

# MUJERES Y NATURALEZA EN LA OBRA DE HERMEN ANGLADA-CAMARASA. UNA LECTURA CRÍTICA EN EL CONTEXTO FINISECULAR<sup>1</sup>

BELÉN RUIZ GARRIDO

Universidad de Málaga  
mrg@uma.es

**Resumen:** Partiendo de la perplejidad causada por la aparente naturalidad con la que dos mujeres retratadas por Hermen Anglada-Camarasa posan subidas a sendos árboles, el presente trabajo indaga en los distintos perfiles de la relación entre las mujeres y la naturaleza en la obra del pintor. Y se aborda dentro de un ámbito artístico amplio, explorando las referencias plásticas y los contextos que nutren el imaginario del artista. Se pretende evidenciar la entidad construida de semejantes asociaciones y la destreza que las recreaciones de una pretendida esencia femenina tienen en la propia realidad. Por ello, esta perspectiva constata lo que la crítica feminista ha denominado el “canon”, es decir, la capacidad discursiva y ejecutiva de esas construcciones hegemónicas patriarcales, que han conducido a la naturalización y normalización de las correspondencias y simbiosis entre las mujeres y los elementos de la naturaleza.

**Palabras claves:** Hermen Anglada-Camarasa / mujeres / naturaleza / correspondencias / representación / cultura finisecular.

**Abstract:** Taking as its starting point the puzzlement caused by the apparent naturalness of two women portrayed posing in two trees, the article investigates the different characteristics of the relationship between women and nature in the artist's work. This is done within a broad artistic context, exploring the visual references and environment that inspired the artist's universe. The aim is to present evidence of the entity constructed from such associations and the articulation that these recreations of a supposed feminine essence have in reality. In order to do this, this overview confirms what feminist critics have called the “canon”, i.e. the discursive and executive capacity of these patriarchal hegemonic constructs, which have led to the naturalisation and standardisation of a correspondence and symbiosis between women and elements of nature.

**Key words:** Hermen Anglada-Camarasa / Women / Nature / Correspondences / Representation / Turn-of-the-Century Culture.

¿Qué hacen estas dos elegantes señoras, Sonia de Klamery y Adelina del Carril de Güiraldes, subidas en un árbol? (figs. 1 y 2). Alguien ha debido subirlas ahí. Podríamos pensar que es el autor de sendos retratos, Hermen Anglada-Camarasa, quien ha tenido la idea de encaramarlas en las alturas. ¿O han sido las propias damas las que le han sugerido o pedido ser immortalizadas en semejante pose? Y, no obstante, ¿han sido originales en sus propuestas? Demasiadas preguntas y quizás no tantas respuestas concluyentes. Pero intentemos al menos plantear vías de reflexión.

Parece claro al menos que estos retratos han conseguido que algunos de los objetivos básicos del mismo, como la identificación fisonómica o la representatividad social, pasen a un segundo plano y sugieran otros asuntos o planteen otras problemáticas. Pensándolo bien, es la propia concepción del retrato femenino de esta guisa la que conmina a replantearse la adscripción al género retratístico sin más, para abordar otras interesantes cuestiones. En este sentido, notamos que las retratadas parecen sentirse muy cómodas, como si fuera muy normal –en el sentido de encontrarse en su medio natural– retratarse encima de los árboles, o

\* Fecha de recepción: 15 de junio de 2016 / Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2016.

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del Proyecto I+D+I “Prácticas de subjetividad en las artes contemporáneas. Recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género” (HAR2016-75662-P). Ministerio de Economía y Competitividad.



que le sirve de soporte, que la conquista, en cuyo seno se define triunfante.

Francesc Fontbona y Francesc Miralles informan del propósito del artista de realizar un conjunto sobre el paraíso terrenal.<sup>5</sup> En ese proyecto se recrea el mismo escenario exótico que sirvió años atrás de hábitat a Sonia. ¿Podemos identificar entre los animales que pueblan ese paraíso un cuerpo femenino tumbado? Sea o no, indiscutiblemente ese paraíso terrenal imaginado estaría habitado por una fauna en convivencia armónica y entre esa fauna una exótica mujer podría dominar a sus congéneres. En el retrato de Sonia de Klamery ejerce este poder.

Esta recreación de la considerada "esencia femenina ancestral" por parte de Anglada aparece desprovista de excesos simbólico-decadentes. De este modo esta belleza pseudo-animalizada se percibe como un aderezo decorativo, edulcorada, permisible hasta hacerla convencional, y por lo tanto, con el poder pernicioso ciertamente debilitado. Parecer más que ser. Pintor y modelo se alían en la conformación de una imagen que marca un distanciamiento, que alimenta las ansias de diferencia, pero sin caer en estridencias más mal sanas de la cuenta. Representantes ambos de la conjunción perfecta entre la bohemia civilizada y el cosmopolitismo refinado de los ambientes sociales, intelectuales y artísticos de la movida cultural de la *Belle Époque*, en estos primeros años del siglo XX.<sup>6</sup>

En este sentido, más "civilizada" aún se presenta la segunda retratada, Adelina del Carril de Güiraldes (c. 1920-1922, col. Anglada-Camarasa Fundación "la Caixa") (fig. 2). Una interpretación exuberante del paisaje mallorquín de Pollença, le sirve de telón. Y decimos bien, pues la integración-asimilación con el entorno natural es prácticamente nula. La retratada,<sup>7</sup> escritora a la sombra de su marido, Ricardo Güiraldes,<sup>8</sup> el afamado autor argentino y gran amigo del pintor, adquiere unas proporciones desmesuradas en la pretensión de aunar dos géneros: un cuadro de paisaje con un retrato. Descansa aparentando naturalidad en su asiento arbóreo,<sup>9</sup> pero no parece pesar, sino flotar etérea, incorpórea, ingrávida. De hecho, el pintor no se afana en ocultar que se trata de una composición teatral, escenificada, que la modelo posa como si lo hiciera ante un decorado, ante una pintura. De este modo el extrañamiento entre naturaleza y artificio se intensifica, apoyado, además, en un contrastado tratamiento técnico y expresivo: la figura femenina no se ve sujeta a la misma vibración deformante que define su visión del paisaje mallorquín.

Podríamos concluir que estamos ante imágenes sofisticadas y civilizadamente *snoob*, chic, es decir, elegantemente a la moda, que podrían formar parte del corpus creativo iniciado desde el modernismo Art Nouveau más decorativo, y las sofisticaciones Art Déco, en el ambiente de la afectada y ambigua bohemia de la Belle Époque.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> FONTBONA, F.; MIRALLES, F., 2006, pp. 416-417. Reproducido y comentado asimismo en FONTBONA, F.; MIRALLES, F., 2007, p. 191. Los autores relacionan, efectivamente, esta recreación fantástica con el paisaje del retrato de Sonia de Klamery.

