Antònia Ferreres, M^a Luïsa Güell, Pepita Teixidor i Lluïsa Vidal**-, van arribar a la protesta per a poder exposar a les sales que, fins aleshores, estaven monopolitzades només per les obres dels artistes.

Aquesta artista, que de vegades apareix en alguns manuals d'Història de l'Art, malgrat les seves reivindicacions i la seva total dedicació a l'art, va morir el 22 d'octubre de 1918 "sense cap professió reconeguda", tal i com significativament descriu Marcy Rudo.

La seva pintura ha estat considerada com a modernista pels tons de la seva paleta, per l'ús de la transparència lluminosa en els colors de fons i també per l'elecció dels temes. Juntament amb J. Mir, O. Junyent, J. González, X. Gosé, R. Canals, J. M^a Sert, R. Pichot i el jove Picasso ha estat inclosa dins la 2a generació dels modernistes i, fins i tot, alguna obra d'ella, com el retrat de la muller de Miquel Utrillo, ha estat atribuïda a Ramón Casas. Segons Cirici Pellicer Lluïsa Vidal Puig va aportar l'única visió artística femenina al moviment.

Els retrats van ocupar, també, bona part de l'obra d'altres pintores catalanes, com **Maria Muntades de Caparà**, de la següent generació (probablement nascuda el 1888), una dona que també escrivia contes, i articles als diaris, i semblava molt ben dotada per a les arts -excepte per a la música- des de joveneta. Pintava sobretot figures femenines de tot tipus: nus, dones adormides i, fins i tot, alguna de morta; dones pensant, pregant, abillant-se, retrats, molts d'ells de les seves filles. Igualment va pintar flors i temes religiosos, verges (com "Virgo Virginum" del 1933), etc. i va rebre molt bones crítiques. "La Gasetta de les Arts" núm. 43, del 15 de febrer de 1926, qualificava els seus dibuixos de veritables objectes d'art.

De vegades, les seves dones semblen exposar-se i oferir-se, com en "Insomni", un pastel on una dona de llargs cabells i amb els ulls clucs jeu sobre el llit. Però, no solament va retratar dones de la burgesia del moment, al quadre "Sense feina", del 1934, va representar dues dones pobres; una amb un mocador al cap i cara de malalta i l'altra, molt joveneta, allargant la mà demanant almoïna. A l'obra no hi ha crítica social directa, és, més aviat, un document social fet al pastel, que produeix pesar a qui el contempla.

A Barcelona, l'artista va fundar l'Acadèmia "Estudio" per ensenyar pintura a les joves de la bona societat de l'època. La Lluïsa Vidal li va fer un retrat ple de gràcia i de moviment.

De la mateixa època, **Elvira Malagarriga Armat**, nascuda a Barcelona el 1886, també va pintar molts retrats. A ells i a d'altres gèneres es va dedicar després d'abandonar els nus que sempre es va negar a exposar, segurament degut a la mentalitat de la gent benpensant de l'època, tal com diu Isabel Segura a la pàgina del "Calendari 1995" que dedicà a l'artista, editat per l'I.C.D. i la Generalitat de Catalunya. Elvira Malagarriga, el 1910, va participar en el Saló de París i també va exposar a Florència i a Sant Francisco (Califòrnia). Després d'haver participat en moltes exposicions col·lectives realitzades a Barcelona i a la Sala Parés, se n'anà a París on va treballar amb Jean Paul Laurens, el que va ser professor a l'Acadèmia Julian, i a qui va retratar, de manera molt realista, Amélie Beauvy-Saurel. A París hi va residir tres anys i hi va exposar varies vegades. D'ella hi ha una obra al fons del MNAC, "Passeig amb casa senyorial" un petit oli sobre llenç de 35,5 x 43 cms. que s'exposa en alguna de les sales del Palau de Pedralbes.

També van tenir certa importància els retrats a l'obra de **Laura Albéniz** (Barcelona

1890-1944), **Àngels Santos Torroella** (Port-Bou 1912) i **Olga Nicolajevna Sacharoff** (1889-1967), però d'elles es considerarà la seva obra més avantguardista a l'apartat dedicat a les avantguardes.

D'entre les artistes de fora de Catalunya, ens hem d'aturar davant **Marie Bashkirtseff** (1859-1884). Sobre aquesta pintora s'ha escrit molt i avui és difícil saber què es cert i què no ho és de tot el que s'ha publicat. Ni la pròpia data de naixement és segura. Va nèixer a Poltava, Rússia, en una família noble, la qual cosa li va proporcionar una excel·lent educació. Després de viure a Niza i de viatjar, sent encara molt jove, per Itàlia i Rússia, es va instal·lar a París amb la família i es va inscriure a l'Acadèmia Julian, on treballà amb Tony-Robert Freury i després amb Jules-Bastien Lepage. Malgrat és coneguda pel seu "Diari", publicat no sencer per primera vegada el 1887, també va pintar, dibuixar i esculpir. Molt aviat enmalaltí de tuberculosi, que la portaria a la mort només amb 25 anys, però en vida sempre va continuar treballant i portant una vida mundana.

Era una dona plena de vida, alegre, voluntariosa, rebel i atreta pel feminisme de l'època. Malgrat la seva juvenesa sempre va ser molt conscient de les injustícies que havien de patir les dones artistes. Va viure exasperada de no haver pogut entrar a l'Escola de Belles Arts de París pel sol fet de ser dona.

El 1880 va presentar al Saló un retrat de la seva cusina signat encara com a "Marie Constantinowna Russ." i per al Saló de l'any següent va pintar un retrat de grup de grans dimensions on surtien 16 de les seves companyes de la classe femenina mentre treballaven amb un model viu. L'obra és titulava "El taller Julian" i és un bon document d'aquesta acadèmia francesa. Va pintar més retrats, però potser la seva obra més famosa sigui "El meeting" (190 x 175) signada i datada a París el 1884 i exposada en el Saló del mateix any. En ella representa un grup de nens i de nenes de baixa classe social units en un lloc desert a la sortida de l'escola.

Uns anys després de la seva mort, la mare va donar al museu de Sant Petersburg 84 teles, 2 pastels, 55 dibuixos i 3 escultures, obres que el museu va exposar el 1930.

Altres artistes europees d'avantguarda també van pintar retrats. L'expressionista **Paula Becker-Modersohn** (Dresde 1876 - Worspade 1907) va pintar el seu autorretrat un any abans de morir. L'artista apareixia delicada i corpulenta alhora i amb el cap ple de flors i les espatlles amples. L'obra posa en qüestió la beatitud paradisiaca de les Eves i les Liliths representades per Gauguin. La impressionista **Mary Cassatt** (1845-1927) també va pintar un nombre important de retrats, etc. S'han de citar la pintora i aiguafortista francesa **Louise Abbéma** (Étampes 30/10/1858 -París 1927) que pintava flors i retrats i va fer molts bons retrats de Sarah Bernhart i **Consuelo Fould**, pintora de figures i de retrats que va nèixer a Colònia el 1865. Aquesta era filla de l'artista, esculptora i escriptora Josephine, anomenada i coneguda com "Mlle. Velerie" (París 17/12/1836 -c. 1888), i molt amiga de Rosa Bonheur. D'aquesta va pintar un retrat al qual Rosa Bonheur li va afegir un gos i l'obra va ser signada per les dues artistes. Consuelo Fould va fer moltes exposicions a París entre 1884 i 1914.

I l'artista "autoretratista" per excel·lència fou la molt coneguda artista mexicana que sembla haver-se posat de moda, **Frida Kahlo** (1907-1954), qui va arribar a pintar 55 autorretrats. Un d'ells va inspirar un bell poema a la poetessa Maria-Mercè Marçal Serra, recentment desapareguda després d'una llarga malaltia. El poema diu així:

"Sobre una pintura de Frida Kalho.

*Tinc dins el cap un cap d'home,
-matriu sense camí!
Donar-lo a llum em mata,
servar-lo em fa morir.*

*No és cap home, és un nen,
clavat com una dent.
Si no neix em devora per dins,
si neix m'esbotza el crani i el cervell.*

*Enmig del seu front un ull
em vigila glaçat
perquè cap culpa no m'exilii
d'aquest vell paradís."¹⁴⁴*

3.4.5.- La pintura de gènere.

Si bé a Europa han estat moltes les artistes que han dedicat una especial atenció a la pintura de gènere en el conjunt de la seva obra, no es pot dir el mateix de les pintores catalanes, al menys d'aquelles que s'ha trobat algun tipus d'informació.

De **Visitació Ubach de Osés** (Barcelona 1873-1924)¹⁴⁵, s'ha pogut recollir poca informació. Se sap que va pintar moltes escenes de l'alta societat barcelonina del seu temps que recorden tant les obres del seu mestre, Francesc Miralles, que algunes han estat signades fraudulentament a posteriori amb el nom d'ell. Aquesta artista pintava flors, algunes escenes al·legòriques i escenes de gènere. "Primera Comunió", n'és una d'elles, un oli sobre llenç de 81 x 65 cms. que va ser encolada posteriorment sobre fusta.

En ella va representar una joveneta de perfil, amb el vestit blanc de la primera comunió, agenollada davant un altar. Com a totes les seves obres, el dibuix és elegant i perfecte, utilitzant colors molt brillants. Aquesta pintora era molt hàbil en l'ús del color, les matitzacions, les pinzellades i la composició; aquesta obra és una bona mostra de la seva habilitat.

Va ser alumna del pintor Francesc Miralles Galup i va concórrer a les Exposicions de Belles Arts de Barcelona, que es van fer a la Sala Parés, en els darrers quatre anys del segle XIX, és a dir, de 1896 a 1900. A l'Extraordinària d'aquest darrer any, les seves obres i les d'altres dones que hi van participar, excepte les de la Lluïsa Vidal Puig, van ser qualificades d'excessivament femenines i decoratives. Així i tot, va rebre diverses condecoracions al llarg de la seva vida. També va participar en alguna de les exposicions oficials celebrades a Madrid.

Ella també va donar una obra per a la tómbola organitzada per recollir diners per al

¹⁴⁴Maria-Mercè Marçal Serra: "Daddy" a "La llengua abolida (1973-1988)". Gràfiques Hurtado, S.L. València, 1989, pàg. 433. Es pot trobar comentada l'obra de Frida Kalho "La columna trencada" (1944) en el Manual d'Història de l'Art per al Batxillerat de DDAA, ed. Teide. Barcelona, 1998, pàg. 324.

¹⁴⁵A la G.E.C. hi figura com a Visitación Ubach Pérez de Osés (Madrid 1850-La Garriga 1925).

monument de Pepita Teixidor que seria col·locat posteriorment al parc de la Ciutadella de Barcelona, com ja s'ha explicat.

Entre les obres més conegudes de l'artista s'han de citar els quadres al·legòrics d'Ofèlia i Charlotte Corday, "Confidències" i "Primavera", i d'altres obres com "La filla del Sr. Andreu" i "Flors", una pintura a l'oli sobre llenç de 62 x 91 cms.

Fora de Catalunya, s'hauria d'esmentar la pintora anglesa **Edith Hayllar** (1860-1948) especialitzada en escenes domèstiques de gènere que tan de moda estaven a l'època victoriana i la nord-americana **Lilly Martin Spencer** (1822-1902).¹⁴⁶

També es dedicaven a les escenes de gènere dues artistes angleses, molt més conegudes pel fet de ser mullers d'artistes: la qui fou la segona muller del pintor Lawrence Alma Tadema, coneguda com **Lady Laura Theresa Alma Tadema**, i **Edith Hume**, casada amb Thomas Hume i nascuda el 1862. Aquesta artista pintava escenes de la vida dels pescadors de les costes angleses i es poden trobar obres d'ella en el Victoria and Albert Museum com "Coast Scene with Group of Girls". **Jane M. Dealy**, pintora i il·lustradora de llibres, va participar des de 1881 en exposicions amb escenes de gènere pintades a l'oli i a l'aquarel·la i des del 1903 va ser membre de la Royal Institution of Water Colour Painters.

Elisabeth-Adela Forbes, nascuda al Canadà el 1859, va viure i treballar molt temps a la Gran Bretanya on pintava escenes de gènere a l'aire lliure. A més es va dedicar a il·lustrar i a escriure contes. "King Arthur's Word" és un dels contes il·lustrat per aquesta artista.

Als EEUU van pintar escenes de gènere, entre d'altres, **Jennie Augusta Brownscombe** (1850-1936), **Georgia Fry**, nascuda a S. Louis el 1864 i casada amb el pintor John Fry, qui, no solament va exposar als EEUU, sinó també a París. "Retorn del ramat" és el títol d'una de les seves obres que es troba a "L'Art Club" de Boston. **Helen Hyde** (1868-1919), després d'estudiar a Berlín i a París, va viure 14 anys al Japó, on va guanyar el primer premi en una exposició amb un "kakemono" titulat "The Monarch of Japan". Familiaritzada amb el gravat japonès en colors va representar amb aquesta tècnica moltes escenes de la vida popular d'aquest país. En tornar als EEUU, va utilitzar aquesta tècnica per a representar ambients costumistes sobre la vida a la Xina, Índia i Mèxic.

A França, **Madeleine Carpentier** (1865-després de 1910) pot ser considerada una artista realista que pintava sobretot la vida de la gent humil. Va ser membre de la "Société des Artistes Français" i de la "Société des Femmes Peintres et Sculpteurs". Es poden trobar obres d'ella a diferents museus francesos, com el de Baiona, Burdeus, Nantes, Luxemburg de París, ...

Es poden citar també la pintora sueca **Augusta Frederika Börjesson** (Suècia 1/5/1827- Itàlia 26/1/1900) pintora d'interiors i d'escenes familiars i autora de quadres de petit format amb figures ataviades amb vestits dels segles XV i XVI i l'artista belga **Ieo Arden** (Amberes 1859- Uccle 1904) de la qual hi ha constància d'exposicions realitzades a Brusel·les i a París. "Sortida a pescar" (1896) és una obra important de l'artista.

¹⁴⁶A l'apartat "La vida privada i l'art com a professió" ja s'han mencionat aquestes pintores i s'ha comentat una obra de la primera: "Un xàfec d'estiu" (1883). Vid. 3.2.2 d'aquest treball.

3.4.6- Altres gèneres.

Poques pintores catalanes es van dedicar a la representació del **nu femení** i quan es troben algunes obres ja pertanyen a anys ben avançats del segle XX, concretament a la dècada dels anys trenta. La qual cosa no ha d'estranyar; són els anys de la Segona República i la situació canviava a marxés forçades.

No passa el mateix a Europa, malgrat no ser aquest un dels gèneres conreats per les dones pels motius ja explicats. S'ha de recordar que les dones van tenir vetada l'entrada a les Acadèmies, on s'aprenia a treballar amb models nus vius, des del segle XVI fins ja ben entrat el segle XIX i que, quan ja podien fer-ho, van haver d'esperar molts anys fins a poder accedir al dibuix i a la pintura de nus.

En general, el nu representat ha estat sempre el femení i s'ha basat sempre en les experiències masculines, en la seva visió del cos de les dones i en les seves fantasies eròtiques. Per aquest motiu, els nus femenins de l'art occidental solen ser representats de forma idealitzada, com a estereotips de la bellesa, de la passivitat i de la disponibilitat sexuals. Són interessants les imatges de nus realitzades per les dones artistes perquè moltes d'elles trenquen amb aquest estereotip.

Ida Teichmann, nascuda a Alemanya el 1874, es va especialitzar des de molt aviat en estudis fets a llapis de joves nus i nues. Feia uns dibuixos molt realistes i molt brillants. El 1905 va dibuixar dues parelles de dones totes elles nues assegudes al terra i abraçades de dos en dos. Les actituds de totes elles eren plenes de tendresa. L'obra ve a ser una descripció sensual de la lassitud eròtica. L'obra es titula "Somni", però les dues parelles de dones no semblen anar camí del somni, sinó del plaer. Les imatges podrien ser dues seqüències d'una mateixa parella feliçment ocupada en el seu afer amorós.

L'any que fou pintada aquesta obra, el 1905, el 27 de febrer naixia a Barcelona una artista, **Teresa Condeminas Soler**, pintora de paisatges i de figures, moltes d'elles femenines i nues. Al finals dels anys 70 i durant els 80, però, es va dedicar també a la pintura de Natures Mortes, com "Fruits i gerro" (1978), "Pomes, cebes i gerro" (1982), etc.

Teresa Condeminas Soler es va iniciar en la pintura el 1918, als 13 anys, quan va ingressar a l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis, la Llotja de Barcelona, on va assistir a les classes durant 10 anys. Va ser deixeble de Félix Borrell, que li ensenyava dibuix, i del pintor Vicenç Borràs Alella.

El 1935 va pintar "Camí de la font", un oli sobre llenç de 116 x 89 cms. que avui és al fons del MNAC. En aquesta obra, dues figures femenines nues, amb els cabells negres i ben ondats, seguint la moda de l'època, s'han aturat en un indret del camí que les porta a la font, en una clariana d'un frondós paisatge, ple d'arbres i de matolls. Una porta el seu cantí recolzat al maluc i l'altra, al muscle.

Els seus cossos són de formes arrodonides i fortes, com si fossin el de dues deeses clàssiques, i els seus rostres, que els podem contemplar de perfil i de gairebé de front -tres quarts de perfil- mantenen, també, la serenitat de l'estatuària clàssica. Rostres i cossos es complementen: com si es tractés d'una mateixa figura vista des d'un cantó i des de l'altre oposat de manera que, amb aquest recurs, es mostra tot el cos nu de la dona o de les dones. Inquieta, només la penetrant mirada que llença la dona de l'esquerra vers l'altra, però les seves

mirades no es troben, es perden en la llunyania. L'obra la va presentar el mateix any de la seva realització a l'Exposició de Primavera, Saló Barcelona.

El nu femení es repeteix en una sèrie d'obres d'aquesta artista catalana, com "Pentinant-se", (obra adquirida pel MNAC el 1934), un oli sobre tela de 90 x 72,5 cms. on una jove asseguda al llit pentina els seus cabells, que segueixen el mateix pentinat que el de les dues dones de l'obra anterior. La jove es contempla en un petit espill rodó que sosté enlairat amb la mà esquerra. La llum, que prové d'una possible finestra situada a la dreta de la jove, il·lumina el seu cos escultòric de formes també arrodonides tot provocant-li ombres que accentuen la nitidesa del seu contorn. L'obra va ser premiada a l'Exposició de Primavera, Saló Barcelona, de 1934.

Una altra obra de la Col·lecció Joan Andreu presenta una jove d'esquena despullant-se al costat del llit. Al final dels anys quaranta l'artista va pintar una odalisca, una dona de la vida, reclinada sobre el llit mit desfet i amb la cuixinera ben plena de puntes. La dona ens mira sense fer cap cas al collaret que li ofereix la dona del darrere mig despullada. L'obra recorda "L'Odalisca" de Manet.

Totes aquestes figures femenines nues són de formes arrodonides, neo-cezannines, que podrien considerar-se com darrers espeternecs del noucentisme.

Aquesta artista va participar des de molt jove a les Exposicions de Primavera i a les Nacionals de Belles Arts de Barcelona i des de molt aviat va obtenir premis. El 1924 va rebre Medalla d'Argent de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi en el concurs de pintura "Medalla Masriera"; i el 1926, en el mateix concurs, va aconseguir la Medalla d'Or. El mateix any va participar en l'exposició organitzada per l'Associació d'Art juntament amb d'altres pintores del moment, com Teresa Fàbregas, Guillermina Gómez, Lola Masallés i Josepa Serravinyals.¹⁴⁷ El 1929 va rebre Medalla d'Or del Reial Cercle Artístic de Barcelona i Diploma d'Honor a la Internacional celebrada també a la ciutat. El 1931 va ser becada per la Fundació Cuyàs i el 1934 va participar en la "Exposició del Nu" organitzada pel Cercle Artístic de Barcelona. El 1938 i el 1940 va ser invitada a participar en la Bienal de Venècia on li van adquirir dues obres: "Nu" i "En el camerí". A les bienals dels anys posteriors, 1942 i 1944, hi va presentar "Ballarina" i "Verge amb Nen", respectivament.

Però no va realitzar cap exposició individual fins el 1947, a la Sala Gaspar i, el 1960, la Caixa d'Estalvis Laietana de Mataró n'hi va organitzar una altra.

Va esculpir nus femenins i algun tema religiós, **Margarida Sans Jordi**, nascuda a Barcelona el 1911. Va exposar per primera vegada a Barcelona el 1934 que va participar en l'Exposició de Primavera, Saló Barcelona, amb "Retrat de nena", una peça feta en marbre i reproduïda en una fotografia en blanc i negre a la pàgina 99 del petit catàleg corresponent que d'aquestes exposicions s'editava.

Aquesta artista, en començar a esculpir, utilitzava eines domèstiques fins que va conèixer l'escultor Àngel Ferrant i amb ell va aprendre la tècnica i l'ús de les eines específiques. Després va estudiar amb Josep Llimona, era la seva alumna preferida i la seva successora, segons l'artista. De fet, es pot dir que la seva obra és com una mena d'esquematzació de l'escultura del mestre. En morir aquest, va viatjar durant 5 anys per

¹⁴⁷Segons les Pàgines Artístiques de la Gasetta de les Arts, núm. 51 del 15/6/1926, pàg. 6.

Europa, Londres, Brusel·les, França, Itàlia, Grècia i Àsia Menor.

