

DISCRETA MODERNIDAD. PINTORAS DE GÉNERO RELIGIOSO EN LA SEGUNDA REPÚBLICA

DISCREET MODERNITY. WOMEN PAINTERS OF RELIGIOUS GENRE IN THE SECOND SPANISH REPUBLIC

Vega Torres Sastrús¹

Recibido: 22/01/2023 · Aceptado: 15/03/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.36681>

Resumen²

Durante la Segunda República, algunas transformaciones sociales hicieron tambalear los pilares sobre los que se había construido la feminidad tradicional, entre otros, la piedad religiosa. Como resultado, muchas mujeres se encontraron en una situación fronteriza entre las posibilidades que les ofrecían los nuevos tiempos y unos roles de género decimonónicos que habían aprendido y que, además, continuaban constituyendo la normatividad en una sociedad que todavía estaba asimilando los cambios. En el presente artículo se analiza cómo las artistas se adaptaron a esta realidad combinando elementos modernos, como dedicarse profesionalmente a la pintura o cultivar una estética próxima a la vanguardia de los años treinta, con otros más conservadores, como la repetición de los temas religiosos en sus creaciones. Finalmente, se analiza la obra religiosa de Rosario de Velasco, Marisa Roësset y Julia Minguillón, como muestra de aquel arte entre la tradición y la modernidad que tanto éxito reportó en su momento.

Palabras clave

Segunda República; religión; arte moderno; mujeres artistas; pintura religiosa; Rosario de Velasco; Marisa Roësset; Julia Minguillón

Abstract

During the Spanish Second Republic, there were transformations that shook the foundations on which traditional femininity had been built, including religious

1. Universitat de València. C. e.: vega.torres@uv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1443-8076>

2. La realización del presente trabajo ha sido posible gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Universidades (FPU19/02250). Asimismo, esta publicación es parte del proyecto de I+D+i *Paisaje Cultural, construido y representado* (PID2021-127338NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, cofinanciado con fondos «FEDER Una manera de hacer Europa». También agradecemos al doctor Luis Arciniega García sus correcciones, consejos y sugerencias.

piety. As a result, many women found themselves in a threshold situation between the possibilities offered by the new times and the nineteenth-century gender roles they had learned which, moreover, continued to constitute the standard in a society that was still assimilating the changes. This article analyses how women artists adapted to this reality, combining modern elements, such as dedicating themselves professionally to painting or cultivating an aesthetic typical of the avant-garde of the 1930s, with other more conservative elements, such as the repetition of religious themes in their creations. Finally, the work of Rosario de Velasco, Marisa Roësset and Julia Minguillón is analysed as an example of that art between tradition and modernity which was so successful at the time.

Keywords

Second Spanish Republic; religion; modern art; women artists; religious painting; Rosario de Velasco; Marisa Roësset; Julia Minguillón

.....

INTRODUCCIÓN

Desde mediados del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX, en Occidente se había construido y asimilado un paradigma de la secularización que relacionaba el progreso de las sociedades con el declive de la religión. No obstante, hacia finales de la década de los setenta, un aumento de lo religioso en la esfera pública provocó que se empezara a cuestionar dicha teoría. Desde entonces, han aflorado los estudios que rechazan aquella idea de la secularización como un fenómeno lineal, universal y proporcional al grado de modernidad de una sociedad, para redefinir el concepto como un proceso complejo, conflictivo y cambiante. De este modo, las investigaciones más recientes sostienen que la religión no siempre se ha mostrado reacia a los cambios sociales, sino que respondió de maneras diversas a las diferentes transformaciones contemporáneas³.

En este sentido, la Iglesia católica, desarrolló un modelo de modernidad propio, paralelo a los procesos de configuración social de la burguesía que se estaban dando en el siglo XIX. Uno de los pilares sobre los que se cimentó dicha configuración fue la teoría de la separación de las esferas según el sexo, que atribuía características diferentes y complementarias a mujeres y a hombres. Entre los rasgos asociados a las mujeres se encontraban la emotividad, la caridad, los cuidados o la educación moral de los hijos, todo ello limitado al ámbito privado. Estos atributos coincidían con los promulgados por el catolicismo, mientras que la razón, la ciencia y lo público estuvieron ligados a lo masculino. Como consecuencia, la piedad religiosa comenzó a estar fundamentalmente vinculada con la feminidad, al mismo tiempo que cada vez más hombres descuidaban su espiritualidad.

Aunque la tesis de la feminización de la religión también ha sido recientemente sometida a debate, la mayoría de estudios coinciden en que el catolicismo moderno supo crear un vínculo recíprocamente beneficioso con las mujeres creyentes.⁴ De este modo, con el objetivo de compensar la pérdida de varones practicantes y extraer ventajas políticas, la institución eclesial adjudicó a las fieles la misión de velar por la tradición, la rectitud moral y la salvación de sus maridos. Para

3. Para una breve y actualizada revisión de las principales aportaciones al debate internacional de la secularización, se recomienda: Mínguez Blasco, Raúl: «Entre el hogar y la calle. La movilización política de mujeres católicas durante el Sexenio Democrático». *Hispania Nova*, 18 (2020), pp. 419-449. En cuanto a estudios acotados al caso español, véanse: Montero García, Feliciano; De la Cueva Merino, Julio; Louzao Villar, Joseba (coords.): *La historia religiosa de la España contemporánea: balance y perspectivas*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2017; De la Cueva Merino, Julio: «Conflictiva secularización: sobre sociología, religión e historia». *Historia contemporánea*, 51 (2015), pp. 365-395; González Portilla, Manuel (dir.): «Modernidad y Catolicismo. Nuevas perspectivas sobre una relación compleja», *Studia Historica. Historia contemporánea*, (2015); De la Cueva Merino, Julio y Montero García, Feliciano: *La secularización conflictiva. España (1898-1931)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

4. Algunas revisiones recientes sobre este tema pueden encontrarse en: Camino Rodríguez, Alejandro: «Feminización y remasculinización del catolicismo en España», *Ayer*, 124 (2021), pp. 33-346; Blasco Herranz, Inmaculada (ed.): *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas Visiones desde la Historia*. Valencia, Tirant Humanidades, 2018; Mínguez Blasco, Raúl: «¿Dios cambió de sexo? El debate internacional sobre la feminización de la religión y algunas reflexiones para la España decimonónica», *Historia contemporánea*, 51 (2015), pp. 397-426; Salomón Chéliz, Pilar: «Laicismo, género y religión: perspectivas historiográficas», *Ayer*, 61 (2006), pp. 291-308; Blasco Herranz, Inmaculada: «Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica», *Historia social*, 53 (2005), pp. 119-136. Una visión transnacional en: Scott, Joan Wallach: *Sex and Secularism*. Princeton University Press, 2018.

ello, se les instaba a proyectar en la esfera pública las virtudes cultivadas en el ámbito doméstico. Así, desde una perspectiva conservadora, la Iglesia ofrecía a las católicas una de las pocas vías de escape decorosas hacia lo público y les brindaba oportunidades ocupacionales y de sociabilidad seguras⁵. En ocasiones, este vínculo llegó a producir situaciones paradójicas en las que estas mujeres defendían unos roles de género tradicionales, haciendo uso de una posición pública que según los mismos no podían ocupar⁶.

Durante la Segunda República este escenario llegó a un punto de inflexión, debido a toda una serie de transformaciones reflejadas en la legislación, que al mismo tiempo que apostaban por la igualdad de género hacían tambalear los cimientos sobre los que se había construido la feminidad hasta el momento, como la familia tradicional –que se sintió en peligro con la legalización del divorcio y el matrimonio civil e igualitario– o la religiosidad –que perdía su sentido en un proceso de laicización del Estado–. Además, los procesos de reforma no fueron acompañados, al menos a la misma velocidad, por un cambio de mentalidad, especialmente por parte de los varones⁷. Como consecuencia, muchas mujeres se hallaron en una ambigua tesitura entre la tradición y la modernidad, entre lo que habían aprendido hasta ese momento y la libertad que les ofrecían los nuevos tiempos, en la que encontrar el perfecto equilibrio era esencial para continuar siendo aceptadas socialmente.