<sup>6</sup> Son las claves de lo que Cirici Pellicer ha denominado, en la trayectoria del artista, "la opción decisiva", en "Anglada-Camarasa o el postsimbolismo fantástico". En FONTBONA, F.; MIRALLES, F. (coms.), 1982, pp. 13-14. El mismo autor relaciona ese cosmopolitismo estético con el conocimiento de los Ballets Rusos y describe el retrato de Sonia de Klamery: "encima de una rama, cubierta de bordados chinos y acompañada de aves paradisíacas, ilustran un mundo teatral, fantasioso, que resultaba una especie de traducción del folklorismo ruso a los términos españoles, como brillante juego mundano, en una época en que él ya triunfaba comercialmente, rodeado de la corte de los argentinos en París", p. 17.

<sup>7</sup> Agradezco a Lourdes Moreno la información facilitada sobre Adelina del Carril. Los pormenores de la realización de este retrato están detallados en MIRALLES, F.; SANJUÁN, C., 2003 y PUJOL I SABATÉ, N., 2007.

<sup>8</sup> Como aparece publicado en el blog del Museo gauchesco y parque criollo Ricardo Güiraldes: "la fidelidad al alma y la obra de Ricardo será en Adelina casi como su propia razón de ser; tanto, que acaso la sustrajo a lo que pudo ser su propia obra personal". En <http://www.blogmuseoguairaldes.com.ar/> (fecha de consulta: 20-02-2016).

<sup>9</sup> Y a pesar de esta aparente naturalidad no pasan desapercibidas las connotaciones sexuales, eso sí depuradas, y la mezcla de elegancia y animalización, como bien ha señalado RIBOT-BAYÉ, C., 2016, p. 600 (en <http://www.tdx.cat/handle/10803/385364>) (fecha de consulta: 07-12-2016).

<sup>10</sup> Un ambiente de exquisitez y sofisticación en el que las mujeres elegantes y de alto estatus social juegan a encarnar papeles "entre la *femme fatale* y la *nueva mujer*" (LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., 2006, p. 92). Los trabajos de J. Pérez Rojas han incidido en este aspecto esencial de la cultura finisecular cosmopolita desde diversos ángulos: como elemento definitorio de la estética Art Déco (1990), y, más concretamente, en la recreación de la construcción moderna de "lo femenino", a través de las llamadas "Evas modernas" (2001), como figuras diurnas y nocturnas asociadas a los escenarios urbanos (2005), o conformando tipologías de gran entidad dentro del género del retrato (2000). Fontbona y Miralles, en el análisis de la correspondencia mantenida con Pere-Joan Llort, destacan precisamente las causas que motivan la sorpresa y los elogios del pintor desde su llegada a París: "el buen gusto que encuentra en todas partes, la elegancia y la picardía de las mujeres", en: FONTBONA, F.; MIRALLES, F. (coms.), 1982, p. 23.



Fig. 2. Hermenegildo Anglada-Camarasa, *Adelina del Carril de Güirvaldes*, c. 1920-1922. Archivo Colección "La Caixa".  
© Hermenegildo Anglada Camarasa, VEGAP, Valencia, 2017.

La pose, no obstante, no era novedosa. Iconográficamente se vincula con estereotipos retratísticos, fundamentalmente femeninos, aunque no exclusivamente, formulados desde la escultura clásica, sus relecturas neoclásicas, la pintura rococó o el academicismo dieciochesco y decimonónico. Ejemplos elocuentes son *Agripina sentada* (s. I, Museos Capitolinos, Roma), el retrato de la hermana de Napoleón, *Paolina Borghese como Venus vencedora*, de Antonio Canova (1805-1808, Galería Borghese, Roma) o *La reina Isabel de Braganza*, de José Álvarez Cubero (1826, Museo del Prado). Los gestos serán repetidos desde la pintura oficialista en obras de contenido diverso, como el caso de Alexandre Cabanel en *Cleopatra probando el veneno en prisioneros* (1887, Museo Real de Bellas Artes de Amberes). Pero los ejemplos trascienden adscripciones estilísticas y épocas. Encontramos numerosas obras más cercanas e incluso contemporáneas a Anglada-Camarasa. Citar algunas siempre resultará insuficiente, pero a modo de pistas visuales podemos nombrar el *Retrato de Sarah Bernhardt*, de Georges Clairin (1876, Musée du Petit Palais, París), las *majas* de Federico Beltrán Masses, *La condesa Mathieu de Noailles*, inmortalizada por Zuloaga en 1913 (Museo de Bellas Artes de Bilbao), o tantas y tantas mujeres recostadas de la pintura de entresiglos. En todas ellas, la

pose, más o menos despreocupada, se muestra acorde con un ambiente de lujo y sofisticación, del que no son ajenas las asimilaciones animalescas en referencia a una personalidad decidida y en ocasiones a una sexualidad exuberante... mal-dita.

La plástica inglesa y francesa del siglo XVIII había abundado en la representación de damas efigiadas en entornos naturales idealizados. Estos, si bien parten de las consecuencias del interés por la observación empírica propia del siglo ilustrado, quedan mediatizados por las necesidades compositivas y retóricas. Las señoras aparecen más posando ante decorados con motivos paisajísticos que en verdaderos espacios físicos en los que desenvolverse o con los que interactuar. Frondosidad y árboles, estratégicamente situados, se repiten como elementos esenciales de esta formulación. A ellos se añade un mobiliario que incide en la domesticación de la naturaleza. En muchas ocasiones las mujeres son retratadas sentadas, prácticamente en ningún caso directamente sobre la tierra, sino decorosamente en asientos, o de pie, apoyadas en algún elemento escultórico-arquitectónico en espacios ajardinados. Una imagen renovada de la nobleza, en general, y de sus mujeres en particular, justifica tales efigies. El retrato ante un paisaje, al margen de que se pusiera de moda por el renovado interés ilustrado que clamaba por una valoración y vuelta a la naturaleza, refuerza lecturas que enfatizan roles: dignidad de una clase que quiere ofrecer y tener una imagen nueva de sí misma, culta, como indican los libros que portan en sus manos, protectoras y a la vez eternamente niñas con pequeños perros de compañía en el regazo, madres acompañadas de su prole, el papel, por cierto, considerado más "natural" para una mujer, y excepcionalmente realizando alguna actividad en ese entorno paisajístico –escribiendo en el tronco de un árbol, por ejemplo–, o, en un alarde de sofisticación, emparentadas con algunas de sus predecesoras mitológicas más asilvestradas, como Circe.<sup>11</sup> Nos damos cuenta, además, de que estos escenarios eran intercambiables, aunque no por ello baladíes. Madame de Pompadour aparece en sendos retratos de François Boucher (1756-1758, Alte Pinakothek, Múnich y Victoria and Al-