El 1935-36 va ser pensionada per la "casa Velázquez" i el 1936 va rebre una beca "Conde de Cartagena" i se n'anà a París, on va rebre classes de l'escultor Despiau. Va participar en moltes exposicions col·lectives i va exposar a Barcelona, Madrid, Oviedo i París. Va arribar a ser Premi Nacional d'escultura. Es poden trobar obres d'ella al MNAC; dues talles -una de San Bernat i una estació de Via Crucis- al Monestir de Montserrat; altres dues a l'Asil de Convalescents i un grup escultòric en un cementiri, ambdós de Madrid. També hi ha obra seva a Nova York i a París.

Pintora de nus femenins va ser la ja citada **Elvira Malagarriga Armat**. Pintava nus que, com s'ha dit, sempre es va negar a exposar.

La filla de l'escultor Josep Llimona i esposa del pintor Domingo Carles, **Maria Llimona Benet**, també va esculpir nus femenins, retrats i temes religiosos. Però malgrat la seva edat -havia nascut el 1894-, va iniciar els seus estudis a Itàlia, amb l'escultor Rodolfo Castaguino, a finals de 1938. En tornar a Barcelona, va exposar amb el seu marit. També hi ha alguna obra d'ella en el MNAC. Va exposar a Barcelona, Madrid, Bilbao i París.

Finalment, **Eulàlia Fàbregas Jacas** (de casada Fàbregas de Sentmenat), nascuda a Esplugues de Llobregat el 1906, es va especialitzar en nus femenins de tradició mediterrània. Les seves figures tenien formes arrodonides i textura molt pulimentada. Va fer diverses obres per jardins públics i privats de Barcelona, Esplugues de Llobregat i Calonge de les Gavarres.

Treballava el fang, el bronze, el marbre i tot tipus de pedra, però no va exposar fins l'any 1964, que ho va fer a la Sala Parès de Barcelona, ja que, malgrat tenia molta habilitat pel dibuix i pel modelatge des de molt petita, mai va rebre estudis artístics, trets dels de música. Va començar a esculpir i a escriure poemes arrel de la mort del seu fill Ramón de 24 anys. Llavors va escriure el llibre de poemes "Lejano Azul" a la seva memòria i va esculpir una imatge de la Verge de 3 metres d'alçària per a la seva tomba. Posteriorment s'especialitzà en el nu femení, però la seva obra queda fora del període estudiat aquí.

Margarita Arosa fou una de les poques pintores espanyoles de nus del segle XIX. Havia nascut en una família d'intel·lectuals el 1852 i sempre va estar en contacte amb el món de l'art i de la cultura. Va passar temporades a França on va formar part des del 1891 de la Societat de Dones Pintores i Escultores.

Va participar en l'Exposició Nacional de 1887 figurant en el catàleg que es va editar el mateix any. La premsa de l'època es referia als seus nus dient:

"Las dos o tres representaciones de mujeres desnudas que se ven en la exposición son inocentes y castas"

Y sobre "La Baigneuse", el nu pintat per aquesta artista, es podia llegir concretament:

*"Demuestra ocupar un puesto distinguido en esa legión de damas gladiadoras , que amenazan dejar el destino de pintar puertas y ventanas a los jóvenes del sexo fuerte que se descuiden en sus estudios."*¹⁴⁸

¹⁴⁸El Día 6/6/1887, citat per Estrella de Diego, op.cit. pàg. 258.

Al peu d'una representació de l'obra citada escriu la historiadora de l'Art Estrella de Diego:

*"Es la obra atrevida de una mujer que estudió en París. Probaría, por una parte, cómo las mujeres fueron capaces de asimilar esa moda de las mujeres-diosas y, por la otra, cómo se atrevieron a pintar desnudos al recibir los rudimentos básicos para hacerlo (en París parecía más accesible el desnudo que en España). Al mismo tiempo centraría este cuadro ese narcisismo forzado (las pintoras sólo han tenido acceso a los cuerpos femeninos por motivos sociales) aquí perfectamente reflejado por esa joven que se contempla en las aguas."*¹⁴⁹

En el "Catálogo humorístico de la Exposición Nacional de Bellas Artes", Madrid 1887, el seu autor Enrique Segovia Rocaberti escrivía sobre la "Baigneuse" d'Arosa:

*"Mucho miedo tiene al agua
la bañista de este lienzo
y el traje le estorba poco
para cualquier movimiento."*¹⁵⁰

Dues artistes més cita aquesta historiadora de l'art entre les poques que van pintar nus; però, ambdues pertanyen ja al segle XX. Són **Aurelia Navarro** que va presentar el seu "Desnudo" a l'Exposició de 1908, la qual apareix en el catàleg de la mateixa, i **Concepción Montilla** que va participar amb el seu "Mi modelo" en l'Exposició de 1910, obra que apareix reproduïda en blanc i negre a l'obra citada d'Estrella de Diego i sobre la qual escriu la historiadora:

*"Esta sufrida modelo refrendaría el problema del desnudo, vedado a las señoras durante siglos. Aunque también es cierto que otras superaron el problema de manera mucho más satisfactoria."*¹⁵¹

S'ha de tornar a parlar aquí de l'artista **Suzanne Valadon** (1865-1938), com a pintora de nombrosos nus femenis. Acostumava representar-los asseguts, dempeus o estirats en actituds abandonades i voluptuoses, i sovint col.locats entre objectes de colors, dins d'espais limitats, de vegades, molt poc definits. Les seves figures femenines nues res tenen a veure amb la imatge fruit de la mirada masculina i, a la vegada, estan ben allunyades dels cànons de bellesa del moment. Són figures de molta fermesa en els colors, en la matèria i en les formes; són figures que reflexen tota la força i la independència que van fer sobreviure l'artista des de petita.

Una obra seva del 1921, "La poupée délaissée", un oli sobre llenç de 135 x 95 cms. mostra, assegut sobre el llit, el cos nu ja ben format i adult d'una nena que encara porta el llaç rosa al cap, que ja ha abandonat la nina al terra i que es mira de reüll en el petit mirall quadrat que sosté enrere amb la mà. Mentre, la mare intenta plàcidament secar-li el cos nu retorçat cap al darrere, amb una tovallola blanca.

¹⁴⁹Estrella de Diego, op. cit., pàg. 260.

¹⁵⁰Estrella de Diego, op. cit., pàg. 266.

¹⁵¹Estrella de Diego, op. cit., pàg. 198.

Els seus nus, retrats i natures mortes els va realitzar en tècniques diferents, però sempre va tornar al dibuix i al gravat. Ambroise Vollard va comprar molts d'aquests gravats i els va publicar el 1897.

També va pintar molts nus **l'avantguardista** polaca **Tamara de Lempicka**, l'avantguardisme de la qual no es pot separar del de la seva vida. L'artista va nèixer a Varsòvia el 1898 en una família rica i burgesa, la qual cosa li va permetre viure de manera mundana, enmig del luxe i dels escàndols.

Les seves ganes de pintar es van iniciar quan tenia 12 anys, quan la seva mare va encarregar un retrat de la filla. Posar la va impacientar i quan va veure l'obra acabada no solament va pensar, sinó que va dir que ella ho hauria fet millor. Llavors, la seva germana va posar per a ella i va pintar el seu primer quadre. Un any després va abandonar l'escola i se'n anà cap a Itàlia amb la seva àvia. Allí va descobrir la pintura i la seva vocació.

La visió de la dona artista que donava a la seva pintura era la d'un ésser lliure, que podia fer tot el que feien els homes; la visió d'aquest tipus de dona podia arribar fins i tot a la insolència.

Es va autorretratar a l'obra "Un Bugatti verd" (1925). En ella, la pintora condueix el vehicle amb la mateixa facilitat amb la qual dominava els pinzells i els colors, però la mirada de la jove dona és d'acer i va vestida d'un gris que resulta més metàlic que la pròpia carrosseria del vehicle. Tamara de Lempicka va inventar la imatge de la "*super-woman*", que passaria a ser la nova imatge de la dona del segle XX.

A les seves pintures no hi són presents ni el sentiment ni la sensualitat; en elles no hi ha calor, ni dolor, ni cap signe de feblesa. Per a aquesta artista no hi havia límits, fins i tot va voler atançar-se a la pintura pornogràfica i a "Andròmeda" va pintar aquesta figura mitològica nua i encadenada.

Les reves relacions amoroses també van quedar reflectides a les seves obres. El 1914 es va casar amb el ric Tadeus Lempicki a Sant Petersburg i, quan la Revolució Russa, el seu marit fou empresonat. Ella va aconseguir alliberar-lo. Tots dos se'n anaren a Dinamarca i després a París, on va nèixer la seva filla Kizette, que li faria de model. A París va estudiar a l'Acadèmia d'André Lhote.

Amb la seva filla se'n anà cap a Itàlia on va conèixer Gabriele d'Annunzio qui s'enamorà bojament de l'artista. Ella es va separar de Tadeus i ni tan sols va acabar el seu retrat; d'aquesta manera, la mà esquerra de l'home que porta una aliança és només un esboç. L'obra la va titular "Retrat d'home inacabat" i així la va deixar definitivament. Després es va casar amb el baró Kuffner, un hongarès amb el qual se'n va anar cap als EEUU quan la Gran Guerra, però allà, l'obra de l'artista no va ser mai ben rebuda.

Les seves relacions amoroses no van acabar aquí: va tenir amors amb homes i amb dones, les quals van quedar reflexades a l'obra "Dues amigues" (1923), un oli sobre tela de 130 x 160 cms.

L'artista s'havia donat a conèixer a París participant en els diferents Salons (el dels Independents, els de la Tardor, etc). i exposant a la galeria de Colette Weil. El 1925, en una

exposició d'Art Decó, es va reconèixer la seva obra i, a partir d'aleshores, l'artista va portar la seva carrera com una veritable dona de negocis; aprofitava qualsevol ocasió per mostrar les seves obres, s'envoltava de gent important, jugava amb la seva bellesa, etc. Va triomfar en el Salon des Femmes Peintres.

Aquesta artista que havia triomfat des de molt jove a París, després de la segona guerra mundial es va dedicar a l'abstracció, però la seva pintura no va ser gens innovadora. No obstant, la seva obra anterior es pot considerar com la pintura de la seducció perversa. Els seus cossos nus són com màquines: mecànics i freds.

Entre les obres de pintores catalanes no s'han trobat **pintures d'animals**, que tanta importància van tenir a les obres de **Rosa Bonheur** (Burdeus 22/3/1822, Castell de By -prop de Fontainebleau-, 25/5/1899), ni d'escenes militars, com molt bé va saber pintar **Elisabeth Thompson, Lady Butler**, (1850-1933)¹⁵², germana de la famosa poetesa feminista Alice Meynell (1847-1922).

Aquesta artista es va fer famosa perquè pintava composicions en les quals els protagonistes eren els militars; per la qual cosa es va convertir en una pintora atípica d'escenes de guerra, un tema tradicionalment masculí. Cap a començaments dels anys 70, ja havia tingut èxit amb tot una sèrie d'aquarel·les de temes de batalles. Així, la primera obra que va exposar a l'Acadèmia, "Desaparegut" (1873), va ser molt ben rebuda; però la segona, "Passant llista després d'un combat. Crimea", va causar sensació i la va fer famosa.

En aquesta obra. evocava la violenta campanya de Crimea tot mostrant els soldats cansats, mutilats i mig morts, caiguts per al terra, amb braços o cames sagnants, en un camp de batalla ple de neu. Tots els crítics van parlar de l'obra. El The Times deia: "*No hi ha cap signe de debilitat femenina en ells*"; pel The Spectator l'obra era "*una visió totalment varonil*", etc. En veure la composició, la reina Victòria la va voler adquirir i el seu primer comprador, Mr. Galloway, li va haver de cedir. Per l'execució de l'obra es va basar en fotografies, però no va quedar contenta i va utilitzar gran quantitat de models no professionals als quals va vestir amb uniformes llogats i va comprar tot un camp de sègol que va fer calcigar per cavalls durant hores i hores. El resultat va ser una obra tan expressionista que provocava l'horror als combats.

Elisabeth Thompson va pintar els principals combats anglesos del passat i els contemporanis de l'artista; però sempre va representar els moments previs o posteriors del combat, mai la seva execució, ni el triomf, ni la desfilada victoriosa. Sembla que l'artista va rebutjar sempre el moment dramàtic i heroïc de l'acció, i va dedicar tota la seva atenció al sofriment del soldat ras, al seu estat físic i moral després de la lluita. A les seves obres mostra l'absurditat del combat, el cantó més dur i personal de la lluita. La guerra sempre està vista com una tragèdia.

Lady Dicke, una pintora anglesa que va viure a Egipte, a l'Índia i a l'Àfrica, també va pintar escenes de combat, com "El darrer supervivent de la campanya".

Rosa Bonheur va ser una de les pintores més famoses del segle XIX i una dels millors pintors d'animals de tota la història. Va començar a pintar fent paisatges i ben aviat es va especialitzar en pintura d'animals. La seva fama es va iniciar els anys 40 i va anar creixent

¹⁵²No és ben segura la data de naixement de l'artista.

poc a poc i sense entrebancs. La composició "La fira de cavalls" (1853), una obra de gran format de 5 x 3 m., en la qual va treballar durant 10 anys, va arribar a ser un dels quadres més coneguts i admirats del segle XIX i la va fer famosa a l'Anglaterra. Allà, la seva fama va coincidir amb un període de fort debat sobre els drets dels animals i les tortures que se'ls infligien, fent un paral·lelisme amb la situació de les dones, respecte al domini sobre els seus cossos i la seva identificació amb la naturalesa. Els animals que Rosa Bonheur pintava eren sempre animals lliures, nobles, no viciats, plens de vida, de gràcia i de valor. Com Courbet i Millet exaltava la vida rural i en aquest context col·locava els seus animals.

El 1877 la publicació de la novel·la "Black Beauty" -una autobiografia d'un cavall-, d'Anna Sewell, va tornar a donar pàbul a les equiparacions de la situació de les dones amb la dels animals. L'obra era un perfecte al·legat feminista que criticava l'opressió de qualsevol criatura, sobretot la de les dones i la de les classes treballadores.

Rosa Bonheur va ser una dels quatre fills d'un pintor saint-simonià, qui va abandonar la pintura per dedicar-se a aplicar el socialisme. Estava orgullosa d'haver nascut dona, però dona plena d'ambició que, deia, havia heretat del seu pare. De petita mai va voler aprendre allò que feien les dones, no volia cosir i disfrutava anant al bosc a prendre apunts sobre els animals. Sortia sempre al carrer vestida d'home, per poder anar a tot arreu, amb la qual cosa transgredia el model establert.

El 1893 va voler pintar una sèrie de quadres sobre el Far West i per a conèixer els colors dels prats americans es va fer enviar herbes americanes. Va pintar dues obres sobre el Far West: "Bisonts fugint d'un incendi" i "Cavalls salvatges del Far West".

Aquesta artista mai es va casar i amb els diners que guanyava es va comprar una gran propietat, el castell de By, on va viure fins a la fi dels seus dies. En els seus parcs i boscos hi vivien tot tipus d'animals, des dels ponis fins als lleons. Va conviure més de 40 anys amb l'artista Natàlia Micas i, quan aquesta morí, el 1889, va trobar l'americana Anna Klumpke, amb la qual viuria fins la seva mort el 1899. Aquest any encara va fer una exposició i l'obra "Labourage Nivernais" reflectia el seu amor per la vida al camp i els forts contrastes de llums i d'ombres palesaven la realitat de la vida.

Els crítics sempre van enaltir aquestes dues artistes, E. Thompson i R. Bonheur, precisament perquè "no pintaven com a dones".

També van pintar animals i paisatges la francesa **Amable Bouillier**, nascuda el 26 de juliol de 1867 i la suïssa **Anna Barbara Aemisegger** (1831-1873), la qual, en quedar vídua, pintava per encàrreg pobles, hisendes, animals i ambients alpins. Algunes de les seves obres es van passar a litografies i la van fer famosa.

3.5.- Les dones escultores.

He de referir-me explícitament a les artistes escultores perquè, fins ara, ben poques han estat citades, per no dir cap, si s'exceptuen aquelles que es van dedicar al nu femení, l'obra de dues de les quals, a més, no pertany al període objecte d'estudi d'aquest treball, perquè ambdues, **Maria Llimona Benet** i **Eulàlia Fàbregas Jacas**, per motius molt diferents, van començar la seva tasca artística en edat avançada.

El problema ha estat no solament el poc nombre de noms d'artistes catalanes o relacionades amb Catalunya dedicades a l'escultura que s'han pogut aconseguir en el buidatge de "La Enciclopedia biográfica de la mujer", del diccionari de J.F. Ràfols del 1951 i d'algun altre; sinó que, posteriorment, no ha estat possible trobar les obres de les artistes localitzades. No es vol dir amb això que l'obra hagi desaparegut, sinó que, per manca de temps, entre d'altres motius, no s'ha pogut veure.

Amb el material que s'ha trobat no es pot arribar a cap tipus de conclusió general; per la qual cosa, el que es considera més oportú és fer una relació dels noms de les escultores catalanes que s'han trobat amb una breu informació sobre cadascuna d'elles i, si es possible, dir quelcom de les seves obres.

A més de **Margarida San Jordi**, referida a l'apartat del "nu femení", hi ha constància d'altres artistes que es van dedicar a l'escultura. Entre elles estaria el cas de **Narcisa Freixas Cruells** (Sabadell 1860-1927) qui va ser també pintora, música i pedagoga. Va ser deixeble de Modest Urgell i de Torcuato Tasso i va participar en diferents exposicions col·lectives, però molt aviat va deixar la pintura i l'escultura per la música. Era filla de Pere Freixas Sabater i, des del 1900, va publicar tota una sèrie de reculls de cançons catalanes i de cançons infantils que ben aviat serien premiats (el 1905, i posteriorment en els Jocs Florals de Girona de 1908). Però, en dedicar-se principalment a la música, va ser coneguda sobre tot com a compositora i com a pedagoga.

De **Clotilde Pascual Fibla** (Barcelona 1885-1958) ja se n'ha parlat a la pintura de paisatges. Només afegir que també esculpia petites estàtues sobre la gent del país que es caracteritzaven pel seu arcaisme.

També ha estat referenciada la polifacètica **Pilar Portella (Purtella ;?) Estrada** a l'apartat dedicat a les pintores de flors i de natures mortes, la qual pintava, esculpia, repussava el cuir, feia pirogravat i treballava la ceràmica. Una de les seves terrisses va ser adquirida el 1904, després d'haver estat exposada a la Internacional de Belles Arts, per González Rothvos, aleshores governador de Barcelona. A la tómbola, de la qual parla la revista Feminal núm. 11 del 23 de febrer de 1908, hi va donar un bell relleu: un medalló amb una testa de nena.

Escultores de la segona meitat del segle XIX foren, entre d'altres, **Anna Canals Sibils**, que va participar en l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1894 amb un "Sant Jordi nen"; **Maria Pi**, escultora i tallista nascuda a L'Escala, la qual va participar amb una corona de fusta a l'Exposició d'Arts Decoratives de Barcelona de 1896 i que va acabar especialitzant-se en escultura decorativa a Figueres; i **Margarida Riera**, que tenia el seu taller al carrer de Sant Sever de Barcelona.

Ja en el primer terç del segle XX van treballar: **Carme Casanovas** que va participar en l'Exposició de Belles Arts de Barcelona de 1918 amb l'obra "Dona" feta en guix; **Irene Monner de Folia**, que va participar en la mateixa exposició, però, de l'any següent amb un "Cap d'estudi", també fet en guix; **Maria Pascual**, participant de l'Exposició de Primavera, Saló Barcelona, de 1932, a la qual va presentar el "Retrat d'un nen" i, per acabar, **Teresa Vidal Nolla**, nascuda a Reus el 1902, especialista en temes religiosos, que no va començar a exposar fins el 1943.

Sí he trobat més informació de la polifacètica **Ninon Collet**, artista nascuda el 10 de febrer de 1901 a Eaux-Vives, en el cantó de Ginebra, la qual es deia veritablement Eugènie-

Marguerite Millioud, però el seu nom no li agradava i es feia dir Ninon i, en casar-se amb l'escultor Charles Collet, va prendre el cognom del marit. L'artista va residir a Barcelona des del 1924.

A l'Escola d'Arts Decoratives va estudiar l'art de cisellar joiells, modelatge, dibuix i composició, durant 5 anys. Allí va conèixer l'escultor Collet, qui després seria el seu marit.

El 1924, ja casada, va anar cap a Barcelona, on hi vivia un germà seu, i s'hi va instal·lar, cautivada pel sol, el clima i el mar. Aquí esculpia, pintava i feia tot tipus de joies que després regalava als amics. El valor d'aquestes peces radicava en el seu disseny més que en els materials amb els quals estaven fetes. També va fer tot una sèrie de batiks, tècnica que havia après a Ginebra. A les seves escultures no religioses domina la figura femenina de formes arrodonides i robustes amb tendència a la simplificació. En general són figures estàtiques, d'expressions melanconioses o capficades.

El 1927 va exposar a la Sala Parès petits quadres de temàtica religiosa, la qual va tenir un pes important en la seva obra. Amb els "Amics de l'Art Litúrgic" va participar en les exposicions que van organitzar de 1925 a 1929. El 1928 va exposar a Sant Sebastià i el 1933 a Vilafranca. Després es va dedicar un temps a la pintura a l'oli rebutjant exposar. Els seus quadres diuen que derivaven de la seva pròpia visió oftalmològica del món. Des de molt jove era miope i no volia portar ulleres, per la qual cosa tot ho veia enterbolit; els contrastos desapareixien, les formes es feien menys nítides i els colors eren menys definits. La seva visió del món s'assemblava a la que havien donat els impressionistes: una visió difuminada.

