

PERSONIFICACIÓN E ICONOGRAFÍA DE LA «MUJER MODERNA». SUS PROTAGONISTAS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX EN ESPAÑA

BEGOÑA BARRERA LÓPEZ

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

RESUMEN: Las primeras décadas del siglo XX fueron testigo de la aparición de la «mujer moderna», fenómeno internacional al que cada país europeo denominó de manera distinta: *flapper*, *maschietta*, *garçonne*, etc. Claras herederas del modelo francés, las artistas españolas de estos años personificaron y reflejaron en sus obras la estética, los hábitos, las conquistas y las aspiraciones de independencia y emancipación que animaban el espíritu de las nuevas mujeres. Con ellas se fracturaron las antiguas barreras de género que no permitían el paso de la mujer de objeto a sujeto de la mirada y aparecieron nuevas posibilidades plásticas que contribuyeron a moldear la vanguardia. Mediante un estudio temático de la producción artística y de las personalidades de estas creadoras (Maruja Mallo, Ángeles Santos, Delhy Tejero o Concha Méndez, entre otras), se comprende cuál fue el alcance y el arraigo de este nuevo modelo, que puso en crisis las ideas que conformaban las definiciones, sólida y oficialmente establecidas, de género, modernidad y vanguardia.

PALABRAS CLAVE: Mujer moderna; vanguardias artísticas; teoría de género; iconografía; Santos, Ángeles; Mallo, Maruja; Méndez, Concha; Tejero, Delhy.

PERSONIFICATION AND ICONOGRAPHY OF THE «MODERN WOMAN»: ITS PROTAGONISTS OF THE EARLY XXTH CENTURY IN SPAIN

ABSTRACT: In the first decades of the 20th century the «modern woman» appeared, it was an international phenomenon which was called in a different way by each European country: *flapper*, *maschietta*, *garçonne*, etc. Evident inheritors of the French model, the Spanish artists of these years personified and reflected in her works the aesthetics, the habits, the conquests and the independence and emancipatory aspirations of the new women. With them, the old gender barriers were fractured, and new plastic possibilities appeared to help these women to live and shape the vanguards. By means of a thematic study of the artistic production and the creative personalities of these artists (Maruja Mallo, Ángeles Santos, Delhy Tejero or Concha Méndez, among others), we can understand what was the significance and the popularity of this new model, which put in crisis the ideas that were shaping the definitions, solid and officially established, of gender, modernity and vanguards.

KEY WORDS: Modern woman; artistic vanguards; gender theory; iconography; Mallo, Maruja; Méndez, Concha; Santos, Ángeles; Tejero, Delhy.

Recibido: 12-03-2014/Aceptado: 17-12-2014

*

La fría tarde del dos de febrero de 1930 se estrena en Frankfurt *Von Heute auf morgen*, una ópera dodecafónica en un acto con música de Arnold Schönberg y libreto en alemán de Max Blonda –seudónimo de Gertrud Schönberg, la esposa del compositor. Interpretada como una sátira social contra los que viven con la obsesión de estar al día –también contra los compositores *novi*– su historia es una comedia de costumbres contemporáneas que plantea algunos puntos fundamentales sobre la «nueva mujer moderna». El marido, uno de los protagonistas, tomando como modelo una antigua compañera de la mujer, le reprocha a su esposa su estilo de vida anticuado, al margen de la nueva moda y de los nuevos hábitos y costumbres «modernas». No tarda aquella en reaccionar y, abandonando el hogar y sus antiguas ocupaciones, se enrola en una nueva vida de trajes caros, bailes nocturnos y flirteos extramatrimoniales. Acoplada y encantada con su nuevo estilo de mujer moderna descuida un hogar que ante su ausencia queda desestructurado, mientras su pequeño hijo, confuso ante los cambios, reclama explicaciones a lo largo de toda la obra. Su esposo, más perturbado aún y completamente arrepentido, intenta recuperar la calma de su hogar antiguo –y anticuado–, desengañado ya de la vida moderna que antes le había parecido la panacea. El hijo de ambos lanza la frase con la que se concluye la ópera, planteando una cuestión con la que me gustaría comenzar: «Mama, was sind das, moderne Menschen?» («Mamá ¿De qué se trata? ¿Qué es eso de la gente moderna?»).

¿Qué quiere decir «gente moderna» o «mujer moderna» en 1930? En términos generales, existen algunos puntos fundamentales que definen a esta nueva forma de vida personalizada en las mujeres que nacieron a la par que el nuevo siglo XX. Se trata de un modelo que ya había comenzado a emerger por dos razones concretas en la segunda mitad del siglo XIX en Occidente. En primer lugar, debido al mayor arraigo del movimiento feminista (la conocida como primera ola del feminismo) en Inglaterra y Estados Unidos; en segundo lugar, a causa de la revolución industrial y la incorporación de la mujer al mundo laboral. Las mujeres, podemos decir, se emanciparon gracias a la guerra, a causa de las responsabilidades que aceptaron cuando reemplazaron a los hombres en la retaguardia. De este modo, fue ya a la llegada del siglo XX, y fundamentalmente a partir de la Primera Guerra Mundial, cuando nació la que conocemos como «mujer moderna», alcanzándose la plenitud de este modelo durante los famosos «años felices», los años veinte. Se la conocía, entonces y ahora, dependiendo de la zona, con distintos calificativos no exactamente

equivalentes: *flapper* en Estados Unidos e Inglaterra, *maschietta* en Italia o *garçonne* en Francia.¹

Es este modelo francés de *garçonne* el que se señala habitualmente como eje más visible de un fenómeno que se extendió por Europa al ritmo de la modernidad y que en España dejó profundas huellas. En Francia, las *garçonnes*, mujeres modernas por excelencia, fueron hijas de la masculinización impuesta por la guerra. Surgieron en el medio urbano, territorio privilegiado de cuya conquista se hablará más adelante, y nacieron en la encrucijada de una época que vio aumentar la esperanza de vida y reducir las jornadas laborales, unos tiempos en los que se dio también cierta crisis en las relaciones conyugales y una flexibilización de la moral que apareció reflejada nítidamente en la novela *La garçonne* de Victor Margueritte. Christine Bard aporta una primera presentación de esta mujer moderna, la *garçonne* francesa, a la que describe como:

Icono por excelencia de los años locos, la *garçonne* con sus cabellos cortos, su ropa recortada, su silueta tubular es una figura andrógina que duda entre la masculinización y la invención de una nueva feminidad. De manera ambigua encarna la emancipación de las mujeres. Fascina e inquieta como lo demuestra el escándalo producido por la novela de Victor Margueritte, *La garçonne* de 1922.²

Como un rasgo indisolublemente unido a ella, el escándalo acompañó a la *garçonne* francesa y a todos los modelos de mujer moderna que a su semejanza surgieron. Más aún en el terreno español, donde nos centraremos a partir de ahora. En España, la aparición de una mujer que defendía ideales políticos liberales, incluso feministas en ocasiones, y poseía buena formación cultural y una fuerte determinación de emancipación laboral, hizo despertar las alarmas de los sectores más conservadores y tradicionalistas de la sociedad. La alarma cundió entre los intelectuales contemporáneos, que veían diluirse el concepto de feminidad entendido como cometido esencialmente maternal. Médicos, sociólogos, investigadores, científicos y pedagogos contribuyeron al debate sobre la ilegitimidad de esta nueva forma de la mujer, incidiendo en falsos argumentos biológicos que, como científicos, fueron asumidos gratamente por los histéricos antifeministas de la época. Según Teresa Bordons, gracias a las declaraciones de médicos e investigadores de prestigio como Gregorio Marañón, Roberto Novoa Santos y José Gómez Ocaña, el debate antifeminista se

¹ Cf. Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Madrid, Península, 2001, pp. 74-76.