El presente artículo parte de este marco cronológico y contextual, pero añade un cuarto elemento al que todavía no se ha prestado interés: el arte. En el proceso de esta investigación, se ha observado que las mujeres artistas de los años treinta fueron más propensas a cultivar el género religioso que sus compañeros. Esta publicación examina cómo aquella elección temática favoreció que muchas pintoras pudieran desarrollar su creatividad dentro los círculos de vanguardia, sin llegar a subvertir por completo los roles de género burgueses. Para ello, se tomará como muestra la obra de tres creadoras reconocidas y galardonadas por su arte religioso: Rosario de Velasco, Marisa Roësset y Julia Minguillón. Mediante el análisis de las críticas referidas a estas pintoras se comprobará cómo las tres lograron con éxito aquel ansiado equilibrio entre el decoro y la transgresión y cómo amoldarse a la normatividad les benefició profesionalmente.

5. Es importante puntualizar que estas concesiones solo fueron aceptadas cuando aportaban algún beneficio a la Iglesia. En la mayoría de casos, la vida de las mujeres fuera del hogar era condenada por la institución. Así se refleja en documentos oficiales, como la encíclica *Quadragesimo anno*, de Pío XI, publicada el 15 de mayo de 1931: <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19310515_quadragesimo-anno.html> [Consultado: 28-11-2022].

6. Blasco Herranz, Inmaculada: *Paradojas de la ortodoxia: política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003.

7. Sobre este tema, véase: Merino Hernández, Rosa María: *La Segunda República, una coyuntura para las mujeres españolas: Cambios y permanencias en las relaciones de género*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Salamanca, 2003.

VIDA Y OBRA BAJO LOS ROLES DE GÉNERO: «ABORDAN LA PINTURA RELIGIOSA, QUE PARECÍA TOTALMENTE MUERTA ENTRE NOSOTROS»

Los avances en pro de la igualdad acaecidos en la Segunda República resultaron en un aumento progresivo de las mujeres en la esfera pública y por ende, en el sistema artístico. Cada vez más artistas se atrevían a exponer sus obras o a presentarse a concursos, aunque en la práctica, su consideración distaba todavía mucho de la de sus compañeros. A través de la crítica de arte puede comprobarse aquello que anunciaba Griselda Pollock y que han demostrado diversas publicaciones acotadas al caso español: ser una productora de arte en los albores de la modernidad era todavía una transgresión de las normas del género⁸.

Sin embargo, también Pollock afirmaba que «en la sutil negociación de lo que es pensable o está más allá de los límites se van modificando las definiciones y prácticas sociales dominantes»⁹. Capdevila-Argüelles recuperó esta tesis aplicada a las artistas españolas de principios del siglo XX, concluyendo que agencia femenina y subversión podían no ir de la mano. De este modo, hubo muchas creadoras que supieron negociar los términos de lo correcto, logrando labrarse una fructífera carrera gracias a no exceder los límites de lo socialmente aceptado, sin alterar la norma y moldeando acertadamente su relación con el poder imperante¹⁰.

Esa negociación se llevó a cabo mediante diferentes mecanismos de retorno a lo normativo que, de alguna manera, compensaban la excentricidad de ser mujer artista. Uno de esos mecanismos se dio en los temas escogidos a la hora de pintar, siendo el género religioso uno de los más cultivados por las mujeres. No obstante, conviene señalar que la mayoría de pintoras de arte religioso fueron declaradamente cristianas y muchas incluso comulgaron con ideologías conservadoras, tal y como reflejan reportajes de la época¹¹. Por lo tanto, dichas estrategias no deben interpretarse necesariamente como algo fingido, sino como la manera en la que estas mujeres experimentaron la modernidad desde unas aprehendidas creencias.

Frecuentemente, los temas religiosos se entremezclaron con la pintura de género, especialmente con aquella relacionada con el imaginario femenino, que fue la preferida por las artistas de la época¹². Esta combinación produjo dos resultados:

8. Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013, p. 36. Esta tesis se confirma consultando la crítica de arte del momento, que frecuentemente señalaba rasgos negativos y generalizados de la personalidad de las artistas. Sobre este tema, véase: Rodrigo Villena, Isabel: *La fortuna de las artistas plásticas en la crítica de arte en España. 1900-1936*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla-La Mancha, 2012 o García Maldonado, Begoña: «La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)», *AACA Digital*, 17 (2011), s.p.

9. Pollock, Griselda: *op. cit.*, p. 37.

10. Capdevila-Argüelles, Nuria: *Artistas y precursoras: un siglo de autoras Roësset*. Madrid, Horas y Horas, 2013, p. 26.

11. Una muestra de las pintoras más conservadoras puede hallarse en Izquierdo López, Rafael: «La aportación femenina a la exposición de arte Sacro de Vitoria», *Y, revista para la mujer* (01-07-1939), pp. 36-37. En el artículo se menciona la participación de Rosario de Velasco, Marisa Roësset, las hijas de Zuloaga, Mercedes Llimona, María de Cardona, Margarita Sans Jordi, Julia Mingillón, Margarita Huré, Matilde de Marquina y muchas otras.

12. Lomba, Concha: «Mujeres artistas. Entre la República y el exilio», en Alba Pagan, Ester y Pérez Ochando, Luis (eds.): *Mujeres que representan. Mujeres representadas*. Madrid, CSIC, 2015, pp. 599-616. Lomba, Concha: «El umbral hacia la libertad. Artistas en España entre 1900 y 1926», en Illán, Magdalena y Lomba, Concha (com.): *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 50-69.

por un lado, muchas de las pinturas de género reflejaron escenas vinculadas con la práctica religiosa¹³ y por otro, la mayoría de obras de tema sacro estuvieron relacionadas con la feminidad tradicional, siendo los temas más abundantes las vírgenes con o sin niño, las sagradas familias y otras mujeres de la Biblia. Es posible que algunas de estas escenas fueran concebidas como una manifestación del ideal de familia católica en un momento en el que este se percibió amenazado, sobre todo teniendo en cuenta que el título *Maternidad* fue uno de los más repetidos en las exposiciones de la época. De hecho, la Iglesia de los años treinta puso especial interés en recordar que la misión de la mujer solo podía ser completada en el hogar, gobernándolo con sus cualidades «femeninas» y reproduciendo, en última instancia, el modelo de sagrada familia llevado a la contemporaneidad¹⁴. Así, como afirmaba Mary Nash, la modernización del discurso de género en las primeras décadas del siglo XX no fue suficiente para redefinir una identidad personal y cultural, construida, desde antiguo, a partir de la maternidad¹⁵.

En cualquier caso, las artistas comenzaron a obtener beneficios cuando sus temas se amoldaban a lo que se esperaba de su sexo, aunque emplearan en ellas una estética moderna. En el estilo, también supieron alcanzar un acertado punto medio, ya que las nuevas figuraciones, que oscilaban entre el clasicismo y la nueva objetividad, fueron el lenguaje preferido por muchas artistas, y más concretamente por las asiduas al género religioso. Esta estética, entre lo comprensible y lo vanguardista, no solo les permitía representar cualquier asunto, sino que constituía en sí misma aquel equilibrio entre lo conocido y lo nuevo¹⁶. Juan de la Encina aunó todas estas tendencias en una crítica sobre la exposición nacional de 1934, en la que también destacó el mayor desempeño de las mujeres en la creación de arte religioso o «espiritual», justificada por la supuesta sensibilidad asociada a su sexo:

La mujer se viriliza... ¿Y el hombre?... Ya lo ves... Se afemina como artista. Estas expositoras (sobre todo Rosario Velasco, Marisa Roësset y la señorita Minguillón) dan lecciones de atrevimiento artístico a sus compañeros de Exposición. Abordan temas difíciles, caminando, como buenas y valientes amazonas, hacia una pintura de empaque clásico, que en ningún caso está reñida con la expresión de lo contemporáneo; abordan la pintura religiosa, que parecía totalmente muerta entre nosotros, y le dan una gracia y una emoción que contrasta con esa falsa pintura piadosa, que a veces realizan por encargo y sin sentirla nuestros artistas¹⁷.

13. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*. Madrid, CSIC, 2019, p. 167.

14. Sobre este tema el Papa Pío XI publicó la carta encíclica *Casti Connubii* sobre el matrimonio cristiano, el 31 de diciembre de 1930. Véase en: <https://www.vatican.va/content/pius-xi/es/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19301231_casti-connubii.html> [Consultado: 28-02-2023].

15. Nash, Mary: «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900- 1939», en Duby, Georges y Perrot, Michelle (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 1993, p. 688.

16. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse...*, p. 229.

17. Encina, Juan de la: «Las mujeres en la exposición». *El Sol* (17-06-1934), p. 12.

Emilio Fonet también señaló que había en aquel certamen «muchos temas [...] religiosos y místicos, y todos ellos de mujeres»¹⁸. Asimismo, en la *Gaceta de Bellas Artes*, se mencionaba que artistas como Rosario de Velasco, Marisa Roësset o Margarita Frau –todas ellas cultivadoras del arte religioso– eran las que habían «captado la atención del visitante con ese interés emocional con que lo hace el verdadero arte», debido a:

la manifestación de sensibilidad que cada una de las autoras mencionadas expresan, hecho que no suele darse en las obras de los demás expositores, los que, por lo general, suelen sacrificarlo todo a la forma externa sin tener en cuenta estos atisbos de espiritualidad que la mujer tanto empeño pone en hacer resaltar en la suya¹⁹.

El cumplimiento de los roles de género también se interpretó como algo positivo en los reportajes realizados sobre las vidas de las artistas²⁰. En este sentido, resulta interesante un reportaje escrito por Francisco Coves y publicado en *Estampa*, en 1936, en el que se entrevista en sus hogares a varias pintoras, algunas de ellas propensas al arte religioso²¹. Por ejemplo, sobre Paula Millán decía que «hace una vida [...] como las demás mujeres que no son pintoras. Sí, porque es que algunas se pensarán que ser pintora y hacer una vida corriente es raro. ¡Y quizá lo sea!». Sobre Alma Tapia, lo primero que señalaba era que tenía una «casa limpia, muy limpia, muy clara», para después narrar cómo al mover el fotógrafo accidentalmente un paño de la mesa, «Tapia va presurosa en socorro de su pañito de centro», concluyendo que «en la reacción ante un pañito torcido se podrá distinguir siempre un sexo de otro». Sobre Maruxa Valero, Coves recordaba que había llorado cuando instalaron su cuadro la exposición nacional y asociaba esta reacción, no con un posible sentimiento de frustración, sino con que «Maruxa no tiene amigos», oración que repite varias veces, casi a modo de advertencia.

Habitualmente, esta adhesión personal a los roles de género eclipsó la atención prestada a sus obras. Así, la mayor parte de la entrevista a Dolores de la Vega, se dedicó a la colección de miniaturas de su marido. Además, la distribución desigual del espacio impreso es equivalente al segundo plano que constantemente se autoimponía la artista:

La pintura allí se ha quedado pequeñita. ¿Dónde está? Más que la pintura, queremos decir la pintora [...] que veníamos buscando. No es la pintura de la pintora la que ambienta aquella casa-museo de inquilinos acomodados. Ella misma le ha dado a su pintura un manotoncillo cariñoso para apartarla y que deje sitio a las miniaturas de su esposo.

-¿Qué opina usted de la Exposición?

18. Fonet, Emilio: «Cincuenta mujeres presentan este año sus obras en la exposición nacional». *Estampa* (09-06-1934), p. 11.

19. Barberán, Cecilio: «Los nuevos valores: La obra pictórica de Julia Minguillón», *Gaceta de bellas artes* (agosto 1934), pp. 10-11.

20. Véase: Rodrigo Villena, Isabel: «La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)». *Aspakia*, 31 (2017), pp. 147-166.

21. Coves, Francisco: «Pintoras de nuestros días. Quienes son y cómo viven algunas de las expositoras de la Nacional de Bellas Artes», *Estampa* (18-07-1936), pp. 22-23.

-¡Pchs! Sí, la Exposición... Yo hace tiempo que no pinto. [...] ¡Mire usted ésta de Isabel III! ¿Esta cuánto te costó, Joaquín?
 -¿Cree usted que habrá más pintoras que pintores con el tiempo?
 -¡Huy! Ya hay demasiadas. ¡Muchas, muchas! Ahora, que destaquen, pocas... ¡Observe usted esta miniatura inglesa! [...]»²².

En otras entrevistas puede leerse cómo muchas de las artistas que estaban transgrediendo los límites tradicionales de la feminidad al dedicarse a la pintura, trataron de reconciliarse con aquello que se esperaba de ellas separándose, en la medida de lo posible, de la disidencia y del feminismo. Margarita Frau, por ejemplo, afirmaba que las mujeres debían «hacer todo lo que hagan los hombres. ¡Ahora, que siempre en mujer! Eso de esas mujeres que se cortan el pelo, se visten hombrunas... ¡No, no!... Nada de eso»²³. También Marisa Roësset, pintora, moderna y lesbiana²⁴, declaraba que «la mujer debe ser muy mujer, sin que esto quiera decir que deba tener menos cultura que un hombre»²⁵. Se aprecia, por tanto, cómo algunas creadoras trataron de alejarse de la mala consideración que tenían las artistas, ya fuera a través de sus afirmaciones, de su comportamiento o de sus elecciones a la hora de crear arte. Sin embargo, la modernidad y los nuevos tiempos no dejaron de resultar atractivos para muchas de ellas, que engendraron trayectorias y creaciones en la frontera entre lo normativo y lo vanguardista²⁶.

TRES ARTISTAS ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: ROSARIO DE VELASCO, MARISA ROËSSET Y JULIA MINGUILLÓN

Una de las artistas de los años treinta que mejor supo oscilar entre la tradición y la modernidad fue Rosario de Velasco. La pintora, conservadora y católica, comulgó ideológicamente con la Falange²⁷, aunque esto no le impidió trabajar con artistas de pensamiento radicalmente opuesto al suyo, algo que no era anormal en la época. Un temprano ejemplo de ello es el libro infantil *Cuentos para soñar*, ilustrado por ella y escrito por María Teresa León, vinculada al comunismo. La confluencia entre ambas mentalidades produjo llamativos resultados, como un personaje descrito en el texto como «una señora» con un niño en brazos, que en la narración denuncia las diferencias de clases, mientras que en la ilustración se visualiza como una Virgen María²⁸.

22. *Ibidem*.

23. *Ibidem*.

24. Desde 1939 hasta su muerte mantuvo una relación con la soprano Lola Rodríguez Aragón. Lomba, Concha: «En la Frontera: Marisa Roësset (1924-1939)», *Archivo Español de Arte*, 91-362 (2018), pp. 143-158.

25. Coves, Francisco, *op. cit.*, pp. 22-23.

26. Esta tesis ya la apuntó Nuria Capdevila-Argüelles, a propósito de las artistas de la familia Roësset. En *op. cit.* pp. 25-26, la autora afirma que aquellas autoras «representaban una feminidad exquisita y conservadora que chocaba con lo moderno de sus personas» y establece que, al mismo tiempo que se pueden encontrar retazos de vida bohemia y moderna en sus biografías, «mantener escrupulosamente una imagen de mujer respetable fue importante para todas».

