

# TEJIENDO

# PASADO

PATRIMONIO CULTURAL Y PROFESIÓN,  
EN GÉNERO FEMENINO

Alicia Torija López e Isabel Baquedano Beltrán  
Coordinadoras científicas



Comunidad  
de Madrid

## COMUNIDAD DE MADRID

### **PRESIDENTE**

Pedro Rollán Ojeda

### **CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTES**

Jaime M. de los Santos González

### **VICECONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTES**

Álvaro César Ballarín Valcárcel

### **DIRECTORA GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL**

Paloma Sobrini Sagaseta de Ilurdoz

### **SUBDIRECTORA GENERAL DE DIFUSIÓN Y GESTIÓN**

Alicia Durántez de Irezábal

### **SUBDIRECTOR GENERAL DE PROTECCIÓN Y CONSERVACIÓN**

Miguel Ángel García Valero



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



[comunidad.madrid/publicamadrid](http://comunidad.madrid/publicamadrid)

## CRÉDITOS

### EDITA

Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid. Dirección General de Patrimonio Cultural.

### COORDINACIÓN CIENTÍFICA

Alicia Torija López  
Isabel Baquedano Beltrán

### TEXTOS

Marian Arlegui Sánchez  
Tania Balló Colell  
Isabel Baquedano Beltrán  
Amparo Berlinches Acín  
María Carrillo Tundidor  
Carmen Dávila Buitrón  
Consuelo Flecha García  
Alicia Navarro Muñoz  
Isabel Ordieres Díez  
Luis P. Ortega Hurtado  
Carmen Ortiz García  
Rosa San Segundo Manuel  
Antonio J. Sánchez Luengo  
Nuria Sanz Gallego  
Alicia Torija López  
Evelia Vega González

### COORDINACIÓN EDITORIAL

David Rejano Peña  
Cristina Pérez-Marín Salvador

Con la colaboración de: Mariela Beltrán García-Echániz, Miguel Ángel Camón Cisneros, Sara Cuenca Sánchez, Carmen García Fresneda, Ana María Gil Prieto y Fernando Sanz García.

### EDICIÓN DE TEXTOS

Noé Varas Teleña

### DIGITALIZACIÓN DE FOTOGRAFÍAS

Miguel Ángel Camón Cisneros

### DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Isla Gráfica

## IMPRESIÓN

B.O.C.M.

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: los autores e instituciones mencionadas

ISBN: 978-84-451-3804-5

D.L.: M-3016-2019

## AGRADECIMIENTOS

José Ignacio Abeijón Giráldez, Begoña Álvarez Ramos, Violette Andres, Isabel Argerich Fernández, Isabel Artaud, Beatriz Blasco Esquivias, Álvaro Fernández Mercado, Javier Fuente Ramos, Mar Gaisse Herrero, David Gimilio Sanz, Eva María Hernández Martín, Rosario López López, Jorge Magdaleno Cano, Javier Martín Jiménez, Miguel Marañón Ripoll, Carmen Morales Sanabria, Carlota Paz Rodríguez, Helena Ramón Jarraud, Silvia Ramón Jarraud, Noelia Rodríguez Maniega, Marine Sangis, Marina Serrano Muñoz, Eduardo Serrano Mercado, Carlos Teixidor Cadenas, Laura Villas Rubio.

## TEJIENDO PASADO. PATRIMONIO CULTURAL Y PROFESIÓN, EN GÉNERO FEMENINO

Este libro recoge todas las intervenciones que se realizaron en las jornadas *Tejiendo Pasado. Patrimonio Cultural y profesión, en género femenino*, organizadas por la Dirección General de Patrimonio Cultural, que se celebraron el 21 y 22 de junio de 2018, en el salón de actos de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid.





# PRÓLOGO

**Jaime M. de los Santos González**

Consejero de Cultura, Turismo y Deportes

---

Volar Alto. Esa, la idea de trascender, de mirar desde arriba y desde la globalidad, de reconocernos y ser reconocidos, vertebran el patrimonio cultural. Quizá por eso, y casi como una señal, a partir de este verano un Boeing 737 MAX 8 de 189 plazas y de la compañía Norwegian surcará los aires con la figura de nuestra ilustre María Zambrano en su fuselaje.

El concepto de patrimonio refleja el carácter dinámico de algo que ha sido desarrollado, construido o creado, interpretado o reinterpretado en la historia y transmitido de generación a generación. El patrimonio cultural vincula el pasado, el presente y el futuro y abarca las cosas heredadas del pasado que se considera que tengan ese valor o significación hoy día, que las personas y las comunidades quieren transmitir a las próximas generaciones. Es prioritario visibilizar a las mujeres como sujetos creadores, conservadores e investigadores del patrimonio. De ahí, la necesidad de homenajear en este **ENCUENTRO** a las primeras mujeres que abrieron el camino a las y los que hemos continuado después, porque esa ha sido precisamente su capacidad, la de tejer pasado.

El patrimonio cultural no es solo un legado del pasado, es también un recurso para nuestro futuro. Cuando hablamos de patrimonio nos referimos a un amplio espectro que va desde los elementos artísticos al ecosistema, de las ruinas al pecio submarino, de la fiesta centenaria al búnker de la guerra, de la arquitectura contemporánea al legajo firmado por algún rey... Esta pluralidad requiere de un importante trabajo por parte de los especialistas para su descubrimiento, su documentación, investigación, conservación, restauración, protección y divulgación, pero también del compromiso de los políticos en su fomento y de la participación de la ciudadanía como protectora y portadora de ese bagaje cultural que conforma su identidad.

**TRAMAR.** Para componer el tejido hay que preparar el camino y mucho ha tenido que ver en ello el informe publicado en 2014 sobre el papel de la mujer en la cultura, así como la Decisión 2017/864 del Parlamento Europeo que en su Consejo del 17 de mayo de 2017 se refería al 2018 como Año Europeo del Patrimonio Cultural. Los mimbres de esa trama no son otros que los ideales, principios y valores arraigados en el patrimonio cultural y que constituyen una fuente común de memoria, entendimiento, identidad, diálogo, cohesión y creatividad.

Así, desde el principio entendimos esta actividad como parte de este Año Europeo del Patrimonio Cultural y solicitamos el logo que acompaña a la programación, en tanto que contribuirá a fomentar y a potenciar la comprensión de la importancia que tiene el proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales.

La trama incardina necesariamente la dimensión universal del patrimonio con las diversas responsabilidades en torno a las políticas relativas al mantenimiento, restauración, conservación, reutilización, accesibilidad y promoción del patrimonio cultural, que son ante todo de competencia regional o local. El resultado del entramado surge así del binomio conservar y conversar, porque no podemos entender nuestro pasado sin dialogar con él, ni transmitirlo o protegerlo sin el legado de la oralidad.

**TRENZAR.** Buscar un método, poner un foco: las acciones de investigación y difusión con perspectiva de género. No es este el espacio para hacer un tratado sobre lo que es el género, pero atendiendo a una definición sencilla no es otra cosa que una construcción simbólica que varía según las sociedades y épocas y que se encuentra en constante evolución y “negociación”. Por eso tenemos clara nuestra responsabilidad y compromiso, como institución cultural que somos, en una política transversal necesaria e irrenunciable, tanto desde el servicio público como al ser transmisores de realidades históricas múltiples y diversas.

En nuestro país, la actual labor en los museos y bibliotecas, en los archivos y en la arqueología muestran una presencia mayoritariamente femenina, algo que también se plasma en la cultura en general. El porcentaje habitual de mujeres trabajadoras en estas instituciones está por encima del 64 %, y el perfil de usuaria, al igual que en Europa, es mujer (54 %). A pesar de estos datos, en los cargos de máxima responsabilidad siguen predominando los hombres. En ese sentido, cada gesto, aunque parezca imperceptible, es una marea imparable.

El patrimonio cultural es de gran valor para la sociedad desde un punto de vista cultural, medioambiental, social y económico. Así pues, su gestión sostenible constituye una opción estratégica para el siglo XXI, como destacó el Consejo de Europa en sus conclusiones de 21 de mayo de 2014. La contribución del patrimonio cultural a la creación de valor, a la capacitación, al empleo y a la calidad de vida no puede subestimarse.

**HILAR.** Hacer el camino de la profesión. En el recorrido que proponemos encontramos el folclore, el patrimonio arqueológico, monumental (de la mano de la arquitectura y de la historia del arte) y etnográfico, la danza, la lengua y su manera de atraparla en diccionarios y bibliotecas, los archivos, etc., que son una muestra de la enorme diversidad que alberga el patrimonio cultural. En ese camino ellas han actuado como auténticas “Penélopes” tejiendo y destejiendo, convirtiendo su compromiso en profesión, y siendo portadoras también de un bagaje que conforma nuestra identidad como comunidad.

Nuestro viaje en el tiempo fomenta enfoques relativos al patrimonio cultural centrados en las personas, inclusivos, con visión de futuro, más integrados, sostenibles e intersectoriales; pone de relieve y realza la contribución positiva del patrimonio cultural a la sociedad y a la economía a través de la investigación; promueve el patrimonio cultural como fuente de inspiración para la creación y la innovación contemporáneas, y destaca el potencial de fertilización mutua y de mayor interacción entre el ámbito del patrimonio cultural y otros sectores culturales y creativos.

**URDIR.** Pero también cooperar, hacer genealogías y mirarnos en el espejo de nuestras abuelas, las reales y las intelectuales. Superar la materialidad y entrar en el plano de experiencias vividas. No se trata de una colección de nombres, aunque aquí, en estas dos sesiones intensas, veremos muchos.

Es a partir de 1910 cuando se regula el acceso de las mujeres a la Universidad en condiciones de igualdad con los hombres y se normaliza su incorporación a las carreras administrativas y a cuerpos facultativos como el de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos; así, numerosas mujeres gestaron desde los remotos inicios la profesión, o mejor, las profesiones. Según una antigua noticia sobre el nombramiento de la directora del Museo de León, Ursicina Martínez, en 1931, la prensa denominaba como “la cuerpa” –por el alto número de mujeres en su nómina– al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, término que se consolida hasta casi finales del siglo XX.

Esta historia, estas jornadas, son la memoria de todo lo anterior: el tramado, trenzado, hilado y urdido, que conforman aquí el tejido completo. Estas jornadas son un repaso a esa historia que fue en origen, un homenaje a la memoria de estas mujeres y una visión al desafío global de la intergeneracionalidad y la integración del patrimonio cultural como parte de nuestras vidas. Como este año nos recuerda la Unión Europea con su lema, el patrimonio cultural no es solo un legado del pasado, es también un recurso para nuestro futuro.

Quiero terminar como empecé, con una cita de la pensadora malagueña María Zambrano, quien en su obra *Filosofía y Poesía* nos dejaba esta paradoja: “No se pasa de lo posible a lo real, sino de lo imposible a lo verdadero”<sup>1</sup>. Yo creo decididamente que en el patrimonio cultural la profesión convierte en posible lo real y que el empeño femenino del pasado, en nuestro presente y en un futuro (acompañado de todos), convierte en verdadero lo imposible.

---

<sup>1</sup> Zambrano, María (1996). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 7.

# PRESENTACIÓN

Isabel Baquedano Beltrán

Alicia Torija López

---

“Todo el pasado se quiere apoderar de mí  
y yo me quiero apoderar del futuro,  
me dislocan la cabeza para que mire atrás  
y yo quiero mirar adelante.  
[...] no puedo detenerme,  
perdonad, tengo prisa,  
soy un río de fuerza, si me detengo  
moriré ahogada en mi propio remanso.”

Gloria Fuertes

Es de justicia comenzar estas palabras agradeciendo a Jaime de los Santos, consejero de Cultura, Turismo y Deportes, el encargo que nos hizo de organizar una actividad relacionada con mujeres y cultura. A partir de ese momento gozamos de absoluta libertad tanto en la elección del tipo de actividad como sobre la temática concreta. En otoño de 2017 teníamos aprobada la propuesta que hoy se materializa en esta publicación. Decidimos organizar las jornadas **Tejiendo Pasado. Patrimonio cultural y profesión en género femenino**, que tuvieron lugar los días 21 y 22 de junio en el salón de actos de la propia Consejería. El apoyo económico al proyecto, tan importante como el mandato de hacerlo, ha ido siempre “a máximos”, no limitándose a la organización de las jornadas. Tenemos que agradecer el que todas las sesiones se grabasen y a día de hoy sean visibles desde la página oficial de la Comunidad de Madrid <http://www.comunidad.madrid/cultura/patrimonio-cultural/jornadas-tejiendo-pasado>, llegando al final de la difusión del programa con la publicación que hoy el lector tiene entre sus manos. El haber difundido las conferencias y los textos publicados amplía los significantes, pues unos son fruto de la reflexión reposada de los autores sobre el folio en blanco y, las otras, de la inmediatez y del intento de enamorar al público participante con las historias vividas por las colosales mujeres protagonistas del libro, la mayoría de ellas silenciadas por la historia o insuficientemente conocida.

El comenzar con este reconocimiento a Jaime de los Santos va más allá de la gratitud por el encargo del proyecto y la libertad de ejecución, pues tiene que ver con el hecho de haber iniciado, por primera vez en la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, una andadura que da el protagonismo a las mujeres, con el fin y propósito de visibilizar el papel que desempeñaron en los procesos culturales a lo largo de la historia. Durante el mes de marzo de 2017, y coincidiendo con el *Día Internacional de la Mujer*, se organizó el ciclo de conferencias *Mujeres en las Artes*, que desde entonces se viene celebrando en tan simbólica fecha de forma ininterrumpida (cada uno de los ciclos comienza entregando a los asistentes la publicación del encuentro anterior, no son por tanto “acciones cosméticas”, han nacido con la idea de trascendencia que tiene el libro impreso). Las jornadas que hoy ven la luz son otra expresión de ese empeño personal, de ahí nuestra satisfacción por formar parte de este proyecto tan necesario. Hemos tenido que esperar al siglo XXI para que las administraciones públicas, desde sus competencias en cultura, comiencen a implementar de forma decidida acciones concretas de investigación y difusión desde la perspectiva de género, que consideramos a estas alturas de la “película” como irrenunciables. La publicación de conferencias y jornadas desde el enfoque de género demuestran el compromiso personal de Jaime de los Santos e institucional de la Consejería de Cultura por visibilizar el papel fundamental que las mujeres han tenido en todos los procesos culturales.

Para nosotras esta apuesta personal es fundamental ya que al incluir a las mujeres como protagonistas nos damos de bruces con múltiples y diversas realidades hasta ahora no contempladas en las visiones que del pasado nos ofrecen los libros de historia. Las mujeres hemos sido objetos activos de la historia porque somos, al menos, la mitad de la sociedad, pero, incomprensiblemente, en las narraciones al uso se nos ha relegado a un papel pasivo o, cuando se ha individualizado a alguna mujer, con frecuencia se le ha postergado a papeles de reina, prostituta o bruja. Recuperar la memoria de las mujeres que nos precedieron es una tarea irrenunciable si queremos conocer el pasado, reconocernos en el presente y construir un futuro más igualitario y, por ende, más justo. Para ello, es imprescindible examinar el contexto social y político en el que vivieron nuestras protagonistas y admitir, como nuevo paradigma, otras visiones acerca del pasado que completen la Historia con mayúsculas. De este modo, las mujeres recobramos la importancia que se nos ha negado en el discurso dominante al mostrar nuestras aportaciones prácticamente como irrelevantes; debemos dejar atrás el discurso reinante y, con valentía, profundizar en el conocimiento de los procesos históricos llevados a cabo por “los otros, los invisibilizados” (mujeres, poblaciones indígenas, judíos, gitanos, homosexuales, grupos marginados...), o lo que es lo mismo, admitir la existencia de otras visiones del pasado que completen/complemente la Historia oficial hasta ahora escrita, donde “estas otras voces” no están presentes.

Partiendo de las anteriores aseveraciones, nos propusimos dar la palabra a un grupo de mujeres, integrantes básicamente de las generaciones del 98, del 14 y, especialmente,

del 27, para a través de sus vivencias, a veces con sus palabras, conocer mejor el mundo del que formaron parte. Ya hemos dicho que la elección del contexto social y político es fundamental y ese fue uno de los motivos para la elección de este tempo histórico. Si hacemos una encuesta al español medio, independientemente de su nivel cultural, preguntando qué artistas e intelectuales del siglo XX conocen, los primeros nombres, a veces los únicos, serán Federico García Lorca, Antonio Machado, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Luis Buñuel..., curiosamente no nombrarán a ninguna mujer. Es normal, tampoco las nombran los libros de texto.

Por ello, nos propusimos abrir el foco y que comenzasen a emerger algunas de las mujeres de estas generaciones para construirlas como pilares indiscutibles de la cultura de su tiempo, que es el nuestro. La línea de salida la colocamos en 1910, pues es a partir de este momento cuando las mujeres en España pueden ir a la Universidad, y también pueden trabajar para la administración del Estado presentándose a ciertas oposiciones en igualdad de condiciones con los hombres, toda vez que por fin poseen la titulación universitaria. El acceso a la cultura y la posibilidad de desarrollo profesional marcan la salida, después de 10 años las mujeres ya están plenamente integradas en la Universidad. El maravilloso artículo de Consuelo G. Flecha “Y van a la Universidad...” recrea y justifica el marco conceptual en el que se mueve la publicación.

A partir de aquí hicimos una selección de mujeres, son todas las que están pero no están todas las que son, hemos elegido apenas unos ejemplos, a todas luces insuficiente, pero con sus biografías pretendemos iniciar una tesis, en el sentido griego del término “un camino”, que nos lleve, como en un hilo de Ariadna, a tejer identidades. Elegimos a un grupo de mujeres, muchas de ellas universitarias, que tenían en común el ser creadoras de cultura: varias pintoras, una filósofa, una arqueóloga, algunas artistas...; o protectoras/estudiosas de la cultura de su tiempo: las primeras bibliotecarias, archiveras, conservadoras de museos, historiadoras del arte, lingüistas...

Los artículos que aquí se presentan desarrollan la temática de género. Las movilizaciones feministas producidas entre las décadas de los 70 y 80 del siglo XX han llevado a una profunda reflexión sobre el papel de la mujer en todos los ámbitos sociales, sobrepasando las discusiones científicas de antropólogos, sociólogos, historiadores..., para llegar a constituirse en un debate usual en la calle. El género es la mirada. El género no es una ideología sino una categoría de análisis, una herramienta feminista para comprender el papel de las mujeres en la historia, así como los dispositivos e instituciones que las han subordinado. Un complemento, una alternativa para contraponer modelos a la noción de patriarcado. Por ello, un enfoque de igualdad de género sobre el patrimonio requiere tener en cuenta las diferentes formas en que se ven afectados los géneros por las estructuras de poder dentro de una comunidad y sus familias. El dar a conocer las biografías de estas pioneras ayuda a demostrar que cuando se les dio la formación adecuada fueron capaces de ocupar roles importantes fuera del ámbito familiar. Durante el siglo XIX

(quizás todavía en la actualidad en algunos sectores de la sociedad) surgió la idea de que la cultura se dividía en dos bloques incompatibles: la alta cultura creada y dirigida por/para las élites (siempre masculinas, a las mujeres nos estaba vetada su comprensión por nuestra escasa formación) y la baja cultura (a la que algunos no consideraban ni siquiera una parte integrante del saber, populachera y folletinesca, básicamente femenina). Las mujeres que aparecen en este volumen demostraron con sus trayectorias lo fácil que resulta hacer añicos estas visiones simplistas de la cultura que dejan fuera a las mujeres.

La mayoría de las jóvenes de las que habla el libro son sujetos sociales con el más alto grado de formación posible, los distintos autores que han colaborado en la publicación (a los que aprovechamos para agradecer su talante al apostar por el proyecto y sus amplísimos conocimientos volcados en todas y cada una de sus interesantes aportaciones) eligieron libremente para reconstruir una serie de trayectorias profesionales y experiencias vitales que sintetizan muy bien los nombres propios que aparecen en las páginas de esta publicación. Es curioso comprobar como en la vida de cada una de ellas se esconde, en gran medida, la vida de las demás. Es indiferente que coincidieran o no, que fuesen o no amigas; la vida de cada una explica lo que aconteció a todas las mujeres de su generación, independientemente de la trayectoria personal seguida. Resulta extraordinario que cada una se transforme así en un arquetipo de su tiempo.

Un denominador común en la carrera profesional de estas mujeres fue la búsqueda de un equilibrio entre las esferas personal/familiar y profesional, que en realidad es lo mismo que acontece a día de hoy. Nos gustaría señalar, porque no se explicita así en las distintas biografías, que la diferenciación de ambas esferas es un topos patriarcal que ha servido/sirve como pretexto para coartar el desarrollo profesional de las mujeres. Para aquellas mujeres, al igual que para nosotras, ambas esferas se perciben como un universo unitario desde el que las mujeres asumimos roles alternantes según el espacio en el que estemos en cada momento (la casa/la profesión). El libro cuenta la vida de varias y enumera a otras muchas, biografías por hacer, animamos al lector a que profundice en ellas, ayudándonos a conocer en un futuro otras vidas contadas (que en este volumen aparecen nombradas solo de pasada). Era difícil hacer la selección, pues realmente son legión las mujeres que a principios del siglo XX lucharon por tener un mundo laboral dentro de la cultura. Por ello, los ejemplos elegidos para estas jornadas han sido todos personajes relacionados con las letras, pero podríamos hacer otro volumen con sus compañeras científica, a las que en estas páginas introductorias también queremos homenajear.

La lingüista Patrizia Violi en su maravilloso ensayo *El infinito singular* (Cátedra, 1991) argumenta que “la lengua inscribe y simboliza en el interior de su misma estructura la diferencia sexual, de forma ya jerarquizada [...]. Para los hombres el ‘ser hombre’ y el ser sujeto, persona, productor de palabra y de cultura, no constituyen una experiencia antitética [...] la relación de la mujer con el lenguaje [...] la empuja a emplear un sistema de representación y expresión que la excluye y la mortifica [por ello], [...] la asignación

[tradicional] a las mujeres de un único terreno el del amor, la sexualidad, la maternidad”. Las jornadas **Tejiendo Pasado. Patrimonio cultural y profesión en género femenino**, nacieron con la pretensión de recorrer un poquito más en el camino de la igualdad de oportunidades y demostrar, mostrando la vida de nuestras protagonistas, que todos podemos participar, defender, crear, amar la cultura. Definitivamente, si hay algo que teje todo el patrimonio es su diversidad y esta no es sino una oportunidad para levantar conciencias sobre historias pasadas, un reto que contribuye a romper estereotipos presentes, una ventana a un futuro más igualitario.





# ÍNDICE

PÁG. 19

**... Y las mujeres van  
a la Universidad**

**CONSUELO  
FLECHA GARCÍA**

PÁG. 35

**Las Sinsombrero,  
mujeres con  
historia**

**TANIA  
BALLÓ COLELL**

PÁG. 45

**“Miss Congres”:  
Encarnación Cabré  
creando profesión**

**ISABEL  
BAQUEDANO BELTRÁN**

PÁG. 75

**El conservador-restaurador  
de bienes arqueológicos  
desde el siglo XIX. El progreso de  
las mujeres en la profesión**

**CARMEN  
DÁVILA BUITRÓN**

PÁG. 97

**Haciendo y Rehaciendo. Arquitectura,  
Mujeres y Patrimonio: en primera persona**

**AMPARO  
BERLINCHES ACÍN**

PÁG. 125

**Creadoras del arte nuevo.  
Pioneras de la vanguardia artística  
española eclipsadas**

**ANTONIO J.  
SÁNCHEZ LUENGO**

PÁG. 151

**Las primeras  
estudiosas españolas de la  
Historia del Arte**

**ISABEL  
ORDIERES DÍEZ**

PÁG. 181

**Dibujando el aire.  
Mujeres en danza como autoras  
y promotoras de la escena  
nacional (1880-1963)**

**ALICIA  
NAVARRO MUÑOZ**

**PÁG. 209**

**Mujeres y folklore.**  
Declinaciones posibles

**CARMEN  
ORTIZ GARCÍA**

**PÁG. 297**

**María Zambrano:** un nuevo ciclo de  
pensamiento divulgado en la prensa

**LUIS P.  
ORTEGA HURTADO**

**PÁG. 231**

**El tesoro de buscar en los  
orígenes.** María Moliner  
arqueóloga de las palabras

**ALICIA  
TORIJA LÓPEZ**

**PÁG. 315**

**Mujeres en museos:**  
el largo camino hacia las  
instituciones culturales

**MARÍA CARRILLO TUNDIDOR  
MARIAN ARLEGUI SÁNCHEZ**

**PÁG. 253**

**Mujeres exploradoras  
de escrituras, impresos  
y musas**

**EVELIA  
VEGA GONZÁLEZ**

**PÁG. 335**

**Derechos humanos,  
igualdad de género  
y cultura**

**NURIA  
SANZ GALLEGO**

**PÁG. 279**

**Primeras  
bibliotecarias en la  
protección del patrimonio  
bibliográfico**

**ROSA  
SAN SEGUNDO MANUEL**



**CONSUELO  
FLECHA  
GARCÍA**

---

**... Y las mujeres van  
a la Universidad**

## Introducción

En las últimas tres décadas han sido más frecuentes las investigaciones centradas en los procesos de entrada de las mujeres en las universidades de diferentes países. Un tema que se entendía como huérfano de contenido hasta después de los años cincuenta del siglo XX, pero que ya en el XIX se ha mostrado rico de datos relevantes, de circunstancias contextuales específica, de modalidades –unas compartidas y otras diversas– de acceso y de matrícula, de disposiciones legales que impedían ese derecho o que, en otros casos, lo reconocían, de nombres de pioneras en las distintas facultades y profesiones, de cautelas para ‘proteger’ su presencia en los claustros y aulas universitarias. Junto a estas circunstancias, distintos aspectos relacionados con motivaciones, expectativas y necesidades sentidas que incidieron en la voluntad de las mujeres de realizar estudios universitarios (Flecha, 2006; Palermo: 2006; Ballarín, 2010; Guereña, 2015).

En estas páginas se ofrece un breve relato sobre las condiciones que rodearon a las jóvenes que llamaron a la puerta de las universidades españolas para estudiar primero y para después aplicar los conocimientos adquiridos en unas u otras actividades. Se han seleccionado algunos de sus nombres, las carreras más elegidas, las normativas reguladoras, los contextos en que hubieron de moverse, las opiniones publicadas acerca de lo que estaban protagonizando y los logros profesionales que disfrutaron. Unas incorporaciones a la instrucción superior alentadas en cierta medida, con mayor o menor conciencia de ello, por la memoria de mujeres singulares que en distintos momentos de la historia reivindicaron el derecho al saber, a la cultura y al reconocimiento de sus capacidades.

Una parte de los datos incluidos aquí proceden de publicaciones anteriores, y todos han sido elaborados a partir de la consulta de numerosas fuentes: unas primarias, custodiadas sobre todo en archivos universitarios; otras bibliográfica, con revisiones de lo trabajado hasta ahora en este tema, y también búsquedas en hemerotecas, donde se han localizado noticias e informaciones en la prensa diaria y en revistas. Una abundante documentación que ha servido de base imprescindible para la historia que se narra, en esta ocasión de manera muy sintética.

## La genealogía, una herencia valiosa

Las nuevas oportunidades que las mujeres fueron ganando en muchos países de Europa y de América a partir de la segunda mitad del siglo XIX nos avisan de una toma de conciencia que hunde sus raíces en los siglos anteriores. Individualmente, como demuestra la literatura desde la Antigüedad, y en grupo desde los cambios políticos que dieron paso a la contemporaneidad, decidieron tomar la palabra y alzar su voz para denunciar las condiciones desiguales en las que se movían las mujeres respecto de los hombres. Con quejas entre líneas, implícitas, o con acusaciones claramente formuladas, explícitas, pusieron luz

a situaciones que las colocaban en desventaja dentro de las familias y, todavía más, en las sociedades de las que formaban parte. Algunos testimonios bien conocidos por su notoriedad ponen de manifiesto esta sensibilidad dolorida, con episodios que se remontan al menos a la civilización greco-romana, y las múltiples formas de expresión utilizadas para despertar en otras esa misma percepción de comportamientos discriminadores que atraviesan culturas, geografías y épocas.

Comenzando en esta ocasión en la Edad Media, podemos recordar la defensa frente al exterior de la autoridad de la abadesa vivida dentro de los monasterios femeninos; el evidente cuidado de su autonomía en todos los aspectos del funcionamiento interno y también en la gestión de las propiedades, si disponían de ellas; la reserva de tiempos y de espacios para el acceso a la cultura, para el desarrollo de diferentes ciencias; la prioridad dedicada a una interioridad y transcendencia cultivadas desde la libertad de la conciencia personal, etc. Modos de ser, estilos de estar y dinámicas de actuación que prevalecían cuando las orientaciones y los consejos procedentes de los clérigos aspiraban a interponerse. Además de estas monjas, otras mujeres individuales cuya situación personal y de familia les permitía escribir y publicar obras que transmitían miradas críticas al mundo, a su mundo, al de las mujeres, que desvelaban y debatían sobre la sinrazón de tantas desigualdades.

Cristina de Pizán (Venecia, 1364-Poissy, 1430), quizás la primera feminista *avant la lettre* en las décadas de inicio del temprano humanismo, merece una atención particular por su indudable lucidez para exponer la mentalidad y las costumbres que tenían atrapadas en la inferioridad a las mujeres. Varios son los libros que nos ha dejado, pero aquí me refiero al publicado en el año 1405 bajo el título de *La ciudad de las damas*. Lo comienza con una puesta en escena reveladora de cómo era esta erudita ya plenamente renacentista en los albores del siglo XV; describía así su entorno de estudio:

“Sentada un día en mi cuarto de estudio, rodeada toda mi persona de los libros más dispares, según tengo costumbre, ya que el estudio de las artes liberales es un hábito que rige mi vida, me encontraba con la mente algo cansada, después de haber reflexionado sobre las ideas de varios autores” (Libro I, capítulo 1, 2001: 63).

Aprendía, no en la famosa universidad de la ciudad donde residía, París, a la que imaginaba no podía acudir, sino en un lugar de silencio, para ella sola, lejos de los focos públicos y aislada de las tareas de la casa familiar; escenario que Virginia Woolf (1882-1941) aún anhelaba y reclamó cinco siglos más tarde, en 1929, en su famoso ensayo *Un cuarto propio*, donde ya en el primer capítulo afirmaba: “una mujer tiene que tener dinero y una habitación propia para poder escribir novela” (Woolf, 2018: 22).

Convencida Cristina de la inteligencia femenina, no solo la reivindicó en sus obras –terciando en el debate de la *Querrela de las Mujeres*– sino que demostraba la suya propia

dedicándose al conocimiento, como confiesa, al estudio de las artes liberales en manuales de distintos autores, reflexionando y contrastando las diferentes ideas expuestas; también enseñando a sus hijos, a otros jóvenes, a damas de la Corte. En *La ciudad de las damas* preguntaba a la dama con la que dialoga en esta obra y recibía de ella respuestas a todo lo que no entendía en relación con el trato a las mujeres, como la referida a los beneficios de la enseñanza en las niñas:

“Te vuelvo a decir, y nadie podrá sostener lo contrario, que si la costumbre fuera mandar a las niñas a la escuela y enseñarles las ciencias con método, como se hace con los niños, aprenderían y entenderían las sutilezas de todas las artes y ciencias tan bien como ellos” (Libro I, capítulo XXVII, 2001:119).

Denuncia que no estén abiertas las aulas escolares y las estanterías de las bibliotecas al deseo y al derecho de aprender de las niñas, de las jóvenes, de las adultas. Todavía, en las expectativas de esta escritora, sin imaginar la probabilidad de ingresar en las aulas de las universidades.

Pasado más de un siglo, en el humanismo renacentista español, la carmelita Teresa de Jesús (Ávila, 1515-Alba de Tormes, 1582) seguía experimentando y se dolía de que “no tenemos letras las mujeres” (C 28,10), de la muy limitada o habitualmente inexistente instrucción de que podían disfrutar. Confesaba su amor por el conocimiento, “siempre fui amiga de letras” (V 5,3), el que pretendía adquirieran otras mujeres y también las monjas de los conventos fundados por ella, pues estaba convencida de que “para hartas cosas eran menester letras” (V 14,6); en su opinión, eran una importante ayuda para vivir con mayor conciencia, para entenderse mejor a sí mismas y comprender mejor la realidad, el mundo que las rodeaba, pues afirmaba que “son gran cosa letras para dar en todo luz” (Camino de Perfección V,2).

En la autobiografía que nos dejó *el Libro de la Vida* lamenta las restricciones a las que está sometida por el hecho de ser mujer: “Algunas veces, afligida decía: ‘Señor mío, ¿cómo me mandáis cosas que parecen imposibles? Que, aunque fuera mujer, ¡si tuviera libertad!; mas atada por tantas partes’” (V 33,11). Una dolorida exclamación por la libertad que se le negaba, por el sentimiento de no poder hacer lo que creía necesario.

Y en la sociedad del Barroco, la escritora María de Zayas y Sotomayor (Madrid, 1590-1661) desgrana en las páginas de sus novelas y en los diálogos de sus guiones teatrales pronunciamientos imbatibles dirigidos a reclamar el cambio de tantas situaciones que mantenían a las mujeres en condiciones de desigualdad, y a denunciar la subordinación y las injusticias que padecían. Traigo aquí una de las acusaciones que entiende son causa del sometimiento femenino; la incluye en la novela *La fuerza del amor* y dice así: “por tenernos sujetas desde que nacemos vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas rucas y



por libros almohadillas” (Zayas, 2010: 364). La carencia de libros a su disposición impedía el desarrollo de capacidades disponibles en las mujeres, frenaba sus energías, eclipsaba sus posibilidades de pensar y, todavía más, las debilitaba en su autoestima generando sensaciones de temor y actitudes de retraimiento.

Con la autoridad que le otorgaba la erudita formación adquirida, será la culta Josefa Amar y Borbón (Zaragoza, 1749-1833) la que aproveche la tribuna que tuvo el honor de ocupar en diferentes instituciones ilustradas para argumentar no solo a favor de la igualdad de las mujeres en el acceso a la instrucción, sino también a los cargos públicos que se estaban creando. En uno de los discursos pronunciados denuncia que “las niegan la instrucción, y después se quejan de que no la tiene: digo las niegan, porque no hay un establecimiento público destinado para la instrucción de las mujeres, ni premio alguno que las aliente a esta empresa” (Amar y Borbón, 1786: 401). Subraya el que se las aleja del aprender al mismo tiempo que se las reprocha el que no saben, y continúa insistiendo en el mismo discurso en que los hombres “han despojado a las mujeres hasta de la complacencia que resulta de tener un entendimiento ilustrado. Nacen y se crían en la ignorancia absoluta” (Amar y Borbón, 1786: 402). Cuán lejos quedaba en el imaginario masculino un horizonte universitario para las mujeres.

## **El quiebro de la voluntad política**

Estos testimonios constituyen eslabones de una larga cadena de quejas y de propuestas, que terminaron permeando algunas de las barreras que se interponían entre el derecho femenino a la instrucción y la libertad y el deber que muchas mujeres deseaban cumplir para adquirirla. De tal manera incidió en algunos círculos que en la segunda mitad del siglo XIX mujeres de diferentes países del mundo occidental se incorporaron a las enseñanzas secundaria, superior y universitaria. Acontecimiento jalonado de solicitudes rechazadas, de requisitos restrictivos, de opiniones y entornos desalentadores, pero que ellas terminaron solventando con determinación. La memoria de lo sucedido en España evidencia el sinuoso itinerario que hubieron de recorrer, al mismo tiempo que los logros alcanzados en el cultivo de la ciencia, en sentimientos de autoestima, en presencias sociales más plurales, en autonomía personal y en compromisos como ciudadanas. No fue hasta 1910 cuando la Real Orden de 8 de marzo, siendo ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes el conde de Romanones, estableció condiciones de igualdad en el acceso de mujeres y de hombres a las aulas universitarias.

La justificación incluida en el texto legal demuestra la voluntad política del Gobierno de reconocer un derecho negado hasta entonces, pues durante veintidós años se les había exigido para matricularse como alumnas oficiales la consulta previa al Ministerio y que este resolviera “según el caso y las circunstancias de la interesada”. Porque no se trataba solo del hecho de ser mujer, sino además de valorar otras circunstancias del contexto en

que se solicitaba e, incluso, las específicas de la solicitante. Un control que había sido desalentador para algunas, pero no suficiente para impedir la matrícula universitaria de otras, ya que –como reconocía la Real Orden– “estas consultas, si no implican limitación de derecho, por lo menos producen dificultades y retrasos de tramitación, cuando el sentido general de la legislación de Instrucción pública es no hacer distinción por razón de sexos, autorizando por igual la matrícula de alumnos y alumnas” (Gaceta de Madrid, 9 de marzo de 1910). Un “sentido general” que hasta entonces no se había aplicado con las mujeres.

Esta normativa daría paso seis meses después, en noviembre del mismo año, a otra importante decisión comunicada por Real Orden de 2 de septiembre: la de habilitar a las mujeres con estudios y títulos académicos “para el ejercicio de cuantas profesiones tengan relación con el Ministerio de Instrucción Pública”. Lo cual significaba poder “concurrir desde esta fecha a cuantas oposiciones o concursos se anuncien o estén anunciados con los mismos derechos que los demás opositores o concursantes para el desempeño efectivo o inmediato de Cátedras y de cualesquiera otros destinos objeto de las pendientes o sucesivas convocatorias” (Gaceta de Madrid, 4 de septiembre de 1910). En esta fecha el titular del Ministerio era Julio Burell, el cual reconocía ser un contrasentido el mantener lo contrario, pues “ni la naturaleza, ni la ley, ni el estado de la cultura en España consienten una contradicción semejante y una injusticia tan evidente”. En lenguaje administrativo se asumía una definición de lo vivido que hablaba de contradicción y de injusticia, lo que seguramente resultaría muy exagerado para la sensibilidad de algunos.

Habían transcurrido ya casi cuarenta años desde la primera matrícula universitaria de una joven decidida a realizar la carrera de Medicina. Se llamaba María Elena Maseras Ribera (Vilaseca, Tarragona, 1853-Mahón, 1905) y comenzó esos estudios el curso académico de 1872-1873 en la Universidad de Barcelona. No encontró especiales obstáculos durante su estancia en la Facultad de Medicina, pero sí aparecieron cuando se desplazó a Madrid con la intención de hacer el doctorado en la Universidad Central. La emisión del título de licenciatura –requisito para inscribirse en el programa de doctorado– ni estaba previsto ni se esperaba que una mujer llegara a solicitarlo. Menos aún que alguna pudiera aspirar al ejercicio profesional.

Cuando en 1878 María Elena finalizaba la carrera en Barcelona, otra joven estaba esperando en Sevilla que le reconocieran el derecho a la emisión del título de bachillerato, cuyo plan de estudios había finalizado con buen aprovechamiento. Recibió una respuesta positiva publicada en una Real Orden de 22 de julio de ese año 1878, pero no sin dejar apuntado de manera explícita en su redacción el verdadero sentido y la finalidad del documento que se otorgaba. Seleccione de ese texto legal lo siguiente:

“Considerando que el Título [...] no lleva consigo el ejercicio de ninguna profesión, de ninguna clase de función pública, no siendo en su esencia otra cosa que un certi -

cado de los estudios que constituyen el período de la Segunda Enseñanza; y que este Título al par que halague a la que le obtenga, ha de estimular a otras a emprender y perseverar en unos estudios tan necesarios para elevar el nivel intelectual de la mujer” (Compilación, 1879: 789).

Concesión, más que derecho, lo que se le otorgó, pues se le negaban los efectos que ese mismo título tenía en el caso de los hombres, el ejercicio de una función pública.

La primera alumna universitaria fue seguida por otras que reclamaron igualmente el título al concluir la carrera, lo que en 1882 (Real Orden de 16 de marzo) obligó a las autoridades académicas y ministeriales a tomar medidas al respecto; estas fueron emitir el título a todas las estudiantes que habían finalizado, y prometérselo a las que aún estaban en las aulas, pero prohibiendo la matrícula de nuevas alumnas a partir de ese momento. Se había impuesto la decisión de oponerse a que las mujeres llegaran a adquirir unos saberes cuya intención prioritaria era el ejercicio de profesiones cualificadas, es decir, que pretendieran abandonar el lugar y las funciones que les habían sido asignadas para contribuir al bien común.

Una prohibición que se mantuvo hasta 1888 (Real Orden de 11 de junio) cuando el Ministerio modificó esa decisión reconociendo al fin el derecho que las mujeres tenían a cursar una carrera universitaria; sin embargo, limitándolo a que la estudiaran “privadamente”, en modalidad no oficial, sin asistencia a las clases, preparando las asignaturas fuera de las aulas universitarias y acudiendo a la facultad correspondiente solo para realizar los exámenes. Aquellas que desearan acudir a las lecciones de los profesores junto con los alumnos debían cumplir el requisito de solicitar permiso al Ministerio —hasta 1900 al de Fomento, desde ese año al ya creado de Instrucción Pública y Bellas Artes—, y la autorización les era otorgada si el profesor de cada disciplina se comprometía a garantizar el orden dentro del aula a la que asistiera la alumna. Un procedimiento que hubieron de seguir hasta que dejó de estar vigente en virtud de la normativa de 1910 ya aludida (Flecha, 1996).

## **Cautelas y desconfianza**

Todas estas condiciones alimentaban un clima que transmitía incertidumbre acerca de lo que jóvenes estudiantes tenían que vivir dentro y fuera de los centros de enseñanza; despertaba, por lo tanto, desconfianza, retraimiento de algunas de ellas y de sus familias. La escritora Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1851-Madrid, 1921) recordaba en 1916 los temores que intentaron sembrar en ella porque una de sus hijas acudía al Instituto Cardenal Cisneros para estudiar bachillerato: “Cuando envié a una de mis hijas a estudiar en el Instituto, no sé las advertencias y terrores que cayeron sobre mí” (Pardo Bazán, 1916: 2).

Porque el temor a lo que podía suceder a las chicas con voluntad de estudio mantuvo activas, de una u otra manera, las cautelas preventivas y las rutinas de comportamiento establecidas desde el inicio. Los testimonios que nos han transmitido algunas de aquellas alumnas ilustran bien las condiciones a las que tuvieron que someterse. María Dolores del Palacio Azara (Zaragoza, 1895-Ávila, 1989) recordaba pasado un tiempo cómo, siendo alumna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza en 1915, debió someterse a una protección que en nada se correspondía con su edad y con el lugar al que acudía:

“Mis padres, para que no fuera sola, buscarían a una señorita alemana [...]. Al llegar a la Universidad me metían en un pequeño cuartucho que tenía el conserje y donde se guardaban las escobas y utensilios de limpieza. Al empezar las clases salía de allí y ocupaba un pupitre separado de los demás alumnos” (Fernández Llamas y otras, 2011: 279).

Protección que la familia y la Universidad se creían obligadas a dar, pero en el caso de esta última, no solo negándole la movilidad en los espacios que sus compañeros utilizaban con libertad, sino reteniéndola en condiciones poco dignas. Un trato de excepción que, sin duda, provocaba en las ya alumnas, y en las que estaban considerando serlo, actitudes de desconfianza y de duda sobre la pertinencia de realizar estudios universitarios. Pero también en otras, ciertamente, autofijación en sus proyectos de futuro ante hechos tan inexplicables y absurdos como los que les estaban sucediendo.

El paso del tiempo, las disposiciones legales emanadas que difundían normalidad respecto de la presencia de mujeres en las universidades, la afluencia creciente de alumnas a las aulas de las diferentes facultades y las excelentes calificaciones obtenidas, fueron asentando una realidad que no podía seguir siendo contemplada como inapropiada para una mujer.

## **El ejercicio de la profesión**

Los obstáculos volvieron a aparecer cuando, terminada la carrera, intentaron aplicar los conocimientos adquiridos en el ejercicio de las profesiones para las que se habían preparado. Una vez más se reprodujeron las reticencias sociales ante el temido peligro de rupturas en el orden social, sumadas a una lectura androcéntrica del lenguaje legislativo, lo cual exigió a muchas esperas improcedentes o una reorientación cuando querían, o necesitaban, desempeñar un trabajo remunerado. Eran muy conscientes de las fronteras marcadas y encontraron cómo adaptarse a las posibilidades a su alcance, si bien denunciando las verdaderas razones que les impedían elegir libremente.

Así lo hizo, por ejemplo, la joven María Goyri (Vizcaya, 1873-Madrid, 1954) siendo alumna de Filosofía y Letras en la Universidad Central. En uno de los diálogos poste-

riores a una conferencia pronunciada por Emilia Pardo Bazán, en el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano de 1892, sobre “La educación del hombre y de la mujer”, esta estudiante intervino para apoyar las ideas expuestas por la literata. Subrayó el derecho femenino al ejercicio de una profesión diciendo, entre otras reflexiones, la siguiente: “El miedo de los hombres de que les hagamos la competencia me recuerda el que las cigarreras tiene a la introducción de las máquinas [...]. El resultado no hay que dudar cual será; contra el progreso no se puede marchar” (Goyri, 1893: 84). Les advierte de la falta de visión que demuestran ante algunas derivaciones del progreso soñado por ellos que no podrán controlar. Y les lanza otro aviso: “No tiene nada de particular que, si los hombres nos quitan nuestras ocupaciones, busquemos otras; y a falta de las llamadas femeninas, invadamos el campo de las numerosas que ellos quieren sean exclusivas de su sexo” (Goyri, 1893: 84). Las mujeres iban a continuar eligiendo una ocupación remunerada, entre las “femeninas”, si ese era el camino posible, o entre las que los hombres consideraban suyas en exclusiva.

Para las licenciadas en Medicina o en Farmacia existió desde el principio la oportunidad de abrir una consulta médica privada o una oficina de farmacia, de ahí que fueran las primeras y más elegidas carreras en los inicios. Por el contrario, las que habían estudiado Filosofía y Letras, o comenzado en las facultades de ciencias, tuvieron que esperar al año 1910, como he señalado anteriormente, para incorporarse a puestos dentro de la administración del Estado, y estos limitados a los dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Las plazas vacantes en los institutos de segunda enseñanza, en las facultades universitarias y en el cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, podían ser ocupadas por mujeres, bien como interinas, bien tras haber ganado la plaza en una oposición. Y a las facultades de Derecho tardaron más en incorporarse porque no tuvieron abiertos hasta mucho después algunos de los campos profesionales en los que ejercer.

## **Estrenándose en funciones públicas**

La declaración ministerial de 1910 estableciendo que las mujeres podían trabajar en todos los centros dependientes del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes se difundió con rapidez, y no tardó en surtir efecto. En el último trimestre del mismo curso académico de 1910-1911, el 1 de abril de 1911, Julia Gomis Llopis fue nombrada profesora ayudante de la asignatura de Dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza de Valencia; además de Magisterio, había estudiado en la Academia de Bellas Artes de Valencia, obteniendo el título de diplomada, grado exigido para la docencia de esa disciplina en bachillerato. Cuando se convocaron a oposición varias plazas de Auxiliares Numerarias de Dibujo en 1918 ganó una de ellas, siendo nombrada con fecha 30 de mayo de ese año.

En un puesto de funcionaria le había precedido la entonces licenciada en Filosofía y Letras, y más tarde doctora, Ángela García Rives (Madrid, 1891-1968?). En virtud de

oposición a una plaza de Oficial del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, celebrada durante los meses de mayo a julio de 1913, y mediante una Real Orden de 26 de julio de 1913 se convirtió en la primera mujer que ingresó en este Cuerpo Facultativo. De las 26 plazas adjudicadas, obtuvo la número 11 con un primer destino en la Biblioteca del Instituto de Gijón (Gaceta de Madrid, 1 de agosto de 1913). Una bibliotecaria de valiosos servicios hasta su jubilación en la Biblioteca Nacional.

Estas primeras mujeres funcionarias seguramente contribuyeron, junto a otras situaciones, a crear el clima que hizo posible el nombramiento de Emilia Pardo Bazán en 1916 como catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. De acuerdo con la legislación vigente –la Ley de Instrucción Pública de 1857–, el ministro podía proponer el nombramiento de personas de prestigio, –de elevada reputación científica (art. 238)– para la docencia de una asignatura de los cursos de doctorado; en este caso fue de Literatura contemporánea de las lenguas neolatinas. Aunque tuvo que ser nombrada en contra de la opinión del claustro de la facultad, así como de la Real Academia, rechazo que contagió a los alumnos del doctorado, los cuales se resistieron a matricularse en el curso dictado por esta escritora y estudiosa de la literatura (Quesada, 2006).

La profesora siguiente de la que tenemos noticia es Luisa Cuesta Gutiérrez (Medina de Rioseco, Valladolid, 1892-Madrid, 1962), una alumna brillante que, al finalizar en 1918 la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de Valladolid, fue nombrada profesora auxiliar interina gratuita de la sección de Historia de la misma facultad en que había estudiado, adscrita a las asignaturas de Geografía Política y Descriptiva y de Paleografía. Docencia en la que continuó en Valladolid hasta 1921, año de su traslado a una plaza de bibliotecaria de la Universidad de Santiago de Compostela, tras ganar también las oposiciones al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos; universidad en la que no dejó, además, de ser docente. En 1930 pasó a ocupar una plaza de la Biblioteca Nacional en Madrid (AUVA).

Poco a poco la imagen del alumnado universitario se fue transformando, pues continuaba creciendo, si bien paulatinamente, el número de alumnas y se estrenaban profesoras en algunas asignaturas de diferentes facultades. Se rompía de esta manera un concepto exclusivamente masculino, de destinatarios únicos de los claustros académicos. Habían empezado a utilizarlos unas jóvenes muy pendientes de los cambios que vendrían como fruto de los estudios que estaban realizando, y que miraron a su entorno, rebosantes de convicciones, de valentía y de sagacidad.

La aragonesa Áurea Lucinda Javierre Mur (Teruel, 1898-Madrid, 1980) era licenciada en Filosofía y Letras que preparaba las oposiciones al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, cuando en 1920 pronunció una conferencia en el Teatro Goya de Barcelona con el título de *Mi ideal feminista*. Una oportunidad bien aprovechada para rebelarse contra los hombres que criticaban a las mujeres estudiantes y ponían en duda su inteligencia. Se expresa muy duramente en las calificaciones y sospechas que desgrana

sobre los hombres, a la vez que se muestra convincente en lo que espera de esas nuevas mujeres que han alcanzado un mayor nivel de instrucción:

“Tienen miedo a que la mujer se coloque en condiciones de juzgarlos. Son esos pi-saverdes, que saben que el día que la mujer aspire a algo más que a sus galanteos insulsos, caerán de su pedestal, porque la mujer no los admirará; son esos que saben que el día que la mujer se instruya, perderán un prestigio que tan sólo se funda en cuatro palabras huecas, y en un par de fracs bien cortados. Tienen miedo al ridículo: la mujer ignorante los admira; pero están convencidos de que la instruida sabrá distinguir el oro del oropel” (Javierre, 1920: 16-17).