Disfrutava pintant, també feia petites obres en esmalt, com una petita màscara de formes simplificades i primitives de colors vius de 13,5 x 8,5 cms. Volia romandre allunyada de qualsevol tipus de vida social, li agradava el contacte amb la natura i es passava la major part del temps a la torre d'Horta on vivia, en una zona coberta de pins. A l'oli pintava retrats, natures mortes i feia "gouaches" de paisatges. La seva pintura estava primer en la línia de la de Derain i, després, va seguir la de Bonnard. D'aquesta època són un retrats de formes molt simplificades i unes natures mortes molt sòbries, allunyades de qualsevol efectisme.

Quan esclatà la Guerra Civil se'n anà a Ginebra, on es dedicà, sobre tot, al modelatge i als retrats i, quan tornà a Barcelona, va exposar a la Sala Argos (1942). El 1950 ho va fer a l'Institut Francés i a la Sala Lucerna i l'any següent a Syra i a la Galeria Sant Jordi el 1952.

A partir dels anys 50 es va dedicar al treball de la plata, que havia après d'un orfebren rus refugiat a Ginebra: Schmetz. Les seves peces estan fetes seguint criteris escultòrics, amb formes inspirades en les plantes, les llavors, les conques marines, els ossos, etc.

Va morir a Barcelona el 1973.

Finalment voldria referir-me a **Gertrudis Galí Mallofré¹⁵³**, per diferents motius, **malgrat la seva obra escultòrica quedi fora del període estudiat:**

Perquè es pot considerar inventora d'una nova tècnica escultòrica, en el treball del metall.

¹⁵³Tota la informació de què dispo sobre aquesta artista me l'ha proporcionada, molt amablement, una de les seves filles, Joana Viusà Galí i aquesta és una de les seves afirmacions.

Perquè va ser una de les poques artistes catalanes que va renunciar per ideals a la seva situació familiar benestant i va viure sempre del seu treball, no solament ella sinó, durant llargues temporades, tota la seva família: el seu marit i els seus quatre fills.

Perquè, malgrat no haver estat compromesa políticament mai, primer va ser una de les poques estudiantes de la Llotja que va participar en l'intent de crear una nova Escola d'Art, més progressista i moderna, de la qual ella en va redactar els estatuts i després va participar en les idees polítiques de caire nacionalista del seu marit, havent-se, fins i tot, d'exilar a França.

Perquè, malgrat mai va formar part de cap grup feminista organitzat, va ser una dona activa i alliberada que s'imposava allà on era. Diuen que era una feminista pràctica que li mancava el discurs teòric.

Finalment, perquè per edat sí l'hauria d'incloure en aquest treball i, en dedicar-se tardíament a l'escultura abandonant la pintura, pot ser considerada com un pont vers l'actualitat en un art on, malauradament es troben poques artistes.

Gertrudis Galí Mallofré va aconseguir triomfar com a mare, com a artista i com a dona en un context massa difícil, que no la va acoquinar. Ella n'era ben conscient de les dificultats per les que havia hagut de passar. Quan en els anys 60 la visitaven joves artistes, els deia:

"Primer ha de ser la vostra professió i quan aquesta s'hagi afiançat, llavors pensareu en els amors i en els lligams familiars, ara treieu-vos-ho del cap"

L'artista va nèixer a Terrassa el 27 de desembre de 1912. El seu pare era enginyer que instal·lava centrals elèctriques, per la qual cosa, de petita, va viure a diferents indrets de Catalunya. Llavors ja moldejava petites figuretes amb el fang que recollia pels camins. Va estudiar infermeria i, als 20 anys, sense el consentiment de la família, es va presentar a l'examen per entrar a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Va passar directament a 2on curs i va ser una alumna brillant. Va acabar la carrera amb diploma d'honor.

El 1930, els estudiants van decidir trencar amb el tipus d'ensenyament de l'Escola de Belles Arts, perquè el consideraven retrògrad i academicista. Un grup van ocupar el Convent de les Reparadores del carrer Casp, cantonada amb Girona, i s'hi van establir. Alguns dels professors s'entusiasmaren amb la idea i, tot seguit, s'apuntaren a la revolta. Gertrudis Galí, una de les poques dones del grup -també hi participava la seva amiga Berta Font-, va redactar els estatuts de la nova escola de Belles Arts, que havia de ser dirigida per Joan Rebull en la secció d'escultura i per Xavier Nogués en la de pintura, dibuix i gravat. Però l'escola, davant el caire que prenien els aconteixements va tenir provisionalment. El nou pla que havia redactat el professor Àngel Ferrant i que havien fet seu tot el grup d'alumnes compromesos no va ser mai aprovat.

Gertrudis Galí Mallofré es va dedicar primer a la pintura i no va començar a exposar fins després de la guerra. Ho va fer per primera vegada a les Galeries Reig del Passeig de Gràcia de Barcelona, l'any 1944.

Com a escultora treballava el bronze aplicant-lo directament sobre l'ànima de

l'escultura mitjantçant un soldador, barretes i pols de bronze i plaques de coure. La tècnica es podria definir com una nova manera de modelar el metall.

Realitzava figures humanes de cosos pesants i eteris a la vegada. Estilitzava i reduïa les formes disposant-les en actituds atrevides. Aconseguia molta comunicació entre les figures que formaven part d'un grup escultòric. La nova tècnica, amb la qual els donava la forma, provocava una textura rugosa que l'artista mai pulimentava posteriorment. Eren figures amb tendència a la simplificació formal, que s'atañaven a les formes rodones i geomètriques, però sempre tenien gran càrrega expressiva.

A l'entrada de la sala de plens del comú d'Encamp (Andorra), es pot contemplar una de les seves escultures de grans dimensions, de ferro i resines, que l'artista va realitzar arrel del curs d'estiu del Centre de Gravat, titulada "Ocell d'ales obertes que cap el cel se'n va".

Gertrudis Galí Mallofré va viure sempre amb el seu marit, el pintor Manuel Viusà Camps (1917-1998). Els uní una forta relació personal, artística i de compromís polític. L'artista va morir el 24 de febrer de 1998, tretze dies més tard que ell. A Barcelona, el 5 de maig d'aquest any se'ls hi va fer el tercer homenatge en el Palau del Mar del Museu d'Història de la Ciutat, després dels fets a París i a Encamp.

Malauradament, amb el material treballat fins ara, es pot afirmar que no es troba a Catalunya cap escultora l'obra de la qual sigui, d'alguna manera, comparable a la d'algunes europees de l'època, com la francesa **Camille Claudel** (1864-1943) o l'alemana, escultora i gravadora, **Käthe Kollwitz** (1867-1945), l'obra de la qual va ser prohibida pels nazis en considerar-la com a "art degenerat", o l'avantguardista **Chana Orloff** (Konstantinovka, Ucraïna ¿? - Tel Aviv 1968), escultora nacionalitzada francesa que el 1911 es va traslladar a París on va conèixer F. Apollinaire i els cubistes. Chana Orloff esculpia figures estilitzades que molt aviat van seguir l'estètica cubista, però mai es va apartar de la figuració en les representacions humanes. Durant la 1a GM va residir a Barcelona, com ho varen fer molts altres artistes europeus d'avantguarda. El 1942 els nazis van destruir el taller de l'artista, però ella el va tornar a organitzar el 1945. A partir de llavors, les seves escultures van prendre formes allarguissades, gràcils i elegants. Va exposar més d'una vegada amb Marie Vassilieff i Olga N. Sacharoff.

Afincada a Barcelona, al barri de Vallcarca, estava l'escultora **Helena Grunhoff**. El 1916 i el 1917 va exposar les seves obres, força avantguardistes, a les Galeries Dalmau. En elles barrejava elements futuristes i cubistes i, en general, defugia la figuració. El 1916 va exposar en aquestes galeries escultures, plafons, mosaics i dibuixos cubistes, juntament amb obres del seu company Serge Charchoune. El 1917 ho van repetir i J.M^a Junoy va il.lustrar la portada del catàleg amb un dels cal.ligrames de l'artista.

Algunes de les obres de la malaurada escultora **Camille Claudel** es troben en el Museu Rodin de París, gràcies a la intervenció del seu fidel amic Mathias Morhardt, qui va demanar a A. Rodin, un any després de l'internament de l'escultora en un sanatori mental (1914), que inclogués en el seu museu una sala on exposar l'obra de l'escultora. A Rodin li va semblar bé la idea i, el 1952, després de l'exposició "Camille Claudel" que es va fer al Museu Rodin, la idea es va portar a terme. Avui s'hi poden trobar una sèrie d'obres de l'artista alumna, model, amant i inspiradora de moltes obres de Rodin.

L'obra de l'artista va ser molt diversa i feta amb diferents materials. El grup escultòric

en bronze, "L'age mur" -L'esdat madura- (1898), es pot considerar una veritable al·legoria del temps i de la mort. També és en bronze el grup "El Vals" (1893), una obra on el moviment generat per la dansa sembla emportar les figures. Entre les obres esculpides en marbre es poden contemplar un petit bust "La petita catalana" (1895) i els dos grups de tema mitològic: "Perseu i la Gorgona" (1903), que l'artista va realitzar després de la separació definitiva de Rodin i en el qual la seva obra va prendre un aire més tradicional i íntim, i el grup de la mitologia agrícola romana "Vertumne et Pomone" (1905).

Dues obres treballades en ònix i bronze, "L'Ona" (1900) -adquirida el passat 1995 pel museu- i "Les caseuses" o "la Confidència" (1897) palesen l'agudesia de l'artista en l'observació del món quotidià i evocuen, amb les seves composicions, les estampes japoneses que tan de moda estaven en aquells anys. A més, l'ús de l'ònix, un material preciós, proper al jade, accentua el seu caracter oriental. De la darrera obra n'hi ha moltes versions que es diferencien en la diferent manera com l'artista va organitzar els fons de les composicions escultòriques.

Existiren a Europa altres escultores que no van gaudir mai de tanta fama com les citades anteriorment, com l'anglesa **Mary Francis** (1814-1894) qui va esculpir el retrat de la reina Victòria com a "Regina Imperatrix" o l'alemana **Lucienne Heuvelmanns**, la qual va obtenir el gran premi a l'exposició de Roma de 1912. Les obres de la italiana **Adela de Affry** (1837-1879) es van mantenir sempre dins d'un classicisme sever.

Nombroses van ser les escultores nord-americanes del període. **Harriet Hosmer** va ser l'autora d'una de les poques imatges que s'han esculpit de la reina Palmira del s. III, que va ser vençuda i capturada pels romans. Ella la va representar, però, com una dona plena de fortalesa a la seva obra "Zenòbia capcaudada" (1859).

Algunes de les escultores nor-americanes es van caracteritzar pels continguts reivindicatius de moltes de les seves obres. **Anne Whitney** (1821-1915) va esculpir el 1863 "Àfrica", un retrat simbòlic d'una mare de raça negra que s'alçava contra l'esclavitud. Ella va donar classes a **Edmonia Lewis**, una escultora que va tocar de manera reiterativa el tema de l'emancipació ("L'Aurora de la llibertat", "Dona alliberada i el seu fill", etc.). **Vinnie Hoxie**, nascuda el 1847, va ser l'autora d'un bust del president Lincoln (1871), i moltes altres.

3.6.- Les avantguardistes.

L'obra de les avantguardistes catalanes quedaria fora de l'abast d'aquest treball; tampoc s'ha dedicat un apartat específic a la visió de les dones que donaren els artistes avantguardistes. No obstant, voldria parlar d'algunes d'elles i citar-ne d'altres perquè puguin servir de punt de partida per a posteriors treballs.

Catalunya va ser capdavantera de l'avantguarda a l'estat espanyol. Dos fets s'han de considerar per a poder entendre-ho. La influència determinant de tot el que es feia a França i la figura clau a l'hora d'introduir l'art d'avantguarda a Barcelona: Josep Dalmau.

El marxant manresà d'art, Josep Dalmau, com molts dels artistes que vivien a Catalunya, va residir des de 1900 a 1905 a París. El 1906 va obrir una galeria d'art al carrer del Pi, núm. 10, de Barcelona. Posteriorment la galeria es va traslladar al carrer de Portaferriça (1911). Per la seva galeria van passar moltes de les obres més importants de

l'avantguarda parisina i en ella Josep Dalmau hi va preparar les exposicions més agosarades de l'època, les quals obririen la porta a les avantguardes europees i entre les obres exposades moltes van ser realitzades per dones. Exemples poden ser l'Exposició d'Art Cubiste, celebrada el 1912, on hi havia obres de Marie Laurencin; les de 1916 i 1917, on hi va exposar Helena Grunhoff, l'exposició d'art francès del 1916, etc.

Conseqüència de l'estança a Barcelona de molts/es dels/de les artistes parisencs/ques innovadors/es durant la 1a GM va ser l'edició a Barcelona, amb domicili a la Galeria Dalmau, de la revista dadaista "391", dirigida per Francis Picabia.

D'altra banda, no solament molts dels artistes que vivien a Catalunya se n'anaren una temporada a París i, quan toronaren, van portar en pro o en contra tot allò que havien vist i discutit allà, a la meca de l'art del moment; sinó que, a més, alguns avantguardistes parisins eren espanyols, com Picasso, Juan Gris, Joan Miró o Salvador Dalí.

Entre aquelles artistes que, d'alguna manera, van trencar amb la manera de pintar i amb els valors anteriors, posant els fonaments per a l'art d'avantguarda (com ho van fer el grup de pintores impressionistes franceses), no se n'ha trobat, malauradament, cap a Catalunya. Algunes de les obres de fogures de la pintora **Maria Ferrés Puig** podrien considerar-se com a una continuació de la línia impressionista de Degàs o de Maria Cassatt quant a la recerca de copsar una instantània del moviment.

Tres foren les grans pintores que van revolucionar, amb els seus col·legues impressionistes, la manera de pintar. **Mary Cassatt** (1845-1927)¹⁵⁴ -nascuda a Pensilvània on va estudiar a l'Acadèmia fins el 1866-, es va traslladar a París on va entrar en contacte amb el grup d'impressionistes amb els quals intercanviava opinions sobre la pintura, malgrat no assitia, pel fet de ser dona, a les tertúlies del cafè Guerbois-. **Berthe Morisot** (1841-1895)¹⁵⁵, i la seva germana Edma, van ser deixebles de Corot. Totes dues van sortir molt aviat a pintar directament la natura. Berthe va exposar a totes les exposicions dels impressionistes, menys a la de l'any 1878, perquè acabava de nèixer la seva filla. **Eva Gonzales** (1849-1883) va ser alumna, model i amiga d'Eduard Manet i va rebre influències del seu "període espanyol", però la seva singularitat foren els marcats contrastos entre les llums i les ombres que caracteritzaven les seves obres.

Menys coneguda ha estat **Lilla Cabot Perry** (EEUU 1848-1933), poeta, pintora i conferenciant, la qual pot ser considerada la promotora de l'impressionisme als EEUU. L'artista, que freqüentava Europa i participava en els cercles artístics i intel·lectuals del vell continent, l'estiu de 1889 es va trobar amb Claude Monet. De la seva pintura la va impressionar la fidelitat a la natura, el seu estil franc i la seva personalitat i, durant deu estius, va ser la seva veïna a Giverny i una gran amiga de l'artista i de Pissarro, que també vivia molt prop. La influència de Monet va quedar palesa en els seus paisatges i en les figures a l'aire lliure; com ell, utilitzava tonalitats clares i pinzellades gruixudes i les seves composicions quedaven també sempre tallades.

¹⁵⁴El comentari de "The Bath" ("El bany" -també titulada "El cubell") de 1891, junt amb força informació sobre l'artista, es pot trobar a Bea Porqueres: "Deu segles de creativitat femenina. Una altra Història de l'Art". ICE de la UAB, Barcelona, 1996, pàgs. 69 a 77.

¹⁵⁵En el manual d'Història de l'Art de COU, realitzat per DDAA, de l'editorial Teide, es pot trobar comentada l'obra de l'artista "El bressol", a la pàg. 288.

Però l'artista va tenir un estil molt propi: disposava les figures amb molta llibertat i les representava entretingudes en ocupacions considerades banals. El seu dibuix era molt net, més que el de cap impressionista, i li preocupaven sempre els detalls i la plasmació dels volums en el llenç. Les seves obres representen estats d'ànim, de manera especial els retrats pintats a partir de 1872. Un bon exemple pot ser la seva obra "La petita Àngela", pintada a Giverny el 1889. Representa una escena d'interior tractada amb la mateixa espontaneïtat que els moments fugitius de les escenes a l'aire lliure.

Als EEUU es va dedicar a fer propaganda del nou art, animava els col·leccionistes perquè comprassin obres impressionistes, donava conferències, etc. Però el mitjà de promoció més eficaç va ser la seva pròpia obra, perquè, des de molt aviat, va gaudir de bona fama com a poeta i com a pintora, i en les seves obres relacionava espais: la seva tercera obra poètica la va titular "Impressions" i el 1927 va publicar "Records de Claude Monet 1889-1909".

Va exposar a Europa, a París i a Dresde, i als EEUU i a Panamà. Les seves exposicions individuals realitzades a Boston i a Nova York van gaudir de molt bones crítiques. Aquesta dona, nascuda a Boston on va rebre el tipus d'educació tradicional, pròpia de les filles de la bona societat del moment, va evolucionar ben aviat vers el món intel·lectual i artístic més avançat del moment. Es va formar a l'Escola Cowles de Boston i a les acadèmies Julian i Colorossi de París.

Va morir a la seva casa de Hancock, New Hampshire, el mes de febrer de 1933.

S'ha d'esperar el segle XX, ja una mica entrat, per a trobar pintores avantguardistes que varen viure algunes temporades, més o menys llargues, a Catalunya. Voldria citar-ne algunes i referir-me més explícitament a unes altres. La selecció no respón a la major o menor importància de l'obra de les mateixes, dins el context avantguardista; es tracta, solament, de preferències personals o de disposar de més informació d'uniques que no pas de les altres.

Les primeres obres de **Laura Albéniz** (Barcelona 16/4/1890- 3/3/1944), juntament amb les de Penagos, Ribas, Fabiano i les de X. Gosé -el mestre de tots ells-, poden ser considerades com a precursoras a Catalunya de l'**Art Decó**.

En aquestes Laura Albéniz reflectia l'ambient mundà del París de la "Belle Epoque"; mostrava el dandisme espiritual, irònic i cínic, i l'elegància proustiana, embolcant-ho tot amb un gran sentit decoratiu, refinat, elegant, urbà i modern.

L'artista, filla del compositor Isaac Albéniz, s'havia format a Londres, on es va traslladar la família quan ella era encara molt jove. Més tard, durant els primers anys del segle XX, van viure entre Niça i París. Va rebre una educació molt acurada i dominava fins a 7 o 8 idiomes.

La bona relació que sempre va mantenir amb el seu pare li va obrir les portes del món artístic i cultural parisiès d'inicis del segle XX.

Laura Albéniz es pot considerar, com Àngels Santos Torroella, una artista precoç. Amb només 16 anys va mostrar els seus treballs a la primera exposició individual que va fer el 1906 en el Musée Moderne de Brussel·les, on va presentar tot un recull de dibuixos i d'aquarel·les. La crítica els qualificà de "divertissants et spirituels" i des de llavors sempre li

fou molt favorable.

Sovint, però, la crítica faria al·lusions al seu "esperit femení" i, referint-se als temes de les seves obres, els crítics exclamaren molt sovint: "*des femmes, des femmes, toujours des femmes*"¹⁵⁶

Quan es contempla el retrat que li va fer a Jesusa Gutierrez, la mare de Joan Perucho, escriptor i crític d'art, amb la qual sempre va mantenir molt bona relació l'artista, els preciosos ulls verds de la jove moderna ens segueixen i ens provoquen quelcom que no ens permet deixar de mirar-la. Els ulls ens escorcollen, cerquen en qui els mira un més enllà compromés i seriós com el del rostre de la jove, el qual és, alhora, viu i modern com tot allò que l'envolta.

En el dibuix aquarel·lat de 33 x 47 cms. una gran boina blava, amb un plomall mig caigut en un dels costats, ombreja la part superior del rostre femení, de la qual sobresurt la brillantor verdosa dels ulls. A l'altre costat, l'artista hi ha posat unes flors tan roges com els llavis de la retratada. El rostre de la dona amb el plomall i les flors a cada costat omple la composició sense fons, la qual cosa el fa ressaltar encara més.

Aquesta obra, com qualsevol altra de l'artista, ens transporta vers un món culte, elegant, intel·ligent i modern en el qual la figura femenina és present. En aquesta obra, i en moltes altres obres fetes per ella, es representa un nou tipus de dona que es concreta no solament en les seves formes i en la silueta, sinó en la imatge d'una nova dona que cerca la llibertat.

El 1907 va exposar amb I. Smith a l'establiment de Josep Ribas de la Plaça de Catalunya un conjunt de dibuixos i pastels amb representacions de dones modernes i cosmopolites. Possiblement aquestes obres de temàtica mundana les havia realitzat a Niça.

Del mateix any és el dibuix aquarel·lat, de 33 x 47 cms., que va fer d'un dels fills de la seva cosina Jesusa Gutierrez quan aquell tenia setze mesos. El dibuix porta una dedicatòria a la mare a l'angle inferior dret de l'obra, segons es mira.