27. Benson, Bruno: «Valores actuales: Rosario de Velasco», *Medina* (14-02-1943), p. 6.

28. Caamaño Alegre, Beatriz: ««Ilustrando» a Rosario de Velasco: desarrollo de una estética», *Hipertexto*, 17 (2013), pp. 70-87. De Velasco también ilustró, entre otras, *La bella del mal amor* (1930) de María Teresa de León y *Princesas del martirio* de Concha Espina (1940).

Ocurrió lo mismo con su pintura, ya que sin abandonar los temas tradicionales aprendidos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, desarrolló un estilo figurativo ligado a los movimientos de retorno al orden que le mereció una posición entre los artistas de vanguardia más relevantes de su época²⁹. Sobre esto, la propia pintora afirmó que los medios modernos de expresión en la pintura «se realizarán cuando la pintura moderna sepa reunir las grandezas clásicas del pasado, con las inquietudes, con los anhelos, con los deseos no satisfechos del presente»³⁰. Este estilo fue muy apreciado por el público y la crítica, que en múltiples reportajes identificó en la pintura de Rosario de Velasco rasgos de la pintura italiana del primer renacimiento, de los retablos primitivos, e incluso de la pintura prerrafaelita, unidos a constructivistas como Schrimpf o Metzinger³¹.

Prueba de su reconocimiento es que fue una de las pocas mujeres participantes en la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), con quienes expuso en varios certámenes, tanto en España como en el extranjero³². Aun así, no fue muy innovadora en cuanto a los temas presentados, ya que normalmente fueron obras religiosas o maternidades. Por ejemplo, concurrió a la muestra de la SAI celebrada en Valencia en 1932, con *Madonna* y *El baño* –una maternidad–³³; a las de Copenhague y Berlín, con *Adán y Eva*, en 1932 y 1936³⁴, respectivamente; o a la exposición de arte contemporáneo español de París, en 1936, con una *Maternidad*, entre otras³⁵. Además, *Adán y Eva* le mereció una segunda medalla en la exposición nacional de 1932 y fue muy alabada por la crítica³⁶ (FIGURA 1).

Fuera de la SAI presentó, durante el periodo republicano, *El baño*, en el Salón de Otoño de 1931; *El baño* y *Virgen* en la Bienal de Venecia de 1932³⁷; o *La matanza de los inocentes*, en la interrumpida exposición nacional de 1936. Asimismo, su obra fue seleccionada en 1935 para participar en la internacional del Instituto Carnegie de Pittsburg y en 1936 se consolidaba su reconocimiento internacional con la primera crítica extranjera dedicada a la artista, un artículo titulado «The paintings of Rosario de Velasco» en el número de mayo de la revista *The Studio*³⁸.

29. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse...* p. 230. La autora indica que: «pese a su probada calidad artística y el éxito obtenido en aquellos años, [Rosario de Velasco] todavía no dispone de un merecido estudio monográfico».

30. Balaca, Estrella: *op. cit.*, p. 8

31. Abril, Manuel: «Un decreto...», p. 8; Borrás, Tomás: «Artistas: Rosario de Velasco», *ABC Madrid* (01-12-1935), pp. 8-10; De Peñalosa, Felipe y De Cáceres, Francisco: «Exposiciones», *Revista de estudios hispánicos*, 6 (1935), p. 117-118; López Izquierdo, Rafael: «Las damas pintoras...», p. 4.; López Izquierdo, Rafael: «Artistas jóvenes...», p. 22.

32. Sobre estas exposiciones, véase: Pérez Segura, Javier: *Arte moderno, vanguardia y estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid, CSIC, 2002.

33. Almunia, José Luis: «La llamada pintura novecentista en Valencia. II Exposición de la Agrupación de Artistas Ibéricos», *Semana Gráfica* (05-03-1932), p. 15. En otras críticas se elogia a la artista, pero no se mencionan obras concretas.

34. Pérez Segura, Javier, *op. cit.*, pp. 104-143.

35. *L'Art Espagnol contemporain (peinture et sculpture). Catalogue*. París, Musée des Écoles Étrangères contemporaines, 1936, p. 22.

36. Algunos ejemplos en: Abril, Manuel: «La exposición nacional de Bellas Artes», *Blanco y negro* (15-05-1932) p. 53; Abril, Manuel: «Un decreto y unas opiniones», *Luz* (04-05-1932), p. 8; Balaca, Estrella: «La mujer en la exposición Nacional de Bellas Artes», *Ellas* (10-07-1932), p. 8; Francés, José: «La parábola de los valores en la Exposición Nacional», *Crónica* (12-06-1932), pp. 23-24; Gil Fillol, Luis: «Exposición nacional de Bellas Artes», *Ahora* (01-06-1932), p. 14; Gil Fillol, Luis: «Exposición nacional de Bellas Artes», *Ahora* (25-05-1932), p. 14.

37. Francés, José: «Lo que España envía a la Internacional de Venecia», *Crónica* (08-05-1932), p. 20.

38. Pérez Segura, Javier: *La quiebra de lo moderno: Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil*. Córdoba, Rafael Botí, 2007, p. 113.



FIGURA 1. ROSARIO DE VELASCO. *ADÁN Y EVA*, 1932, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Igualmente, formó parte de varias muestras dedicadas a artistas mujeres, como la celebrada en el Salón del Heraldo de Madrid en 1932³⁹ y la colectiva dedicada a jóvenes artistas y poetisas en la Librería Internacional de Zaragoza, donde llevó *El baño*, en 1935. Esta última fue difundida a través del número 10 de la revista *Noreste*, publicado en 1935 y dedicado a las «heroínas de la vanguardia», donde se reprodujeron todas las obras. A su vez, dicha publicación fue contestada por Manuela Ballester en un artículo publicado en *Nueva Cultura*, en el que lamentaba que las artistas habían abandonado su valioso «espíritu de mujer» y que no se apreciaban diferencias entre su sensibilidad y la «decadente generación» de los jóvenes post-vanguardistas. En consonancia con los cultivadores del arte comprometido, Ballester entendía que la creación debía reflejar la realidad social y que, las mujeres, por su sensibilidad y su papel como cuidadoras, con más razón debían denunciar las injusticias a través de su arte⁴⁰.

39. «El arte nuevo de catorce jóvenes reunidos en nuestra «capilla»», *El Heraldo de Madrid* (29-02-1932), p. 1.

40. Ballester, Manuela: «Mujeres intelectuales», *Nueva Cultura*, 5 (junio-julio 1935), p. 15.

En realidad, aunque los cuadros de Rosario de Velasco no tienen un componente claro de denuncia, sí que reflejan asuntos de la sociedad contemporánea. De hecho, es habitual que en las obras de la pintora la religiosidad solo se aprecie en el título, puesto que visualmente sus composiciones fueron tratadas como escenas cotidianas⁴¹. Así lo señaló la crítica, que describió *La Virgen y el niño* como un «cuadro de nombre místico y tema profano»⁴². Lo mismo ocurrió con *Los inocentes*, de 1936, en el que la artista trasladó la inestabilidad previa a la Guerra Civil a un tema religioso⁴³. También en la galardonada *Adán y Eva*, en la que los protagonistas visten ropajes modernos y cuya composición es muy similar a otras obras costumbristas de la pintora, como *Gitanos*, expuesta en el Salón de Otoño de 1935⁴⁴. Asimismo, como apunta Concha Lomba, esta pintura expresa una libertad que hasta ese momento había sido vedada a las mujeres: la capacidad para mostrar públicamente sus sentimientos amorosos. En este sentido, *Adán y Eva* fue una obra muy moderna, ya que evocaba el amor que una pareja en relación de igualdad se profesa en un lugar público⁴⁵.