Cuando habían ocupado espacios donde muchos no se imaginaban que podían llegar, se utilizaron sorprendentes razonamientos para desprestigiar los logros obtenidos. De la abundancia de lo publicado en los años veinte y treinta selecciono una de las afirmaciones que nos sitúan en la falta de consideración que se otorgaba a las mujeres universitarias, aunque para ello tuvieran que desacreditar a todos aquellos hombres que, desde antiguo y todavía entonces, venían ocupando esos mismos lugares:

“La mujer —y ello es muy natural y revela cierto predominio del instinto— invade las esferas en que se exige el mínimo esfuerzo: la Facultad de Letras, de Derecho, la Administración pública, las oposiciones a Archivos y Bibliotecas” (Albiñana, 1930: 49).

Así publicaba en uno de sus artículos José Albiñana y Mompó, él mismo profesor de Latín de un instituto de segunda enseñanza; lo que significaba, en consecuencia, que asumía con sus estudios y actividad haberse colocado en un ámbito profesional donde, en su opinión, se exigía “el mínimo esfuerzo”.

## **Unas pioneras de referencia**

¿Quiénes fueron estas jóvenes invencibles que se empeñaron en recorrer el camino que conducía a donde habían soñado llegar? Eran, sobre todo, mujeres con unas expectativas entonces poco frecuentes en la población femenina, con una voluntad sin desaliento y una inteligencia observadora de las oportunidades que podían abrirse para ellas si su paso no se detenía. Demostraron una especial capacidad para atender a su subjetividad, distanciándose, en mayor o menor medida, de los indicadores sociales asignados. Jóvenes que tuvieron la fortuna de sentirse acompañadas del apoyo familiar en los itinerarios por los que optaban, y de disponer de los recursos o de las ayudas económicas necesarias para recorrerlos.

Suponemos que debieron experimentar una cierta soledad, la provocada por las escasas noticias recibidas acerca de referencias femeninas precedentes que les sirvieran de estí-

mulo y les aportaran seguridad. Existían, como bien sabemos hoy, pero, veladas en el transcurrir de las generaciones, no formaban parte destacada del relato histórico que se les había transmitido.

Nada sirvió, sin embargo, de pretexto para desvanecer el evidente interés hacia el estudio y el ejercicio de una profesión que las movía, y se beneficiaron de la incipiente naturalidad que iban ganando a medida que avanzaba la que hoy conocemos como Edad de Plata de la cultura española. La experiencia universitaria y el ejercicio profesional las hizo más libres, les permitió disfrutar de una mayor autonomía en su vida, formar parte de una cadena de aportaciones que mejoraban la sociedad y ser continuidad de una genealogía femenina de presencias en el conocimiento.

La reflexión sobre toda esta realidad que he esbozado no puede sino conducir a identificarnos con la exclamación que nos regaló Emilia Pardo Bazán en 1916: “Lo difícil que es para nosotras todo, hace más valioso cualquier pequeño triunfo” (Bravo, 1973: 295). Un sentimiento que miles de mujeres han padecido y que nos habla de certezas firmes, de temple personal sólido, de constancia en los proyectos y de deseos de legar un mundo más justo para todas las mujeres. Sensaciones que una mujer actual, la socióloga María Ángeles Durán, expresó de otra manera en 1982, subrayando la intensa dedicación exigida y la imprescindible actitud de no cansarse: “No fue un proceso natural, sino una batalla que todavía no ha concluido”.





## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Albiñana y Mompó, José (1930)**. "Las señoritas universitarias". En *Madrid Científico*, XXXVII, 1252, 49-50.
- **Amar y Borbón, Josefa (1786)**. "Discurso en defensa del talento de las mujeres y su aptitud para el gobierno y otros encargos en que se emplean los hombres". En *Memorial Literario*, XXXII, agosto, 399-430.
- **AUVA (Archivo Universitario. Universidad de Valladolid)**. Libro 306: Actas de la Facultad de Filosofía y Letras, folio 43. Legajo 2808. Expediente de Grado de Licenciatura. Legajo 681-2.
- **Ballarín Domingo, Pilar (2010)**. "Entre ocupar y habitar. Una revisión historiográfica sobre mujeres y universidad en España". En *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 17 (2), 223-254.
- **Bravo Villasante, Carmen (1973)**. *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Emesa.
- **Compilación Legislativa de Instrucción Pública, Tomo III**. Madrid: Imprenta Fortanet, 1879.
- **Fernández Llamas, Piluca; Baselga Mantecón, Cristina; Torres Martínez, Inocencia y Gaudó Gaudó, Concha (2011)**. "Pioneras en la educación secundaria en Aragón". En Vicente Guerrero, Guillermo (coord.), *Historia de la Enseñanza Media en Aragón*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 249-346.
- **Flecha García, Consuelo (1996)**. *Las primeras universitarias en España 1872-1910*. Madrid: Narcea.
- — (2006). "Entrar en la Universidad. Una mirada a las mujeres europeas". En Lara, Catalina (ed.), *El segundo escalón. Desequilibrio de género en ciencia y tecnología*. Sevilla: ArCiBel Eds., 66-87.
- — (2010). "Profesoras en la Universidad. El tránsito de las pioneras en España". En *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 17 (2), 261-264.
- **Gaceta de Madrid, nº 213**, 1 de agosto de 2013, 265-266.
- **Goyri Goyri, María (1893)**. "Una Información". En *La Escuela Moderna*, 23, febrero, 82-86.
- **Guereña, Jean-Louis (2015)**. "Mujeres universitarias en los siglos XIX y XX: apuntes historiográficos sobre el caso español con un breve enfoque de la situación francesa". En *¿Mujeres sabias?: mujeres universitarias en España y América Latina*. Limoges: PULIM, 25-56.
- **Javierre Mur, Aurea L. (1920)**. *Mi ideal feminista*. Barcelona: Tip. Vives.
- **Palermo, Alicia Itatí (2006)**. "El acceso de las mujeres a los estudios universitarios". En *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 19, 375-417.
- **Pardo Bazán, Emilia (1916)**. "Saludo a la Revista Filosofía y Letras". En *Revista Filosofía y Letras*, I (4), marzo, 1-2.
- **Pizan, Christine de (1995)**. *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela.
- **Quesada Novás, Ángeles (2006)**. "Una meta alcanzada: la cátedra universitaria de Emilia Pardo Bazán". En *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 4, 43-81.
- **Teresa de Jesús (1984)**. *Obras Completas*. Madrid: Editorial de Espiritualidad.
- **Woolf, Virginia (2018)**. *Un cuarto propio*. Madrid, Editorial Sabina.
- **Zayas y Sotomayor, María de (2010)**. *Novelas amorosas y ejemplares*. Madrid: Cátedra.





TANIA  
BALLÓ  
COLELL

---

Las Sinsombrero,  
mujeres con historia

## ¿Quiénes son Las Sinsombrero?

Todos conocemos la generación del 27. Tan popular grupo cultural da nombre no solo a una de las nóminas artísticas más excepcionales de la historia cultural española, sino que también identifica el devenir de unas décadas claves de nuestro país (1920-1930). Pero no solo eso, los miembros de la generación del 27 fueron testigos privilegiados de lo sucedido a lo largo de todo el siglo XX. Un tiempo convulso para la historia de España que estos artistas e intelectuales supieron plasmar en sus obras. Cambios sociales, políticos y culturales que inevitablemente inundaron el trasfondo de sus producciones artísticas y que ofrecen un privilegiado testimonio de toda una época.

Pero como ya es sabido, durante los cuarenta años de dictadura que siguieron a la Guerra Civil, gran parte de los ilustres nombres de aquellos jóvenes intelectuales y artistas que protagonizaron ese *boom* de libertad y creatividad, que culminó con la proclamación de la Segunda República (1931-1939), fueron silenciados.

Años después, con la recuperación de la democracia, algunos de los supervivientes de aquella época que se tuvieron que exiliar regresaron poco a poco a España.

Su producción artística en el exilio, que durante los últimos años antes de su vuelta había empezado tímidamente a circular entre las esferas intelectuales más progresistas, les permitió ser reivindicados por una generación, nacida en plena dictadura, que estaba ávida por descubrir referentes ideológicos y creativos de un pasado que desconocían.

Así fue como, con su regreso, se abrió ante el nuevo paradigma político, social y cultural la posibilidad de transformar, por fin, el imaginario colectivo e iconográfico sobre la victoria, y ellos, que se habían enfrentado a los fascistas y por ello habían sido condenados, podían ahora retornar como las figuras he oicas que eran.

Pero la historia en esa España de la Transición, dispuesta a volver a empezar, solo se reescribió en masculino.

En el impulso de recuperar una cronología literaria, artística y social, por aquel entonces fragmentada y condicionada por un tácito pacto de silencio, no se tuvieron en cuenta las figuras femeninas que por igual fueron protagonistas de aquel pasado que se estaba reivindicando.

## A ellas parece ser que la Historia no las esperaba

Su ausencia en las innumerables antologías, estudios, biografías y memorias posteriores sobre el grupo del 27 (también conocido como generación de la República o de la Amistad) las enfrentó a una batalla de la que es muy difícil salir victoriosa: el olvido.

Con el transcurso de los años, a pesar de que los textos e investigaciones que dan luz a la necesaria recuperación de sus figuras como miembros de pleno derecho de esta generación



FIGURA 1. Delhy Tejero. Archivo familiar.

no son todavía muy numerosos, sí se consideran imprescindibles para elaborar, ahora sí, una justa relectura de la historia cultural española. Sin ellas la historia no está completa.

María Teresa León, Maruja Mallo, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Margarita Manso, Ernestina de Champourcín, María Zambrano, Ángeles Santos, Marga Gil Roësset, Rosa Chacel, Carmen Conde, Delhy Tejero, Lucía Sánchez Saornil, Elena Fortún, Rosario de Velasco, Consuelo Berges, Magda Donato, Carlota O'Neil, son los nombres de algunas de estas figuras impescindibles.

La descripción de los espacios comunes, no solo aquellos físicos, sino también vitales y emocionales, en los que ellas deambularon construyendo un futuro colectivo son fundamentales para entender y descubrir la importancia, el talento, la lucha y los sueños de la que es la mejor generación femenina de la historia artístico-cultural de España, Las Sinsombrero.

Las artistas pertenecientes a la generación del 27, al igual que sus integrantes masculinos, nacieron en un periodo comprendido entre 1898 y 1914, y tomaron Madrid como centro neurálgico, donde la gran mayoría residieron, estudiaron y desarrollaron su personalidad artística. Durante los últimos años de la década de 1920 empezaron a mostrar públicamente su obra, principalmente en aquellos lugares y espacios que acabarían convirtiéndose en los escenarios comunes de un nuevo orden cultural: *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, la Residencia de Estudiantes o el Lyceum Club Femenino, entre otros. Abiertos a los nuevos conceptos de modernidad y a las corrientes vanguardistas, sobre todo el surrealismo, provenientes especialmente de Europa, pero también ávidos de recuperar la tradición popular española y sensibles a una realidad social con la que se sentían comprometidos, fueron capaces de transformar el panorama cultural y artístico de una España en proceso de cambio.

Pero en el caso de nuestras artistas es importante trazar las circunstancias históricas con las que tuvieron que lidiar, sobre todo por su condición de mujer. Porque esa condición afectó, y mucho, a la construcción de su autoría, y en consecuencia su obra se convirtió en el reflejo más fiel de su vida personal y colectiva por ser reconocidas como sujeto histórico.

La ley de educación de 1910 permitió el acceso a los estudios superiores a las mujeres. Poco a poco las universidades se iban llenando de estudiantes decididas a consolidarse en aquellas profesiones liberales: farmacéuticas, abogadas, científica, maestras, filósofa. Este nuevo "derecho" propició la creación de instituciones académicas que ofrecían a las muchachas estudios de calidad. Este fue el caso de la Residencia de Señoritas, institución dirigida por la pedagoga María de Maeztu, que auspició a gran parte de las personalidades femeninas más interesantes de esta generación. Mujeres que emergían del ostracismo de un más que probable destino hogareño, dispuestas a compartir importantes espacios comunes y a las que por primera vez se les ofrecía la oportunidad de asentar una identidad propia como artistas e intelectuales, pero también como generación.

Así, España se alienaba con lo que sucedía en Europa, donde la aparición de la nueva mujer va de la mano de dos realidades históricas que tienen lugar durante la segunda mitad del siglo XIX. Por un lado, el paulatino afianzamiento de los primeros movi-



mientos feministas procedentes de Inglaterra y Estados Unidos, por otro, la revolución industrial que incorporó a la mujer al mundo laboral. Es durante esa época cuando aparecen las primeras olas de movimientos feministas. Pero no será hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial cuando la mujer, ante la marcha del hombre al frente, se ve forzada a asumir el lugar de este en la fábrica y puestos de trabajo, que la conciencia emancipadora toma mayor relevancia, contagiándose en las capas sociales más bajas. En 1918, al terminar la contienda, esa mujer, convertida ya en un ser autónomo y más fortalecida que nunca, toma conciencia de su capacidad intelectual y de independencia, y decide no volver a un papel de sumisión. Y es ahí donde se fragua la nueva mujer que alcanzará su plenitud en la década de 1920, ante el estupor de una sociedad patriarcal y misógina.

En España, ese nuevo ideario feminista va tomando cada vez más fuerza. Un ejemplo de ello es la inauguración del Lyceum Club Femenino, en 1926, probablemente el espacio compartido más importante para estas mujeres. Entre sus paredes, distintas generaciones fueron capaces, no sin algunas notables discrepancias, de tejer una red social y cultural que les permitió constituir el primer gran frente común: la necesidad de cambiar el estatus social de la mujer de miembro pasivo a ciudadana activa de pleno derecho.

María de la O Lejárraga de Martínez Sierra, Victoria Kent, María de Maeztu, Carmen de Burgos, Clara Campoamor, Isabel de Oyarzábal, asentaron las bases del feminismo español. Su tenacidad en pro de un discurso a favor de la igualdad, ya desde principios de la década de 1920, allanó el camino a una nueva generación de mujeres que, aunque menos politizadas en sus inicios, asumieron ese discurso como parte irrenunciable de su existencia. Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, Maruja Mallo, Carmen Conde, Consuelo Berges, María Zambrano, entre otras, adoptaron la irreverencia, con más o menos calado, como parte estructural de su actitud personal y artística. Eran modernas y transgresoras. Estaba en marcha una genealogía femenina que a pesar de los acontecimientos venideros no se rompería jamás.

Las obras de las artistas españolas del grupo del 27 son un claro ejemplo de ese espíritu rompedor y de modernidad que identificaba a la nueva mujer. Con ello, estas creadoras ofrecían por primera vez una iconografía colectiva del fenómeno. En este panorama, las figuras femeninas emergen como personajes pictóricos o literarios fuertes, emancipados, que luchan contra su destino. Como ejemplo de ello tenemos la pintura *La tertulia* (1929), de la artista Ángeles Santos, en la que se representan a un grupo de chicas, con un *look* claramente moderno, una de ellas fumando y en una postura de contemplación y éxtasis intelectual; o las figuras literarias de Rosa Chacel, tanto en su obra *Estación. Ida y vuelta* (1930), como en *Teresa* (1940), publicada ya en exilio, donde otorga a sus protagonistas una personalidad fuerte e independiente. Son figura, todas ellas, que transmiten un constante movimiento a la velocidad de un tiempo que se presentaba imparable. Ellas más que nadie supieron vincular su experiencia vital al artefacto creativo, y con ello



**FIGURA 2.** De izda. a dcha.: Rafael Alberti, Rodríguez Spiteri, Lorca, Aleixandre, Adolfo Salazar, Concha Méndez, Enrique Serrano, Serrano Plaja y Altolaguirre. Delante: Pablo Suero y María Teresa León. Archivo Pablo Suero.

atestiguar y perpetuar su ser vanguardista. Será la poeta Ernestina de Champourcín, una de las más modernas del grupo, en una carta de 1928 a su amiga y escritora Carmen Conde, quien expondrá de forma más clara esa inquietud: “¿Por qué no podremos ser nosotras, sencillamente, sin más? No tener nombre, ni tierra, no ser de nada ni de nadie, ser nuestras, como son blancos los poemas o azules los lirios”.

A pesar de ese ímpetu, su participación en la vida cultural e intelectual, como ya hemos mencionado, no fue fácil. La anquilosada mente de una sociedad patriarcal, que quería y temía a la vez la modernidad, fue su máximo enemigo. Seguramente por ello, la colaboración entre las mujeres de distintas generaciones que convivieron durante las décadas de 1920 y 1930 fue muy estrecha, a pesar de no coincidir en muchos aspectos. Pero no será hasta la aparición de las mujeres del 27 cuando este protagonismo femenino incida también en el mundo artístico.

Gracias a esta relación intergeneracional se construirán aquellos espacios compartidos donde consolidar su presencia en los ámbitos culturales e intelectuales y luchar juntas por su derecho a ser ciudadanas de primera.

La llegada de la Segunda República vaticinaba la consolidación de todas sus demandas; la ley de divorcio y el sufragio femenino, entre otras legislaciones, apuntalaban la libertad

individual de la mujer. Aun así, fueron años de lucha, de decepciones y de triunfos que conformaron la personalidad de la mujer moderna española.

### **Sin embargo, todo se truncó en 1936**

Al inicio de la Guerra Civil la mujer española se sentía empoderada para salir a defender por sí misma sus ideales de libertad e igualdad. El impacto de la participación de la mujer en la Guerra Civil requiere de un estudio amplio, pero sí es cierto que su intervención en el frente como combatiente armado fue un elemento revolucionario respecto a otros conflictos bélicos anteriores. La creación durante los primeros meses de guerra de las Milicias Populares Antifascistas propició el reclutamiento de mujeres de todas las edades y clases sociales para el combate. Y aunque su acción en el frente generalmente consistió en trabajos auxiliares, no podemos negar que hubo muchas milicianas que lucharon en primera línea de fuego. Sin embargo, pocos meses después, con la creación del Ejército Popular, los mandos republicanos expulsaron del frente a las milicianas, acusándolas de prostitutas o aludiendo a una supuesta inferioridad física con respecto al hombre que no las hacía aptas para la lucha. Así, a principios de 1937 fueron relegadas únicamente a tareas auxiliares y de retaguardia. Un duro golpe para el ideal de igualdad que tanto ostentaba el ideario republicano. Otra vez las bases de una sociedad androcéntrica que no había tenido tiempo de asumir el nuevo estatus femenino que surgía con fuerza.

La mayoría de las artistas e intelectuales pertenecientes a la generación del 27 tuvieron una presencia activa durante el conflicto. Por ejemplo, María Zambrano se enroló como



**FIGURA 3.** María Teresa León y Langston Hughes, España 1937. Langston Hughes papers, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University.

miliciana de la cultura el 25 de agosto de 1936 en el Batallón de Hierro<sup>1</sup>; María Teresa León estuvo al frente del Teatro de Guerrillas, entre otras muchas responsabilidades de carácter político; Lucía Sánchez Saornil, cofundadora de Mujeres Libres, fue nombrada los últimos meses de la guerra secretaria general de la SIA (Solidaridad Internacional Antifascista). Todas fueron conscientes de lo que el triunfo del fascismo iba a representar para sus libertades colectivas e individuales, y por ello no dejaron de luchar a lo largo de todo el conflicto .

Pero también hubo mujeres “modernas”, artistas e intelectuales que se adhirieron a las filas rebeldes. Rosario de Velasco, Matilde Marquina o Concha Espina son un ejemplo de ello. En su caso, su participación durante el conflicto se restringió a tareas de retaguardia y propagandísticas.

El 1 de abril de 1939 el ya autoproclamado generalísimo Francisco Franco daba por terminada la Guerra Civil. Empezaba así un periodo oscuro para la historia de España. Cuarenta años bajo un régimen totalitario, capitaneado por el propio Franco. Tras tres años de guerra fratricida, el país estaba desolado, roto y empobrecido. Y el recuerdo de un tiempo donde se abanderó el sueño de la modernidad quedaba soterrado en el más aplastante de los silencios.

La maquinaria se puso en marcha. El régimen franquista rápidamente impuso un nuevo orden femenino. La Sección Femenina de Falange, liderada por Pilar Primo de Rivera, era la encargada de devolver a la mujer al ámbito doméstico, es decir, a su papel de madre y esposa, y de adoctrinarla en los valores tradicionales y en la ideología nacional-católica. Todas las leyes en materia de igualdad promulgadas durante la Segunda República fueron abolidas. El franquismo sostenía que el empoderamiento de la mujer en el lugar de trabajo, y como consecuencia en el seno de la familia, durante los años republicanos había menguado la autoridad patriarcal, y eso era uno de los grandes males de una sociedad pervertida, alejada de los valores tradicionales que postulaba.

Así, la recuperación de la nación devastada pasaba por el retorno de la mujer al hogar, un espacio corrompido que debía ser reconquistado. Ahora ellas, como buenas esposas y madres, debían velar por la normalidad recobrada bajo la atenta supervisión de la Iglesia católica y de los mandos de la Sección Femenina que custodiaban el buen hacer de las mujeres y muchachas españolas.

Si la restauración femenina al ideal de ángel del hogar decimonónico fue un pilar en la construcción del nuevo estatus social y moral, en el caso de las esferas culturales y artísticas la imposición de ese nuevo rol de la mujer supuso la desaparición del ideal republicano sobre la autoría femenina y su genealogía.

---

<sup>1</sup> Centro Documental de la Memoria Histórica. Ref. CDMH\_SM\_C0890\_003.



**FIGURA 4.** Retrato de Margarita Manso, atribuido a Alfonso Ponce de León.

Aquellas artistas que decidieron quedarse tuvieron que adaptarse a una nueva realidad. Ellas, las modernas, se veían obligadas a ocultar la vida artística que habían desarrollado durante los años anteriores y que las definía. Se inicia así un p ofundo exilio interior.

Pero lo que el franquismo no pudo destruir fue la red que estas mujeres habían creado. La persistencia de un espacio compartido, elaborado a partir de una amplia y aún muy desconocida correspondencia entre Las Sinsombrero que se quedaron y las que marcharon al exilio, demuestra la fi meza de esta generación de artistas. Ellas, que se sabían libres a pesar de las circunstancias, no quisieron renegar de su esencia. Así, reconstruyeron su amistad y se apoyaron en sus anhelos creativos, a pesar de la distancia, creando un tapiz de relaciones personales. Sus epistolarios, sus escritos íntimos (diarios, memorias, inéditos), muchos de ellos aún desconocidos, ahora, años después, resurgen como testimonio privilegiado de una lucha contra el ostracismo.

Como ya hemos comentado, al llegar la democracia, todas fueron olvidadas. Las que se quedaron fueron estigmatizadas y en ocasiones moralmente juzgadas por su apariencia conservadora de mujeres afines al régimen. Sus nombres, como los de sus compañeras de generación en el exilio, con las que compartían el secreto de una habitación propia, no fueron incluidos en la nómina del grupo del 27. Y con ello, perdieron el relato colectivo construido sobre tan importante generación. Y así la historia se empezó a contar de forma fragmentada.



**ISABEL  
BAQUEDANO  
BELTRÁN**

---

**“Miss Congres”:**  
Encarnación Cabré  
creando profesión



## 1. ¿Quién fue Encarnación Cabré? Pequeñas anotaciones de una gran aventura personal

La biografía de Encarnación Cabré Herreros está íntimamente ligada a su entorno familiar. Lógicamente, la figura de su padre y su profesión influyeron de forma decisiva en su temprana vocación hacia la arqueología. Encarna nació el 21 de marzo de 1911 en Madrid, siendo la primogénita del matrimonio Cabré Herreros. Diez años más tarde nacería su único hermano, Enrique Julián.

La importancia de su madre, Antonia Herreros, a mi modo de ver fue también fundamental a la hora de elegir su profesión. Doña Antonia acompañó a Juan Cabré en sus trabajos de campo al menos desde 1915 y ya de una forma sistemática a partir de la década de los 20. Esta implicación de la madre con el trabajo paterno fue determinante, pues hizo que toda la familia viviera largas temporadas en una tienda de campaña que montaban en los distintos yacimientos arqueológicos (a donde la vida profesional del progenitor les conducía). Antonia Herreros no solo cumplía con las labores domésticas y sociales recibiendo a las visitas femeninas, como era lo habitual en las mujeres casadas de su época, si no que además, y mucho más importante para las excavaciones de su marido, realizaba labores de secretaria, llevaba las cuentas, se ocupaba de la intendencia, hacía labores técnicas como inventarios de materiales, ejercía como ayudante de restauración, etc., siendo un miembro fundamental del equipo de trabajo (Baquedano, 2001: 207-208).

No podemos entender la vida profesional de Encarnación sin enmarcarla en el trabajo que realizó don Juan Cabré, su padre (Baquedano, 1991), un investigador cuya actividad (casi desde el inicio) hasta su muerte (acaecida en 1947) no sale del núcleo familiar, compuesto por él mismo, su mujer y su hija. En la ilusión y optimismo de estas tres personas se centra toda la producción científica y las tareas que exigían una minuciosa preparación de todos sus trabajos (publicados o inéditos), la mayoría de primer orden, siendo todavía hoy referencia obligada para algunos aspectos de la investigación. Esta ingente labor está custodiada actualmente en la Universidad Autónoma de Madrid, en el *Fondo documental Juan y Encarnación Cabré*.

Los seis primeros años de su vida transcurren en Santa María de Huerta (Soria), en casa de sus abuelos maternos. La intensa vida científica de su padre en aquellos años, “su vida errante” como evocaría Encarna en las múltiples conversaciones con ella mantenidas, propiciaba en aquellos años no tener casa propia (Baquedano, 1993: 54). Durante esos años, Juan Cabré recorrería todos los barrancos de España buscando estaciones de arte rupestre, actividad que había comenzado siendo un joven estudiante en el barranco de Calapatá (Teruel, 1902).

En 1917 la familia regresa a Madrid, Cabré tiene que abandonar sus estudios de arte rupestre y centra su investigación en la cultura ibérica. Así pues, para entender la espe-





**FIGURA 1.** Encarnación Cabré a los dos años de edad (1913). Fotografiada por su padre en los jardines del palacio del Marqués de Cerralbo en Santa María de Huerta (Soria). Archivo familiar familia Cabré.

cialización que iba a desarrollar Encarna es imprescindible conocer que desde ese año y hasta 1936 su padre se incorpora como colaborador del Centro de Estudios Históricos, bajo la dirección de Manuel Gómez-Moreno y Ramón Menéndez Pidal, actividad que compaginaría con la dirección del Museo Cerralbo, desde 1922 hasta 1939. El hecho de que sus excavaciones se centren, durante este periodo, en la definición de las culturas íberas y celtas peninsulares llevará a Encarna, como su principal colaboradora, a encaminar sus investigaciones en este mismo periodo cultural.

De regreso a Madrid, cursará sus estudios primarios en el Colegio Sagrado Corazón. De su paso por el colegio guardaría un entrañable recuerdo, y reconocía, no sin cierta ironía, que fue allí donde “adquirió de por vida el desagradable complejo de inseguridad en sí misma” (Baquedano, 1993: 54). El bachillerato elemental y universitario (1922-1928) lo cursaría en el Instituto Cardenal Cisneros. En los últimos años de esta formación acompañará a su padre por diferentes lugares arqueológicos y se incorpora, de facto, como

asistente en sus excavaciones arqueológicas. Azaila (Teruel), Las Cogotas (Ávila) y Altillo de Cerro Pozo (Guadalajara) serían sus primeras excavaciones. Es lógico hallar en este ambiente vivido por Encarnación su temprana afición por la arqueología. Vocación que se iría cimentando con una serie de viajes, la mayor parte realizados con su padre, que por un lado colmaron, según nos relataba ella, el ansia aventurera de su juventud, y por otro, la pusieron en contacto con otras realidades culturales peninsulares (Baquedano, 1993: 54).

En unas palabras publicadas en el merecido homenaje que se rindió a su trayectoria profesional en Guadalajara en el año 2000, a partir de una foto tomada con su cámara Leika en otoño de 1935 en la entrada de la cueva de los Casares, Encarnación rememora cómo era esta colaboración familiar (habían pasado más de 65 años desde que se tomara la instantánea):

“[...] Y estábamos nosotros, la familia en pleno, ataviados con nuestra ropa de trabajo: mis padres, aún jóvenes y fuertes; mi hermano adolescente, tan curioso e inquisitivo, para quien, en aquella época, la Arqueología era protagonista indiscutible de la aventura de su existencia; y la que suscribe, feliz y despreocupada, sin sospechar que vivir podría llevarle tan lejos de aquellas cálidas horas, sin prever para ella la posibilidad de otras horas tan remotas en el tiempo [...] me vais a permitir que acuda a ellos [los recuerdos], a fin de que aporten ante vosotros testimonio del clima espiritual que reinaba en los trabajos de campo de la familia Cabré; algo que si bien se mira, no deja de constituir una novedad, ya que ningún criterio metodológico contempla la inclusión de este tipo de datos en memorias y publicaciones”.

Decía, pues, el 4 de enero de 1936, en el reverso de nuestra fotografía:

“Y todos los días nos despedíamos del sol para adentrarnos en la tierra, para arrancar a las tinieblas del ayer expresiones de un sentir ancestral. Dos lamparitas de acetileno nos ayudaban en nuestro trabajo. ¿Qué importaba su poca luz, si nuestra feliz unión todo lo hacía luminoso. [Sigue dando las gracias por el reconocimiento, que acepta en nombre de toda su familia] ya que me es ofrecido en mi calidad de superviviente de una época –la que vio transcurrir los días lejanos de mi juventud– y, sobre todo, como representante de unas personas ya fallecidas, a las que amé y con las que tuve el privilegio de vivir y trabajar [...]” (Cabré, 2002: 31-32).

## 2. La formación como arqueóloga de Encarnación Cabré

### 2.1. “Su formación” antes de “su formación”

Con la pequeña semblanza biográfica relatada hasta aquí es evidente que Encarna, muchos años antes de aterrizar en las aulas de la Universidad Central de Madrid, poseía

INSTITUTO GENERAL Y TÉCNICO  
DEL  
**Cardenal Cisneros.**  
Secretaría.

HOJA DE ESTUDIOS del Alumno *Cabré Horacio*  
D. *Encarnación* natural de *Madrid* provincia de *Madrid*  
justificada con los documentos contenidos en su respectivo expediente y en la Secretaría de mi cargo.

**Grado de Bachiller.**

CARRERA	AÑO DE OBTENCIÓN			LUGAR DE OBTENCIÓN			LUGAR DEL TÍTULO		
	DÍA	MES	AÑO	DÍA	MES	AÑO	DÍA	MES	AÑO

NUMERO DEL TÍTULO en el Registro de la Universidad Central Julio  
Autorizado por el Excmo. Sr. Rector Dr. D.  
Número del TÍTULO en el Registro de esta Instituto Julio

Madrid de 192

V. B. El Director, El Secretario,

**FIGURA 2.** Imagen de la carátula del expediente de Encarnación Cabré. Instituto Cardenal Cisneros. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid.

ya una sólida formación profesional como “arqueóloga de campo” que había comenzado de forma intuitiva desde su más tierna infancia (entre las colecciones arqueológicas que el marqués de Cerralbo atesoraba en el palacio de Santa María de Huerta –antes, incluso, de cumplir los 6 años– y acompañando a sus padres en las excavaciones en su niñez y adolescencia), lo que ahora llamaríamos aprendizaje “no formal”. Pero serán los últimos años en el Instituto Cardenal Cisneros y los primeros de la Universidad cuando este “adiestramiento” se transforme en unas tareas concretas y de responsabilidad en las excavaciones dirigidas por su padre. Había trabajado de forma eventual, siendo todavía estudiante de bachillerato, en las campañas de 1927 y 1928 (en la del 1929 estaba en primero de carrera, con tres años de experiencia) del castro de Las Cogotas (Cardeña, Ávila); desde 1930 trabajó ya de forma permanente en la campaña de la necrópolis de Traguíja, correspondiente al mismo castro, de la que llevó el diario de excavaciones, publicando sus resultados en el año 1932 junto a su padre, estando todavía formándose en la Universidad.

Con lo antedicho, es evidente que la vocación y los trabajos en el campo formaban parte de la vida cotidiana de Encarna desde su infancia, pero será, sobre todo, su entrada en la

Universidad, con el fin de especializarse en Arqueología, lo que la convierte en la principal ayudante de su padre en todo el proceso científico. En las muchas conversaciones mantenidas con nuestra protagonista, al recordar por qué se había decidido por una especialidad donde no había mujeres, comentaba que su vocación venía directamente de trabajar y ver trabajar a su padre en arqueología (eran sus primeros recuerdos), señalando que fue esta íntima relación con la arqueología lo que la hizo decantarse profesionalmente, verbalizando que si su padre hubiera sido otra cosa ella también lo habría sido. Traemos esta reflexión a colación porque, a pesar de ser estrictamente personal, creemos que explica muy bien las vocaciones de estas primeras universitarias, prácticamente todas provenientes de las clases media y alta que, o bien solían seguir la profesión paterna (medicina, farmacia...), o elegían aquellas carreras cuya salida profesional no estaba vetada a las mujeres, básicamente la enseñanza, las bibliotecas, los archivos y los museos.

Su temprana participación en las excavaciones arqueológicas paternas le permitió aprender y especializarse en otros muchos aspectos relacionados con el trabajo de campo de la disciplina, entre los que destaco los siguientes, que a mi juicio son fundamentales para la definición de un/a “arqueólogo/a de campo”:

- Como dibujante, Encarna mostró unas cualidades excepcionales que se han mantenido ocultas para la historiografía al uso, hasta el punto de que algunos de los dibujos más conocidos atribuidos exclusivamente a su padre, que llenan los repertorios gráficos de la arqueología española, fueron realizados por ambos, al alimón, no pudiendo diferenciarse ambas manos.
- Como fotógrafa, es también la primera mujer que utiliza la fotografía como técnica documental en sus trabajos de arqueología en España, realizando sus primeras instantáneas de campo en el yacimiento de Las Cogotas cuando todavía era estudiante de bachillerato (fáciles de constatar en la publicación del poblado y la necrópolis, todas las fotografías donde aparece Juan Cabré estuvieron realizadas por ella, entre otras muchas; de igual forma, muchas de las fotografías del proceso de excavación de la necrópolis de La Osera salieron de su mano). En estas fechas no era una técnica que se hubiese implantado en la documentación arqueológica de forma cotidiana, hasta el punto que muchas excavaciones llevadas a cabo por reputados profesionales de la disciplina solo utilizan la fotografía de forma ocasional (o bien captando aspectos concretos de los yacimientos, los más espectaculares, o bien fotografiando repertorios de materiales seleccionados), pero nunca como técnica documental de los procesos de registro, como era habitual en los trabajos de los Cabré, siendo la fotografía una de muchas de las habilidades en las que se formaría Encarna como integrante del equipo paterno. Ella misma contaba cómo iba siempre cargada con su cámara Leika; son muchas las imágenes salidas de sus manos que forman parte de los archivos documentales de la Universidad Autónoma y del Instituto del Patrimonio Cultural de España por ejemplo, las que efectuaría en el famoso cruce por el Mediterráneo. Desgraciadamente, como sucede con muchos de sus dibujos, la figura de

su padre como fotógrafo ha sido tema de estudio para muchos investigadores, sin embargo en estos estudios las fotos realizadas por Encarna no se individualizan, incluyéndose prácticamente todas en el acervo documental paterno (Blánquez y Rodríguez, 2004; González Reyero, 2006a y 2006b; entre otros). González Reyero ha explicado con agudeza la utilización de la fotografía como una más de las técnicas documentales manejadas por Cabré, aunque, según nuestra opinión, no valora de igual forma la aportación de Encarna en este campo. De él dice (en mi opinión, debería incluir a ambos): “la fotografía se impone en el proceso de excavación mediante la fotografía-secuencia en las excavaciones de Las Cogotas (Ávila), donde reproducía las tumbas antes y después de retirar sus cubiertas [...] Además, Cabré utilizaba ya un tipo de jalón, evitando las anteriores escalas humanas. En sus investigaciones sobre el santuario ibérico de Collado de los Jardines (Jaén), Cabré utilizó también la secuencia fotográfica [...] La asociación de ciertos objetos se convertía, también, en prueba para apuntar ciertas cronologías. En este sentido, Juan y Encarnación Cabré reprodujeron la tumba 201 de La Osera (Ávila) porque la presencia de un puñal junto a espadas tipo La Tène parecía corroborar la cronología que ambos apuntaban para este tipo de puñales” (González Reyero, 2006a: 188 y ss). Este es un magnífico ejemplo de lo que quiero señalar, precisamente esta foto, como casi todas las realizadas en el proceso de excavación de las Zonas I a IV de La Osera, salieron de la mano de Encarna.

- Como asistente, en las excavaciones se encargaba, junto con su madre, de la limpieza, catalogación y primera restauración de los materiales durante el proceso de excavación y su preparación para enviarlos al Museo Arqueológico Nacional. Además, sobre ella recaía frecuentemente la redacción de los diarios de excavación y asumía la dirección en los momentos de ausencia de su progenitor, siguiendo esta colaboración hasta finalizar con la publicación científica (Baquedano, 2019).

Por poner solo un ejemplo, participó en la parte baja del Cabezo de Alcalá de Azaila, encargándose de realizar los diarios de la excavación (campana de otoño de 1931), donde, habiendo tenido que regresar Juan Cabré a Madrid por enfermedad, se quedó sola terminando los trabajos y levantando los planos del yacimiento por triangulación, ayudada por el capataz y restaurador del Museo Arqueológico don Luis Pérez Fortea. En esta campana se descubrió y estudió el monumento tumular frente al castro (Baquedano, 1993: 56).

## 2.2. Las mujeres y la Universidad española

Alfonso XIII puso en marcha dos grandes proyectos de modernización del país: el metro de Madrid (que este año cumple su centenario) y la creación de un nuevo campus universitario tomando como modelo las principales universidades americanas, también algunas europeas. Con ese mismo espíritu, y heredados de la Institución Libre de Enseñanza, se crearían en los primeros años del siglo pasado una serie de instituciones como las Resi-

**FIGURA 3.** Fotografía oficial de Encarnación Cabré en el último año de instituto (1928). También utilizó esta fotografía para iniciar su expediente académico en la Universidad Central. Archivo familia Cabré.



dencias de Estudiantes y de Señoritas, la Junta Superior de Ampliación de Estudios, en 1907, el Instituto Escuela en 1908, y el Centro de Estudios Históricos. Mención aparte merecen los Reales Decretos de 1910 que abrieron las puertas de la enseñanza secundaria y universitaria a las jóvenes españolas (solo los mencionamos puesto que, afortunadamente para el lector, en este volumen hay una documentada aportación de Consuelo Flecha, a la que remito).

Encarna ingresó en la Universidad Central de Madrid para estudiar la carrera de Filosofía y Letras, sección Historia, finalizando su último curso en la recién creada Universidad Complutense (1928-1933). Fue la primera mujer en España que se dedicó a la arqueología (las mujeres que estudiaban Filosofía y Letras solían ejercer en la enseñanza o se preparaban las oposiciones al Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos).

De entre todas las jóvenes que estudiaron en la Universidad española por aquellos años, quizás la que tendría una formación más próxima a la arqueología de campo fue, junto a Encarna, Mercedes Montañola. Francisco Gracia nos resume su currículum: “Alumna



de Bosch Gimpera. Licenciada en Filosofía y Letras (Historia Medieval e Historia Antigua) en la Universidad de Barcelona (1935). Bibliotecaria del Museu d'Arqueologia (19/08/1936), oficial 2ª de la Secció d' Excavacions i Arqueologia de la Generalitat de Catalunya (23/02/1938) y profesora de Historia de Catalunya de la Escola de Bibliotecaries (29/10/1938). En abril de 1939 se reintegró al Museo Arqueológico de Barcelona en el que permaneció de forma interina al ser suprimida de la plantilla. Estabilizada laboralmente en 1957, obtuvo una plaza de conservadora auxiliar el 29/11/1948, pese a que no reingresó hasta el 01/12/1977. Jubilada el 01/02/1982” (Gracia, 2002-2003: 305). Se casó con Pedro Palol y marcha con él a Valladolid cuando este consigue la cátedra (1956); colaboró con él durante toda su vida en sus estudios de tardo-antigüedad, en yacimientos tan importantes como Clunia, o las necrópolis de Velilla o Agullana (sería importante intentar, al menos, individualizar sus aportaciones dentro de los trabajos de su marido). Cuando Palol gana la cátedra de Barcelona (1970), vuelve la familia a la Ciudad Condal; siete años después (ya en democracia) recuperará su carrera profesional en el Museo Arqueológico. La vida de esta mujer es muy interesante y está repleta de coincidencias con la de nuestra protagonista: son dos mujeres universitarias formadas al más alto nivel, depuradas tras la guerra, invisibilizadas tras una potente figura masculina (padre/marido), sin el reconocimiento que merecen sus aportaciones científica ...; aunque la trayectoria investigadora de Encarnación Cabré, en mi opinión, ha sido mucho más determinante para la ciencia arqueológica.

En el interesantísimo artículo “Las primeras generaciones de arqueólogas españolas: una aproximación” (Berrocal, González y Mansilla: 1998), se incluyen en esta primera generación, además de a Encarnación Cabré, a María Braña, Mª Luisa Oliveros y Josefa García Morente; curiosamente, no citan a Mercedes Montañola. La publicación describe sus currículos personales y profesionales. Todas estas compañeras de Encarna van a trabajar, tras los procesos de depuración sufridos tras la Guerra Civil (pasados algunos años desde la contienda), en diferentes museos de arqueología, pero a diferencia de Encarnación Cabré, ni se formaron como arqueólogas (por poner un ejemplo, María Braña siempre quiso ser profesora y fue el proceso de depuración sufrido lo que le apartaría de la enseñanza), ni la arqueología de campo fue su disciplina, lo que las separaría bastante de la carrera profesional de nuestra protagonista<sup>1</sup>.

Es relevante ver cómo, en el artículo que acabo de citar, estas autoras sitúan la segunda generación de arqueólogas en 1970 (todavía entonces las mujeres tuvieron que pagar un alto precio pues su carrera estaba reñida con la maternidad).

Además, a estas primeras mujeres universitarias nunca se les pusieron las cosas fáciles; como ejemplo citaré que ya 1926 varios artículos, llenos de prejuicios, muestran la

---

<sup>1</sup> Ver en este volumen el trabajo de Carrillo y Arlegui sobre las primeras conservadoras de museos.

inquietud que producía encontrarlas en la Universidad: “se temía que la Facultad de Filosofía y Letras, orientadora de la vida cultural, cayera en pocos años en manos de las mujeres. Y se temía quizás porque –según algunos– las universitarias eran voluntariosas y aplicadas, pero en general carecían de esas grandes inteligencias más propias del hombre. La mujer se dedicaba a lo memorístico y ameno, rechazando lo que suponía mayor dificultad especulativa, quizás porque no era capaz de generar pensamiento autónomo. Y sin capacidad especulativa ¿cómo iba a guiar la entera vida de la nación? Además, era otro argumento, la incorporación de la mujer a la vida laboral restaba puestos de trabajo al varón”. El autor de estos artículos, Ramón Ezquerro, curiosamente, no era contrario a la educación de la mujer. Parece que solo estaba poniendo de manifiesto ideas compartidas por buena parte de la sociedad (Montero, 2016: 9).

### 2.3. La meta: conseguir la licenciatura en Arqueología. Sus primeras aportaciones científica

Encarna estudia en la Universidad Central de Madrid, en la Facultad de Filosofía y Letras. Su expediente se correspondía con la carpeta nº 60. Tenemos en nuestro poder las papeletas de las asignaturas cursadas durante sus cuatro primeros años de la carrera, firmadas por Alemany, Varela, Sánchez-Albornoz, Ferrandis, García y Bellido, etc.; todas las calificaciones (excepto un aprobado y un notable) fueron sobresalientes y matrículas de honor.

En 1929, en su primer año de carrera, con ocasión de la celeberrima Exposición de Barcelona se publicó en la prensa gala un artículo en el que se pone como ejemplo de la modernización del país, entre otras mujeres, a Encarna, citando sus excavaciones de Azaila y Guadalajara. Aunque durante las jornadas leí gran parte del documento por el interés historiográfico que reviste, ya que nos da una visión muy certera de cómo se consideraba sociológicamente a la mujer en España de ese momento y, por tanto, de lo iconoclasta que resultaba una figura como la de Encarna, por cuestiones de espacio remito a una publicación anterior donde transcribí este importante documento: “La Andaluza de Barcelona se ha convertido en médico o abogado. La mujer española moderna ha tomado conciencia de ella misma” (Baquedano, 2008: 492-494) limitándome a citar aquí el párrafo que se refiere a Encarna: “[...] Las universidades rebosan de estudiantes en todas las provincias de España; encontramos mujeres que se dedican a los estudios más arduos y engorrosos y es verdaderamente curioso (como ejemplo), en el congreso de arqueología que se ha celebrado últimamente en Barcelona, ver desenvolverse entre los sabios más reconocidos de Europa, entre sus canosas cabezas, con los rostros adornados con gafas de oro, una jovencísima niña, con largos bucles rubios, tan sutil y tan delicada que parecía una muñeca, la señorita María Encarnación Cabré, y sobre todo verla exponer una comunicación rica y documentada, de una aridez y una



erudición llevadas al extremo sobre ‘El Culto solar en la Edad del Bronce’, a sus 17 años; pues, en España ‘el valor no atiende a la edad’, ella ha participado ya en las excavaciones de Azaila y en la necrópolis de Atienza (haciendo arqueología), y en cuanto a arte ha realizado una memoria, de un gran valor, sobre las obras inéditas del pintor Navarrete (apodado el mudo)”<sup>2</sup>.

En 1930, durante su segundo año de carrera, va a participar en el XV Congreso Internacional de Arqueología y Antropología Prehistórica, celebrado en Portugal, donde presentó un estudio sobre cerámica peninsular con incrustaciones de cobre y ámbar. La singularidad de Encarnación hizo que humorísticamente fuese nombrada *Miss Congres*, título con el que apareció su retrato en las primeras páginas de la prensa lusa de aquellos días y que hemos elegido como encabezamiento de esta ponencia. Entendemos la rareza que para casi todos aquellos “sesudos” intelectuales debió tener el ver a esta “niña” exponer una aportación científica de un tema hasta entonces inédito (y, a día de hoy, todavía poco trabajado). He elegido como la línea de salida en la profesión para cientos de mujeres que hoy somos arqueólogas en España estos congresos. La excepcionalidad de la profesión elegida por nuestra protagonista la hizo merecedora en los momentos anteriores a la Guerra Civil de distintas reseñas de prensa; así, por ejemplo, el periódico *ABC*, en la edición de la mañana del domingo 28 de septiembre de 1930, se hace eco del congreso que se estaba desarrollado en Portugal citando expresamente la conferencia de Encarnación Cabré.

Su aparición en prensa en estos años fue bastante frecuente, nuevamente en *ABC*<sup>3</sup> se reseña un cursillo de divulgación en el Círculo de Bellas Artes donde Encarna imparte una lección sobre “Arquitectura indígena en la Península Ibérica hasta el siglo I antes de J. C.”.

Entre 1932 y 1933 (su último año de carrera) participó en las campañas de excavación llevadas a cabo en la necrópolis de La Osera (Chamartín de la Sierra, Ávila). Cuando comienzan las excavaciones de la necrópolis, Juan Cabré está finalizando sus trabajos en el cercano castro vettón de Las Cogotas (que publicaría con la colaboración de Encarna ese mismo año), por lo que ella se encargaría en solitario de excavar las cuatro primeras Zonas de la necrópolis de La Osera (1932-1933), donde toda la documentación de campo saldría de su mano (dibujos, fotografías, planos, etc.). Las Zonas V y VI las excavaría Juan Cabré con ayuda de Antonio Molinero Pérez, descubridor del yacimiento en 1931, (Encarna no participó en la Zona V por hallarse becada en Alemania, ni en la VI, porque se excavó después de la guerra).

<sup>2</sup> Renée Lafont, *L'International*, 8 de febrero de 1930.

<sup>3</sup> Edición del 9 de abril de 1931, p. 43.

Para finalizar este apartado volvemos a traer a colación una referencia publicada, esta vez en el periódico *El Sol*, en el año 1932. Se refiere a una nueva colección de libros. Glosa el periódico: “Emprende una editorial española, bajo auspicios risueños, la publicación de ‘Manuales de Arte’. Versa el primero sobre la miniatura española, y ha sido encomendado a la autoría de Domínguez Bordona. Seguirán a este prontuario uno de J. F. Íñiguez, sobre torres mudéjares aragonesas; otro de doña María de la Encarnación Cabré, sobre cerámica hispánica, y otro de J. L. Ferrandis sobre el arte de la moneda [...]”<sup>4</sup>. Esta reseña nos demuestra el nivel académico alcanzado por Encarna en su último año de carrera, pues ya se contaba con ella (la única mujer) dentro del elenco de grandes historiadores nacionales, algunos profesores suyos, para tratar de un tema eminentemente arqueológico como es el de la cerámica.

### 3. Su carrera docente

En diferentes aportaciones de estas jornadas se ha puesto negro sobre blanco que la cantidad de alumnas de las Facultades de Filosofía y Letras en España desde 1910 creció de forma exponencial, ya que las jóvenes buscaban con la máxima titulación formar parte de los escalafones más altos del mercado laboral; mientras, carreras como Derecho les estaban vetadas, ya que no era posible el ejercicio libre de la profesión para las mujeres, por lo que el número de estudiantes se mantuvo muy bajo. La creación del Ministerio de Instrucción Pública (1900) les brindaba la posibilidad de acceder, por oposición, a los Cuerpos Técnicos de Archivos, Bibliotecas y Museos<sup>5</sup>.

Antes incluso de obtener la licenciatura en la Universidad Central se planteó, como muchas de sus compañeras, esta salida. En el archivo documental Juan y Encarnación Cabré de la Universidad Autónoma, entre los papeles personales de Encarna, encontramos el temario de una oposición, aunque el rastreo en documentos oficiales nos informan que se preparó tres oposiciones: dos para Archivos, Bibliotecas y Museos, sección Museos y Bibliotecas, y otra para restauradora del Museo Arqueológico Nacional. En la Gaceta de Madrid, de 31 de julio de 1932, aparece su nombre en la relación de “señores” que han solicitado tomar parte en las oposiciones a las plazas de auxiliares del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (Gaceta de Madrid, 213, 1932: 812-813). Nuevamente, en la Gaceta de 27 de diciembre de 1933 aparece en la lista de opositores que han solicitado tomar parte para el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, sección Bibliotecas, nº 51 (Gaceta de Madrid, 61, 1933: 2183-2184).