<sup>11</sup> Recordemos, como referencia, algunas de estas obras como los retratos de J. Reynolds, *Caroline, duquesa de Marlborough* (1759-62, Trustees of the Bedford Estates, en Woburn Abbey, Bedfordshire, Inglaterra), *Mary Wadsworth, duquesa de Kent* (c. 1778), *Nelly O'Brien* (1762-64, Colección Wallace, Londres), *La señora Hoare y su hijo* (1763, Colección Wallace, Londres), *Joanna Leigh, esposa de Richard Bennett Lloyd* (1758, Col. privada), *La Señora Nesbitt como Circe* (1781, Smith College Museum of Art, Northampton); Hugh Barron (1747-1791), *Retrato de la esposa del barón Bendinfield de Ditchingham Hall, Norfolk*; Gavin Hamilton, *Elizabeth, duquesa de Argyll* (1752-53, Scottish National Portrait Gallery) o Gainsborough, *El señor y la señora Andrews* (1748-49, National Gallery, Londres).



bert Museum, Londres), exactamente iguales en cuanto a la pose y la composición, con la excepción del atuendo y el lugar: un interior y un bosque de las mismas características que los comentados. Ambas esferas eran asimiladas a lo femenino, aunque de forma ambivalente, porque si bien el carácter de lo doméstico no suscita dudas, el paisaje boscoso sí que lo hace al poder ahondar de forma metafórica en lo pasional, y, por lo tanto, descontrolado. En la pintura se corrige mediante su manipulación domesticadora.

De hecho los discursos propios de la racionalidad ilustrada habían sentado las bases del dualismo de los sexos en función del peso de la naturaleza esencial. Jean-Jacques Rousseau<sup>12</sup> argumentó la diferencia masculina y femenina: el hombre es humanidad –civilización, cultura–; la mujer, sexualidad –cuerpo, materia, pasión–. La concepción dual de la existencia relacionaría el binomio masculino/femenino con razón/materia, pensamiento/cuerpo, alma/sentimiento, inteligencia/intuición, cultura/naturaleza. La voz de Rousseau, sostenida como la de la autoridad indiscutible, conformará lo que la crítica feminista llama el “discurso oficial” o el “canon”.<sup>13</sup> De modo que otras voces, como la de Mary Wollstonecraft en *Vindicações de los derechos de la mujer* (1792), quedarán silenciadas y/o excluidas del relato canónico.

Un ámbito –el natural–, controlado de esta manera, permite reforzar una imagen que es producto del pensamiento y la acción que pretenden ejercer un dominio sobre las mujeres, o un entorno salvaje que se domina gracias a la presencia serena y digna de sus asiduas féminas. Aunque en el siglo XVIII también el espacio natural fue escenario para el regocijo sexual: el escenario de las pasiones. La frondosidad arbórea y herbácea, apoyada en los recursos plásticos de los pintores rococó, encarna a manera de metáfora, unas veces, y otras de forma explícita, los deseos desinhibidos, el goce sensual, las expectativas del juego amoroso y la consumación real. De hecho, la pintura rococó hará de estos mecanismos su *leit motiv*. To-

mamos como referencia *El columpio* de Fragonard (1767, Colección Wallace, Londres). En un entorno voluptuoso, el árbol se muestra como un aliado femenino, el mástil desde el que tomar impulso para dar rienda suelta a las veleidades de una joven, grácil y coqueta, objeto sexual que hace las delicias eróticas de sus *partenaires* masculinos. No es de extrañar que los pensadores moralistas ilustrados abominaran de semejantes imágenes de desenfreno pasional, alegre y desprejuiciado, que ponía en jaque la necesidad de un control educacional, físico y ético de las mujeres como garantía de la estabilidad social.<sup>14</sup>

No obstante, el camino estaba marcado para ser retomado con éxito a partir del último tercio del siglo XIX bajo las versiones más festivas del modernismo decorativo y el ambiente frívolo de la Belle Époque. El Art Nouveau, alrededor de 1900, explota el estereotipo hasta el punto de convertirlo en un producto de consumo elitista, como vemos en la joyería y objetos de diseño de uso doméstico; también de una forma más popular en la cartelística y el diseño gráfico que tanto empuje tuvieron en este momento.<sup>15</sup> Las ilustraciones de *La vie pariennse*,<sup>16</sup> que inició su publicación en 1863 y tuvo un gran predicamento en las primeras décadas del siglo XX, de consumo preferentemente masculino, popularizan, gracias a su poder de difusión, esta visión de lo femenino, pero trivializándola, despojándola de trascendencia simbólica. La ambigüedad de las primeras décadas, da paso a imágenes de un erotismo más explícito, aunque siempre ligero y picarón. Son numerosísimos los dibujos que muestran esta cara del eterno femenino en su vertiente aniñada, locuela, intrépida, que se sube a los árboles, o se disfraya y transmuta en pájaros o mariposas (fig. 3). Por su parte, el imaginario Art Déco incide en esta misma concepción aunque la somete a un fuerte proceso de estilización. La conocida como *flapper* o *it girl*, el prototipo de chica joven y moderna de los años veinte, se inmortalizó a través del cine. Las artistas prestaron sus vidas y sus carreras a este nuevo tipo de mujer. Clara Bow protagonizará *It*

<sup>12</sup> Véanse COBO BEDÍA, R., 1995; CARRO, S., 2010, pp. 18-29.

<sup>13</sup> POLLOCK, G., 2003; POLLOCK, G. “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”. En: CORDERO REIMAN, K.; SÁENZ, I. (coors.), 2007, pp. 141-158.

<sup>14</sup> Remitimos a los estudios de M. Bolufer sobre la educación femenina bajo la cultura ilustrada. Concretamente en el ámbito español y su relación con el contexto internacional, BOLUFER, M., 1998 y 2007, pp. 181-201, entre otros.

<sup>15</sup> Entre otros muchos, los diseños de Alphonse Mucha, Jules Cheret o Koloman Moser. Precisamente conocemos que el escultor Pradell llevó a Anglada dos carteles de Chéret. Según Fontbona y Miralles se trata de la “primera referencia positiva a un artista modernista aparecida en el epistolario” mantenido con Pere-Joan Llorca, en FONTBONA, F.; MIRALLES, F. (coms.), 1982, p. 24.