² Christine Bard, *Les garçonnes. Modes et fantasmes des années folles*, Paris, Flammarion, 1998, p. 57.

cubre de un pretendida, pero falsa, rigurosidad.³ El «problema feminista» (como usualmente se denominaba el movimiento emancipatorio, insistiendo así en su dimensión de inconveniente histórico), residía en que las mujeres no estaban dispuestas a aceptar su condición biológica de seres destinados únicamente a la reproducción y el cuidado del hogar. Afirmaba Marañón que «nuestra mujer, como la paleolítica, está hecha para ser madre, y debe serlo por encima de todo»; por eso, para el prestigioso médico, «el feminismo legítimo debe propagar también frente a las campañas de otros feminismo reprobables, la necesidad de que la madre críe a sus hijos». Estas consideraciones ilustraban la creencia, firmemente arraigada en la sociedad de los años veinte, de que el éxito laboral o social de una mujer siempre habría de ser potencialmente dañino, puesto que ella, aunque pudiera trabajar como enfermera o maestra en casos de excepción, nunca ha de emplearse en profesiones políticas o jurídicas, puesto que, como sentencia Marañón «tenemos que reconocer que al talento femenino, en general, aunque alcance límites avanzados de claridad y penetración, le falta originalidad».⁴

Parece lógico que el incremento de la instrucción de las mujeres, su incorporación al mundo laboral y sus primeros pasos, en consecuencia, hacia la liberación de su sexo pudieran poner en jaque al conservadurismo más recalcitrante. Seguramente estos sectores se vieron directamente amenazados ante una mujer que, a imagen de sus homónimas francesas, inglesas y alemanas, aplaudió los avances tecnológicos y que quiso reflejar su modernidad en su aspecto físico y en su forma de vestir. La importancia de la indumentaria en la configuración de la mujer moderna, que ya había sido señalada en el ensayo de Virginia Wolf *Tres Guineas* (1937) al subrayar que la desaparición del corsé había significado libertad de acción para la mujeres, pero también el anuncio, la representación, de esa libertad de acción,⁵ se puso de manifiesto en estos años con el cambio que sufrió el atuendo femenino. La moda decimonónica fue sustituida progresivamente por modernos trajes de líneas rectas que no acentuaban las curvas y por unas prendas que resultaban mucho más cómodas y adaptables al nuevo régimen de vida marcado por el trabajo, los viajes y el deporte. La moda de los años veinte fue, por tanto, mucho más que un cambio superficial en la indumentaria de las mujeres. Fue un signo de la liberación de una

³ Teresa Bordons, *Género sexual, literatura e historia: España de finales de siglo a la II República*. Tesis Doctoral, citado por Shirley Mangini en *Las modernas de Madrid...*, ob. cit., p. 101.

⁴ «Biología y feminismo» (Conferencia pronunciada en Sevilla para la Sociedad Económica de Amigos del País el 21 de febrero de 1920), recogida en Gregorio Marañón, *Biología y feminismo*, Recogido en *Varios de Curiosidades* 1918-1922 (encuadernado con otras obras, formando un volumen facticio), Sevilla, s.n., ca. 1920.

⁵ Patricia Molins, «La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de la mirada femenina antes y después de la Guerra Civil», en *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*, nº 7, 2012, p. 72.

mentalidad social compartida que debía mucho a los nuevos modelos americanos llegados a España a través de la industria cinematográfica y de las publicaciones ilustradas pues, como apunta Gómez de Blesa, las representaciones de la mujer que la cultura de masas (el cine, la prensa ilustrada, la literatura de kiosco o los carteles publicitarios) se estaban encargando por aquel entonces de difundir la imagen de una figura femenina liberada, delgada, dinámica voluntariosa, juvenil, desenfadada e independiente.⁶

La conocida pintura de Ángeles Santos, *Tertulia* (1929) muestra rasgos de esta nueva indumentaria y de la actitud de la que la vestimenta, como se ha dicho, representaba una elocuente declaración de intenciones. En su pintura se observa a cuatro mujeres dueñas de sí mismas y de su tiempo: al tiempo que una lee, otra, con pelo a lo *garçonne*, se recuesta lánguida y erótica mientras mira directamente al espectador, apoyándose detrás de una tercera mujer que fuma con la mirada perdida. Ropas nuevas, miradas desvergonzadas, hábitos masculinos y una autora, la propia Ángeles Santos, que sabía bien lo que estaba representando en este cuadro, pues ella misma fue la personificación de la artista moderna y emancipada. *Tertulia*, inicialmente titulado *El cabaret*, que concibió mientras aún trabajaba en su Valladolid natal, es quizás el cuadro más próximo a la Nueva Objetividad alemana de cuantos se hayan pintado en España, aún sin parecerse, para nada, a la obra de ninguno de los pintores alemanes. Esta pintura, junto a su otra obra maestra, *Un mundo* (1929) fueron realizadas hacia la mitad de 1929 y levantaron la expectación de la sociedad intelectual vallisoletana y del propio García Lorca, que visitó a la pintora acompañado de Jorge Guillén y Emilio Aladrén. En octubre del mismo año, precedida de su fama en Valladolid, recibió el pasaporte de entrada en los círculos artísticos e intelectuales de la capital al ser invitada a participar en el IX Salón de Otoño, organizado en Madrid por la Asociación de Pintores y Escultores. Para tal ocasión, Ángeles pudo exponer tres obras, de entre las cuales merece destacarse su *Autorretrato*.

⁶ Mercedes Gómez de Blesa, *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2009, p. 122.



Imagen 1. *Tertulia*, 1929. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

En esta pieza, la pintora se pinta a sí misma con el mismo peinado moderno que la mujeres de *Tertulia* –un estilo que en España se conocía como pelo «a lo chiquillo» o «a lo manolo»– ropas sueltas y mirada frontal. En una primera impresión, parece que la retratada mirara atentamente a alguien o algo ubicado fuera del espacio pictórico, al espectador del cuadro, por ejemplo. Sin embargo, al observar detenidamente su gesto, adivinamos que no es así. Su rostro recoge un momento de ensimismamiento, de concentración o de pensamiento. El autorretrato no persigue solo la captación de la apariencia física (un físico que ya de por sí resulta elocuente) sino que procura congelar la mirada de la pintora en un momento de reflexión, de ejercicio intelectual o de cálculo. De este modo, el autorretrato se convierte en un iniciativa reivindicativa que va en consonancia con las protestas de muchas intelectuales contemporáneas, pues al captar una mirada inteligente y reflexiva esta pintura incidía, como la de sus colegas, en el derecho de las mujeres modernas a luchar por el reconocimiento de su intelectualidad y su capacidades creativas, dignas de ocupar un lugar de mérito, como escritora, artista o filósofa, en la vanguardia española.