<sup>4</sup> *El Sol*, XVI (4756), jueves 10 de noviembre de 1932, p. 2.

<sup>5</sup> En este volumen, Consuelo Flecha, Evelia Vega, Rosa San Segundo, Alicia Torija, María Carrillo y Marian Arlegui.



**FIGURA 4/5.**  
Encarnación Cabré  
fotografiada en los  
yacimientos de las  
Cogotas (4) y Azaila (5).  
Archivo familia Cabré.



Es evidente que pensaba en el Museo Arqueológico Nacional como una opción profesional, ya fuese como restauradora, disciplina en la que tenía acreditada experiencia (labores de las que su padre se ocuparía toda su vida)<sup>6</sup>, o bien como auxiliar o facultativo.

En 1933 su vida profesional daría un giro abandonando su primera intención de trabajar en el MAN y centrarse en la Universidad como salida profesional. Giro que debió estar motivado por la obtención, nada más acabar la carrera, de varias becas de formación. La primera para realizar el Crucero del Mediterráneo, organizado por la dicha universidad y dirigido por su decano y catedrático de Filosofía, don Manuel García Morente. Aparece en los documentos del viaje con categoría de profesora, en camarote de 1ª y con el nº de pasajero 109. En el crucero viajaron treinta y siete profesores, nueve eran mujeres: Carmen Ambroj, Encarnación Cabré Herrerros, Pilar Fernández-Vega de Ferrandis, Mercedes Gaibrois de Ballesteros, Juliana Izquierdo Moya, Isabel Linares Lasso de la Vega, Pilar Navarro de Gracia de Linares, Felipa Niño Mas, Rosa Rodríguez de Tormo y la archivera Pilar Lamarque de Varela. El número de estudiantes femeninas era superior al de sus compañeros varones (81/66) (Gracia y Fullola, 2006: 391-396). En esta travesía, de mes y medio de duración, conocieron directamente las más importantes civilizaciones bañadas por el Mediterráneo, previamente explicadas por los mejores especialistas de la época como Manuel Gómez Moreno o Elías Tormo.

En las numerosas publicaciones referidas a este legendario periplo, algunas de ellas escritas en primera persona, se señala el impacto que el viaje tuvo en todos los cruceristas. Encarna, al igual que sus compañeros, mantuvo durante toda su vida un recuerdo muy vivo de esta experiencia, explicándonos lo que el crucero había significado para ella, al menos en dos niveles diferentes: personalmente, recordaba haberse sentido durante toda la travesía en un permanente “síndrome de Stendhal”, que contribuyó, pasados muchos años, al recuerdo indeleble que tenía tanto de los lugares visitados, como de sus compañeros de travesía. Profesionalmente, ya hemos contado las razones que le habían llevado a especializarse en la Edad del Hierro (culturas íberas y, sobre todo, celtas peninsulares), sus cualidades como dibujante y su amor por el arte en general, pero el crucero le permitió familiarizarse con la cultura grecolatina de primera mano y le hizo tomar conciencia, de forma especial, sobre las decoraciones de los objetos arqueológicos y sus similitudes con las que ella conocía bien de la arqueología española, siendo esta relación uno de los temas que iban a tomar carta de naturaleza en sus investigaciones. Al igual que los estudios de arte griego, muy importantes en su formación de postgrado y en su contrato posterior en la universidad en el Departamento de Arte.

---

<sup>6</sup> Además, ya hemos comentado cómo en las excavaciones realizaba tareas de restauración de los materiales arqueológicos y la relación personal del equipo de Juan Cabré con el restaurador del Museo Arqueológico, don Luis Pérez Fortea, en todas sus excavaciones: Las Cogotas, La Osera, Azaila..., amén de ayudar a su padre en la catalogación y restauración de piezas del Museo Cerralbo.

El viaje en el crucero como profesora y, a pesar de su juventud, el haber participado, durante los años en que estudiaba la carrera, en diferentes seminarios exponiendo en público el resultado de sus investigaciones, le ayudaría, sin duda, a abandonar su inicial idea de opositar para formar parte de la plantilla del MAN y centrarse en desarrollar la carrera docente. Así, en 1933, comienza el curso de doctorado.

Su carrera como docente durará poco más tres años y es tan intensa como desconocida. Podemos resumirla en los siguientes hitos:

- Entre los años 1932-1936 perteneció al grupo “Misiones de Arte”, dirigido por el arquitecto don Manuel Gómez Moreno, del Centro de Estudios Históricos, siéndole encomendadas conferencias en el Círculo de Bellas Artes y en el teatro de La Latina, en Madrid, y en el Ateneo de Bilbao. Nuevamente, las referencias en prensa de estas lecciones nos ayudan a visualizar la importancia de Encarna en los ambientes académicos. Esta vez es el periódico *La libertad* quien señala su colaboración en estas misiones. En un currículum que me facilitó nuestra protagonista (realizado 60 años después de finalizar la carrera, además de en varias de nuestras largas conversaciones), Encarna confundió dos fechas: la primera, el año de finalizar la carrera que situó en 1932, y la segunda, el periodo en el que había colaborado con este grupo cultural, que ubicaba entre 1934-1936. Errores que yo misma trasladé a la bibliografía científica en 1993 al dar a conocer su biografía, y que a partir de ese momento se han ido repitiendo en todas las referencias a su persona. La investigación que actualmente estoy desarrollando me ha permitido precisar el año en que finaliza la carrera (1933) y adelantar su participación, al menos, hasta el 5 de abril de 1932, en las Misiones de Arte. La reseña periodística a la que me acabo de referir señala: “El arte español en los tiempos del descubrimiento de América. Dedicado en especial a los estudiantes hispanoamericanos residentes en Madrid, la Unión Iberoamericana ha encomendado a Misiones del Arte un cursillo de divulgación, con proyecciones sobre el arte español en los tiempos del descubrimiento de América, que constará de 9 lecciones a cargo de los señores, sobre el tema y las fechas que se consignan a continuación [...] Día 5 de abril señorita Encarnación Cabré, ‘Tejidos y Bordados’”<sup>7</sup>. Las otras lecciones del curso fueron impartidas por Emilio Camps Cazorla, Francisco A. Íñiguez, Enrique Lafuente Ferrari, Elena Gómez Moreno, Joaquín de Navascués, Teresa Andrés y Rafael Láinez Alcalá.

- Durante el curso 1933-1934 fue profesora encargada de Historia y Geografía en dos grupos de cuarto curso del Instituto Escuela de Madrid.

- En 1934 realizó un viaje al Marruecos español en calidad de profesora del Instituto Escuela de Madrid. Con esta institución y en el mismo año (en un programa de intercambio) viajó como profesora a Alemania. Durante su estancia estuvo encargada de

---

<sup>7</sup> *La libertad*, 17 de febrero de 1932, p. 2.

impartir clases de arte español a un grupo de alumnos alemanes. El hecho de haber sido profesora en esta institución sería una de las acusaciones en las que se basó el expediente de depuración de su padre, tras la guerra, para tachar a la familia de colaboracionistas con las autoridades republicanas (pero..., eso es otra historia).

- 1933-1935. Profesora ayudante en el Departamento de Arte, dirigido por don Elías Tormo, en la Universidad Complutense de Madrid.
- En 1935-1936 es nombrada profesora ayudante en la Facultad de Filosofía y Letras. En los anuarios de ambos cursos aparece Encarna como profesora encargada de estas asignaturas.
- Al estallar la guerra, la universidad pide que se presenten los profesores; Encarna en el año 1936 así lo hace, aunque las clases se interrumpieron durante la contienda (ente otras razones por convertirse los terrenos próximos a la Ciudad Universitaria en primera línea del frente). En este momento estaba totalmente integrada en la docencia como profesora de Arqueología y Arte en la universidad. En el archivo documental de la Universidad Autónoma, en la carpeta que se refiere al expediente de depuración de su padre, se conserva un escrito, acabada la guerra, solicitando su reingreso a la universidad que, evidentemente, no se produjo.

#### 4. Años de guerra

La Guerra Civil trastocó la vida nacional y afectó profundamente y durante largos años –incluimos los años posteriores a la contienda– a las vidas privadas. Sobre la importante labor de salvamento del tesoro artístico realizado por toda la familia Cabré he publicado varios textos a los que me remito (Baquedano, 1993, 2008 y 2019), por lo que aquí señalaré solo algunas pinceladas.

La primera obligación que se impuso la familia Cabré al completo durante la guerra fue la protección y salvaguarda del Museo Cerralbo. La negativa de don Juan Cabré a los ofrecimientos oficiales de evacuación familiar a Valencia, por no abandonar el Museo Cerralbo, hizo que la familia pasara la contienda en Madrid. Durante estos desgraciados años Encarnación siguió trabajando, como muchos intelectuales entonces en la capital de España, por salvar el patrimonio artístico. Su labor, todavía a día de hoy bastante desconocida, se centró en tres instituciones:

- La salvaguarda integral, tanto de las colecciones como de los documentos, del Museo Cerralbo.
- El meritorio trabajo desarrollado en el Museo Arqueológico Nacional en dos cuestiones fundamentales: primero, en el control del embalaje, catalogación y aseguramiento de



gran cantidad de fondos del museo, concretamente del legado de la Colección Cerralbo y el control de las excavaciones realizadas por ella y su padre en las provincias de Ávila (Las Cogotas y la Osera) y Zaragoza (Azaila), y por otro lado, aprovechando sus maravillosas dotes de dibujante, se la encomendó ilustrar las papeletas del fi hero de arte hecho con los objetos salvados por el Servicio de Recuperación.

- Los datos sobre la salvaguarda del Museo Antropológico, del que su padre fue director ocasional por ser la persona de mayor rango que quedaba en la capital, embalando todos los materiales y transportándolos al MAN, es quizás de todas las labores de salvamento que realizó Encarna en esos aciagos años la que ha permanecido oculta hasta el momento (Baquedano, 2019).

La guerra acabó con la progresión de las mujeres en la vida civil, expulsándolas de los puestos conseguidos en la universidad y ocultando su visibilidad pública; además, dada la sensibilidad de Encarna, influ ó muy negativamente en su espíritu. Como otras muchas mujeres de su generación, se vio abocada a buscar un ambiente más íntimo, dejando a un lado su faceta pública. Las puertas de la universidad se le habían cerrado y con ellas las de la investigación, aunque los años de guerra los pasó, entre otros menesteres que acabo de describir, preparando su tesis doctoral. Contrajo matrimonio en 1939 con D. Francisco Morán y fue madre de ocho hijos.

## 5. Su carrera investigadora

En la primera biografía publicada sobre Encarna, dividí su carrera profesional en tres etapas fundamentales (Baquedano, 1993): la primera concluiría en el año 1939, al finalizar la Guerra Civil, cuando la separan de su puesto en la universidad, momento en el que formaría su familia, a la que a partir de entonces iba a dedicar todas sus energías. De este periodo (1929-1940) son sus primeras quince publicaciones: una monografía y catorce artículos (dos en revistas alemanas). La segunda comenzaría en 1947, fecha en la que ocurre uno de los acontecimientos luctuosos que más iban a marcar la vida de nuestra protagonista: la muerte de su padre de forma inesperada a los 65 años de edad. Madre ya de una familia numerosa, nos contaba cómo se sintió culpable de haber “abandonado la colaboración con su padre”. Con objeto de mantener vivo su nombre mandó trabajos a las revistas *Guimarães*, *Archivo Español de Prehistoria Levantina* y a congresos realizados en 1949 y 1954, aunque su mayor aportación la centraría en la publicación de 1950, en *Acta Arqueológica Hispánica V*, de las excavaciones que realizó con su padre y Antonio Molinero en Chamartín de la Sierra. Nos contaba cómo esta idea de abandono la llevaba a no dejar de llorar mientras realizaba estos estudios, hasta el punto que, a veces, las lágrimas caían sobre los dibujos que estaba pintando en tinta china y los tenía que tirar y rehacer de nuevo. A este periodo (con ocho hijos y cuidando además de su madre y de su tía Paquita, y con todas las obligaciones derivadas de criar y educar a una familia tan



**FIGURA 6.**  
Calificaciones  
de Encarnación  
Cabré. Universidad  
Central de Madrid.  
Archivo personal  
Encarnación Cabré.

numerosa) corresponden siete publicaciones, una de ellas la monografía de La Osera que acabo de mencionar (1948-1956). La tercera etapa comenzaría en 1975 y por un espacio de casi treinta años colabora con su hijo, Juan Antonio, licenciado en Filosofía y Letras y documentalista del Instituto de Conservación de Obras de Arte, y con mi persona, siendo escasos los trabajos realizados por ella sola, como una ponencia, a la que me referiré más tarde, que le fue solicitada para el II Simposio sobre celtíberos en 1988, trabajo de madurez que representó una influencia en los estudios de armamento céltico (para conocer los títulos, Baquedano, 2002: 25-27). A esta última etapa pertenecen muchos de sus artículos donde la madurez intelectual y sus aportaciones científicas son incuestionables, como veremos más adelante; esto fue posible porque Encarna jamás abandonó sus estudios de arqueología, a pesar de los problemas que suponía mantenerse más o menos actualizada en la bibliografía desde su destierro no voluntario.

La trayectoria vital de Encarna hace casi imposible situar la fecha inicial de su carrera investigadora, pues, como hemos visto, comenzaría realmente en su adolescencia, siendo alumna del Instituto Cardenal Cisneros; ya en su primer año de carrera tenía en su haber importantes aportaciones científicas. No obstante, hemos elegido para este “inicio” el curso 1934/1935, cuando consigue una beca de la Junta Superior de Ampliación de Estudios para realizar cursos de Prehistoria y Etnografía en las universidades de Berlín y



Hamburgo. En ese momento deja como posibilidad de futuro las oposiciones al Cuerpo Facultativo para centrarse de lleno en la investigación arqueológica y se plantea realizar la tesis doctoral sobre el armamento de la II Edad del Hierro, un tema de estudio absolutamente marginal y que hasta prácticamente finales del siglo XX no ha despertado el interés de la investigación, aunque ahora está muy de moda. Durante su estancia en Alemania realizó el encargo de don Elías Tormo de buscar material bibliográfico y artístico para el Departamento de Arte de la Complutense. Realizó con sus compañeros alemanes unas excavaciones en fondos de cabaña, como práctica del curso de Prehistoria del profesor Kikebuch de la Universidad de Berlín (Baquedano, 1993).

A final s del verano de 1934, en la mitad de su estancia en Alemania, vuelve a España para ayudar a su padre en una nueva campaña arqueológica, donde se ocupó de copiar los grabados rupestres paleolíticos recientemente descubiertos en la cueva de los Casares (Riba de Saelices, Guadalajara), publicados ese mismo año. En un artículo de prensa publicado en 1935 se da a conocer, al público en general, el espectacular descubrimiento de la cueva. Está muy bien documentado ya que parte de una entrevista personal a Juan Cabré y está escrito con un más que aceptable estilo literario; desgraciadamente, tiene poco que ver con las informaciones sobre arqueología que actualmente salen en los medios de comunicación (Baquedano, 2008).

La Junta Superior de Ampliación de Estudios becó en 1935 a su padre y a Encarna para realizar un viaje de formación por museos europeos, con el fin de conocer tanto las colecciones expuestas, como los sistemas expositivos; visitaron museos de Francia, Alemania, Austria, Checoslovaquia, Italia y Suiza. En este viaje realizaría una serie de diarios con diseños de materiales prehistóricos relacionables con los españoles, especialmente armamento, que constituía, como hemos señalado, el tema de su inacabada tesis doctoral. Recientemente estuve en la lectura de la tesis doctoral de Gabriela Polac (sobre Juan Cabré y el archivo documental de la familia Cabré, UAM) y al tratar este viaje, uno de los miembros del tribunal comentó con bastante sufici ncia cómo Juan Cabré preparó el “viajecito a la niña”. No me resisto a traer a colación este desafortunado comentario por varias razones. La primera es que es evidente que Encarna aprendió todo de su padre (al igual que muchos de los alumnos de Gómez Moreno a los que el insigne profesor mandaba a excavar con Cabré para que se formasen con el que, según él, era el mejor arqueólogo de campo del momento, dato este mencionado en algunas de sus biografías y no sufici ntemente valorado), y que los amigos de este quisieron y ayudaron a Encarna (a la que conocían desde niña) como es natural, dada la bonhomía de muchos de ellos; con otros profesores, caso de Hugo Obermaier, le perjudicó ser hija de quien era. La segunda es que si tuvieran menos prejuicios al acercarse a la figura de Encarna (muy fácil de contrastar este dato yendo a los archivos de la JAE) sabrían que su padre obtuvo esta beca en 1934 y que la pospuso porque su hija no le podía acompañar hasta el año siguiente, haciendo Juan Cabré coincidir ambas estancias en el extranjero. Es evidente que el viaje para ambos fue mucho más placentero, al conocer juntos estos países y formarse conjuntamente, pero lo que subyace en la espera del padre es

que necesitaba la ayuda de su hija para moverse por Europa ya que él no hablaba idiomas y Encarna hablaba perfectamente alemán y francés y tenía, además, un alto nivel de inglés (y así se desprende de la correspondencia mantenida entre ambos, en parte publicada por mí en 2008; no es, por tanto, un dato desconocido). Por último, omito pronunciarme sobre la denominación “la niña”, pues creo se comenta por sí sola.

Entre los años 1937-1939 estuvo becada en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, en el departamento de don Manuel Gómez-Moreno, reuniendo materiales para su tesis doctoral que llevaba por título *Espadas y puñales de la Edad del Hierro en la Península Ibérica*. El armamento fue su pasión, su gran especialidad. Voy a detenerme en la metodología que utilizó. Desde sus comienzos en la investigación se decantó por este tema marginal, estudiando, restaurando y dibujando todos los materiales de las excavaciones de Cabré y la mayoría de las necrópolis celtibéricas excavadas por el marqués de Cerralbo y rastreando todas las piezas arqueológicas en museos, donde investigadores le mostraban sus hallazgos inéditos y/o publicaciones nacionales. Además, en sus distintas estancias en el extranjero, visitó gran cantidad de museos europeos donde localizó y estudió el escaso armamento español existente y, fundamentalmente, los modelos y prototipos europeos de la Edad del Hierro y su cultura material asociada.

Por lo que se refiere a los materiales de sus excavaciones, una vez que extraían las piezas de las tumbas a cada arma se le realizaba un proceso detenido de limpieza, ya que su estado de conservación, por lo general, no era muy bueno; la mezcla de materiales como hierro, cobre y plata en algunas armas y los abundantes óxidos hacían muy costosa su restauración. En este proceso la paciencia de Encarna fue fundamental para conseguir discernir las decoraciones de las empuñaduras de espadas, puñales y vainas. Levantaba los óxidos con agujas hipodérmicas y quirúrgicas y agua destilada hasta que aparecían los adornos; encontró que este penoso trabajo era la única manera de documentar fehacientemente las decoraciones. Una vez restaurada la pieza por Encarna, Juan Cabré tomaba de ella una fotografía que después ella retocaba, de tal manera que “embutía” en la fotografía (como los celtas en las armas), a partir de lápices de colores, los nielados y con ello devolvía a las piezas su aspecto original, su simbología. Muchos de estos trabajos se reprodujeron en la casa de fotografías Hauser y Menet, cuya calidad, desde 1890, era una de las más reconocidas, ya que sus postales y reproducciones sobre arte hispánico dominarían durante décadas el mercado español. Son muchos los artículos que tratan este tema y que han ayudado a la investigación posterior a describir y diferenciar algunos tipos específicos de espadas (Alcacer do sal, Atance, Arcóbriga, etc.). Realizó con su padre la primera sistematización sobre la evolución cronológica de los puñales de la II Edad del Hierro en una fecha tan temprana como 1933. Se debe también a ambos la primera publicación sobre los discos-coraza en el año 1948. En 1940 publican juntos un artículo sobre la Caetra y el Scultum en Hispania (todavía no superado) y en 1990 publicó *Espadas y puñales de las necrópolis celtibéricas*, una obra importantísima pues por primera vez se sistematizó el armamento celtibérico distinguiendo tres fases y describiendo las espadas



FIGURA 7. Página de uno de los periódicos portugueses donde apareció Encarnación Cabré como “Miss Congres”. Detalle de instantánea donde se recoge la sala del congreso en el momento en el que ella está impartiendo su conferencia. Archivo personal Encarnación Cabré.

típicas de cada una de ellas, las influencias de otras zonas y los yacimientos, propiciando el *boom* de estos estudios desde ese año. Desgraciadamente, el barroquismo literario de este artículo ha hecho que pase desapercibido que se debe a doña Encarnación Cabré la sistematización del armamento celta hispano, como ya hice notar en otra publicación a la que remito (Baquedano, 2002: 23-24, y 2008: 500 y ss.).

He de decir que creo no descubro nada extraordinario recordando aquí que Encarna dibujó, de forma meticulosa, muchos materiales exhumados en las excavaciones de su padre y en las del marqués de Cerralbo en las necrópolis de la Edad del Hierro, fundamentalmente fibulas y armamento, que fueron la base sustancial de sus estudios posteriores. Para estructurar la información siguió como modelo las más innovadoras líneas de la investigación europea, exactamente la utilizada en el *Corpus Vasorum Hispanorum* (proyecto internacional que pretendía dar a conocer todas las producciones cerámicas del Mediterráneo y Próximo Oriente), que consistía en la realización de detenidas fi has descriptivas y magníficas repro-



**FIGURA 8.**

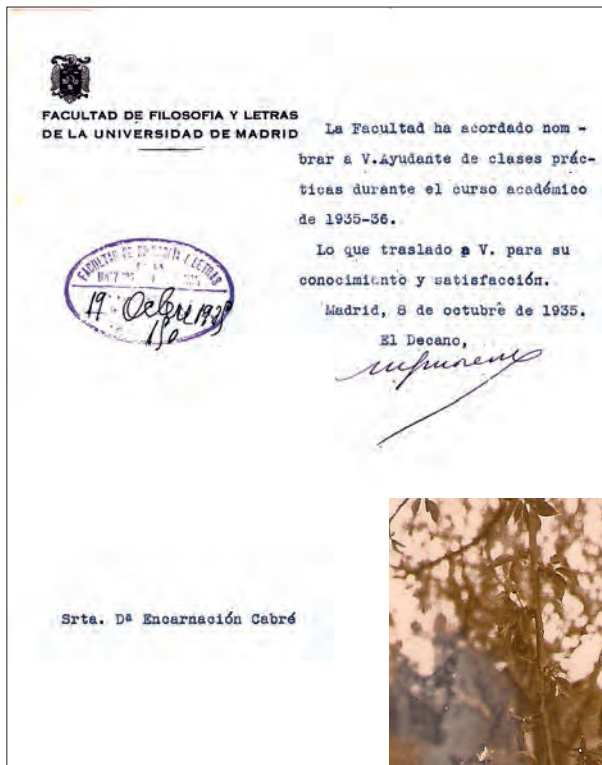
Fotografía realizada por Encarnación Cabré y que manda a sus padres por correo para que conozcan lo que se ve desde la ventana de su habitación. En el anverso escribió: “Desde mi cuarto el canal y la entrada al Pergamum-Museum”. Archivo personal Encarnación Cabré.

ducciones fotográfica de todos los materiales conocidos (Olmos, 1989: 292), participando junto a su padre (aunque no aparezca en la monografía) en uno de los números de este corpus sobre las cerámicas de Azaila. Nos contaba, como un recuerdo personal que le causaba risa y ternura a partes iguales, cómo su padre estaba dibujando las láminas para este libro hasta altas horas de la noche y, a veces, se levantaba cuando él se iba a dormir y terminaba el dibujo que tenía sobre la mesa para dar “una sorpresa por la mañana a su adorado padre” o haciendo íntegramente alguna de las láminas para regalárselas en su cumpleaños.

Sus conocimientos sobre fibulas y armamento hispano están vertidos en numerosas publicaciones básicas para el conocimiento de la Edad del Hierro en la Meseta (Baquedano, 2002: 26-27). Sobre fibulas son muy conocidos los estudios que realizó con su hijo Juan Morán a partir de 1974, pues han servido desde su publicación como referente para la sistematización de estos materiales. El origen de estas publicaciones está en los dibujos confeccionados por Encarna en los años prebélicos (Baquedano, 2008: 500-501).

Su producción científica ha sido fundamental, los estudios realizados sobre algunos materiales concretos (fibulas y armamento, prioritariamente) o yacimientos (Azaila, La Osera, Las Cogotas, la cueva de los Casares, etc.) siguen estando vigentes, no pudiendo considerarse únicamente como trabajos historiográfico. Los datos aportados por su investigación para el conocimiento de la Edad del Hierro en la Meseta son todavía imprescindibles. Por otra parte, obras generales se nutren de las ilustraciones de ella y de su padre que se reproducen constantemente dada su belleza y calidad documental. Para finalizar, quiero señalar que los trabajos de Encarna han ayudado, en gran medida, a conocer muchos materiales del importante legado Cerralbo, que sin su labor estarían perdidos o descontextualizados, por tanto, inservibles para la investigación posterior.





**FIGURA 9/10.**  
 Nombramiento como profesora ayudante para el curso 1935-1936. Fotografía de Encarna en el Parque del Oeste de Madrid (1935). Archivo personal Encarnación Cabré.



## 6. Otras maneras de contribuir con la investigación

He tratado en numerosas ocasiones la generosidad de la familia Cabré, cuya donación del legado familiar ha posibilitado dejar a la investigación todos los documentos para futuros estudios científico . Encarna, a pesar de vivir en un piso en Madrid, con una extensa familia, conservó todo el legado científico de su padre y de ella misma, hecho meritorio que podemos valorar en su justa medida todos los que nuestra vivienda habitual es un piso en una gran ciudad. La generosidad de los dos hijos de Juan Cabré, Enrique y Encarnación, se ha materializado en distintas donaciones desinteresadas: su colección de arqueología, lienzos pintados por Juan Cabré o su biblioteca personal hicieron posible la creación del Museo Juan Cabré de Calaceite (Teruel), siendo esta donación el grueso fundamental de la colección permanente de la institución; la cesión del legado fotográfico Juan Cabré al Ministerio de Cultura (con varios miles de fotografías), de libre acceso desde el Instituto del Patrimonio Cultural de España, se ha convertido en una de las colecciones de fotografía histórica de referencia; la documentación generada en las excavaciones de Azaila, que donaron al Museo de Zaragoza, y el resto del archivo documental a la Universidad Autónoma de Madrid (201 archivadores, más de 30 tubos con planos y dibujos, 300 cartas originales, etc.). Donaciones que han hecho accesible su legado a arqueólogos e historiadores, que estudiando sus trabajos siguen de forma directa, o indirectamente, trabajando sobre/con ellos. Se han realizado ya varias tesis doctorales sobre los materiales que ellos custodiaron (Baquedano, 2016; Fernández Escudero, 2012; Polak, 2018, etc.), múltiples trabajos de doctorado y fin de grado, se están escribiendo varios libros y la consulta continuada del archivo de la Universidad Autónoma augura la continuidad de sus trabajos en la investigación actual.

## 7. Algunas reflexiones a partir de la carrera científica de Encarnación Cabré

La trayectoria científica versus personal de Encarnación Cabré podemos reivindicarla como un arquetipo de su época.

Recorriendo estas páginas es incuestionable su formación científica y académica al más alto nivel y la aportación de sus estudios a la ciencia arqueológica actual, donde sus trabajos siguen estando vigentes, no pudiendo considerarse su producción como mera historiografía. La valentía que supuso la elección siempre de temas singulares/marginales, poco o nada estudiados en su momento, con la dificultad añadida de no tener referencias en las que apoyar sus investigaciones y que ella resolvió de forma muy docta. Su trayectoria vital comprometida, tanto en los momentos vividos durante la Guerra Civil, ayudando a salvaguardar el “Patrimonio Artístico de la Nación”, como en su cotidianidad, manteniendo intacto el legado documental de su padre y de ella misma y donándolo a diferentes instituciones públicas para su conservación y uso por los investigadores

futuros. Este no es un hecho insignificante, aunque pueda parecer secundario y por ello haya pasado más desapercibido, pues se pueden contar con los dedos de una mano los archivos personales de arqueólogos/historiadores en general que han sobrevivido a sus fallecimientos y no se han perdido para la investigación posterior. Encarna, a pesar de tenerlo todo en contra, no dejó nunca la arqueología. Estos, entre otros, serían motivos suficientes para que tuviese un protagonismo reconocido. Si hubiese sido hombre, no me cabe duda que, por un lado, habría podido desarrollar su profesión hasta la jubilación y, por otro, dada su meteórica carrera científica y el valor de sus aportaciones, ocuparía un lugar relevante en la historiografía arqueológica; yo no la hubiese conocido por una bendita casualidad, me habrían hablado de ella y de sus trabajos en la universidad.

La trayectoria personal versus científica de Encarna nos lleva a resumir su cotidianidad. En las páginas precedentes he mencionado de pasada, al hablar de la universidad en la que se formó nuestra protagonista, cómo los intelectuales de su época estaban bastante recelosos al empoderamiento de las mujeres en los estudios superiores, máxime en “ocios tan estrafalarios” para una mujer como era la investigación arqueológica y el trabajo de campo, de ahí el intencionado título del artículo como “Miss Congres”, nuestra protagonista siempre fue una *rara avis*, como ejemplifica a la perfección la citada prensa del momento. A la definición no inocente de “Miss Congres” he querido añadir “creando profesión”. Este año se cumplen noventa años del ingreso de Encarna en la Universidad y hoy, como entonces, los estudiantes de Filosofía y Letras, rama de Historia, son mayoritariamente mujeres, no así los puestos más altos del escalafón profesional. Se impone la necesidad de una reflexión pausada y profunda de la constatación del hecho de que las arqueólogas todavía nos encontremos con un camino pantanoso, con la meta aún por conquistar.

Glosar su faceta personal me lleva a finalizar con varias referencias filosóficas. En *Las palabras y las cosas* y *La arqueología del saber* describe Michel Foucault conceptos sobre arqueología y señala como el trabajo de campo tiene como misión sacar a la luz los estratos (capas) para rescatar lo verosímil de los procesos históricos. Partiendo, sobre todo, de la filosofía griega aparece el modelo occidental de mujer-esposa-madre, y será esta opción, básicamente política, la que todavía perdura en la memoria colectiva como una poderosísima herramienta de poder (Foucault, 1968: 1984). Este fue exactamente el arquetipo de mujer de los vencedores de la Guerra Civil, y Encarnación lo cumplió a la perfección. Madre de ocho hijos, cuidadora de su familia, de su madre, de su tía Paquita... Este fue el afán que ocupó su vida y del que se sintió más orgullosa y, como todo, lo hizo fenomenal, pues educó a sus hijos formando ciudadanos intachables. Decía Simone de Beauvoir que el feminismo es una forma de pensar y una manera de vivir y que no se nace mujer, se llega a serlo; añado yo, si las circunstancias y el poder te lo permiten.

En lo personal, estaría satisfecha si estas páginas hicieran reflexionar a los posibles lectores sobre el por qué algunos siguen manteniendo, a día de hoy, esta visión inmovilista

que minusvalora a las mujeres. Leyendo entre líneas la vida de Encarna y de las demás protagonistas de estas jornadas, partiendo de datos indiscutibles como sus colosales trayectorias profesionales, tan cortas en el tiempo –básicamente, desde la entrada en la universidad en los años 20 hasta el final de la guerra–, como incuestionables en cada uno de sus campos, se produce, como si mirásemos embelesados la chistera de un prestidigitador, una construcción ideológica de descrédito, a mi juicio NO inocente, que empieza por el olvido intencionado de nuestras protagonistas, y cuando este no es posible, porque alguien investiga sus biografías y las da a conocer, muchas veces se produce un proceso que intenta rebajar sus aportaciones a la cultura, o incluso su prestigio personal, repudiándolas a la segunda, tercera, cuarta fila... Desde estas premisas se va reproduciendo el modelo. Me gustaría pensar que no es una política deliberada. Si esto es así urge más reflexión y más autocrítica. Encarnación Cabré Herreros fue una de esas mujeres que forman parte de la historia del país por haber sido pioneras. Desgraciadamente, las circunstancias de su tiempo y la multitud de dificultades que tuvieron que afrontar truncaron de golpe sus aspiraciones profesionales, pero no cabe duda que han allanado el camino de todas las que, siguiendo sus pasos, hemos hecho de la arqueología nuestra profesión. Encarna perteneció a ese grupo de mujeres jóvenes y sabias que abrieron la Universidad a otras mujeres y que demostraron, con su dedicación y esfuerzo, que las mujeres también podíamos investigar. Muchas de ellas son desconocidas y, la mayoría, poco reconocidas. Este texto puede extenderse a todas sus compañeras que al igual que Encarna no merecen el olvido. Por ello, jornadas como estas son imprescindibles, visibilizar a todas estas mujeres no debe quedarse en el discurso científico. Hay que darlas a conocer, hacer público el reconocimiento que se merecen y que pasen a los repertorios bibliográficos generales; deben formar parte de los libros de texto, al mismo nivel que sus colegas masculinos, para educar en igualdad a los niños y niñas que nos sucederán.





FIGURA 11. Ejemplo de algunas de las publicaciones de Encarnación Cabré. Archivo personal Encarnación Cabré.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Baquedano, Isabel (1991)**. "Pioneros: Juan Cabré Aguiló, una vida dedicada a la Arqueología". En *Revista de Arqueología*, 119, 46-50.
- — **(1993)**. "Encarnación Cabré Herreros. La primera mujer en la arqueología española". En *Revista de Arqueología*, 146, 54-59.
- — **(2001)**. "La Necrópolis de La Osera". En Almagro Gorbea, Martín (com.), *Celtas y Vettones* [cat. exp.]. Ávila: Diputación Provincial de Ávila, 304 - 313.
- — **(2002)**. "Doña Encarnación Cabré Herreros y al investigación arqueológica. Algunas notas sobre sus aportaciones científicas a través de sus publicaciones". En García-Soto, Ernesto y García Valero, Miguel Ángel (coords.), *I Simposio de Arqueología en Guadalajara. Homenaje a Encarnación Cabré Herreros*, I-II. Guadalajara: Ayuntamiento de Sigüenza, 21-29.
- — **(2004)**. "El descubrimiento y las excavaciones del Castro de la Mesa de Miranda y de la Necrópolis de La Osera (Chamartín, Ávila)". En Blánquez, Juan y Rodríguez Nuere, Belén (coords.), *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1949): la fotografía como técnica documental* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, 387-394.
- — **(2007)**. "Encarnación Cabré Herreros". Voz del *Diccionario Bibliográfico Español*, Real Academia de la Historia.
- — **(2008)**. "Doña Encarnación Cabré. Sus trabajos arqueológicos en Guadalajara y en la colección Cerralbo". En García-Soto, Ernesto; García Valero, Miguel Ángel y Martínez Naranjo, Juan Pablo (coords.), *Actas del Segundo Simposio de Arqueología en Guadalajara*. Guadalajara: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 489-516.
- — **(2016)**. "La necrópolis vetona de La Osera (Chamartín, Ávila. España)". En *Zona Arqueológica*, 19, vol. 1, 1-525.
- — **(2019)**. "Visibilizando a otras. Encarnación Cabré y la salvaguardia del tesoro artístico". En Torija, Alicia y Morín, Jorge coords., *Mujeres en la guerra civil y la posguerra. Memoria y Educación*. Madrid: AUDEMA ediciones.
- **Beauvoir, Simone de (1949, ed. de 2017)**. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- **Blánquez, Juan y Rodríguez Nuere, Belén (coords.) (2004)**. *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1949): la fotografía como técnica documental* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura.
- **Berrocal, María Cruz; González Enríquez, Carmen y Mansilla, Ana (1998)**. "Las primeras generaciones de arqueólogas españolas: una aproximación". En *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 8, 151-166.
- **Cabré, Encarnación (2002)**. "Palabras de Doña Encarnación Cabré Herreros". En García-Soto, Ernesto y García Valero, Miguel Ángel (coords.), *I Simposio de Arqueología en Guadalajara. Homenaje a Encarnación Cabré Herreros*, I-II. Guadalajara: Ayuntamiento de Sigüenza, 31-32.
- **Escudero, A. (2012)**. *El marqués de Cerralbo (1845-1922): Biografía política* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- **Foucault, Michel (1968)**. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- — **(1984)**. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

- **Gracia Alonso, Francisco (2002)**. "La depuración del personal del museo arqueológico de Barcelona y del servicio de investigaciones arqueológicas después de la guerra civil (1939-1941)". En *Pyrenae*, 33-34, 303-343.
- **Gracia Alonso, Francisco y Fullola i Pericot, Josep Maria (2006)**. *El sueño de una generación. El crucero universitario por el Mediterráneo de 1933*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- **González Reyero, Susana (2006a)**. "La fotografía en la historia de la arqueología española (1860-1939). Una aproximación a la aplicación y usos de la imagen en el discurso histórico". En *Archivo Español de Arqueología*, 79, 177-205.
- — (2006b). *La fotografía en la arqueología española (1860/1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- **Montero, Mercedes (2016)**. "Las carreras profesionales de las primeras universitarias españolas (1910-1936)". *Arbor*, 192 (778), a298.
- **Olmos, Ricardo (1989)**. "El Corpus Vasorum Antiquorum, setenta años después: pasado, presente y futuro del Gran Proyecto Internacional de la cerámica antigua". En *AEspA*, 62, 292-303.
- **Polak, Gabriela (2018)**. *Los legados documentales en la historiografía arqueológica española CeDap de la UAM y el ejemplo de Juan Cabré Aguiló (1882-1947)* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.



**CARMEN  
DÁVILA  
BUITRÓN**

---

**El conservador-restaurador  
de bienes arqueológicos  
desde el siglo XIX.**  
El progreso de las mujeres  
en la profesión

A pesar de existir ya una larga tradición que se remonta, con sus matices, hasta el siglo XV, la profesión de restaurador de obras de arte o, como se conoce en la actualidad, de conservador-restaurador de bienes culturales, ha sido tradicionalmente relegada tras otras funciones consideradas de mayor relevancia, sobre todo en los museos. Esto ha ocurrido sobre todo en el ámbito arqueológico, especialmente poco conocido, quizá porque los tratamientos sobre pintura o escultura siempre han resultado mucho más vistosos. Por este motivo, la investigación de la historia de la restauración de arqueología y del desempeño de esta actividad apenas se ha desarrollado, siendo prácticamente inexistente la literatura científica sobre esta cuestión. Si a esto añadimos el tradicional olvido de las mujeres en los diferentes ámbitos laborales, es fácil comprender que no haya documentación alguna publicada en este sentido. A partir de los escasos datos extraídos de los archivos, trataremos de reconstruir el desarrollo de la profesión en España desde el siglo XIX, aunque la presencia femenina realmente no resulta representativa hasta la segunda mitad del siglo XX.

La literatura dedicada a la historia de la restauración de bienes culturales ha sido muy escasa hasta épocas bastante recientes. Al igual que en otros casos relacionados con la conservación, es en Italia donde encontramos la mayor parte de los estudios dedicados a este tema desde los años ochenta del siglo pasado, fundamentalmente orientados a la restauración de las bellas artes, con autores como Luciani (1988) o Conti (1988). Existen también estudios españoles sobre este tema, pero igualmente dedicados a estas artes, en general más atractivas para el estudioso, pero que apenas aportan datos que afecten al tipo de piezas que nos ocupa. Sin embargo, algunos de estos trabajos recogen aspectos generales que podemos extrapolar a los materiales arqueológicos; podemos citar entre ellos los de Arturo Díaz Martos (1972), Ana Macarrón y Ana González Mozo (1998; 2002), M<sup>a</sup> Dolores Ruiz de Lacanal (1999; 2004) o M<sup>a</sup> José Martínez Justicia (2001). Raúl Amitrano, Santiago Valiente (1985; 1986) y María Sanz Nájera (1985), entre otros, en el número monográfico sobre “La Restauración en España” de la *Revista de Arqueología* (1985), son los principales autores españoles que a través de sus artículos han tratado algunos de los aspectos relativos a la historia de la restauración arqueológica.

En Italia las investigaciones se están enfocando desde la pasada década hacia la historia de la restauración y los restauradores con el proyecto internacional ASRI –*Archivio Storico Nazionale e Banca Dati dei Restauratori Italiani*<sup>1</sup>–, en el que participa España realizando lo propio con los profesionales españoles desde la Universidad de Valencia (Roig, 2010), aunque enfocado a los restauradores de pintura.

Hemos dividido este trabajo en cuatro grandes apartados cronológicos, comenzando con unos antecedentes en los que se recoge la idea antigua de conservar y reparar lo dañado,

---

<sup>1</sup> Promovido por la Asociación *Giovanni Secco Suardo*, el archivo está constituido por los archivos personales de restauradores y arquitectos italianos especializados en conservación y restauración.

innata al ser humano, y cómo, en relación con los inicios del coleccionismo desde el Renacimiento, se va extendiendo a los materiales arqueológicos de carácter más artístico, tales como las esculturas romanas o los vasos griegos. A partir del siglo XVIII, con el descubrimiento de las ruinas de Pompeya y Herculano y el consiguiente desarrollo de la Arqueología, comienza la denominada “restauración de antigüedades” en contraposición con la de las obras de arte; asimismo, se establecen las bases del oficio, fundamentalmente a lo largo del siglo XIX, en cuyo último tercio ya contamos de forma habitual con restauradores en el Museo Arqueológico Nacional, que nos servirá de hilo conductor a través de toda la historia. En España la siguiente centuria marca el reconocimiento legal de la profesión y su evolución institucional, que pronto se produce también en el Museo Arqueológico de Barcelona, y más tarde, sobre todo a partir de la posguerra, en otros museos del país, en los que poco a poco empiezan a instalarse talleres de restauración. La década de los años sesenta del siglo XX, con la creación del Instituto de Conservación y Restauración y la Escuela asociada, marca el comienzo del último periodo, relativo a un nuevo concepto de trabajo de corte técnico-científico y asociado con una formación reglada y con la incorporación definitiva –y masiva, como veremos– de la mujer a la profesión de conservación-restauración de bienes culturales, específicamente en el caso de los arqueológicos. Con este trabajo, en definitiva, se pretende poner al día un tema prácticamente abandonado hasta el momento y en el que, como en otros muchos casos, las mujeres no hemos sido protagonistas hasta hace muy poco.

## Antecedentes

El concepto de conservación siempre ha estado muy vinculado a la perdurabilidad de la obra, que podemos resumir en que determinados objetos por su antigüedad, su belleza o su valor son “dignos de ser conservados y transmitidos a las generaciones futuras, y necesitan de un cuidado y una reparación delicada que no los ponga en peligro [...]” (Ruiz de Lacanal, 2004: 23 y 29). Los romanos, por ejemplo, conservaban las obras griegas que consideraban dignas de ello mediante su reproducción, como es sabido. Aunque no muy abundantes, existen también algunos antecedentes de lo que hoy denominamos conservación preventiva que incluían algunos elementos de control ambiental y de protección contra los agentes de alteración. Y ya desde muy antiguo se efectuaba un mantenimiento sobre las obras de arte para asegurar su pervivencia (Amitrano, 1985: 6-7; Martínez Justicia, 2001: 55).

Las intervenciones sobre objetos antiguos tradicionalmente se llevaban a cabo por variadas y diferentes causas, entre las que podemos citar las reparaciones realizadas para devolver el uso al objeto, para mejorar su aspecto con vistas a una venta posterior o para realizar diversos ajustes de forma, tamaño, aspecto o, incluso, concepto, por motivos culturales o religiosos, entre otros. Encontramos variadas huellas de estas intervenciones, tales como lañas, remaches, redorados, modificaciones iconográfica, adaptaciones a nue-

vas modas, etc., en objetos de todo tipo y época. Eran realizadas fundamentalmente por artesanos procedentes de distintos campos, dependiendo de los materiales y las técnicas.

En el Renacimiento surgió un nuevo concepto, el coleccionismo, que comenzaba a valorar las antigüedades como elementos decorativos y de prestigio que, por tanto, fueron adquiriendo un valor pecuniario ascendente. Y cuando se empezó a apreciar las obras de arte antiguas surgió inevitablemente la necesidad de restaurarlas. Sin embargo, las intervenciones de esta época respondían al carácter esteticista de la demanda: los coleccionistas querían reunir piezas completas y de aspecto agradable, sin considerar importante su autenticidad. Los profesionales disponibles para esta función eran, lógicamente, los mismos que se dedicaban a crear obras de arte, apareciendo entonces la figura del artista-restaurador, que realizaba esta actividad como función secundaria y no siempre bien considerada. No es difícil encontrar ejemplos de estas restauraciones de materiales arqueológicos, particularmente esculturas, casi siempre relacionadas con el auge del coleccionismo. Cabe destacar la cita de Ciriaco de Ancona que, a mediados del siglo XV, expresaba que en Italia “Por todos los sitios se excava y se recuperan piezas enteras o fragmentos, que serán dibujados, restaurados, comprados y vendidos”. Los desmanes sobre los yacimientos debieron de ser tan flagrantes que para su protección se creó el cargo de Comisario de Antigüedades, para el que fue nombrado Rafael Sanzio en 1515 (Macarrón y González, 2002: 45). Desafortunadamente, la situación siguió siendo muy similar a lo largo de los dos siglos siguientes, en los que se produjo un enorme expolio de materiales arqueológicos, sobre todo en Grecia e Italia.

## **La restauración de antigüedades y el nacimiento de una profesión (siglos XVIII-XIX)**

La restauración propiamente dicha de materiales arqueológicos no apareció hasta la reivindicación de estos como elementos dignos de ser conservados, especialmente a partir de los descubrimientos de Pompeya y Herculano y de las excavaciones ordenadas por Carlos III en 1735. Conservar antigüedades por el mero hecho de serlo, independientemente de su valor artístico, es un concepto claramente asociado al espíritu ilustrado y racionalista de la época. Como es lógico, este proceso discurrió de forma paralela con el desarrollo y auge de la Arqueología, que permitía reconstruir el pasado a partir de fragmentos materiales, cuya pervivencia, por tanto, era imprescindible. Se empieza a desarrollar la restauración arqueológica, que se vinculó de forma muy clara con ideas historicistas, más científicas que artísticas. Sin embargo, a pesar de las nuevas ideas ilustradas de respeto al original, a finales del siglo XVIII y principios del XIX seguían existiendo corrientes que defendían una reintegración completa que asegurara la legibilidad total de la obra, y también su venta, de la que muchas veces se encargaban los propios restauradores como marchantes (Milanese, 2007: 60). De hecho, ambas tendencias han



convivido en la práctica, independientemente de los criterios imperantes en cada momento, hasta la actualidad.

El proceso de profesionalización y especialización de los restauradores se fue desarrollando, sobre todo en el ámbito de la administración pública, durante el siglo XIX, a lo largo del cual se fueron estableciendo aspectos como la formación necesaria, los sistemas de contratación, remuneración y control, etc. Los primeros talleres de restauración se crearon en los museos de pintura, en donde el trabajo era realizado por artistas que, poco a poco, fueron desarrollando las técnicas adecuadas a finales del siglo XIX, según se iban generalizando el concepto científico e histórico de la restauración y la especialización profesional. En los museos europeos, como el Louvre, se contrataron restauradores prácticamente desde su fundación a finales del siglo XVIII y en el Museo del Prado se creó la *Sala de Restauración* en 1827, con tres plazas de restaurador, una de ayudante y una de mozo auxiliar (Macarrón y González, 2002: 162).

La restauración arqueológica, por su parte, disfrutó de un gran auge en el ámbito europeo a partir, sobre todo, de la creación de laboratorios científicos tan importantes como los de los museos de Berlín, fundado en 1888 por el Dr. Rathgen; el de Copenhague, por Rosemberg en 1890, o el de Londres, en cuyo Museo Británico se encuentra el laboratorio científico más antiguo que aún subsiste, creado en 1920 con el Dr. Scott al frente. En España la profesionalización de los restauradores de materiales arqueológicos fue más lenta y tardía. Se trataba todavía de artistas y artesanos que disponían para restaurar de los mismos materiales que habían empleado tradicionalmente para realizar reparaciones en objetos de uso deteriorados.

En el Museo Arqueológico Nacional la necesidad de contar con restauradores se manifestó desde su fundación, en 1867 (MAN, P1868/109-A), aunque con un planteamiento aún muy alejado del cientifismo centroeuropeo. A pesar de que era ya una profesión existente y en claro auge, es curiosa la escasa documentación que existe al respecto, por lo que los datos de esta primera época son muy escasos y aislados. Hemos encontrado menciones a distintos restauradores, contratados de forma eventual para trabajos concretos (Rada y Delgado y Malibrán, 1871: 44), y sucesivas peticiones justificando la necesidad de contar con un puesto fijo de restaurador, durante mucho tiempo denegadas (MAN, 1873/51; 1874/35-A). Finalmente, en 1875 se creó la primera plaza oficial de “Restaurador del Museo Arqueológico”, nombrando a D. Francisco Contreras y Muñoz (1875-1882) (MAN, exp. personal de Fco. Contreras, Cj. 54). De forma simultánea consta la presencia habitual de restauradores de obras pictóricas y de otras especialidades, entre los que podemos destacar a nuestra primera restauradora, Dña. Jerónima Donaire, contratada el 7 de septiembre de 1876 para la restauración de los tapices de las monjas Teresas: “Se admite a Jerónima Donaire para la restauración de tapices por el jornal de diez y seis reales diarios, pagados por semanas vencidas” (MAN, exp. personal, Cj. 54); según se indica en el expediente, ella debía hacerse cargo de la compra de los materiales necesarios.

Su hermano Jenaro se incorporó unos días más tarde, con un sueldo de diez reales, lo que nos hace suponer que actuaba como su ayudante. Es probable que su trabajo consistiera en la costura de los desperfectos que presentaran dichos tapices, pero es un hecho que fue contratada como restauradora, la primera de la que se tiene noticia, que sepamos (Dávila y Moreno, 1993: 158). A partir de ese año, la lista de restauradores se sucede de forma ininterrumpida hasta la actualidad, aunque el archivo no está completo y muchos de ellos carecen de expediente personal. La plaza creada en 1875 para D. Francisco Contreras fue ocupada sucesivamente en este primer periodo por D. José Bustamante y Ardid (1882-1888), D. Laureano Manzano (1888-1898), D. Eduardo de la Rocha (1898-1901), D. José Díaz Molina (1901-1912) y D. José Díaz Galán (1912-1957), todos ellos especializados en la restauración de materiales arqueológicos (Dávila, 2018).