<sup>16</sup> ARWAR, V., 2010.



Fig. 3. *Le supplice de Tantale*. Ilustración de Zyg Brunner para *La vie parisienne*, 1920. (<http://www.artflakes.com/en/products/la-vie-parisienne-1920s-16>)

(1927, Clarence G. Badger y Josef von Sternberg), encarnando el prototipo: una chica intrépida, adorable, juguetona, instintiva, alocada, pero de gran corazón, irracional, pero segura de sí misma, que posee “eso”, una cualidad sin definición expresa por la que atrapa a los hombres sin remedio. Se trata de la misma Clara Bow que se encarama a un árbol dando vida a una chica que se comporta de forma atrevida, es decir, que asume roles masculinos, sin perder un ápice de su *sex appeal*.<sup>17</sup>

El siglo XIX asistirá a una férrea alianza entre las representaciones sociales —expresiones de transmisión populares de una ideología o mentalidad, en este caso, patriarcales y misóginas—, las creaciones

artísticas y los discursos pseudo-científicos, que otorgaban carta de naturaleza a los discursos de la misoginia: desde Baudelaire, proclamando que “La mujer es lo contrario del dandi. De modo que debe producir horror. La mujer tiene hambre y quiere comer, sed y quiere beber. Se encuentra en celo y quiere ser satisfecha. ¡Menudo mérito! La mujer es natural, es decir, abominable”,<sup>18</sup> a los ejercicios científico-filosóficos del determinismo biológico de Darwin, Vogt Spencer, Michelet, Comte, Lombroso y Ferrero o Moebius.<sup>19</sup> Por su parte, los artistas decimonónicos finiseculares explotan estas posibilidades de forma reiterada y obsesiva, vertiendo en imágenes la creencia en la esencia irracional, instintiva y sensual de la mujer que encuentra en el medio natural su más perfecto aliado y su hábitat primario. El encuadre alegórico y quimérico permite, además, dar rienda suelta a la imaginación. El resultado crea imágenes “permisibles” a la mirada, fascinantes e imposibles que, sin embargo, se tornan probables a través de la magia del arte. El sustrato ideológico que arrastran estas imágenes conduce, de nuevo, hacia la posición de inferioridad de la mujer, suavizadas, encubiertas o justificadas, en ocasiones, por la pátina del paternalismo, la galantería y las buenas costumbres.

La construcción de la instintiva irracionalidad y volubilidad femenina que venimos analizando también era causa o consecuencia de la estrecha vinculación de la mujer con el reino animal, refrendada por los discursos científicos y literarios ya mencionados. Como la evolución no había afectado del mismo modo al hombre y a la mujer, no es de extrañar que la escisión entre los sexos se convirtiera en motivo de representación obsesivo. Uno de sus rostros será la naturalidad con que las mujeres se comunican, no solo ya con animales de compañía, sino con fieras salvajes a las que parecen entender, con las que se comunican de tú a tú, a las que dominan, planteando asimilaciones entre sus respectivas cualidades esenciales.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Publicada en <http://www.corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/BE039505/clara-bow-hanging-from-tree-branch> (fecha de consulta: 21-02-2016).

<sup>18</sup> BAUDELAIRE, C. (1887), 2005, p. 51.

<sup>19</sup> Véase DIJKSTRA, B., 1994, pp. 172 y 289.

<sup>20</sup> El amplio catálogo de asimilaciones no deja lugar a dudas de los intereses del imaginario. Y esto no resultará inocente. Las recreaciones, siendo construcciones de una pretendida esencialidad femenina, tienen el poder de incidir en la concepción de la realidad, que se nutre de las ficciones. El medio natural ofrece posibilidades de correspondencias con las mujeres casi infinitas: las fuerzas elementales, ciclos, efectos y misterios; las flores, las estaciones del año, las horas del día, los bosques, el agua en todos sus estados o los astros misteriosos y nocturnos; también perfilan identificaciones las prácticas de mimetismo, en las que las mujeres y sus cuerpos comparten elementos corporales o rasgos de comportamiento con animales diversos, en especial, serpientes y todo tipo de felinos, pero también monos, pájaros, mariposas, etc.

Esta concepción de la condición femenina va aclarando qué hacen y por qué están subidas nuestras retratadas en los árboles. No obstante, cuando Anglada-Camarasa recrea esta fantasía, otros muchos artistas lo habían hecho ya. Los objetivos e intereses podían ser variados pero en todos se atiende a una premisa común: la materialización de la creencia en una afinidad consustancial entre la mujer y esta pieza clave de la naturaleza, explotando ese pensamiento prejuiciado del atavismo femenino.

Giovanni Segantini sacó un gran partido a esta asociación, conjugándola con el sentido de ingratitud. Rousseau había definido el estado natural de la mujer por su capacidad gestante, y por lo tanto su destino era la maternidad.<sup>21</sup> Si la maternidad definía a la mujer, la esterilidad las condenaba, no solo al estigma social, sino a la indefinición como ser humano. Pero la esterilidad para el pintor no conlleva su aniquilación, lo cual conlleva en una pasividad, sino que puede ser entendida como una amenaza. En sus obras de esta temática mujer, naturaleza, vida y muerte basculan su impacto en el conjunto asociativo. En *El ángel de la vida* (1894, Galleria d'Arte Moderna, Milán), la iconografía renacentista de la *madonna* sirve para forjar una imagen de beatífica maternidad, emparentada con el elemento iconográfico que aparece en el árbol genealógico de Cristo. La imagen tierna y luminosa se torna oscuridad malsana en *Las malas madres* (1896-97, Kunsthau, Zurich). En *El castigo de la lujuria* (1891, Walker Art Gallery Liverpool), el árbol-sostén o el árbol-metáfora ha desaparecido: "Según las indicaciones del propio Segantini, éstas eran mujeres cuyo destino como flotantes perpetuas había sido sellado de forma definitiva por su inmoderación en los placeres de la carne. Su egoísmo estaba simbolizado en su negativa a convertirse en madres cariñosas y, al hacerlo, repudiar el lado natural de su naturaleza".<sup>22</sup> Pocos años después, en 1903, Paul Klee amenaza el canon académico y clásico sobre la representación del desnudo, con un desproporcionado cuerpo de mujer subido a un árbol. La impactante *Virgen en un árbol*, de la serie *Inventiones* (Museo de Arte Moderno, Nueva York),<sup>23</sup> se despoja de la retórica icónica del simbolismo mo-



Fig. 4. Paul Klee, *Virgen en un árbol*, Serie *Inventiones*, 1903.