Así fue. Tras la participación de Ángeles Santos en el IX Salón de Otoño, sus obras alcanzaron un éxito arrollador y la prensa comenzó a compararla con otra revelación

del momento, la pintora Maruja Mallo.⁷ De hecho, todo el mundo parecía preguntarse con cierta suspicacia quiénes eran y de donde habían salido aquellas dos mujeres, Ángeles Santos y Maruja Mallo, que habían irrumpido estrepitosamente en un entorno históricamente reacio a admitir representantes del género femenino. Estas dos artistas, al igual que Delhy Tejero, Remedios Varo o Concha Méndez, luego mencionadas, habían nacido en un periodo comprendido entre 1898 y 1914, coincidiendo, en parte, con las fechas de nacimiento de muchos de los poetas, narradores y dramaturgos de la que luego se denominará Generación del 27; al igual que ellos, estas mujeres artistas empezaron a mostrar su obra en torno a los años 1926-1929; pero, a diferencia de sus coetáneos, ellas encontraron muchas más dificultades tanto en el ámbito familiar como en el social para adentrarse en el mundo de la creación.

Mención especial de entre todas merece la recién citada Maruja Mallo, la más moderna de las modernas de Madrid, que llegó a la capital y estudió, a diferencia de Ángeles Santos, y junto a las también artistas Delhy Tejero y Remedios Varo, en la Academia de San Fernando. Pero lo más importante de los primeros años madrileños de Maruja fue, sin duda, su adopción por la cuadrilla de Dalí, Lorca y Buñuel, que a partir de su llegada hubo de constituirse en glorioso cuarteto.⁸ Poco tiempo después, su «descubrimiento» (como ella misma lo denominó) por Ortega y Gasset, determinó su éxito en los años anteriores a la Guerra Civil. Ya mucho más mayor, Maruja solía reconocer en sus entrevistas que en aquellos años de juventud ella no sabía quién era el tal Ortega que alabó tanto sus pinturas, y que había quedado tan impresionado con ellas que le ofreció la oportunidad de exponer su trabajo en las oficinas de la *Revista de Occidente*, donde jamás había expuesto ningún artista antes.⁹ Ello, unido a la aparición de críticas sobre su obra en la prensa de Madrid y Barcelona, hizo que fuera considerada, al igual que poco después ocurriría con Ángeles Santos, una de las nuevas promesas en el mundo del arte, emprendiendo así el camino hacia la consagración.

⁷ Josep Casamartina i Parassols, *Ángeles Santos*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2003, p. 45-46.

⁸ Como apunta Shirley Mangini «la incorporación de Maruja al trío Buñuel-Lorca-Dalí convirtió al grupo en cuadrangular, pues generó intensa colaboración intelectual y personal entre los cuatro. El hecho de que haya perdurado la fama internacional de los tres hasta hoy día, y que Mallo desapareciera de las páginas de la historia del arte por un boicot tácito, ha distorsionado la realidad cultural de entonces (...) Es evidente que Mallo causó una fuerte impresión en ello, en su obra y también en Rafael Alberti, Ernesto Giménez Caballero y el chileno Pablo Neruda, entre otros», citado en Shirley Mangini, ob. cit., p. 119.

⁹ De la conmoción que suscita la aparición del trabajo de Maruja nos da prueba el crítico Manuel Abril, quien no duda en proclamar al comienzo de su crónica de la exposición, que «la obra de esta adolescente ha sido la sorpresa de la temporada». Recogido HUICI, Fernando, DE DIEGO, Estrella, et al., *Fuera de Orden. Mujeres en la Vanguardia Española*, Madrid, Fundación Cultura Mapfre Vida, 1999, p. 26.

En la obra de Maruja Mallo se lee una clara y valiente ambición: crear una nueva iconografía, aquella que era necesaria para la nueva mujer moderna que estaba surgiendo y que tanto sus amigas como ella misma encarnaban. Para ello Maruja reprodujo en el lienzo a una mujer decidida, valiente, luchadora, ante la que el arte nuevo de vanguardia se serviría de instrumento eficaz para la invención de la nueva identidad femenina, activa y provocadora. De este modo, la artista representó a través de sus imágenes a sujetos activos, mujeres que corren, con ropas sueltas, mujeres monumentales que disfrutaban de las verbenas populares o de los deportes, vestidas adecuadamente para ello. Del mismo modo, en la desaparecida *Ciclista* o *Figura del deporte* (1927),¹⁰ que forma parte de la serie *Estampas deportivas*, una mujer enérgica simboliza el culto al deporte, tan en boga durante la época y del que la propia Maruja participó a juzgar por las fotos de su juventud. Su amiga inseparable de estos años, la poeta Concha Méndez declara en sus memorias que «cuando Maruja empezó a pintar, me tomaba a mí como modelo. Pintó una chica en bicicleta, que era yo; y mi raqueta de tenis, que era muy bonita, también la inmortalizó»;¹¹ sabemos, no obstante, que el ciclismo era un hobby común para ambas, y que solían pasear por las calles de Madrid montadas sobre este vehículo ligero, escandalizando a las mentes estrechas. El grabado de la desaparecida pintura que se publicó en Buenos Aires en 1942 muestra la figura estilizada de una joven descalza montando en bicicleta por un lugar costero, probablemente San Sebastián, donde Concha Méndez pasaba las vacaciones de verano.¹² Susan Kirkpatrick hace contrastar esta imagen con los óleos sobre mujeres en los mismos escenarios costeros que había realizado por Joaquín Sorolla veinte años antes. Las mujeres captadas por el pintor, ataviadas con largos y opacos vestidos, apenas definidas en su rostros, tratadas más como cuerpos luminosos que como mujeres (esto es, concebidas como mera justificación para tratar el tema que al pintor, como al resto de impresionistas, le interesa: la luz), transmiten la impresión de una feminidad protegida y encerrada. A ellas, Mallo opone una mujer en movimiento al aire libre, al mando de una máquina recientemente producida en masa que representa la conquista de la naturaleza propia de la modernidad.¹³

¹⁰ De esta pintura hoy desaparecida, contamos con testimonios como la descripción de Francisco de Alcántara en *El Sol* a propósito de su aparición en la exposición de *Revista de Occidente*. «Otros tres lienzos de gran tamaño son cosa aparte por su tendencia, aunque en verdad impregnada de magia. “La ciclista” proyectando su figura tostada refinadamente salvaje sobre unos veleros en regata y fondo marino de tan sutil y profunda espacialidad que no recuerdo cosa semejante». Recogido en Ramón Gómez de la Serna (estudio preliminar), *59 Grabados en negro y 9 láminas en color: 1928-1942*, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 50.