Otros de sus temas entroncaron con la defensa de los valores cristianos y la caridad. Así lo detectó la crítica con respecto a *Chica ciega*, expuesta en la nacional de 1932, que «no tiene, por no tener, ni medias la pobrecilla y pide, la infeliz, en una calle por donde no pasa un alma»⁴⁶. El tema de la maternidad también estuvo presente, entre otras obras, en *Maternidad*, *Virgen con Niño*, *El Baño*, *Maragatos* o *Los inocentes*. Además, de Velasco siempre mostró en sus obras una vinculación con mundos y roles tradicionalmente femeninos, tal y como puede apreciarse en creaciones posteriores como *Dos niñas*, *Niñas con Palmas* o *Retrato de una niña en Domingo de Ramos*⁴⁷.

Parte del éxito de Rosario de Velasco se debió a que la artista supo hallar aquel equilibrio entre modernidad y tradición, tanto en sus pinturas como en su propio comportamiento. En este sentido, como era habitual en las críticas de la época, varias publicaciones destacaron como rasgo positivo la presencia de una feminidad «en su justa medida», alegando que las creaciones de Velasco se alejaban del estereotipo de pintura hecha por mujeres, pero sin llegar a romper por completo con las características asignadas a su género⁴⁸. Por ejemplo, en *La Nación* se señalaba:

Ya Rosario de Velasco y alguna más de las nuevas artistas hicieron olvidar la antigua creencia, por falsa, cuando se esforzaron en crear un arte más capaz, más viril y más

41. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse...*, p. 230.

42. López Izquierdo, Rafael: «Las damas pintoras en el Retiro y varias acotaciones más», *La Nación* (03-07-1934), p. 4.

43. Torres Sastrús, Vega: *Religión e ideología artística. La visión del catolicismo en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1924-1936)*. Granada: Atrio, 2020; y Alcaide, José Luis: «Un lienzo de Rosario de Velasco en el Museo de Bellas Artes de Valencia», *Ars Longa*, 6 (1995), p. 52-53.

44. *Catálogo del XV Salón de Otoño fundado por la Asociación de pintores y escultores*, Madrid, 1935.

45. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse...*, pp. 229-233.

46. Abril, Manuel: «La exposición nacional», *Luz* (19-05-1932), p. 8.

47. Estas obras se encuentran en paradero desconocido. Se han conservado reproducciones de las mismas en el Archivo Moreno (Archivo de Arte Español), pero no tienen fecha ni un título exacto, de modo que se han respetado los títulos bajo los que dichas reproducciones aparecen en el catálogo del archivo.

48. Rodrigo Villena, Isabel: «La galantería...», p. 154 y siguientes.

bello [...] Rosario de Velasco, sin renunciar a la tesis femenil y a su concepto de belleza hembra, lanzó la norma heroica que había de revolucionar a las muchachas artistas⁴⁹.

Unos meses más tarde, en el mismo diario, se publicaba:

Los amaneramientos, la inevitable versión, por ingenua casi ñoña, de la mujer pintora no emancipada de las ligaduras disciplinarias de algún maestro inadecuado a formaciones de esta índole, no se enseñorearon nunca del temperamento de Rosario de Velasco. Cabe aquí insistir en que femenino no es afeminado, y la pintura de la artista madrileña es exquisitamente femenina; pero no incurre en indecisiones afeminadas⁵⁰.

Así lo indicaba también la *Gaceta de Bellas Artes* que, a propósito de su exposición en la Sala Ruiz Vernacci, determinaba que la artista conseguía «la máxima ingenuidad en una pintura fuerte»⁵¹. Más en la línea de los roles tradicionales de género, la *Revista de estudios Hispánicos*, publicaba:

Hay en toda la pintura de Rosario de Velasco una especie de honestidad femenina [...]. Ese gran cuadro de las lavanderas descalzas, podría tomarse como un símbolo; el símbolo de una mujer que limpia, ordena y, más aún que ordenar, organiza y compone⁵².

De este modo, a través de su estilo, sus temas y su trayectoria, puede comprobarse cómo Rosario de Velasco disfrutó de la modernidad sin abandonar sus convicciones conservadoras y sin subvertir los roles en los que creía.

Otra artista similar fue Marisa Roësset Velasco, descrita como «un bello tipo de mujer moderna», «que siente la vida con inquietudes de grandeza, de espiritualidad y de ansias artísticas»⁵³. Roësset pertenecía a la alta sociedad madrileña, contaba con una educación muy completa, era culta y hablaba varios idiomas. Ideológicamente fue bastante ambigua, puesto que aunque era homosexual, vestía a la moderna y defendía la igualdad de oportunidades para hombres y mujeres, también afirmó creer en la diferencia entre los sexos, no se consideraba feminista, profesó profundamente el catolicismo y se mostró aparentemente conservadora⁵⁴.

La pintora formaba parte de una estirpe de artistas mujeres, de entre las cuales destacan su tía María Roësset y sus primas Margarita Gil Roësset, Consuelo Gil Roësset y la mencionada Rosario de Velasco. Comenzó sus estudios artísticos bajo la supervisión de su tía y los continuó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, con Álvarez de Sotomayor, López Mezquita y Vázquez Díaz como profesores⁵⁵. Con apenas veinte años había ganado una tercera medalla en la exposición nacional de Bellas Artes de 1924 y su *Autorretrato*, había sido adquirido por el Museo de Arte

49. López Izquierdo, Rafael: «XIII Salón de Otoño», *La Nación* (06-11-1935), p. 9.

50. López Izquierdo, Rafael: «Las damas pintoras...», p. 4.

51. López Izquierdo, Rafael: «Artistas jóvenes: Rosario de Velasco», *Gaceta de Bellas Artes*, junio (1935), p. 22.

52. De Peñalosa, Felipe y De Cáceres, Francisco: «Exposiciones», *Revista de estudios hispánicos*, 6 (1935), p. 117-118.

53. «En el Club Femenino: Exposición Marisa Roësset», *La Voz* (11-01-1927), p. 3.

54. Capdevila-Argüelles, Nuria, *op. cit.*, p. 122-124.

55. Balbás Ibáñez, María Soledad. «Roësset y Velasco, Marisa», en: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>> (29-12-2022).

Moderno. A finales de esa década, fundó un estudio para enseñar a jóvenes pintoras, compartido con otras artistas⁵⁶.

En 1927, expuso en una muestra individual en el Lyceum femenino, que fue elogiada por la crítica y visitada por personalidades importantes en el mundo de las artes⁵⁷. Sobre esta antológica, la mayoría de reseñas coincidieron en señalar que mientras que las obras más tempranas tenían una apariencia más clásica, las últimas adquirían un acento más moderno, siempre sin llegar a la extravagancia⁵⁸. Esta idea se mantuvo en casi todas las críticas posteriores, que describieron el estilo de la pintora, también ligado a los realismos de nuevo cuño, como «dentro de las tendencias modernas, contenidas en unos términos de discreta modalidad»⁵⁹, o «por igual equidistante de los ismos [...] y de las normas anacrónicas academizantes, pasadas de moda»⁶⁰.

A finales de 1929, Roësset expuso junto con Gisela Ephrussi en el Museo de Arte Moderno. La prensa rápidamente se hizo eco de la noticia y al igual que ocurrió con Rosario de Velasco, justificó el talento de estas artistas señalando sus diferencias con la pintura «de adorno», que se consideraba típicamente femenina⁶¹. Sin embargo, de entre todas las crónicas, destacó la publicada por *La Gaceta Literaria*, en la que se volvía a elogiar el decoroso equilibrio entre la modernidad y la tradición logrado por Roësset:

«Junto a esa primordial eficacia de la inteligencia destaca [...] una gran elegancia temperamental. (De ahí todas las sutilezas de su buen gusto y la naturalidad con que se produce en ella la adaptación de lo extravagante). Por propios dictados de su espiritual elegancia, el arte de la señorita Roësset resulta siempre refinado, selecto y –he aquí una noble lección– contenido, dominado, estricto»⁶².