Laura Albéniz es va relacionar, com Rosario de Velasco, amb Eugeni d'Ors, per a qui la jove artista era veritablement la imatge de la dona ideal. Arrel de l'exposició citada de 1907, l'escriptor li va dedicar una glossa publicada a "La Veu de Catalunya" titulada "Laura Albéniz, noucentista" que deia així:

*"La que mimarem entre tots perquè és la més tendra. Destaca la seva ingenuïtat, que és molt guapa. Diu que fa garbosament pintura arbitrària. Això de que la ingenuïtat jugui a l'arbitrarisme és una cosa que només podia veure el Noucents. Tan guapa és que se'n pot dir una profecia: Laura Albéniz serà la nostra Vigée-Lebrun. Y un dia'l seu retrat, pintat per ella mateixa, enjoyarà la nostra Galeria de Catalanes hermoses."*¹⁵⁷ Signat: Xenius.

Però les obres que pintava en aquella època no eren encara noucentistes. En elles era palesa la influència del seu mestre X. Gosé en les línies, en la disposició en diagonal de les figures, en el dinamisme de les mateixes i en la seva gracilitat. També es veu clara la

¹⁵⁶Pilar Parcerisas, "Catàleg de l'Exposició Laura Albéniz (1890-1944) Sala "La Plana de l'Om". Fundació Caixa de Manresa, Manresa 1993, pàg. 8.

¹⁵⁷Catàleg de l'exposició "Laura Albéniz (1890-1944)", op. cit. pàg. 9.

influència d'altres artistes innovadors en els seus dibuixos. Amb Toulouse-Lautrec compartia la facilitat amb la qual captava un instant determinat d'un fet qualsevol; la vaporositat, les ombres i les composicions en diagonal recorden el japonisme de Degàs i les seves ballarines; les tonalitats esfumades fetes amb tota la delicadesa són com les que utilitzava James Wistler i, en les il·lustracions, hi és present la petjada d'A. Bearsdey.

La ingenuïtat, la dolçor i l'harmonia amb les quals s'atancava al món interior femení ens transporten a les obres de la pintora impressionista francesa Berthe Morisot.

El 1909 va morir el seu pare, qui tant havia estimat, i d'ell li va quedar la correspondència que sempre va mantenir amb músics i compositors del moment, com Gabriel Fauré, Paul Dukas, Debussy o Vicent d'Indy. Una correspondència sobre la qual va aprofundir i després publicar Mercedes Tricàs Preckler.

El 1911 va exposar a les Galeries del Faiang Català de Barcelona amb Néstor, Smith i Andreu, quatre joves artistes de diferents disciplines: dibuix, pintura, caricatura, escultura i esmalt. En el catalèg se'ls qualificà de "darrers noucentistes", però veritablement cap d'ells es pot incloure en un estil concret. Tots pertanyien a una generació que s'esfumava a la llinda de l'Art Decó i de l'avantguarda.

El 1914 es va celebrar a les Galeries Dalmau una exposició individual de Laura Albéniz, poc després d'haver treballat un temps amb el pintor Maurice Denis, el fundador del grup dels "nabis". En ella s'hi van exposar unes cinquanta obres entre dibuixos, aiguades i pastels que l'artista havia fet a França i a Sevilla. Els temes giraven novament a l'entorn de la figura femenina: manoles, sevillanes, ballarines, gitanes, etc.

El 1918 es va casar amb un militar de carrera, Vicenç Moya, qui, desde 1933, es va dedicar a treballar per a la indústria britànica. Amb ell va tenir dos fills: el Julio, el 1919 i la Rosina, l'any següent. La casa del matrimoni funcionava com una mena dels darrers famosos "Salons": s'hi celebraven setmanalment tertúlies a les quals assistien els intel·lectuals i els artistes de l'època, com Olga N.Sacharoff i el seu marit Otto Lloyd, que van ser bons amics seus. Olga N.Sacharoff va pintar un retrat de memòria de l'artista, en els anys 50, que va figurar entre les obres de l'exposició que es va realitzar a la Sala "La Plana de l'Om" de Manresa el mes de maig de 1993.

La relació que Laura Albéniz va mantenir amb Eugeni d'Ors va durar tota la vida de l'artista. D'aquesta relació en queda no solament una bona correspondència, sinó la petjada del mediterranisme i de l'idealisme orsià en les obres de l'artista dels anys 30. A ella mai li va fer el pes el personatge femení de la Ben Plantada, creat per Eugeni d'Ors, però l'ideal de dona noucentista, que representava el personatge literari, va quedar palés en les obres d'aquella època.

Sobre la Ben Plantada escrivia l'artista en els fulls del seu diari inèdit corresponents al mes d'abril de 1915:

"Acabo de leer por centésima vez La Ben Plantada (...) Es un libro que me gusta tan de veras, que quisiera haberlo escrito. Gozo realmente y hondamente leyéndolo, aunque "ella" y su manera de ser no acaban de convencerme, yo quisiera saber el porqué en España, la mujer de su casa, la mujer buena para un hogar, la "Madre", tiene que ser forzosamente

*beata e ignorante y si es hermosa, muy callada. "Calla tant i tan bé".*¹⁵⁸

Però les figures femenines que va representar en els anys 30 tenen formes molt arrodonides i simplificades. Els seus cossos són rotunds i lleugers alhora. Són representacions de dones amples, però que semblen moure's sense cap pesantor, amb força gracilitat. Aquestes imatges tenen ben poc a veure amb les de les joves modernes que havia pintat o dibuixat anys abans. Ara solen aparèixer en grup, vigilant o jugant amb infants, tot formant composicions verticals on els cossos de les figures ocupen la major part de l'espai de les obres.

Laura Albéniz també va il·lustrar llibres des de ben jove. El 1908 ho havia fet en els de Gregorio Martínez Sierra: "Aldea ilusoria" i "El pelegrino ilusionado". El 1935 va il·lustrar amb el procediment de la punta seca les "Elegies" d'Eduardo Marquina, editades per Gustavo Gili, dins la col·lecció de luxe "La Cometa". Va col·laborar amb revistes, com Feminal, on, per exemple, en el núm. 17 del 30/8/1908 s'hi pot trobar la reproducció d'un dibuix seu fet a la sèpia, "Venedora de taronges andalusa". S'han de recordar també les seves postals pintades i els ex-libris fets amb molta gràcia, com els del 1906 "Madeleine Lerolle" i "Francis Coutts Esquire".

Quan la guerra, va morir al front el seu fill Juli, en passar-se als nacionals. Uns anys més tard, sent encara jove, moria Laura Albéniz a Barcelona, el 3 de març de 1944.

Eugeni d'Ors li adreçà una glossa titulada "*Adiós Laura Albéniz*" que deia:

*"Adiós, Laura, que un día, de los Londres y los París de tu padre, vinistes, no a Triana precisamente, como los admiradores del gran compositor imaginaron entonces; pero sí, a la Tiana, es decir, a Barcelona, y para verter aquí las lecciones del dandismo, recibidas de Xavier Gosé, a reforma del gusto; en razón, cuando yo también, de regreso, me aplicaba a la de ciertos valores intelectuales (...) Adiós, elegante cómplice mía."*¹⁵⁹

Pilar Parcerisas, autora del text del catàleg de l'exposició de 1993 acabava dient sobre l'artista:

*"La figura artística de Laura Albéniz es perfila encara avui fràgil i delicada, evanescent, com la seva generació, que trobà en el "dandisme" modern una nova forma de sensibilitat, exercitada amb espiritualitat i superant tota frivolitat. Com digué la crítica, "En los dibujos de Laura Albéniz la línea es como la estela de un sueño y toda la expresión tiene la fuerza de un concepto". En el record de la seva persona i de la seva obra, aquesta seria sens dubte la seva silueta."*¹⁶⁰

També pertanyien a l'**Art Déco** els dibuixos publicitaris que va realitzar **Remedios Varo Uranga** (Anglès 16/12/1908, Mèxic 8/10/1963) durant la dècada dels anys 30. En ells predominava la línia corba i la recta era utilitzada com a divisòria d'espais. Els colors eren plans, sense cap tipus de gradació. En general, els rostres de les figures no eren expressius.

Ja en aquells anys, però, l'artista freqüentava les associacions artístiques

¹⁵⁸Catàleg "Albéniz, Néstor, Smith, Andreu", op. cit. pàg. 9.

¹⁵⁹Joan Perucho: "Els jardins de la malenconia", Ed. 62, Barcelona 1992.

¹⁶⁰Pilar Parcerisas, op. cit. pàg. 11.

d'avantguarda que anaren sorgint, com ADLAN (Amics de l'Art Nou), grup nascut a la Barcelona anclada encara en el noucentisme, el 1932. Aquesta associació va organitzar una de les exposicions més trascendents del moment, l'Exposició Lógicofobista, el mes de maig de 1936, a la llibreria Catalònia. Remedios hi va participar amb una sèrie d'obres: "Lliçons de costura", "Accidentalitat de la dona-violència" i "La cama alliberadora de les amibes gegants". Amb el grup intentaven aplicar l'automatisme psíquic, a la pintura tot deixant aflorar els somnis i el món de l'inconscient a les seves obres. A partir de 1935, l'artista va començar a jugar amb altres membres del grup, com Oscar Domínguez, Esteban Francés i d'altres, al "Joc de la veritat" o al "Cadàver exquisit" que consistia en la creació d'una composició col·lectiva en la qual cada participant hi posava quelcom sense saber què hi havien fet els altres. Així s'introduïren en la tècnica del collage, utilitzant anuncis publicitaris, fotografies, etc., i en d'altres tècniques considerades pròpies del moviment **surrealista**.

D'aquest període és el dibuix "Composició o circ" (1930), una petita obra realitzada en tinta sobre paper de 26 x 17 cms., la contemplació de la qual intriga. En ella, un arbre de connotacions fàl·liques, que ha perdut totalment les qualitats físiques que l'identificarien com a tal, brolla d'una esclatxa del terra. Només s'identifica per la silueta arbòria que dibuixa la seva ombra. El seu tronc inestable es retorça i es nua sobre sí mateix; una llarga agulla de cap el ferma al terra. Al costat d'aquest estrany arbre, surt del terra una mà que agafa un fil que l'envolta pel darrera i sembla sostenir la figura mig desmaiada que està a la seva part superior de l'arbre. A l'altre extrem del fil hi ha una figura femenina alada i sense cap, del mateix tipus que la que sobrevola l'espai esquerre de la composició.

En aquesta petita obra hi són presents formes i elements que anirien apareixent a l'obra posterior de l'artista: éssers en els quals s'han substituït parts dels seu cos per elements pocs reals, el fil que sembla al·ludir al destí i a la relació entre el temps i l'espai, etc.

Però veritablement fou a París, (on se n'anà amb Benjamin Péret, el 1937, en plena guerra civil, un cop trencada la relació amb el seu primer marit, Gerardo Lizarraga), quan va entrar de plé en el grup surrealista. Allí va conèixer Marx Ernst, André Breton i Joan Miró, entre d'altres, i amb ells va col·laborar en l'elaboració del "Diccionaire du Surrealisme" realitzat per Breton i Eluard el 1938, arrel de l'Exposició Internacional del Surrealisme. Amb els seus amics participava en les tertúlies dels cafès de la capital francesa, com el de la Place Blanche, el Cyrano de Montmartre o La Coupole de Montparnasse.

Aquesta dona, nascuda a Anglès -Girona-, lloc on vivia la família degut al treball del seu pare, ja no tornaria mai més a la península. Sent molt jove, la família es va desplaçar a Algeciras, a Larache i finalment a Madrid, on arribaven el 1927. Va aprendre les primeres lletres a casa seva i es va formar artísticament a l'Institut de Sant Isidre, a l'Escola d'Arts i Oficis i a l'Escola de Belles Arts de San Fernando de la capital. Era una jove oberta i curiosa que s'interessava per tot: les matemàtiques, la biologia, la botànica, la fotografia, l'alquímia i els fenòmens paranormals.

A l'Escola de Belles Arts de S. Fernando va fer amistat, entre d'altres, amb José Luís Florit, Pedro Lozano, Gerardo Lizarraga -el que seria posteriorment el seu marit-, Maruja Mallo, Delhy Tejero i Francis Bartolozzi. A finals dels anys 20, es va començar a interessar pel surrealisme i assistia amb regularitat a les tertúlies que es portaven a terme en els cafès de moda del moment: Gijón, La Granja, el Pombo, la Cerveseria de Correus, etc. També se la podia trobar amb freqüència al "Círculo de Bellas Artes" de la capital.. Acabats els estudis se n'anà a París i es matriculà a l'escola d'art "La Grande Chaumière".

Va exposar per primera vegada una desena d'obres amb José Luís Florit el 1930 en una cafeteria de la Gran Vía madrilenya, unes obres que, segons deia aquest artista, eren ja molt surrealistes. El mateix any es va casar amb G. Lizarraga i la parella s'instal·là a París durant dos anys. El 1932, amb greus problemes econòmics, se n'anaren a viure a Barcelona, on l'artista va començar a treballar a la publicitat, feina que no deixaria fins els anys 50, quan va triomfar com a pintora.

També fou a París, a finals dels anys 30, on va conèixer les teories de caire orientalista de Gurdjieff que l'acompanyarien fins a la resta dels seus dies; a Mèxic amb Eva Sulzer i Leonora Carrington es va unir a un grup que seguia les seves idees. Aquest pensament quedaria palés en la seva obra dels anys 50.

Quan la Segona Guerra Mundial, els seus companys se n'anaren a llocs més segurs i Péret va ser mobilitzat, per la qual cosa, Remedios, el 1940, amb tot un grup de gent, se'n va anar cap al sud de França, a Canet-Plage, on va viure gairebé un any. Després, quan Péret sortí de la presó, es va trobar amb ell a París i allí passaren l'hivern del 1940-41. Però, quan l'ocupació nazi de la capital, se n'anaren novament cap al sud, a Marsella, on van romandre sota la protecció del Comité d'Auxili Americà, fins que, creuant l'Argèlia i el Marroc, arribaren a Casablanca, d'on un vaixell els conduí a Mèxic, on arribaren el gener de 1942.

Les tertúlies van continuar a l'altre costat de l'atlàntic i l'artista es trobava amb els seus amics mexicans i europeus al cafè Tupinamba de la capital i a la casa de Gabino Barreda. Gunther Gerzso en va deixar constància en un dels seus quadres de 1944: "Els dies de Gabino Barreda", on s'hi pot veure Remedios Varo i Leonora Carrington entre molts altres. Leonora Carrington i Renato Le Duc van viure amb Remedios Varo i Benjamín Péret quan varen arribar a Mèxic el 1943 i ben aviat es va iniciar una forta relació entre les dues artistes, que ja es coneixien des de l'època de París. Juntes col·laboraven literàriament i artísticament i les seves vides reals i de ficció es confonien sovint. Juntes analitzaven els seus somnis, escrivien contes on elles eren les protagonistes, etc. Algun d'aquests somnis l'explicava la pròpia artista:

"Estoy lavando una gatita rubia en el lavabo de algún hotel. Pero no es cierto; parece más bien que es Leonora, que lleva un abrigo amplio y que necesita ser lavado. La rocío con un poco de agua de jabón y sigo lavando a la gatita, pero muy perpleja y turbada porque no estoy segura de a quién estoy bañando. Alguien, alguna de las dos, me dice que el señor Gamboa se acaba de ir a Bruselas y que antes de salir me ha enviado un telegrama certificado ordenándome pintar en color tórtola la fachada de su casa. Me entra una angustia mortal y en este momento tocan a la puerta, voy a abrir y veo un personaje embozado en una capa oscura y con un sombrero de paja veraniego. Me dice que viene de parte de la señora Amarilla, ¡claro!. Entiendo inmediatamente que el amarillo, como fuerza conciliadora y determinante en los colores, me es muy favorable. Le hago entrar y me parece algo peludo, a la manera no natural de un actor de teatro. La gata-Leonora ha desaparecido. Yo siento un terror súbito; ahora voy a saber algo que mejor sería que ignorase; este hombre misterioso me lo va a decir. Efectivamente, se sienta y empieza el interés; quitándose el disfraz, el sombrero, el exceso de pelos, barbas, etc., y entonces reconozco a Juan. El se ríe mucho y me dice "qu'elle comme farce", ¡viene para advertirme de algo!. Entonces yo me puse a llorar desconsolada, porque comprendí lo que significaba "algo". También sentí un terror muy grande, y lloré y me desperté. Ahora no sé ya qué quiere

*decir "algo" (...)*¹⁶¹

Aquesta relació personal i artística entre les dues artistes és una de les que haurien de ser estudiades algun dia.

A Mèxic va treballar on va poder: va fer publicitat bèlica pels aliats, va decorar mobles, dissenyar brodats, va fer objectes surrealistes, va restaurar ceràmica prehistòrica, va dibuixar el vestuari del Ballet de Chagall, etc. En tornar de Venezuela, on va passar dos anys, 1947-48, va començar a dedicar-se intensament a la pintura. El seu nou amic Walter Gruen, un refugiat austríac, la va animar perquè deixés la publicitat i es dedicués solament a la pintura. Els anys 50 va aconseguir l'èxit; primer va participar en una exposició col·lectiva a la Galeria Diana i el 1956 en va fer una d'individual al mateix lloc. A Mèxic l'artista va consolidar el seu estil, peculiar i inconfundible, que reflexa sempre un món harmoniós i agradable, que rebutja tot allò morbós i violent.

El 1957 va viatjar a Europa i, a Hendaya, es va retrobar amb la seva mare a qui ja no veuria més, però amb la qual va mantenir sempre una constant correspondència.

Aquesta artista, sempre interessada en el món de les ciències ocultes i en la bruxeria, apassionada pels beuratges màgics i les plantes al·lucinògenes, mística seguidora de les teories orientalistes, la qual cosa deixava palesa a les seves obres, va perdre poc a poc les ganes de viure, a partir de finals dels anys 50, ja instal·lada novament a Mèxic, i el 8 d'octubre de 1963 va morir sobtadament.

Pròpies de l'Art Decó van ser també els figurins que feia a finals dels anys 20 la pintora, dibuixant i dissenyadora valenciana **Manuela Ballester Vilaseca** (1908-1994), a la qual ja s'ha fet referència en parlar de Rosario de Velasco Belausteguioitia.

L'artista va néixer a València el 17 de novembre de 1908, filla d'un professor d'escultura de l'Escola de Belles Arts de S. Carles, Andreu Ballester Aparicio, i de la modista Rosa Vilaseca Oliver.

Als 14 anys va entrar a l'Escola de Belles Arts de S. Carles de la ciutat, on hi va estudiar des de 1922 a 1928. Va ser alumna de Ferrer Calatayud, Isidoro Garnelo, Francisco Paredes, Gonzalo Salvá, Ricardo Verde i del seu pare, Antonio Ballester; i companya d'estudis de Francisco Badía, Francisco Carreño, Armando Ramón, Pérez Contel, Josep Renau, qui seria el seu marit, etc. En aquesta escola va rebre la seva formació acadèmica, però va començar a descobrir, després de la 1a GM, amb cert retard, les avantguardes històriques i el socialisme. Des del seu inici, va formar part de la "Generació Valenciana dels Trenta".

Es pot dir que, des del punt de vista teòric, l'artista va connectar amb les idees canviants de les avantguardes europees d'inicis de segle i, des del punt de vista pràctic, va adquirir una formació pròpia de l'època de la Il·lustració.

Acabats els estudis, es va dedicar a la pintura -retrats-, a la il·lustració, al disseny de moda i a la realització de cartells. Va començar a fer col·laboracions gràfiques, en el moment de transició de la Dictadura de Primo de Rivera a la Segona República, a les revistes "Estudios" (1929-37), "Orto" (1932-34) i "Nueva Cultura" (1935-37) -en aquestes dues hi va

¹⁶¹Citat per Beatriz Varo a: "Remedios Varo: en el centro del microcosmos" Fondo de Cultura económica. Madrid 1990, pàgs. 241-242.

fer algun fotomuntatge- i va guanyar un concurs de portades pel llibre de Sinclair Lewis, "Babitt", en l'Editorial Cenit de Madrid, el 1930.

En aquets anys anteriors a la guerra civil, l'artista va fer figurins per a les revistes "Crónica" (Madrid 1931-36) i "Hogar y Moda" (València 1931-36), dibuixos i il·lustracions. També va fer la portada del llibre de Francesc Almela Vives: "La novel·la d'una novel·la" (1930), de la col·lecció "Nostra Novel·la".

Com a pintora, va participar en les exposicions que es van realitzar a València, en aquest període, a la Sala Blava, a l'Ateneu Mercantil i a la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris. El fet d'haver estat present a la "Manifestación de Arte Novecentista", organitzada pel crític d'art Manuel Abril, a l'Ateneu Mercantil de València el 1932, va ser molt important per a la seva carrera artística, perquè allí va coincidir amb els pintors valencians més interessants del moment, va contactar amb alguns artistes de la SAI (Sociedad de Artistas Ibéricos) i va cridar l'atenció de la crítica.

Al llarg de la seva carrera, pintaria retrats, naturaleses mortes i paisatges; faria disseny gràfic de cartells i il·lustraria revistes contemporànies. També va tenir sempre una certa vocació antropològica i sociològica sobre la imatge de la dona, a través dels seus hàbits, i va arribar a realitzar una àmplia tasca com a dissenyadora de figurins per a revistes de moda.