¹¹ Paloma Ulaia Altolaquirre (ed.), *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 51.

¹² Ramón Gómez de la Serna (estudio preliminar), *Maruja Mallo: 59 Grabados en negro y 9 láminas en color: 1928-1942*, Buenos Aires, Losada, 1942, Lámina V.

¹³ Cf. Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 233.

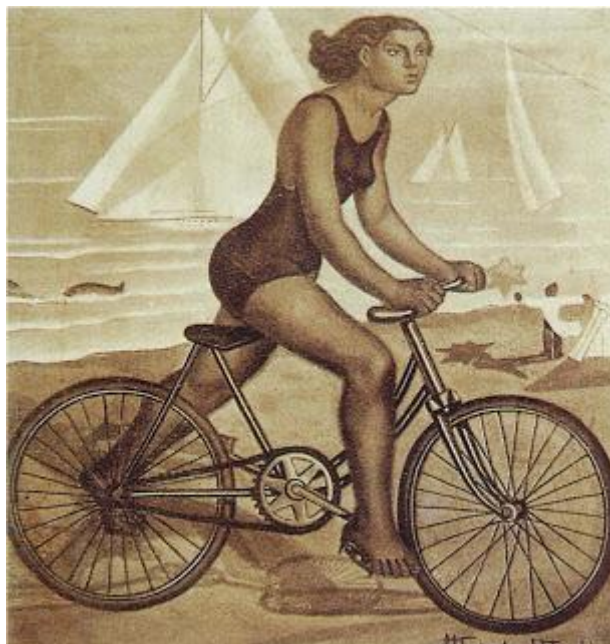


Imagen 2. La ciclista. 1927. Maruja Mallo. 59 Grabados en negro y 9 láminas en color. 1928-1942, Buenos Aires, Losada, 1942, Lámina V.

En su interpretación de esta ciclista, Estrella de Diego alega que el uso de la bicicleta podría además ser leído, incluso a finales de los años veinte, como una especie de «manifiesto feminista».¹⁴ Como sabemos, la bicicleta había pasado con mucha rapidez a ser muy pronto terreno de conquista para la mujer moderna, sobre todo a raíz de la invención del modelo de bicicleta adaptado a ella. Aunque la mayoría de innovaciones que las mujeres aportaron a la estructura de la bicicleta quedaron sin patentar, parece que fue Violet Ward quien promovió hacia 1884 la eliminación de aquella barra larga que hacía imposible su empleo con faldas o vestidos largos (la patente recoge el nombre de María Emily Ward); años más tarde, la misma Violet Ward escribiría un popular ensayo titulado *Bicycling for Young Ladies* (1896).¹⁵ Sin embargo, no se tardó mucho en darle la vuelta a la imagen de la ciclista y ya en los principios de la dictadura franquista las páginas de un ensayo dedicado a la mujer y la bicicleta afirma que «la mujer convierte a la bicicleta en un complemento de la indumentaria y en una prolongación de la personalidad. La bicicleta es ligera, frágil y redondeada como la mujer».¹⁶

¹⁴ Cf. Estrella de Diego, *Maruja Mallo*, Madrid, Fundación Mafre Cultura, 2008, p. 38.

¹⁵ Autum Stanley, *Mothers and Daughters of Invention: Notes for a Revised History of Technology*, Washington, Library of Congress, Cataloging in Publication, p. 332.

¹⁶ Luis Marsillach Burbano, Jesús Blasco Monterde, Athos Cozzi y Roc Riera Rojas, *La mujer y la bicicleta*, Barcelona, Imprenta Mercedes, 1944, p. 32.

La imagen de la ciclista, mujer moderna y deportista, que Concha Méndez personificaba y su amiga Maruja Mallo retrataba en 1927 se pervierte al extremo cuando los autores de este pequeño y conservador ensayo intentan adivinar el motivo de la afición de la mujer por la bicicleta:

¿Por qué atraerá tanto a la mujer el ciclismo? Una razón ya queda apuntada: hay una similitud en las formas redondeadas y en la frágil naturaleza. La silueta de la mujer encuentra en las líneas de la bicicleta un gracioso complemento. No le acompaña, en cambio, la figura y la condición de la maciza, pestilente y escandalosa moto. Prefiere la bicicleta a la moto por la misma razón que prefiere el tabaco rubio al negro y el cigarrillo al cigarro.¹⁷

Efectivamente, mujeres modernas como Maruja estaban irrumpiendo en aquellos años en el panorama de vanguardia, asimilándose y aportando sus innovaciones a los estilos más innovadores y reconocidos del momento y actuando como sujetos que buscan nuevas soluciones a los problemas estéticos. Y aunque ya las mujeres de la anterior Generación del 14 (María Blanchard, Carmen Baroja, Zenobia Camprubí, etc.) habían sido las primeras en interiorizar el nuevo modelo de mujer moderna con su incorporación a la vida laboral de profesiones liberales, la auténtica incursión femenina en el mundo del arte no fue una realidad hasta la aparición de las mujeres del 27. Las vanguardistas se enfrentaron a un horizonte estancado en los añejos roles de género, pues, como afirma Robert Spire «A pesar de su etiqueta de ‘arte nuevo’, el movimiento vanguardista español perpetuó viejas prácticas, al menos en lo referente a los roles de género. Las mujeres estaban limitadas al papel de objeto de la mirada y de la búsqueda masculina, y nunca se les permitía ser los sujetos que miraban y buscaban».¹⁸ Esta apreciación puede ayudar a esbozar una imagen de cuál fue el horizonte de incompreensión al que estas mujeres se enfrentaron y al que, en muchos casos, vencieron. Por ello, Ángeles Santos y Maruja Mallo son emblemas de esta batalla, pues bebieron de estilos europeos y americanos creando, sin embargo, un estilo completamente personal que no asemejaba a nada anterior; irrumpieron con una nueva voz y elaboraron una iconografía que no solo las definía a ellas, sino que era fiel reflejo de la mujer moderna como fenómeno colectivo. Ellas abrieron nuevas parcelas de libertad, tanto en sus creaciones como en su realidad, y por eso la correspondencia entre su vida y su obra fue su mayor signo de vanguardismo.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁸ Robert C. Spire, «New Art, New Women, Old Constructions: Gómez de la Serna, Pedro Salinas, and Vanguard Fiction», *Modern Language*, recogido en Susan Kirkpatrick, *ob. cit.*, p. 221.