© Zentrum Paul Klee, VEGAP, Valencia, 2017.

ralista, formulando la paradoja de la normalización de las asociaciones mitológico-literarias (fig. 4). No obstante, sus intenciones estético-formales no son ajenas al interés por los contenidos y la efectividad crítica de los mismos. Por ello tanto la representación femenina, como las palabras del propio pintor resultan esenciales: "Cuanto más complejo se hacía ese interior, tanto más alocadas eran mis composiciones. El desconcierto sexual crea monstruos de la perversión. Simposios de amazonas y otros espantos".<sup>24</sup> En un ejercicio de construcción de los rasgos de los sexos, las correspondencias entre el medio natural y los cuerpos femeninos y masculinos cobran significación. Y por ello el grabado de la misma serie, *Mujer y animal*, suscita el siguiente comentario: "Mujer y animal (...) el animal dentro del hombre persigue a la dama, que no se muestra del todo indiferente. Relaciones de la dama con lo animal. Poner un poco al descubierto la psicología de la dama. Determinación de una verdad que suele disimularse siempre que se puede".<sup>25</sup> Y en relación con esta obra, la intención de *Virgen en un árbol*: "El contenido poético coincide en lo fundamental con el de *Mujer y animal*. Los animales (la parejita de aves) son naturales y se presentan en pareja. La dama quiere ser algo especial gracias a su virginidad, sin revelar con ello una figura precisamente feliz. Crítica a la sociedad burguesa".<sup>26</sup> Y nada mejor para

<sup>21</sup> CARRO, S., 2010, pp. 23-24.

<sup>22</sup> DIJKSTRA, B., 1994, pp. 90-91.

<sup>23</sup> QUANCE, R. A., 2000, pp. 133-135.

<sup>24</sup> KLEE, P., 1987, p. 53. Entrada de 5 de agosto de 1901.

<sup>25</sup> KLEE, P., 1987, p. 115. Entrada de julio de 1903.

<sup>26</sup> KLEE, P., 1987, p. 115. Entrada de julio de 1903.

subvertir los principios de la moral burguesa que emplear el trazo grueso, perturbar los referentes mítico-religiosos y plantear desajustes entre las carnes abundantes y deformes de la doncella y unos elementos naturales empequeñecidos y ridículos. Aunque no se sustrae de una crítica misógina a la virginidad.<sup>27</sup>

Desde la óptica simbolista, Xavier Mellery alegoriza en *Otoño* (1893, Museo Real de Bellas Artes, Bruselas) la polisemia que permite abrir posibilidades a varias lecturas. La personificación de una estación del año, resulta insuficiente para explicar la parafernalia figurativa y compositiva. Las connotaciones de la maldad castradora, de la muerte, toman la forma de potentes mujeres –tres concretamente, como el número de las parcas– que instintivamente, y al igual que las arañas,<sup>28</sup> tejen sutiles pero implacables trampas de un fino y resistente hilo. Años antes, la visión prerrafaelita de Rossetti da forma a *El ensueño* (1880, Victoria and Albert Museum, Londres) con la figura de una escultórica matrona, que contrarresta su potencia corporal con la languidez melancólica de la expresión. Encaramada en un árbol, la imagen se vuelve irreal, el producto de una fantasía.

La vuelta de tuerca erótica la propone Franz von Stuck. Su implacable trayectoria en la fijación de la imagen femenina como encarnación del pecado, de la destrucción del varón y de la muerte, se torna diversión sexual en *El balancín* (1898. Museum Villa Stuck, Munich), un tronco convertido en evidente juguete fálico.

La remisión a lo ancestral, como cualidad de un origen remoto, atávico, antiguo, y por tanto insondable, misterioso y atrayente, ejerce un gran poder de seducción para creadores y público. Se crean auténticas paradojas visuales. Pero también, despojado de misticismo e idolatría, podía ser excusa de recreo en lo exótico, en su versión menos trascendente. En ambos casos, las recreaciones nunca están libres de connotaciones sexuales. La unión de belleza y animalidad fue explotada por el cine en esos mismos tiempos. El mito de *King Kong* es un buen ejemplo de ello. Las bellas adoptan roles estereotipados según los tiempos: desde la mezcla de seducción y vulnerabilidad de Fay

Wray (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), hasta la heroicidad romántica de Naomi Watts (Peter Jackson, 2005), pasando por el voltaje sexual de Jessica Lange (John Guillermin, 1976). Y como punto en común: sus capacidades para la atracción de la bestia.

El baile será una de las actividades que perfilen esas connotaciones de racialidad ancestral, que más que interés antropológico o sociológico tenía que ver con el pensamiento que hacía a las mujeres depositarias fehacientes de las cualidades de un estado pre-civilizatorio, primigenio, en el que una sexualidad exaltada se hacía permisible o accesible. Tanto desde lo racial como desde lo sofisticado, la danza –actividad para la que tradicionalmente se ha creído más capacitadas e inclinadas a las mujeres– vehicula el contacto con esos estados preconscientes, con mundos lejanos y soñados por exóticos, con alternativas alejadas de las normas. Es también muestra del carácter más insondable de la naturaleza, a la vez que la posibilidad del mundo occidental de liberarse de las ataduras de la civilización. Estos aspectos se unían de forma explosiva en algunas mujeres artistas. Es el caso de Joséphine Baker, la cantante y bailarina que tanto éxito tuvo en el París de los años veinte.<sup>29</sup> Su ímpetu acrobático, la imaginación de sus puestas en escena, sus capacidades contorsionistas se esgrimen como elementos de su celebridad. A todo ello se unía el exotismo de su raza, inspiradora de fantasías y fabulaciones –¿No es este el perfil que se sigue explotando, con Naomi Campbell, la modelo icono de la belleza negra?– Tórtola Valencia fue otro de sus paradigmas más conocidos y celebrados. En su repertorio no podía faltar lo que se bautizó como “la danza de la serpiente”, representada y filmada en 1915.<sup>30</sup> En el cartel que Toulouse-Lautrec realizara en 1899 a la bailarina Jane Avril, la imagen resulta ambigua: la serpiente, que por lógica debería formar parte, como motivo decorativo, del vestido, toma cuerpo y evoluciona gestualmente remarcando la ondulación del cuerpo femenino. No estaba tan alejada esta imagen de las asociaciones entre la mujer y el ofidio que Baudelaire evoca en su poema *La serpiente que danza*, plagado de referencias sexuales.<sup>31</sup> El crítico Arsène Alexandre había apreciado

<sup>27</sup> NEGINSKY, R., 2010, pp. 575-580.