Los géneros pictóricos preferidos por Roësset fueron el retrato o autorretrato y la pintura religiosa. En ocasiones, combinó ambos formatos, especialmente en la década de 1930. El primer ejemplo de este tipo de obras fue un Ángel (FIGURA 2), presentado a la exposición nacional de 1932, cuyo rostro era el del hermano de la

56. Capdevila-Argüelles, Nuria, *op. cit.*, p. 116-118.

57. En «Exposición Marisa Roësset», *El Sol* (11-01-1927), p. 2, se menciona que la artista había generado grandes expectativas entre los artistas consagrados. En «Inauguración de la Exposición de la señorita Marisa Roësset en el Lyceum», *La Época* (11-01-1927), p. 2, se afirma que en estas obras «pueden apreciarse las grandes condiciones de que está dotada y su fina sensibilidad artística». En «Exposición Marisa Roësset», *La Nación* (11-01-1927), p. 6: «Revelase una artista de gran sensibilidad y dominio indiscutible de la técnica». En «Exposición Marisa Rosset», *La Voz* (11-01-1927), p. 3: «Ha dado un ejemplo admirable de mujer fuerte, de mujer moderna, que siente la vida con inquietudes de grandeza, de espiritualidad, de ansias artísticas». Más elogios similares en: S. C., Milagros: «Marisa Roësset en el Lyceum», *La Época* (12-01-1927), p. 4; P. B.: «Exposición de Marisa Roësset», *El Liberal* (28-01-1927), p. 4 y De Lezma, Antonio: «Los cuadros de Marisa Roësset», *La Libertad* (19-02-1927), p. 5.

58. En: «Inauguración de la Exposición...», p. 2; «Exposición Marisa...», p. 3; Jones, Joy Bleu: «Crónica mundana», *La Esfera* (29-01-1927), p. 7; entre otras.

59. Hesperia: «Arte y artistas: exposición nacional», *Gran Vida* (01-06-1926), p. 20.

60. Estévez Ortega, Enrique: «Marisa Röesset», *Gaceta de Bellas Artes*, marzo (1934), p. 10.

61. Bort Vela, José: «Gisela Ephrussi y Marisa Roësset en el Museo de Arte Moderno», *El Siglo futuro* (07-12-1929), p. 5; Gil Fillol, Luis: «Los cuadros de Gisela Ephurssi», *El Imparcial* (13-12-1929), p. 3; Gómez de la Mata, Germán, «Arte y artistas», *Crónica* (12-1929-15), p. 7. De Valdeavellano, Luis G.: «Gisela Ephrussi y Marisa Roësset», *La Época* (19-12-1929), pp. 1-2, entre otras.

62. R.M.: «Exposición Roësset-Ephurssi», *La Gaceta Literaria* (1-01-1930), p. 12.



FIGURA 2. MARISA ROËSSET, UN ÁNGEL, 1932. *La Nación*, (1-06-1932), p. 9

artista, Mauricio, que se había suicidado en 1926⁶³. La crítica advirtió «en esta obra verdadero alarde de técnica pictórica y de exquisita finura espiritual» y afirmó que con ella Roësset iniciaba «una personal orientación de profunda raigambre clásica»⁶⁴. En *La Gaceta de Bellas Artes* se mencionaba cómo «un sentido italianizante, a lo Botticelli, marca esta nueva etapa de Marisa Röesset», un elogio similar a los recibidos por Rosario de Velasco⁶⁵ y en este caso, muy acertado, puesto que se sabe que la artista había viajado a Italia a mediados de los años veinte para completar su formación artística⁶⁶. En la exposición nacional de 1936, la artista presentó un *San Juanito*, de nuevo con el rostro de su hermano⁶⁷.

En 1934, Roësset presentó otra obra parecida, en esta ocasión, una Virgen (FIGURA 3). La mayoría de las críticas insistieron en el equilibrio obtenido por la pintora en un lienzo con «cierto aspecto de tabla primitiva, con expresión moderna»⁶⁸. En *Mundo Femenino*, se describió como «una Virgen de forma moderna, pero inspiradísima, de expresión humana y divina»⁶⁹. Esta obra, es quizá uno de los mayores ejemplos visuales de la convivencia entre el progreso y la religión, puesto que el personaje bíblico se representa como una mujer moderna –hay autoras que incluso han visto en ella un autorretrato–, sin el niño, con el cabello corto y las manos alzadas, en actitud activa en lugar de sufriente, como en medio de una conversación⁷⁰.

En los retratos seculares, Roësset también alternó o combinó representaciones de la feminidad tradicional con las de la *new woman*. De este modo, mientras que los sujetos de obras como *Reposo* o *Autorretrato en la playa* son mujeres modernas, otras, como *Hanny y Gucki con su madre* (FIGURA 4) –también titulada *Hogar*⁷¹– o *Rezando el rosario*⁷², reprodujeron la feminidad decimonónica, asociando las mujeres al interior, los cuidados y una religiosidad detectable a través de objetos sagrados presentes en las escenas. En ocasiones, la propia artista explicó que en algunas de estas obras había un sentido de crítica hacia los estereotipos de

63. Lomba, Concha: *En la frontera...* p. 156.

64. Francés, José: «La parábola...», p. 24

65. Estévez Ortega, Enrique, *op. cit.*, p. 11.

66. Lomba, Concha: *Bajo el eclipse...*, p. 73.

67. Lomba, Concha: *En la frontera...* p. 156.

68. Hesperia: «La mujer en la Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Época* (20-06-1934), p. 3.

69. «Exposición de Bellas Artes de 1934», *Mundo femenino* (01-07-1934), p. 29.

70. Capdevila-Argüelles, Nuria, *op. cit.*, p. 127-128.

71. Se reproduce como *Hogar* en *La Esfera* (22-03-1930), p. 20.

72. Reproducida y elogiada en Jones, Joy Bleu: *op. cit.*, p. 7

género. Así lo expresaba a propósito de dos cuadros que realizó para habitaciones infantiles, uno para un niño y otro para una niña:

Unos cuentos de hadas para se acostumbre a la niña a dejarse engañar; una costura y unas rejas, como símbolo de cautiverio eterno, y los tejados próximos, como queriendo indicar que a la mujer le están vedadas las grandes aspiraciones y los horizontes infinitos. En cambio, el cuadrado para el cuarto de niño tiene por fondo el mar, como máxima amplitud de horizontes [...] y un libro medio abierto: *Los héroes*, de Teseo⁷³.

Por todo ello, Marisa Röesset fue una aparente contradicción en sí misma, situándose en un vértice entre lo progresista y lo conservador, entre la norma y lo excéntrico, que le mereció una destacada y elogiada carrera.

Otra de las pintoras religiosas que supieron habitar correctamente en aquel mundo en el que modernidad y tradición confluían fue Julia Minguillón, que expuso sus obras por primera vez en la Segunda República. La gallega había comenzado su formación artística a los once años, primero junto con el pintor Castro Cires en Valladolid, más adelante en la Escuela de Artes y Oficios y, pensionada por la Diputación Provincial de Lugo, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde se licenció en 1932⁷⁴. Según narran fuentes de la época, la artista destacó notablemente en esta etapa, logrando las más altas calificaciones. Sin embargo, por ser alumna de enseñanza libre y no oficial, no se le pudo conceder ningún premio⁷⁵.

Durante los años treinta no comulgó públicamente con ninguna ideología. No obstante, su familia era reconocidamente conservadora y más tarde, a partir de la Guerra Civil, la artista participó en la organización de diversas actividades de la Sección Femenina, apareció en reportajes publicados en revistas falangistas e incluso incorporó símbolos fascistas en algunas de sus pinturas, como en *Bordadoras de Flechas*, de 1937⁷⁶.