En el Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona contamos con la referencia de D. Emilio Gandía Ortega (1866-1939), un interesante personaje muy vinculado con la restauración desde principios de siglo, contratado inicialmente como conserje del museo en 1899, época en la que ya realizaba, entre otras, las tareas de restauración de los mate-

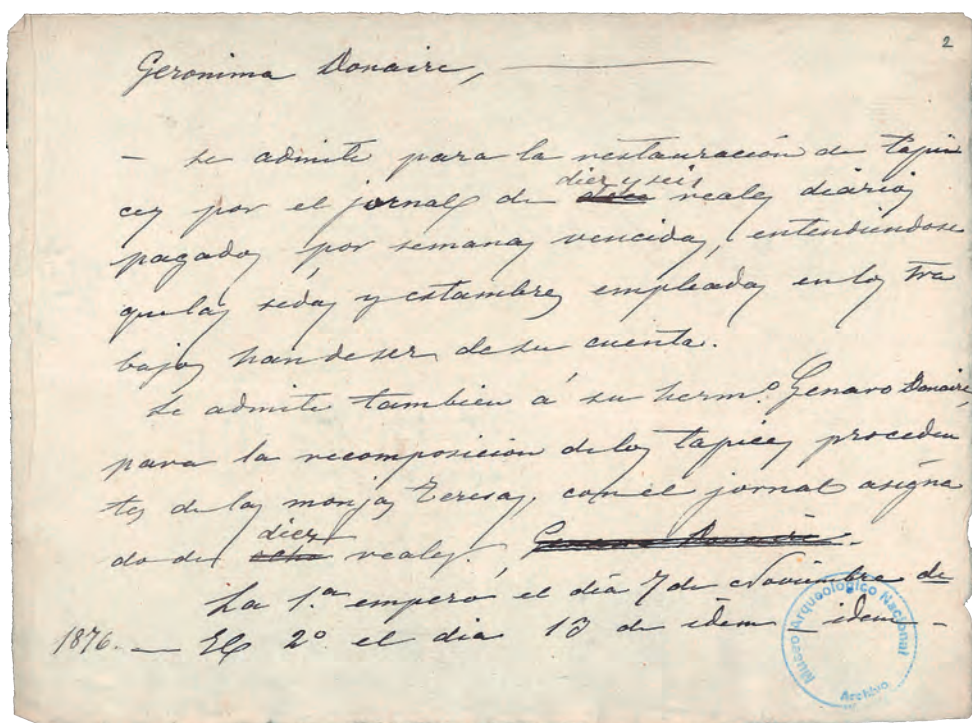


FIGURA 1. Expediente personal de los hermanos Donaire (MAN, 1876, 1876/5/8-00001).

riales arqueológicos (“Emilio Gandía...”, 1940), y nombrado oficialmente conservador del Museu de l’Art Decoratiu i d’Arqueologia en 1903 (Burch i Rius *et al.*, 2015). Por tanto, el Museo Arqueológico de Barcelona fue, después del Nacional, el primero en contar con un laboratorio-taller de restauración (Dávila y Moreno, 2018: 695). De otros museos españoles solo hemos encontrado una referencia a restauraciones antiguas en el de Sevilla. A pesar de que existía desde 1879, los datos de esta época sobre el tema son muy escasos. Torrubia y Monzo (2009) nos cuentan que en 1900 apareció la estatua de *Diana cazadora* y que fue entonces restaurada por D. Francisco Narbona, que le reintegró la pierna derecha con escayola (Dávila y Moreno, 2018: 696).

## **El desarrollo profesional del restaurador de materiales arqueológicos (1900-1960)**

A principios del siglo XX se producía por primera vez el reconocimiento legal de la profesión de restaurador de materiales arqueológicos en España en el *Reglamento de Museos* de 1901 (R. D. 29/11/1901), en el que se indicaba que los restauradores de los museos arqueológicos, por su carácter técnico, debían depender directamente del Jefe del Establecimiento (art. 29) y se daba una serie de pautas para desarrollar su trabajo (arts. 30 y 56). En 1908 se creó la segunda plaza de restauración de materiales arqueológicos en el museo, que fue ocupada sucesivamente por D. Francisco Cousiño (1908-1912), D. Manuel Tovar y Condé (1912-1921) y D. José María Pérez-Rubín y Arróniz (1920-1961). La formación y trayectoria laboral de estos profesionales era tan variada como dispar, dada la inexistencia de escuelas o centros donde se pudiera estudiar la profesión, que obligaba a que todos ellos fueran autodidactas. La mayoría provenían del mundo del arte o la artesanía y otros fueron seleccionados por su habilidad manual, empezando como auxiliares y aprendiendo el oficio a en el museo (Dávila, 2018).

A pesar de los cambios sociales y de la introducción de la actividad en los organismos oficiales, como hemos visto, el concepto moderno de conservación-restauración no ha cristalizado y se ha generalizado hasta bien entrado el siglo XX. Esta tendencia tuvo su máximo exponente en la Primera Conferencia Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, organizada por la Oficina Internacional de Museos (OIM) y celebrada en Atenas en 1931. Sus conclusiones fueron recogidas en la denominada *Carta de Atenas*, en la que se establecían los elementos más importantes de los actuales criterios de conservación y restauración. Se generó un ambiente internacional de protección del patrimonio y de búsqueda de nuevas técnicas y materiales, y se empezaron a fraguar grandes proyectos de renovación de las instalaciones de los museos para adaptarlas a los nuevos criterios museográficos o de creación de talleres de restauración, por ejemplo. En España recogen estas teorías la Constitución de 1931 y, sobre todo, la Ley de Patrimonio de 1933, que extendía la protección de las excavaciones y materiales arqueológicos.

En ese mismo año de 1931, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes creó dos nuevas plazas “afectas al Servicio de Excavaciones oficiales y con carácter técnico-arqueológico” (R. O. 7/02/1931), que desempeñarían su labor en el Museo Arqueológico Nacional y que realmente serían las primeras plazas de restaurador de arqueología propiamente dichas. Su provisión se llevó a cabo mediante concurso-oposición. Los aspirantes debían acreditar por medio de certificado “haber cursado la enseñanza de Arqueología en alguna Universidad, con prácticas de excavaciones costeadas por el Estado, trabajos realizados, procedimientos, materiales y criterio arqueológico en que se basan” (MAN, exp. personal de García Cernuda, Cj. 53). En realidad, estas plazas fueron creadas a medida de los dos únicos aspirantes, D. Luis Pérez Fortea y D. José García Cernuda, ambos colaboradores habituales en las excavaciones de D. Juan Cabré y contratados en el museo como restauradores interinos desde el año anterior.



**FIGURA 2.**

Encarnación y Enrique Cabré con José García Cernuda y un grupo de obreros, en primer término La Pepa y Primitivo Jiménez, junto a una sepultura en proceso de excavación de la necrópolis de La Osera (Chamartín, Ávila). Hacia 1933. Instituto del Patrimonio Cultural de España. MCD.

En los años de la Guerra Civil hubo una gran actividad en el Museo Arqueológico, ya que fue sede de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico y de las distintas organizaciones que la fueron sustituyendo posteriormente. Las tareas de restauración también continuaron, como puede verse en una fotografía con el rótulo de “Sala de restauración del MAN durante la guerra” en la que aparecen unos restauradores reintegrando cerámicas, entre los que reconocemos a García Cernuda; lo más probable es que también se encuentren en ella Díaz Galán y Pérez Fortea, pero no hemos podido identificarlos con seguridad. Sin embargo, gran parte de la guerra estuvo solo Díaz Galán, ya que Pérez-Rubín estuvo de excedencia y Fortea y Cernuda fueron trasladados a Valencia “para una misión especial”, acompañando al patrimonio desplazado, bajo las órdenes de la Subjunta Delegada para la Protección del Tesoro Artístico Nacional (MAN, exp.



personal, Cj. 53; 1937/7). Mientras, Díaz Galán se hizo cargo del taller de restauración y, según consta en una “Relación de personal adscrito actualmente al Museo Arqueológico Nacional y en posesión de certificados de trabajo”, de 1937, trabajaron con él dos señoritas contratadas como “Ayudantes de Restauración”, Dña. Juana Blasco Millor y Dña. Celia Rodríguez García (MAN, 1937/31). Hay una placa en el archivo fotográfico del museo, rotulada con el título de “Restauración de cerámica ibérica en el MAN”, que podría pertenecer a esta época, ya que en ella aparecen grandes salas con mesas repletas



**FIGURA 3.** Sala de restauración del MAN durante la guerra (MAN, FD/N/00459).



**FIGURA 4.** Restauración de cerámica ibérica en el MAN (MAN, FD/N/00464).

de cerámica y tres trabajadores, un varón y dos mujeres. Desconocemos la cronología exacta de la imagen pero podría muy bien tratarse de Díaz Galán<sup>2</sup> y de estas dos restauradoras que le ayudaron durante la guerra (Dávila, 2018).

Todo el proceso de renovación iniciado en los primeros años treinta quedó interrumpido por la Guerra Civil, en que gran parte de los fondos de los museos se trasladaron o permanecieron protegidos. En muchos de los casos se produjeron grandes destrozos en el patrimonio, por lo que cuando en la posguerra se acometió la reinstalación de los museos, la restauración constituyó una actividad prioritaria y, para paliar en parte estos daños, se inició un proceso de instalación de nuevos talleres-laboratorios en estas instituciones. En 1940 se empezaron a publicar las *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales (MMAP)* (1940-1961), en las que podemos encontrar interesantes datos sobre la presencia de restauradores y de sus circunstancias laborales en los distintos museos españoles.

En aquella época, además del Museo Arqueológico Nacional, solo el de Barcelona, como ya vimos, contaba con una plantilla fija de restauradores. Tras la Guerra Civil su gestión se transfirió a la Diputación de Barcelona, pasando a denominarse Museo Arqueológico de Barcelona ([www.mac.cat/esl/Sedes/Barcelona/Presentacion](http://www.mac.cat/esl/Sedes/Barcelona/Presentacion) [consulta: 1-02-2017]). Durante la guerra y la posguerra siguió en funcionamiento el denominado “taller de reconstrucción y restauración” (*MMAP*, 1940: 30). En las referencias de los años cuarenta no se aportan nombres o datos sobre los restauradores, aunque se publican fotos de los profesionales en el taller de restauración de cerámica (Dávila y Moreno, 2018: 701). En la década siguiente sabemos que el jefe de taller era D. Francisco Font



**FIGURA 5.** Restauración de cerámica en el Museo Arqueológico de Barcelona, Servicio de Investigaciones Arqueológicas, en 1940 (*MMAP*, 1940, lám. XVa).

<sup>2</sup> El restaurador que aparece en la imagen es el mismo que encontramos a la izquierda en la fotografía ya citada “Sala de restauración del MAN durante la guerra”, por lo que sería razonable identificarlo como Díaz Galán.

y que trabajaban con él los restauradores Sr. Alomá y Sr. Alcalá y D. Nicasio Arraiza como ayudante (*MMAP*, 1950-51). Tras el fallecimiento de Font, se hizo cargo de la jefatura el Sr. Sunyer, con los restauradores Alomá y Maragliano y el escultor Sr. Climente (*MMAP*, 1955-57).

Poco a poco se fueron instalando otros talleres, más o menos rudimentarios, en diferentes museos: Valladolid, en 1942, o Mérida, Gerona y Albacete, en 1943 (*MMAP* 1943: 174). Después, sucesivamente, se fueron organizando otros en los museos de Ibiza, Lugo, Sevilla, Granada, Carmona, Toledo, Sevilla, Tarragona o Ampurias, aunque el servicio no fue estable en todos ellos por carecer de restauradores fijos (Dávila y Moreno, 2018). Todas las referencias de restauradores encontradas correspondientes a los años 1940 a 1960 pertenecen a varones, con la única excepción del Museo de Toledo en el que los cuadros fueron tratados en 1945 “por la pintora señorita García Pardo” (*MMAP*, 1945: 138), de la que no se ofrece más información<sup>3</sup>.

En lo que se refiere a la formación, la restauración comenzó a desarrollarse como disciplina en nuestro país tras la reorganización de las Escuelas de Bellas Artes de 1942, impartándose las especialidades de Restauración de Pintura y de Escultura en las de Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia (Hidalgo, 1975: 75/12/4-8). Posteriormente, en los años sesenta ya tan solo existía la Cátedra de Restauración de Cuadros de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, que era optativa (Melchor, 1985: 2). En cuanto a la especialidad de restauración de materiales arqueológicos, seguía sin haber en España ningún tipo de estudio, ni siquiera dentro de los planes universitarios de Arqueología, sobre los que en 1946 se presentaba esta reivindicación:

“Quedan fuera del plan los temas relativos a ‘Técnica de Excavaciones’, ‘Arqueología Oriental’, ‘Arqueología Medioeval’, ‘Historia de la Escritura’, ‘Técnica de la Restauración y la Recomposición’, ‘Museografía’, ‘Sigilografía’, etcétera, etc. [...] Lo que más huérfano queda en la planificación de la formación del arqueólogo en la Universidad es el proporcionarle conocimientos prácticos, no solo con el conocimiento directo de los objetos, sino también los conocimientos complementarios e instrumentales de excavación, clasificación, restauración, formación de ficheros bibliográfico, etc., etc.” (Ballesteros, 1946: 23 y 25).

Es evidente que ya desde entonces había una importante demanda de formación reglada en este sentido.

---

<sup>3</sup> Con toda probabilidad se trata de la artista granadina del grupo de “Las Sinsombrero”, Dña. M<sup>a</sup> Luisa García Pardo, que, además, fue profesora de Pintura en la Escuela de Bellas Artes de Toledo. Puede consultarse el capítulo que le dedica F. García Martín (1999).

## **La moderna conservación-restauración de bienes culturales arqueológicos y la incorporación definitiva de la mujer a la profesión**

En España la Guerra Civil supuso un parón a todo el proceso modernizador que se había iniciado en Europa en los años 30 y que no se recuperó en la posguerra, en gran parte debido al desinterés del franquismo por las nuevas teorías de conservación y restauración, identificadas con la política republicana (Ordieres, 1997: 239; Recio Segoviano, 1980: 23-24). Este estancamiento fue solo paliado por la implicación personal de investigadores como D. Gratiniano Nieto Gallo, introductor de estas materias en la Universidad y, como Director General de Bellas Artes, impulsor del Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología en 1961.

Con la creación de este centro, con un planteamiento científico e innovador, se inició una nueva era de modernidad en el panorama español, dotándolo de una unidad de criterios básicos en el campo de la conservación y restauración de bienes culturales, incluyendo la de materiales arqueológicos. Inicialmente ubicado en el Casón del Buen Retiro, en 1969 fue trasladado al edificio del Museo de América. Dos años más tarde, en 1971, sufrió una importante reorganización, pasando a denominarse Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA). En la década de los ochenta se estableció en el edificio circular de los arquitectos Higuera y Miró, ubicado en la calle de El Greco (Ciudad Universitaria de Madrid), que continúa siendo su sede. Actualmente ha seguido desempeñando su importante labor como Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE) y, desde 2008, como Instituto del Patrimonio Cultural Español (IPCE), aunque ya no es el único organismo de estas características, puesto que se han ido creando otros similares en varias comunidades autónomas con la idea de que en un futuro no muy lejano cada una de ellas cuente con su propio Instituto de Conservación.

Entre los cometidos fundamentales del Instituto Central de Restauración y Conservación se encontraba la formación de nuevos restauradores, como indicaba el propio decreto de creación (2415/1961):

“[...] la necesidad que se deja sentir de un Centro para la formación de los técnicos a los que hayan de encomendarse en el futuro las tareas de restauración y conservación de que se trata, hace aconsejable el que en íntima relación con el Instituto Central de Restauración exista una escuela orientada al expresado fin”

Por tanto, englobaba bajo la misma dirección la denominada Escuela de Procedimientos y Arte de la Restauración y Museología (art. 31 a) o Escuela Central de Restauración (art.121), que no empezó a funcionar hasta cuatro años más tarde y a la que se trasladaron los antiguos estudios de Bellas Artes (“Los criterios básicos...”, 1986: 59). Su reglamento, del que careció hasta 1969 (Orden de 15/03/1969, BOE 9/04/1969), indicaba que se regiría con carácter supletorio por las normas de las Escuelas de Artes Aplicadas



y Oficios Artísticos (Decreto de 24/07/1963) y que su carácter sería “eminente práctico y de formación profesional (art. 11)”. Establecía una duración de tres cursos teórico-prácticos y la expedición de un título oficial a su finalización, indispensable para acceder a plazas “de este carácter en los Centros del Estado”; también consideraba válido para este fin el diploma de Restaurador de las Escuelas Superiores de Bellas Artes (Decreto de 21/09/1942). El decreto de reorganización del Instituto de 1971 (2093/1971, de 23/07) cambió su denominación por la de Escuela de Restauración de Obras de Arte y le asignó un director propio, responsable de “la docencia y formación técnica y profesional de los futuros restauradores del país”. En 1977 se creó el Ministerio de Cultura (R.D. 2258/1977, de 27 de agosto, BOE 1/09/1977) y el ICROA pasó a depender de la Dirección General del Patrimonio Artístico de dicho organismo; fue entonces cuando la Escuela se separó definitivamente del Instituto para mantener su lógico vínculo con el Ministerio de Educación (Amitrano, 1985: 29; Valiente, 1985: 56). En la actualidad, y tras la transferencia de competencias en educación a las comunidades autónomas, depende de la Dirección General de Universidades y Enseñanzas Artísticas de la Consejería de Educación e Investigación de la Comunidad de Madrid.

La Escuela comenzó a funcionar en octubre de 1965 en el Casón del Buen Retiro, sede todavía del Instituto, cuatro años después de su inauguración, cuando los responsables “consideraron que el jovencísimo Centro poseía ya los medios materiales y humanos y la



**FIGURA 6.** El Instituto de Restauración en los años sesenta, aún ubicado en el Casón del Buen Retiro. El Instituto de Restauración en los años sesenta, aún ubicado en el Casón del Buen Retiro. Archivo personal F. Gago.

madurez necesaria como para poner en marcha su proyecto inicial y más importante en el ámbito de la función docente que preveía el decreto fundacional: la Escuela de Artes Aplicadas a la Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología” (Morán Cabré, 2011: 1). Desde el principio hubo dos especialidades: Restauración de Pintura y Restauración de Arqueología, impartidas por los mismos técnicos de la institución en la gran sala longitudinal norte de la primera planta del Casón del Buen Retiro (Morán Cabré, 2011: 3). Se basaba en un sistema de “maestro-aprendiz” en el que los estudiantes estaban contratados como ayudantes, según consta en las nóminas del Instituto, y recibían una enseñanza eminentemente práctica, con apoyo de asignaturas teóricas por las tardes, fuera del horario laboral. Hasta 1969, como decíamos, la Escuela no tenía reglamento, por lo que esa fecha se considera la de creación propiamente dicha del centro, cuyo cincuentenario celebramos el próximo 2019. Coincidió que también en ese año se produjo el traslado del Instituto al edificio del Museo de América, instalándose la Escuela en la torre, donde permaneció hasta 1987 en que pudo ocupar el recién reformado Palacio de las Rejas, en la calle de Guillermo Rolland.

Aunque no hay mucha documentación disponible de aquella época, a través del estudio de las actas de las primeras 25 promociones (1965-1990) hemos tratado de establecer una evolución de la presencia femenina, tanto en el profesorado como entre los alumnos. Ya en la primera plantilla de profesores de 1965 podemos destacar dos mujeres, Dña. M<sup>a</sup> Socorro Mantilla Rojas, profesora de Física y Química, y Dña. Antonia Martínez Chumillas, de Prácticas de Conservación y Restauración de Pintura. Los demás ilustres profesores de los primeros años fueron D. Manuel Pellicer, de Arqueología; D. Matías Díaz Padrón, de Historia del Arte; D. Antonio Zarco, de Técnicas de Pintura; D. Vicente Viñas Torner, de Técnicas y Prácticas de Conservación y Restauración de Arqueología y Dibujo Arqueológico, y D. Justo M<sup>a</sup> de la Encarnación, profesor de Fotografía. En 1965-66 se incorporó Dña. Consuelo Sanz Pastor como profesora de Museología, siendo esta la primera vez que se ofrecía la enseñanza de esta disciplina en España<sup>4</sup>. En los dos cursos siguientes accedieron al puesto Dña. Rosario Lucas Pellicer en Arqueología (1967-68) y Dña. Margarita Mora Rubio en Dibujo Artístico (1968-69).

En los primeros años de la nueva sede de Moncloa, en la primera mitad de la década de los setenta, continuó imparable la incorporación de personal femenino con un goteo constante: en el curso 1970-71, Dña. M<sup>a</sup> Dolores Asquerino en Arqueología y Dña. María S. Sanz Nájera en Prácticas de Restauración de Arqueología; en 1971-72, Dña. Zoraida Dárdenas en Prácticas de Restauración de Pintura y Dña. M<sup>a</sup> Paz Fernández

---

<sup>4</sup> Dato aportado por Dña. María Sanz Nájera, alumna de la segunda promoción de la Escuela, posteriormente profesora y reconocida profesional en el campo de la Conservación y la Restauración de Arqueología. Desde aquí nuestro agradecimiento por esta información y por otras muchas sobre la historia de la profesión.

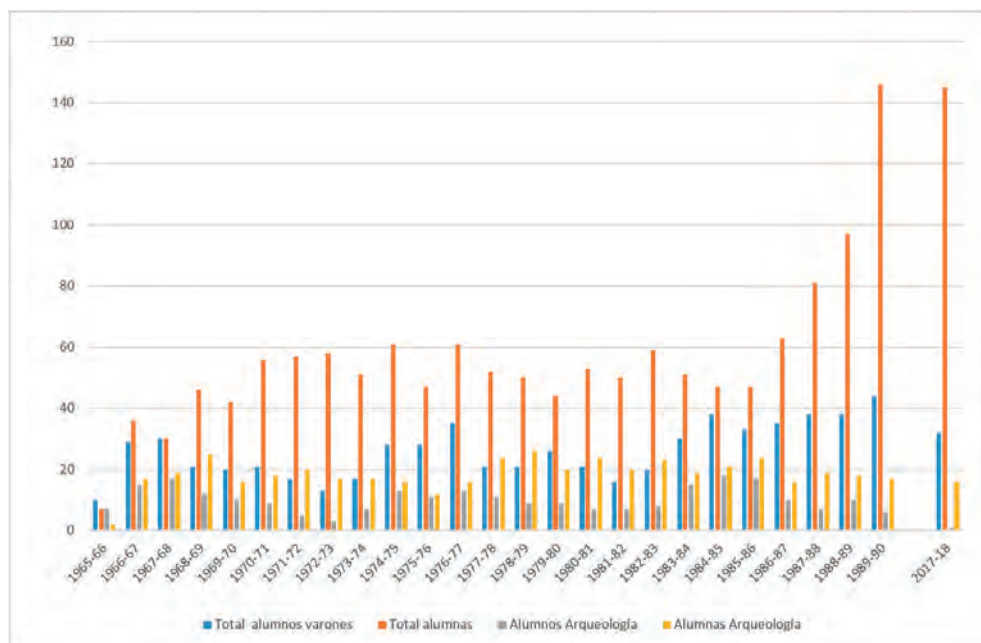
Bolaños en Criterios de intervención; en 1972-73, Dña. M<sup>a</sup> del Carmen Garrido en Historia del Arte y Dña. M<sup>a</sup> Teresa de Urkullu en Dibujo Artístico; en 1973-74, Dña. M<sup>a</sup> José Alonso López en Técnicas y Prácticas de Restauración de Arqueología, y en 1974-75, Dña. M<sup>a</sup> Teresa Escotado en Dibujo y Técnicas Pictóricas y Dña. Eloísa Teresa Grasa Jordán en Física y Química. Sin embargo, en el siguiente curso (1975-76), en el que se produce una importante renovación de plantilla con seis profesores nuevos, entra solo una mujer, Dña. Ángela Recio Segoviano, para Técnicas de Restauración de Pintura. A partir de este momento solo vemos el ingreso de profesores hombres, con alguna excepción y durante cortas temporadas –Dña. Ana Calvo (1979-80) y Dña. M<sup>a</sup> Carmen Bernárdez Sánchez (1982-83), ambas para la asignatura de Prácticas de Restauración de Pintura–, de manera que durante casi toda la década de los ochenta la plantilla es completamente masculina, con la única excepción de la profesora Alonso López.

En 1987-88 comienza un nuevo plan de estudios, con la implantación de dos especialidades más y con una estructura distinta, consistente en un primer año común y dos de especialidad. En este curso y el siguiente solo se pone en funcionamiento la de Conservación y Restauración de Escultura, para lo que se aumenta la plantilla con dos profesores, ambos varones. En 1988-89 se incluye también la especialidad de Conservación y Restauración de Documentos, de forma que el alumnado prácticamente se duplica respecto del plan anterior, lo que supone la contratación de un importante número de profesores, que asciende a once, de los que cinco son mujeres, alcanzándose de nuevo casi la paridad. En el momento actual, en que ya tenemos un último plan de estudios con un Grado de cuatro años y un máster de uno, la Escuela cuenta con una plantilla de treinta y cuatro profesores, diecinueve de los cuales somos mujeres. La proporción ha aumentado notablemente aunque todavía no al mismo nivel en que lo han hecho las alumnas, como veremos.

Para poder observar la evolución del alumnado desde una perspectiva de género, hemos revisado las listas de esos primeros veinticinco años de la Escuela, realizando un recuento de alumnos totales –hombres y mujeres–, por un lado, y solo los de la especialidad de Conservación y Restauración de Arqueología, por otro. Hemos elaborado un gráfico de columnas que nos permite observar claramente los cambios producidos en este sentido a lo largo de todos estos años y obtener una serie de conclusiones. En el primer curso (1965-66), con un número de menos de veinte alumnos, predominan los varones en el total y bastante más en nuestra especialidad, mientras que en el segundo, en el que se triplica el alumnado, las mujeres superan a los hombres casi en un 11 % en el total y solo ligeramente en la especialidad. En el tercero, 1967-68, se equiparan exactamente, manteniendo la leve superioridad en Arqueología, y a partir del siguiente, ya con la creación oficial de la Escuela y el traslado al Museo de América en 1969, la presencia femenina se dispara, duplicando muy pronto a la masculina y, algunos cursos, incluso triplicándola. Algo muy parecido ocurre en Arqueología, exceptuando unos años, entre 1983 y 1986, en que se produce una cierta paridad. Cuando en el

curso 1986-87 la Escuela se traslada al palacio de la Bola y empiezan a impartirse las otras especialidades, se produce un descenso lógico en el alumnado de Arqueología en relación con el total, pero se mantiene una amplia superioridad femenina que muchos años supera en el doble a los varones. Esta situación se ha mantenido más o menos estable a lo largo de los años, con un moderado aumento de las mujeres. Si comparamos las columnas correspondientes al curso 1989-90, en que se impartía una diplomatura de tres años con cuatro especialidades y una ratio de 15 alumnos por profesor, con el curso de 2017-18, en el que hemos refl jado los alumnos del Grado, también de cuatro especialidades pero con una ratio de 10/1, podemos observar que es muy parecida en el número de mujeres, con un cierto descenso en el total de varones, que en el caso de nuestra especialidad es mucho mayor, tendencia que viene notándose desde hace algunos años en que los alumnos hombres se decantan más por otras especialidades, sobre todo la de Escultura.

El importantísimo cambio que se produce cuando la restauración pasa de ser un oficio artesanal a una profesión científico-técnica con una formación reglada, poco a poco se va notando también en la sociedad y las instituciones, de manera que paulatinamente



**FIGURA 7.** Tabla con el gráfico de columnas de alumnos y alumnas –totales y de la especialidad de restauración de Arqueología– de la Escuela de Conservación y Restauración desde 1965 a 1990 y comparación con el curso de 2017-18 (elaboración propia de la autora).

las mujeres van ocupando puestos de trabajo en el propio Instituto de Conservación y Restauración del Patrimonio y en los distintos museos, entre otras.

Habíamos dejado el Museo Arqueológico Nacional en 1937; pues bien, durante todo el periodo siguiente, de casi tres décadas, permanecieron los mismos cuatro restauradores titulares que ya conocíamos hasta la edad de jubilación reglamentaria –entonces de setenta años–, de forma que la mayor parte desempeñó su labor durante más de cuarenta años de servicio en el museo. Díaz Galán se jubiló en 1957, Pérez-Rubín en 1961 y Pérez Fortea en 1965. Por lo tanto, de las cuatro plazas que tenía el museo, solo quedó ocupada la de García Cernuda, con el consiguiente trastorno para la institución, que solicitaba continuamente el ingreso de nuevos restauradores sin conseguirlo. A partir de 1970, la insistencia del director obtuvo sus frutos y consiguió que se dotaran de nuevo las cuatro plazas vacantes por jubilación que, esta vez, obtuvieron profesionales titulados por la Escuela del Instituto Central de Restauración de Obras de Arte. Perteneían, de hecho, a su promoción inaugural y por primera vez incluían una mujer, Dña. Mercedes Martín Roa (1970-1986), que fue la primera restauradora titulada que entró en el museo. Cuando ella se trasladó al Instituto en 1986 fue sustituida por Dña. Olga Cantos Martínez, pero seguía habiendo solo una mujer en una plantilla de cinco cuando, como hemos visto, ya había una clara superioridad de tituladas. Cantos también se marchó al IPHE en 1988 y quedaron dos plazas vacantes que no se cubrieron hasta la oposición de 1992, que ganaron Dña. M.<sup>a</sup> Antonia Moreno Cifuentes y la autora de este trabajo. En 1994 se incorporó Dña. M.<sup>a</sup> Antonia López Gschwind y ya a partir de entonces, al irse jubilando los restauradores que habían entrado desde 1970, sus puestos se fueron ocupando por restauradoras hasta componer en la actualidad una plantilla completamente femenina, incluyendo todo el personal del departamento de Conservación.

## Conclusiones

De lo anteriormente expuesto se deduce la poca o inadecuada investigación que, hasta el momento, se ha llevado a cabo sobre la conservación y restauración arqueológica en España, limitada prácticamente al Museo Arqueológico Nacional. Es esta una asignatura pendiente de la investigación para los profesionales, no solamente referida a los criterios y materiales empleados, sino a la formación y metodología de trabajo de los restauradores, especialmente en los siglos XIX y principios del XX, así como a la reivindicación de su labor, fundamental para la conservación del patrimonio arqueológico. Y, dentro de este contexto, el caso de las mujeres se ha encontrado especialmente abandonado, por lo que queda mucho trabajo por hacer en este sentido, al igual que en tantos otros ámbitos.

La tarea de investigar estos aspectos no siempre es fácil, pero es un hecho que existen muchos datos en archivos de museos y viejas publicaciones que nunca se han estudiado desde este punto de vista. Si esta documentación se investigara de forma minuciosa en

el sentido que nos ocupa, como se ha llevado a cabo en el caso del Museo Arqueológico Nacional y la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, permitiría recabar y extraer una valiosa información que ayudaría a aumentar y mejorar el conocimiento sobre la historia de los restauradores, su formación, técnicas y materiales de trabajo y, especialmente, a localizar y difundir la presencia femenina, tan desconocida en este terreno.

Hemos visto que apenas hubo restauradoras mientras se trataba de una profesión exclusivamente artesanal. El mundo de los oficios siempre ha estado muy cerrado a las mujeres, posiblemente por desconfianza por parte de los clientes y falta de información. Sin embargo, se produce un cambio radical cuando comienza la formación académica reglada, en primer lugar porque el conocimiento da seguridad para enfrentarse al trabajo y, en segundo lugar y fundamentalmente, porque un título oficial iguala a todos los titulados, sean hombres o mujeres. Esta equiparación en la formación poco a poco se refleja en el mundo profesional, al que la incorporación de la mujer, aunque inicialmente lenta, se produce de forma imparable.

Para concluir, me gustaría explicar por qué he puesto un título a este artículo basado en la denominación masculina de la profesión. Esto respondía a que siempre, hasta muy recientemente como hemos visto, se ha tratado de un oficio de hombres. Sin embargo, en la actualidad ha llegado a convertirse en una profesión igualitaria, aunque eminentemente femenina, por lo que el título pasará a ser inclusivo: “La conservación-restauración de bienes arqueológicos desde el siglo XIX. El progreso de las mujeres en la profesión”.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **[1940]**. "Emilio Gandia (1866-1939) (Necrològica)". *Empúries: revista de món clàssic i antiguitat tardana*, 2. Obtenido de [www.raco.cat/index.php/Empuries/article/view/96977/162213](http://www.raco.cat/index.php/Empuries/article/view/96977/162213) [Consulta: 12-03-2010].
- **[1986]**. "Los criterios básicos de actuación en la Conservación-Restauración del Patrimonio Histórico", Mesa redonda, *Koiné*, t. IV, 59-64.
- **Amitrano Bruno, Raúl (1985)**. "Evolución y desarrollo de los criterios de Restauración". En *Revista de Arqueología*, 47, 5-12.
- **Amitrano Bruno, Raúl y Valiente, Santiago (1986)**. "La Conservación y Restauración en España". En *Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas*, ANABAD, XXXVI (3), 481-494.
- **Ballesteros Gaibrois, Manuel (1946)**. "Los estudios de Arqueología en las Universidades españolas". En *Crónica del II Congreso Arqueológico del Sudeste Español*. Albacete. Tirada aparte del *Boletín Arqueológico del Sudeste Español*, 4-7, 22-27.
- **Burch i Rius, Josep et al. (2015)**. *Emili Gandia i la conservació del patrimoni cultural a la Catalunya del començament del segle XX*. Girona: Documenta Universitaria.
- **Conti, Alessandro (1988)**. *Storia del restauro e della Conservazione delle opere d'arte*. Milán: Electa.
- **Dávila Buitrón, Carmen (2018)**. *150 años de conservación y restauración en el Museo Arqueológico Nacional. Una historia imprescindible recuperada*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- **Dávila Buitrón, Carmen-Moreno Cifuentes, María Antonia (1993)**. "El laboratorio de Restauración del Museo Arqueológico Nacional". En *Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas*, ANABAD, XLIII (3-4): 155-176.
- — **(2018)**. "Los inicios de la conservación-restauración en los Museos Arqueológicos españoles". En *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología. 150 años del Museo Arqueológico Nacional* (Madrid, 21-23 de marzo de 2017). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 689-708.
- **Díaz Martos, Arturo (1972)**. "Aportaciones a la Historia de la Restauración en España. Reimpresión de los Tratados de Poleró y De La Roca con los informes del restaurador Gato de Lerma". En *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, 12, 85-154.
- **García Martín, Francisco (1999)**. "M<sup>a</sup> Luisa García-Pardo García, Semblante biográfico". En *Biografías y semblanzas de profesores, Instituto "El Greco" de Toledo (1845-1995)*. Toledo: IES El Greco, 81-86.
- **Hidalgo Brinquis, María del Carmen (1975)**. "Histoire de la Restauration en Espagne". En *ICOM Committee for Conservation, 4th Triennial Meeting Venice, 13-18 October 1975*, 75/12/4/1-12.
- **Luciani, Roberto (1988)**. *Il Restauro: storia, teoria, tecniche, protagonisti*. Roma: Palombi.
- **Macarrón Miguel, Ana María (1995, ed. de 2002)**. *Historia de la Conservación y la Restauración desde la Antigüedad hasta finales del siglo XIX*. Madrid: Tecnos.



- **Macarrón Miguel, Ana María y González Mozo, Ana (1998, ed. de 2004).** *La Conservación y la Restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos.
- **Martínez Justicia, María José (2001).** *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos.
- **Melchor Rodríguez, Leocadio (1985).** "Dos palabras sobre la creación de la Escuela de Restauración y algunos recuerdos de sus primeros tiempos". En *Pátina*, 1, 2-3.
- **Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, (1940-1961).** Madrid: Inspección General de Museos Arqueológicos, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional.
- **Milanese, Andrea (2007).** "Raffaele Gargiulo (1785-après 1870) restaurateur et marchand d'antiquités: notices sur le commerce des vases grecs à Naples dans la première moitié du XIXe siècle". En Rouillard, P. y Cabrera, P. (eds.), *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX* [actas del coloquio internacional celebrado en el Museo Arqueológico Nacional y en la Casa de Velázquez, Madrid, 14 y 15 de febrero de 2005]. Madrid: Ministerio de Cultura, Casa de Velázquez, 59-77.
- **Morán Cabré, Juan Antonio (2011).** "La etapa inicial de la Escuela de Restauración: memoria de unos primeros pasos", texto inédito.
- **Moreno Cifuentes, María Antonia; Culubret Worms, Bárbara; Pérez García, Milagros; Dávila Buitrón, Carmen y García-Patrón Santos, Nayra (2014).** "El proyecto del Laboratorio de Restauración del Museo Arqueológico Nacional". En *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 32, 248-263.
- **Ordieres Díez, Isabel (1997).** "Historia de la restauración, ideología y práctica". En *Actas de los VII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico* (Reinosa, julio-agosto de 1996). Reinosa: Universidad de Cantabria, 217-245.
- **Rada y Delgado, Juan de Dios de la y Malibrán, Juan de (1871).** *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional, cumpliendo con la comisión que para ello les fue concedida*. Madrid: Imp. del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y Ciegos.
- **Recio Segoviano, Ángela (1980).** "¿Conservación o restauración? La situación actual en España. Problemas y posibles soluciones. Carta de la Restauración". En *Actas del II Congreso Nacional de Bienes Culturales* (Teruel, 23-25 de marzo de 1978). Madrid: ICOM-España, 21-30.
- **Roig Picazo, Pilar (ed.) (2010).** *Archivo histórico de restauradores españoles*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- **Ruiz de Lacanal, María Dolores (1994, ed. de 1999).** *Conservadores y restauradores en la historia de la Conservación y Restauración de bienes culturales*. Sevilla: Síntesis.
- — (2004). *El Conservador-Restaurador de Bienes Culturales. Historia de la Profesión*. Madrid: Síntesis.
- **Sanz Nájera, María (1985).** "La Restauración arqueológica en la actualidad". En *Revista de Arqueología*, 47, 42-50.
- **Torrubia Fernández, Yolanda y Monzo Losada, Patricia (2009).** "Museo Arqueológico de Sevilla. Origen, evolución, cambio y continuidad". En *Romula*, 8-9, 257-316.
- **Valiente Cánovas, Santiago (1985).** "La Escuela de Restauración". En *Revista de Arqueología*, 47, 56-59.



# AMPARO BERLINCHES ACÍN

---

**Haciendo y Rehaciendo.**  
Arquitectura, Mujeres y  
Patrimonio: en primera persona

## Pioneras

### Matilde Ucelay Maórtua. Madrid, 1912-2008

Hija mayor del matrimonio formado por el abogado Enrique Ucelay Sanz y por Pura Maórtua Lombera. Su madre, gran amiga de Federico García Lorca, perteneció al Lyceum Club Femenino y fue fundadora de la compañía de teatro Anfistora

Ucelay estudió bachillerato en el Instituto Escuela con excelentes calificaciones académicas, además de la carrera de piano. En 1931 ingresó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Madrid junto con Lali Úrcula, que no acabó la carrera, y Cristina Gonzalo.

Terminó en junio de 1936. Junto con Fernando Chueca Goitia cursó dos cursos en uno, quizás con la idea de ser la primera mujer arquitecto de España, según gustaba de contar el profesor De la Sota.

Al terminar la carrera, sus compañeros de curso le hicieron un homenaje en el Hotel Nacional. En 1936 fue la única mujer miembro de la Junta de Gobierno del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, en la que ejerció el cargo de secretaria. Por causa de la guerra la familia se traslada a Valencia.

En enero de 1937 se casó en Valencia con José Ruiz Castillo, abogado y director de la editorial Biblioteca Nueva. El matrimonio tuvo dos hijos: José Enrique y Javier.

Una vez finalizada la guerra, y como consecuencia de su participación en la Junta de Gobierno del Colegio de Arquitectos de Madrid en 1936, fue juzgada varias veces en consejo de guerra y depurada profesionalmente por la Dirección General de Arquitectura, acusada de “auxilio a la rebelión”. Fue sentenciada el 9 de julio de 1942 a inhabilitación a perpetuidad para cargos públicos, directivos y de confianza, con prohibición para el ejercicio privado de la profesión durante cinco años e indemnización de 30.000 pesetas. La exclusión profesional, producto de la depuración obligada por el Ministerio de la Vivienda a través del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, afectó a más de cien arquitectos, muchos de ellos de Madrid.

En la publicación de Javier Vílchez Luzón (2014) se recogen diversas entrevistas de las que reproducimos algunos fragmentos e información diversa:

“... Sí, seguí construyendo. Dos buenos amigos firmaron los proyectos que realizaba ¿Quiénes? Eso es algo que no sé si debo decirle”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Los arquitectos que ayudaron a Matilde Ucelay tras la inhabilitación eran Aurelio Botella y José María Arrillaga. Vílchez Luzón, 2014: 200.

El título obtenido en 1936 no le fue expedido oficialmente hasta el año 1946. En la década de 1950 su candidatura a la junta directiva de la Asociación de Mujeres Universitarias, de la que fue fundadora con el carnet número 7, fue vetada por las autoridades franquistas. En 2004 obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura a toda su obra.

En otra entrevista de la misma publicación<sup>2</sup>:

“¿Difícil para estudiar arquitectura? Ninguna. Ingresé en la Escuela normalmente, en dos años, como se hacía en 1929-30. Se decía entonces que la Escuela no quería admitir chicas. Nunca fue verdad semejante cosa. Es una leyenda negra y falsa. Fuimos maravillosamente recibidas las pocas chicas que llegamos a la Escuela en mi tiempo. No gozamos de ningún privilegio, pero sí de consideración...”<sup>3</sup>.

“No sé por qué se empeñan ustedes en eso. Nunca fuimos discriminadas en la Escuela de Arquitectura. Aún recuerdo como algunos profesores se levantaban si yo entraba en el aula y junto a él el resto de alumnos. Eran unos tiempos diferentes. Incluso adaptaron un baño para mí. Entonces no había servicios para señoritas en la Escuela. Pero llegaron más mujeres a la Escuela de Arquitectura. Yo no fui la única. Ellas tampoco fueron discriminadas por ser mujeres. Yo ingresé en el verano del 29 tras realizar unas duras pruebas de acceso junto a Fernando Chueca, entre otros. Una de mis preocupaciones fue quedar bien por eso de ser mujer. Era algo común a todas las que estudiábamos en aquellos años”<sup>4</sup>.

“Mi forma de construir no se guiaba por los diferentes estilos que imperaban en el país. Me ocupaba del gusto del cliente. Es importante construir para que la persona que te paga esté satisfecho o satisfecha”<sup>5</sup>.

“Sí. Por las mañanas visitaba las obras con un Seiscientos que tenía. Las tardes las pasaba en casa, en mi propio estudio diseñando, y aún me quedaba tiempo para poder atender las tareas propias de una madre”<sup>6</sup>.

“Mis primeros clientes fueron extranjeros. Ellos estaban acostumbrados a ver en sus países como se le confiaba una obra a una mujer. Tuve clientes rusos, americanos, ingleses, alemanes e italianos”<sup>7</sup>.

---

<sup>2</sup> Castro, 2004, parcialmente reproducida por Vílchez Luzón, 2014.

<sup>3</sup> Vílchez Luzón, 2014: 196.

<sup>4</sup> Vílchez Luzón, 2014: 199.

<sup>5</sup> Vílchez Luzón, 2014: 200.

<sup>6</sup> Vílchez Luzón, 2014: 200. Ucelay tenía estudio y vivienda en la casa que conforma el chaflán entre las calles Alcalá y Goya de Madrid.

<sup>7</sup> Vílchez Luzón, 2014: 201.

En 1953 realiza la Casa Oswald. La señora Oswald visitó el Colegio de Arquitectos pidiendo una arquitecta que pudiera construir su casa en la urbanización Puerta de Hierro de Madrid. Esta obra le abrió las puertas de clientes exclusivos y de alto nivel para los que construyó varias viviendas.

Esto dice la Hermandad en 1958: “el viudo solo tiene viudedad si se halla imposibilitado para el trabajo, en estado reconocido de pobreza y sin hijos o padres que puedan ayudarle”. Se elevó ya en aquellos años una protesta. Matilde Ucelay opina sobre ello: “Sí, porque siendo evidente la necesidad de considerar en iguales condiciones a los profesionales de ambos sexos, en cuanto a deberes y derechos –puesto que todos tributamos el mismo tanto por ciento de nuestras minutas al fondo de la Hermandad– no es fácilmente comprensible que todavía se siga manteniendo desigualdad tan manifiesta”<sup>8</sup>.

Con respecto al traslado de la Casa de la Villa al edificio de Correos de Antonio Palacios:

“Él la construyó para Correos y modifica la es desvirtuar la historia. Ahora se rehabilitará el edificio y se destruirá la arquitectura interior; que es tan importante como la fachada. Es una pena. Madrid ha sido demoledor con su arquitectura. Lo mismo pasó cuando se destruyeron los hoteles del Paseo de la Castellana”<sup>9</sup>.

### **María Cristina Gonzalo Pintor. Santander, 1912-Madrid, 2005**

Coincide con Matilde Ucelay en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

El inicio de la Guerra Civil le impide poder licenciarse antes del año 1940, y una vez acabados sus estudios se da de alta en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, al que pertenecerá hasta 1984. A partir de 1940 trabaja para la Dirección General de Regiones Devastadas, en donde también se encuentra Rita Fernández Queimadelos.

Continuó estudiando para obtener el doctorado, siendo una de las primeras doctoras en Arquitectura de España, titulación que obtiene en febrero de 1967.

Al tiempo se licenció en Ciencias Físicas y Matemáticas, en la Universidad de Madrid. Tras estos estudios, consiguió ser la segunda mujer que ingresa por oposición en el Cuerpo Superior del Instituto Nacional de Meteorología, por lo que accede además al grado militar de comandante de aviación.

<sup>8</sup> Vílchez Luzón, 2014: 196.

<sup>9</sup> Vílchez Luzón, 2014: 197.



Desempeñó toda su actividad profesional en Cantabria. Trabajó en el Observatorio Meteorológico de Santander y fue responsable del servicio meteorológico del Aeropuerto de Parayas hasta el momento de su jubilación, el 31 de diciembre de 1978, a los 66 años. En 1946 es nombrada arquitecta de control del Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, cargo que desempeñaría hasta su baja definitiva del colegio. Fue arquitecta municipal de Los Corrales de Buelna y realizó numerosas viviendas y casas unifamiliares en esta y otras localidades de Cantabria (Santander, Comillas, Castro Urdiales, etc.). Se casó con un maestro de escuela, nacido en Bilbao, Ángel Ausín Careaga, con quien tuvo tres hijos.

Gran amante de los deportes, sobre todo del esquí, llegó a participar en un campeonato nacional en Candanchú con Lili Álvarez, una de las pioneras del deporte en España.

### **Rita Fernández Queimadelos. A Cañiza (Pontevedra), 1911 - Barcelona, 2008**

De padres comerciantes y propietarios de una mercería (La Modernista) en el centro de Orense, donde vivió durante su infancia. Sintió desde muy joven la vocación por la arquitectura, posiblemente por influencia de su abuelo materno, Eduardo Queimadelos

Ribera, que ejercía de agrimensor en A Cañiza. Su padre no apoyaba su vocación pero la insistencia de sus abuelas y la buena situación económica de la familia permitió que Rita pudiese abordar los estudios de arquitectura.

En 1928, con 17 años, se fue a vivir con su abuela materna a Santiago de Compostela, donde realizaría cursos preparatorios de Ciencias Químicas durante dos años, con el objeto de poder acceder a los estudios de Arquitectura. Cursó también Dibujo en la Escuela Elemental de Artes y Oficios de la ciudad. En octubre de 1930 se instaló en Madrid, en la Residencia de Señoritas, y después de preparar dos años de dibujo, ingresó en la Escuela en el curso académico 1932-33.

Entre 1932 y 1936 superó cuatro cursos académicos, aprobando todas las asignaturas. La Guerra Civil interrumpió su trayectoria académica y no pudo reanudar sus estudios hasta 1939. Ese año y el siguiente cursó dos cursos intensivos, con exámenes continuos, los denominados “cursos patrióticos” y consiguió licenciarse en 1940; simultáneamente realizó el servicio de auxilio social, actividad necesaria para poder obtener el título universitario.

Tras terminar la carrera, Fernández Queimadelos recibió la propuesta de uno de sus antiguos profesores, Modesto López Otero y Bravo, catedrático de Proyectos Arquitectónicos y director de la Escuela, de unirse a la Dirección General de Regiones Devastadas (DGRD).

Entre 1941 y 1946 trabajaría en el Área de Proyectos, Negociado de Arquitectura, de la Sección de Reconstrucción de la DGRD. Sus actuaciones más significativas fueron el proyecto para la reconstrucción y rehabilitación del refugio de Nuestra Señora del Pilar del Patronato de Protección a la Mujer de San Fernando de Henares –que no llegó a ejecutarse–, una ampliación de la colonia Tercio y Terol en Carabanchel Bajo, en 1946, o la reconstrucción del antiguo ayuntamiento de Fuenlabrada, en 1946. En paralelo, ejecutó también algunos trabajos en el ejercicio libre de la profesión.

En 1942 se casó con Vicente Iranzo Rubio, licenciado de la Facultad de Ciencias de la Universidad Central. Tuvieron seis hijos. Dos de ellos, al menos, arquitectas, Rita y Dolores Iranzo Fernández. Su marido, Vicente Iranzo, fue catedrático de Química Inorgánica en Murcia. La arquitecta permaneció en Madrid. Tras el nacimiento de su tercera hija en 1947, interrumpió su práctica profesional durante ocho años. En 1955 toda la familia se estableció en Murcia y Rita Fernández reanudó la práctica profesional. De nuevo un antiguo profesor suyo, Francisco Navarro Borrás, arquitecto jefe de la Oficina Técnica para Construcción de Escuelas del Ministerio de Educación, le ofreció trabajo, proponiendo su nombramiento como arquitecta del Distrito Escolar de la Región de Murcia, puesto que ocuparía entre 1960 y 1967.

Entre 1962 y 1967 fue también arquitecta municipal de Mula. Realizó asimismo trabajos como profesional independiente en Murcia y también en Madrid. En 1973 la familia se traslada a Barcelona y Rita abandonaría la práctica profesional, salvo algunos proyectos esporádicos.



## El patrimonio en España hasta 1975

El organismo competente en materia de Patrimonio ha variado en numerosas ocasiones a lo largo del tiempo. Me referiré a los cambios del siglo XX:

**1900-1937:** Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En 1928 existían seis zonas con seis arquitectos encargados de las mismas.

**1937-1939:** Ministerio Instrucción Pública y Sanidad.

**1939:** Ministerio de Educación. Existen las figuras de los Comisarios de Zona y sus correspondientes Arquitectos de Zona.