Y si hubo un lazo fuerte de unión entre estas mujeres, ese fue, al menos en sus respectivos primeros años madrileños, su paso por la Academia de Bellas Artes San Fernando. De las jóvenes que allí se reunieron (Maruja Mallo, Remedios Varo, Pitti Bartolozzi, Delhy Tejero...), muchas compartieron la necesidad de simultanear sus estudios con el trabajo como ilustradoras de revistas como las famosas *Crónica* o *Estampa*, publicaciones que fueron, además, decisivas para la divulgación del nuevo modelo de mujer moderna en nuestro país, y que desde formatos muy diversos, como la novela popular, las caricaturas, los dibujos, etc., potenciaron una imagen que ponía en cuestión los esquemas decimonónicos que se había impuesto a la mujer en siglo pasado.¹⁹

Pues bien, es en estas circunstancias en las que Adela Tejero, conocida por Delhy, comenzó a trabajar como ilustradora. Las razones que le condujeron a ello enraízan a la perfección con el nuevo modelo de mujer emancipada económicamente, y constituyeron para la artista uno de sus principios más claros en la etapa de formación en San Fernando, pues ella misma reconoció que «había que ganar la vida antes de terminar la carrera, pues si no, para casa»,²⁰ de modo que tuvo que emplearse de ilustradora en revistas como *Estampa* y *Crónica*, o periódicos como *ABC*. Lógicamente, el modelo de nueva mujer vino a reflejarse en sus dibujos, unas sofisticadas imágenes que responden al puro estilo art déco y que se pueden ejemplificar con *La Venus de Bolchevique* (1932). Estas ilustraciones acompañaron a una novela por entregas en el periódico *Crónica*. Los dibujos de Delhy representaban a la protagonista de esta narración como una mujer elegante y cosmopolita, que ejercía a la par como alta ejecutiva y como espía. Un prototipo de mujer excesivamente peligrosa según los cánones tradicionales, se ha apuntado, por ser prolongación, quizás, de la *femme fatale* del Modernismo.²¹ Pero sobre todo, sin duda, un modelo de mujer cosmopolita.

A esta «Nueva Eva», como también se le ha denominado, se la reconocía por ser mujer urbana, autónoma, independiente y sofisticada por excelencia. Una imagen de la feminidad que, sin embargo, tenía unos reflejos muy tímidos en la realidad española del momento, pero que con su persistencia en las páginas de los semanarios ilustrados, y por

¹⁹ Efectivamente, el uso del calificativo «moderna» comenzó a divulgarse a partir de la prensa, los ensayos o las conferencias, anunciando todo ello un esperado cambio de época. Un ejemplo fue el ensayo *La mujer moderna y sus derechos* de Carmen de Burgos (Valencia, 1927) o la obra de María Lejárraga *La mujer Moderna* (Madrid, 1920), entre otras publicaciones.

²⁰ María Dolores Vila Tejero y Tomás Sánchez Santiago (eds.), *Delhy Tejero, Los Cuadernines*, Diputación de Zamora, Zamora, 2004, p. 37.

²¹ María Teresa Alario Triguero, «Delhy Tejero y la figura de la “Mujer Moderna”», VV.AA., *Delhy Tejero*, Valladolid, Caja España y Junta de Castilla y León, 2009, pp. 5-6.

supuesto el cine, terminó por hacerse más cotidiana en el trascurso de los años veinte.²² Progresivamente, la mujer española comienza a mimetizarse con modelos extranjeros de revistas y películas y que, como ellos, comienza a adquirir nuevos hábitos, entre ellos, el novísimo vicio del tabaco. El cigarrillo, en su dimensión de vicio y de símbolo de modernidad se *pone* de moda entre las mujeres y deja de ser, en consecuencia, un atributo de la privilegiada masculinidad que acogió, dicho sea de paso, con no pocas reticencias a la mujer fumadora. A este respecto, no está de más citar uno de los capítulos más significativos en cuanto a la simbología de libertad y emancipación que se atribuyó al tabaco. En 1929 el presidente de la Compañía Americana de Tabacos Georges Hill Washington contrató al reputado Relaciones Públicas Edward Bernays para elaborar una campaña que promoviera el consumo del tabaco entre un público que aún no había sido explotado como potencial «nicho de comercio» -como se diría hoy en términos de marketing-: las mujeres. Aprovechando las aspiraciones de emancipación de la mujer promovidas por el Women's Lib (Primera Ola Feminista en Estados Unidos) en pleno auge en Estados Unidos durante los años veinte, Bernays decidió romper con el tabú social que impedía a las mujeres fumar en espacios públicos bajo amenaza de ser arrestadas. De este modo, recogiendo el ansia de igualdad y de liberación del movimiento femenino, ideó una suerte de performance que pasaría a la historia. Pagó a un elevado número de mujeres para que portaran cigarrillos durante la Easter Parade (el desfile de Pascua) de 1929 y los elaboraran a modo de Torches of Freedom («antorchas de libertad»). Esta denominación de «antorchas de libertad» hubo de hacer fortuna, y se convirtió en simbólica arma de defensa ante una sociedad donde se había aceptado tácitamente que el acto de fumar era un signo privativo de la masculinidad, censurado en consecuencia al «segundo sexo». Para las feministas, que desde los comienzos del Movimiento Feminista supieron leer la importancia de subvertir los códigos masculinos que las discriminaban, su codificación como instrumento de expresión de la masculinidad hegemónica convirtió al cigarrillo en un perfecto símbolo reivindicativo. Por ello, más importante que la labor publicitaria de aquel desfile de 1929, fue que a partir de entonces las mujeres decidieron plantear apropiación del

²² Tal y como apunta F. Javier Pérez Rojas, «la influencia del cine en los años veinte y treinta tuvo una fuerza extraordinaria en la forja de los nuevos prototipos femeninos. Las páginas dedicadas al mundo la cinematografía tienen un amplio espacio a mediados de los veinte y en especial en los treinta, que es cuando más se prodigan las fotos de las estrellas americanas y de los galanes: mitos de masas que pueden promocionar un peinado, un perfume, una moda o un automóvil», citado en F. Pérez Rojas, «Modernas y cosmopolitas. La Eva art déco en las revistas Blanco y Negro», *Iconografía y creación artística: estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Rosario Camacho Martínez, Aurora Miró Domínguez (eds.), Málaga, Diputación Provincial de Málaga, p. 249.

hábito vetado de fumar como parte de su ambicioso programa de conquista del espacio público.²³

La Venus de Bolchevique, dibujo de Delhy Tejero e imagen de la Nueva Eva de la modernidad, ya ha asimilado esta práctica y la ha convertido incluso en definitoria de un nuevo modelo de femineidad. Para que ello fuera posible ha debido incorporar otros cambios en su imagen como el peinado *a lo garçon* o la nueva moda en la vestimenta que ya comenzaban a manifestar públicamente su ansia de modernidad. El que la mujer fumara podía seguir siendo para gran parte de la opinión pública una grosería, pero, sin duda alguna, resultaba mucho más pintoresco pues, como apuntaba el literato José M^a Salaverría, el acto de fumar era «el que más extrañamente la transformaba».²⁴ Signo de rebeldía en un principio, como el de las fumadoras neoyorkinas, o como el gesto de la mujer retratada en el cuadro de Ángeles Santos, *Tertulia*, se acabó convirtiendo, por extraña paradoja, en signo de sofisticación. Tal y como señala Jordi Luengo López:

los gestos de que las mujeres adquirirían al fumar, no sólo servían para estar en sintonía con el nuevo espíritu del dinamismo moderno, sino también para potenciar su «feminidad exquisita» (...) Algunas periodistas, como la colaboradora del *Blanco y Negro* Matilde Muñoz, sugerían que se creara un código para devenir una correcta fumadora, un verdadero tratado de urbanidad y cortesía hecho únicamente por y para mujeres. La redactora contaba que muchas mujeres fumaban «por espíritu de independencia, por rebelión, porque la tradición prohibitiva nos pesa demasiado sobre los hombros... una pequeña reacción».²⁵