<sup>28</sup> BORNAY, E., 1998.

<sup>29</sup> Una lectura feminista de la actividad artística de J. Baker y de su potencial autogestor en POLLOCK, G., 2010, pp. 264-276.

<sup>30</sup> PALÁEZ, A.; ANDURA, F. (coors.), 1988.

<sup>31</sup> BAUDELAIRE, C. (1857-68), 2008, pp. 159 y 161. Como afirma LÓPEZ CASTEJÓN, E., 1999, p. 39, para Baudelaire “al ser naturaleza en estado puro, la mujer animaliza al hombre, arrastrándolo al abismo de la brutalidad, ya que ‘la estupidez’ y la simplicidad de quien ‘no sabe separar el alma del cuerpo’ son rasgos característicos de su hermosa”.



esta comparativa entre Mélinité –el apodo con el que era conocida Jane Avril– y el universo baudelairiano. El mismo crítico la había descrito como “la belleza de un ángel caído”, aludiendo al vicio y la virtud,<sup>32</sup> una visión prejuiciada de la mujer como encarnación de los placeres y por extensión del mal. También eran comunes en la época las asociaciones entre el baile flamenco femenino y la animalidad. El shah de Persia, a finales de siglo, comentó ante el baile de Juana la Macarrona: “Esta graciosa serpiente es capaz de hacerme olvidar a todas mis almeas de Teherán”.<sup>33</sup>

La obra de Anglada-Camarasa relacionada con la danza puede ser interpretada desde estas premisas. En realidad poca diferencia hay entre las bailarinas de cancán, las gitanas bailando (fig. 5), la danza de Tórtola Valencia (c. 1912, col. particular) e incluso las jóvenes de los bailes mallorquines.<sup>34</sup> Como bien ha indicado Silvia Pizarro, “esa fiesta de movimientos transmite algo brujo, intuitivo y sensual, como la magia de las danzas rituales, y su protagonista es un personaje femenino”.<sup>35</sup> La garrá y el quejío, la estructura invertebrada que posibilita contorsiones inauditas, las expresiones desencajadas, esa materialidad expresiva, remiten a una especie de estado pre-humano, identificado con lo femenino. El pintor desnuda su corazón como antes lo hiciera Baudelaire.

Pero no son estas las únicas obras en las que Anglada-Camarasa explota esta visión del “eterno femenino”. La mayor parte de sus mujeres tienen este sello de marca. En algunas, esa esencia que las hermana solo es sugerida a través del tratamiento plástico, como en *Retrato de Marianne Willumsen* (c. 1911, col. Anglada-Camarasa Fundación “la Caixa”). En otras ocasiones, es el juego retórico de los títulos el que conduce a las asociaciones, como *La gata rosa* (1902, col. particular). En *Le paon blanc* (1904, col. Carmen Thyssen-Bornemisza), además, el efecto de esa conexión se intensifica con el tratamiento de la figura femenina: un exuberante “pavo real blanco” de manos afiladas y mirada vacua, de pose displicente, ensismada en su complacencia, que no funciona co-



Fig. 5. Hermen Anglada-Camarasa, *Gitana desnuda bailando*, c. 1912. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. © Hermenegildo Anglada Camarasa, VEGAP, Valencia, 2017.

mo vehículo de conexión con el exterior, sino que se muestra incomprensible, misteriosa (fig. 6). Como si la organicidad hubiera evolucionado hacia la petrificación, es decir, hacia una especie de fosilización y esterilidad, no exenta de un morboso “eros decadente”.<sup>36</sup> Lo que plantea una aparente contradicción, pues, en realidad, estos seres orgánicos, esencialmente naturales, encarnaban una

<sup>32</sup> WEISBERG, G. P., 2001, p. 65.

<sup>33</sup> PINEDA NOVO, D., *Juana La Macarrona y el baile en los cafés cantantes*, Cornellá de Llobregat, Aquí + Multimedia, 1996, p. 23. Cit. en ÁLVAREZ, S., “París: ‘mecenas’ del flamenco finisecular”. En: BRUÑA CUEVAS, M. et al. (coors.), 2006, p. 301.

<sup>34</sup> Los catálogos FONTBONA, F.; MIRALLES, F., 1981, 1982, 2006 y 2007 recogen ampliamente los dibujos y pinturas a los que nos referimos. También MORENO, L.; PIZARRO, S. (coms.), 2012.

<sup>35</sup> PIZARRO, S., “La danza como pretexto”. En: MORENO, L.; PIZARRO, S. (coms.), 2012, pp. 61-71.

<sup>36</sup> La enfermedad, las representaciones por sinédoques visuales de la droga (son varias las obras que Anglada dedica a la droga encarnada en figuras femeninas; también Rusiñol en *La morfina*, 1894) y el descubrimiento del peligroso potencial sexual de las mujeres forman parte del imaginario finisecular español y europeo. LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., 2006, pp. 80-82.



Fig. 6. Hermen Anglada-Camarasa, *Le paon blanc*, 1904. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. © Hermenegildo Anglada Camarasa, VEGAP, Valencia, 2017.

belleza pétreo o cristalizada, tal y como ha estudiado Julia Doménech para el contexto victoriano.<sup>37</sup> El recorrido de esta construcción llevará incluso al mito de Pigmalión.<sup>38</sup> También B. Dijkstra le ha dedicado espacio a estas asociaciones en lo que llama “fetichización de la belleza del color pálido e insano” al referirse a este tipo de interpretaciones como “mujeres de cera y luz de luna”.<sup>39</sup> En todas las representaciones de mujeres parisinas de Anglada se cumple esta concepción. En *Los ópalo* (1904, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires), la asociación con esas cualidades paradójicas se define redundante: como estas gemas, lo orgánico, sinuoso y magmático se ha cristalizado a borbotones reflectantes. La atracción de estas bellezas se torna convulsa en otros casos como en el meduseo *Retrato de Magda Jocelyn* (1904, col. Anglada-Camarasa, Fundación “la Caixa”), *Cabeza con los cabellos al viento* (c. 1930, col. Anglada-Camarasa, Fundación “la Caixa”), o las terroríficas efigies de *La dame de l’airgrette* (1902, col. Masaveu) y *La droga* (c. 1901-1903, col. particular).

<sup>37</sup> DOMÉNECH, J., 2010.

<sup>38</sup> Véase PEDRAZA, P., 1998, pp. 31-32.

<sup>39</sup> DIJKSTRA, B., 1994, p. 122.