Comisarios de Zona / Arquitectos de Zona: reorganización de 1940 (siete zonas).

Comisarios de Zona / Arquitectos de Zona: reorganización de 1960 (diez zonas).

**1968-1973:** Ministerio de Educación y Universidad.

Dirección General de Bellas Artes.

Comisaría Nacional del Patrimonio Artístico Nacional (PAN 1968-1974).

Lo que recuerdo de este último periodo en el que comencé a trabajar es que se hablaba de “Los siete magníficos”, arquitectos que hacían casi en exclusiva todas las obras de restauración de España. No sé si eran literalmente “siete” pero se acomodaba el apodo a la vigencia de aquella famosa película. Los que yo recuerdo y conocí fueron:

Luis Menéndez Pidal, José Menéndez Pidal, José Antonio Arenillas, Alejandro Ferrant, Manuel González Valcárcel, Francisco Prieto Moreno, Fernando Chueca Goitia y Manuel Manzano Monís.

## Nosotras y el patrimonio

Mi contacto con la restauración monumental y este mundo histórico-arquitectónico procede de mi gusto por la Historia de la Arquitectura. Nuestro profesor, Fernando Chueca Goitia, era una autoridad en el conocimiento de la materia. Sabía transmitir su entusiasmo con gran énfasis y para ello se ayudaba de una voz grave y potente que transmitía seguridad y credibilidad. Sus clases se llenaban como ninguna otra y había que madrugar para coger sitio en aquella escuela ya algo saturada.

De aquellas enseñanzas y del consiguiente gusto por la materia devino mi elección de cursar la especialidad de Restauración de Monumentos, además de la de Urbanismo que pensé sería más práctica a la hora de encontrar trabajo.

Fue un año estupendo, viajamos con Chueca a Andalucía y no olvidaré sus intervenciones en la catedral de Jaén con aquella enorme voz acrecentada por los ecos del magnífico edificio . Úbeda, Baeza, Granada, etc.

Al finalizar la carrera en junio de 1972, solicité cursar en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander el curso “Urbanística de los Conjuntos Histórico-Artísticos: Revitalización”. Aquel curso fue dirigido por Alberto García Gil, arquitecto muy motivado por la materia que había disfrutado en la beca en Roma y que estaba imbuido de las modernas tesis italianas de la restauración monumental.

Allí entré en contacto con José Menéndez Pidal, Fernando Pulín y otros profesores de la nueva y la vieja escuela de la restauración monumental y rehabilitación de cascos históricos. El curso fue fantástico en todos los sentidos.

Llegado el momento de ejercer la profesión, y comoquiera que lo que quería hacer estaba vinculado a estas enseñanzas, me dirigí a las personas que tenían en sus manos esa tarea y fui a visitar, no sé si con más temor que decisión, a García Gil, entonces Comisario de Monumentos que trabajaba en el Casón del Buen Retiro, y le hice ver mi apetencia de trabajar en aquello. Me dijo: “Puedes venir mañana mismo”. ¡Cuántas veces comparo aquella fortuna con los esfuerzos de los jóvenes de hoy para encontrar un trabajo!

### **Arquitectos asesores del patrimonio artístico nacional**

En el año 1973, cuando entré a trabajar en la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia, encontré caras nuevas y caras conocidas, muchos de ellos mayores que yo. La “plantilla” estaba formada por tres mujeres y cinco hombres:

María Ángeles Hernández Rubio Muñoyerro, Ana Iglesias González, Amparo Berlinches Acín, José Sancho Roda, Eduardo González Mercadé, Cervantes Martínez Brocca, José Miguel Merino de Cáceres y Manuel Manzano-Monís López-Chicheri.

También coincidí en el tiempo con Manuel Cuadrado Isasa, Ignacio Lafuente, Gustavo de Teresa, Santiago Camacho y otros que pasaron y marcharon, en casi todos los casos por causas económicas y casi siempre con pena de dejar aquel trabajo que entendíamos privilegiado.

Pueden comprenderse estos abandonos cuando se conoce la cuantía de nuestro salario. Nuestro primer contrato de 1 febrero 1973 era de 15.000 pts. (90 €); recuerdo, además, que algunos meses este cobro se hacía contra la obra de restauración de Santo Domingo de Silos..., eran tiempos de buscar el dinero donde lo había.

También recuerdo que cuando había que ejecutar una obra de restauración “por emergencia”, es decir, un derrumbe, inundación, o simple recurso para poder realizar algo imprescindible, se nos ingresaba a los arquitectos que íbamos a ejecutar la obra la cantidad estimada para la reparación ¡en nuestra cuenta corriente!, lo que, francamente, creaba no poca inquietud, desde luego más en nosotros que en la propia administración. ¿Confianza?, ¿imprudencia?, creo que simplemente deseo de hacerlo con la máxima efectividad y con los recursos que los responsables tenían a mano.

Aquellas obras las hacíamos de ofici , es decir, sin cobrar honorarios y, lo que es peor, sin estar cubiertos por un seguro de responsabilidad civil..., y si lo querías lo tenías que pagar de tu bolsillo.

Debido a los criterios transmitidos por García Gil y lo aprendido de la Teoría de la Restauración derivada de las cartas internacionales, nuestro modo de actuar con respecto a los proyectos que informábamos y redactábamos era consecuencia de estas tesis ya apuntadas en la Carta de Atenas de 1931: “[...] abandono de las restituciones integrales”, o de la Carta de Venecia de 1964: “[...] detener la restauración donde comienza la hipótesis. Cualquier actuación debe llevar el signo de nuestra época[...]”, “La restauración estará siempre precedida de un estudio histórico y arqueológico”.

Los criterios de estos documentos fueron la esencia de las actuaciones deseables en las intervenciones de restauración y así se formalizaron en un incipiente Instituto de Restauración, que se promovió desde la propia administración responsable y en el que tuvimos ocasión de escuchar a profesores jóvenes que nos imbuyeron de las nuevas doctrinas. La frase acuñada para tal filosofía era la huida del “mimetismo folclórico” que fue nuestro catecismo.

Ya en 1975 se nos aumentó el sueldo a 28.300 pts. (171 €). Creo recordar que entonces pagaba a la persona que cuidaba de mi casa 12.000 pts.

Nuestro lugar de trabajo era la planta alta del Casón del Buen Retiro. Una gran sala con los arquitectos de zona donde se resolvían los distintos expedientes y otra con la zona de redacción de proyectos con aparejadores y delineantes. De aquella plantilla más estable en el tiempo de ocho arquitectos, tres éramos mujeres. No tengo percepción de discriminación alguna en nuestro trabajo. No más que la que puede sufrir cualquier mujer al hacer el suyo..., es decir, el machismo imperante, pero nunca de nuestros jefes o compañeros.

El territorio nacional se repartía entre nosotros con gran esfuerzo y carga de trabajo:

- Autorizaciones de obras en Conjuntos Histórico-Artísticos. Toda obra tenía que tener un permiso de Bellas Artes previo a la obtención de licencia de obras.
- Comisiones de Patrimonio. Las había en casi todos los Conjuntos Históricos de la geografía española. Se componían de personal de los ayuntamientos y diputaciones corres-

pondientes; también lo que se llamaban “consejeros locales”, personas con conocimientos del patrimonio local que actuaban gratuitamente; arquitectos de las delegaciones colegiales; nosotros, los “arquitectos de Madrid”, y algún otro personaje enterado... del obispado, etc.

En aquellas comisiones se veían los expedientes de obras. Cifra importante pues las comisiones se reunían una vez al mes de media, además de asuntos relativos al patrimonio de cada lugar, obras a realizar, etc.

- Declaraciones de nuevos Monumentos. Cada arquitecto hacía los expedientes de su zona, y aunque regulamos la documentación requerida y los trámites administrativos, era un trabajo bonito pero costoso con viajes al lugar, etc.

- Proyectos de restauración. Los que eran necesarios en cada zona, aunque había colaboración de arquitectos externos, muchos de ellos residían en las zonas correspondientes y colaboraban en las comisiones y otras tareas.

- Obras por emergencia. Las que surgían en cada zona y había que atender con continuos viajes de visita de obra.

A nosotras, mujeres, se nos asignaron siempre tareas semejantes a las de nuestros compañeros, sin discriminación positiva o negativa. Es más, nuestras zonas asignadas tenían bastante responsabilidad y carga de trabajo. Yo me encargué de Madrid desde el año 1977.

## **1977. El conjunto histórico de Madrid**

En el año 1977, en el Ministerio de Cultura y Bienestar<sup>10</sup> la política imperante en cuanto a edificación en Madrid era una abusiva especulación. Ya habían caído para entonces los palacetes de la Castellana y la piqueta sobrevolaba sobre cualquier actuación urbana, pues la ordenanza municipal era permisiva y la legislación de patrimonio para la capital inexistente.

Para entonces, Fernando Chueca Goitia había sido nombrado Comisario de Monumentos y con su gran conocimiento de Madrid pensó en proteger una gran parte de la ciudad como Conjunto Histórico-Artístico. Preparamos un plano con un ambicioso recinto, que curiosamente excluía la Gran Vía. Chueca nunca fue partidario de esta ruptura urbana que dio al traste en su momento del continuo urbano con desaparición de algunas piezas

---

<sup>10</sup> Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Sub. Gral. del Patrimonio Artístico, Servicio de Conservación y Restauración.

importantes. Creo que la que más afectó a su criterio negativo fue la demolición de la capecera de la iglesia del Caballero de Gracia de Ventura Rodríguez. Se delimitó una zona como CHA y otra de protección del entorno, también bastante amplia. Para justificar la importancia de la propuesta señalamos hasta 150 edificios singulares que daban cuenta del valor de lo contenido en la propuesta.

En aquella fecha era secretario general técnico del Ministerio de Cultura y Bienestar Federico Mayor Zaragoza, que acogió la iniciativa con tal entusiasmo que decidió que la incoación del CHA iría acompañada de la incoación como Monumento Histórico de aquellos 150 edificios señalados por nosotros. Y así se incoó en 1977 el Conjunto Histórico-Artístico de Madrid (BOE de 08/07/1977).

Poco después de la incoación del CHA de Madrid, Fernando Chueca fue sustituido por Dionisio Hernández Gil; gran conocedor del patrimonio y buen arquitecto, había sido becado de Roma y tenía un concepto moderno y renovado de la actuación restauradora.

Tras una nueva organización de la Dirección General<sup>11</sup>, él fue designado subdirector general del Patrimonio Artístico y nombró jefe del Servicio de Conservación y Restauración a Manuel de las Casas, arquitecto notable por sus obras y su trabajo en la Escuela de Arquitectura, conformando así un equipo de ideas renovadoras y gran apertura.

En este periodo fueron muchos los arquitectos ajenos a la casa que comenzaron a trabajar en restauración monumental. Nombres conocidos y reconocidos cuyas actuaciones supusieron una catarsis en los criterios y un resultado desigual.

Nosotras tres continuamos esta deriva al igual que nuestros compañeros, aprendiendo y consolidando criterios y trabajando al mismo ritmo intenso.

Tras la incoación del CHA de Madrid, todas y cada una de las obras comprendidas en él debían ser examinadas y aprobadas por la Dirección General de Bellas Artes, lo que suponía un gran desgaste para el administrado pues debía tramitar ante ambos organismos las obras pretendidas y sin la aprobación previa de la DGBBAA, no podía obtenerse licencia municipal.

Esta doble tramitación se suavizó con un convenio entre la Dirección General y el Ayuntamiento que reguló el informe conjunto de ambos organismos mediante una “Reunión Conjunta” en la que se veían los expedientes sometidos a ambas competencias y que obtenían en un solo acto el permiso de BBAA y la posterior licencia de obras. Esta reunión conjunta estaba compuesta por arquitectos del Ayuntamiento, de la Comisión de Pla-

---

<sup>11</sup> Trasladada en 1977 al Ministerio de Turismo, hoy Defensa, en el paseo de la Castellana.

neamiento y Coordinación del Área Metropolitana de Madrid, del Ministerio de la Vivienda, del jefe de Monumentos y por mí misma, como arquitecto de la zona de Madrid.

Esta comisión fue un gran avance en la resolución de expedientes y el germen de la que más tarde sería la Comisión Local de la Comunidad de Madrid, y la posterior CIPHAN del PGOUM de 1985, y posterior de 1997. Los artífices de esta conjunción administrativa y de criterios fueron Eduardo Mangada, entonces gerente municipal de Urbanismo; Dionisio Hernández Gil, subdirector de Patrimonio Artístico, y Javier Tusell, director general de Patrimonio Artístico.

### **1981. El Premio Nacional de Arquitectura en Restauración Monumental**

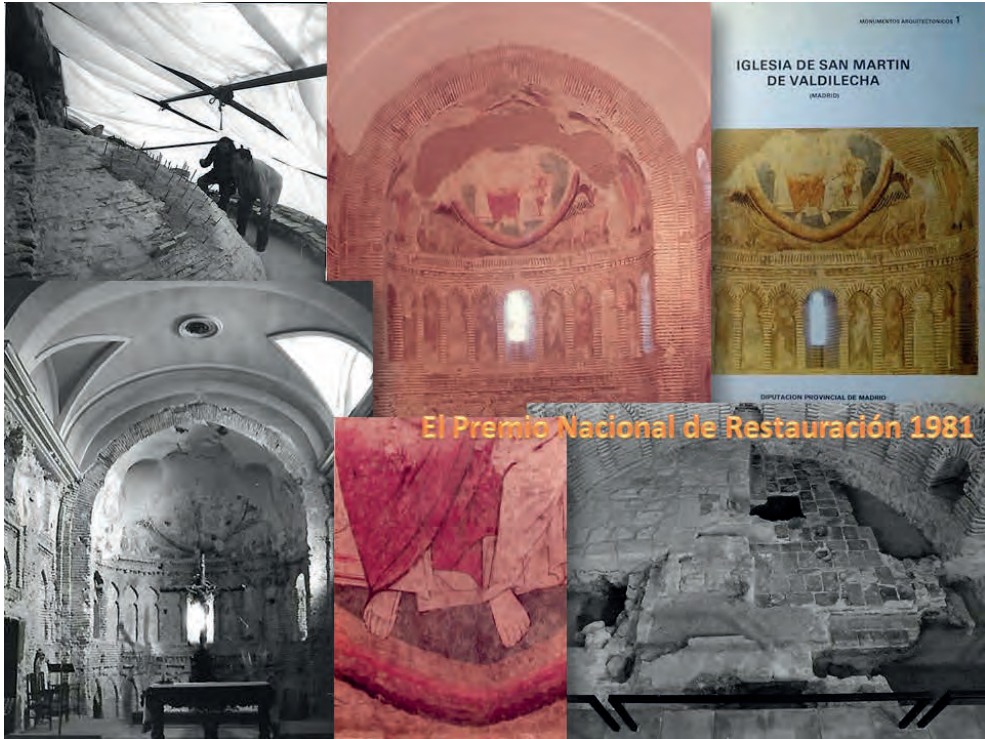
Se convoca por primera vez en 1980 este premio con el objetivo de visibilizar esta especialidad arquitectónica, que tanto se estaba potenciando, y dar a conocer las actuaciones más importantes.

Yo en esa fecha había iniciado varias actuaciones promovidas por la Diputación Provincial de Madrid para las que había sido designada como arquitecta por Dionisio Hernández Gil.

Se podrían resumir en las iglesias con elementos mudéjares de Valdilecha, Pezuela de las Torres y Camarma de Esteruelas. La primera de ellas, Valdilecha, fue un trabajo precioso de descubrir los elementos mudéjares en una iglesia muy transformada, que al retirar un retablo barroco de la cabecera, pretendiendo una discutible fidelidad al Concilio Vaticano II como sucedió en muchas iglesias españolas, dejó al descubierto los restos muy debilitados estructuralmente de una magnífica cabecera mudéjar. En la restauración intervinieron las arqueólogas Hortensia Larrén y Concha Abad, a las que supervisaba Luis Caballero Zoreda, los reconocidos restauradores de pintura mural Juan Ruiz y Santiago Ferrete, además del aparejador Jesús Higuera. Se compatibilizó excavación arqueológica con consolidación estructural y restauración de pinturas, dejando visibles los hallazgos en una actuación creo que pionera. Fue un trabajo muy interesante y divertido aunque también bastante difícil y comprometido. Yo estaba muy contenta con el resultado, me presenté al premio y lo obtuve.

El resto de ganadores fueron:

- Casa Thomas de Barcelona: Estudio PER (Bonet, Cirici, Clotet, Tusquets).
- Observatorio Astronómico de Madrid: Antonio Fernández Alba.
- Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de el Escorial: Mariano Bayón y José Luis Martín Gómez.



## 1985. Las comunidades autónomas. Madrid

Y llegan las comunidades autónomas. Juan Miguel Hernández de León es el primer director general de Patrimonio Cultural. Nos conocíamos y él conocía mi trabajo y me ofreció hacerme cargo de lo que llamó Centro Regional de Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico-Artístico. No sabíamos cuál sería el futuro de un ministerio con las competencias cedidas, así que accedí sin pensarlo mucho, y conmigo se vino Ana Iglesias, mi compañera y amiga desde los años de la ETSAM.

Hubo mucha suerte en la posibilidad de crear un equipo con la gente que creía pudiera trabajar en este centro, y así se apuntaron a ello tras mi invitación un estupendo equipo de arquitectos, cuya responsable más directa era Ana Iglesias, en el que estaban: José Juste, José Miguel Rueda y Ángeles González; historiadores de arte, bajo la responsabilidad de María Jesús de Torres Peralta: Carmen García Fresneda, Gloria Esparraguera y Ana García Páramo; arqueólogos, liderados por Fernando Valdés: Pilar Mena, Fernando Velasco y Antonio Méndez; aparejadores: Santiago Hernán Martín, Juan Risueño e Isaac Sanz; además, claro, de delineantes, secretarías, etc.



Dirección General  
de Patrimonio Cultural



**Comunidad de Madrid**  
Comunidad de Cultura y Deportes  
AB/PM

## 1985 la Comunidad de Madrid

ARACELI PEREDA ALONSO, DIRECTORA GENERAL DE PATRIMONIO CULTURAL DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID.

C E R T I F I C A: Que D<sup>a</sup> AMPARO BERLINCHES ACIN, desempeña el cargo de Directora del Centro Regional de Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico Artístico desde su creación. Dicha contratada ha ejercido las funciones que en el decreto de creación de dicho Centro se recogen desde la transferencia de competencias que por el Ministerio de Cultura tuvo lugar por Decreto

**Centro Regional de Restauración del Patrimonio**

Arqueólogos: Fernando Valdés / Pilar Mena / Fernando Velasco / Antonio Méndez

Historiadores: María Jesús de Torres / Carmen García Fresneda / Gloria Esparraguera / Ana García Páramo

Arquitectos: Ana Iglesias / José Juste / José Miguel Rueda / Angeles González

Aparejadores: Isaac Sanz / Juan Ruiz / Santiago Hernán /



Formamos un equipo estupendo con la ventaja de que, aunque había sobre el papel distintos grados de responsabilidad, la jerarquía era nominal, pues como contratados laborales que éramos no podíamos ejercer legalmente tal jerarquía y el sueldo era el mismo para todos los laborales transferidos. Los nuevos fichajes tenían unos contratos precarios hasta que consiguieron aprobar una oposición a “laborales” que pudimos convocar, la figura más absurda e injusta de la Administración en la que jamás puedes ascender de modo oficial, ejerciendo sin jerarquía reconocida y salario coherente las más altas responsabilidades. ¡Una ruina!

Yo creo que fue una excelente experiencia formar un equipo elegido con personas de confianza y con mucha ilusión. Nos ocupamos de formarnos, montar exposiciones, ir a cursos y trabajar bastante, y siempre en un clima de amistad y confianza. Es curioso que a día de hoy muchos de estos contratados siguen trabajando en Patrimonio de la Comunidad de Madrid, soportando el mayor peso laboral y sin un reconocimiento jerárquico y económico más que merecido que legalmente solo puede ejercer un funcionario. Siempre esperamos vanamente una oposición a un Cuerpo de Restauradores de Patrimonio que nunca se celebró.



## 1985. Bienvenida de la CEE a España y Portugal

La CEE prepara la bienvenida a España y Portugal mediante una invitación a mujeres que en algún campo tienen cierta significación. Así, formaron parte de esta “embajada ibérica” periodistas, actrices, abogadas, políticas, etc., llamándome en el último minuto como representación “profesional-técnica” y en base al premio nacional obtenido. El objetivo señalado en la invitación era en resumen:

“[...] Deseamos que esta operación, aparte de su aspecto amistoso, pueda conducir a resultados positivos en la acción conjunta de todas las mujeres europeas para mejorar su situación dentro del marco comunitario”.

Fueron días estupendos de recepciones con los más altos representantes políticos de los distintos países –entonces diez–, además de entrar en contacto con muchas mujeres notables de la vida española. Una experiencia inolvidable.



**1985 Bienvenida de la CEE a España y Portugal**

COMMISSION  
DES  
COMMUNAUTÉS EUROPÉENNES  
COMMISSION GENERALE DE L'ÉCONOMIQUE  
Communication et Culture  
Service Information Femmes

Bruxelles, le 21 Janvier 1986

Querida Señora,

Agradecemos su participación en el viaje "Bienvenida a las mujeres de España y Portugal", que promete ser un acontecimiento totalmente excepcional.

Su destino sera : ITALIA e IRLANDA

En los dos países que va a visitar, se ha anunciado su llegada a las instancias gubernamentales, a las organizaciones femeninas y a la prensa. En todos los medios implicados hay numerosas mujeres trabajando para preparar eficazmente su acogida, sus contactos y todos los detalles de su estancia.

Si desea una información más amplia sobre la Comunidad Europea y los logros obtenidos hasta ahora en beneficio de las mujeres, nuestras oficinas de la Comunidad estarán encantadas de informarle y facilitarle la documentación necesaria.

Deseamos que esta operación, aparte de su aspecto amistoso, pueda conducir a resultados positivos en la acción conjunta de todas las mujeres europeas para mejorar su situación dentro del marco comunitario.

Esperándola con impaciencia, le rogamos acepte nuestros saludos más solidarios y calurosos.

*Jef Pirlot*  
Jef Pirlot  
La organización de la operación "Bienvenida"

Téléphone: Ligne directe 226... Standard: 255 11 11 Fax: COMEUR B 21877 Adresse #Migrants/COMEUR Bruxelles

## 1987-1995. Subdirectora General de Arquitectura

Eduardo Mangada, consejero de Política Territorial, me ofrece este puesto en la Dirección General de Arquitectura. No lo pensé mucho, pues la confianza que tenía en Eduardo Mangada y el conocimiento de su labor me decidieron a aceptar este puesto, del que tomé posesión en un acto formal ante Joaquín Leguina, entonces presidente de la Comunidad de Madrid, si bien antes de aquel acto derramé muchas lágrimas pensando que dejaba el Patrimonio y que podía ser una decisión equivocada.

Nada más lejos de la realidad. Mi director general era Rodolfo García de Pablos, al que conocía poco y terminé conociendo mucho en aquellos ocho años. Tuve la inmensa suerte de que tanto él como Mangada atendieron todas mis iniciativas y me “dejaron trabajar” en aquello que entendía podía ser eficaz e interesante.

Destacaré como trabajos vinculados a la normativa que era la denominación del puesto una “Instrucción para la redacción de Catálogos de Planeamiento”. Estos catálogos son documentos que deben contener los Planes Generales y que recogen los elementos arquitectónicos relevantes en un municipio. Hasta entonces, los redactores hacían su selección y designaban a su criterio los grados de valor de estos elementos, su denominación y las obras en ellos permitidas. Al no ser coherentes entre sí, se creaban graves problemas para la gestión, tanto en la Dirección General de Arquitectura, que debía aprobarlos, como en la Dirección General de Urbanismo, en cuyo planeamiento se incluían. Desde entonces y con esta pequeña publicación se subsanó la diversificación de categorías, que se ajustaron a las de elementos con categoría Integral, Estructural y Ambiental, y las consiguientes obras permitidas en cada uno de ellos.

Otro trabajo importante fue la coordinación de las bases de datos de precios de la edificación. En aquella época, la base de precios del Ayuntamiento de Madrid y la de la Comunidad no coincidían, es decir, un ladrillo no costaba lo mismo dependiendo de en qué base consultaras. Lo mismo sucedía con los distintos programas informáticos, pioneros en aquella época, que gestionaban las bases de precios y los consiguientes proyectos arquitectónicos.

Durante dos años tuvimos reuniones con ambas parcelas, con redactores de programas que terminaron creando una herramienta llamada FIEBDC3 (Formato de Intercambio Estándar Base de Datos), y con redactores de bases de datos de toda España que se pusieron de acuerdo en la estructura de sus distintas bases de precios, creando a su vez el concepto de “precios paramétricos” y una gran Base de Precios de Restauración que encargamos expresamente para aplicar en proyectos de Restauración. Otra vez el Patrimonio...

Pasado algún tiempo se cambió la denominación de Coordinación de Servicios y Normativa por la más tradicional Subdirección General de Arquitectura. Más normal y acorde con mi trabajo.



Y en estos años emprendimos otra tarea ingente y de la que me siento especialmente orgullosa. El Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid había redactado y publicado en 1982 la *Guía de Arquitectura de Madrid*, dos volúmenes con más de mil referencias de edificios importantes de Madrid. En conversación con el COAM, planteamos desde la Dirección General de Arquitectura ampliar esta publicación recogiendo edificios y conjuntos importantes de los pueblos, con el fin de mostrar el interés arquitectónico e histórico que contenía la Comunidad de Madrid más allá de su capital.

Comenzamos este proyecto con los municipios contenidos en el Área Metropolitana y después de hacer un convenio entre ambos organismos, dividimos el territorio en dos equipos que coordinábamos fijando los contenidos de cada municipio, su historia particular y la estructura de los textos e ilustraciones, estableciendo tipologías a desarrollar en cada uno.

En 1991 se publicaron los dos primeros tomos con 22 municipios del entorno de Madrid, con la idea de continuar la labor de estudio y publicación de toda la comunidad.





## Tejiendo y destejiendo

Toda esta labor de los años descritos fue compatible con la redacción de proyectos y ejecución de obras en todos los organismos en que trabajé, siempre vinculadas a la restauración arquitectónica y monumental. Cerca de cien obras, pequeñas y no tanto, de emergencia y con proyecto desarrollado, de edificios y monumentos, de espacio urbano, de edificios representativos, ayuntamientos, etc.

Yo señalaría como favoritos la Capilla del Oidor en Alcalá de Henares: restos de la iglesia en que bautizaron a Cervantes y en la quedaban poco más de unos muros descabezados y sin cubierta. Es un ejemplo de restauración con identificación de la nueva arquitectura y respeto por los restos existentes como base para una interpretación contemporánea del edificio, sin mimetismo ni reconstrucción. Este criterio lo empleé también en la restauración de la capilla de Santa María del Conde en Molina de Aragón como salón de actos del contiguo ayuntamiento que también restauré.

Mis iglesias mudéjares: San Pedro el Viejo en Madrid, Valdilecha, Camarma, Pezuela de la Torres..., un disfrute de estudio y conocimiento, restauración de sus artesonados, excavación arqueológica, restauración de pintura mural, rehabilitación de paramentos de ladrillo, etc. Y de todo un poco hasta llegar a un gran número de obras diversas.

## 1999. COAM. El Servicio Histórico. Arquitectura de Madrid

En ese año me presenté a la Junta de Gobierno del COAM, con Fernando Chueca como decano. Candidatura de 16 arquitectos, y entre ellos, 4 mujeres.

En este periodo en que había tanto que hacer en el COAM se me encargó crear la Comisión de Patrimonio. De los colegas que se presentaron, conformaron la comisión: Carmen Rojas, Antonio Lopera, Alberto Arias, Cristina García, Miguel Lasso y Vicente Patón. Todos ellos eran amigos y muchos colaboradores en otros trabajos.

En el COAM había existido el Servicio Histórico con grandes frutos como la *Guía de Arquitectura* antes mencionada, que fue publicada en 1982. Tras sucesivas juntas de gobierno, el Servicio Histórico dejó de ser operativo y quedó reducido a una sola persona, Paloma Barreiro, y a un pequeño cuarto donde se amontonó el archivo. Comprendimos que había que renovar ese importante servicio al colegiado, que fuera un soporte cultural e histórico de nuestra actividad colegial. El Servicio Histórico se renovó, y tras un gran esfuerzo por conseguir un espacio digno y suficiente se puso en marcha bajo la dirección de Miguel Lasso.

La Comisión de Cultura se reunía cada semana y entre las tareas que nos fijamos figuró la actualización de la *Guía de Arquitectura de Madrid*. En primer lugar publicamos lo que

llamamos “Guía básica”, una recopilación de los edificios más importantes que pudiera ser utilizada por el turista o persona interesada para conocer lo esencial de la arquitectura de la capital.

Tras este primer impulso nos planteamos la redacción de una guía completa de arquitectura de Madrid que tuviera, además de un soporte papel con reflejo planimétrico, un soporte informático ágil y con búsquedas por distintos campos de interés: autores, situación, época, etc.

Fue un trabajo exhaustivo de dos años con varios equipos, en total 19 personas, que recorrieron la ciudad. Arquitectos, historiadores y documentalistas que nos reuníamos periódicamente para contrastar criterios, definir objetivos y dar a la publicación una coherencia de contenidos, todo ello coordinado con los autores del programa informático, la empresa INGRA y el equipo de publicaciones del COAM, con Pedro Ibáñez a los mandos.

Dos años muy intensos y muy productivos con enormes debates acerca de qué edificios de los recopilados por los equipos debían publicarse. La guía *Arquitectura de Madrid* se elaboró en estos dos años 2000-2002 y sus dos primeros tomos, que abarcan el interior de la M-30, se publicaron con alguna demora, debida al cambio de Junta de Gobierno, en diciembre de 2003. A su presentación acudió Fernando Chueca, ya muy enfermo, en una de sus últimas apariciones públicas. Esta publicación, hoy agotada, es un puntal documental para conocer la arquitectura de nuestra ciudad con la primera herramienta informática de gestión de más de dos mil elementos. Tuvo una gran repercusión mediática y ello contribuyó a ampliar su contenido geográfico a la totalidad del municipio. Este trabajo fue continuado y dirigido con los mismos criterios y metodología por el Servicio Histórico colegial.

Paralelamente, la otra gran publicación de los municipios de la Comunidad avanzaba con la colaboración de la Dirección General de Arquitectura y del Colegio Oficial de Arquitectos. Pude dirigir y coordinar este trabajo, iniciado cuando estaba en la DGA, en las zonas Centro, Norte y Oeste, sus primeros siete tomos. Desde el COAM y en la Junta de Gobierno en que participé se redactó y publicó la zona Sur con la misma metodología y criterios, otros cinco tomos, esta vez coordinando el equipo del COAM. El trabajo se finalizó por los mismos organismos promotores y sin intervención, con la inestimable dirección técnica de Felipe Prieto y Miguel Lasso.

Esta intensa e inmensa obra es un documento imprescindible para cualquier trabajo sobre todos y cada uno de los municipios de la Comunidad de Madrid. En este momento, es base para fijar criterios de redacción de los catálogos municipales de elementos a conservar, así como el documento con el cual el COAM determina qué proyectos de demolición no se deben visar sin cautela previa.

## Y aún más patrimonio...

Ya en 2004, por encargo del Ayuntamiento, trabajé en una mejora y ampliación de los contenidos de la *Guía* para el distrito Centro. Amplié en él lo que estimo deberían ser los contenidos completos, para empezar, de la guía informática: vinculación de la protección de patrimonio con el grado de catalogación municipal, zona de entorno de los BIC, enlaces a las webs ya entonces numerosas de los edificios institucionales, fotografías exteriores e interiores en color –la guía tenía solo fotos B/N de exteriores–, así como recopilación de la información específica de cada edificio y sus horarios de visita, etc. Pienso que una verdadera actualización de la *Guía de Madrid* debería contener toda esta información.

En 2008 se me encarga por el Ayuntamiento, Área de Las Artes, una recopilación de los monumentos conmemorativos urbanos de Madrid. Concebimos este trabajo a partir del inventario municipal, que era un archivo *Excel*, y propusimos una serie recorridos por equipos que darían una visión del estado y características de cada uno de los elementos, clasificación tipológica, estudio histórico, autores, fecha, medidas, descripción de su estado físico, etc., de cada elemento que también sirviera de herramienta para la gestión de su mantenimiento. Este trabajo de más de dos mil elementos urbanos se soportó y se soporta en la web [www.monumentamadrid.es](http://www.monumentamadrid.es). Este trabajo también tuvo una gran repercusión y es un buen documento, el primero tan completo de los monumentos urbanos de Madrid.

En 2010, y para conmemorar el centenario de Gran Vía, se me encarga, también por el Área de Las Artes del Ayuntamiento, un estudio pormenorizado de los edificios de Gran Vía.

Lo redactamos Vicente Patón, Alberto Tellería y yo misma, con ayuda del documentalista Gonzalo Muñiz. Es una ampliación de la *Guía* para este área y contiene una introducción histórica de Miguel Lasso. Cada elemento contiene planos históricos de Archivo de Villa de todos y cada uno de los edificio , planimetría, bibliografía, descripción, autores, etc. Se soporta en la misma web.

## Madrid, Ciudadanía y Patrimonio

Y así llegamos (llego) a la actualidad. Siempre desde el Patrimonio.

En todos nuestros trabajos y aproximaciones al asunto patrimonial pensábamos que era necesario constituir una plataforma cívica que diera voz a las personas interesadas por los asuntos del patrimonio de los que esta ciudad, por desgracia, está muy necesitada.

Esta ocasión surgió en 2009 con la conjunción de una serie de asociaciones dedicadas a temas puntuales del patrimonio y la idea de agruparlas en una plataforma que las contuviera y procurase una mayor cobertura a estas asociaciones monográfica .





El 29 de noviembre de 2009 se crea en El Ateneo la asociación Madrid, Ciudadanía y Patrimonio, auspiciada por unos cuantos interesados en la materia, entre los que me encontraba, y que fuimos presididos por Vicente Patón, arquitecto, gran amigo y con el que colaboré en prácticamente todos los trabajos de investigación y publicaciones de patrimonio.

Vicente fue un grandísimo presidente, con su discreción y habilidad, la asociación fue incidiendo en la vida pública, impartiendo conocimiento y criterio, y creo no equivocarme al afirmar que si no fuimos atendidos en todas nuestras demandas, conseguimos el respeto de la administraciones y una plataforma de conocimiento y difusión de nuestro patrimonio, además de la posibilidad de dar voz a iniciativas de particulares, asociados o no.

Vicente Patón desgraciadamente falleció en 2016, y desde octubre de ese año presido la asociación, y así seguimos, ya toda una vida dedicada casi ininterrumpidamente y con intensidad a esta causa que es de todos.



## Mis compañeras

La iniciativa de estas jornadas *Tejiendo Pasado. Patrimonio Cultural y Profesión en Género Femenino* me han hecho pensar y conducido irremisiblemente a contar mi vida profesional. Pero, ¿qué fue de mis compañeras de andadura?

María Ángeles Hernández Rubio, por lo que sé, y después de nuestro trabajo común en el que restauró monumentos importantes, y tras la constitución de las Autonomías, ejerció la profesión en el Ministerio de Asuntos Exteriores, y tengo noticia de que algunas de sus obras fueron rehabilitaciones de embajadas y edificios de segu o interés patrimonial.

Ana Iglesias, en los años de la Dirección General de Bellas Artes, ejerció el control de diversas zonas del Norte de España y realizó, además, numerosas obras de restauración monumental. Más tarde compartimos también experiencia y amistad en la Comunidad de Madrid, hasta que fue designada para ocupar la Jefatura de Rehabilitación de Vivienda en la Empresa Municipal de la Vivienda de Madrid, lo que la mantuvo en relación con el patrimonio, sus técnicas y metodología que tan bien conocía y había ejercido. Pasados quince años en este puesto, fue directora de Proyectos de Innovación Residencial, puesto que ejerció con gran entusiasmo a pesar de suponer una tarea completamente nueva y ajena a su formación.

## La incidencia personal

Tengo que pedir disculpas por haber centrado esta intervención en un casi impúdico relato personal; es el que mejor conozco, y analizada mi trayectoria, constato que he dedicado toda mi vida profesional a estas tareas del patrimonio y visto al completo este panorama, tengo que reincidir en que he ejercido mi profesión con libertad, sin tener considerar mi condición femenina como ventaja o cortapisa. Creo que a la generación actual de arquitectas ni se les pasará por la cabeza la consideración de su género, habida cuenta además que en esta profesión el predominio numérico de la mujer es cada vez mayor.

Un asunto de interés en este foro es el análisis de la incidencia personal para una mujer en el ejercicio de la profesión y aquí creo que no caben distinciones profesionales, creo que todas nosotras podemos tener sentimientos y percepciones similares.

*Pareja.* Para mí es imprescindible en la relación con la pareja, y en mayor medida cuando tiene la misma profesión, mantener una independencia laboral. En pocas ocasiones he trabajado con mi marido, y cuando lo hemos hecho, lo hemos hecho bien, pero siempre hay algo de cesión en el trabajo común y nuestra personalidad, y más tarde nuestras distintas circunstancias laborales, no favorecían este trabajo común. Esto no ha impedido nunca una excelente comunicación y contraste de planteamientos en los trabajos individuales que cada uno acometía, además de un innegable enriquecimiento.

Y esto tiene que ver con el respeto mutuo. Respeto, valoración y, por qué no, admiración por el trabajo del otro cuando lo valga. Esto aporta seguridad y confianza en las decisiones laborales y en la vida misma.

*Familia.* Embarazos, asistencia a los hijos, el sentimiento de culpabilidad... En mi primer embarazo en el año 1973 disfruté de 18 días de baja, y en aquellos días, y en los siguientes hasta completar 40, en los que mi jornada no era completa, aún me llevaban a casa expedientes para resolver. Nadie me exigía aquel esfuerzo, pero yo era consciente de que si yo no atendía aquello nadie podía atenderlo, pues nuestras determinaciones o decisiones eran consecuencia del conocimiento del lugar que correspondía a cada zona de las que éramos responsables. Estas cuestiones me generaban el típico complejo de “atención insuficiente” y la consabida dicotomía entre trabajo familiar y profesional, que resolvías trabajando sin tregua en ambos lugares y con ese sentimiento de culpa inherente a una educación pegada a tu conciencia.

Siempre he tenido claro que lo primero en mi vida era mi familia, y así he ido dando tropezones de tarea en tarea, como tantas mujeres de mi generación, en un ejercicio casi imposible para llegar a todo.

*Ambiente laboral.* La suerte de un buen equipo, la implicación y complicidad en el trabajo es un aspecto crucial en el resultado de una obra o de una unidad administrativa. Y en esto no veo diferencia de género. Hay mujeres y hombres muy hábiles para mantener un espíritu y unos criterios en un equipo de trabajo. Y los hay muy torpes que se enrocan en su puesto sin comunicar, sin transmitir... mujeres y hombres. Siempre he pensado que el éxito de un equipo depende del talante de su responsable, ya sea hombre o mujer.

Un detalle que debo hacer notar es que en las obras jamás me han faltado al respeto, mi trato con encargados, obreros, etc., siempre fue excelente. Después de las primeras meteduras de pata en las obras, siempre preguntaba todo lo que no sabía, por conocer y, quizás inconscientemente, por dar algo de cuartelillo a esos egos masculinos a los que les encantaba saber más que tú, entonces se establecía una comunicación pseudoigualitaria y ya éramos un equipo y la obra solía fluir con la interacción de todos.

*Sociedad.* En una sociedad machista, da igual ser una trabajadora del nivel más elemental que ser una profesional con gran nivel de preparación. El machista se referirá a ti igualmente con suficiencia, complacencia o claro desprecio. Puedes ver en un examen como se acerca a ti un profesor: “señorita, abra el libro que yo no veo nada”, o bien en una clase: “que salga la rubia a la pizarra...”, horribles modales de superioridad. Y ya cuando estás ejerciendo, por ejemplo, una jefatura administrativa, aquellos señores a los que no les gusta lo que les tienes que imponer: “¡pero hija!” o “¡pero mujer!”; esto me ha crispado siempre, pues ahí les sale el desprecio por tu criterio y tu género, que de ser un hombre quien se lo impone tampoco les gustaría, pero jamás se dirigirían a él en esos términos.

Y esto es un fenómeno social que no tiene que ver con el trabajo que ejerzas, aunque es seguro que cuando no eres tú misma quien tiene la autoridad, el trato podrá ser mucho peor.

El trato machista, a mi juicio, no tiene que ver con la posición social. He visto gente sencilla y teóricamente iletrada, tener con las mujeres de su familia, con sus empleadas, un trato exquisito de bonhomía, y a hombres “ilustrados” llegar al maltrato físico y moral con sus compañeras.

¿Para cuándo mejorar la situación laboral de tantas mujeres con desigualdad salarial, con horarios infames, con clara discriminación...? ¿Comités de empresa, sindicatos...? ¿Cómo asistir a tanta mujer sojuzgada en su propia casa? Del modo más evidente y difícil, simplemente y nada menos que con educación, formación en valores, respeto...

A mi juicio, esa es la tarea fundamental y la más difícil.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Castro, Carmen (2004).** "Matilde Ucelay, Doctor Arquitecto. Primera Española que alcanzó este título profesional". En *Arquitectura*.
- **Vílchez Luzón, Javier (2014).** "Conversaciones con la arquitecta Matilde Ucelay (1912-2008)". En *Arenal*, 21 (1), 191-204.





**ANTONIO J.  
SÁNCHEZ  
LUENGO**

---

**Creadoras del arte nuevo.**  
Pioneras de la vanguardia artística  
española eclipsadas

El primer tercio del siglo XX en España va a estar caracterizado por un importante desarrollo cultural que dará lugar a una de las épocas más sobresalientes de nuestra historia, con aportaciones trascendentes en diferentes campos y disciplinas artísticas. Este periodo denominado Edad de Plata, que viene acompañado de una modernización en las estructuras sociales y económicas del país, está marcado por tres generaciones únicas –98, 14 y 27–, cuyos integrantes con ideas y planteamientos estéticos muy diferentes, incluso contrapuestos, convivirán y crearán algunas obras cumbres de la cultura universal. El ideario estético de estas generaciones estará inmerso en el modernismo, el primer horizonte vanguardista<sup>1</sup>, o mejor dicho, la vinculación al movimiento moderno, el retorno al orden de los nuevos realismos<sup>2</sup>, el surrealismo y el compromiso político de los años treinta.

En el ámbito de las artes visuales, la expresión más usada por los críticos y renovadores de la plástica española, que pretendían referenciar la superación del arte decimonónico y tradicional, pero menos rompedor que los *ismos*, será arte nuevo. Mediante esta acepción se establecía una voluntad de renovación artística, de incorporación de nuestras artes al movimiento moderno, a través de una gran variedad, libertad y complejidad de formas artísticas, plasmadas en un conjunto heterogéneo de sensibilidades creativas, siempre cambiantes, en las que conviven el carácter cosmopolita y exógeno con la creación de corrientes y miradas endógenas que ahondan en lo netamente español.

No obstante, el arte nuevo será una cuestión de minorías, y lo que prevalecerá en estos años será un sistema artístico tradicional, endogámico y ajeno a las nuevas corrientes, que tendrá como figuras más sobresalientes a Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga.

Dentro de este contexto, y vinculado a los cambios y reformas sociales y educativas<sup>3</sup>, vamos a ver emerger una serie de mujeres artistas, cuya presencia era muy residual en el sistema artístico<sup>4</sup>, como protagonistas indiscutibles de la renovación de las artes plásticas,

<sup>1</sup> La utilización del término vanguardia no se documenta en España hasta el 15 de abril de 1919 en el artículo "Scherzo ultraísta" publicado por Miguel Romero en la revista *Grecia*.

<sup>2</sup> El cambio en las corrientes artísticas se produce con el *retour à l'ordre*, después de la I Guerra Mundial, y con la publicación del ensayo "Realismo Mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente" de Franz Roh, que tuvo en España una temprana difusión y una gran influencia en los renovadores del arte español. Fue publicado en la *Revista de Occidente*, nº 16, 1927, traducido por F. Vela, pp. 274-301.

<sup>3</sup> La educación femenina centrada en las labores domésticas se palía con las reformas de la Institución Libre de Enseñanza. En 1910 se permite a las mujeres el acceso a la Universidad y con la II República el 14% de la población universitaria eran mujeres, aunque muchas no ejercieron su profesión por las reticencias sociales. Esta situación se completa en la II República con las reformas en el ámbito familiar, laboral y el acceso a cargos públicos. Lamentablemente, tras la Guerra Civil y con el establecimiento de la dictadura, se perderán todos estos avances y se volverá al arquetipo de la mujer como ángel del hogar.

<sup>4</sup> En 1910 se funda la Asociación Española de Pintores y Escultores por 180 artistas de los cuales solo cinco eran mujeres.



pero lamentablemente van a ser eclipsadas por sus compañeros, por la crítica y por determinadas circunstancias sociales y personales. Se trata de una serie de mujeres únicas, sin límites ni horizontes, que rompieron barreras y crearon un corpus de obra sin igual que abrió nuevas vías en la renovación estética.

Entre estas creadoras destacan María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Ángeles Santos Torroella, Remedios Varo y Rosario de Velasco<sup>5</sup>, que aglutinan lo más significativo de las distintas tendencias renovadoras y cuya obra no ha merecido la atención de la crítica y la revisión historiográfica desde una posición libre de prejuicios y condicionantes hasta fechas muy recientes.

## María Blanchard

María Blanchard es una de las artistas más fascinantes, inquietas, clarividentes, apasionantes y abnegadas en la lucha por defender a contracorriente los ideales de las nuevas tendencias artísticas. Isabelle Rivière, su primera biógrafa, la describió como un pájaro salvaje encerrado en una triple jaula: su cuerpo torturado, su corazón ávido y el mundo hostil; es decir, su discapacidad física, su necesidad de crear y de ser admirada y las dificultades físicas e intelectuales que sufrió durante toda su vida.

Tras una formación de corte academicista y tradicional a comienzos de siglo en Madrid con Emilio Sala, Fernando Álvarez de Sotomayor y Manuel Benedito, en 1909 marchó a París mediante una beca del Ayuntamiento y la Diputación de Santander. En este viaje, a través de las enseñanzas de Anglada Camarasa y Van Dongen, entrará en contacto con las nuevas corrientes artísticas que se estaban fraguando en la capital mundial del arte. Tras un fugaz regreso a España, con una estancia en Granada en 1911, volverá en 1912 y en este momento conocerá, entablará amistad y compartirá ideales estéticos con algunas de las figuras más significativas del cubismo: Diego Rivera, Juan Gris y Jacques Lipchitz. En 1914, debido al inicio de la I Guerra Mundial, como algunas de las figuras fundamentales de la vanguardia artística como Robert y Sonia Delaunay, Francis Picabia, Albert Gleizes, etc., se refugiará en España, concretamente en Madrid, y participará de la mano del líder de la renovación artística y literaria española, Ramón Gómez de la Serna, en uno de los proyectos cumbres que marcan el inicio de las nuevas tendencias estéticas en nuestro país, la exposición *Pintores íntegros* en 1915. Esta exposición, en la que presentó

---

<sup>5</sup> Estas son las principales artistas de la renovación plástica. Sin embargo, quedan fuera algunas muy interesantes como las escultoras Helena Sorolla y Eva Aggerholm, cuya obra se adscribe a los nuevos realismos; las pintoras Olga Sacharoff y Delhy Tejero, con un estilo muy heterogéneo y cambiante, fruto de las distintas tendencias que conviven en la denominación del arte nuevo, y la fotógrafa Eulalia Abaitua, cuyo principal corpus de obra se centra en la mirada antropológica con una fuerte presencia de las labores realizadas por las mujeres en las sociedades rurales.

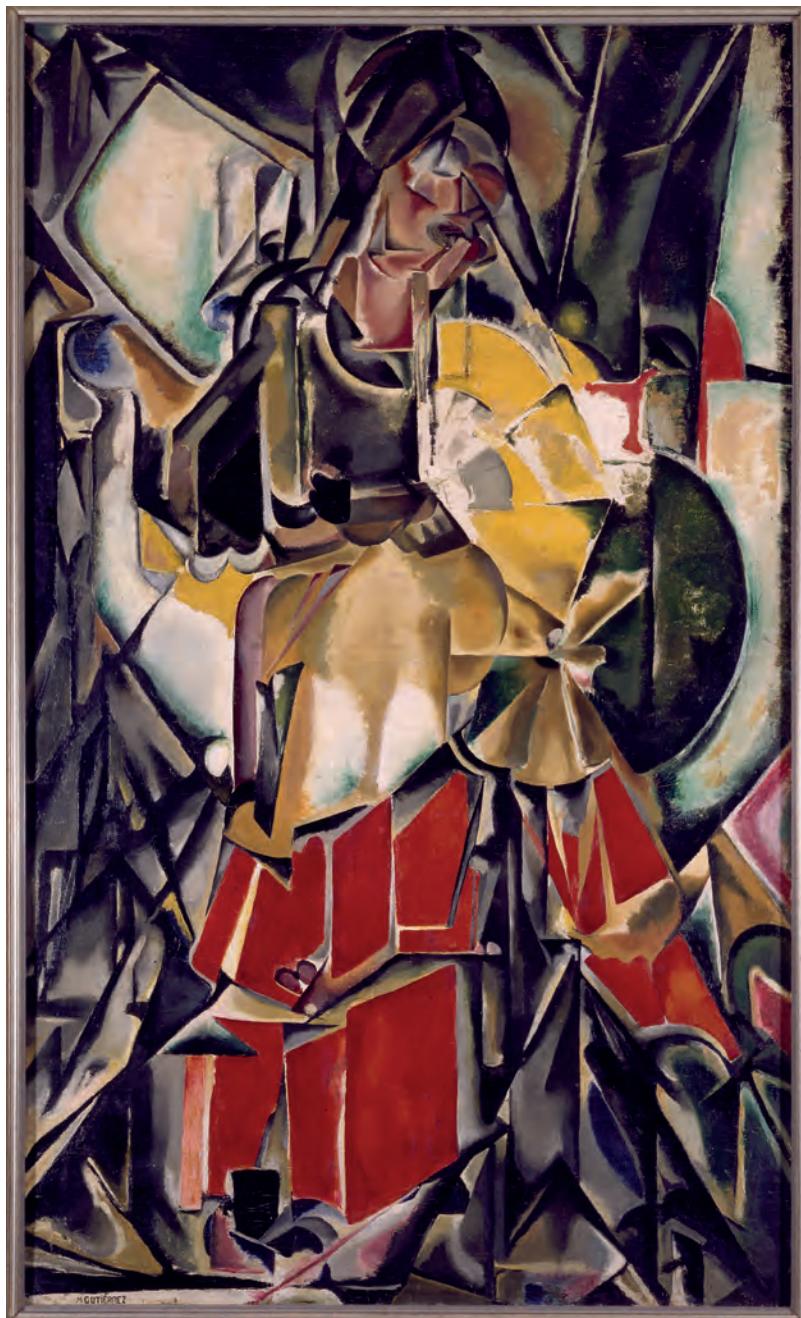


FIGURA 1. María Blanchard, *Mujer con abanico*, 1913-15. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

alguna de sus obras más conocidas como *Mujer con abanico*, 1913-1915, y que contó con la participación de Diego Rivera, Agustín “El Choco” y Lluís Bagaria, supuso un auténtico escándalo y fue objeto de burlas en el ambiente tradicional madrileño. Hasta tal punto que el diario *ABC* publicó la siguiente reseña: “Señor gobernador: por favor, recoja usted a unos pobres muchachos que andan por esas calles dando bandazos y hacen unas cosas absurdas, que dicen que son cuadros y esculturas, y están tan mochales que se llaman a sí mismo íntegros”.