FIGURA 3. MARISA ROËSSET. VIRGEN, 1934. *Exposición Nacional de Bellas Artes. Catálogo Oficial*, p. 18

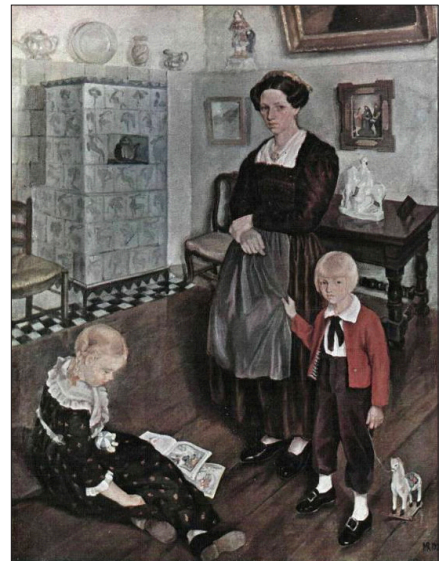


FIGURA 4. MARISA ROËSSET, HANNY Y GUCKI CON SU MADRE. *La Esfera*, (22-03-1930), p. 20

73. Estévez Ortega, Enrique: *op. cit.*, p. 10.

74. Carballo-Calero, María Victoria: *Julia Minguillón*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984.

75. «Enseñanza artística», *El Progreso* (11-07-1928), p. 1.

76. Muñoz López, Pilar: «Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975)», *Espacio, tiempo y forma (serie VII)*, 3 (2015), pp. 131-161.

En 1934 obtuvo su primer galardón, una tercera medalla en la exposición nacional de Bellas Artes, gracias a la pintura *Jesús, Marta y María*, de temática religiosa (FIGURA 5)⁷⁷. Fue muy mencionada en las críticas de la época, que la describieron como «una de las sorpresas del actual certamen»⁷⁸, o uno de los «lienzos admirablemente logrados»⁷⁹. En el diario *El Progreso*, se describió a Minguillón como «tan gentil damita, artista verdadera, que limita su presentación al público» y «modesta, algo poco frecuente en artistas», y la obra como:

uno de los mejores trabajos del certamen, citado con encomio por todos los cronistas, comentado con excepcional atención por los críticos, y ante el cual se detienen todos los visitantes de la exposición, un poco por la popularidad que fue adquiriendo el cuadro y otro poco porque su asunto sugestivo, su tamaño mayor superior al de la mayoría de los presentados y la expresión de alguna de sus figuras, atraen al curioso⁸⁰.

También se dijo que esta artista, junto con Rosario de Velasco, destacaba en los cuadros de género, superando a pintores reconocidos «en emoción y en concepto de la pintura»⁸¹, en consonancia con la reseña de Juan de la Encina, reproducida líneas atrás. Esta emotividad se relacionó con la sensibilidad asociada a su sexo aunque, como ocurrió con las demás artistas, la presencia de atributos típicamente masculinos evitaba que la artista cayera en la categoría de pintura de adorno. Así pudo leerse, por ejemplo, en *La Nación*, donde se publicó que *Jesús, Marta y María* era «emotiva y llena de ternura; pero no omite esta composición, también espiritualizada y mística, el valor de la fuerza que la creó»⁸².

A pesar de que abundaron los elogios, hubo también algunas críticas que coincidieron en señalar cierta descompensación estética entre las figuras femeninas y las masculinas. De este modo, el artículo de *El Progreso* continuaba:

El cuadro de «Jesús con Marta y María» es interesante. Está bien de color y de proporciones. Tiene una figura perfecta: la de la mujer rubia, sentada, que es expresiva, correcta de líneas, y natural de actitud. Algunos hemos querido recordar en esta figura a alguna persona de la familia de Julia. La mujer morena también es un acierto. En «Jesús» hay afortunados trazos, aunque nuestro juicio no es lo mejor de la obra. La cabeza de «Jesús» y el fondo del cuadro no llegan a la perfección que acusan las figuras de «Marta y María»⁸³.

También se mencionó esa desigualdad en *Mundo femenino*, donde se percibió preciosa a María, pero desfigurado a Jesús⁸⁴, y en *El Debate*, que describió las

77. Abril, Manuel: «Medallas y medallados», *Blanco y negro* (06-1934-24), p. 97: «El cuadro de Julia Minguillón podría perfectamente haber tenido segunda; ya tuvo, según creemos, cuatro votos; pero ella está empezando; era su primer envío; la tercera es para ella, unido al triunfo moral de haber merecido segunda, triunfo suficiente y honroso».

78. Abril, Manuel: «Exposición Nacional de Bellas Artes», *Luz* (05-1934-23), p. 8.

79. Sanz y Díaz, Jose: «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *El Siglo futuro* (06-1934-11), p. 3.

80. De Cora, Antonio: «Julia Minguillón», *El Progreso* (10-06-1934), p. 1.

81. Abril, Manuel: «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *Blanco y negro* (13-05-1934), p. 93.

82. López Izquierdo, Rafael: «Las damas pintoras...», p. 4.

83. *Ibidem*.

84. «Exposición de Bellas Artes de 1934», *Mundo femenino* (01-07-1934), p. 29.



FIGURA 5. JULIA MINGUIELLÓN, *JESÚS, MARTA Y MARÍA*, 1934. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

formas femeninas como «deliciosas, luminosas y dulces», y a Cristo «feo y oscuro», encontrando «un contrasentido que desequilibra el cuadro, tanto artística como ideológicamente»⁸⁵. Manuel Abril también se preguntaba: «¿no debiera Jesús tener otra expresión –sobre todo otros rasgos fisionómicos–, y no debiera Marta tener otra belleza más acorde con significación y más en contraste con María?», pero a pesar de ello, veía en la obra uno de los mayores intereses de la exposición y un elevado nivel en la factura⁸⁶.

85. (*El Debate*, 27-05-1934), Citado por Caparrós Masegosa, Lola: *Fomento artístico y sociedad liberal: exposiciones nacionales de Bellas artes (1917-1936)*, Granada, Universidad de Granada, 2015, p. 650.

86. Abril, Manuel: «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *Luz* (4-06-1934), p. 7.

Al igual que ocurrió con las pintoras anteriormente mencionadas, Minguillón fue elogiada por desarrollar un estilo equilibrado entre la tradición y la modernidad, y por parecerse estéticamente a los renacentistas italianos, en la línea de los nuevos clasicismos. Así se apreciaba en *La Gaceta de Bellas Artes*:

Nos hallamos, pues, ante una pintora, que, dueña de todos los secretos de las técnicas de su tiempo y al tanto de las inquietudes del arte actual, tiene el acierto de situarse en un punto medio entre todas las estridencias y hacer de éstas un conjunto de armonías gratas a la retina y al espíritu. [...] Julia Minguillón, a través de una concepción pictórica muy del 1900, parece que rememora en su obra la de aquellos artistas italianos del *trescento*⁸⁷.

En este caso, además, conviene prestar atención al tema escogido por la autora. La composición representa el episodio bíblico en el que Jesús visita a las hermanas de Lázaro y ellas adoptan actitudes opuestas. Mientras que María se sentó a conversar con Jesús, Marta no dejó de lado sus labores domésticas y protestó por tener que servir sin la ayuda de su hermana, a lo que Jesús respondió «Marta, afanada y turbada estás con muchas cosas, pero sólo una cosa es necesaria, y María ha escogido la buena parte, la cual no le será quitada»⁸⁸. En esta historia pueden verse reflejadas las dos situaciones a las que se enfrentaron las mujeres en los años treinta. Así lo interpretó Fornet, en un reportaje dedicado a las expositoras de ese año: «La mujer que trabaja y la mujer que sueña... De las dos virtudes participan estas laboriosas mujeres artistas que concurren a la Exposición Nacional»⁸⁹. No obstante, analizada desde un punto de vista más crítico, la historia penaliza a la hermana que trabaja y manifiesta una preferencia por aquella que cultiva su espiritualidad, reflejando así la realidad de un mundo en el que todavía se estaba negociando el lugar que debían ocupar las mujeres.