El 1931 va iniciar la seva relació amb el pintor i cartellista Josep Renau (1907-1982), una relació que era, a la vegada, afectiva, artística i política, que duraria gairebé tota la seva vida i que marcaria la seva producció artística. Amb ell va tenir fills i se'n va anar cap a l'exili: primer a Mèxic, a través de França, i després a la República Democràtica Alemanya, on romandrien fins a la seva mort.

A partir de la mort de Franco va fer diversos viatges a València, però no hi va poder passar els darrers anys de la seva vida, com ella desitjava. Va morir a Berlín el 7 de novembre de 1994. Dos anys després, la Generalitat de València, la Conselleria de Trabajo y Asuntos Sociales i la Dirección General de la mujer li van organitzar una exposició-homenatge, de la qual es va editar un llibre.¹⁶²

La gran avantguardista d'aquest període va ser, segons el meu criteri, **Àngeles Santos Torroella**, nascuda a Portbou el 7 de novembre de 1911, qui va pintar el 1929 a Valladolid "Un món", una obra de grans dimensions (300 x 300 cm.) qualificada de **surrealista**.

La jove artista va representar el món, en forma de cub irregular, situat gairebé al bellmig del quadre, surant sobre un fons blau i envoltat per una espècie de núvol. En cadascuna de les tres cares visibles del cub hi va representar escenes quotidianes, utilitzant diferents angles de visió: gent que fa esport, que va a missa, que es banya, que és a l'interior de casa seva, etc. També hi són presents els medis de transport: l'avió, el vaixell, el cotxe i el tren.

A l'angle superior dret de l'obra -segons es mira-, un sol no rodó del tot il·lumina les zones d'aquest món cúbic més properes a ell. Les parts més ombrívoles, a l'esquerra de la composició, són il·luminades pels estels que han encés unes estilitzades figures femenines de llargs cabells i vestides amb túniques fosques. Sobre elles va escriure Montserrat Vayreda

¹⁶²"Homenatge a: Manuela Ballester", edició a càrrec de Manuel García, València, 1996.

Trullol, arrel de l'exposició sobre pintors surrealistes empordanesos en la qual s'hi exposaren quatre obres de l'artista: "Natura Morta", "La vella que cus", "Nena de les nines" i "Un món":

"Figures femenines que orlen la gran tela, tenen la ingravidesa, el ritme i la llibertat que sols la fantasia ambiciosa i expansiva pot reflectir. (...) Són figures amb reminiscències de retaules medievals (...)"¹⁶³

Aquestes dones porten unes torxes que encenen en el sol i semblen ser una continuació de les ànimes que, vestides de blanc i amb llargues cabelleres negres deixades a l'aire, surten ballant d'un cementiri que l'artista va pintar en una de les cares superiors del món, a l'angle esquerre de l'obra. Un cementiri on hi ha les tombes de Dant, de Goethe, de Stendhal, ... Per agafar la llum del sol i encendre els estels, les figures femenines baixen i puguen sense parar les escales situades a la part inferior esquerra de l'obra; unes escales que comuniquen el sol amb l'espai pla de les mares que cuiden éssers més petits. Aquest conjunt de figures són les més properes a nosaltres i, potser per aquesta raó, són, també, les de majors proporcions. O és un recurs que va utilitzar l'artista per a donar-los-hi més importància?.

Sigui el que sigui, aquestes figures maternes, malgrat la seva estilització formal, són les que Àngels Santos Torroella va pintar amb més detall. Totes porten uns vestits llargs de diferents colors, arrapats al cos; no tenen cabells i, algunes d'elles, toquen instruments musicals. Unes petites criatures, que segueixen el mateix canon de proporcions que les adultes, seuen a les seves faldes o al seu costat i escolten amb satisfacció els acords musicals que entonen dues de les mares. El conjunt forma un grup enigmàtic. Són aquestes les figures que porten la vida al món? A més, també surten del seu espai les escales a través de les quals altres figures femenines arribaran fins el sol per, amb les seves torxes, encendre els estels que il·luminen aquelles cares del món a les quals no arriba la llum del sol.

Al bell mig de la vida, al bellmig de la llum, l'artista hi va col·locar el món. A l'angle inferior dret de la composició s'hi troba el grup de mares i a l'angle oposat surten les ànimes aparellades. Les seves formes suggereixen el seguiment d'una dansa i, tot seguint-la, se'n van cap a l'espai infinit. A l'angle superior dret va pintar el sol amb els seus raigs i, al costat oposat del món, els estels i la lluna il·luminen les altres cares del món, a les quals no pot arribar la llum de l'astre. La vida i la llum envolten el món de l'artista, el protegeixen.

En aquest món cúbic, Àngels Santos hi va situar els elements reals, mitjançant l'ús de formes simplificades de les coses i de les persones. Hi va pintar allò que fa la gent; hi va descriure la materialitat de la vida, allò quotidià: cases sense paret o sense sostre mostren la vida en el seu interior, com si fossin cases de nines. En aquest món va posar tot el que l'artista havia vist fins aleshores i tot allò que havia intuït.

Al voltant d'aquest món, embolcant-lo, hi va col·locar tot el que era menys real, allò que era més espiritual. Degut a la importància que tenia la música per a l'artista, va situar-la amb les mares, fora del món i comunicada amb la llum. El món sembla surar enmig d'allò més espiritual. Els éssers són més visibles i tenen més moviment fora del món: són aquells que li donen vida, llum, que puguen amorosos vers l'absolut. Tots estan dins un núvol, tots prefereixen el món dels somnis i rebutgen el que és més material.

¹⁶³Catàleg de l'exposició: "Pintors surrealistes a l'Empordà". Museu de l'Empordà. Gràfiques Pujol, Ajuntament de Figueres, 1977.

Sembla un món vist des de fora, des d'un pla superior. Potser aquesta idea tingui quelcom a veure amb el que deia Rafael Santos Torrella, germà de l'artista, en relacionar-la amb Azorín,

"Azorín acabava tot just de publicar un nou llibre, titulat "Angelita-Auto sacramental". I en ell es parlava, precisament, d'abolir el temps, que és -deia- una cosa gran: saltar vers el futur, i encara millor, abolir el passat. A Angelita, Azorín l'anomenava "l'abolidora del temps" ¹⁶⁴

Vinyet Panyella diu que el 1929 l'artista va voler pintar el món i reproduceix les seves paraules:

"Volia pintar el món, i així ho vaig dir al meu pare. Ell encarregà una tela molt gran, a Madrid, i la vaig fer col·locar a l'habitació on jo pintava. Era una tela molt grossa, i hi vaig pintar tot el que llavors imaginava que era el món, tal com me l'havien explicat." ¹⁶⁵

Segons l'artista la inspiració del quadre fou literària: uns versos de Juan Ramón Jimenez a qui llegia molt sovint:

*"Ángeles malvas
apagaban las verdes estrellas
Una cinta tranquila
de suaves violetas
abrazaba amorosa
a la pálida tierra"*

-Segunda Antolojía-

Formalment el quadre ens recorda l'obra de El Bosco en les figures i la seva disposició; la de El Greco en els núvols i en la representació de diferents espais i la de Giorgio de Chirico en els espais buits, les ombres dels edificis i els silencis enigmàtics. També hi pot ser present el cubisme, segons el qual el món podia esdevenir un poliedre, però, per a mi, la forma cúbica del món és una manera de limitar-lo, de mostrar la seva imperfecció davant la perfecció de les formes esfèriques, amb les quals s'ha volgut sempre imitar la volta celestial en els interiors de les esglésies mitjançant l'ús de les cúpules.

Rafael Santos Torroella escrivia sobre aquesta obra:

*"En aquest quadre, el món a que fa al·lusió el títol, apareix, no rodó, sinó cantellut, plé de cantons -No solem parlar de tots els cantons del món al referir-nos al nostre?- flotant en un aire poblat de criatures i àngels estranys atrafegats per encendre les estrelles amb brases de sol, acompanyar unes ànimes a les altures o bresolar maternalment somnis de llimbs. A baix, en aquest món, vist des dels somnis recents d'un infantesa ombrívola, una humanitat s'entrega, entre cantó i cantó, als seus altres quefers de l'amor, la mort, el crim passional, la oració, els espectacles, el deport, el viatge, el dòl mortuori, el rapte creador (...) Com en el "Diablo Cojuelo", com en tantes altres produccions espanyoles, en el quadre sembla existir un propòsit de veure la realitat des de fora o des d'un pla superior -en l'espai i en el temps- per a millor penetrar-la per dins i des de baix. (...) Ara en aquest quadre de **Un***

¹⁶⁴ Catàleg de l'exposició: "Ángeles Santos Torroella" celebrada al Museu de l'Empordà. Gràfiques Pujol, Figueres, 1986.

¹⁶⁵ Vinyet Panyella, op. cit. pàg. 39.

món -tan infantil encara amb tot i la barreja d'humor i de lirisme, gens incipient d'ordinari, que en ell sembla traslluir-se- ja es veia a la Pintura com amb impaciència de manifestar-se enterament. I no trigaria gaire a fer-ho així en multitud de teles, realitzades per Angelita, quasi en un estat entre el somni i la vigília, en poc més de dos o tres anys (...)"¹⁶⁶

Montserrat Vayreda Trullol diu que l'obra té un:

*"Caracter poètic, subjectiu, introvertit (..) Món oníric ben estructurat i d'una estabilitat prodigiosa".*¹⁶⁷

L'obra va causar sensació entre els intel·lectuals de l'època com Manuel Abril, Jorge Guillén, Ramón Gómez de la Serna, etc. Aquest, fins i tot, es va traslladar expressament a Valladolid per poder contemplar-la. El quadre va ser rebut com a una obra única, insòlita, prenyada de significats, de símbols, de interpretacions, per part dels assagistes, dels poetes, dels escriptors i dels crítics literaris i plàstics de l'època.

Es diu que el gran mèrit va ser l'haver transcrit en llenguatge plàstic el neguit de l'adolescent. La dèria de pintar el món ha estat una constant en la Història de l'Art. És una mena de resposta de l'artista al gran interrogant de la vida humana, al seu perquè, a la raó de viure, a quin és el lloc de la persona en el món, ...

El crític Joan Ramón Masoliver a "Possibilitats i hipocresia del surrealisme espanyol" es referia a la jove artista, dient que *"no podia decidir-se pel seu surrealisme"*. Però l'obra ha estat qualificada de surrealista perquè trasposava la realitat al món del somni, al món del més enllà, al qual li donava, també, formes figuratives i perquè deixava fluir lliurement la imaginació.

"Un món" va suposar un gran canvi en tot el que havia pintat l'artista fins aleshores: en efecte, tot ho havia representat de manera molt més naturalista i sempre s'havia referit al seu món proper; retratant de manera molt personal la gent que l'envoltava i pintant allò que veia des de la finestra de la seva habitació.

Poc després d'haver pintat "Un món", Jorge Guillén li va dedicar a "Cántico" una frase premonitòria: *"A Angelita, en el umbral de su pintura"*.

I el quadre "Un món" va ser veritablement la llinda de la nova pintura de l'artista. Una pintura on, de manera simultània, van quallar les grans tendències artístiques del moment: el surrealisme, l'expressionisme i la pintura de la Nova Objectivitat. Ella diu, encara avui: *"Era la pintura que sortia de mí, no m'inspirava ningú"*, perquè aquestes diferents tendències artístiques s'inspiraven en el seu món interior.

L'obra la va presentar a l'exposició col·lectiva del "IX Salón de Otoño" de Madrid. Molts crítics van escriure molt favorablement sobre ella: Francisco de Cossío, Francisco Arroyo, Cristoball Hall, Jorge Guillén, Manuel Abril, Juan Ramón Jiménez, Guillermo Díaz Plaja, ... Pocs dies abans havia fet una exposició individual a l'Ateneu de Valladolid.

El mateix any 1929 i també a Valladolid, va pintar "La Terra", un quadre en el qual

¹⁶⁶Catàleg de l'exposició "Ángeles Santos Torroella", Museu de l'Empordà, op. cit.

¹⁶⁷Catàleg de l'exposició: "Pintors surrealistes a l'Empordà", op. cit.

predominen els colors rojos i els verds sobre un fons ocre càlid, a diferència de "Un món" en el qual predominen les tonalitats blaves, ocres i grises. El blau l'utilitzà per a l'aire o l'aigua que envolten el sol, conformant el seu resplendor.

En aquestes dues obres l'artista va fixar, com molt bé explica Vinyet Planella, els paràmetres que guiarien tota la seva obra posterior: l'espiritualitat, l'aïllament i la incomunicació entre els éssers humans i el detallisme selectiu.

Àngels Santos Torroella va ser la primera filla d'un funcionari d'Hisenda, Julián Santos Estevez, originari de Saucelle de la Ribera, província de Salamanca, i d'una dona de l'Empordà, amb la qual es va casar, Aurèlia Torroella Rodeja. El matrimoni va tenir 8 fills, dels quals en viurien 6. La seva infantesa va transcórrer entre Portbou, Ripoll, La Jonquera, Portús i altres poblacions de l'entorn. Els trasllats de residència van ser molt freqüents, durant la seva infantesa, perquè el pare cercava millorar la situació familiar. El 1921 la família es traslladà a un poblet de la província de Salamanca i poc després a Valladolid, on la jove Àngels Santos Torroella anava al col·legi de les dominiques franceses. El 1924 se'n anaren a Ayamonte -Huelva- i ella anà al col·legi de les Esclaves del Sagrat Cor de Sevilla. Fou llavors quan va començar a pintar i el pare es va adonar de seguida de la vocació i de les capacitats de la seva filla i als 14 anys es va iniciar la seva formació artística.

En tornar a Valladolid, el 1927, el pare li posà el pintor italià Cellini Perroti com a professor de pintura. En aquella època, la família passava els estius a Portbou i la jove artista s'iniciava en els retrats de les persones que tenia més a prop: "La tia Marieta" o "Dona fent mitja", "El meu germà Rafael", "L'oncle Peret", "Els meus pares" -copiant una fotografia de 1911-, etc.

Molt aviat, el 1928, va exposar al "Salón de Artistas Vallisoletanos" la seva obra "Dona fent mitja", un oli sobre tela de 130 x 95, en el qual va representar la seva tia-àvia al bellmig de la composició fent uns mitjons de punt amb un realisme molt personal. Malgrat el domini dels colors foscos, en el vestit de la dona, i terrosos a la resta, és un quadre lluminós que traspu serenitat, afectuositat i saviesa. D'aquest període són també el seu "Autorretrat", "Nens al jardí", "Retrat d'Anita amb vestit de quadres", "Retrat de la marquesa d'Alquibla", "El vas de vi", ..

La tendència a retratar les persones que l'envoltaven va deixar pas als paisatges quan se'n anaren novament a viure a Valladolid. Uns paisatges que l'artista pintava sense sortir de casa. Aïllada a la seva cambra pintava allò que veia des de la finestra. Però no tot era solitud en la vida de la jove, perquè molt aviat va freqüentar les tertúlies literàries, culturals i artístiques, on es llegien i comentaven la Revista de Occidente, els "Cahiers d'Art", els poemes de Juan Ramón Jiménez i dels escriptors de la Generació del 27...

Després de "La Terra" va pintar "La Tertúlia", un gran llenç a l'oli, 193 x 130 cms., on les protagonistes són quatre joves de l'època que, assegudes en un interior, omplen la totalitat de la composició, la qual cosa provoca el seu atancament exagerat vers nosaltres.

El quadre inquieta per la distorsió figurativa, però més ho fan alguns dels que va pintar fins l'any 1936, en els quals la deformació es va extremar i les obres van perdre tota harmonia i tota espiritualitat. Els colors també van canviar: dominaren les tonalitats ocres i terroses, perdent nitidesa; però sempre, a cada obra, hi havia alguns elements amb tonalitats càlides. Els temes es van fer cada cop més quotidians i reals arribant, fins i tot, a l'aspror i a la

crueltat. Un exemple pot ser "Sopar de família" o "Família sopant" (127 x 96 cms.), una obra que recorda les pintures negres de Goya, l'expressionisme europeu i l'esperpent de Valle Inclán. En ella, l'avorriment i la incomunicació són les notes dominants, no solament entre pares i fills, sinó també i sobretot entre l'home i la dona.

"Habitació" (1930) és un altra obra d'aquesta època.

En "Ànima que fuig d'un somni", hi són presents la crisi de la personalitat, el desdoblament i la multiplicitat. A l'obra, una figura humana surt d'una altra, que sembla només insinuar-se i que està partida per la meitat.

En una línia semblant a la de "Habitació" va pintar "Nena morta", on representava diferents sentiments davant la mort mitjançant els rostres distorsionats de tres nenes que contempen l'amiga morta.

Possiblement en la realització d'aquestes obres hi tenien a veure les lectures de Jorge Guillén, Federico García Lorca i Juan Ramón Jiménez i també el pòsit que li havia deixat l'educació marcadament religiosa que havia rebut. Diu Àngels Santos:

"L'ànima que fuig d'un somni" se'm va acudir pensant en les hores del col·legi. Sempre ens parlaven de l'ànima... Fins que al final no feia més que pensar en un altra vida, en allò que no es veu, en la importància del que no es diu, del que no és econòmic ni material. Després de pintar amb aquestes idees, em costava viure la realitat, tal com feia l'altra gent. No sabia fer res més que pintar ... Vivía d'una manera irreal..."¹⁶⁸

D'aquest període és també una natura morta que pot recordar algunes de les obres de Valdés Leal, "Lilàs i calavera", i "El gat", una obra de composició nabi que remet per la disposició de les figures i per les formes, a "El menjador" de Bonnard.

Aquesta artista, que va començar a exposar de molt jove, ho ha continuat fent al llarg de la seva vida. En els anys 30, va participar en el "X Salón de Otoño" de Madrid el qual li va oferir el seu saló individual on hi va exposar 34 obres que van rebre molt bona crítica a les revistes del moment: "La Gaceta Literaria", "Blanco y Negro", "Mirador", "Crónica, ... La crítica situava les obres entre el surrealisme i l'expressionisme. També va exposar en el Carnegie Institute de Pittsburg (EEUU) el 1930, 32 i 33.

Durant la seva estança a Donosti, on es va traslladar la família a finals de 1930, participava en les tertúlies del Casino amb Halma Angélico, l'arquitecte Aizpurua i els pintors Carlos Ribera i Jesús Olasagasti. El 1931 va exposar a la Societat d'Artistes Ibèrics a Oslo, al "Círculo de Bellas Artes" de Madrid i va fer una exposició individual al "Casino de Bellas Artes" de Donosti. Allà la van visitar Ernesto Giménez Caballero, Federico García Lorca i Vicente Huidobro. També va exposar a Copenhague i a Berlín.¹⁶⁹

El 1933 la família se'n anà a viure a Barcelona i ella estiujejà a Portbou i a Olot, allà va conèixer Joan Teixidor i Ignasi Agustí.

¹⁶⁸Vinyet Panyella, op. cit. pàg. 60.

¹⁶⁹El llibre citat de Vinyet Panyella conclou amb una extensa cronologia on hi figuren totes les exposicions individuals i col·lectives en les quals va participar l'artista.

El 1935 va exposar a les Galeries Syra de Barcelona i allà va conèixer qui es convertiria l'any següent en el seu marit, el pintor Emili Grau Sala. Tot coincidint amb l'inici d'aquesta relació, l'artista va portar a terme una profunda revisió de la seva obra que va provocar un canvi radical en el seu llenguatge plàstic. La seva pintura es va suavitzar, els colors es van aclarir i la temàtica va passar a ser més lleugera i menys trascendent. Com a conseqüència, els seus retrats i els seus paisatges esdevingueren cada vegada més realistes i perderen tot tipus de simbolisme.

Retrats va ser el gènere que més va cultivar durant els anys 40 i 50. Uns anys en els quals va compaginar la pintura amb la dedicació al seu fill que havia nascut el 1937 a Canfranc, un any després de casar-se. En aquest poble d'Osca vivia l'artista des que Emili Grau Sala s'havia establert a París. En esclatar la Guerra Civil, el matrimoni va marxar a Mazanet-sur-Tarn i, al poc temps, Emili Grau Sala decidí anar-se'n cap a París, mentre que ella va tornar cap a Canfranc on residia la seva família.

A Canfranc hi va viure donant classes de pintura en un col·legi de monges fins el 1946 i participant en exposicions individuals (Sala Libros de Saragossa el 1941; Casa del Libro de Barcelona el 1942; Galerias Estilo de Madrid el 1943; col·legi de Santa Teresa de la Univesitat de Madrid, etc) i col·lectives (Nacional de Belles Arts de Barcelona el 1942). Després va viure una curta temporada a Madrid, i posteriorment, a Figueres i a Portbou durant quatre anys, en els quals va pintar poc, però va continuar exposant, potser amb menys freqüència. (1951: exposició individual a Figueres; 1955: participà en la Bial Hispanoamericana de Barcelona).

D'aquesta època són molts del retrats del seu fill Julián -qui, a la vegada, també retratava l'artista-, de l'Anita, de la Rosita, etc.

El 1960 es va establir a Barcelona i va reprendre amb força la pintura. Durant aquests anys pintava paisatges dels llocs en els quals vivia o pels quals passava. Va pintar, sobretot, paisatges de Barcelona, París i Cadaqués. El 1962 se n'anà a París a retrobar-se amb Emili Grau Sala i, fins el 1975, la seva vida va transcórrer principalment entre les dues ciutats: París i Barcelona. Les exposicions continuaren: a Barcelona ho va fer al Col·legi d'Arquitectes, el 1966, i a la Sala Rovira, el 1969, i també va participar en el VI Salón Femenino de Arte Actual, el 1967.