La solitaria imagen del cuadro de Ángeles Santos *Vaso/El vaso de vino* (1928) nos coloca frente a un cigarrillo encendido y un vaso de vino. Tal vez, ocurre con frecuencia, sea la persona ausente de esta escena –una ausencia tan elocuente, tan presente al mismo tiempo–, la protagonista. Probablemente una mujer, y seguramente la misma Ángeles, que si bien en su autorretrato se mostraba mirando sin mirar, absorta en sus pensamientos, aquí se retrata estando sin estar, mostrándose a través de vicios robados, expropiados a una masculinidad machista contra la que ella, como sus amigas, están atentando silenciosa y eficazmente. Maruja Mallo, Remedios Varo o Delhy Tejero, también de ellas podrían haber

²³ Vid. María Luisa Jiménez Rodrigo, *Mujeres y tabaco: la feminización del consumo de cigarrillos en España*, [Tesis Doctoral], Universidad de Granada, (sin publicar), disponible en: < <http://hdl.handle.net/10481/1672>>. Última consulta: 15-12-2014.

²⁴ Recogido en Jordi Luengo López, «Género y Transformismo en la estereotipada imagen de los sexos», Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (1 al 3 de julio de 2003), María Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, María del Rosario Ruiz Franco (coords.), Madrid, Universidad Carlos III: Editorial Archiviana, 2004, p. 367-378.

²⁵ Jordi Luengo López, ob. cit., p. 375.

sido este cigarro y este vaso de vino, abandonados provisionalmente en un rincón para sujetar el pincel y pintar, para anotar una idea en cualquier cuartilla a mano, para dar rienda suelta al pensamiento sobrevenido y que no se quiere dejar escapar. Pintar, o quizás escribir, pensar... ¿no es lo mismo?

Un cigarro y un vaso de vino abandonados un instante tal vez por Delhy Tejero, moderna modernísima descrita por su compañera en la Academia de San Fernando como:

extravagante; la que más llamaba la atención por sus atuendos, confeccionados por ella misma; se pintaba las uñas de negro, y se cubría con una capa negra, lo cual unido a su pelo negro le daba un aspecto misterioso, fumaba en boquillas largas y cambió su nombre de Adela por el de Delhy, influida por cierto exotismo de la época y queriendo renunciar así a un pasado tradicional que la asfixiaba.²⁶

Delhy no era la única que buscaba superar un pasado asfixiante. En Europa y Estados Unidos las conquistas femeninas se iban sucediendo, y a la del tabaco hubo de seguirle la desposesión al hombre la exclusividad del espacio público. Sin embargo, en otros países de Europa el asalto femenino a los cafés y las tertulias ya era un hecho cuando en España, como veremos, a las modernas aún les tocaba mirar por las ventanas de las tabernas madrileñas. En el contexto de la Alemania de la República de Weimar el *Retrato de Sylvia von Harden* (1926) es todo un manifiesto de pura modernidad. Realizado por el pintor Otto Dix, creador alemán perteneciente a la corriente denominada Nueva Objetividad con la cual, como se ha señalado, se relacionaron por motivos sobrados las primeras pinturas de Ángeles Santos, en esta pintura se percibe la voluntad del artista en aquellos años de captar las personalidades que son representativas de su tiempo. Persiguiendo estos motivos, Dix logró crear el retrato de la sociedad urbana berlinesa de los años veinte a través de imágenes como la de esta periodista, peinada a lo *garçon*, muy maquillada y portando monóculo, fumando y tomando una copa en el célebre Romanischen Cafe, que fue punto de encuentro de los intelectuales y artistas en el Berlín de entreguerras. Sylvia relata en su artículo de 1959 «Memorias de Otto Dix» el diálogo que mantuvieron cuando el pintor la abordó vehementemente por la calle:

²⁶ María del Mar Lozano Bartolozzi, «Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varo», en *Iconografía y creación artística...*, ob. cit., p. 296.

-¡Debo pintarte! ¡Simplemente debo hacerlo! Representas toda una época...

- Así que usted desea pintar mis ojos faltos de lustre, mis ampulosas orejas, mi larga nariz, mis labios delgados; quiere pintar mis manos largas, mis cortas piernas, mis grandes pies, ¿cosas que pueden espantar a la gente y deleitar a nadie?

-Te has caracterizado a ti misma brillantemente, todo ello nos llevará a un retrato representativo de una época interesada no sólo en la belleza exterior de una mujer sino más bien en su condición psicológica.²⁷

Aún sin tener demasiado claro si ellas serían valorados por la condición psicológica a la que se refiere Otto Dix, las mujeres españolas también desearon vestirse para un nuevo tiempo y, convencidas y convincentes, salieron a la calle. En su arrojo, tuvieron la osadía de comenzar incluso a pasearse solas, sin carabina, abandonando así el claustrofóbico espacio del hogar e invadiendo el espacio público en una reivindicación que tenía, por otro lado, mucho de tradición feminista, ya que si bien hasta entonces se había venido reclamando un lugar propio donde escribir, pintar, o simplemente trabajar –*Una habitación propia*–, ahora es el derecho a sumergirse en la vida urbana sin diferenciación de sexos lo que demandan. De este modo, transgredieron el espacio doméstico al que habían estado confinadas, abrazaron la ciudad y se desparramaron por las céntricas calles y algunos lugares de la periferia madrileña, subvirtiendo reglas tanto de comportamiento como de vestimenta; desmontando, al fin, la identidad como género que la sociedad les había impuesto. La propia Concha Méndez cuenta sus andanzas junto a Maruja Mallo:

Íbamos por los barrios bajos, o por los altos, y fue entonces que inauguramos un gesto tan simple como quitarnos el sombrero (...) De haber llevado sombrero, decía Maruja, hubiese sido en un globo de gas: el globo atadito a la muñeca con el sombrero puesto. En el momento de encontrarnos con alguien conocido, le quitaríamos al globo el sombrero para saludar. El caso es que el sinsombrerismo despertaba murmullos en la ciudad.²⁸

Este sinsombrerismo ha sido acertadamente considerado por Shirley Mangini como un modo de desclasarse, de desidentificarse con la burguesía, ya que entonces era obligado llevar sombrero entre las mujeres de clase media.²⁹ Dice Mallo de su atrevimiento: «La gente pensaba que éramos totalmente inmorales, como si no lleváramos ropa, y poco faltó para que nos atacaran en la calle».³⁰

²⁷ Citado en Sergiusz Michalski, *New Objectivity*, Köln, Taschen, 2003, p. 56.

²⁸ Paloma Ulacia Altolaguirre (ed.), ob. cit., p. 48.