CONCLUSIONES

Esta investigación se ha elaborado sobre la base de que el género y su relación con la religión deben entenderse como construcciones históricas, variables y sujetas a continuo conflicto. Por ende, el estudio entronca con la línea historiográfica que, desde hace dos décadas, ha revisado y desmontado dos tópicos tradicionalmente asumidos: que la relación entre las mujeres y el catolicismo pasa imperativamente por la sumisión, y que el arte religioso, especialmente el de manufactura femenina, no tiene cabida en la categoría de arte moderno.

Durante la Segunda República, convivieron múltiples formas de experimentar la modernidad. De este modo, hubo mujeres que comenzaron a disfrutar de las posibilidades brindadas por un contexto plagado de cambios, pero que al mismo tiempo quisieron mantener algunas de las actitudes asociadas a la feminidad

87. Barberán, Cecilio: «La obra pictórica de Julia Minguillón», *El Progreso* (05-10-1934), p. 3.

88. *Lc 10*, 38-42.

89. Fornet, Emilio: *op. cit.*, p. 11.

tradicional, ya fuera por la educación recibida, por convicción y adscripción a ideologías conservadoras, o porque no exceder la normatividad era mayor garantía de éxito social y profesional. De esta manera, crearon un modelo de modernidad propio que, aunque no fue radicalmente subversivo, comenzó a expandir los límites de aquello que era considerado aceptable para su género.

En este proceso, la religión actuó como red de seguridad, ofreciendo a las mujeres el acceso a espacios y actitudes asociadas a lo público –a lo masculino– de los que pudieron disfrutar sin exceder los términos del decoro, gracias al amparo de la Iglesia. Este sistema también permeó en el mundo de las artes, ya que muchas de las creadoras que cultivaron las nuevas tendencias estéticas y se dedicaron profesionalmente a la pintura recurrieron a la temática religiosa. La protección que les proporcionaba el catolicismo les permitió perseguir sus sueños y experimentar con la vanguardia sin renunciar a las ventajas de encajar en aquello que la sociedad esperaba de su sexo.

Así, artistas como Rosario de Velasco, Marisa Roësset o Julia Minguillón, supieron encontrar desde sus propias subjetividades el equilibrio entre lo tradicional y lo novedoso en lo que respecta a los temas, el estilo o sus propias biografías. Gracias a ello, lograron un éxito considerable y multitud de galardones dentro del sistema artístico español. Además, fue precisamente aquel punto medio el que les permitió continuar con su carrera durante el franquismo⁹⁰. Con todo ello, las obras y artistas presentadas, modernas pero conservadoras, constituyen el reflejo de una compleja convivencia de realidades en las que género, religión, modernidad y arte se entrelazaron de maneras plurales.

90. Un ejemplo muy evidente es la exposición de Arte Sacro de Vitoria. Véase: Izquierdo López, Rafael: «La aportación femenina a la exposición de arte Sacro de Vitoria», *Y, revista para la mujer* (01-07-1939), pp. 36-37.

REFERENCIAS

- Alcaide, José Luis: «Un lienzo de Rosario de Velasco en el Museo de Bellas Artes de Valencia», *Ars Longa*, 6 (1995), pp. 49-56.
- Balbás Ibáñez, María Soledad. «Roesset y Velasco, Marisa», en: <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voces?search=>> (29-12-2022).
- Blasco Herranz, Inmaculada (ed.): *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas Visiones desde la Historia*. Valencia, Tirant Humanidades, 2018.
- Blasco Herranz, Inmaculada: «Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica», *Historia social*, 53 (2005), pp. 119-136.
- Blasco Herranz, Inmaculada: *Paradojas de la ortodoxia: política de masas y militancia católica femenina en España (1919-1939)*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003.
- Caamaño Alegre, Beatriz: ««Ilustrando» a Rosario de Velasco: desarrollo de una estética», *Hipertexto*, 17 (2013), pp. 70-87.
- Camino Rodríguez, Alejandro: «Feminización y remasculinización del catolicismo en España», *Ayer*, 124 (2021), pp. 33-346.
- Caparrós Masegosa, Lola: *Fomento artístico y sociedad liberal: exposiciones nacionales de Bellas artes (1917-1936)*. Granada, Universidad de Granada, 2015.
- Capdevila-Argüelles, Nuria: *Artistas y precursoras: un siglo de autoras Roësset*. Madrid, Horas y Horas, 2013.
- Carballo-Calero, María Victoria: *Julia Minguillón*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1984.
- De la Cueva Merino, Julio: «Conflictiva secularización: sobre sociología, religión e historia», *Historia contemporánea*, 51 (2015), pp. 365-395.
- De la Cueva Merino, Julio y Montero García, Feliciano: *La secularización conflictiva. España (1898-1931)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- García Maldonado, Begoña: «La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)», *ACA Digital*, 17 (2011), s.p.
- González Portilla, Manuel (dir.): «Modernidad y Catolicismo. Nuevas perspectivas sobre una relación compleja», *Studia Historica. Historia contemporánea*, (2015).
- Lomba, Concha: *Bajo el eclipse. Pintora en España, 1880-1939*. Madrid, CSIC, 2019.
- Lomba, Concha: «En la Frontera: Marisa Roësset (1924-1939) », *Archivo Español de Arte*, 91-362 (2018), pp. 143-158.
- Lomba, Concha: «Mujeres artistas. Entre la República y el exilio», en Alba Pagan, Ester y Pérez Ochando, Luis (eds.): *Mujeres que representan. Mujeres representadas*. Madrid, CSIC, 2015, pp. 599-616.
- Lomba, Concha: «El umbral hacia la libertad. Artistas en España entre 1900 y 1926», en Illán, Magdalena y Lomba, Concha (com.): *Pintoras en España 1859-1926. De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 50-69.
- Merino Hernández, Rosa María: *La Segunda República, una coyuntura para las mujeres españolas: Cambios y permanencias en las relaciones de género*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Salamanca, 2003.
- Mínguez Blasco, Raúl: «Entre el hogar y la calle. La movilización política de mujeres católicas durante el Sexenio Democrático», *Hispania Nova*, 18 (2020), pp. 419-449.

- Mínguez Blasco, Raúl: «¿Dios cambió de sexo? El debate internacional sobre la feminización de la religión y algunas reflexiones para la España decimonónica», *Historia contemporánea*, 51 (2015), pp. 397-426.
- Montero García, Feliciano; De la Cueva Merino, Julio; Louzao Villar, Joseba (coords.): *La historia religiosa de la España contemporánea: balance y perspectivas*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2017.
- Muñoz López, Pilar: «Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975)», *Espacio, tiempo y forma (serie VII)*, 3 (2015), pp. 131-161.
- Nash, Mary: «Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939», en Duby, Georges y Perrot, Michelle (dirs.): *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 627-646.
- Pérez Segura, Javier: *La quiebra de lo moderno: Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil*. Córdoba, Rafael Botí, 2007.
- Pérez Segura, Javier: *Arte moderno, vanguardia y estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid, CSIC, 2002.
- Pollock, Griselda: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013.
- Rodrigo Villena, Isabel: «La galantería: una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)», *Aspakía*, 31 (2017), pp. 147-166.
- Rodrigo Villena, Isabel: *La fortuna de las artistas plásticas en la crítica de arte en España. 1900-1936*, (Tesis doctoral inédita), Universidad de Castilla-La Mancha, 2012.
- Salomón Chéliz, Pilar: «Laicismo, género y religión: perspectivas historiográficas», *Ayer*, 61, (2006), pp. 291-308.
- Scott, Joan Wallach, *Sex and Secularism*. Princeton University Press, 2018.
- Torres Sastrús, Vega: *Religión e ideología artística. La visión del catolicismo en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1924-1936)*. Granada: Atrio, 2020.