A la dècada dels 70 va començar a estiuajar a Sitges, cosa que continuaria fent fins avui. Allà enterraria, el 1975, el seu marit i des de llavors abandonà definitivament la seva residència a París.

Els paisatges que va pintar des de finals dels anys 60 fins avui són delicats i subtils, pintats a l'oli o a l'aquarel·la amb tonalitats pàl·lides i formes poc definides, de manera que la sensació de fugacitat està present a tota la composició, com ho és la pròpia vida. Els paisatges continuen sent vistos des d'una finestra o des d'un balcó; l'artista continua sense participar-hi, mantent-s'hi sempre distanciada. Són paisatges que semblen haver estat contemplats de forma ràpida, fugaç.

La seva pintura sempre ha estat una pintura autobiogràfica. Àngels Santos Torroella sempre ha pintat i pinta allò que l'envolta i ho fa de diferent manera segons sigui el seu estat d'ànim.

Les exposicions han continuat. Ha exposat a Barcelona, Osca, Madrid, Saragossa, Sitges i Figueres. Ha participat en exposicions col·lectives com a dona, com a surrealista i com a avantguardista ("El surrealismo español", Madrid 1975; "Els surrealistes empordanesos", Figueres 1977; "Mujeres en el arte español contemporáneo", Madrid 1984; "Surrealisme a Catalunya 1924-1936. De l'amic de les arts al logicofobisme", Barcelona 1988; "Avantguardes a Catalunya 1906-1939", etc.). Aquest estiu de 1998 a la Galeria Àgora-3 de Sitges s'ha pogut contemplar un bon recull de la seva obra recent.

Aquesta artista no solament ha pintat i pinta, també ha il·lustrat llibres i contes, com el llibre de Knut Hamsun "Bajo las estrellas", ed. Plaza Janés, Barcelona 1942, i ha decorat l'església de la Visitación a Las Rozas, Madrid, el 1992. Aquest mateix any, el seu gran quadre "Un món" va ser adquirit pel Centro de Arte Reina Sofia de Madrid on es pot contemplar.

Com deia Montserrat Vayreda Trullol¹⁷⁰, l'obra d'Àngels Santos Torroella impacta i és plena de cadència i de poesia. La seva obra no pot deixar a ningú indiferent, és una obra que la mires i la sents, que té una gran força transmissora i comunicativa.

Surrealista fou també **Maruja Mallo**, l'artista nascuda a Vivero, Lugo, el 1909. Maruja Mallo va fer la seva primera exposició el 1928 a la "Revista de Occidente", una exposició que li va organitzar Ortega y Gasset i que li va obrir les portes al món de les il·lustracions de revistes i llibres. El 1930 va realitzar els decorats de "Santa Casilda" de Rafael Alberti. Dos anys més tard participava en la "Exposición de Arte Español" realitzada a Pittsburg, en el Carnegie Institute, i en la "Asociación de Artistas Ibéricos" de Copenhague. El mateix any va obtenir una pensió de la "Junta de Ampliación de Estudios" i se n'anà a París, on va exposar a la Galeria Pierre Loeb. A París va entrar en relació amb el grup de surrealistes (Magritte, Arp, Aragón, Miró, etc.) i freqüentava les tertúlies que el grup realitzava al café de la Place Blanche. Les exposicions es van succeir en aquells anys. A més de les ja citades, el 1933 va participar en el Saló de la Tardor i dos anys després, el 1935, ho feia en el "Arte Contemporáneo Español" que es celebrava a París, en el Jeu de Paume. El 1936 va fer una exposició individual a ADLAN (Salón de Amigos de las Artes Nuevas) de Madrid i va participar en l'Exposició Lógicofobista celebrada a Barcelona, als baixos de la Llibreria Catalònia, i en l'Exposició Surrealista que es va fer a Londres a les New Burlington Galleries.

Haurien de passar 9 anys fins la seva propera exposició individual a la Galeria Ruiz Castillo de Madrid i la participació en la col·lectiva de "Arte Español Contemporáneo", realitzada en el Museu d'Art Modern de Buenos Aires.

A les seves primeres obres tocava el tema de les verbenes i utilitzava formes un tant barroques; la seva, era una manera irònica i sense tòpics de tractar el món popular. Poc a poc els seus quadres van perdre els colors i acabaren dominant les games grises, negres i blanques i, en els temes, va fer la seva aparició la mort i els malsons en forma d'ossos, closques i deixalles. En arribar a l'etapa de maduresa, després d'un breu parèntesi fent models per a l'Escola de Ceràmica, es va endinsar en els temes camperols, tractats amb colors clars i optimistes i amb formes monumentals i rodones de tendència geometritzant.

Maruja Mallo havia estudiat a l'Escola de Belles Arts de S. Fernando de Madrid on va

¹⁷⁰Catàleg de l'exposició: "Pintors surrealistes a l'Empordà", op. cit.

fer amistat amb Remedios Varo, Delhy Tejero i Salvador Dalí. Fou Dalí qui la va introduir en el grup de la Residència d'Estudiants (Lorca, Buñuel i d'altres) i, d'aquesta manera, es va convertir en un membre destacat de l'avantguarda naixent. El 1927 va formar part de la "Primera Escuela de Vallecas" d'Alberto i Benjamín Palencia. També va ser amiga de Miguel Hernández amb qui va descobrir estèticament Castella.

El 1937 es va exiliar a Buenos Aires on va romandre fins el 1965. Allí es trobaria amb el seu amic Ramón Gómez de la Serna, qui li va escriure "Lo popular en la plástica española a través de mi obra" referint-se a Maruja Mallo. Durant la seva llarga estança a Buenos Aires va alternar la seva activitat artística amb la de conferenciant i la de decoradora mural. Va participar en la "I Bienal Hispanoamericana de Arte" celebrada el 1951 a Madrid i en el Pabelló Espanyol de la Fira Mundial de Nova York el 1964.

Durant els anys 70 va participar en les exposicions d'avantguardistes realitzades a Madrid, com "Surrealismo en España", "Orígenes de la Vanguardia Española", a la Galeria Multitud, "Vanguardia española 1900-1977", a la Galeria Theo, etc. i va fer dues exposicions individuals: el 1979 a la Galeria Ruiz Castillo i a la Guillermo de Osma de Madrid i, el 1992, a la Galería Pardo Bazán de La Coruña. El 1990 va rebre el premi d'Arts Plàstiques de la Comunitat de Madrid.

Es poden trobar obres seves en el Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid i en el Museu de les Escoles Contemporànies Estrangeres de París.

Elvira Homs Ferrés (Vilassar de Mar 1905, Barcelona 29/5/1954), filla de l'arquitecte Lluís Homs i de la també artista Maria Ferrés Puig, va estudiar pintura amb la seva tia, la pintora de flors Emília Coranty, però mai es va sotmetre a l'academicisme i es va endinsar ben aviat vers el **cubisme**. El 1927 va participar en la primera exposició d'art que es va realitzar a Vilassar de Mar amb l'obra "Venedors de Plumeros" (c.1926) i, a la petita ressenya que aparegué a la revista "L'Ona" del mes de gener del mateix any, es deia que havia estat l'única obra cubista presentada i que els colors que s'havien utilitzat desconcertaven. L'obra era qualificada d'ingènua pel fet de ser la primera obra cubista de la jove artista.

El 1926 ja havia exposat a les Galeries Dalmau de Barcelona i, a partir de llavors, Josep Dalmau va ser qui la va animar sempre a continuar pintant. Posteriorment va participar de manera regular en les exposicions que s'organitzaren en aquestes galeries, com les col·lectives anuals d'inauguració de temporada dels anys 1927 i 1928, i en la d'art modern nacional i estranger de l'any següent. Aquest mateix any hi va fer també una exposició individual.

Va participar també en el Primer Saló de Montjuic amb l'obra "La noia del llibre" (c.1930) -64 x 50 cms.- i en el de 1934 amb l'obra "Clavells rosa". També ho va fer en el Concurs d'aquarel·les organitzat per l'Agrupació d'aquarel·listes de Catalunya, celebrat a Barcelona el 1930 amb l'obra "Tabac i vi" (1930), una petita peça de 25 x 34 cms. amb la qual va obtenir un dels cinc primers premis.

Les primeres obres exposades a les Galeries Dalmau tenien colors sense sordina i mostraven una acusada reducció de les figures a formes geomètriques. Algunes de les seves obres dels anys 30 recorden les de Vuillard i a d'altres és molt palesa la influència futurista; aquest fet podria explicar-se per la relació que va mantenir amb el grup de Rafael Barradas. Sobre la seva obra deia J.F. Ràfols, en el seu diccionari, que tocava temes banals o gairebé de

fada; que li agradaven les natures mortes amb objectes trivials als quals donava visions de somni i que es tractava d'una "vera sensibilitat femenina abocada a la pintura."

Aquesta artista, avantguardista en el seu temps, encara molt desconeguda avui, va pintar Natures Mortes, retrats, paisatges, flors i algun tema religiós. El seu autorretrat de 1934 pot ser considerat una veritable obra **cubista cezanniana**.

Cubista també va ser una part important de l'obra de la santanderina **Maria Blanchard** (Santander 1881, París 1932) qui va agafar el cognom matern com a nom artístic; ella es deia María Gutierrez-Cueto Blanchard i era la gran dels cinc fills que va tenir el matrimoni format per Enrique Gutierrez Cueto i per Concha Blanchard Santisteban.

L'artista és comparada sovint amb Toulouse-Lautrec, perquè, com ell, va patir de greus problemes físics des de petita; la causa no es ben coneguda, es diu que va caure dels braços de la mainadera o que la mare va caure d'un carro de cavalls quan estava embarassada d'ella. Ben aviat, però es va interessar per la pintura i es va traslladar a Madrid per a la seva formació artística. Allí, des de 1902, va estudiar amb Manuel Benedito, amb Fernando Álvarez de Sotomayor i amb Emilio Sala. El 1904, en morir el seu pare, la família es va traslladar a Madrid i el seu oncle Domingo, germà del pare, es va fer càrrec de les despeses de la seva educació. Els estius els passava a Cabezón de la Sal on donava classes del pintura a l'únic alumne del qual es té constància avui, Cesar Abín.

El 1906 va participar en l'Exposició Nacional de Belles Arts amb l'obra "Gitana" i dos anys després hi presentava "Els primers passos", obra -perduda avui- amb la qual aconseguí la medalla de bronze. De la Diputació i de l'Ajuntament de Santander va aconseguir unes pensions amb les quals va poder anar-se'n a París, on es va matricular a l'Acadèmia Vitti en la qual impartien classes els pintors Van Dongen i Hermen Anglada Camarasa. D'aquest agafaria la utilització del color que l'atancaria vers l'estètica expressionista i amb Van Dongen entraria dins l'estètica fauve. Amb ells es va allunyar definitivament de l'academicisme. També va entrar a formar part de "l'Escola de París" i va iniciar una gran amistat, que duraria sempre, amb Diego Rivera.

Va tornar a Espanya i va participar amb "Les nimfes que encadenen Silè" en l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1910, on obtení la segona medalla. L'any següent, va rebre de les citades entitats de Santander una beca que li permeté tornar a París per dos anys més. Allí conegué Jacques Lipchitz i Juan Gris, prenent contacte amb el nou moviment cubista, però no va començar a seguir aquesta estètica fins dos anys després.

L'inici de la 1a GM la va sorprendre a Mallorca amb tot un grup d'amics, entre ells, Lipchitz, Diego Rivera, Angelina Belloj, etc. Va tornar a Madrid on s'instal·là al pis de la família del carrer Goya que el va compartir amb la seva amiga la novel·lista Concha Espina. A Madrid assistia a les tertúlies del Pombo, iniciades per Ramón Gómez de la Serna. Va conèixer Marie Laurencin, el matrimoni Delaunay i Federico García Lorca, entre d'altres. El poeta li va dedicar una elegia.

En aquesta època va pintar l'obra que marcaria tota la seva carrera porterior "La Comulgant" i que exposaria el 1921 al Saló dels Independents de París. També va participar en la polèmica exposició organitzada per R. Gómez de la Serna el 1915, "Pintores íntegros", que va arribar a ser clausurada per les autoritats. D'aquests anys data un preciós oli sobre tela de 161 x 97 cms. que es pot contemplar al Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia de

Madrid, "Dona amb ventall" (1916). L'obra, en la qual dominen els colors càlids, el roig i el groc, segueix a la perfecció l'estètica del cubisme anàlitic, sense perdre del tot el referent figuratiu de la bella figura femenina. Però la major part de les seves obres d'aquest període són natures mortes de petits formats, "Gueridon" (1917-18) -26,5 x 20,5 cms.-, "Composició Cubista" (1918) -27 x 20,5 cms.-, "Bodegó amb ampolla blava" (1918) -25 x 19 cms.- "Bodegó de la pipa" (1918) -40 x 30 cms.-, etc. Recentment totes aquestes obres es van poder contemplar a l'exposició realitzada a Pamplona, en el centre de cultura "Castillo de Maya", organitzada per la Caixa d'Estalvis de Navarra durant els mesos de gener i de febrer de 1998.

També en aquest període va obtenir una càtedra de dibuix a l'Escola Normal de Salamanca, però va impartir classes poc temps perquè la seva obra no s'entenia i l'alumnat es reia d'ella. Ho va passar molt malament i va decidir abandonar definitivament el país i traslladar-se a París, on va retrobar els vells amics i va començar a gaudir de l'èxit de les seves obres. El 1920 va participar a Brusel·les en l'Exposició "Els Cubistes i els Neo-cubistes", a la qual hi participaren també Picasso, Braque, Rivera, Severini, Valmier, Lipchitz, Léger, Lhote, Metzinger, ... Però Maria Blanchard, protegida per Rosenberg, es va començar a distanciar de l'estètica cubista i va reprendre poc a poc la figuració.

A Partir de 1922, al temps que s'iniciaren els seus problemes econòmics, que ja havia patit altres períodes, l'artista abandonava definitivament l'estètica cubista i es va endinsar en una figuració carregada d'expressionisme que ja mai abandonaria. Els seus colors es van fer menys vius i s'atancaren a la tristor. Les seves figures humanes, moltes d'elles femenines es convertiren en éssers malalts i dolents amb rostres tristos i plens de melancolia. Poc a poc la seva obra es va fer més realista. Entre les obres dels anys 20 senyalaria "La Cuisinière" (1924), un oli sobre llenç de 100 x 74 cms. que avui es troba al Petit Palais de Ginebre, com "La Tireuse de Cartes" (1924-1925), un altre oli sobre tela de 97 x 130 cms., "Maternité" (1925) de 56 x 66 cms. i "La Toilette" (1928) de 100 x 73 cms. Actualment, el Museu de Belles Arts de Santander té exposades dues obres de l'artista d'aquest període: "Muchacho leyendo" (c.1926), un oli sobre llenç de 55,2 x 46 cms. i "La Comida en familia" (c.1925), un pastel sobre cartró de 114 x 146 cms. També s'hi exposa una altra obra atribuïda a l'artista: "Mujer con vestido rojo" (c.1925), un oli sobre fusta de 48,9 x 30 cms., però el Museu disposa de més obres en els seus fons.

La tuberculosi i l'esgotament van acabar amb la vida de l'artista el mes d'abril de 1932, quan pintava de manera obsessiva flors de colors molt estranys.

Posteriorment, l'any 1976 la Galeria Biosca de Madrid i les Galeries Laietanes de Barcelona li organitzaren una exposició individual. També es van exposar obres seves, el 1977, a la Galeria Sur de Santander i, el 1980, organitzà un altra exposició el Banc de Santander de la mateixa ciutat i la Sala Gavar de Madrid. El 1981 se'n feia una al Museu Camón Aznar de Saragossa i un altra a la Fundació Santillana de Santillana del Mar. L'any següent, el 1982, el Museu Espanyol d'Art Contemporani de Madrid n'organitzava una altra.

L'obra d'**Olga Nicolaevna Sacharoff** es difícil de classificar en una sola avantguarda. Si bé quan va arribar a Barcelona amb el seu company, el pintor i fotògraf Otto Lloyd, fugint de la 1GM, seguia l'estètica **cubista cezanniana**, al poc les obres realitzades els anys 1915, 16 i 17 s'endinsaren en el **cubisme sintètic**, dominant les representacions de natures mortes, com per exemple, "Sense títol"¹⁷¹, un carbonet sèpia sobre paper de 28,5 x 22 cms. (1917).

¹⁷¹L'artista mai va posar data a cap tela, malgrat totes les obres les signava amb lletra molt clara, segons diu una de les comissàries de l'exposició "El món d'Olga Sacharoff" en el catàleg de la

En "Un bust femení" (1913-15), un oli sobre tela de 85 x 72 cms., l'artista va reduir les formes de la figura femenina, tot contraposant línies rectes i corbes. En aquesta obra donava encara molta importància a la representació del volum que aconseguia amb l'ús de formes corbes i la representació d'ombres. És una obra de paleta molt reduïda, on els pocs colors, crus i negres, s'han aplicat amb grosses pinzellades ben visibles. Aquesta mateixa línia segueix el "Retrat d'Arthur Gravan" (c.1913), un oli sobre llenç i collage de 111 x 94 cms., on les formes són molt més allarguissades.

Ahora feia unes pintures que seguien un cert primitivisme naïf que es convertiren en un dels trets definidors de les seves obres. Aquestes obres recorden les d'Henri Rousseau. El Douaner, sobre tot aquelles on les figures estan disposades en un paisatge amb arbres; en elles, l'artista acostumava a utilitzar la perspectiva linial amb un punt de fuga clar i molt sovint central. Les figures es simplificaven com les fetes per un infant; els arbres tenien llargues tiges i fulles pintades amb tota minuciositat: pintades una a una amb nítids cortorns. Aquesta línia segueixen les obres: "Autorretrat del medalló" (1914), "Els nuvis" (s.d.), etc.

La parella Olga N. Sacharoff i Otto Lloyd es van instal·lar a Barcelona el 1916. Ella havia nascut a Tiflis, en el Caucas, el 28 de maig de 1889, en una família benestant. El pare i l'avi eren metges i la mare era d'origen persa. Es va formar artísticament a l'Escola de Belles Arts de Tiflis i, el 1910, se n'anà a Múnic, on eren Kandinsky i Jawlensky, i després a París, on vivien molts artistes russos amb els quals va entrar immediatament en contacte. A Múnic hi vivia també, de manera diletant, Otto Lloyd, gràcies als diners que li enviava quinzenalment la seva mare des de Suïssa. Però la parella es va conèixer un estiu a Capri i després van coincidir a París on ella s'havia instal·lat amb la seva amiga Dagmar Mouat. Tots coincidiren a casa de Marie Vassilief, tota una institució a Montparnasse: reunia al seu entorn la colònia russa i durant la 1a GM va improvisar una mena de cantina barata, on es menjava molt bé. El 1912 la parella se n'anaren a viure plegats i visqueren l'ambient avantguardista de la ciutat: el fauvisme ja havia passat, però el cubisme causava furor.

Olga N. Sacharoff estava en un procés de depuració formal i de fragmentació cubista que l'endinsà en el cubisme quan arribà a Barcelona. Segons Cirici Pellicer, ella va ser la introductora del moviment a la ciutat.

En esclatar la 1a. GM se n'anaren a Mallorca, després a Céret, la "meca del cubisme", on van conèixer Manolo Hugué i Tototte, la seva muller, amb els quals l'amistat els duraria tota la vida, i, finalment, a Barcelona. La vida artística viscuda a París i a Céret quedaria palesa a les seves obres. A Barcelona, després de viure en diferents indrets, es van instal·lar al barri de Vallcarca on vivia Helène Grounhoff i el pintor Canchourne, mantenint, però, el pis de París on ella hi passava els hiverns amb la seva amiga Dagoussia. Durant les dècades de 1920 i 30 passava els hiverns a París, els estius a Tossa de mar i la resta de l'any a Barcelona.

Quan va arribar a Barcelona, a les Galeries Dalmau s'exposaven les obres orfistes del matrimoni Delaunay i, a les mateixes galeries, s'hi va fer una exposició dedicada al cubista Gleizes. A la ciutat hi havia arribat també Picabia, quan ja havia editat als EEUU la revista "291" antecedent de la "391" de Barcelona que es començaria a editar el gener de 1917 i de la qual en sortirien quatre números. En ella hi van col·laborar, Otto Loyd, Marie Laurencin, Apollinaire, Picabia i la pròpia Olga N. Sacharoff hi va fer il·lustracions. També s'hi editava la revista "Troços", nascuda sota la iniciativa de Josep M^a Junoy.

mateixa.

Aquests 10 o 12 primers anys que l'artista va passar a Barcelona fou una veritable desconeguda, mentre a l'estranger exposava quadres amb motius catalans. El pintor Emili Grau Sala, qui seria el marit d'Àngeles Santos Torroella, la va descobrir i el dibuixant Pere Prat li va dedicar un article. Des de llavors es va incorporar al moviment artístic de la ciutat.

Els estius a Tossa, la "Babel de les Arts" segons Rafael Benet, s'hi reunien molts artistes: Olga N. Sacharoff i la seva amiga Dagmar Mouat, Béla i Andrée Szilard, Gabrielle Buffet, Juliette i Albert Gleizes, Marie Laurencin, Otto van Watjen, Francis Picabia, ...

En iniciar-se la dècada dels anys 20, la seva pintura s'allunyà del cubisme, tot mantenint encara l'austeritat en els colors pròpia d'aquest moviment. En els temes dominaren encara les natures mortes que, poc a poc, prenién volum. Al poc s'interessà en la representació de les figures humanes que acostumava a representar frontalment, amb formes simplificades i contorns nets, decantant-se tot seguit vers una pintura naturalista, amb pinzellades gruixudes i espesses, i composicions tallades que donaren molta més sensació de moviment.