²⁹ Cf. Shirley Mangini, ob. cit., p. 121.

³⁰ Conversación de Ian Gibson con Mallo el 15 de mayo de 1979. Citado en Ian Gibson, *Lorca-Dalí: el amor que no pudo ser*, p. 148 y recogido en Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid...*, ob. cit. p. 121.

Debió faltar poco, a juzgar por los hábitos de las dos amigas que Méndez continúa relatando:

Íbamos al museo del Prado y a las conferencias de Eugenio d'Ors, a las verbenas y a los barrios bajos de Madrid. Nos paseábamos para ver aquellos personajes tan pintorescos que pasaban a nuestro lado iluminados por los faroles de la calle. Estaba prohibido que las mujeres entraran en las tabernas; y nosotras, para protestar, nos pegábamos a las ventanas a mirar qué pasaba dentro.³¹

Es en este pasearse de las mujeres modernas, en este inmiscuirse en las corrientes urbanas de la ciudad moderna a través de una suerte de performance de su nueva identidad social,³² donde se descubre uno de los rasgos que mejor caracterizan a la sociedad de aquél primer tercio de siglo: la ruptura con el concepto tradicional de privacidad y la exteriorización de acciones que antes se desarrollaban en el más estricto ámbito doméstico y que ahora salen a la luz pública con normalidad cotidiana.³³ A este respecto, resultan ilustrativas las palabras de Manuel García Morente en su *Ensayo sobre la vida privada*:

En nuestros días, la vida suena y trueno como nunca. Inunda las calles, los palacios, las salas públicas, las reuniones, los desfiles. Ha abandonado el recato de la alcoba y la soledad de la biblioteca. Nuestro vivir de hoy es un vivir extravertido, lanzado fuera de sí mismo, al aire libre de la publicidad. Y paralelamente, como fenómeno de recíproca penetración, la publicidad, la exterioridad, invaden nuestros más íntimos recintos personales.³⁴

Parece, al observar la célebre pintura de Ángeles Santos a la que ya se ha aludido, *Un mundo*, (1929) que la artista quisiera representar en su cuadro la fractura entre el espacio interior y el exterior que se ha abierto con los nuevos tiempos. Las casas que aparecen en la pintura están abiertas de forma que podemos ver qué ocurre dentro, e incluso en la parte inferior de la imagen podemos contemplar un cubículo con dos cuartos: en uno de ellos una mujer lee y en otro una mujer parece tañer un instrumento o pintar (el fragmento está dañado y se ve mal). Esta nueva relación entre lo interior y lo exterior también aparece reflejada en la obra de Maruja Mallo *La mujer de la cabra* (1927) donde se vale de técnicas cubistas para diseñar un espacio donde se comprenda la

³¹ Paloma Ulacia Altolaquirre (ed.), ob. cit., p. 51.

³² Cf. Susan Kirkpatrick, ob. cit., p. 228.

³³ F. Javier Pérez Rojas, ob. cit., p. 273.

³⁴ Manuel García Morente, *Ensayo sobre la vida privada*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001, p. 9.

simultaneidad de dos realidades, el hogar y la calle, que aunque individualizadas, se siguen interpellando recíprocamente.³⁵

Esta reciprocidad entre lo interior y lo exterior también fue eventualmente retratada en pequeñas obras denominadas *Estampas* que Maruja Mallo realizó durante los años veinte; mediante ellas, la artista dirigió una original crítica a las formas culturales heredadas de tiempos pasado. En concreto, merece destacarse la serie *Estampas de Máquinas y Maniquís* a la que se refiere Maruja explicando que las había concebido como oposición a sus otras *Estampas deportivas*, aquellas obras que giraban en torno a la mujer vitalista y segura de sí misma que Maruja definía como:

Prolongación de los cuadros que llevan ese mismo tema, el ideal físico que encontramos por las playas y los campos de deporte. Esta humanidad serena y triunfante en la naturaleza, en el juego y en el combate contrasta con las *Estampas de Máquinas y Maniquís*, evocadoras de una época romántica, sátiras alusivas a presencias anacrónicas, caballeros y damas en crisis, desteñidos, protegidos por una atmósfera de naftalina y recetas medicinales [...] Estos interiores lúgubres, habitados por damas y caballeros de cuerpos incompletos, sostenidos por armaduras de ortopedia, vestidos siempre de etiqueta, auxiliados por pelucas postizas y dientes artificiales [...] han sido desplazados ya por maniqués de cera que se consumen enjaulados en las vitrinas de los escaparates lejos de la luz solar, rodeados de agónicas lunas, ojos de cristal, rosas violines, golondrinas, mantos, sombreros, guantes de luto y antifaces.³⁶

Aquellos maniqués a los que Maruja alude han sido acertadamente interpretados como evocaciones una femineidad burguesa atrofiada que promulgaba modelos de mujeres trasnochados y obsoletos para aquellos años. Maruja, en la *Estampa 59* (Lámina X) imagina un maniquí sin brazos, con la cabeza cubierta de rizos artificiales y vestido con falda de volantes de crinolina –propia del siglo XIX–. Sobre la mesa que se extiende frente a él, un

³⁵ Para María Soledad Fernández Utrera, la figura que aparece al fondo saludando simboliza el espacio privado asignado a la mujer, mientras que la mujer que conduce a la cabra haría lo propio con el espacio de la calle, reservado a los hombres. Y si atendemos al modo de construcción del espacio pictórico, se adivina claramente el rechazo de la artífice por el ámbito privado de la casa; Maruja lo manifiesta alejando bruscamente al espectador de este segundo plano, que queda comprimido en el fondo del cuadro: la mujer tradicional queda encajada en un espacio estrecho y opresivo. De esta manera, el espectador ha de enfrentarse directamente a la mujer que ocupa el puesto central de cuadro, una mujer que *vive* el espacio público y en la que se observan los rasgos representativos de sus figuras femeninas: una mujer fuerte, vigorosa, enérgica y saludable que rebosa fuerza, independencia y vida. Vid. María Soledad Fernández de Utrera, «Construcción de la nueva mujer en el discurso femenino de la vanguardia artística y literaria española. Análisis de *Estación. Ida y Vuelta* de Rosa Chacel, y *La Cabra* de Maruja Mallo», *Visiones de estereotipo. Paradigma de hibridación en el art y la narrativa de la vanguardia española*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press (Studies in the Romances Languages and Literatures), 2011, p. 187. Citado en José Luis Ferris, Maruja Mallo. La gran transgresora del 27, Madrid, Temas de Hoy, 2004, pág. 108-110.

³⁶ Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española (a través de mi obra) 1928-1936*, 1939, Buenos Aires, Losada, p. 40.

guante parece cubrir una mano amputada, mientras que por la ventana emerge el mundo exterior presidido por una magnífica luna a la que el maniquí parece contemplar desde su encerramiento en este cuartucho (aquí volvemos a observar la dualidad interior-exterior que antes se ha señalado). Este maniquí o modelo artificial y prediseñado de mujer de otra época contrasta con la vitalidad de la *Ciclista* de 1929 o con el vigor de *Dos mujeres en la playa* (1928) y es una manifestación, también, de aquel pasado tradicional que a Maruja, como a todas las modernas de su generación, le asfixia.