A pesar de esto, Ramón supo ver la importancia y la peculiar personalidad de la artista describiéndola de esta forma: “Es un ser tan lleno de cosas, tan reservado, tan pleno de ahorros, que nos tiene sobrecogidos. Ella no es femenina, sino varonilmente maligna, asombrosa y maravillosamente maligna, quimérica y secreta, nigromántica, ingenua como la voz de una niña, y embaraza como viajera que acaba de llegar de vuelta del país de las oscuras cavernas y del país de las cumbres radiantes”.

Como podrá comprobar el lector, no deja de ser curioso cómo el líder de la renovación madrileña, a la hora de ensalzar su personalidad artística, recurre a determinados esquemas patriarcales y a aspectos relacionados con el mundo femenino desvinculados de la creación artística. Este hecho fue bastante recurrente en la crítica y en la historiografía a la hora de analizar las aportaciones de las mujeres artistas.

Tras las críticas de esta notable exposición y dejando atrás una vida cómoda, debido a la obtención de una plaza de profesora de Dibujo en Salamanca, la artista se trasladó definitivamente a París en 1916. Su necesidad de libertad y de seguir trabajando en la ruptura de las normas y en el desarrollo del cubismo —un segundo cubismo muy cercano a Juan Gris—, le estimularon a seguir su camino, lleno de dificultades y estrecheces, que la convirtió en una de las figuras claves de las nuevas tendencias. En esta etapa, Léonce Rosenberg, el marchante más influyente del momento que representaba a Picasso, Braque y Matisse, firmó un contrato con ella para difundir y comercializar su obra en la galería *L'Effort Moderne*, el espacio más prestigioso en la investigación, consolidación y codificación de las nuevas vías que se abrieron con el movimiento moderno. Sus obras de esta etapa, que llegará hasta 1919, guardan una fuerte conexión con el método deductivo de Juan Gris, caracterizado por la simplificación extrema de los objetos representados, la construcción de las formas mediante una suma de estratos y planos llenos de color y un imponente equilibrio compositivo, que tenían por objetivo conseguir una pintura pura, convertida en el clasicismo del siglo XX, haciendo pertinentes las palabras de su maestro al definir la pintura como a *quitectura plana coloreada*.

En la década de los veinte, siguiendo la vertiente común de la mayoría de los artistas, su obra se enmarcará en el *retour à l'ordre*, en los nuevos realismos, con la vuelta a la figuración y a un estilo inquietante, lleno de color e iluminación espectral, que fomenta el extrañamiento del espectador. En esta etapa, que durará hasta su muerte en 1932, seguirá utilizando recursos derivados de la sintaxis cubista como la geometría, la simplificación

y las perspectivas múltiples que fomentan el aspecto mágico de sus obras centradas en personajes aislados, ensimismados, melancólicos y con una gran carga dramática.

Tras su muerte, surgieron desavenencias entre los marchantes y su familia, la cual llegó a esconder sus obras, lo que unido a la crisis del mercado del arte afectó a la posición de la artista en la historiografía. Sin embargo, en este momento se sucedieron las reivindicaciones y reconocimientos como la del crítico Corpus Barga en el diario *Luz*, en el que pedía a las mujeres españolas que salvaran su memoria; el homenaje del Ateneo de Madrid en el que Federico García Lorca recitó su *Elegía a María Blanchard*, expresando su empatía por los considerados diferentes y abogando por su vocación artística, o los escritos de su amigo André Lhote en los que encumbra su figura: “María murió el 5 de abril de 1932. Su desaparición no dejará en el mundo parisiense un vacío considerable. Los artistas de gran clase parten normalmente sin hacer demasiado ruido. Para echarles en falta habría antes que haber sentido su presencia. ¿Quién sino salvo diez pintores y algunos raros amateurs y un joven marchante tomó en cuenta la pintura de esta criatura extraordinaria?”.

Después de estas muestras de admiración, la artista fue cayendo poco a poco en olvido y, salvo la monografía de la condesa de Campo Alange en 1944 y pequeñas exposiciones en el ámbito del galerismo en los sesenta y ochenta, no será hasta el comienzo del nuevo milenio cuando su obra sea reivindicada como una figura central del arte moderno a través de importantes publicaciones, como el catálogo razonado de María José Salazar, y grandes exposiciones en Madrid, Santander y Málaga<sup>6</sup>.

## Norah Borges

Norah Borges es una de las artistas más palpitantes del primer tercio del siglo XX. De formación cosmopolita, educada en una ambiente liberal junto a su hermano, el poeta Jorge Luis Borges, destacó por su originalidad, innovación y experimentación en un entorno con una clara impronta masculina. La artista permaneció con su familia en Ginebra entre 1915 y 1918, donde se instruyó mediante nuevas técnicas pedagógicas y accedió a un conjunto de lecturas y amistades que serán esenciales para su formación y desarrollo personal. En este momento estudia con el escultor Maurice Sarkisoff y conoce de primera mano la técnica de la xilografía de la mano de Arnaldo Bossi y de algunos artistas del expresionismo alemán, que se habían refugiado en Suiza debido a su neutralidad en la I Guerra Mundial. El uso de esta técnica que fomenta la expresividad

---

<sup>6</sup> Salazar, 2004. También hay que destacar las exposiciones celebradas en 2012 y 2013 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en la Fundación Marcelino Botín y la muestra *Juan Gris, María Blanchard y los cubismos (1916-1927)*, celebrada en 2017 en el Museo Carmen Thyssen de Málaga.



**FIGURA 2.**  
Norah Borges,  
*Personaje en  
un jardín o la  
anunciación*, 1919.  
Museo Nacional  
Centro de Arte  
Reina Sofía.

de las formas, será recurrente en su producción artística hasta 1925 para distintas obras, especialmente para su faceta como ilustradora de revistas y obras literarias, y se verá implementada con una gran influencia de las corrientes primitivistas, representadas por Gauguin, Cézanne, Matisse y Picasso, que habían sido asimiladas y potenciadas por los expresionistas alemanes y por ciertos grabadores rusos. A estas influencias que marcaron su personalidad artística, hay que añadir una de las figuras fundamentales de la Historia del Arte, El Greco, que había sido objeto de estudio y revalorización en las páginas de *Der Blaue Reiter* y cuya huella será omnipresente en la obra de Norah. En 1919, los hermanos se trasladan a España, donde permanecerán hasta 1921, contribuyendo al desarrollo del ultraísmo, el primer movimiento de vanguardia netamente español que aunaba elementos del futurismo, cubismo, expresionismo y en algunas ocasiones de dadá. Los hermanos comenzaron a colaborar en revistas de vanguardia, empezando por *Grecia*, en la que se publicó en 1919 el “Manifiesto ultraísta”, en el que un grupo de jóvenes, bajo el liderazgo de Rafael Cansinos Assens, reivindicaban la renovación literaria, la realización de un arte nuevo, la atención a las revistas artísticas y la publicación de una nueva revista, *Ultra*, que sería el soporte de las nuevas tendencias estéticas. En las tertulias con los integrantes del grupo participará Norah, recitando a Apollinaire, Max Jacob, Nervo y Rubén Darío, convertida en musa para Adriano del Valle e Isaac



del Vando Villar<sup>7</sup>, e ilustrando las principales revistas de difusión de la nueva corriente como *Ultra*, *Horizonte*, *Reflector*, *Plural* y *Ronsel*<sup>8</sup>. Es decir, la artista se constituye junto a Rafael Barradas, Celso Lagar y Wladyslaw Jahl, en una de las figuras claves en la definición del ultraísmo en las artes visuales. En sus obras, entre las que destacan *Anunciación* de 1919, *Virgen con el niño* de 1920 y las múltiples ilustraciones para revistas, podemos ver la mezcla de elementos y características de los distintos movimientos artísticos aglutinados bajo el ultraísmo, entre los que podemos remarcar, como rasgos constitutivos de su estilo, el primitivismo, la expresividad y el tratamiento facetado y esquemático, que van a evolucionar hacia una mayor depuración y simplificación en las obras del final de su estancia en España<sup>9</sup>. No obstante, a pesar de su peso, importancia y aportaciones al movimiento, su figura acabará siendo eclipsada por la obra de su hermano y por la figura de su marido, el crítico Guillermo de la Torre.

## Maruja Mallo

Maruja Mallo constituye, por su personalidad arrolladora, su libertad, inconformismo y provocación, no solo el prototipo de artista de vanguardia sino de la nueva mujer que germinará en la España de finales de los años veinte. Precursora del feminismo y transgresora de las convenciones sociales y culturales, su papel fue principal en el proceso de liberación femenina, llegando a inspirar a José Díaz Fernández en su novela *La venus mecánica* de 1929.

En este sentido, José Luis Ferris, en su biografía sobre Maruja Mallo<sup>10</sup>, enmarca estos detalles transgresores en un doble juego al objeto de destruir los límites entre géneros y romper las distinciones entre mujeres de diferentes clases sociales.

Sin embargo, este carácter transgresor y sus acciones provocativas hicieron que el personaje acabara eclipsando a una de las artistas fundamentales del arte nuevo, que transitó, con obras emblemáticas convertidas en grandes iconos de la renovación, por estilos tan dispares como los nuevos realismos, el surrealismo y el arte constructivo.

---

<sup>7</sup> *Poema sideral* y *Norah en el mar*, de Adriano del Valle, y *Ofrenda*, de Isaac del Vando Villar.

<sup>8</sup> El resurgimiento del grabado xilográfico se debe a la necesidad de potenciar la expresión en las reproducciones de las nuevas revistas y al carácter económico de esta manifestación artística.

<sup>9</sup> Vando Villar, 1920. Describe sus obras caracterizadas por un paisaje que "se manifiesta caprichosamente diluido y vibrante en una gama de colores de un rosa voluptuosamente encendido, con irrisaciones violetas y amarillas cuando simboliza un mediodía canicular en Mallorca". Esta descripción nos indica la presencia de una serie de obras realizadas en su etapa mallorquina que lamentablemente no se han conservado.

<sup>10</sup> Ferris, 2004.

En 1922 se traslada a Madrid y, tras superar el examen de acceso a la Escuela de Bellas Artes, siendo la única mujer que lo aprobó ese año, entablará amistad con Salvador Dalí y accederá al universo de la Residencia de Estudiantes. En este grupo, integrado por el artista ampurdanés, Federico García Lorca, Luis Buñuel y Pepín Bello, la artista será una más, como lo constatan las obras de Dalí, *Sueños noctámbulos* y *Dalí, Maruja y Luis Buñuel* de 1923, su presencia en las juergas nocturnas, su pertenencia a la “cofradía de la perdiz”, su asistencia a las verbenas y a los conciertos de jazz del Ritz y su triunfo en un concurso de blasfemias organizado por los integrantes del grupo.

Dalí decía de ella que era mitad ángel mitad marisco, es decir, representaba en público un papel como mujer fatal y en privado como ángel. De cualquier manera, algunos miembros del grupo, sobre todo Luis Buñuel, no veían con buenos ojos esa libertad de Maruja, sobre todo la de índole sexual, y la consideraban una descerebrada e incluso, para remarcar las diferencias, recurrían a bromas de género de muy mal gusto, como decir ante su presencia: “¡Queda abierto el concurso de la menstruación! Maruja Mallo tiene la palabra”.

En todo caso, a pesar de esa relación, de su participación en la definición de una nueva estética y en el establecimiento de los códigos y referencias del grupo, la artista ha sido excluida de este corpus, aunque en realidad las obras de estos creadores están muy influenciadas por ella

Las obras de la segunda mitad de los años veinte se enmarcan en el realismo mágico y cuentan con piezas emblemáticas como las verbenas, influenciadas por las obras de Walter Spies, reproducidas en el ensayo *Realismo Mágico Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente* (1927), de Franz Roh, y que muestran el mundo festivo, castizo y abigarrado de las clases populares madrileñas. Este tema fue común entre los integrantes de esta generación en todas las manifestaciones artísticas, desde la literatura, como las poesías dedicadas por Lorca a Buñuel, hasta el cine, con la obra *Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero. Este gusto por lo popular se completará con las *Estampas cinematográficas*, que reflejan el impacto del séptimo arte en toda la generación; *Estampas deportivas*, que muestran el culto al cuerpo, al bienestar y la liberación femeninas en los años veinte, y *Máquinas y maniqués*, que recurren a un tema común en el imaginario de los integrantes de la generación, cuyo origen hay que buscarlo en la obra de Ramón Gómez de la Serna y en el gusto por el extrañamiento y lo inquietante de los nuevos realismos.

Todas estas obras generaron un gran interés en la crítica y dieron lugar a la primera exposición individual de la artista, que sería la única organizada por la *Revista de Occidente*, en 1928, por iniciativa de José Ortega y Gasset. Esta muestra fue objeto de elogios y alabanzas por distintos críticos, entre los que podemos destacar las palabras de Antonio de la Espina: “La obra de Maruja Mallo ha merecido, pues, el espaldarazo de la *Revista de Occidente*. Y lo ha merecido, ante todo, por la alta calidad intrínseca de su talento, por rango psicológico, independientemente de las manifestaciones pictóricas en que sus fa-

**FIGURA 3.**  
 Maruja Mallo,  
*La verbena*, 1927.  
 Museo Nacional  
 Centro de Arte  
 Reina Sofía  
 ©Maruja Mallo,  
 VEGAP, Madrid,  
 2019



cultades se exteriorizan, pues con ser esas manifestaciones valiosas y admirables, lo que de veras importa en ella, como en cualquier otro artista moderno, es la pura genialidad. El índice de pura genialidad. Lo que de nuevo tenga que decirnos, más que la manera de decirlo. Y Maruja Mallo primero tiene talento, y después pinta”<sup>11</sup>.

Como podrá comprobar el lector, Antonio de la Espina incide en un factor clave, el talento de la artista, su genialidad, en lo que quiere expresar más que en la forma de plasmarlo. De esta manera, la obra de Maruja trasciende sus pinturas y en ella se pueden incluir sus acciones y, sobre todo, sus composiciones fotográfica que, aunque no están realizadas físicamente por ella, sí que participó activamente en la elección de los encuadres, en la adecuación de los recursos fotográficos para construir una determinada imagen pública de ella como creadora, como podemos ver en las fotos del Archivo Moreno, o en sus acciones, como las fotos de Cercedilla de 1929-1930, convertidas en auténticos *tableau vivant*<sup>12</sup>.

A partir de esta exposición, su obra se adscribirá a la poética de la Escuela de Vallecas, fundada en 1927 por Benjamín Palencia y Alberto Sánchez, con el objeto de crear un grupo artístico para renovar en arte español emulando los movimientos de vanguardia europeos. Este grupo pretendía establecer una poética telúrica, que conectaba con las gentes y los paisajes castellanos, para desarrollar una nueva vía del surrealismo netamen-

<sup>11</sup> Publicada en *Gaceta Literaria* el 1 de junio de 1928.

<sup>12</sup> Mayayo, 2017: 70-89.



te español. “¡Vivan los campos libres de España!” sería la frase que resumía el ideario de este grupo y tiene a Maruja Mallo con su serie *Cloacas y campanarios* a una de las figuras fundamentales de la Escuela. En esta serie, en la que también deben incluirse las fotografías de Cercedilla de 1929-1930, podemos comprobar el gusto por la descomposición, lo putrefacto, lo abyecto y lo escatológico; en definitiva, la gestación de nueva vida, que generó un gran impacto e interés por la crítica, hasta el punto que en la exposición que realizó con estas obras en la galería Pierre Loeb en 1932 se convirtió en todo un acontecimiento cultural y el mismo André Breton adquirió *Espantapájaros*, de 1929. La estética de estas obras puede resumirse muy bien en las palabras de Rafael Alberti, con quien la artista tuvo un relación entre 1925 y 1930, influyendo notablemente en la obra del poeta, como en el poema *La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo*<sup>13</sup>:

“Tú, / tú que bajas a las cloacas donde las flores son ya unos tristes salivazos sin sueños / y mueres por las alcantarillas que desembocan a las verbenas desiertas / para resucitar al filo de una piedra mordida por un hongo estancado, / dime por qué las lluvias pudren las hojas y las maderas. / Aclárame esta duda que tengo sobre los paisajes. / Despiértame. [...]”

O en el poema *Los ángeles muertos*<sup>14</sup>:

“Buscad, buscadlos: / en el insomnio de las cañerías olvidadas, / en los cauces interrumpidos por el silencio de las basuras. / No lejos de los charcos incapaces de guardar una nube, / unos ojos perdidos, / una sortija rota / o una estrella pisoteada. / Porque yo los he visto: / en esos escombros momentáneos que aparecen en las neblinas. / Porque yo los he tocado: / en el destierro de un ladrillo difunto, / venido a la nada desde una torre o un carro. [...]”

Tras la beca de escenografía en París y la exposición en la galería Pierre Loeb, en 1933 su obra experimentó un nuevo cambio bajo la influencia de Joaquín Torres García y su grupo de arte constructivo. En las obras de este periodo, el rigor geométrico, la aplicación de las matemáticas, la aritmética y la sección áurea en la realización de sus composiciones serán elementos preponderantes. En este sentido, los numerosos bocetos y dibujos conservados y las anotaciones de sus cuadernos insisten en la aplicación de los diagramas del libro de la divina proporción del matemático rumano Matila Ghyka<sup>15</sup> y cuyos resultados también pueden verse en obras tan sobresalientes como *La sorpresa del trigo* de 1936.

<sup>13</sup> Publicado en *Gaceta Literaria* en julio de 1929.

<sup>14</sup> Alberti, 1929.

<sup>15</sup> Ghyka, 1931.



FIGURA 4. *Plástica Escenográfica*, 1930. Archivo Maruja Mallo, cortesía Guillermo de Osma, Madrid.

Estos serán años trascendentales en su obra por la ampliación de soportes y horizontes estéticos con la recuperación de la estética y la etnografía popular, como la serie de cerámicas y objetos que realizó en la Escuela de Cerámica de Madrid; por su relación con Miguel Hernández, quien en 1935 aumenta esa inclinación hacia el estudio de la cultura popular, y por su vinculación con el gran proyecto de democratización cultural y educativa de la II República, las Misiones Pedagógicas.

En 1937 se exiliará a Argentina, donde realizará obras importantes como las series de *Las naturalezas vivas*, *La religión del trabajo* e impecables retratos donde refleja su admiración por la sociedad que descubre en el nuevo continente. Regresará a España en 1962, pero no será hasta la década de los ochenta cuando su papel sea reconocido de manera integral, como una figura eminente para determinados creadores y críticos de la Movida, con la concesión en 1982 de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura y el Premio de Artes Plásticas de Madrid. Actualmente, tras las múltiples publicaciones y exposiciones de su obra, Juan Pérez de Ayala, uno de los estudiosos más notables de su obra, prepara la edición de un catálogo razonado de su obra, que se publicará a finales de este año, con el objeto de reivindicar su figura en la renovación de la plástica española, sacar a la luz la sustancial documentación que conservó la artista sobre su obra e intentar poner freno a la constante aparición en el mercado de arte de obras falsas de la artista.

## Ángeles Santos Torroella

Ángeles Santos Torroella se convirtió en la gran sensación del arte español de finales de los años veinte. La novedad y frescura de sus creaciones, unida a su fuerza y expresividad, permitió abrir nuevas vías en las distintas manifestaciones del arte nuevo. Su obra se enmarca en los nuevos realismos, difundidos ampliamente en España gracias a la publicación de F. Roh, a la que hemos aludido anteriormente, con una fuerte conexión con la nueva objetividad alemana y el novecento italiano, a los que la artista aunará las influencias de los renovadores, Rafael Barradas, Joan Miró y José Gutiérrez Solana, y la constante referencia a uno de los primeros regeneradores de la pintura clásica, El Greco.

El entorno familiar de la artista le permitió acceder a una gran formación humanista, y fue una voraz lectora de los clásicos alemanes y autores contemporáneos, con especial atención a Juan Ramón Jiménez, por el que tenía pasión. Este refugio en la lectura, unido al constante cambio de ciudades en su adolescencia, ya que su padre era funcionario del Ministerio de Hacienda, hizo que se fomentara el desarraigo y el carácter introspectivo en la construcción de la personalidad de la artista.

Desde muy joven, sus obras suscitaron el interés de Francisco de Cossío, director del Museo de Escultura de Valladolid, que recomendó a su padre que se dedicara a la pintura.

En esta ciudad conoció la obra de Cristóbal Hall, enmarcada en los nuevos realismos, cuya inclinación hacia esta estética, junto al uso de grandes formatos, algo inusual en una artista tan precoz, fomentó su profesor Pedrotti. En 1928, con tan solo 17 años, su obra llamó la atención de la crítica en la exposición del Círculo Mercantil de Valladolid. Se trata de obras y retratos de su ámbito familiar pero que presentan una rotundidad y un atrevimiento impropios de una pintora tan joven.

Este éxito e interés del mundo artístico por su obra, le llevará a realizar en 1929 una exposición individual en el Ateneo de Valladolid, que destacó por la originalidad, libertad y espontaneidad de sus propuestas marcadas, y como estableció Cossio en su crítica, por lo extraño, lo inquietante y lo onírico, aspectos clave en la codificación de los nuevos realismos: “Diríase que esta pintura en cierto modo tiene un poco color de sueño. Todos los cuadros de Angelita Santos son como soñados, y para ella la luz aparece siempre proyectada igual que en el cinematógrafo, de modo arbitrario, olvidándose a cada paso de las leyes del sol. Huye de la realidad a otro mundo distinto, donde pudiera convertirla en sueño. La realidad para ella no es sino un punto de apoyo para lanzarse a la invención. La realidad no la sirve sino para descubrir el secreto de la forma; después la fantasía hace lo demás...”.

En esta exposición presentó una obra clave de su producción, *Un mundo*, de 1929, que se expondrá en octubre de 1929 en el IX Salón de Otoño de Madrid, y será objeto de críticas excelentes y recibirá la atención de numerosos escritores como Federico García Lorca y Jorge Guillén. En este sentido, Ramón Gómez de la Serna dice que “ha surgido una revelación: la de una niña de 17 años, Ángeles Santos, que aparece como Santa Teresa de la pintura, oyendo palomas y estrellas que le dictan el tacto que han de tener sus pinturas”.

Este mismo año también expuso en el Lyceum Club<sup>16</sup> y en 1930 participó en el X Salón de Otoño con una sala propia, donde se mostraron sus obras más significativas, como *Tertulia*, de 1929 y *Niña muerta*, de 1930, que le equiparaba en importancia a artistas como Gutiérrez Solana. En su crítica sobre esta exposición, Manuel Abril destaca el impacto que produjeron estas obras entre el sector artístico más conservador, que remarcaban la torpeza técnica, la desproporción, la falta de armonía cromática y sus peculiares composiciones. No obstante, el crítico remarcaba que superada esa superficial apreciación de su pintura, sin duda vinculada a postulados y tendencias anacrónicas, “estas obras destacaban por su novedad, fuerza, expresión honda y dramatismo”.

---

<sup>16</sup> Esta institución fue creada el 4 de noviembre de 1926 y tuvo su primera sede en el edificio de las Siete Chimeneas de la Plaza del Rey. Fue una institución fundamental para reivindicar y difundir el papel de la mujer y fomentar su desarrollo educativo, cultural y profesional. Tenía a María de Maeztu como presidenta y a Victoria Kent como vicepresidenta. La comisión de cultura y las exposiciones estaban a cargo de Carmen Baroja. Entre las socias destacaban Concha Méndez y María Teresa León. Por su sede pasaron Alberti, García Lorca, Unamuno y otros destacados intelectuales.



**FIGURA 5.**  
 Ángeles Santos  
 Torroella, *Un  
 mundo*, 1929.  
 ©Ángeles Santos,  
 VEGAP, Madrid,  
 2019

Tras esta exposición que consolidará su éxito, la artista seguirá incidiendo en la búsqueda de una pintura más personal y expresiva. Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez<sup>17</sup> y Jorge Guillén viajarán a Valladolid a conocer y admirar sus nuevas obras. Pero la artista se recluye cada vez más en su pintura, se siente abrumada y oprimida en la ciudad del Pisuerga. De esta manera, en una carta que envía a Ramón expresa su deseo de liberarse de las ataduras familiares. “Esta tarde me marché a dar un largo paseo... Me bañaré en un río con los vestidos puestos —¡qué contenta estoy de dejar, por fin, el baño civilizado en bañeras blancas!—, y después me iré por el campo, huyendo de que me quieran convertir en un animal casero”. Tras esta carta será encontrada por unos campesinos bañándose en un río, aturdida y desconcertada, y la llevarán a casa. Después de una visita de Ramón la describe del siguiente modo: “Ella se quedó en Valladolid, sojuzgada a la ley común de las menores, tan estrecha y tan injusta para ella, penando de soterración, bajo unas estrellas provincianas que eran como guijos que hacían daño a su carne almada, a su espíritu sobrehumano”.

<sup>17</sup> Jiménez, 1942. “Alguno se acerca curioso a un lienzo y mira por un ojo y ve a Ángeles Santos corriendo gris y descalza a orillas del río. Se pone hojas verdes en los ojos, le tira agua al sol, carbón a la luna. Huye, viene, va. De pronto, sus ojos se ponen en los ojos de las máscaras pegados a los nuestros. Y mira, la miramos. Mira sin saber a quién. La miramos. Mira”.



Ante tal situación, su padre decidió intervenir y la ingresó en un sanatorio de Madrid en el que permaneció dos años, pero, tras su salida, nada volverá a ser igual y su pintura perderá la fuerza, tensión, originalidad y expresividad que la había llevado a ser una figura primordial de la renovación del arte español. En los años treinta participará con la Sociedad de Artistas Ibéricos en varias muestras en San Sebastián, Copenhague y Berlín, también en la *Thirty first Annual International Exhibitions of Paintings* en el Carnegie Institute de Pittsburgh en 1933 y en la muestra de arte español de la XX Bienal de Venecia en 1936.

En 1935 conoció al pintor Emili Grau Sala, con quien se casará en enero de 1936. La crisis anterior, unida al nuevo concepto y estética de su marido, hicieron que la artista dejara de pintar. Como ella misma dijo en una entrevista: “Grau Sala pintaba unos cuadros muy alegres que no se parecían en nada a los míos. Entonces empecé a odiar a mis cuadros. Me di cuenta de que eran tan tristes. Ya no quise saber nada de ellos. Cambié completamente de manera de pintar. Grau Sala me cambió. Cambió mi vida en todo”.

A partir de este momento casi no pintará, y cuando lo hará, será en un nuevo estilo en consonancia con la línea de trabajo de su marido, un realismo convencional, lumínico y preciosista. Tras la Guerra Civil se separarán. Emili se trasladará a Francia y Ángeles se quedará en España cuidando de su hijo con la ayuda de su familia. No se reencontrarán hasta 1962 en París, y en esa época volverá a volcarse en la pintura siguiendo la línea de su marido. Tras esta etapa, en los años ochenta se iniciará la reivindicación de su figura en el panorama del arte nuevo en España. Esta reivindicación, a pesar de tener un hermano muy influyente en el mundo del arte, el crítico e historiador Rafael Santos Torroella, fue un proceso bastante complejo que se inició con la retrospectiva del Museu de L'Empordà en 1986, la muestra *Surrealisme a Catalunya 1924-1936* en 1988, en el Centro de Arte Santa Mónica, y la gran exposición antológica, comisariada por Josep Casamartina, del Museo de Arte Español Contemporáneo Patio Herreriano de Valladolid en 2003.

## Remedios Varo

Remedios Varo es una de las artistas más peculiares, interesantes y fascinantes del arte español de la primera mitad del siglo XX. Su obra, provista de un estilo propio y personal, tuvo un tardío reconocimiento. Este hecho, unido a una producción muy limitada, debido al carácter minucioso y a un proceso creativo muy laborioso, a su prematura muerte y a que la mayoría de sus pinturas se conservan en colecciones privadas, han sido las principales causas para que la artista sea más conocida y valorada en México y América que en España.

Su educación en un ambiente liberal al margen de convenciones va a ser clave en el desarrollo de su personalidad artística. En 1924 ingresó en la Escuela de la Academia de

Bellas Artes, donde coincidió con Maruja Mallo, incorporándose al mundo de la Residencia de Estudiantes gracias a su relación con Dalí y García Lorca. En Madrid, además de participar en las actividades de este grupo, fomentará el interés por otros mundos y realidades a través de la lectura de Alejandro Dumas, Julio Verne y Edgar Allan Poe y de la admiración por El Bosco y Pieter Brueghel el Viejo en el Museo del Prado.

En 1931, tras casarse con Gerardo Lizarraga para liberarse del entorno familiar, se trasladó a París durante un año y entró en contacto con los artistas surrealistas. Al año siguiente regresó a España, se estableció en Barcelona y allí compartió estudio con el pintor Esteban Francés, que se convirtió en su amante y la introdujo en el círculo de André Breton. En estos años sobrevivió realizando publicidad y fotomontajes y se integró en un grupo fundamental para la renovación del arte español, el Grupo Logicofobista, cuya exposición<sup>18</sup> en 1936 en las Galeries d'Art Catalònia de Barcelona supuso un auténtico hito cultural al ofrecer una visión panorámica del surrealismo en España.

En 1936, durante la Guerra Civil, conoció al poeta francés Benjamin Péret, rompió su relación con Lizarraga y se marchó a París donde formó parte del círculo de André Bretón, Joan Miró, Max Ernst y Leonora Carrington. Como recoge Guiomar Cantú<sup>19</sup>, la misma artista explica estos momentos en París: “Las sustancias fueron puertas a otras realidades. La percepción se desfloraba, la sensibilidad se expandía y el cuerpo pasaba a ser solo un instrumento del instinto”.

En este momento, además de sus famosas performances consistentes en enviar cartas a desconocidos, cuyos nombres elegía de los listines telefónicos, se consolidó su estilo personal, provisto de una atmósfera de misticismo y de una ejecución minuciosa, que denota un interés por la iconografía científica, la alquimia y las interconexiones entre materia y espíritu y los seres híbridos, con el sincretismo de elementos de los mundos animal, humano y vegetal. Además, aparece un tema crucial presente en toda su obra, la mujer taumaturga, mucho más ligada al inconsciente que los hombres.

En 1941, tras la puesta en libertad de Péret, que había sido detenido por los nazis, se exiliarán a México y convivirán en el círculo de otros exiliados como su exmarido Gerardo Lizarraga, su examante Esteban Francés, Octavio Paz, Kati Horna y Leonora Carrington. La llegada a México va a ser trascendental para el desarrollo de su obra. Como ella misma decía<sup>20</sup>: “Vine a México buscando la paz que no había tenido ni en España –la España de la revolución– ni en Europa –la de la terrible guerra–. Para mí era imposible pintar en medio de semejante angustia”. En el exilio subsiste gracias a la publicidad para

<sup>18</sup> García Carpi, 1988: 293-298.

<sup>19</sup> Cantú, 2009: 78-81.

<sup>20</sup> Islas, 1962.





FIGURA 6. Remedios Varo, *La creación de las aves*, 1957. ©Remedios Varo, VEGAP, Madrid, 2019.

Bayer, la decoración de muebles y la restauración de arte precolombino. En este momento, a pesar de participar en dos exposiciones destacadas del surrealismo internacional, *First papers of surrealism* en 1942 en Nueva York y *Le surrealisme* en 1947 en la galería Maeght de París, se acrecienta el sentimiento de frustración en la artista ya que a su sexo no se le concedía el mismo estatus que a alguno de sus compañeros del movimiento.

En 1947 se separa de Péret y cinco años más tarde se casará con el político austriaco Walter Gruen, que la animará a dejar sus trabajos de publicidad para centrarse en el desarrollo de su propia obra. Este momento coincidirá con su triunfo en México y su exposición individual en 1956 en la galería Diana se convierte en un auténtico éxito de crítica, ventas y público.

Lamentablemente, el éxito y el reconocimiento le llegaron demasiado tarde, ya que fallecerá en 1963 de un ataque cardíaco. Si bien su obra es muy apreciada y valorada en México, donde está considerada patrimonio nacional, en España sigue siendo a día de hoy una gran desconocida para el gran público.

## Rosario de Velasco

Rosario de Velasco es una de las artistas más desconocidas del arte nuevo. Tras una formación académica en Madrid de la mano de Fernando Álvarez de Sotomayor, que fomentó su pulcro dibujo y el rotundo modelado de sus obras, serán las influencias del novecento italiano y de la nueva objetividad alemana las que enmarquen sus obras en los nuevos realismos. Bajo estas influencias, algunas de las cuales conoció a través de publicaciones, como la monografía de Franz Roh y la revista *Valori Plastici*, y otras mediante la contemplación de las obras de Carlo Carrá, Felice Casorati y Ardengo Soffici en la exposición *Arte Francés e Italiano y del libro Alemán*, celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro en 1928, en cuya inauguración participó Eduardo Chicharro, presidente de la Asociación Española de Pintores y Escultores, de la que Rosario era socia, la artista comenzó a realizar una obra personal, caracterizada por escorzos acusados, un rotundo sentido escultórico y constructivo de las figuras y un excesivo detalle, que provocaba extrañamiento e inquietud en el espectador, y que enmarcaban sus pinturas en el realismo mágico. Rosario participó sistemáticamente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en 1932 obtuvo con *Adán y Eva* una medalla de segunda clase. Este reconocimiento la animó a seguir con la línea marcada, y llegó a participar en las exposiciones realizadas por la Sociedad de Artistas Ibéricos en los años treinta en San Sebastián, Copenhague y Berlín<sup>21</sup>. Al mismo tiempo, la artista se manifestó ideológicamente afín a las ideas de la Falange Española de las JONS y estuvo muy unida a José Antonio Primo de Rivera. Este compromiso político le llevó a colaborar con la revista *Vértice* entre 1937 y 1946, en la que realizó ilustraciones que reflejan la ideología de la Falange y del nuevo régimen, a ilustrar *Princesas del martirio*, de Concha Espina, en 1940, y a realizar cuadros como *La matanza de los inocentes* en 1936, en el que utiliza un trasfondo religioso para realizar una obra de claro compromiso político<sup>22</sup>, vinculada al bando nacional, con el fin de movilizar a la sociedad, como hicieron Horacio Ferrer y Antonio Rodríguez Luna en el bando republicano. Esta deriva de los nuevos realismos hacia el compromiso político fue una tendencia natural en este momento tan convulso de la historia de España en la que el arte se puso al servicio de la propaganda para movilizar a la sociedad. Tras la contienda siguió realizando obras importantes, como los murales de la capilla de la residencia de señoritas

<sup>21</sup> Manuel Abril comentaba en su artículo "Los ibéricos en el extranjero. Exposiciones en Copenhague y Berlín", publicado en el n.º 2 de *Arte* de 1933, lo siguiente sobre esta muestra: "Rosario de Velasco, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez, también Pruma, Togores y Valverde representan a su vez una tendencia que en Alemania se designa con el nombre de nueva objetividad, puramente latino, cuyo origen está en Roma en los pintores de *valori plastici*...".

<sup>22</sup> No deja de ser curioso cómo Manuela Ballester en su artículo "Mujeres intelectuales", publicado en *Nueva Cultura*, 5, 1935, sobre la exposición organizada en la librería internacional de Zaragoza dedicada a jóvenes mujeres artistas y poetas, reproche la falta de compromiso político y la superficialidad de sus obras en tiempos tan convulsos. En cualquier caso, la manifestación ideológica de la artista en esta exposición todavía no era pública, ya que se mostraron obras de comienzos de los años treinta.



**FIGURA 7.**  
Rosario de Velasco,  
*La matanza de los  
inocentes*, 1937.  
Museo de Bellas  
Artes de Valencia.

Teresa de Cepeda, y participando en exposiciones prestigiosas como la Bienal de Venecia de 1942 y en el II Salón de los Once de 1944, en el que Eugenio d'Ors le asignó el calificativo de la Pola Negri de la pintura española. Posteriormente, su obra evolucionó hacia un realismo menos contundente y más preciosista, que le hizo perder el rigor y la fuerza de sus creaciones de los años treinta y cuarenta. No obstante, hoy en día sigue siendo una figura olvidada, cuya obra necesita una profunda investigación que la contextualice en una etapa primordial en el desarrollo y devenir del arte nuevo.

## Conclusión

En el primer tercio del siglo XX van a emerger una serie de mujeres artistas que rompieron barreras y que fueron fundamentales en el desarrollo del arte nuevo, mujeres únicas, que acabaron eclipsadas y apartadas en la creación del relato de la renovación estética española, pero cuyos logros ampliaron los límites y horizontes de la cultura de nuestro país, haciendo pertinentes las célebres palabras de Ortega y Gasset<sup>23</sup>: “Nuestras convic-

<sup>23</sup> Ortega y Gasset, 1925.

ciones más arraigadas, más indubitables, son las más sospechosas. Ellas constituyen nuestro límite, nuestro confine, nuestra prisión. Poca es la vida si no piafa en ella un afán formidable de ampliar fronteras. Se vive en la proporción en que se ansía vivir más. Toda obstinación en mantenernos dentro de nuestro horizonte habitual significa debilidad, decadencia de energías vitales. El horizonte es una línea biológica, un órgano viviente de nuestro ser; mientras gozamos de plenitud el horizonte emigra, se dilata, ondula elástico casi al compás de nuestra respiración. En cambio, cuando el horizonte se fija es que se ha anquilosado y que nosotros ingresamos en la vejez”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### MARÍA BLANCHARD

- **Bernárdez Sanchís, Carmen (2009).** *María Blanchard*. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura.
- **Caffin-Madaule, Liliane (2007).** *Catalogue raisonné des oeuvres de Maria Blanchard. Le plus grand peintre femme espagnol du XXème siècle. Le plus grand peintre femme cubiste: peut être le peintre femme le plus représentatif de son siècle*. London: Canterbury.
- **Campo Alange, María Laffitte (1944).** *María Blanchard*. Madrid: Hauser y Menet.
- **George, Waldemar (1927).** *María Blanchard*. Bruxelles: Ceux de Demain.
- **Rivière, Isabelle (1934).** *María Blanchard*. París: R. A. Corrêa.
- **Rodríguez Alcalde, Leopoldo (1975).** *María Blanchard*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- **Ros, Xon de (2007).** *Primitivismo y modernismo: el legado de María Blanchard*. Oxford: Peter Lang.
- **Salazar, María José (2004).** *María Blanchard: pintura 1889-1932. Catálogo razonado*. Madrid: Fundación Telefónica y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- **VV. AA. (1999).** *Fuera de orden: mujeres de la vanguardia española*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- **VV. AA. (2008).** *Amazonas del arte nuevo*. Madrid: Fundación Mapfre.
- **VV. AA. (2012a).** *María Blanchard cubista*. Santander: Fundación Botín.
- **VV. AA. (2012b).** *María Blanchard*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- **VV. AA. (2017).** *Juan Gris, María Blanchard y los cubismos (1916-1927)*. Málaga: Fundación Palacio de Villalón.

### NORAH BORGES

- **Artundo, Patricia (1994).** *Norah Borges: Obra Gráfica 1920-1930*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- **Gómez de la Serna, Ramón (1945).** *Norah Borges*. Buenos Aires: Losada.
- **Lladó i Pol, Francisca (2008-2009).** "Norah Borges, 'espectadora' de Mallorca". En *Estudis balearics*, 94-95, 75-89.
- **Lorenzo Alcalá, May (2009).** *Norah Borges: la vanguardia enmascarada*. Buenos Aires: Eudeba.
- **Vando Villar, Isaac del (1920).** "Una pintora ultraísta". En *Grecia*, 38, 12.
- **VV. AA. (1996a).** *El ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia: IVAM.
- **VV. AA. (1996b).** *Norah Borges: casi un siglo de pintura*. Buenos Aires: EL Centro.
- **VV. AA. (2006).** *Norah Borges: mito y vanguardia*. Neuquén: Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén.

## MARUJA MALLO

- **Alberti, Rafael (1929).** *Sobre los ángeles*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de publicaciones.
- **Corredoira, Pilar (ed.) (1993).** *Maruja Mallo*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- **Diego, Estrella de (2008).** *Maruja Mallo*. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura.
- **Ferris, José Luis (2004).** *Maruja Mallo, la gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de Hoy.
- **Gándara, Consuelo de la (1978).** *Maruja Mallo*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- **Ghyka, Matila (1931).** *Le nombre d'Or*. París: Libraire Gallimard.
- **Gómez de la Serna, Ramón (1942).** *Maruja Mallo*. Buenos Aires: Losada.
- **Huici, Fernando y Pérez de Ayala, Juan (eds.) (2009).** *Maruja Mallo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- **Mallo, Maruja (1939).** *Lo popular en la plástica española a través de mi obra: 1928-1936*. Buenos Aires: Losada.
- — (1979). *Homenaje a la Revista de Occidente*. Madrid.
- **Mangini González, Shirley (2010).** *Maruja Mallo and the Spanish avant-garde*. Farnham: Ashgate.
- **Mayayo, Patricia (2017).** "Maruja Mallo. El retrato fotográfico y la 'invención de sí' en la vanguardia española". En *Modos. Revista de História da Arte*, 1 (1), 70-89.
- **Pérez de Ayala, Juan (ed.) (2002).** *Maruja Mallo. Naturalezas vivas, 1941-1944*. Madrid: Galería Guillermo de Osma.
- **Rivas, Francisco y Vázquez de Parga, Ana (eds.) (1992).** *Maruja Mallo*. Madrid: Galería Guillermo de Osma.
- **VV. AA. (1997).** *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*. Valencia: Consejería de Cultura, Educación i Ciencia.

## ÁNGELES SANTOS

- **Carmona, Eugenio (1991).** *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España 1900-1936*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- **Casamartina i Parassols, Josep (2003).** *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*. Valladolid: Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo Español.
- **Jiménez, Juan Ramón (1942).** *Españoles de tres mundos. Viejo mundo, nuevo mundo, otro mundo. Caricatura lírica (1914-1940)*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- **Santos Torroella, Rafael (1986).** *Ángeles Santos Torroella*. Girona: Museu de L'Empordà.
- **VV. AA. (1978).** *Ángeles Santos*. Madrid: Guadalimar.
- **VV. AA. (2007).** *Ángeles Santos Torroella*. Madrid: Albert Gallery.

## REMEDIOS VARO

- **Allmer, Patricia (ed.) (2009).** *Angels of anarchy: women artist and surrealism*. Múnich: Prestel.
- **Castell, Isabel (1997).** *Remedios Varo. Cartas, sueños y otros textos*. México: Era.

- **Cantú, Guiomar (2009).** "Remedios Varo, diosa del arte surrealista". En *Revista UIC. Foro multidisciplinario de la Universidad Intercontinental*, octubre-diciembre, 78-81.
- **García Carpi, Lucía (1988).** "Una muestra del surrealismo español. La exposición Logicofobista". En *Goya. Revista de Arte*, 185, 293-298.
- **González Madrid, María José y Rius Gatell, Rosa (eds.) (2013).** *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*. Madrid: Eutelequia.
- **Islas, Luis (1962).** "Entrevista con Remedios Varo". En *Novedades*, 3 de abril de 1962.
- **Kaplan, Janet (1988).** *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*. México: Época.
- **Luquin Calvo, Andrea (2009).** *Remedios Varo: El espacio y el exilio*. Alicante: Universidad de Alicante.
- **Martín Lozano, Luis (2006).** *The magic of Remedios Varo*. Washington: National Museum of Women in Arts.
- **Mendoza Bolio, Edith (2010).** "A veces escribo como si se tratase de un boceto". *Los escritos de Remedios Varo*. Madrid: Iberoamericana.
- **Varo, Beatriz (1990).** *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- **VV. AA. (2008).** *Remedios Varo. Catálogo razonado*. México: Era.
- **VV. AA. (2015).** *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*. Girona: Atalanta.

## ROSARIO DE VELASCO

- **Alcaide, José Luis (1995).** "Un lienzo de Rosario de Velasco en el Museo de Bellas Artes de Valencia". En *Ars Longa*, 6, 49-56.
- **Bonet, Juan Manuel (1995).** *Diccionario de las Vanguardias Españolas. 1907-1936*. Madrid: Alianza Editorial.
- **Caamaño Alegre, Beatriz (2013).** "Ilustrando a Rosario de Velasco: desarrollo de una estética". En *Hipertexto*, 17, 70-87.
- **Garofalo, Emilia (2001).** "From innovation to conservatism in the paintings of Rosario de Velasco". En *The female temper of a spanish generation. Cultural images of women in the Second Republic (1931-1936)*. University of Pittsburgh, 32-61.
- **Ortega y Gasset, José (1925).** *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.
- **Pérez Segura, Javier (2003).** *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- **Rodríguez Aguilera, Cesáreo (1971).** *Rosario de Velasco*. Madrid: Galería Biosca.
- **VV. AA. (1995).** *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- **VV. AA. (1998).** *Istmos: vanguardias españolas 1915-1936*. Madrid: Caja Madrid Fundación.







**ISABEL  
ORDIERES  
DÍEZ**

---

Las primeras  
estudiosas españolas de la  
Historia del Arte

La persona que se dedica a la Historia escribe para comprender el mundo y para ayudar a que otros lo comprendan. Esa posibilidad estuvo siempre vedada a la mujer. Solo habíamos conocido su interpretación de la realidad, como mucho, a través de la literatura y de la poesía intimista, subjetiva. Proyectar a la sociedad una reflexión objetiva sobre la Historia ha sido una conquista reciente. La Historia del Arte, además, fue una disciplina que tardó en concretarse y profesionalizarse.

Las primeras mujeres dedicadas en el primer tercio del siglo XX a reflexionar y escribir sobre Arte y sobre Historia del Arte pertenecieron a la aristocracia o a la alta burguesía ilustrada. Eran personas que desarrollaron inquietudes gracias a sus viajes, a sus conocimientos de otras lenguas, lo que les permitió leer sobre el tema en una época en la que apenas estaba arrancando la historiografía artística sobre el arte español.

De entre todas estas mujeres aristócratas, de estas “duquesas” sobre las que ironizaba condescendiente Ortega y Gasset, obligado a codearse con ellas socialmente, habrá unas pocas que ya no actuarán de “mecenas”, sino que tomarán la iniciativa y expresarán sus opiniones sobre el arte del pasado y del futuro. Aunque no lo necesiten económicamente para vivir, lo considerarán como una vía para alcanzar autonomía personal y una plataforma de expresión pública.

Trinidad von Scholtz-Hermensdorff (Málaga, 1867-Viena, 1937) fue una aristócrata que podríamos calificar de regeneracionista y “protogestora” cultural. Era hija de unos comerciantes alemanes, Enrique Guillermo Scholtz-Hermensdorff y Caravaca y María Matilde von Bear y Grund, que formaron parte de la oligarquía malagueña “de la Alameda”, llamada así por ser la generación que protagonizó la temprana industrialización de Málaga, muchos de origen extranjero, que construyeron sus nuevas casas en el ensanche ganado al mar, una vez derribado el primer tramo de las murallas árabes de la ciudad. Su padre sería nombrado I marqués de Belvís de las Navas en 1912. Trinidad se educó con institutrices extranjeras y viajando por toda Europa, y desde su juventud hablaba cuatro idiomas<sup>1</sup>.

Su primer marido fue el acaudalado mexicano Manuel de Iturbe del Villar, originario de la nobleza vasca, que tras distintos destinos en el extranjero llegó a ser embajador de México en España en 1899. Después de enviudar en 1904, contraería matrimonio con el aristócrata Fernando de la Cerda y Carvajal, IX conde y I duque de Parcent, X conde de Contamina y jefe de la Casa de la reina Isabel II.

Por su refinada educación y posibilidad de adquirir obras de arte, se convirtió pronto en una gran coleccionista, llegando a tener valiosas obras como atestiguan el artículo que le

---

<sup>1</sup> Hohemlohe et al., 1946 y Ramos Frendo, 2001.



**FIGURA 1.**  
Cristina de Arteaga.

dedicó Elías Tormo, el primer catedrático de Historia del Arte en la Universidad Central de Madrid<sup>2</sup>.

A poco de casarse con su segundo marido, fija on su residencia en el palacio entonces llamado de Guadalcázar, en la calle de San Bernardo, que enriquecieron con sus colecciones artísticas<sup>3</sup>. Allí estableció la costumbre de realizar reuniones semanales para tratar temas literarios y artísticos. En este ambiente posnoventayochista empezó a materializar el deseo de revalorizar el arte y la artesanía españolas y, en 1909, la duquesa consiguió hacer realidad la *Sociedad Española de Amigos del Arte*, en la que participaron personajes como Menéndez Pelayo, Eduardo Dato o el pintor Moreno Carbonero.

La mentalidad regeneracionista de este proyecto iba implícita en su nombre, recordando a las Sociedades Económicas de Amigos del País, que tanto juego cultural dieron desde el plano privado, destacando precisamente la de Málaga, que ella había conocido en su juventud. Todo lo vivido y visto en París, Berlín, Londres y Viena le hizo ver claro a Tri-

<sup>2</sup> Tormo, 1911.

<sup>3</sup> Muchos datos sobre el palacio y la duquesa en Tovar y Martín Tovar, 2009.

nidad el retraso que teníamos en España en relación con las llamadas artes industriales, o decorativas en términos actuales.

La aristocracia madrileña del momento se hizo socia, siendo presidente de honor el rey Alfonso XIII y presidente honorario el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el liberal regeneracionista Santiago Alba Bonifaz. En 1912 este ministro firmaría el Real Decreto por el que se creó el Museo Nacional de Artes Industriales, actual Museo Nacional de Artes Decorativas y, no por casualidad, en ese mismo año se puso en marcha una iniciativa esencial de esta asociación, la publicación de la *Revista de Arte Español*, que duraría de 1912 hasta 1969. En ella escribirían las mejores plumas del momento.