De vegades les figures presenten els ulls buits i recorden les de Modigliani, com les de l'obra "Matrimoni", un oli sobre llenç de 70 x 91 cms.

En aquesta època l'artista enviava regularment un quadre al Saló de París i va exposar en els Salons d'Automne de 1920, 21, 22 i 28. La premsa de la capital francesa elogiava la seva pintura per la seva imaginació, pel divertits que eren els quadres que recordaven els d'Henri Rousseau i pel seu decorativisme. El 1922 va exposar per primera vegada a Barcelona; va participar en el Saló de la Tardor, a les Galeries Laietanes. El 1923 va exposar al IV Salon de l'Araignée amb Chana Orloff, qui també va romandre a Barcelona durant la 1a GM, i amb Marie Vassilief. El 1926 i el 1927 va coincidir amb totes dues a d'altres exposicions. Aquest mateix any va participar en els Salon des Independents amb tot un grup de retrats i d'obres de flors. El 1929 va fer una exposició individual a una de les millors galeries de París, la Bernheim Jeune, i després a "Le Petit Parisien". La crítica va parlar d'una nova Marie Laurencin russa.

Però la parella, que ja mantenia una freda relació, va entrar en una greu crisi i es van separar. Ella va patir una depressió que li va fer perdre la confiança en sí mateixa i va deixar de pintar. El 1934, després d'un silenci de 5 anys, va exposar a les Galeries Laietanes de Barcelona i l'any següent va participar en l'exposició de Primavera, Saló Montjuic, i va ser nomenada "Membre Societari" del mateix.

Del 1934 és, probablement, la seva obra "Pique-Nique", un oli sobre tela de 65 x 81 cms. que es troba al Museu Municipal de Tossa de Mar. En ella, un grup de figures passen el dia en una clariana d'un bosc o d'un parc. Les figures, de formes simplificades i arrodonides, estan representades en diferents actituds i positures: unes xerren, les altres preparen el menjar, ... En primer terme, va posar un gos i una dona asseguda al terra, al costat de les estovalles blanques parades, la qual dona el pit a la criatura que sosté juganera en els seus braços. A l'obra hi apareixen més animals, com es costum a moltes obres de l'artista, entre ells, gossos i cavalls. Les figures, sense rostre definit -podem ser qualsevol de nosaltres-, es perden entre els arbres i els matolls, vegetació pintada amb minuciositat i detallisme. Les petites fulles dels arbres brillen per la llum del sol que s'intercala entre elles. Al fons, entre les

tiges, es veuen les cases blanques amb teulades roges d'un poblet situat a la vorera de suaus muntanyes. És una composició alegre que encara guarda certs elements naïfs.

En esclatar la Guerra Civil, Olga N. se n'anà cap a París i s'ajuntà novament amb Otto Lloyd. El 1939, la parella exposava conjuntament a la Galeria Perls de Nova York i, el mateix any, retornaren a Barcelona, on visqueren al barri del Putxet. La seva casa es convertí en un centre de tertúlies de músics, artistes, arquitectes, crítics d'art, escriptors, etc.. L'artista els va retratar tots a l'obra "La Colla" de 1945, on hi surten 41 persones. L'artista vivia l'ambient cultural del moment, organitzava les tertúlies, assistia a concerts de música, en un clima dominat per la clandestinitat, el marc era la residència del matrimoni Bonet.

Artísticament, des del seu retorn a la ciutat, es va vincular molt estretament a la Galeria Syra i es va oblidar de la pintura avantguardista dels seus inicis. Possiblement l'artista volia triomfar, viure del seu treball artístic. No obstant, era totalment conscient de la situació que atravesava el país els primers anys de la post-guerra. La seva obra, però, va entrar en els circuits tradicionals, convertint-se en una pintura decorativa de retrats, d'escenes costumistes i d'interiors poètics. Rebia molts encàrregs i la dona va passar a ser la principal protagonista a les seves obres: dones en interiors o exteriors, acompanyades generalment d'animals domèstics, maternitats, dones amb flors i dones davant del mirall en sortir del bany. També pintava flors, paisatges, retrats i escenes de gènere.

El 1943, seleccionada per Camón Aznar, va figurar en el I "Salón de los Once" que organitzà Eugeni d'Ors a la Galeria Biosca de Madrid. Deu anys després va accedir a fer una retrospectiva de les teles pintades a París entre 1910 i 1930. El 1960 la Direcció General de Belles Arts li va organitzar a Madrid una exposició de tota la seva obra, des de 1910, fins a les peces més recents i, el 1962, la "Asociación española de Críticos de Arte" n'hi va organitzar una altra.

El 1964 el grup que formava part de les seves tertúlies es va mobilitzar perquè la ciutat la nomenés filla adoptiva i perquè l'Ajuntament li concedís la Medalla de la Ciutat. Y ho van aconseguir. Tres anys després, moria l'artista a Barcelona.

De la seva obra s'ha dit que utilitzava un llenguatge pictòric subtil i delicat; que era un obra optimista i comunicativa i que la seva era una tècnica "cuidadosa i apurada"¹⁷² Però també se li han aplicat tots els tòpics: decorativisme, ingenuïtat, pintura femenina, ... El 1934, Pere Prat es referia a Henri Rousseau, i deia que el seu art havia influït en el de moltes dones, com Madeleine Luka, Hermine David, Olga Sacharoff i d'altres,

"(...) les quals, amb l'ajut de llur feminitat i llur refinament, han portat aquest art, a vegades atacat de barbàrie, fins a les delicadeses espirituals i materials de l'art primitiu italià o de les miniatures perses. Olga Sacharoff és el pintor més complet d'aquestes tendències (...)"¹⁷³

En algunes ocasions va ser incitada a reprendre l'avantguarda que impulsava la "Academia Breve de Crítica de Arte" a l'entorn d'Eugeni d'Ors i se la va invitar a participar en el "Primer Salón de los Once".

¹⁷² Juan Cortés: "Olga Sacharoff" Dirección General de Bellas Artes. Estades Artes Gráficas, Madrid, 1960.

¹⁷³ Pere Prat Ubach: Rev. "Mirador" del 21/5/1931, pàgs. 27 i 28. ("el pintor més complet": potser el 1931 la concordància gramàtica en femení no afectava les pintores).

També va il·lustrar algun llibre com "La casa de Claudine" de Colete, el 1944, i "Netochka Nezvanova" de Dostoievsky (1949), el seu escriptor preferit, i va fer algun gravat, com el de la col·lecció de Rosa Vera del 1951.

En aquest apartat només s'ha fet referència a avantguardistes catalanes i de l'estat, malgrat varen ser moltes les artistes avantguardistes a la resta del món occidental, i mereixerien un estudi dedicat solament a elles. Com deia Francisco Calvo Serraller:

"Ciertamente, el que las mujeres pudiesen materializar su capacidad de creación artística no era factible sino entre las filas de aquellos movimientos, cuyo objetivo estaba relacionado con la ruptura y la liberación. En general, los de la vanguardia histórica. En ellos fue, desde luego, donde se inició una proliferación sustancial de mujeres artistas: Goncharova, Laurencin, Sonia Delaunay, Sophie Tauber-Arp, Georgia O'Keeffe, Frida Kahlo, Dorotea Tanning, Paula Modersohn-Becker, Gwen Jones, Vanessa Bell, Leonora Carrington, Dora Maar, Meret Oppenheim, etc., a las que hay que añadir, en nuestra esfera local, a María Blanchard, Maruja Mallo, Ángeles Santos, Remedios Varo y otras, cuya lista o es preciso hacer aquí completa. (...)"¹⁷⁴

Encara que no se'n parli, encara que la seva obra no tingui accés directe al gran públic (museus, reproduccions, il·lustracions, ...), encara que no es trobin citades als llibres, n'hi moltes, moltes més¹⁷⁵.

4.- Conclusions.

En la representació de la figura femenina en el tombant de segle es dona una ambivalència, fruit de les circumstàncies socials que es viuen a Europa. Es representa l'ideal de dona que la societat patriarcal ha creat i que és el dominant: l'ideal de la dona submissa, la dona fidel, la bona mare, en una paraula, la figura de Maria; però, a mida que el segle XIX s'acaba, es va descobrint el sexe i la imatge que es va imposant correspon a la de la dona bella i sensual, aquella que es desitja. L'artista la farà aparèixer de la manera com voldria trobar-la: com la dona que s'ofereix, que dorm, ... A la vegada, es representa la dona eròtica que atrau, però que també fa por, que pot ser un perill, com l'abisme, com la nit. És aquella imatge de dona desitjada i, al mateix temps, temuda: conjunció de l'angèlic i celestial amb el demoníac i infernal.

Ho explica molt bé Valeriano Bozal:

"Descubrir la verdad que ha permanecido oculta y que se pretende mantener en este estado en atención a prejuicios y pudores sociales. Descubrir el carácter erótico, la sexualidad femenina, pero también invertir los tópicos que veían en la mujer una figura dominada, hacer de la atracción, sin eliminarla, un peligro, un abismo, componer modelos en los que lo angélico y lo demoníaco linden sin que pueda precisarse el límite exacto.

¹⁷⁴Francisco Calvo Serraller: "Osadía del caminar en solitario. Las mujeres, pintadas por sí mismas". Diari El País, Libros, Año IX núm.393, dijous, 7/5/1987, pàg. 8.

¹⁷⁵Sobre les avantguardistes d'arreu és consulta obligada l'obra de Lea Vergine: "L'autre moitié de l'avant-garde" del 1980, traduïda al francès dos anys després i sense traducció a l'espanyol. El llibre pertany a l'exposició que l'autora va organitzar a Milà. És un llibre de consulta obligada a l'hora de fer qualsevol estudi sobre l'avantguarda. En ell es presenten obres i documents corresponents a un centenar d'artistes que van tenir un important paper en els grups de les avantguardes històriques, des del Der Blaue Reiter al Surrealisme.

Descubrir la sexualidad, centrar en ella el más fuerte atractivo, hacer de la mujer un ser de la noche, es invertir las concepciones tradicionalmente mantenidas."¹⁷⁶

Hi ha quelcom de nou en la representació de la figura femenina a finals del segle XIX i primer terç del XX? No havia estat sempre aquesta la imatge femenina que s'havia donat en el món de l'art i de la literatura occidentals?

"Expropiándola de su rostro, el pincel y la pluma masculinos han construido una imagen de la mujer polarizada entre los estereotipos de María y Eva. De la Biblia a los surrealistas, la imaginación masculina ha escindido a la mujer entre la virgen y la prostituta, la madre y la vampira: el cuerpo sumiso y asexuado en contraposición al cuerpo erotizado y ominoso.

La posición central de cuerpo de la mujer en la producción simbólica de Occidente exhibe esta fractura ambigua entre el temor y el deseo. Fuente de placer y nutrición, la mujer es también origen del riesgo y el pecado. La mirada del hombre oscila entre la fascinación y el aborrecimiento, la atracción sexual y el pánico del abismo. En el cuerpo de la mujer cohabitan degradación y trascendencia; por el temblor pintado de su carne conocemos a un tiempo belleza y suciedad."¹⁷⁷

La novetat rau en la intensificació quantitativa i qualitativa d'aquestes imatges; conseqüència, entre d'altres factors, de la incorporació de la dona al món del treball i de la importància del moviment feminista, sobretot del sufragista. Aquests fets provocaren que els carrers de les ciutats s'omplíssin de dones, especialment a l'hora d'entrada i sortida de les fàbriques. La mirada masculina es va convertir en una reacció davant la importància del nou rol femení.

Els precursors en la representació de la dona com a *femme-fatal* van ser els pre-rafaelites, especialment D.G. Rossetti qui va crear un prototipus de dona sensual i inquietant amb uns trets formals determinats: una dona jove i bella de llavis carnosos i llarga cabellera roja. Aquesta imatge de dona prefigurava la *femme-fatal* de finals de segle.

Aquestes imatges femenines van ser desenvolupades posteriorment pels simbolistes. La imatge negativa que donaren de la dona aquests artistes derivava de la seva concepció dualista del món. Segons ells, el món superior era el món espiritual i l'inferior era el món dels sentits. En aquest esquema, la dona simbolitzava l'encarnació de la dominació de l'esperit pel cos. Ella era qui feia resorgir la naturalesa animal en l'home i li impedia unir-se amb l'ideal. Les imatges de les dones que van representar deixaven ben paleses aquestes idees.

En el Modernisme les imatges femenines van proliferar. Aquest moviment donava molta importància al decorativisme i a l'ornamentació, i els seus temes solien ser molt efímers. La figura femenina va formar part d'aquest decorativisme i es va convertir en un element més del mateix. Els artistes utilitzaven les formes allarguissades, curvilínies i sensuals. El prototipus femení va ser una figura femenina de formes estilitzades, de poc volum, amb cabellera llarga de rínxols mig desfets i amb algunes flors que l'ornaven. Aquesta figura es va utilitzar com un element per a decorar altres arts, des de l'arquitectura fins a

¹⁷⁶Valeriano Bozal: "Los primeros 10 años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo." Ed. Visor, col. La Balsa de la Medusa, núm. 47, Madrid 1991, pàg. 67.

¹⁷⁷Luís Fernández-Galiano: "El cuerpo de la mujer. Iconografías del erotismo, la devoción y la misoginia" El País, Libros, Año IX, núm. 393, 7/5/1987, pag. 1.

l'objecte més quotidià: cinturons, paraigües, miralls, rellotges, pipes, etc. El decorativisme i la proliferació d'imatges femenines va trivialitzar el contingut de les representacions de la *femme-fatal*. Les imatges femenines, gràcies a l'ús dels cartells i de les il·lustracions -que triomfaren des d'aleshores- per a la publicitat, passaren a anunciar productes que s'havien de vendre a les masses.

Els avantguardistes van introduir molts pocs canvis en la representació de la dona. Es pot afirmar que en molts d'aquests moviments la dona va perdre protagonisme com a objecte artístic. Quan se la va representar, com ho van fer els fauves, els expressionistes alemanys, els surrealistes, els artistes de la "Nova Objectivitat", etc., en general, va ser amb alguns dels trets propis encara de la *femme-fatal*.

Es pot afirmar que, a Catalunya, predominen amb escreix les imatges del primer tipus de representacions: aquelles que ajuden a perpetuar l'ideal de dona que es vol mantenir de totes totes i, en canvi, manquen totes aquelles representacions de personatges literaris, històrics i mitològics que al·ludeixen de forma clara a l'arquetip de la *femme fatal*.

Les poques imatges que es troben a Catalunya d'aquest arquetip són les de les dones de la vida que actuen en els bars o en el món de l'espectacle, com les de Ricard Canals Llambí, "En el bar", "La Toilette", etc.; i poques vegades porten una càrrega moralista com algunes europees, de Rossetti, per exemple. La petita peça esculpida en bronze per Clarà, "La Cortesana", no presenta cap tret identificador com a tal.

En canvi, les referències a la "Dona-Natura" són molt nombroses i es poden trobar sota diferents formes. Com a dona envoltada de flors els exemples són múltiples en tot tipus de tècniques i materials: les escultures de Miquel Blay, "Flor boscana", "Dona i flors"; de Llambert Escaler, "La jardinera"; de Gargallo, "Marc d'un mirall amb noia i lliris"; els plafons de Gaspar Homar "Donzella agafada a una branca", "Dansa de fades en el bosc"; qualsevol de les "Al·legories" de Santiago Rusiñol; etc. En "El crepuscle" de Josep Clarà, la figura femenina simbolitza una part del dia; pot representar també una estació, com les quatre que va esculpir Llambert Escaler, etc. En aquesta mateixa línia es pot trobar la figura femenina sota el títol d'un fruit, així ho va fer Clarà a "Fruit Verd", significant quelcom encara no madur per a poder ser prés o consumit.

Són molt freqüents també les Maternitats religioses o laiques. Gaspar Homar va fer el capçal d'un llit individual amb un relleu d'una Immaculada al mig. De les laiques fins i tot un artista en va arribar a fer més de cent, és el cas de Manolo Hugué, qui acabaria esculpint, cap el 1940, una "Paternitat", de la qual en va tirar 7 exemplars, de connotacions molt diferents a qualsevol de les seves moltes maternitats anteriors. Les maternitats es poden trobar fetes en diferents materials, tècniques i estils. Gargallo en va fer el 1927 un buit relleu totalment innovador.

Proliferen les imatges religioses femenines, no solament de Verges i Santes, sinó, principalment, les imatges de dones amb referències molt explícites a la seva religiositat, la qual cosa sobta si les comparem amb les imatges de la resta d'Europa. Només s'han de recordar les imatges de finals de segle, com la "Primera Comunió" (1897) de Josep Llimona; "La lectura" (1891) o "Tornant del tros" (1896) del seu germà Joan, etc., fins la "Vida contemplativa" de Clarà, de ben entrat el nou segle (1917-18).

Sovinteixen les representacions de figures femenines que s'exposen o s'ofereixen a la

mirada, tal i com voldrien ser trobades, ja sia estirades al llit, mig adormides, com les van representar Francesc Gimeno Arasa, "Dona dormint", i Josep de Togores, "Jove dormint" (molt semblant a l'anterior); ja sia deixant-se anar, com "Cadència" de Josep Clarà. Però també són freqüents les dones abstretes, allunyades de l'espectador, tristes i melanconioses; s'ha de recordar, si més no, "Desconsol" de Josep Llimona, "Eva" d'Enric Clarasó i alguna de les figures ajupides de Manolo Hugué. També són freqüents les malaltes, com "Clorosi" de Sebastià Junyent Sants o "La Malalta" de Rusiñol. Aquesta darrera obra hi ha qui la interpreta com la jove morfinòmana, en moment de carència de la droga. El món de la droga relacionat amb el plaer, mitjantçant la imatge femenina, el va representar Alexandre de Riquer a "Figura femenina olorant cascall", on la jove no és una persona, sinó un ésser amb ales de libel·lula, un dels animals preferits pels modernistes.

Diferents són moltes de les dones representades per Ramón Casas Carbó, qui va representar des d'un nu femení estirat al terra, vist des del cap de la jove, on tot el seu cos és un perfecte escorç i de cap de les maneres la jove se'ns ofereix, fins "la Mandra", una bona representació del "dolce far niente" femení. A la vegada serà un dels primers artistes en representar la dona moderna que fa esport, que va en bicicleta, que pren tranquil·lament tota sola un refresc en una tauleta exterior d'un bar, etc.

De caire més pervers podrien ser les representacions de dones amb animals, però a Catalunya, mai s'arribà als extrems de les representacions europees, com pot ser el cas de "Rinoceront i verge" d'Alfred Kubin, on una jove sembla oferir-se sexualment al fàl·lic animal. Aquí, aquests temes es van tractar amb ironia, com a "Les cotorres" de Joaquim Sunyer Miró. En aquest cas, les connotacions no van, en absolut, dirigides a la dona sexualment desitjada que manté relacions perverses amb animals o s'identifica amb ells, sinó al tòpic de la xerrameca femenina.

El mateix passa amb les imatges de dues dones, la relació de les quals ha estat tractada de manera molt subtil a Catalunya i, en general, sota el títol d'amigues. Aquest és el cas de les moltes representacions de Manolo Hugué de "Dues catalanes", o l'obra "Noies catalanes" de Josep de Togores, o l'escultura "Ritme" de Clarà que, potser, sigui una de les més explícites quant a contingut lèsbic juntament amb la citada de Josep Togores.

També són molt escases, per no dir nul·les, les imatges de temes mitològics, tret de les Venus, Eves, bacants i alguna Leda amb el cigne, com les de Manolo Hugué i la sèrie de deeses que va esculpir Clarà. El mateix Clarà va esculpir el 1909 un rostre femení, buit pel darrere, que va titular "Esfinx". El títol de l'escultura, en ser només un rostre, sembla al·ludir més al caracter enigmàtic i inescrutable del mot que a l'ésser mitològic propiament dit. El fet d'haver representat solament un rostre converteix l'obra en enigma. S'ha trobat alguna Andròmeda i una estatueta d'Ismael Smith, titulada "Símbol" que podria voler ser una veritable harpia.

Tres fets, íntimament relacionats, explicarien la peculiaritat catalana: el retràs en el procés industrial que va patir el país respecte Europa, la gran importància que tenia encara l'església catòlica en la societat catalana, i la poca força i el caracter eminentment conseqüent del moviment feminista espanyol, en general, i català, en particular. Concretament en el món de l'art, s'ha de recordar el pes del Cercle Artístic de Sant Lluc, una institució que es va crear el 1893, seguint les orientacions doctrinals de Josep Torras i Bages, com a reacció a l'humorisme anticlerical del modernisme bohemí. Es caracteritzava per un rígid moralisme catòlic, per un culte excessiu a les virtuts familiars i per un fort desig d'entroncar amb els

gremis medievals. Per aquesta institució van passar molts artistes i es pot considerar que el Noucentisme té una de les arrels en la línia marcada per aquesta entitat. Quan el Cercle Artístic de S. Lluç va iniciar la seva davallada, a la segona dècada del segle XX, encara es va celebrar un Congrés d'Art Cristià amb la finalitat de continuar mantenint el control sobre el fet artístic per part de l'església.