Entendiendo la opresión que el ambiente recalcitrantemente conservador provocaba sobre ellas, a nadie le resultó extraño que, ante el estallido del conflicto bélico y la no menos grave represión y regresión que sufrió el país durante la perversa dictadura franquista, todas aquellas mujeres, tan modernas ellas, tomaron la difícil decisión de optar por el exilio. Pero si difícil fue la partida, no menos desalentador fue el regreso a España. A la vuelta –las que volvieron–, encontraron la capital madrileña convertida en una enorme ciudad de provincias donde la modernidad de antaño parecía haberse evaporado. Comenzó entonces, en la última etapa de la dictadura y sobre todo en los años de transición, una labor de reconstrucción de la historia de la modernidad que recuperó, como ocurre siempre, una selección muy concreta de protagonistas de la misma, relegando a los márgenes y a la sombra a otras tantas figuras fundamentales, la mayoría, por supuesto, mujeres. El relato oficial de la modernidad se fue construyendo a través de presencias bien estudiadas y conocidas (piénsese en los poetas de la Generación del 27 o en Dalí y Buñuel) así como de sospechosos vacíos. Estas ausencias, por recordar lo que dijimos a propósito de cuadro de Ángeles Santos, eran ausencias demasiado presentes, tanto que a cualquier lector de aquel relato concertado de la modernidad –tan sólido, tan falto de fracturas y tan artificial–, no le abandonó nunca la sospecha de que debía haber habido algo importante sobre esta historia que no le estaban contando; al puzle de la modernidad parecían faltarle. Por eso, la recuperación y legitimación de estas artistas modernas y la comprensión de sus sueños, sus ambiciones, sus frustraciones a partir de sus propias obras durante los últimos años del siglo XX y principios del XXI, no ha significado más que la voluntad de reescribir una historia de modernidad que conocíamos casi a medias y con la que no estábamos conformes.

Pero hay algo más. Al recuperar a la mujer moderna encarnada en poetas, periodistas o pintoras de principios de siglo, no solo pretendemos reescribir la historia de la modernidad de un modo unilateral, es decir, centrándonos en qué aportaron ellas a esta. Se trata más bien de entender cuál fue el resultado de la aportación recíproca y la

transformación paralela que sufrieron los dos conceptos, la idea de mujer y el concepto de modernidad. En palabras de Rita Felski: «la participación de la mujer en lo moderno no deja inalterada ni la categoría de feminidad ni la de modernidad».³⁷ Es decir, la introducción de la mujer como sujeto activo en la historia a partir de la modernidad supuso un desbaratamiento tal de las antiguas categoría que hubo –y ha habido, sobre todo en los últimos tiempos– que replantear ambos conceptos analizando uno bajo la luz de otro.

BIBLIOGRAFÍA

ALARIO TRIGUERO, María Teresa, «Delhy Tejero y la figura de la “Mujer Moderna”», VV.AA., *Delhy Tejero*, Valladolid, Caja España y Junta de Castilla y León, 2009.

ALIAGA, Juan Vicente, Ahmed HADERBACHE, Ana MONLEÓN, *et al.*, *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2001.

CABANNE, Pierre, *Le Cubisme*, Paris, P.U.F., 1991.

CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep, *Ángeles Santos*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2003.

– *Ángeles Santos*, Madrid, Fundación Mapfre Cultura, 2010.

DIEGO, Estrella de, *Maruja Mallo*, Madrid, Fundación Mapfre Cultura, 2008.

FERRIS, José Luis, *Maruja Mallo, la gran transgresora del 27*, Madrid, Temas de Hoy, 2014.

GARCÍA MORENTE, Manuel, *Ensayo sobre la vida privada*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.

GÓMEZ DE BLESA, Mercedes, *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2009.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (estudio preliminar), *Maruja Mallo: 59 Grabados en negro y 9 láminas en color: 1928-1942*, Buenos Aires, Losada, 1942.

HUICI, Fernando, DE DIEGO, Estrella, *et al.*, *Fuera de Orden. Mujeres en la Vanguardia Española*, Madrid, Fundación Cultura Mapfre Vida, 1999.

JIMÉNEZ RODRIGO María Luisa, *Mujeres y tabaco: la feminización del consumo de cigarrillos en España*, [Tesis Doctoral], Universidad de Granada, 2007, (sin publicar) <http://hdl.handle.net/10481/1672>.

³⁷ Citado por Susan Kirkpatrick en *Mujer, Modernismo...*, ob. cit., p. 233.

LUENGO, Jordi, «Género y Transformismo en la estereotipada imagen de los sexos», Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (1 al 3 de julio de 2003), María Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, María del Rosario Ruiz Franco (coord.), Madrid, Universidad Carlos III: Editorial Archiviana, 2004.

MANGINI, Shirley, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Madrid, Península, 2001.

MARAÑÓN, Gregorio, *Biología y feminismo*, Madrid, Imprenta del sucesor de Enrique Teodoro, 1920.

MALLO, Maruja, «El Surrealismo a través de mi obra», en *El Surrealismo*, Antonio Bonet Correa (coord.), Madrid, Cátedra, 1983.

– *Lo popular en la plástica española (a través de mi obra) 1928-1936*, Buenos Aires, Losada, 1939.

MARAÑÓN Gregorio, *Biología y feminismo*, Recogido en Varios de Curiosidades 1918-1922 (encuadrado con otras obras, formando un volumen facticio), Sevilla, s.n., ca. 1920.

MARSILLACH BURBANO, Luis, Jesús BLASCO MONTERDE, Athos COZZI, y Roc RIERA ROJAS, *La mujer y la bicicleta*, Barcelona, Imprenta Mercedes, 1944.

MICHALSKI, Sergiusz, *New Objectivity*, Köln, Taschen, 2003.

NASH, Mary, *Mujeres en el mundo*, Madrid, Alianza, 2012. (2ª ed.)

PASCUA, Mª José de la, María del Rosario García-Doncel, Gloria Espigado (eds.), *Mujer y deseo: Representaciones y prácticas de vida*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004.

SAMBLANCAT MIRANDA, Néus, (ed.) «Modernas y Vanguardistas 1900-1939», número monográfico de *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 671, 2006.

STANLEY, Autum, *Mothers and Daughters of Invention: Notes for a Revised History of Technology*, Washington, Library of Congress, Cataloging in Publication. 1995.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma (ed.), *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori, 1990.

VILA TEJERO, María Dolores y SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (eds.), *Delhy Tejero, Los Cuadernines*, Diputación de Zamora, Zamora, 2004.

VV. AA., *Maruja Mallo* [Catálogo de Exposición. Galería Guillermo de Osma, 21 de octubre al 20 de diciembre de 1992, Madrid], Juan Pérez de Ayala/Francisco Rivas, Madrid, 1992.

VV. AA., *Desacuerdos. Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español*, nº 7, 2012.