<sup>40</sup> MIRALLES, F. En: FONTBONA, F.; MIRALLES, F., 2002, p. 50. El texto completo de Casellas, publicado en *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 10 de mayo de 1900, en FONTBONA, F.; MIRALLES, F. (coms.), 1982, p. 52.

<sup>41</sup> Sobre la naturaleza de las representaciones sociales en la construcción de lo femenino, véase CASANOVA, E.; LARUMBE, M<sup>a</sup> Á., 2005.

Sus contemporáneos no fueron ajenos a estos vínculos visionarios y fantásticos. Miralles recoge la descripción del crítico Raimon Casellas a propósito de la exposición del pintor en la Sala Parés en 1900:

Qué impresión de placer trágico, de vibración enfermiza produce esta pintura. Es el espectro alucinante de *Paris-la-nuit*, del *Paris nocteur*, con sus ejércitos de hijas de Astarté, moviéndose como luciérnagas dentro de los paraísos artificiales de los bailes públicos, de los cafés-concierto, de los *music-halls* [...] Mujeres fantasmas, cadáveres bailarinas, todas llevan la muerte marcada en la languidez de los cuerpos, en la palidez de los semblantes, en la apertura desmesurada y horrible de aquellos ojos en los que se reflejan el insomnio, la fiebre, el alcohol y la morfina [...] Por un lado los cuadros son sugestivos, tristemente sugestivos, como representación de la vida humana, como expresión dolorosa de las tragedias del placer en ciertos rincones de la capital del mundo moderno; por otra, son espléndidos, magníficos, como decoración, por los efectos maravillosos de la luz, por la riqueza inagotable de los colores y por la variedad calidoscópica de arabescos que la representación origina.<sup>40</sup>

De este modo Anglada procede a una suerte de “cosificación” de las mujeres en la que intereses formales y concepción estereotipada sobre lo femenino se dan la mano. No creo que la elección de la figura femenina, recreada mediante esta variedad de mecanismos asociativos, fuera un asunto neutral o sólo una excusa para sus indagaciones plásticas. Muy al contrario. Es precisamente la percepción ideológica, como representación social asentada en el imaginario patriarcal,<sup>41</sup> sobre “lo femenino”, la que, en correspondencia con la experimentación pictórica, concluye en imágenes de estas características. El propio Casellas lo intuye en la crítica referida:

Y esta decoración especialísima, esta extraña ornamentación, que es como una riquísima verdura de materia humana, de color social y de lujuria triste, el pintor ha sabido verla, la ha sabido traducir y la ha trabajado en sus cuadros como quien trabaja una materia rara, un metal precioso. Hay fragmentos de pintura que dan la impresión de esmaltes orientales, otros fragmentos parecen incrustaciones de gemas como las que ponía Gustave Moreau en las corazas y túnicas de sus ángeles y sus reinas. Pero aquí las gemas y las piedras de una factura preciosa parece que estén, no para magnificar a los personajes, sino para

acentuar el contraste que hace tal esplendor con los cuerpos a punto de fundirse y con los ojos abiertos y febriles [...] Un dibujo delicuescente como el que aplica el pintor a sus figuras es el más significativo para expresar el estado de espíritu y de cuerpo de aquellas hadas de la danza de noche, que se descomponen y se deshojan como flores del mal.<sup>42</sup>

La descripción de la mujer de la modernidad que hiciera Baudelaire mediado el siglo XIX fijaría una concepción difícil de anular. No es extraño encontrar resonancias de estos atributos en las mujeres de Anglada-Camarasa<sup>43</sup> cuando nos detenemos en el texto:

Ese ser en el que Joseph de Maistre veía un hermoso animal [...] la mujer, en una palabra, no es sólo, para el artista en general [...], la hembra del hombre. Es más bien una divinidad, un astro que gobierna todas las ideas del cerebro masculino; es un reflejo de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un solo ser: es el objeto de la admiración y la curiosidad más viva que el cuadro de la vida puede ofrecer a quien la contempla. Es una especie de ídolo, estúpido tal vez, pero deslumbrante, hechizante, y los destinos y las voluntades penden de sus miradas. No se trata, creo yo, de un animal cuyos miembros, correctamente ensamblados, ofrecen un ejemplo perfecto de armonía [...] En la mujer todo ornamento, todo lo que contribuye a resaltar su belleza, forma parte de ella misma [...]. Indudablemente la mujer es una luz, una mirada, una invitación a la felicidad, una palabra a veces; pero sobre todo es una armonía general, no sólo en el porte y en el movimiento de las extremidades, sino también en las muselinas, las gasas, los amplios y tornasolados cúmulos de telas en los que se envuelve, y que son algo así como los atributos y el pedestal de su ser divino; en el metal y el mineral que serpentean alrededor de sus brazos y su cuello, que añaden destellos al fuego de sus miradas, o que cuchichean suavemente en sus oídos.<sup>44</sup>

Y pese a la densidad de la pasta pictórica, pese a las abigarradas presencias plásticas, una sensación de inestabilidad recorre los cuerpos invertebrados de estas mujeres hechas de gasas, brocados, accesorios y luz, como había detallado el crítico Caseillas. Sus reflejos titilantes son tan inseguros como

lo sería la luz eléctrica en los primeros momentos de su existencia. De ahí la posibilidad de sufrir simbiosis y transmutaciones. De ahí también la posibilidad de mostrar una fragilidad natural, en correspondencia con una vacuidad cerebral:

[...] son unas mujeres ensoñadas con el opio y el hat-chís, que pasean sobre la levedad de sus cuerpos la levedad de sus blondas –como “Luciola”– y que no ríen. No, no ríen, sufren martirios en las carnes, sufren martirios en el cerebro, sufren el enorme martirio de la vacuidad que para ellas tiene el infinito después del epigrama que sobre los labios les dice el champagne, después de una sádica orgía –como esa ensimismada de *El pavo blanco* cuyos ojos esperan la aparición de algo que no ha de venir, y cuyas manos, manos para mí poemáticas, tienen el hastío de todas las caricias, la estigmatización de todos los dineros y comprenden la inutilidad de todo movimiento.<sup>45</sup>

Dijkstra, de nuevo, ofrece una interesante lectura a este respecto: “Flotar en el aire era la alternativa erotizada al viaje fluvial de Ofelia. La ingravidez de la mujer todavía era signo de su sumisión voluntaria –o desamparada–, y aún permitía que el varón permaneciese apartado, manteniendo su distancia de voyeur de esta criatura de la naturaleza, esta criatura que era la naturaleza y que le fascinaba y atemorizaba al mismo tiempo”.<sup>46</sup> Esta versión del eterno femenino podía no obstante tornarse oscura: “Sola o en grupos, la mujer flotante e ingrávida era de esta manera sospechosa de ceder a la llamada de la naturaleza característica de la mujer postrada, con una forma parecida de complacencia secreta, lujuriosa y autónoma”.<sup>47</sup>

### Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ MOLINA, Sandra. “París: ‘mecenas’ del flamenco finisecular”. En: BRUÑA CUEVAS, M. et al. (coors.). *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: Universidad, 2006, pp. 300-308.
- ARWAR, Victor. *La Vie Parisienne*. Berkshire: Papadakis, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles (1863). *El pintor de la vida moderna*. San Lorenzo de El Escorial: C. de Langre, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles (1857-1868). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles (1887). *Mi corazón al desnudo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2005.