A Europa, la representació de l'arquetipus de la "femme fatal", sota diferents formes, va quallar de manera tan forta a la societat del moment que les dones utilitzaven l'autorretrat per a representar-se a sí mateixes i, moltes vegades, l'utilitzaven com a reivindicació de la seva tasca de pintores professionals. Quan es representaven de manera genèrica, era amb els mateixos valors masculins -tret de poques excepcions-, per la qual cosa no hi havia canvi en la mirada, no es reinterpretaven, no es reinventaven, no subvertien, de cap de les maneres, aquells valors que s'havien establert socialment sobre elles mateixes.

Cap tipus de qüestionament sobre la bellesa femenina ni sobre la virtut de les monges, es troba a l'obra "La màrtir" de Susanne Bethemont, on una jove desmaiada al terra, amb el cos lleugerament corbat cap enrere, es assistida per una monja. Tampoc hi ha cap novetat en l'Ofèlia entrelligada en els seus propis cabells que va pintar Mary G. Houston, ni en la Salomé del 1898 de Juana Romani, viva imatge de la dona degradada i perversa a la qual es referia Lombroso. Tampoc subverteix cap valor la "Nena davant el mirall" (1912) de Susanne Daynes-Grassot, ni la "Circe" rabiosa i mig nua carregada de raïms que va llençant a una mena de monstres, obra pintada, cap el 1918, per Eleonor Plaisted Abbot.

En canvi sí es pot trobar una certa subversió en algunes obres de Evelyn Pickering de Morgan. A "La terra adormint-se i la lluna despertant-se" (1900) ni la figura femenina de la lluna apareix com a nimfa malèfica -més bé sembla lluitar per alliberar-se del globus transparent que l'empresona-, ni la dona/terra mig adormida sembla massa contenta en romandre presonera enmig de les dues muntanyes. La seva "Medea" tampoc apareix com la cruel i temptadora assassina dels seus propis fills, sinó com una dona sàvia, que coneix els secrets de la bruxeria. Aquesta és una representació molt diferent a la "Medea" pintada per A.Mucha.

Innovadores van ser també les parelles femenines abraçades i plenes de tendresa que va dibuixar Ida Teichmann o la "Ofèlia" de Madeleine Lemaire de 1880, en la qual l'artista hi afegia elements populars al tema. Sarah Bernhard en va fer d'aquesta figura femenina un baix relleu en bronze, cap el 1890, una imatge que l'artista va utilitzar sempre per a cultivar la seva pròpia imatge de dona excèntrica. A "Estels del matí" (c.1890), Sarah Paxton Bell Docson donava un caire més espiritual i panteista a la imatge de dona ingràvida i voladora, i enfatitzava la relació Dona/Natura.

Al mateix temps, la "Dríade" (c. 1906), composició fotogràfica d'Anne Brigman, en la qual la jove situada a la part alta de la tija d'un arbre no és dèbil, ni passiva, ans al contrari, està plena de força, és una dona independent i lliure. Però potser les imatges representades des del món de la fotografia, en ser aquest encara un art amb poc reconeixement, podien ser més lliures. Segurament, si les pintores i les escultores volien ser considerades artísticament havien de ser més conservadores encara que els artistes homes, per la qual cosa no podien arriscar-se massa, ni subvertir els valors establerts i, si ho feien, havia de ser de manera molt subtil, de forma no massa clara.

Veritablement, contades han estat les artistes que s'han representat a sí mateixes reinventant-se. S'ha d'esperar el segle XX, quan la dona entra en el món laboral en unes condicions similars -mai iguals- a les de l'home i accedeix també al món de la cultura, per trobar dones que ho hagin fet de manera explícita.

Va ser decisiva la participació de les artistes en les avantguardes. En algunes d'elles, com el constructivisme, el surrealisme, el cubisme i post-cubisme, van ser notables i nombroses les dones que hi van formar part. Moltes de les artistes catalanes i de la resta de l'estat de la segona i tercera dècada del XX van assimilar aquests moviments, però la seva tasca ha estat molt poc reconeguda i molt menys valorada. En conseqüència, malauradament, avui en dia encara es poden trobar persones que es dediquen a impartir classes d'Història de l'Art que desconeixen l'existència d'aquestes artistes i les seves obres.

Afortunadament s'ha trobat el nom d'un gran nombre d'artistes, relacionades amb Catalunya, que van treballar i exposar en el període estudiat. La major part de les obres i de les referències a les artistes trobades pertanyen al segle XX. És molt arriscat poder treure conclusions generals a partir d'elles, s'hauria de continuar la tasca iniciada.

Amb el que s'ha vist i estudiat, sí es pot afirmar que el nombre de dones que es van dedicar a la pintura i a l'escultura augmenta a mida que avança el segle XX. A la vegada canvien els continguts i les maneres de pintar i d'esculpir.

A finals del segle passat, dominava entre les artistes la pintura de flors i de natures mortes, un gènere que molt poc tocaven en aquella època els artistes; fins i tot, algunes artistes es van especialitzar en aquests gèneres, com la Pepita Teixidor Torres, l'Antònia Ferreres Beltran, Emília Coranty Llurià i algunes més. En avançar el segle, l'especialització va disminuir fins gairebé desaparèixer, i les artistes, malgrat pintessin flors, també pintaven figures, retrats, paisatges, ...

Aquelles artistes que no s'atancaren als plantejaments avantguardistes, sí canviaren, però, les formes i es mantingueren en aquelles tendències que dominaren durant un temps, com el neo-cezannisme o el noucentisme.

D'altres s'endinsaren de ple en el món de les avantguardes: és el cas de les surrealistes Remedios Varo Uranga, Ángeles Santos Torroella, Maruja Mallo; de les cubistes i neo-cubistes Elvira Homs Ferrés, Maria Blanchard, Olga N. Sacharoff, sense considerar aquelles artistes nascudes fora de Catalunya o d'Espanya que van passar llargues temporades a Barcelona o a Catalunya, si més no el temps que va durar la Primera Guerra Mundial, com Helena Grounhoff, Marie Laurencin, Norah Borges, Juliette Roche -muller d'Albert Gleizes-, etc.

Amb l'esclat de la guerra civil, moltes pintores, com s'ha vist en algun cas, van radicalitzar els seus continguts i, a vegades, la seva manera de pintar. Moltes van prendre partit per la República, com Anna Aguilera Gassol, Àngela Nebot Molada, Juana Francisca de Bardasano, Francisca Bartolozzi Sánchez, Manuela Ballester Vilaseca, etc. D'altres van pintar poc i, si ho van fer, la seva obra ha estat impossible de localitzar. Aquest és el cas d'Ángeles Santos Torroella o d'Elvira Homs Ferrés. D'altres se n'anaren cap a l'exili i passaren en ell el període franquista en part o sencer. Aquest és, també, el cas de Remedios Varo Uranga, Marie Blanchard i el d'artistes menys avantguardistes, com Soledad Martínez

García o Carme Cortés.

Algunes pintores es van decantar obertament cap el bando nacional, així ho va fer la pintora Rosario de Velasco Belausteguigoitia, i passaren, tan aviat com els va ser possible, al territori dominat pels feixistes.

Aquelles artistes que van romandre a Catalunya o a l'estat espanyol, acabada la guerra i durant els primers anys del franquisme, van canviar la seva manera de pintar. Van instal·lar-se en una pintura més naturalista i de formes tradicionals, que s'encarregava de temes com les flors, les natures mortes, els paisatges, el retrat i les figures; és a dir, d'aquells temes als quals les dones s'havien dedicat anteriorment. Les artistes s'oblidaren del seu passat avantguardista i del seu interès en expressar les seves idees i els seus sentiments; altrament dit, la seva manera de viure i de veure el món, de forma diferent. Aquest va ser el cas d'Olga N. Sacharoff, d'Àngels Santos Torroella i també d'Elvira Homs Ferrés, qui va passar a pintar sobretot retrats. Segurament eren dones professionals que, volent viure de la seva obra i triomfar, van anteposar aquesta idea a qualsevol altra. S'ha de recordar que l'ambient els era molt poc propici, no solament com a artistes, sinó també com a dones. L'anàlisi de l'evolució de l'obra abans i després de la guerra civil d'aquelles pintores que van romandre a l'estat espanyol és un treball pendent.

Mentre, les artistes europees continuaren sense entrebancs la seva tasca fins l'arribada dels nazis al poder. Llavors van prohibir i perseguir tot aquell art que ells consideraren "degenerat" i els artistes que el realitzaven (entre ells hi havia també dones, com les escultores Käthe Kollwitz i Chana Orloff o la pintora Marie Laurencin, entre d'altres).

Aquelles catalanes o espanyoles que se n'anaren cap a l'Amèrica o cap a Europa, visquent a l'exili els pitjors anys del franquisme, continuaren evolucionant i avançant amb el seu art; aquest va ser concretament el cas de Remedios Varo Uranga, qui va triomfar finalment a Mèxic en els anys 50, uns anys que foren d'afiançament i de reconeixement de la seva pintura.

En els darrers 20 o 25 anys i coincidint amb la segona onada feminista, hi ha hagut un resorgiment i un replantejament de la pintura i de l'escultura fetes per les artistes. Victòria Combalía en fa referència:

"Però és especialment en aquests darrers vint anys quan les "carreres" de les dones artistes s'han equiparat amb les dels homes. Avui dia artistes com Rebecca Horn o Cindy Sherman gaudeixen d'una reputació i estima similars a les dels seus col·legues masculins.

*Però, sobretot, en un moment en què sembla que una gran part de l'art només parla d'ell mateix, amb continguts que senzillament insisteixen en premisses de dècades anteriors, quan no són directament críptiques, una bona part de l'art realitzat per les artistes dones resulta sorprenentment "viu", no mecànic, no sotmès a clixés. Un art que, al cap i a la fi, ens sembla més intens, senzillament perquè parla de desig, qüestiona la identitat sexual i subverteix alguns prejudicis sòlidament establerts."*¹⁷⁸

Avui ningú pot negar la importància de l'obra artística carregada d'intencions

¹⁷⁸Victòria Combalía: "Com ens veiem. Revisitar les imatges de la dona". Catàleg de l'exposició "Com ens veiem. Imatges i arquetips femenins" realitzada en el Centre Cultural Tecla Sala, Ajuntament de L'Hospitalet, 1998, pàg. 9.

reivindicatives realitzada per tot una sèrie de destacades artistes dels anys setanta com Margaret Harrison, Mary Beth Edelson, Miriam Schapiro, Judy Chicago, Alice Neel, etc, ni pot ignorar en el panorama artístic internacional el pes de Eve Hesse, Susan Rothenberg, Barbara Kruger, Lothar Baumgarten, Cindy Sherman, Helen Frankenthaler, Jenny Holzer, de la qual es pot veure un interessant muntatge en el Museu Guggenheim de Bilbao, o, més properes a nosaltres, Eva Lootz, Susana Solano, Soledad Sevilla, Cristina Iglesias, Maria Gómez, etc., etc.

Algunes obres d'un petit grup de joves artistes actuals es van exposar aquest any en el Centre Cultural Tecla Sala de l'Hospitalet: "Imatges i arquetips femenins". La major part d'aquestes obres subvertien la polaritat masculí-femení o proposaven amb molta ironia una visió crítica de la imatge de la dona ideal que ha estat vàlida fins avui.

En aquest sentit, cal aturar-se comentant algunes obres de l'esmentada exposició. "El convidat", d'Ana Busto, és una gran fotografia en color (89 x 69 cms.) on es veu un cos ajupit de dona, vist des del darrere: un reguer de sang entre les dues natges tapades amb les malles blanques i estretes que porta la noia. Sobre d'elles, un rostre de dona jove amb cabellera rossa mostra la seva boca oberta pel dolor i/o per la por. L'obra subverteix la imatge del cos que s'exposa o s'ofereix. La possible seducció d'unes natges en un cos ajupit es trenca amb la visió de la sang. L'expressió del rostre nega, a la vegada, qualsevol possibilitat exhibicionista. Les formes atlètiques de les cames s'oposen a les actituds flàcides, alacaigudes de les dones mig mortes que triomfaren fa un temps.

La sang entre les cames és un motiu de moltes referències. Pot al·ludir a la menstruació, quelcom que diferencia el cos de la dona del de l'home. L'aparició d'aquesta sang significa la maduresa d'aquest cos; a la vegada, pot anar relacionada amb el desig de tenir o no un fill. També pot al·ludir als tabus vigents encara avui relacionats amb les relacions sexuals, a la violació, ...

L'obra subverteix la imatge de la dona que ha estat vigent fins avui. La postura surrealista de la jove s'explica en aquest context: un altra imatge nova de la dona. En aquesta obra hi ha, a més, una referència explícita a la diferència sexual que també hi és a la presentada per Begoña Montalbán: "Sujeto 6 (sensaciones de instante)" de 1993, un rígit corsé de teixit de pany amb una obertura a la part del davant plena de gafets, amb el qual l'artista reinterpreta la morfologia bàsica del cos femení que tantes vegades ha estat representada a l'estatuària de sempre, des de les imatges més primitives a les cavitats mironianes.

"Però l'obertura aquí està envoltada de gafetes: una dona que es pot obrir o tancar, una metàfora tan espiritual com sexual, encara que, en la nostra imaginació, tot això xoca amb la duresa del material utilitzat. També evoca un sí matern que s'ha obert per practicar una cesària i que, per tant, s'ha de tornar a tancar. Quan preguntem a l'artista sobre aquesta lectura, ens recorda la seva pràctica professional com a infermera, i una intervenció quirúrgica en concret, la laparatomia, per accedir a l'interior de l'abdomen (...)"¹⁷⁹

Referències explícites al cos sexual en femení les dona Concha Prada amb la seva obra fotogràfica en blanc i negre, "Tampax" (1996) o Alícia Martín amb "Exhibicionista", del mateix any, una imatge que ens pot remetre a l'obra de Magritte "L'evidence éternelle" de 1930.

¹⁷⁹Victoria Combalía, op. cit. pàg. 11.

El cos com objecte de desig amorós o sexual també hi és present. Alejandra Weil mostra des de dins una escena de la seva pròpia vida amorosa. Representa el seu desig a través de les seves pròpies vivències.

Des de l'amor femení homosexual es presenten, amb molt humor, Ana Carceller i Helena Cabello. A la seva obra, "Caprice des Dieux", dos sexes femenins "mirant-se" estan representats amb la forma oval de l'embolcall d'un formatge francès, la marca del qual és el títol de l'obra, i un lleu tall subtilment il·luminat en el seu interior. Les dues caps es estan situades a la pared a l'altura del sexe.

Txaro Fontalba toca el tema de la reversibilitat dels conceptes masculí-femení. A "Rostre-úter" (1996) revesteix amb corda un urinari per a homes de manera que aquest es converteix en un rostre buit i la corda, en la seva cabellera. Però la cabellera es pot veure també com una part de la silueta d'un cos femení, de la part dels malucs i l'inici de les cuixes que embolcallen un ventre buit, de forma concava, és a dir, un úter.

"Rostre-úter" remet immediatament a "La Fontaine" -en francès, una accepció popular del mot significa "sexe femení"-, el famós i polèmic urinari masculí que Duchamp va col·locar a l'inrevés i convertir en obra d'art. A la vegada aquesta obra és la contrapartida de l'escandalitzadora "Princesa X" de Brancusi, totes dues van ser presentades, el 1917, a Nova York a la Societat d'Artistes Independents, on va ser rebutjada "La Font" de Duchamp, mentre la de Brancusi va passar gairebé desapercebuda. Però, posteriorment, en el Saló dels Independents de París del 1920, l'obra va provocar un gran escàndol. Tant, que el propi artista va fer unes declaracions a "L'Era Nova", el 28/11/20, que eren un veritable manifest estètic; segons ell, l'escultura representava l'essència de l'etern femení. No era una dona, sinó la seva essència el que ell havia representat. I en una carta al Director del Saló, li deia que l'escultura no era cap fal·lus.

Però diuen que Matisse, en passar per davant de l'escultura va exclamar: "*Voilà le phallus*"¹⁸⁰

L'obra consistia en la representació de la feminitat mitjançant la forma clara d'un fal·lus. Si l'obra de Duchamp es pot entendre com el transvestiment del sexe femení en urinari, en donar forma femenina a un receptacle masculí, la de Brancusi podria ser la disfressa del fal·lus. En "La Princesa" es donava forma fàl·lica a la figura femenina. "Princesa X" podria ser el revers còmplice de "La Font". Les dues obres constitueixen les dues cares d'una mateixa mascarada.

L'obra que ens presenta Txaro Fontalba va encara més enllà desmitificant i criticant els patrons establerts per a la dona, respecte la seva feminitat, la seva maternitat, la seva finalitat, etc.

Altres obres de l'exposició tracten de les dones en situacions límit. Així ho fa Elena Rivero brodant dos texts, en dues teles de seda, sobre els conflictes legals que comporta qualsevol separació. El contingut dels texts deixa palesa la moral burgesa sobre el rol que li correspon a la "bona-mare".

¹⁸⁰Catàleg de l'exposició "Feminimasculin. Le sexe de l'art". Centre G. Pompidou. Gallimard/Electra, París, 1995, nota 93, pàg. 31.

Amb unes altres obres es revisen i subverteixen alguns dels arquetips que aquí s'han estudiat. Eulàlia Valldosera qüestiona irònicament el de la "Gran Mare" mitjantçant les ombres generades amb la projecció de siluetes d'ampolles de detergent que configuren innumerables imatges d'arcaiques deesses-mare. Ouka Lele, per la seva part, dona la seva visió de la maternitat amb la seva fotografia pintada, "Aguas nutricias" (1994).

Nerea Orbegozo repren el tema de la dona/harpia una visió punyent i irònica. Sobre unes blanques cames femenines hi posa unes delicades potetes d'un pollastre amb les ungles pintades de roig. Bene Bergrado oposa, amb molt humor, una anti-Barbie, la Tina, amb cara de mona a la imatge tradicional de la dona-nina i a la de la dona-animal, un ésser menys intel·ligent que l'home, amb un petit cervell de mico. Natividad Navalón subverteix la imatge de la dona submissa, fidel i dolça, amb una divertida obra que amb el títol ja ho diu tot, "No soc tan dolça com voldries" (1997), consistent en un atractiu vestit de vellut roig plantat al terra amb la cremallera mig oberta que deixa sortir, com si del cos de la dona es tractés, una mena d'estopa d'acer del seu interior.

També es pot contemplar *"El arquetipo de la "femme-fatale" y el masoquismo mediante una pintura de las valencianas "Equipo Límite", que se sirven del colorismo del cómic clásico; el erotismo del momento después, en una fotografía en blanco y negro de Alejandra Weil en la que aparecen entrelazados los cuerpos de ella y su amante (...)"*¹⁸¹

També s'al·ludeix a la dona solament preocupada pel seu físic que es passa el dia al gimnàs. Ana Laura Aléiz a "Donna" presenta, en gran format, una jove molt pintada enredada entre tubs que li arriben fins a la boca, *"com si els necessités per viure i a la vegada en fos presonera; en definitiva, una metàfora de la neurosi de la dona moderna."*¹⁸²

També són posades en solfa les imatges de les "top-models" actuals, la cabellera femenina com a quelcom "natural" de la dona, les relacions sàdiques i masoquistes entre dones, les núvies, etc.

Ara, ja a les acaballes del segle XX, les obres d'aquestes joves artistes, presentades en aquesta exposició, no solament subverteixen els arquetips i els valors establerts socialment sobre la dona, per la qual cosa trenquen de ple amb una situació artística; sinó que obren el pas vers nous continguts utilitzant tot tipus de medis i fent-ho de forma alegre, vital, irònica i divertida alhora.

L'obra d'aquestes joves artistes clou, al meu entendre, el cercle que havien obert els pre-rafaelites quant a la manera de representar la dona i obre nous camins a la plàstica del proper segle XXI.

Es podria acabar amb el darrer paràgraf de l'article de Victòria Combalia que cloïa el comentari de l'exposició:

"Ha arribat el moment en què sembla que l'art ha guanyat la batalla, des d'una posició no formalista i, a més, desmitificadora. Potser estem assistint a un moment en què es poden recollir els fruits de l'època de les avantguardes, quan els artistes pretenien, entre altres coses, canviar la visió del món. Potser correspongui a les dones omplir els petits

¹⁸¹Catalina Serra: "20 creadoras se sirven del humor, el drama y el sexo para analizar los arquetipos femeninos". *El País*. La Cultura, dijous, 22 de gener de 1998, pàg. 34.

¹⁸²Victòria Combalía, op. cit. pàg. 16.

Índex.

3.- La dona com a subjecte de l'obra d'art. Les artistes: pintores i escultores.	1
3.1.- La presència de les dones en el món de l'art.	1
3.2.- Els entrebancs que havien de superar.	2
3.2.1.- Convencionalismes socials i educació.	2
3.2.2.- La vida privada i l'art com a professió.	5
3.2.3.- La consideració de les obres fetes per dones.	7
3.3.- Per què no estan en els manuals les obres realitzades per dones?.	10
3.4.- Què pintaven les artistes?.	14
3.4.1.- Les Natures Mortes: la pintura de flors.	15
3.4.2.- Els paisatges.	25
3.4.3.- La pintura de figures.	31
3.4.4.- El retrat.	51
3.4.5.- La pintura de gènere.	58
3.4.6.- Altres gèneres: nus, pintura d'animals i d'escenes militars.	59
3.5.- Les dones escultores.	66
3.6.- Les avantguardistes.	71
4.- Conclusions.	95

La Bibliografia es pot trobar a les pàgines 11 a 19 de la Memòria.

¹⁸³Victòria Combalía, op. cit. pàg. 20.