La intención de la duquesa de Parcent era revivir las industrias artísticas españolas, sacándolas del olvido frente a la falsa imitación extranjerizante, y de encauzar el gusto del público. Ella sabrá unir fuerzas para organizar exposiciones temáticas dedicadas a los diferentes oficios artesanales: cerámica, muebles, hierros, tejidos, encajes, y también a aquellos aspectos de las artes más desconocidas, como los códices miniados, el arte prehistórico, etc.

La influencia que todas estas actividades tuvieron en nuestra historiografía artística fue más importante de lo que podríamos suponer hoy, baste poner un ejemplo: la Sociedad de Amigos del Arte Español editó un interesante catálogo sobre la exposición de hierros históricos españoles en 1919, cuyo autor fue Pedro Miguel de Artiñano y Galdácano (1879-1939), un entendido que hizo una meritoria labor por recuperar documental y fotográficamente los saberes y los mejores ejemplos de este oficio. En 1932 una de las primeras tesis doctorales de Historia del Arte que se va a intentar realizar por una mujer licenciada, como veremos más adelante, se centrará en este tema. El interés por este aspecto de las artes decorativas históricas era la respuesta al penoso expolio que en esas décadas estaba sufriendo la rejería española, algunos de cuyos ejemplos más valiosos, como la reja del altar mayor de la catedral de Valladolid, acabarían en colecciones particulares o en museos nacionales estadounidenses como el Metropolitano de Nueva York.

En Ronda, lugar de nacimiento de su abuela materna, la duquesa de Parcent adquirió el palacio conocido como Casa del Rey Moro, situado a la vera del Tajo, reformándolo y dotándolo en 1912 de unos jardines escalonados que fueron diseñados por el célebre jardinero francés Forestier, y será aquí donde unirá sus inquietudes artísticas con su obra social. Aunque sin poder desprenderse del paternalismo propio de este tipo de mecenazgo, creó, gracias a sus ideas y financiación, el llamado Centro Benéfico Docente de Ronda, en realidad, una especie de escuela de artes y oficios donde se intentó recuperar la tradición de las manufacturas antiguas españolas. A Ronda trasladará maestros en las distintas artesanías para que enseñen gratuitamente a jóvenes rondños de ambos sexos. El resultado fue la recuperación de la confección de alfombras, muebles, tejidos, forjas, etc.

En esos momentos la artesanía era considerada una forma artística inferior y, dentro de ella, la textil se consideraba la más apropiada para las mujeres. Por esta suerte de “especialización” femenina en este mundo de la artesanía y, sobre todo, por una clara reivindicación nacionalista que debió provocar el proyecto *Visión de España* de Sorolla, con su famosa colección de cuadros encargada por la Hispanic Society de Nueva York (1912-1919), la duquesa de Parcent puso en marcha una idea enormemente ambiciosa que en 1925 logró plasmar en Madrid como gran evento: la exposición del Traje Regional e Histórico<sup>4</sup>, celebrada en el palacio de la Biblioteca Nacional y Museos, hoy Biblioteca Nacional y Museo Arqueológico Nacional.

Participaron en ella un numeroso grupo de artistas, intelectuales y políticos. Su director técnico fue Luis de Hoyos Sainz (1868-1951), iniciador de la moderna metodología europea aplicada a la etnografía y antropología, labor que continuaría su hija Nieves<sup>5</sup>. En esta exposición se consideraron los trajes regionales un elemento definitorio de las identidades culturales propias de cada zona del país. Se partió en 1922 de un minucioso cuestionario que elaboró la documentación previa necesaria.

Para su ambientación se contó con el trabajo de artistas como Vázquez Díaz, Benlliure, Alvear, Álvarez de Sotomayor, Mariano Fortuny y Madrazo, y los coleccionistas Mélida, marqués de la Vega Inclán o vizconde de Güell. El éxito fue total por el extraordinario volumen de lo presentado<sup>6</sup> que ayudó a reflexionar sobre nuestra ignorada riqueza cultural. La exposición del Traje Regional e Histórico se convirtió en permanente como Museo del Traje al instalarse en 1930 en el palacio de Godoy, que pasaría luego al Museo Etnológico en 1934.

La duquesa de Parcent sería elegida por Primo de Rivera en 1927, junto otras 12 mujeres de la alta burguesía o aristocracia, miembro de la Asamblea Nacional, aunque esta se disolvió sin haber conseguido consolidarse como órgano parlamentario en febrero de 1930<sup>7</sup>. La duquesa moriría en Viena en plena Guerra Civil.

Historiadora y, al mismo tiempo, protagonista en primera persona de la historia de nuestro patrimonio fue Cristina Arteaga y Falguera (Zarauz, 1902-Sevilla, 1984). Era hija de Joa-

---

<sup>4</sup> Vegue y Goldoni, 1925.

<sup>5</sup> Nieves Hoyos publicaría, en 1954, *El traje regional*, una recopilación muy elaborada y sistematizada, que no tenía ya nada que ver con libros redactados por otras autoras más diletantes de la época, como Isabel Oyarzábal, por ejemplo.

<sup>6</sup> Se lograron reunir para la exposición casi cuatro mil prendas sueltas, más de seiscientos fotografías y dos centenares largos de acuarelas, según se contó en los medios de la época.

<sup>7</sup> El Estatuto Municipal de 1924 había reconocido a la mujer como elegible para puestos políticos locales como concejalías. Otras parlamentarias fueron Blanca de los Ríos, esposa del famoso arquitecto restaurador Vicente Lampérez, María de Maeztu, profesora en la Residencia de Señoritas de la ILE, o Concepción Loring y Heredia, aristócrata malagueña, también muy aficionada a las antigüedades y relacionada familiarmente con la duquesa de Parcent.





**FIGURA 2.**  
María de los Reyes  
Laffitte y Pérez del  
Pulgar. Condesa del  
Campo de Alange.

quín de Arteaga y Echague, duque del Infantado y marqués de Santillana, y de Isabel de Falguera Moreno, condesa de Santiago de Cuba, siendo ahijada de la reina María Cristina.

Su infancia transcurrió entre las casas familiares de Madrid y Zarauz, así como en el castillo de Viñuelas. Recibió una excepcional educación intelectual siendo una de las pocas mujeres de la época que accedió al bachillerato, el cual obtuvo con la máxima calificación en el Instituto San Isidro de Madrid hacia 1918.

Si ello ya era poco usual, mucho más lo fue que obtuviese la licenciatura en Historia con premio extraordinario en 1921, y más aún que se doctorase en 1925 en la Universidad

Central con una tesis sobre su pariente Juan de Palafox y Mendoza. Fue la primera tesis doctoral en Historia defendida por una mujer en España y consiguió nuevamente el premio extraordinario.

No sabemos en este espectacular arranque académico el papel que pudo jugar su relevante condición social, pero es indudable la enorme influencia que ejerció sobre ella su padre, el duque del Infantado, que asumió como una de sus principales tareas la conservación del patrimonio español. Él costeó las restauraciones de algunos de los castillos y edificios históricos de su propiedad como el de Viñuelas, Manzanares, Carmen de los Mártires, Monclova, Requeséns y el Real Colegio español de San Clemente, en Bolonia. Llegó incluso a comprar un monumento fundamental de los inicios de nuestro renacimiento arquitectónico, el castillo de la Calahorra de Granada, para impedir que fuese vendido a unos norteamericanos que planeaban reconstruirlo en Nueva York. Como parlamentario, preparó incluso proposiciones de ley para la conservación de monumentos arquitectónicos y así evitar el expolio de nuestros tesoros artísticos por parte de otros países más poderosos económicamente.

En enero de 1921, una joven Cristina había disertado sobre la intervención de la mujer en la vida pública en el Conservatorio de Madrid, con asistencia de personalidades académicas, acto recogido por el periódico *El Debate*. Viajera incansable y buena deportista, sin embargo, en 1926, para sorpresa de todos<sup>8</sup>, Cristina de Arteaga decidió ingresar en la abadía benedictina de Santa Cecilia de Solesmes. Tras un tiempo en este riguroso centro religioso, hubo de abandonarlo por una enfermedad psíquica que la llevó a visitar Tierra Santa y Roma para volver a ingresar, esta vez en el monasterio de la Concepción Jerónima de Madrid, en 1934.

Anteriormente a la guerra había realizado una importante investigación sobre la familia Mendoza, antepasados directos suyos y protagonistas fundamentales de la historia y el arte en España que se perdió y hubo que rehacer tras la contienda. El resultado fue una monografía que se publicó finalmente en 1940 financiada por su padre. Dejando aparte la introducción, muy de la coyuntura del momento posbélico, el libro tiene un aire de crónica en exceso literaria pero bien documentada, y detrás del texto se descubre una persona culta y sensible.

Aunque este extenso trabajo se centró mucho más en los aspectos históricos que en los artísticos, a pesar de tratarse de una estirpe nobiliaria tan fundamental para el arte español, hay algunos apéndices, ilustraciones y comentarios que demuestran los sólidos conocimientos artísticos de Cristina de Arteaga. Esta investigación se presentó en 1935

---

<sup>8</sup> Fue amiga durante sus estudios de José Antonio Primo de Rivera, el fundador de la Falange, y se rumoreó que incluso la cortejó, según el periódico ABC, 14 de julio de 1984, 33-34. Otros autores insisten sobre la veracidad de este interés por ella.

con plica a un premio instituido por la Grandeza de España, que ese año se centró en el tema genealógico, y lo ganó. Ella misma cuenta muy ilustrativamente en la introducción que decidió acometer esta investigación porque ya no le bastaba la tradición oral, “[...] hubo que acudir a los archivos públicos, pedir sus secretos a la colección Salazar, en la Real Academia de la Historia, beberse la fuente de anécdotas que es el P. Pecha en los manuscritos de la Biblioteca Nacional, y sobre todo, despojar uno a uno los legajos del Archivo del Infantado, una fuente inagotable que no pretendo haber sondeado a fondo, campo amplísimo de posteriores investigaciones, que, tal vez encuentren en esta Historia un guión”<sup>9</sup>.

La Guerra Civil la obligará a abandonar el monasterio y huir de Madrid en 1937 a su casa familiar de Biarritz, desde donde, tras diversas vicisitudes, llegará en 1942 al monasterio de Jerónimas de Santa Paula de Sevilla. Dos años más tarde sería elegida priora y allí permanecería hasta su muerte, realizando una profunda renovación en esta orden contemplativa. Sería elegida miembro en 1973 de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, y siguió publicando, además de una extensa obra poética de contenido espiritual, biografías históricas como la de Beatriz Galindo “La Latina”. Donó las obras de arte y antigüedades que le pertenecían por herencia con el fin de crear un museo en el monasterio de Santa Paula.

También, como heredera de los duques del Infantado, sor Cristina de la Cruz Arteaga llegó a un acuerdo en 1957 para donar al Ayuntamiento de Granada el Carmen de los Mártires, vecino a la Alhambra, donde fue monje y escribió su poesía San Juan de la Cruz. El proceso estuvo plagado de dificultades legales e intereses especulativos encubiertos que ella consiguió solventar poniendo la condición de que el Carmen debía convertirse en patrimonio público para los granadinos.

María de los Reyes Laffitt y Pérez del Pulgar (Sevilla, 1902-Madrid, 1986), condesa de Campo-Alange por casamiento, fue una mujer de exquisita educación mundana por su extracción social que decidió, sin embargo, convertirse de manera autodidacta en escritora, luchando por los derechos de la mujer y por conseguir que se aprobase el voto femenino, publicando numerosas obras literarias y ensayos.

Pronto descubrió la crítica de arte como modo de expresar sus más íntimas convicciones. El triunfo de la República en 1931 la obligaría a marchar a París donde se encontró, conmovida, con una exposición póstuma celebrada en 1932 de la pintora cántabra María Blanchard, perteneciente a la bohemia vanguardista parisina y lejana pariente suya. La condesa le dedicará una monografía que, sin embargo, no vería la luz hasta 1944, en la que mostró una gran sensibilidad hacia la gran artista, de vida tan desgraciada y, en apariencia, tan distinta a la suya propia.

---

<sup>9</sup> Arteaga y Falguera, 1940: XIV.

Este fue el inicio de su enorme interés por escribir sobre el mundo artístico. De ahí pasará a ser una de las fundadoras de la *Academia Breve de Crítica de Arte*, con Eugeni d'Ors a la cabeza, del que fue discípula, colaborando también con José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón. En 1953 escribiría su pionero y original ensayo “De Altamira a Hollywood. Metamorfosis del Arte” en *Revista de Occidente*. En él se posicionaba abiertamente a favor del arte moderno pero hablaba de la confusión reinante en el público del momento. Relacionaba los adelantos científicos y la evolución del arte contemporáneo. La figura de Miró, por ejemplo, la supo analizar con amplia visión cuando todavía este era incomprendido por la mayoría, desentrañando su nuevo lenguaje artístico con inteligencia.

Laffitt se haría más famosa aún en 1948 con la publicación *La secreta guerra de los sexos*, en la que habló clarivamente de la diferencia abismal entre la historia escrita por los hombres y la vivida por las mujeres. Preocupada por la situación intelectual y profesional de las españolas en esos años, creó un Seminario de Estudios de la Mujer. En 1961 publicaría finalmente *La mujer como mito y como ser humano* y *La mujer en España*<sup>10</sup>.

A partir de 1951 el Ateneo de Madrid fue absorbido por la Dirección General de Propaganda del Ministerio de Información y Turismo, y la selección de los artistas expuestos hicieron una comisión formada por Laffitt, Areán, Romero Escassi y Ortega Muñoz<sup>11</sup>. De 1963 a 1966 ocupó la dirección de la Sección de Madrid de Letras en el Ateneo. Llegaría a ser miembro de la Hispanic Society of America, así como de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla.

El caso de Margarita Nelken (Madrid, 1894-México, 1968) es bien distinto a las aristócratas anteriormente comentadas. Descendiente de judíos alemanes, húngaros y franceses, su padre era joyero y su abuelo había sido relojero de la Casa Real. Estudió el bachillerato francés por libre, recibiendo una educación muy completa en literatura y música y estudiando pintura en el taller de Eduardo Chicharro en París, donde también conoció a María Blanchard y a Diego Rivera, aunque tuvo que abandonar su actividad artística por problemas en la vista.

Amiga desde joven de Ramón y Cajal<sup>12</sup> y Pérez Galdós, sus escritos de tipo social arrancaron tempranamente en 1921 con su obra *La condición social de la mujer en España: su estado actual, un posible desarrollo*. Como tantas pioneras, pero nadie como Margarita, tuvo la necesidad de hablar y escribir públicamente sobre el papel que debía tener la mujer en esos momentos y luchar por sus derechos, muy consciente de los problemas que acuciaban a la mujer por las propias circunstancias de su complicada vida íntima.

<sup>10</sup> Sobre su obra en general ver Barrera López, 2015. Para contextualizar su etapa como crítica de arte Díaz Sánchez y Llorente Hernández, 2004.

<sup>11</sup> Cajide, 1964.

<sup>12</sup> Ramón y Cajal, 1938.



**FIGURA 3.**  
Margarita Nelken.  
Archivo ABC.  
Miguel Andrés.

Hablaba perfectamente francés y alemán, y fue pionera también como traductora de Kafka y Goëthe, traduciendo también el conocido libro la *Historia del Arte* de Elie Faure. Llegó a ser una de las estudiosas del arte más relevantes de los años veinte y treinta, y escribió innumerables artículos para revistas tanto españolas como internacionales. Su primer artículo fue en 1910 sobre los frescos de Goya en San Antonio de la Florida, lo publicó en *The Studio*, luego vendrían *Le Mercure*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, etc.

Fue muy precoz también como crítica de arte, escribiendo habitualmente para diversos periódicos de Madrid y del extranjero: *Los Lunes del Imparcial*, *El Fígaro*, *El Día*, *La Razón* de Buenos Aires, etc. En 1917 publicó el primero de sus libros de crítica *Glosario. Obras y artistas*, donde hablaba desde El Greco a Rodin, Gauguin, Van Gogh, Solana, Zuloaga, Julio Romero de Torres y Picasso, entre otros, demostrando su conocimiento del arte del momento, nada habitual entonces.

A pesar de ello, al menos hasta la Guerra Civil, su planteamiento ideológico sobre arte fue muy explícito, y podríamos relacionarlo con el ideario de la llamada generación de

1914, la de Ortega y Gasset. Es indudable la influencia de este pensador en la manera de plantear el discurso intelectual de su grupo.

Se la reclamó para dar conferencias en museos como el de Arte Moderno, el Romántico y el del Louvre. En el Prado también coordinó cursos de arte, y fue la única mujer vocal del Patronato del Museo de Arte Moderno de Madrid antes de la guerra. Ocupó cargos culturales en el Ministerio de Instrucción Pública, así como en otras instituciones, en una imparable actividad.

Conociendo la trayectoria posterior política de Margarita, que se fue radicalizando con la Guerra Civil, es interesante reproducir un texto suyo que ayuda a comprender el ambiente que se vivía todavía en los años veinte en España. Está sacado de una conferencia que dio el 30 de mayo de 1925, refrendando una de las exposiciones de la Sociedad de Amigos del Arte Español, que se publicó en la revista *El Arte Español*:

“[Estas exposiciones] nos ofrecen un ambiente [...] Son la manifestación, la resurrección de un estado espiritual ya desaparecido, o de un aspecto del espíritu que perdura a través de las épocas, pero cuyo fondo no a todos es dado alcanzar. Y, por tanto, antes que a nuestros ojos o a nuestro cerebro, se dirigen a nuestra sensibilidad. [...] Es lamentable, es triste, que Exposiciones tan transcendentales no alcancen su debida repercusión; mas yo –sin paradoja– casi me atrevo a decir que tal vez valga mejor que así sea. La indiferencia es inexcusable; no hay que confundirla con la sequedad. Y nuestra sequedad nos guarda al menos de esa plaga que amenaza con acabar, en los lugares más permeables al arte, con el arte todo: el snobismo”<sup>13</sup>.

Gaya Nuño, entre otros, han sabido apreciar lo sagacidad y hondura de sus juicios sobre arte<sup>14</sup>. Parece indudable que partió de un cierto concepto regeneracionista y casticista para ir evolucionando hacia la modernidad y otros temas más actuales dentro del arte, en parte por influencia de su propia biografía y experiencias, pero siempre con la contundencia y sinceridad característica de su personalidad.

Aunque no es el sitio para extendernos en su vertiente como política<sup>15</sup>, es fundamental conocer los datos más relevantes para comprender su indomable discurrir vital e ideológico. Militante del Partido Socialista Obrero Español desde 1931, se presentó a las elecciones generales por la provincia de Badajoz, y volvió a ser elegida dos veces durante la República. Fue contraria a otorgar el derecho de sufragio a la mujer en 1931

<sup>13</sup> Nelken, 1925: 192.

<sup>14</sup> Cabañas Bravo, 1997.

<sup>15</sup> Jardón Pardo de Santayana, 2013.

por temer la influencia que maridos y confesores podrían ejercer sobre su voto, posición compartida también por Victoria Kent, frente a su tercera compañera en el Congreso, Clara Campoamor.

Ante el alzamiento militar del 36 tuvo una destacada actividad política y propagandística para alentar a los trabajadores a hacer frente a los sublevados, afiliándose en 1937 al Partido Comunista. Estuvo en los frentes de Extremadura y Toledo. Participó en la defensa de Madrid y organizó la Unión de Mujeres Antifascistas. Colaboró de diferentes formas en la protección del patrimonio nacional, y se ha documentado que contribuyó activamente para que el tesoro de la catedral de Toledo fuera trasladado al Banco de España.

Su apasionada actividad política y su posición emancipada feminista la hizo objeto de toda clase de críticas y descalificaciones de la derecha más ultramontana, no solo por ser mujer, sino también por judía y extranjera, que arreciaron de manera terrible durante la guerra y posguerra.

En 1939 consiguió escapar y exilarse en México, donde colaboró en la organización de la Unión de Mujeres Españolas y en la Secretaría de Educación Pública. Dedicada profesionalmente a la crítica de arte para poder mantenerse, ejerció diariamente esta labor para el periódico *Excelsior*, ya casi ciega y hasta su fallecimiento, siendo la crítica más influyente y respetada en México. Escribió, entre otros trabajos, *El expresionismo mexicano en la plástica* para el Instituto Nacional de Bellas Artes y monografías de artistas mexicanos, entre ellos la dedicada a Frida Kahlo, con la que tuvo una gran amistad<sup>16</sup>. En Argentina publicó en 1942 *Historia gráfica del Arte occidental* y también *Tres tipos de Vírgenes*, sobre conferencias dadas en el Prado en torno a Fra Angélico, Rafael y Morales antes de la guerra.

Su última etapa como exilada fue trágica, expulsada pronto del PCE por disidente, negada por sus correligionarios que la vetaron también en los ambientes culturales, su hijo murió en 1944 en el frente nazi-soviético y su hija en 1954 de cáncer, lo que le sumió en el más profundo dolor, pero no cejó en su lucha por sus ideales políticos a la par que siguió escribiendo sobre arte, no solo como medio de sustento, sino, creemos, que de consuelo.

Hemos hablado de mujeres que recibieron una educación privilegiada, bien por su ascendencia aristocrática o por su origen extranjero y de la alta burguesía. Pero debemos saber qué posibilidades tuvieron las mujeres de clase media a la hora de acceder a una profesión de la que poder vivir, teniendo en cuenta, además, que era una disciplina tan nueva que había que ir concretándola sobre la marcha.

Realmente, el primer acercamiento al mundo profesional de la Historia del Arte se iniciará cuando se apruebe, por fin, durante el curso 1909-1910, el acceso de la mujer a la Universi-

---

<sup>16</sup> Nelken, 1935.



dad sin restricciones. La posibilidad de obtención de una licenciatura propició que por una Real Orden de 2 de septiembre de 1910 se dispusiera que las mujeres pudieran concurrir a las oposiciones para los cuerpos de funcionarios dependientes del Ministerio de Instrucción Pública, entre ellos el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

En 1909-1910 cursaron 40 mujeres estudios superiores (dos de ellas en Filosofía y Letras), y para 1927-1928 se había incrementado el número de matriculas hasta llegar a 842 estudiantes mujeres. En el curso 1931-1932 la Universidad Central albergaba ya a un 8,80 % de universitarias (del total de alumnado universitario en Madrid), aunque la cifra era mayor en Madrid porque absorbía el 50 % del total español<sup>17</sup>.

La segunda gran oportunidad vendría paralelamente de la Institución Libre de Enseñanza con la creación de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAEIC), que fue la entidad más comprometida en el primer tercio del siglo XX en la modernización de la investigación universitaria española. Ello hizo posible el acceso de las mujeres a un nivel de preparación antes impensable al proveer becas para realizar estudios en el extranjero e integrarlas en instituciones de la más alta cualificación como, en este caso, el Centro de Estudios Históricos (CEH), dentro de la JAEIC. Las escasas mujeres que lograron acceder a estos espacios e iniciativas fueron consideradas unas privilegiadas, formando parte de la élite intelectual y científica del país.

A partir del Real Decreto de 18 de marzo de 1910, el CEH empezó a funcionar para actualizar la formación del personal investigador y docente de las Humanidades, presidiéndolo Ramón Menéndez Pidal. Manuel Gómez-Moreno dirigió la Sección de Arqueología coordinando a quince colaboradores, arqueólogos, historiadores del arte y arquitectos de primera fila, como Camps Cazorla, Juan Cabré, Artiñano, del que ya hemos hablado, o Torres Balbás. Elías Tormo se encargó de dirigir, desde 1914, una nueva Sección de Arte, teniendo de alumnos sobre todo a historiadores del arte y futuros catedráticos como Antonio García Bellido, Diego Angulo, Enrique Lafuente Ferrari, Francisco J. Sánchez Cantón o Ricardo de Orueta. En ninguna de las dos secciones hubo mujeres.

En 1925 fundaría Tormo junto a Gómez-Moreno la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, muy trascendente para la delimitación de ambas disciplinas en las siguientes décadas, y trabajarían también en el *Fichero de Arte Antiguo*. A pesar de que no aparecieran nombres femeninos dentro de estas actividades de manera oficial, las hijas de Cabré y Gómez-Moreno sí colaboraron en la Sección de Arqueología, ya desde 1927, y fueron también al mítico Crucero Universitario por el Mediterráneo, que organizó el propio Gómez-Moreno en 1933.

Entre los cursos académicos de 1930 a 1934, el CEH contó ya con cerca de cien miembros, de los cuales un 20 % eran mujeres con títulos universitarios, algunas incluso ini-

---

<sup>17</sup> Según Poveda Sanz, 2014. Ver también Araque Hontangas, 2010.

ciaron su tesis doctoral, eran o habían sido docentes en el Instituto-Escuela y habían logrado o lograrían una plaza como funcionarias del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

Una de las más prometedoras alumnas de la JAE fue Teresa Andrés Zamora (Villalba de los Alcores, Valladolid, 1907-París, 1946), otro triste caso de intelectual que acabó en el exilio. Hija de un médico y una maestra, fue una estudiante ejemplar que terminó el bachillerato con matrícula de honor. Entre 1923 y 1927 estudió la carrera de Filosofía y Letras en Valladolid, donde consiguió el premio extraordinario, y además hizo por libre Magisterio en Palencia<sup>18</sup>.

Nada más acabar la carrera se trasladó en 1928 a Madrid para obtener el grado de doctora, instalándose en la Residencia de Señoritas. Esta institución, dirigida desde su creación en 1915 por María de Maeztu, era la versión femenina de la Residencia de Estudiantes de la Institución Libre de Enseñanza. Allí se estudiaban idiomas y organizaban ciclos de conferencias a los que se invitaban a intelectuales de renombre, como Clara Campoamor<sup>19</sup>.

En 1931, Teresa Andrés decidió opositar al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, como la única salida entonces para una mujer como vocación de historiadora, obteniendo el primer puesto en las oposiciones y siendo destinada al Museo Arqueológico de León.

El 9 de septiembre de 1931, el director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, adscribiría al Palacio Nacional –denominación republicana del Palacio Real de Madrid– diferentes facultativos de Archivos, Bibliotecas y Museos, tanto para la Biblioteca como el Archivo. A este último envió a Teresa Andrés como jefa, junto a Pilar Plaza Arroyo y Victoria González Mateo, de la que hablaremos brevemente después.

Teresa decidió realizar su tesis doctoral en Historia del Arte, y en septiembre de 1932 consiguió un pensionado en el extranjero de la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas por un período de once meses para matricularse en una universidad alemana, reintegrándose al año siguiente al Archivo de Palacio, no sin antes haber vivido en directo el ascenso del nazismo al poder, lo que la marcó en lo político profundamente, afiliándose al artido Comunista Español.

La Sección de Arqueología del Centro de Investigaciones Históricas la pensionará nuevamente en mayo de 1935 para realizar un viaje de estudios con el fin de recoger datos sobre las rejerías de las catedrales de Cuenca, Valencia, Barcelona y Zaragoza, tema de

---

<sup>18</sup> Seguí i Francès, 2010.

<sup>19</sup> Vázquez Ramil, 2001.



**FIGURA 4.**  
 María Victoria  
 González Mateos.  
 Fotografía conservada  
 en su Expediente de  
 Depuración. MCD.  
 AGA (05) 31/06057-53

su tesis doctoral. Aunque el jefe de la Biblioteca de Palacio se opuso a esta nueva estancia, por considerar que el objeto de sus licencias no revertía en el funcionamiento de la institución, empezó a disfrutar del permiso en octubre de 1935.

Recordemos ahora lo que comentamos más arriba sobre la influencia que pudo tener la exposición de rejería celebrada en 1919 con catálogo de Artiñano. Este era también discípulo de Gómez Moreno en el CEH. Aunque hasta hace poco tiempo solo se conocían las notas que Teresa Andrés fue acumulando a lo largo de su exilio, ahora se ha comprobado que, poco antes de iniciarse la guerra, entregó un borrador definitivo de la tesis para que fuera leído por sus directores –Manuel Gómez Moreno y Elías Tormo–. Este fue encontrado en la Unidad de Archivo y Documentación del CSIC a finales de 2009<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Seguí i Francès, 2010: 40.

Al estallar la guerra, Teresa Andrés será la responsable de la sección de bibliotecas de Cultura Popular, organización del Frente Popular, que creará bibliotecas de hospitales, de batallones y de hogares del soldado, quizás su labor más lograda. A su vez, formará parte de la Comisión Gestora del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos que, en los primeros días de la guerra, sustituirá a la Junta Facultativa, con Tomás Navarro Tomás (su presidente), Juan Vicens y María Moliner, de la sección de bibliotecas del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico.

A través de estos organismos de la República, Teresa asumió parte muy activa en las acciones para la ordenada salvaguardia patrimonial de los trabajos de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, especialmente lo relacionado con la protección del patrimonio bibliográfico, que aquí obviaremos.

Tras el fin de la Guerra Civil y de un intento fallido de exiliarse en México, Teresa Andrés y su marido, Emilio Gómez Nadal, uno de los fundadores del Partido Comunista Valenciano, permanecieron en París y participaron en la lucha de la resistencia francesa contra la ocupación nazi. Tras múltiples calamidades, moriría de leucemia poco después de la Segunda Guerra Mundial, a los 39 años.

Esta mujer, como tantas, sepultada bajo toneladas de olvido (provocado), como ella misma expresó con tristeza, ha sido rescatada por su hijo de la desmemoria recientemente con una biografía que ha venido a sumarse a la creciente bibliografía sobre su figura<sup>21</sup>.

Otra mujer, si cabe, aun más olvidada, porque su vida quedó también truncada prematuramente por enfermedad antes de poder destacar, fue María Victoria González Mateos (1908-Madrid, 1948). Su biografía nos ayuda a entender cómo era el discurrir de estas primeras investigadoras dedicadas a historiar nuestro arte. Licenciada en Filosofía y Letras, ingresó en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en 1931.

Repasar su breve trayectoria como archivera nos lleva a plantearnos si este fue el camino más usual en esos años: pasar de documentalista de archivo a historiadora del arte. María Victoria era otra de las mujeres formadas por la ILE. En efecto, de 1930 a 1934 Elías Tormo dirigió la *Sección de Arte Pictórico y Escultórico español* del CEH y contó para entonces con catorce colaboradores, tres de ellos mujeres: María Victoria González Mateos, María de los Ángeles Tobio y Felipa Niño Mas, que continuarían trabajando en el Instituto-Escuela.

Como archivera, su primer destino fue el Archivo del Palacio Real de Madrid, como Teresa de Andrés, de donde pasaría al Archivo Histórico Nacional en el año 1936. En los seis años (1931-1936) de permanencia en el Archivo del Palacio de Oriente, clasificó

---

<sup>21</sup> Gómez Andrés, 2014.



**FIGURA 5.** María Elena Gómez Moreno en el centro, en una de sus visitas guiadas. Archivo Histórico Fundación Estudio.

e inventarió las Reales Cédulas relativas a la fortaleza de Simancas y documentación referente a los alcázares de Madrid, Segovia, Toledo, El Pardo, bosque de la Alhambra de Granada y otras posesiones de la Real Casa, formando 22 volúmenes que abarcaron de 1545 a 1768.

De su labor en el Archivo Histórico Nacional sabemos que trabajó en minuciosos índices sobre la colección de libros de la Universidad Central, de las Cartas de Indias y, en la sección de Consejos, el catálogo de “Diversiones públicas”. Todo quedó inacabado, pero destacaron en su necrológica su perfección minuciosa.

El fruto de su investigación fue publicándolo en revistas científica <sup>22</sup>. Algunos artículos versaron sobre el mundo del libro, pero otros se centraron propiamente en la Historia del Arte. Una investigación fue la titulada *Una escuela madrileña de bordado*<sup>23</sup>, basada en docu-

<sup>22</sup> González Mateos, 1948.

<sup>23</sup> González Materos, 1946a.

mentos del Archivo de Osuna y de la Sociedad Económica Matritense, estudio centrado en el siglo XVIII y que entroncaría nuevamente con el interés que había suscitado la Sociedad de Amigos del Arte Español por conocer y recuperar estos oficio .

Su más notable trabajo, a base de documentación del Archivo de Palacio, fue *Marcos Ibáñez, arquitecto español en Guatemala*<sup>24</sup>, sobre un arquitecto desconocido hasta la fecha que en 1773 fue enviado a América para reconstruir la ciudad de Guatemala; él dibujó el plano de la nueva capital y dirigió la construcción de sus edificios públicos, palacio, aduana, administraciones de tabaco y correo y la catedral, de estilo neoclásico.

María Victoria moriría con cuarenta años cuando estaba en plena producción investigadora.

María Elena Gómez-Moreno (Granada, 1907-Madrid, 1998) podríamos decir que fue la primera historiadora del arte que consiguió profesionalizarse como tal, aunque no sea posible separar su trayectoria del hecho capital de que fuese la hija de Manuel Gómez-Moreno<sup>25</sup>.

Aunque nació en Granada, se trasladó a Madrid en 1911 con su familia, comenzando el bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros en 1918. En 1923, a los dieciséis años, iniciaría sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, licenciándose en Ciencias Históricas a los 19 años con premio extraordinario, ganando por oposición con 23 años, en 1930, la cátedra de Geografía e Historia de Instituto.

Formará parte del grupo de Misiones del Arte que dieron cursos y lecciones populares en diversos centros dirigidos por Pablo Gutiérrez-Moreno entre 1928-1936, siendo profesora en 1932-1933 de los cursos para extranjeros de la JAE en la Universidad de Verano de Santander, así como en los del Ateneo de Bilbao y en la Universidad de Valladolid, junto a Lafuente, Laínez y Camps, y, en 1934, en los de Verano de El Escorial con Laínez, entre otras muchas actividades de este tipo. Entre 1936-1938 será auxiliar técnica en la Junta de Salvamento del Tesoro Artístico.

En 1935 saldría su primer libro, *Breve historia de la escultura española*, publicado por el CHE en la colección Publicaciones de Misiones de Arte, en la que ya había aparecido antes una *Breve historia de la pintura española* de Lafuente Ferrari. Es muy iluminador del momento fundacional que atravesaba la historia del arte español el aire de reivindicación nacional que M<sup>a</sup> Elena dio a la introducción del trabajo para justificar este primer estudio recopilatorio. Empezaba diciendo: “Hace algún tiempo hubiera parecido pretensión exagerada valorar la historia de nuestra escultura[...]”.

<sup>24</sup> González Materos, 1946b.

<sup>25</sup> VV.AA., 1998.





**FIGURA 8.** Joaquina Eguaras con Bermúdez Pareja, Martín Almagro y un desconocido.

En 1940 publicaría *Mil joyas del Arte Español* (tomo I de Antigüedad y Edad Media), para la editorial Gallach, y en 1942 *Juan Martínez Montañés*, para la Biblioteca de Arte Hispánico, con un prólogo de Elías Tormo muy rico en matices para entender actitudes del momento: “[...] tiene la autora severísimo, descontentadizo censor en sus propios lares [...] valga al presunto lector el aval implícito del apellido”. Y seguía: “[...] le falta, a ella, decisión y porfía de empeño, más no le falta talento ni gusto artístico y literario para ser luego, plenamente, el tercero de los Gómez-Moreno”, aludiendo a su abuelo, historiador y arqueólogo.

En los años franquistas continuaría ejerciendo como catedrática, después de haber estado en diversos destinos previamente, en el Instituto Cervantes madrileño. Tras la guerra empezó también a colaborar con el Instituto Diego Velázquez del CSIC. Dará confe-



rencias en el Museo del Prado y en universidades e instituciones extranjeras en EEUU<sup>26</sup>, siendo elegida miembro de la Hispanic Society de Nueva York. Asimismo, fue profesora del Colegio Estudio, centro fundado en 1940 por Carmen García de Diestro, Jimena Menéndez Pidal y Ángela Gasset, antiguas maestras del Instituto-Escuela.

Participará incesantemente en exposiciones y congresos internacionales. Desde 1959 será nombrada directora de la Fundaciones Vega-Inclán (Casa y Museo del Greco, Museo Romántico y Casa Cervantes de Valladolid). Seguirá publicando artículos y libros que se centrarán casi siempre en escultura, siendo autora del tomo XXXV de la gran enciclopedia de arte español *Summa Artis*, de Espasa Calpe, dedicado a *Pintura y Escultura españolas del siglo XIX*, editado en 1994.

Fue miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y de otras instituciones, siendo asimismo vocal de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes Culturales de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia. En 1990 sería nombrada académica honoraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a propuesta de Chueca Goitia, Pita Andrade y Pérez Villanueva. Ella solicitaría, a pesar de tener ya 83 años, que se la nombrara numeraria para poder dedicarse más directamente a los quehaceres de la Academia, y en especial a los asuntos de Granada, aunque le será denegado.

Es sorprendente que M<sup>a</sup> Elena, a pesar de todas las facilidades que tuvo y que supo aprovechar trabajando con diligencia, nunca leyera su tesis doctoral. Quizás vio que la mejor salida profesional era decantarse desde un principio por la enseñanza media, consciente de la dificultad, incluso para ella, de acceder al mundo universitario. Sorprendentemente, tenemos otro ejemplo coetáneo, el de María de los Dolores Salazar y Bermúdez, que sí leyó su tesis doctoral sobre una materia concomitante, quizás por no estar sometida a tanta presión inicial, concretamente sobre el escultor Pedro Roldán, su vida y su obra, en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en 1929, conservándose el manuscrito. Sin embargo, hubo que esperar nada menos que veinte años para que Salazar publicara un texto relacionado con esa tesis<sup>27</sup> y hasta 1955 para encontrar una nueva publicación suya sobre la materia de su investigación doctoral<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Su hermana Carmen (1914-2008), que había desarrollado una carrera como científica en la JAE, daría un radical giro en su trayectoria al trasladarse a EE.UU. y estudiar Arte en Harvard en 1950. Llegaría a ser conservadora en el Museo Metropolitano de Nueva York en los Departamentos de Arte Medieval y Los Claustros y Escultura Europea y Artes Decorativas, lo que coincidió con el traslado "indefinido" del ábside de Fuentidueña a ese museo estadounidense previo acuerdo entre los dos Estados de la devolución a España de parte de las pinturas de San Baudelio de Berlanga, anteriormente expoliadas.

<sup>27</sup> Salazar y Bermúdez, 1949.

<sup>28</sup> Salazar y Bermúdez, 1955, seguramente una autoedición que fue reseñada en *Archivo Español de Arte*, t. XXVIII, 111, 346-347.

Tras estas noticias de su trayectoria investigadora la pregunta es clara: ¿Por qué algunas historiadoras no desarrollaron su vocación? ¿Las circunstancias biográficas familiares fueron las determinantes? Parece que María Dolores intentó acceder a un puesto para instituto de segunda enseñanza en 1933 sin superar todas las pruebas. Sabemos que era sevillana y que llegó a ser archivera gracias a la notas biográficas de su esposo, Julio González González (1908-1991), que debió conocerla al coincidir con ella en su primera etapa como archivero, y que llegaría a ser un prestigioso historiador medievalista, hombre de gran discreción y seriedad, muy reacio a cualquier clase de componendas académicas.

Dada la dificultad de individualización de la especialidad de Historia del Arte de esas décadas, hemos considerado a Joaquina Eguaras Ibáñez (Orbaiceta, 1897-Granada, 1981) una pionera dentro de este campo por el testimonio de un especialista que la conoció bien<sup>29</sup> y por haber sido la única de las pioneras que llegó a ser profesora de Universidad.

A su padre, militar, le trasladaron a Granada y vivieron en el antiguo barrio judío del Realejo, cerca de la Alhambra. Hizo Magisterio de 1912 a 1916 e inició su carrera universitaria en 1918, siendo de las primeras alumnas que estudiaron Filosofía y Letras en Granada. En 1922 concluyó la licenciatura con premio extraordinario y matrícula de honor en todas las asignaturas. Cuentan anécdotas de su paso por las aulas, aunque pudieran ser apócrifas: se dice que los profesores le pidieron que no fuese maquillada, ni con joyas, y muy discreta en su atuendo, y así acostumbró a mostrarse, siempre vestida de monocolor marrón y de negro para galas, con el pelo recogido en un moño. Permaneció soltera y, por su peculiar sentido del humor “que descolocaba permanentemente a sus interlocutores”, era la salsa de todas las tertulias granadinas, desde las de más alto nivel intelectual a las más familiares.

Empezó en 1925 como profesora auxiliar de Árabe y Hebreo en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, siendo la primera mujer profesora de la Universidad de Granada y la única hasta 1935. Sacó por oposición en 1930 la plaza de archivera, siendo nombrada directora del Museo Arqueológico de 1930 a 1967. Durante su dirección impulsó las excavaciones arqueológicas en toda la provincia, amplió las colecciones del museo y efectuó una gran labor de divulgación y de publicaciones sobre las mismas, reconocida internacionalmente<sup>30</sup>.

Fue también profesora, desde su fundación en 1932, de la Escuela de Estudios Árabes dirigida por Emilio García Gómez, situada en el carmen morisco de la cuesta del Chapiz en Granada, en el Albaicín y, posteriormente, secretaria de la misma desde 1963 hasta 1972.

<sup>29</sup> “[...] era una gran arabista, no una historiadora del Arte [...] aunque en aquél primer cuarto del siglo XX [...] la especialización de los intelectuales venía precisamente de su ‘enciclopedismo’, no como hoy [...]; eso la llevó como viajera (en cierto modo pionera) por países árabes, especialmente Marruecos, conociendo de primera mano y, por tanto, siendo referencia para su generación, entre otros, de la arquitectura y el arte en general de la región”. Testimonio directo de Jesús Bermúdez López, arqueólogo conservador de la Alhambra.

<sup>30</sup> Forneas, 1981.

Llegó a ser profesora adjunta de Árabe y Hebreo en la Facultad de Letras de 1940 a 1965, continuadora de Miguel Asín Palacios, como experta en Lengua, Historia y Arte de la España musulmana. Gran interés demostró por las traducciones de textos y tratados sobre agricultura y agronomía andalusíes, y en 1944 leyó en Madrid su tesis doctoral, bajo la dirección de Emilio García Gómez: *Kitab al-Filaha. Tratado de Agricultura* de Ibn Luyun aunque no vería la luz hasta que lo publicó el Patronato de la Alhambra en 1975.

Fue distinguida con la Encomienda de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio, con la Medalla de Plata al Mérito de las Bellas Artes y con la Orden de la Mehdawiya. Fue miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid, de la Junta Conservadora del Tesoro Artístico de Granada, miembro y secretaria de la Comisión Provincial de Monumentos, delegada provincial del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas en Granada, miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada, miembro correspondiente de la Hispanic Society of America y miembro de honor de la Asociación Española de Orientalistas.

Una vez más comprobamos en esta extraordinaria biografía que las pocas mujeres que lograron en esa etapa honores y reconocimientos tuvieron puestos importantes, sí, pero no determinantes ni realmente directivos. La insistencia en las necrológicas a su amabilidad, nos lleva a intuir una aceptación resignada de este papel secundario, pese a su excepcional valía, de ahí el humor como vehículo de escape, y desde ese prisma se pueden entender comentarios bienintencionados como este: “Los granadinos que la conocieron hablan igualmente de su bondad, de su sencillez y de su afabilidad, tan valiosos en ella como su sabiduría de profesora, de archivera, de arabista”<sup>31</sup>.

María Luisa Caturla i Caturla-Puig (Barcelona, 1888-Villaviciosa de Odón, Madrid, 1984) podríamos decir que fue, con toda integridad, una de las pioneras y más exitosas historiadoras del arte, pese a iniciarse en este campo muy tardíamente.

Perteneciente también al círculo madrileño de José Ortega y Gasset, se vinculó igualmente con la Institución Libre de Enseñanza y terminó de formarse en Alemania. Todas estas circunstancias serán fundamentales para entender su actividad y personalidad, excepcional en esos momentos. Sin embargo, hasta 1944 (con 56 años) no publicaría la primera obra que la daría a conocer *Arte de épocas inciertas*, un estudio sobre las formas artísticas en etapas culturales de transición y búsqueda<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Fuentes Caballero, 2009.

<sup>32</sup> En realidad, como explica ella misma al inicio del libro, la publicación se iba a hacer un año antes por el Instituto Diego Velázquez del CSIC, pero a lo largo de la impresión fue cambiando y ampliando el texto de tal manera que ya no pudo asumirse y la editorial de la antigua revista de Ortega le ofreció la oportunidad definitiva.



**FIGURA 6.** María Luisa Caturla acompañando a Einstein a Toledo junto a Ortega y Gasset, Cossío y otros familiares. 1923. Archivo de José Ortega y Gasset. Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón.



**FIGURA 7.** María Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas*, 1944.

La pregunta, en este caso sería: ¿qué hizo hasta entonces?<sup>33</sup>. Habiendo quedado su figura un tanto olvidada, recientemente ha escrito sobre ella una historiadora del arte, también catalana, que nos ha descubierto detalles cruciales de su cosmopolita vida. Su verdadero apellido fue Levi por nacimiento y posteriormente Kocherthaler, tras casarse con el socio de su padre, Kuno Kocherthaler, un poderoso empresario industrial alemán instalado en España en la década de los años ochenta del siglo XIX. Los miembros de la familia Kocherthaler fueron, desde antes de la Primera Guerra Mundial, personajes centrales de la cultura madrileña e importantes coleccionistas de arte.

Ya casada, empezará a involucrarse en proyectos sociales propios, siendo en 1915 cofundadora y secretaria del Taller de Encaje ideado, como lo estaba haciendo la duquesa de Parcent en Ronda, para formar y dar trabajo específicamente a mujeres, reivindicando la artesanía nacional en un momento de paralización de los talleres extranjeros con motivo de la Primera Guerra Mundial. Este taller fue presidido por Emilia Pardo Bazán —no olvidemos que, además de gran escritora, era otra “duquesa”—, y dirigido por Teresa Moret, viuda del pintor noventayochista Aureliano de Beruete.

En los años veinte, María Luisa, además de asistir a tertulias sociales y ser miembro activo de la llamada Sociedad de Cursos y Conferencias, formó parte de la comisión que organizó el Centenario de Goya en 1926. En esa época de entreguerras, según Patricia Molins, fue promotora artística, moviéndose entre la Revista de Occidente, la Residencia de Estudiantes y la Residencia de Señoritas de la ILE.

Con Ortega entrará por la puerta grande en el mundo de la filosofía y de la estética. Además, había estudiado en Alemania con Heinrich Wölfflin el influente historiador del arte de origen suizo, con el que aprende a analizar el arte de otra manera, en lo que se llamó la historia de los estilos frente a la historia de los artistas, que él había explicado en su capital libro *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* de 1915<sup>34</sup>, hablando de las “categorías de la visión” como paradigmas para desarrollar el método formalista de análisis y crítica de la historia del arte, y contribuyendo a que esta disciplina se definió autónomamente con criterios propios.

La vinculación de Caturla al mundo intelectual alemán, y concretamente judío, la comprobamos por su relación familiar nada menos que con Einstein, ya que los Kochertha-

---

<sup>33</sup> Mercedes Fórmica, una decidida luchadora feminista, curiosamente de pasado falangista, propondría que se le diera el debido reconocimiento a Caturla: “La señora doña María Luisa Caturla, investigadora”, Blanco y Negro, 7 de junio de 1958 y “Doña María Luisa Caturla. La Gran Cruz del Mérito de Alfonso X el Sabio y la Academia de Bellas Artes”, ABC, 24 de marzo de 1968. Todo llegaría sustancialmente más tarde, en plena etapa democrática. Referencias tomadas de Molins, 2012.

<sup>34</sup> José Moreno Villa, director del Archivo del Palacio Real durante la República y miembro de la generación del 27 que ayudó decisivamente a la difusión de la nueva arquitectura de la vanguardia, traduciría al español este libro de Wölfflin en 1924.

ler eran primos de Elsa, la esposa del científico . De ello dan testimonio las fotos de una excursión a Toledo, con ocasión de las conferencias que dio el científico en Madrid en marzo de 1923, en las que aparece feliz María Luisa entre Ortega Gasset, el historiador del arte de la ILE Bartolomé Cossío y el gran científico .

Siendo todavía María Luisa Kocherthaler, dará en 1931 cuatro conferencias sobre “arte nuevo”, es decir, de vanguardia, en la Residencia de Señoritas, en un ciclo en el que también participaron María Zambrano y Maruja Mallo. Por sus relaciones sociales con la intelectualidad de la alta burguesía alemana y francesa, tenía un conocimiento único de lo que estaba pasando en el mundo del arte de vanguardia. Según Molins, trató con importantes comerciantes de arte, como Paul Rosenberg, y no está de más aquí recordar que la colección de la familia, según la misma autora, terminó dispersándose a partir de los años treinta en museos de Estados Unidos y Europa, quedando algunas obras en el Museo del Prado.

En 1936 se trasladaron a Suiza y será en la posguerra cuando vuelva a Madrid, al contrario que muchas de nuestras pioneras en este campo que tendrán que exilarse, habiéndose cambiado ya su nombre judío por el de María Luisa Caturla. Es entonces cuando decide dedicarse a escribir sobre historia del arte. En sus textos muestra todo lo vivido y leído en su etapa anterior. Empieza en revistas falangistas como *Santo y Seña*, en la que escribieron los más prestigiosos poetas y escritores que quedaron en la España de posguerra.

En 1944 publicó la que sería su primera y más subjetiva obra, casi un intento de ensayo de estética: *Arte de épocas inciertas*. Este estudio intentaba analizar el arte de épocas de transición como el gótico flamígeo, el manierismo o el romanticismo, pero llegando hasta el arte del momento, el de las vanguardias. Reflexionaba sobre los estilos que habían caído, a su juicio, en una ambigüedad propia de épocas “enfermas de incertidumbre”, de ahí el título. Era evidente su deuda con los grandes historiadores del arte alemanes, pero también con Ortega y su libro *La deshumanización del arte*, escrito en 1925, en el que trató del arte de vanguardia de entreguerras.

Efectivamente, este estudio de Caturla se había fraguado antes de la Guerra Civil. Ella explica, nada más iniciar el texto, que la idea le surgió en 1929 al contemplar un relieve en madera de Hans Arp y que, en gran parte, se escribió en esos años, aunque para su publicación lo repensase con la distancia del tiempo transcurrido. Impresiona lo ambicioso de su planteamiento y la seguridad en su propio juicio, casi provocadora para la época y las circunstancias, que desvela su conocimiento directo de las obras y hechos que comenta.

Después de la guerra también sería corresponsal de la prestigiosa revista inglesa *Burlington Magazine*, que se destacó por desarrollar el análisis formal profundo en el conocimiento de las artes visuales, con colaboradores fundamentales como Herbert Read.