<sup>42</sup> En FONTBONA, F.; MIRALLES, F. (coms.), 1982, p. 52.

<sup>43</sup> Cirici Pellicer ya señaló las correspondencias con el poeta: “Pero sabemos que él mismo se consideraba un Baudelaire de la pintura. Pérez Jorba, en 1901, lo llamaba por eso “visionario del vicio moderno” y encontraba en sus obras un “perfume venenoso”, en “Anglada-Camarasa o el postsimbolismo fantástico”. También ser perfilan referencias directas a Baudelaire entre los críticos contemporáneos al pintor, como ocurre con Marius-Ary Leblond en *Peintres de races*, Bruselas, 1909. En FONTBONA, F.; MIRALLES, F. (coms.), 1982, p. 15.

<sup>44</sup> BAUDELAIRE, C. (1863), 2008, pp. 139-141.

<sup>45</sup> Augusto Gozalbo, *Athinae*, Buenos Aires, nº 31, marzo 1911. En FONTBONA, F.; MIRALLES, F. (coms.), 1982, p. 54.

<sup>46</sup> DIJKSTRA, B., 1994, pp. 87-89.

<sup>47</sup> DIJKSTRA, B., 1994, p. 90.

- BOLUFER, Mónica. *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia: Diputació e Institutí Alfons el Magnànim, 1998.
- BOLUFER, Mónica. "Mujeres e Ilustración: una perspectiva europea". *Cuadernos de Historia Moderna. Anéjicos*, 2007, VI, pp. 181-201.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1998.
- CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*. Granada: Universidad, 1999.
- CARRO, Susana. *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Ediciones Trea, 2010.
- CASANOVA, Eudaldo; LARUMBE, M<sup>a</sup> Ángeles. *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2005.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. "Anglada-Camarasa o el postsimbolismo fantástico". En: FONTBONA, F.; MIRALLES, F. (coms.). *Anglada Camarasa*. Madrid: Caja de Pensiones, 1982, pp. 13-18.
- COBO BEDÍA, Rosa. *Fundamentos del patriarcado moderno: Jean-Jacques Rousseau*. Madrid/Valencia: Cátedra/Universitat, 1995.
- DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid/Barcelona: Debate/Círculo de Lectores, 1994.
- DOMÉNECH, Julia. *La belleza pétreo y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*. Madrid: Fundamentos, 2010.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc. *Anglada-Camarasa*. Barcelona: Polígrafa, 1981.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc. "Principios de una carrera de pintor (de la correspondencia de Hermen Anglada-Camarasa)". En: FONTBONA, F.; MIRALLES, F. (coms.). *Anglada Camarasa*. Madrid: Caja de Pensiones, 1982, pp. 19-25.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc. *Anglada-Camarasa. Dibujos. Catálogo razonado*. Barcelona: Mediterrània, 2006.
- FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc. *Anglada-Camarasa en la Col·lecció Fundació "la Caixa"*. Barcelona: Obra Social Fundació "la Caixa", 2007.
- KLEE, Paul. *Diarios*. Madrid: Alianza, 1987.
- LÓPEZ CASTEJÓN, Enrique. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Madrid: Akal, 1999.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. *La imagen de la mujer en la pintura española. 1890-1914*. Madrid: A. Machado Libros. Colección La balsa de la Medusa, 152, 2006.
- MIRALLES, Francesc. "Anglada-Camarasa, artista polémico". En: FONTBONA, F.; MIRALLES, F. (coms.). *Anglada-Camarasa (1871-1959)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 47-57.
- MIRALLES, Francesc; SANJUÁN, Charo. *Anglada-Camarasa y Argentina*. Sabadell: AUSA, 2003.
- MORENO, L.; PIZARRO, S. (coms.). *Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción*. (Celebrado en Museo Carmen Thyssen Málaga, 2012). Málaga: Museo Carmen Thyssen Málaga/Obra Social La Caixa, 2012.
- NEGINSKY, Rosina. *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*. Cambridge: Scholars Publishing, 2010.
- PALÁEZ, Andrés; ANDURA, Fernando (coors.). *Una aproximación al arte frívolo. Tórtola Valencia y José de Zamora*. (Celebrado en Teatro Albéniz, Madrid, 1988). Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad, 1988.
- PEDRAZA, Pilar. *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar, 1998.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *Art déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *El retrato elegante*. Madrid: Museo Municipal, 2000.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. "Modernas y cosmopolitas. La Eva Art Déco en la revista *Blanco y Negro*". En: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario; MIRÓ DOMÍNGUEZ, Aurora (eds.). *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga: Diputación, 2001, pp. 235-288.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *La ciudad placentera. Noche y día de la vida moderna*. Sevilla: Fundación El Monte, 2005.
- PIZARRO, Silvia. "La danza como pretexto". En: MORENO, L.; PIZARRO, S. (coms.). *Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción*. (Celebrado en Museo Carmen Thyssen Málaga, 2012). Málaga: Museo Carmen Thyssen Málaga/Obra Social La Caixa, 2012, pp. 60-71.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. Nueva York: Routledge, 2003.
- POLLOCK, Griselda. "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon". En: CORDERO REIMAN, K.; SÁENZ, I. (coors.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 141-158.
- POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Cátedra: Madrid, 2010.
- PUJOL I SABATÉ, Núria. *Anglada-Camarasa*. Barcelona: Ciro Ediciones, 2007.
- QUANCE, Roberta Ann. *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: A. Machado Libros, 2000.
- REYERO, Carlos. *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza, 2009.
- RIBOT-BAYÉ, Cristina. *La representació de la dona en l'obra d'Hermen Anglada-Camarasa*. Tesis doctoral inédita. Girona: Universitat, 2016. (<http://www.tdx.cat/handle/10803/385364>).
- WEISBERG, Gabriel. *Montmartre and the Making of Mass Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.