Según parece, la sagacidad del análisis de Caturla de un cuadro, propiedad de su familia, la *Verónica* de El Greco, llevó a Ortega a recomendarle que estudiara a Zurbarán<sup>35</sup>. Iniciará entonces un viraje en su aproximación a la historia del arte, menos ensayística y disgresiva y mucho más documentada y analítica, buscando confirmar autorías de la obra del pintor extremeño, llegando a ser una reconocida especialista en él. Algunos de sus trabajos y catalogaciones de la obra de Zurbarán se publicarán en pie de igualdad con Sánchez Cantón y otros consagrados de la historia del arte españoles en los años cincuenta. También realizaría investigaciones sobre Yáñez, las pinturas del palacio del Buen Retiro, Luis Paret y Antonio Puga.

Llegó a ser vocal del patronato de Museo del Prado en 1960, única mujer en él. En 1975 recibiría el Lazo de la Orden de Alfonso X el Sabio. Fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1979 (a los 81 años) y académica de la Real Academia Extremeña en 1982, pero, como siempre, en calidad de honoraria, nunca numeraria.

---

<sup>35</sup> A Ortega le interesó mucho este estudio, que giraba en torno al papel de la mujer como artista accidental. Caturla, 1944b.





## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Araque Hontangas, Natividad (2010).** *La educación secundaria femenina, 1900-1930*. Madrid: Editorial Complutense.
- **Arteaga y Falguera, Cristina de (1940).** *La Casa del Infantado, Cabeza de los Mendoza*. Madrid: Duque del Infantado.
- **Barrera López, Begoña (2015).** *Laffitte, una biografía intelectual*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- **Cabañas Bravo, Miguel (1997).** "Margarita Nelken. Una mujer ante el arte". En *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*. Madrid: Alpuerto, 463-484.
- **Cajide, Isabel (1964).** "La Academia Breve de la Crítica de Arte en la Historia del Arte de nuestro tiempo". En *Artes*, número extraordinario, 11-13.
- **Caturla, María Luisa (1944a).** *Arte de épocas inciertas*. Madrid: Editorial Revista de Occidente.
- — (1944b). *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por El Greco*. Madrid: Editorial Revista de Occidente.
- **Cartula, María Luisa et al. (1953).** *Zurbarán. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953*. Granada: Universidad de Granada.
- **Díaz Sánchez, Julián y Llorente Hernández, Ángel (2004).** *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Akal.
- **Forneas, José M<sup>a</sup> (1981).** "Necrológica". En *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 212-216.
- **Fuentes Caballero, Charo (2009).** "Joaquina Eguaras, más allá de las lindes". En *Diario de Navarra, Cultura y sociedad*, 14 de marzo de 2009.
- **Gómez Andrés, Antonio (2014).** *Teresa Andrés: biografía*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- **Gómez Moreno, M<sup>a</sup> Elena (1935).** *Breve historia de la escultura española*. Madrid: Publicaciones de Misiones de Arte.
- — (1942). *Juan Martínez Montañés*. Madrid: Biblioteca de Arte Hispánico, (prólogo de Elías Tormo).
- **González Mateos, María Victoria (1946a).** "Una escuela madrileña de bordado". En *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 53, 57-81.
- — (1946b). "Marcos Ibáñez, arquitecto español en Guatemala". En *Anuario de Estudios Americanos*, 3, 877-910.
- — (1948). "Necrológica". En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LIV, 2, 346-347.
- **Hohemlohe, Princesa de et al. (1946).** *Mi madre* [duquesa de Parcent]. Madrid: Editorial Tipográfica.
- **Jardón Pardo de Santayana, Pelayo (2013).** *Margarita Nelken: del feminismo a la revolución*. Madrid: Editorial Sanz y Torres.
- **Llorente Hernández, Ángel (2004).** *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Akal.

- **Molins, Patricia (2012).** "La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil". En *Desacuerdos 7, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 64-145.
- **Nelken, Margarita (1925).** "Exposición de retratos de niño en España, de la Sociedad de Amigos del Arte". En *El Arte Español*, año XIV, t. VII, 192.
- — (1935). "La pintura de Frida Kahlo". En *Boletín del Seminario de Cultura Mexicana*, 3ª época, 4.
- **Poveda Sanz, María (2014).** *Mujeres y segunda enseñanza en Madrid (1931-1939). El personal docente femenino en los institutos de bachillerato* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.
- **Ramón y Cajal, Santiago (1938).** *La mujer, conversaciones e ideario recogidos por Margarita Nelken*. Madrid: Aguilar.
- **Ramos Frendo, Eva María (2001).** "Las duquesas de Parcent". En *Jábega*, 88, 63-70.
- **Salazar y Bermúdez, Dolores (1949).** "Pedro Roldán, escultor". En *Archivo Español de Arte*, 22, 317-339.
- — (1955). *Pedro Roldán. Su vida. Breves aportaciones a la escultura religiosa en Andalucía a través de una figura representativa*. Madrid: Imprenta Maribel.
- **Seguí i Francès, Romà (2010).** "Teresa Andrés Zamora (1907-1946): el compromiso social y político como arma de cultura". En *Métodos de Información (MEI)*, 2ª época, vol. 1, 35-58.
- **Tormo, Elías (1911).** *Catálogo de las tablas de Primitivos españoles en la colección de Doña Trinidad Scholtz-Hermensdorff, viuda de Iturbe* [cat. exp.]. Madrid: J. Blass y cía.
- **Tovar, Virginia y Marín Tovar, Cristóbal (2009).** *Palacio Parcent*. Madrid: Ministerio de Justicia.
- **Vázquez Ramil, Raquel (2001).** *La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: la Residencia de Señoritas (1915-1936)* [Tesis doctoral]. A Coruña: Universidad da Coruña.
- **Vegue y Goldoni, Ángel (1925).** "La exposición del Traje Regional". En *Revista de Arte Español*, año XIV, t. VII, 207-224.
- **VV.AA. (1998).** "Necrología de la Excm. Sra. Doña Elena Gómez-Moreno académica honoraria". En *Boletín de la Real como Academia de Bellas Artes de San Fernando*, primer semestre, 86, 9-36.



**ALICIA  
NAVARRO  
MUÑOZ**

---

**Dibujando el aire.**

Mujeres en danza como autoras y  
promotoras de la escena nacional  
(1880-1963)

“Dancing is written on the air”

Agnes de Mille, 1990<sup>1</sup>

“Artes mágicas del vuelo’ las denominaría José Bergamín  
parafraseando a Lope de Vega [...]. Y, sin embargo, la  
danza siempre se ha rebelado contra esa cualidad  
inherente de lo efímero”

Idoia Murga Castro, 2017<sup>2</sup>

Si la danza está escrita en el aire, como afirmó la coreógrafa norteamericana Agnes de Mille, las mujeres han sido sus indiscutibles guardianas. Esas ninfas, que imbuidas o llamadas por un aire de renovación vanguardista en una época convulsa, generaron y promovieron un extenso patrimonio cultural en clave de danza. Un patrimonio que permeó en la sociedad como revolución política, histórica, de género y cultural. Hoy es nuestra labor destacar el papel de unas mujeres que bailaron y crearon “en femenino” dibujando con sus cuerpos en el aire de la historia, en la que la danza, entendida como movimiento poético de los cuerpos y lienzo aéreo del pensamiento, consiguió provocar innovaciones que pusieron en valor no solo la cultura de nuestro pueblo sino el papel de la mujer. Un indiscutible protagonismo femenino que hay que empoderar más allá de la consabida afirmación de que la danza siempre ha estado asociada al mundo femenino, dejando a estas grandes bailarinas y coreógrafas bajo un halo de insulsa generalidad. Como afirmaba Tórtola Valencia, la danza nunca debiera encerrarse “en los estrechos límites de un tema preciso y definido”<sup>3</sup>; y a estas magníficas danzarinas tampoco, pues fueron heroínas y poetisas del cuerpo que con sus movimientos crearon nuevos modelos y lenguajes que hoy son joyas de nuestro patrimonio cultural.

En el campo de la danza contemporánea, y bajo una atmósfera o formas vanguardistas, estas mujeres se convirtieron en los referentes artísticos más relevantes de su época. Ellas danzaron e hicieron danzar, entendiendo la danza como un movimiento libre de los

---

<sup>1</sup> La coreógrafa Agnes de Mille hizo esta poética declaración durante la grabación del programa “A Tudor Evening with American Ballet Theatre”, el 13 de abril de 1990 en Nueva York, que posteriormente recogería Banes, 1998: 233. También ha sido citada en 2012 por Beatriz Martínez del Fresno en su escrito “La documentación de la danza: trazas y ausencias de un arte efímero” relacionándola con el resbaladizo concepto de lo efímero que la mayoría de las veces acompaña a la danza y su incorporación al llamado patrimonio inmaterial.

<sup>2</sup> Murga Castro, 2017: 25.

<sup>3</sup> Tórtola Valencia, ca. 1915.

cuerpos y consiguiendo provocar esa *apertura de extrañeza* que Nietzsche reclamaba para la contemporaneidad y cuya potencia solo se iguala a la de la Antigüedad. Precisamente, en dicha Antigüedad clásica, que en buena parte rescatarían autoras y promotoras de la danza como Isadora Duncan, en el plano internacional, o Àurea de Sarrà y los círculos de renovación pedagógica en torno a la mujer, en el nacional, es donde la ninfa constituía una figura femenina libre que danzaba<sup>4</sup>. Así, Trinidad Huertas la Cuenca, Tórtola Valencia, Pastora Imperio, Àurea de Sarrà, Antonia Mercé la Argentina, Encarnación López la Argentinita o Carmen Amaya, fueron solo algunas de las artistas o ninfas vanguardistas que crearon nuevos lenguajes, formas y miradas que renovaron las artes del pasado siglo. Mostrando una belleza y fuerza mediante nuevas *formas* dancísticas femeninas –o de femineidad– en las que la mujer fue liberadora, creadora y emancipadora. Una verdadera y renovada heroína cultural.

Ya decía Aby Warburg que cuando en el arte sopla el viento, una ninfa anda cerca. Y ellas dibujaron ese viento con sus *gestos* en el aire, mediante danzas cuyas huellas hoy perseguimos, descubrimos, documentamos y estudiamos. Pues el patrimonio cultural “no es solo un legado del pasado, es también un recurso imprescindible para nuestro futuro”<sup>5</sup>. En la actualidad, el trabajo de estas grandes mujeres que rompieron esquemas renovando el patrimonio español en una búsqueda no solo dancística sino artística como obra de arte total, queda preservado gracias a la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial presentada en los meses de septiembre a octubre de 2003 –concretamente en la 32ª reunión de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura que se celebró en París–. A pesar de estos esfuerzos, la danza no aparece nombrada como tal, sino integrada en el ámbito de las *artes del espectáculo*, lo que en sí, y siguiendo la segunda consideración de dicha convención, no deja lugar a duda del camino que nos queda por andar. Pero ese camino se realiza día a día desde el seno de los estudios de humanidades aplicados a la danza, de los diferentes sectores culturales y de organismos como el Ministerio de Cultura y Deportes con su actual Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, sin olvidar la solicitud de la Asamblea de Madrid para que la Danza Española se convierta en un Bien de Interés Cultural como Patrimonio Inmaterial, que constituye, sobre todo en su Edad de Plata, uno de los mejores ejemplos de la “profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio cultural”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Una libertad entendida como empoderamiento, pues no solo eran mitológicas criaturas femeninas con libre inclinación sexual, sino que custodiaban la naturaleza mientras cantaban y danzaban exhibiendo sin pudor su desnudez fuera del control de la sociedad patriarcal.

<sup>5</sup> Lema del Año Europeo de Patrimonio Cultural 2018, que encontramos en su documento de presentación. El texto completo está disponible en: <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:f3230615-7a1d-4e89-aec7-bd75d5cdf128/aepc1018-presentaci-n.pdf>

<sup>6</sup> Segunda consideración por la que aboga la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, 29 de septiembre al 17 de octubre de 2003. El texto completo está disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images//0013/001325/132540s.pdf>



Aparentemente efímera e inmaterial, la danza, al contrario de lo que se cree, no es un arte puramente inherente a lo aéreo, intangible y fugaz, pues sobrevive en su forma material –como patrimonio cultural– “escondida entre pliegues y rincones”<sup>7</sup> de la historia (en la literatura, la artes plástica y la música<sup>8</sup>). Desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, las bailarinas y coreógrafas españolas generaron, produjeron o estimularon multitud de documentos, signos o imágenes que nos permiten volver “a activar aquellas huellas para evocar la presencia corporal de quienes algún día los bailaron”<sup>9</sup>. Es justamente aquí, en esos documentos que únicamente nos dan una aproximación parcial al arte corpóreo y preformativo de la danza, donde reside la razón por la que esta ha sido situada más cerca del patrimonio inmaterial que del material. Unas fuentes, cuales precitados documentos arqueológicos, que nos hablan de la danza sin mostrarnos su propio danzar, ya que ese movimiento aéreo queda ya como registro desdibujado en la memoria del tiempo y del viento. Es necesario, sin embargo, entender la gran riqueza e importancia de estos documentos culturales, pues aunque solo nos muestran un destello material del pasado, nos aportan un valioso universo de claves culturales –aparentemente inconexas entre sí– que danzan con los flujos de la historia, la academia y el pensamiento, a la espera de que volvamos a unirlos. Ese “movimiento sin fin” del que nos habla Didi-Huberman, en el que la imagen y sus *gestos* como *tacto* camuflado espera para volver a ser descubierta.

Muchos se preguntarán por qué ahora la necesidad de poner el foco de atención sobre nuestra danza y las mujeres que en gran medida la crearon. La respuesta es sencilla, no podemos –ni debemos– seguir obviando su invisibilidad por parte de las narrativas académicas, al igual que su riqueza e importancia como transmisora –y transmisoras– de valores culturales, políticos y sociales que han construido y construyen nuestra identidad como sociedad. Siendo la pregunta a formular: ¿Cómo es posible que la danza, de la que ya decía Tórtola Valencia “abrsa el alma” con su fulgurante fuego de inspiración comunicando al cuerpo del que baila los sentimientos que encierra<sup>10</sup> y al que mira la potencia estética de sus movimientos, haya quedado en el olvido? Puede que la respuesta resida, en gran medida, en el cuerpo que la danza, punto en el que son sugerentes estas palabras de Oriol Fort i Marrugat:

“Danza y género suben al escenario y, en un *pas de deux* creado sobre los cimientos de siglos de arte en movimiento, empiezan a desgranar pasos que narran nuevas historias, nuevos protagonismos, nuevas razones, nuevas miradas. Cuando danza y género comparten escenario, las mujeres, las bailarinas, las coreógrafas recorren las diagonales de la danza, ocupan el centro del escenario, se iluminan y son visibles”.

<sup>7</sup> Murga Castro, 2017: 25.

<sup>8</sup> O como las denomina June Layson: “fuentes escritas, visuales y sonoras”. Layson, 1994: 18-31.

<sup>9</sup> Murga Castro, 2017: 25.

<sup>10</sup> Parafraseando las palabras de Tórtola Valencia en su escrito “Mis danzas”. Tórtola Valencia, ca. 1915.

Una visibilidad que hoy nos cuenta nuevas historias, nuevos referentes artísticos y una nueva cronología en “género femenino”, no siendo posible entender la producción dancística de estos años sin unirla al factor femenino, pues vertebra y transita de forma transversal su producción. Tampoco se puede entender desligándola de una búsqueda de la obra de arte total y la interdisciplinaridad emergente de las vanguardias históricas que estas mujeres supieron con gran acierto convertir en “danza”. Una de las primeras pioneras fue Trinidad Huertas la Cuenca<sup>11</sup>, que en 1880 –el mismo año que Pauleta Pàmies era nombrada primera bailarina del Teatro del Liceo de Barcelona– se consagró como figura del baile en París enfundada en unos pantalones de majo y bailando “en hombre”. Ella es, sin duda, uno de los referentes de la danza nacional más interesantes de abordar bajo el prisma de los estudios de género. Según cuentan las fuentes escritas de la época, Trinidad Huertas la Cuenca danzaba por las tablas parisinas tomando conciencia del género prestado al que representaba, dirigiéndoles así diversas galanterías a las damas en un juego escénico incesante entre cantos populares y lances al toro en una imaginaria corrida danzada. Su figura pone de manifiesto lo inusual de la existencia y aceptación de bailarinas especializadas en bailar danzas de manera masculinizada a fin - les del siglo XIX. Libertad creadora propia, por otra parte, de la sociedad no normativa del flamenco, en la que los roles de género o relaciones de poder no necesariamente se establecen por la consabida dicotomía femenino/masculino, generando innumerables e interesantes puntos estéticos de fuga como el que Trinidad nos presenta<sup>12</sup>. Es curioso cómo en estos años era relativamente usual encontrar a figuras femeninas de la danza bailando “en hombre”. Las encontramos en las varietés o integradas en espectáculos de danza española haciendo el papel de mujeres torero<sup>13</sup>, con vestimenta de majo o vestidas de corto. Y su importancia es puesta en relevancia por diversas fuentes culturales de la época, no hay más que recordar el precioso cuadro *Mujer joven reclinada* de 1862, pintado por Édouard Manet el mismo año que iniciaba su interés por los temas españoles tras

<sup>11</sup> Aunque inició su carrera dancística bajo el nombre de Trinidad Huertas la Bonita, como demuestra el apartado de *bailaoras y cantaoras* del espectáculo que con dirección de Silverio Franconetti se representó en el madrileño Teatro de la Bolsa en junio de 1879, ya en 1880 es conocida como Srta. Cuenca, según parece, por preferencia personal hacia su apellido materno.

<sup>12</sup> Para saber más: Navarro, 2012.

<sup>13</sup> Es revelador, desde una lectura de los estudios de género, el hecho de que también en esta época artistas como Pablo Picasso, Ismael Smith o José Gutiérrez Solana, entre otros, realizasen obras en las que se representan “mujeres torero” –observando lo curioso de que muchas de las veces se usase la palabra “torero” y no su acepción en femenino “torera” para nominarlas–. Ejemplo de esto son las muchas obras de Picasso en las que aparece su peculiar *femme torero*, siendo una de las más hermosas la de 1933, el dibujo a acuarela y lápiz sobre papel japonés de 1911 [ca.] realizado por Ismael Smith que conserva el Museo Reina Sofía o *Las señoritas toreras* que Solana pinta en 1931 y que se encuentra en el Centre Pompidou de París. De esta época es también la curiosa y divertida *Tauromaquia erótica* que pertenecía a Picasso y guarda el Musée national Picasso-Paris, en las que unas mujeres toreras o taurinas ejecutan lances o capotes sobre un falo, mostrando así su relación de poder sobre este.

ver bailar en el Hippodrome de París a Lola de Valencia; una de las bellas fotografías promocionales de las hermanas María y Teresita Conesa en las que aparecen vestidas de corto con sombrero popular, o las maquetas para un palmero, el guitarrista y el torero que el artista Carlos Sáenz de Tejada hace en 1927- 1929 para el espectáculo *Bolero de Ravel* de la Argentina, en el que nos presenta a tres tipologías masculinas traducidas en nuevos arquetipos de femineidad.

Tras su gran éxito parisino, la Cuenca volvió a los teatros nacionales acompañada en alguno de sus espectáculos por su paisano malagueño el cantaor Juan Breva, cosechando gran éxito en ciudades como Barcelona. Cuatro años después, Trinidad vuelve a París con un espectáculo inspirado en el mundo taurino muy similar al que triunfó años antes en el parisino teatro Athéneum y que será su seña de identidad desde entonces, consagrándola como figura de la danza nacional no solo en Europa y España sino también en Latinoamérica y Nueva York. A la Gran Manzana llegó en el verano de 1888 desde La Habana, donde la prensa la anunció como bailarina y torera refiriéndose a su debut en la sala Koster & Bial's, que sería todo un éxito. Es curioso como en Nueva York los periódicos sí resaltan lo novedoso de ver a una hermosa mujer torero —aunque alguna crónica la llaman vaquero— danzando con rápidos movimientos y tal brillo en sus ojos que, según nos relatan, hacía ver lo peligrosa que debía ser como oponente en la lucha. Trinidad Huertas la Cuenca fue una autentica pionera, una mujer innovadora que desde el seno del baile flamenco revolucionó la danza de su época con una novedosa recodificación del baile “en hombre” y “en mujer”<sup>14</sup>. Murió en La Habana en 1890<sup>15</sup>, no sin antes volver una última vez a París para enseñar a la actriz Jeanne Granier su famoso baile de la Macarrona y estar al frente del ballet de las Montañas Rusas que actuaba en el *parisien* Gato Negro.

Ya entrada la Edad de Plata<sup>16</sup> cabe destacar el papel pionero de Pastora Imperio, quien el 15 de abril de 1915 estrenó en el Teatro Lara de Madrid *El amor Brujo. Gitanería en un acto y dos cuadros* con partitura de Manuel de Falla y una escenografía con tintes simbolistas

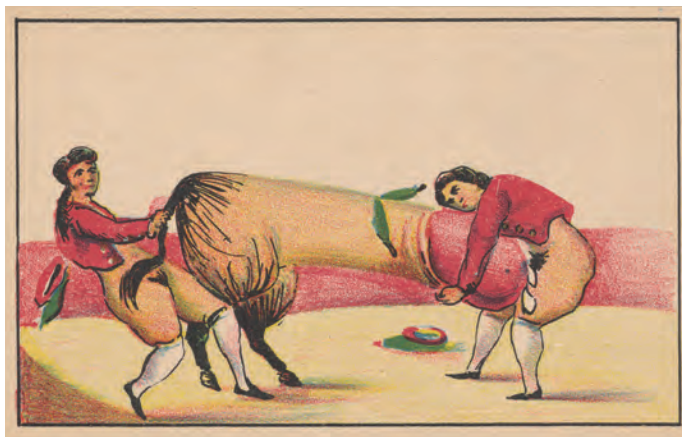
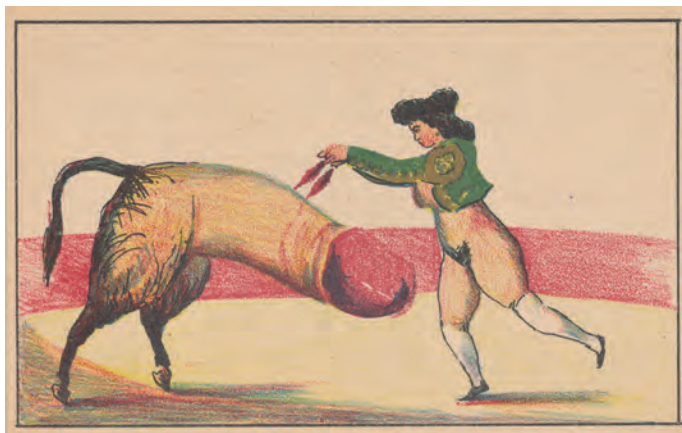
<sup>14</sup> Para saber más sobre bailar “en hombre”/ bailar “en mujer” se pueden consultar los trabajos de Cristina Cruces Roldan, Victoria Mateos, o el mío propio, en la 4ª sesión de trabajo de los *Encuentros con la PIE FMC* de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) | “Su baile... apuntes para una genealogía sexopolítica del cuerpo flamenco” bajo la dirección de Pedro G. Romero, que se impartieron en Sevilla en noviembre 2013.

<sup>15</sup> Hecho documentado por José Luis Ortiz Nuevo en su libro *La Valiente Trinidad Huertas “La Cuenca”*, que junto con Ángeles Cruzado y Kiko Mora hacen un extenso recorrido de su vida por los escenarios de Europa y América.

<sup>16</sup> La Edad de Plata en la cultura nacional es el periodo comprendido entre aproximadamente 1902 y 1939, en el que encontramos una gran riqueza de propuestas creativas, artísticas e intelectuales entorno a una interesante interdisciplinaridad. Para saber más sobre este periodo se puede consultar el libro Mainer, 1987.



FIGURA 1. Emilio Beauchy, *Trinidad Huertas "La Cuenca"*, ca. 1889. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



**FIGURA 2.** *Tauromaquia erótica*, Estampas en color, procedentes de la Biblioteca de Picasso. © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/ image RMN-GP.

de Néstor de la Torre, generando el primer gran hito flamenco en el contexto de la nueva danza española y promoviendo la apertura teatral que gestada a nivel internacional germinaría en los años cincuenta. Unos procesos de cambio que en el seno de la danza nacional comenzaron a finales del siglo XIX cuando ya el universo dancístico mostraba una gran diversidad –escuela bolera, bailes gitanos y regionales, o una tenue tradición balletística–. Como muestra la vida profesional de estas bailarinas o bailaoras, en estos años hay una clara preferencia por la danza andaluza o los temas y estereotipos renovados de lo “español”<sup>17</sup>, que son nuevamente puestos en boga por los artistas e intelectuales de la generación del 98, el círculo vanguardista parisino, la generación del 14 o la vivaz

<sup>17</sup> Navarro, 2017: 240-249.

generación del 27. Esta diversidad también se reflejó en un gusto nacional muy ecléctico: cuplés, ballet, cafés cantantes, danza moderna, orientalismo, etc.<sup>18</sup>, que generaron una libertad escénica y teatral que estas mujeres creadoras supieron utilizar. Justamente en esta línea se encuentra *El amor brujo* estrenado por Pastora Imperio en 1915.

Su verdadero nombre fue Pastora Rojas Monje, pero las palabras “bien vale un imperio” –dichas por Jacinto Benavente– la convirtieron inevitablemente en Pastora Imperio. Fue hija de la bailaora la Mejorana, por lo que nació y se crió en el seno de una familia flamenca en la Sevilla de final s de siglo. Aunque dio clases con Isabel Santos, se formó profesionalmente en el sevillano Café de las Triperas debutando siendo aún una niña en los escenarios. Era toda una figura del baile cuando en 1911 se casó con el torero Rafael Gómez el Gallo, del que se divorció sonadamente poco después haciéndose eco toda la prensa nacional y siendo la primera artista que se divorciaba en España. Un año después, actuó en el Teatro Romea de Madrid e inició un exitoso recorrido por los escenarios de París y América Latina. Fue retratada por Julio Romero de Torres, Sorolla y Manuel Benedito, e inspiradora de partituras, poemas, caricaturas y prosas. Precisamente, ese fue el caso de *El amor brujo*, pues María Lejárraga escribió el libreto<sup>19</sup> dedicado a ella y Manuel de Falla compuso la partitura por sugerencia de la propia Pastora Imperio. En palabras del propio Falla: “Una tan singular artista y tan genial danzarina, debe hacer un género en el que ponga de relieve las múltiples condiciones de su temperamento. Hemos hecho una obra rara, nueva[...]”<sup>20</sup>, a lo que el fantástico compositor español añadió, “desconocemos el efecto que pueda producir en el público”<sup>21</sup>; y razón no le faltaba, pues no cosecharon el éxito esperado. Cuenta Beatriz Martínez del Fresno, que esta rareza radicaba en ser una obra que combinaba texto, escena, música y danza, presentándose como fin de fiesta en “el contexto del teatro por horas”, y que algunos críticos entendieron como un “género lírico-bailable-pantomimesco”<sup>22</sup>, un experimento en toda regla, en el que la temática gitana se representó con otra mirada. Pero cuando Pastora bailaba el público enloquecía. Es en 1928, tras consagrarse como una de las figuras más importantes de la danza, cuando Pastora se retira de los escenarios, no volviendo hasta seis años después para participar con la Argentina y Vicente Escudero en el estreno español de la nueva versión de *El amor brujo*. Otra de sus facetas como pionera fue su adhesión temprana al cine en películas como *La danza fatal*, *La reina de una raza* y *María de la O*, que interpretó jun-

<sup>18</sup> Ejemplo de esta diversidad es el álbum que Álvaro de Renata, junto a José Zamora y José María Garí, elaboraron bajo el título “La mujer en el teatro”, y en el que aparecen desde María Conesa a Pilar López.

<sup>19</sup> La trama relataba una historia pasional de amor y sangre con trasfondo gitano andaluz.

<sup>20</sup> Conversación de Manuel de Falla con Rafael Benito “*El Amor brujo*. Hablando con Manuel de Falla”, que este último publicó en *La Patria* el 15 de abril de 1915. Citado en Martínez del Fresno, 2012b: 42.

<sup>21</sup> Martínez del Fresno, 2012b: 42.

<sup>22</sup> Martínez del Fresno, 2012b: 41-42.



to a Carmen Amaya meses antes del estallido de la Guerra Civil, retirándose en la década de los sesenta tras esporádicas apariciones.

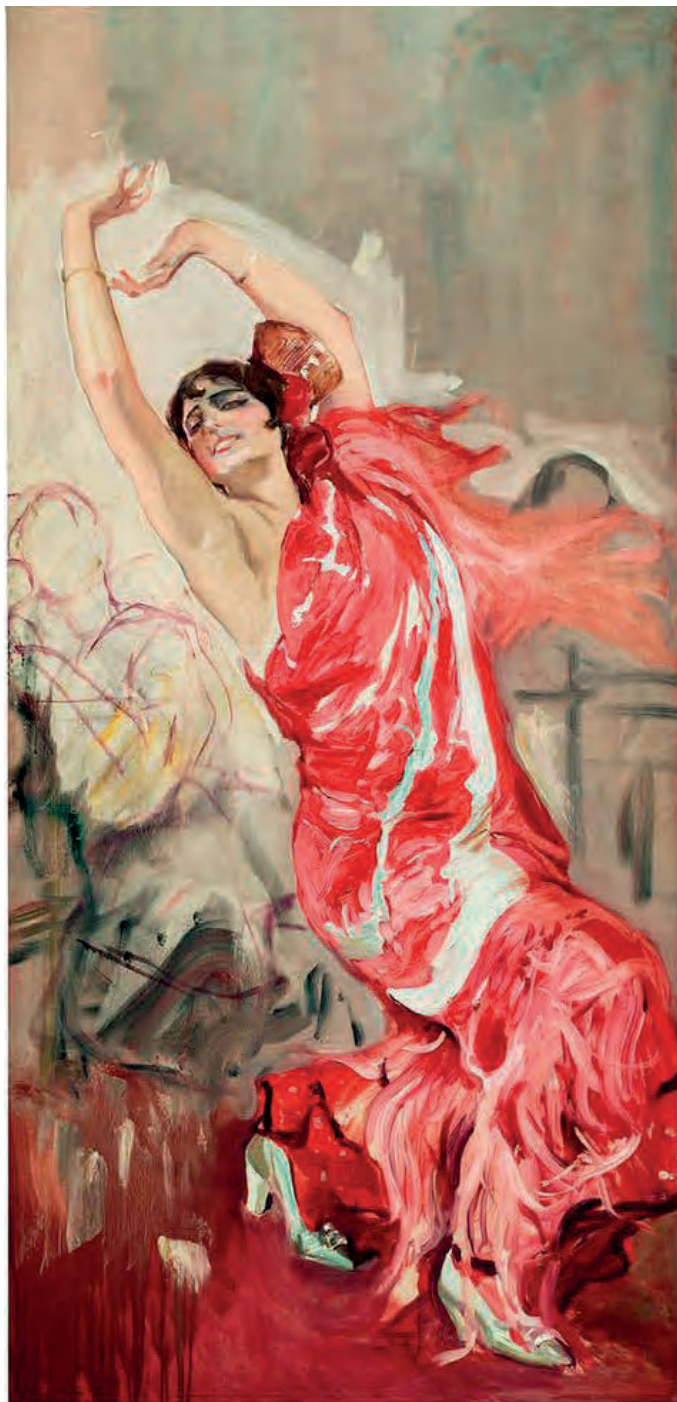
Si Pastora Imperio fue la figura femenina paradigmática de la emergente danza española a principios de siglo, las danzarinas norteamericanas Isadora Duncan y Louise Fuller marcaron con sus creaciones la segunda vía de renovación más importante en el seno de la producción nacional. Una nueva forma de entender la danza que a nivel global germinó con una vuelta a la Antigüedad, o sus formas grecolatinas, promulgadas por Isadora mediante su refrescante búsqueda de la supervivencia del *pathos* aplicado a la danza femenina. Ello desveló una nueva alianza entre las formas de sentir (*pathos*) de la ninfa de la “Antigüedad” y el rizoma del nuevo pensamiento feminista que encerraba en su interior el germen de libertad y cambio –social, político y cultural– generado por estas grandes mujeres, que con su soplo, o viento, liberaron a la sociedad mediante la danza. Nuevos aires que llamaron la atención de algunas bailarinas españolas y que pernearon hasta las escuelas de señoritas en su forma pedagógica o de salud física. En palabras de Idoia Murga Castro, “esta nueva danza proponía desterrar las herencias y códigos académicos –como las zapatillas de punta, para dejar los pies descalzos, y las faldas de tul, para vestir ligeras túnicas–”<sup>23</sup>, permitiendo a la mujer una libertad corporal que hasta entonces le había sido negada. En España, esta corriente dancística empezó a difundirse hacia 1912, no solo mediante las revistas de la época sino desde instituciones como el Institut Català de Rítmica i Plàstica de Joan Llonguerass y su eurítmico método instaurado por el suizo Émile Jacques-Dalcroza. Así, las formas modernas rescatadas de la Antigüedad clásica se sumaron al ya de por sí ecléctico panorama nacional, fundiéndose con el gusto novecentista de la burguesía –sobre todo la catalana– y generando un espacio muy prolífero para bailarinas como Tórtola Valencia o Àurea de Sarrà.

Como indica el programa de mano para *Àurea de Sarrà. La gran trágica de la danza*<sup>24</sup>, en 1927 esta ecléctica bailarina era sobradamente conocida por sus llamados *Cantos plásticos*, en los que la línea duncaniana, la España exótica o esotérica y el ambiente novecentista estaban presentes. Mediante el uso o la interpretación –kinestésica y escénica– de poemas, música y plásticas de origen diverso (que iba desde poemas egipcios hasta frisos griegos), pasando por la música de Chopin o Granados, Àura creó nuevas formas y escenografías para la danza moderna en nuestro país. Nacida en la Barcelona de 1889, su verdadero nombre fue Àurea Serra y Adrià. Tras una formación autodidacta el reconocimiento le llegaría en 1921 con su debut en los escenarios parisinos. El éxito obtenido la llevó a iniciar numerosas giras por el circuito internacional e interpretó sus danzas en países como Argentina, Reino Unido o

<sup>23</sup> Murga Castro, 2017: 53.

<sup>24</sup> Programa de mano de *Àurea de Sarrà. La gran trágica de la danza* en el Teatro Carmen, Palamós, 29 de diciembre de 1927. Conservado en la Residencia de Estudiantes de Madrid.





**FIGURA 3.** Joaquín Sorolla Bastida, *Bailaora flamenco*, 1914. Óleo sobre lienzo. Museo Sorolla, n° inv. 01045.



**FIGURA 4.** Noticia y composición fotográfica de la bailaora Pastora Imperio publicada por su trámite de divorcio del matador Rafael Gómez Ortega el Gallo, *Mundo Gráfico* número 9, 1911 (27 de septiembre).

Grecia. Fue justamente en este último donde cinco años más tarde Àurea de Sarrà realizó su danza más icónica, mediante el uso de formas sinuosas, orgánicas, fluidas y libres, en el Teatro Dionisio de la Acrópolis de Atenas<sup>25</sup>, y que tuvieron su reflejo nacional en los festivales griegos que organizó en el Teatre Grec de Barcelona en 1929 y 1930.

Si bien es cierto que en estos años la danza se había convertido en un interesante y seductor crisol, no cabe duda que Àurea de Sarrà exploró las diferentes facetas creadoras que este hecho le brindó. Ella misma diseñó la escenografía y el vestuario de sus espectáculos partiendo de cuadros del Museo del Prado<sup>26</sup>, frisos antiguos o sus propios viajes, así como de los relatos de las heroínas bíblicas y diosas de la mitología, fuentes literarias o música y creaciones plásticas contemporáneas. Su vida, personal y profesional, estuvo unida a la intelectualidad. Casada con el crítico de arte y académico José Francés, sus conocimientos plásticos y literarios eran muy extensos. Tanto es así que incluyó en sus programas un amplio abanico de literatos –Baudelaire, Lope de Vega, Antonio Machado, santa Teresa de Jesús, etc.–. Es en 1929 cuando es nombrada socia de honor del Ateneo de Madrid, “institución” donde impartió la conferencia (bailada e ilustrada) *De la danza y su historia*. Tras el estallido de la guerra, sus creaciones variaron hacia una temática más cercana a los gustos del régimen con piezas como *Raza y verbo hispánicos*. Pionera de su tiempo, magnífica danzarina y guardiana de nuestro patrimonio, Àurea de Sarrà siempre mantuvo una estrecha relación con las instituciones más respetadas del conocimiento o la intelectualidad de nuestro país<sup>27</sup>.

Tórtola Valencia sería otra figura clave de este fulgurante eclecticismo. Al igual que sus sensuales producciones dancísticas, sus orígenes están bañados de un halo de misterio, seguramente cultivado por ella misma para potenciar esa imagen simbolista que siempre la acompañó. Según cuentan, nació en Sevilla en 1882, pero fue criada por una familia adoptiva en tierras inglesas, por lo que pasó su infancia y juventud entre Andalucía e Inglaterra. Debutó en el londinense Gaiety Theatre en 1908 bajo la denominación de bailarina española, pero tres años más tarde, en su debut madrileño hipnotizó a un grupo de intelectuales presentes en el Teatro Romea con un repertorio de danzas inspiradas en el mundo orientalista y helenístico. Fueron ellos los que sintieron la necesidad, tras no obtener Tórtola el éxito esperado, de “educar al público por medio de artículos periodísticos, y sensibilizarlos para encarar una nueva concepción de la danza [...] que llegó a incluir danzas indígenas latinoamericanas”<sup>28</sup>. En los años siguientes, Tórtola Valencia realizó

<sup>25</sup> Emulando, o recordando, a lo que años antes hizo la propia Isadora Duncan.

<sup>26</sup> Información que reza en el programa de mano antes mencionado.

<sup>27</sup> Ejemplo de ello serían el Círculo de Bellas Artes, la Universidad de Madrid, el Ateneo o el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

<sup>28</sup> Clayton, 2017: 162-165.



3885-



Para Emilia Recuerdo de mi  
 última creación "La Danseuse  
 de Bois" *Lucas*

*Lucas*  
 1.6.67

3885-



**FIGURA 5.** Zola, *Àurea de Sarrà representando una danza*, fotografia, 1925, MAE. Institut del Teatre.

**FIGURA 6.** Adolf Mas i Ginestà, *La serpiente Tórtola Valencia*, fotografia, ca. 1915, MAE. Institut del Teatre.

diversas giras internacionales cosechando una imparable fama, hasta el punto de verse igualada a figuras como Isadora Duncan, Pastora Imperio o Maul Allan. Se convirtió en musa indiscutible de los artistas e intelectuales más cercanos al novecentismo y al simbolismo como Ignacio Zuloaga, Eugenio Noel o Julio Romero de Torres, entre otros, lo que respondía, en gran medida, a su magnífico uso de las diferentes corrientes –duncaniana, orientalista, simbolista o española en su recodificación más “oscura” y sensual– que se implantaron en España en las primeras décadas del siglo XX.

En 1915 protagonizó películas como *Pasionaria* y *Pacto de lágrimas*, siendo una de las danzarinas pioneras en hacerlo. Su danza más icónica fue *La serpiente* o *danza serpentina*, en la que el juego sensual entre movimientos, torsiones y figuras dancísticas, potenciadas con un inteligente y simbolista uso del vestuario, la consagró a los anales de la historia, no solo en nuestro país sino a nivel global. Al igual que Àurea de Sarrà, ella diseñó su propio vestuario, aunque no sin colaborar en algunas ocasiones con artistas de la talla de Zuloaga –recordemos el onírico estampado del traje para *La gitana* con música de Granados–, pero también con Anglada Camarasa, Anselmo Nieto o Álvaro de Renata. Artistas que en estos años se vieron irremediabilmente atraídos por las novedosas producciones que inundaron los círculos dancísticos. Lamentablemente, al terminar la Guerra Civil decidió retirarse de la vida profesional y dedicarse, entre otras ocupaciones, al coleccionismo, quizá impulsada por su propia inquietud pictórica que años antes la había llevado a exponer sus cuadros en los Salones Moretti Catelli de Montevideo o las Galerías Layetanas de Barcelona.

“¡Adiós, Tórtola! ¡Bienvenida, Argentina!”. Según cuenta Michelle Clayton en *Lugares comunes de la danza española en la Edad de Plata*, en 1917 Marcial Rossell publica esta frase en un artículo de la revista cubana *La ilustración*. En dicho escrito se habla de las diferentes corrientes que impregnaban los aires modernos de la danza a nivel internacional en la primera decena del pasado siglo, y en los que la Argentina se proclamó como figura indiscutible. Su verdadero nombre fue Antonia Mercé Luque, pero el sobrenombre de la Argentina la acompañó a lo largo de toda su vida profesional. Este venía dado, precisamente, por la localización geográfica de su nacimiento. Nacida en Buenos Aires en 1890, fue hija de dos bailarines y maestros integrantes del cuerpo de baile del Teatro Real de Madrid<sup>29</sup>, razón por la que recibió una sólida y completa formación académica desde muy joven. Sabemos por fuentes escritas, recortes de prensa pertenecientes a sus álbumes, que debutó sobre las tablas españolas en 1906 –tablaos flamencos de Sevilla y Barcelona, salas de varietés o integrando el cuerpo de baile del Teatro Real–, no siendo hasta 1910 cuando viaja a París para participar en la opereta *L'amour en Espagne*, copro-

<sup>29</sup> Una vez fuera del cuerpo de baile del Teatro Real, abrieron en Madrid su propias academias de danza siguiendo con sus carreras de docencia.

ducción franco-española que se representó en el mítico Moulin Rouge. A raíz de esta incursión en el circuito *parisien* empezó a conseguir contratos de solista en países como Rusia, Reino Unido o Mónaco. Aunque ya era toda una figura a nivel internacional, la consagración en tierras españolas se haría esperar –en parte por su peculiar estilización del baile español, en parte por su búsqueda estética de una etnicidad opuesta o distinta a los gustos del público–, hasta que el 16 de abril de 1915 obtuvo un éxito rotundo con su actuación en las *Fiestas de la danza* del Ateneo de Madrid. Allí, además de su impecable y renovadora visión de la danza española –en la que integraba danzas clásicas españolas, gitanas, regionales y formas contemporáneas–, demostró su comunión con los intelectuales españoles mediante el uso por oratoria de textos firmados por Rubén Darío, Gregorio Martínez Sierra o Antonio Machado. Unos lazos intelectuales que la Argentina nunca abandonó, siendo una de las pioneras no solo en el uso de obras literarias en los espectáculos de danza, sino en sus profusas colaboraciones con artistas plásticos de vanguardia que derivó en espectaculares e innovadoras puestas en escena.

La música constituyó también una parte de suma importancia en los espectáculos creados por la Argentina, como nos muestra en 1916 su obra *Danza de los ojos verdes*, que estrenada en Nueva York constaba de una pieza musical hecha por Enrique Granados específicamente para ella. En los años siguientes, y hasta otoño de 1918, la Argentina inicia giras por América Latina o trabaja en el circuito dancístico español huyendo así del conflicto bélico. Fue un año después de finalizar la Primera Guerra Mundial cuando el pintor Josep Clarà, que ya había realizado unos famosos bocetos de Isadora Duncan, quiso retratar la armonía y pulsión renovadora de sus movimientos. El segundo gran hito flamenco en el contexto de la nueva danza española vendría nuevamente de la mano de *El amor brujo* de Falla, pero esta vez en una innovadora versión de la Argentina. Estrenada en París en 1925, la obra constaba de una magistral escenografía del artista plástico Gustavo Bacarizas y se completaba con un figurinismo sumamente vanguardista de raigambre gitano, en el que la Argentina era protagonista y coreógrafa. Generó con su baile y su concepción de la danza como obra de arte total –rompedores dictámenes iniciados por los Ballets Russes de Diaghilev y la *gesamtkunstwerk* wagneriana– una nueva y multidisciplinar concepción de la danza en la que teatro, música y plástica danzaban al unísono en los escenarios. Dos años después, uniéndose a su ya polifacética figura como creadora, la Argentina se convirtió en empresaria, siendo la primera mujer en montar una compañía de baile propia en España. Esta se presentó en 1927 como Ballets Espagnols, heredando su nombre de la afamada compañía de Diaghilev. Tras una primera gira por Alemania e Italia, la compañía llegó a París en la primavera de 1928, año en el que el editor vanguardista Christian Zervos publicó el artículo sobre la relevancia de los espectáculos españoles en París en la mítica revista *Cahiers d'Art*.

Aunque la actividad profesional de los Ballets Espagnols fue breve y aleatoria, la Argentina logró producir seis ballets completos de naturaleza interdisciplinar y vanguardista,



así como laureados solos, que marcaron otro punto de inflexión clave para la renovación de la danza en España. Trabajó estrechamente con escritores, críticos, artistas plásticos y músicos, como Néstor de la Torre, Manuel Fontanals, Sáenz de Tejado, Cipriano Rivas Cherif, Tomás Borrás o Federico García Lorca, entre otros, siendo este último quien en 1929 participó —junto con Federico de Onís, Ángel del Río y Gabriel García Maroto— en el homenaje que la Argentina recibió en el Instituto de las Españas de la Columbia University de Nueva York, y un año más tarde en el del Cosmopolita Club, donde recitó para algunas de las señoras más relevantes<sup>30</sup> del panorama intelectual o artístico estadounidense su *Elogio de Antonia Mercé*, “*la Argentina*”. También escribieron sobre ella mujeres como Margarita Nelken o María Teresa León, lo que “en género femenino” se sumó a sus propios escritos y conferencias<sup>31</sup>. En 1930 obtuvo la Legión de Honor del Gobierno francés, y en 1931 Manuel Azaña le impuso el Lazo para señoras de la Orden de Isabel la Católica. Fue entonces cuando la Argentina conquistó plenamente y para siempre el corazón de los españoles, quienes la seguirían allí donde fuese. Desgraciadamente, el viaje no fue muy largo, pues dos años después del sonado estreno de *El amor brujo* (1934) en el Teatro Español de Madrid, junto a Pastora Imperio y el genial Vicente Escudero, Antonia Mercé fallece repentinamente, muriendo poéticamente con ella el arte de toda una época.

Otra gran pionera fue Encarnación López Júlvez, más conocida como la Argentinita. Íntima amiga de Lorca, nació en el seno de una familia unida al mundo artístico<sup>32</sup> en el Buenos Aires de 1897. Una vez en España, dio clases en la academia de baile de Julia Castelao y debutó en el Salón Variedades de Madrid con solo siete años, demostrando su precoz manejo de la técnica y un notable virtuosismo en la armonía de las formas dancísticas. Sus comienzos fueron eclécticos, probablemente respondiendo a la temprana edad a la que se incorporó al circuito profesional, interpretando desde cuplés hasta tonadillas o piezas de vis cómica. No fue hasta la década de los años veinte cuando empezó a actuar en los circuitos vanguardistas, pues si bien es cierto que desde 1919 formó parte de la compañía del Teatro Eslava de Madrid, hasta 1920 no se involucra en proyectos puramente innovadores como *El maleficio de la mariposa*. Aunque esta primera obra dramática de Lorca fue un total fracaso de taquilla, crítica y público, la Argentinita encontró en el mundo intelectual el revulsivo que sin saberlo estaba buscando. La experiencia, aunque nefasta, dio como fruto una productiva, interesante y verdadera amistad entre ambos. Poco después se unirían la generación del 27 casi al completo y el torero e intelectual Ignacio Sánchez Mejías.

<sup>30</sup> Club neoyorquino exclusivamente femenino al que pertenecían mujeres como Willa Cather, Ellen Glasgow, Pearl Buck o Marian Anderson, entre otras pioneras del mundo de la cultura, la ciencia, el arte o el espectáculo.

<sup>31</sup> Como *El lenguaje de las líneas*, conferencia impartida en la Sorbona de París en junio de 1936, un mes antes de su muerte el 18 de julio del mismo año.

<sup>32</sup> Ya que su padre, Félix López Sanz, era guitarrista.



FIGURA 7. Carlos Sáenz de Tejada, *Ballets Espagnols de La Argentina*, cartel impresión mecánica sobre papel, 1927. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. © Sáenz de Tejada, VEGAP, Madrid, 2020.

En ese año de 1920, y tras finalizar su contrato en el Tetro Eslava, la Argentinita inicia su periplo por tierras latinoamericanas, no siendo hasta 1924 cuando actúa en capitales europeas como París o Berlín, dando en 1930 el salto a Nueva York. El inicio de la década de los treinta trajo cambios considerables para Encarnación, que empezó una fulgurante etapa vanguardista en la que destaca una gran diversidad escénica –la grabación de un disco de canciones populares junto a Lorca, su adhesión al grupo pedagógico La Barraca o el teatro con títeres– y una visión de la danza que desbordó el espacio físico del “teatro” para introducirse en otros sectores de la vida cultural –como ponen de manifiesto las conferencias cantadas o *charlas granadinas*<sup>33</sup> a toque de castañuelas junto a Lorca en la Residencia de Estudiantes de Madrid–. Pero sin duda, su mayor aportación al mundo escénico vino propiciada por su deseo de crear una compañía de bailes españoles que respondiera a las inquietudes intelectuales y artísticas del momento, con un aire fresco, renovador y muy español. Proyecto que se hizo realidad en 1933, cuando se presentó en Madrid la ya mítica Compañía de Bailes Españoles de la Argentinita, que un año después viajaría a París. Pero el destino truncó sus planes asestándole un duro golpe, pues el 13 de agosto de 1934 Ignacio Sánchez Mejía muere y Encarnación disuelve la compañía, quizá no pudiendo suportar que siguiera adelante sin él ese sueño escénico construido entre ambos y Federico. La compañía estrenó en 1933 la tercera versión de *El amor brujo* de Manuel de Falla, *La romería de los cornudos*, con escenografía de Alberto Sánchez, y *Las calles de Cádiz*, esta última con un innovador uso del baile flamenco puramente popular para su espectáculo. Encarnación murió en tierra neoyorquina el 24 de septiembre de 1945, no sin antes haber renovado los códigos dancísticos y escénicos de la danza española, dinamizando con su influjo la incipiente danza contemporánea en el plano internacional, ser grabada y retratada por el vanguardista Marius de Zayas o generar otro de los grandes hitos del flamenco cuando en 1943, y con una espectacular y rompedora escenografía de Salvador Dalí, estrena en el Metropolitan Opera House su nueva versión de *Café de Chinitas*.

La última gran ninfa vanguardista fue, sin duda, Carmen Amaya la Capitana. Afirmó que aprendió “a bailar con las olas del Somorrostro”, y quizá fue esta la causa de su revolucionaria forma de interpretar el baile flamenco o del innovador proceso dancístico de deconstrucción y re-politización que llevó a cabo, a veces enfundada en unos pantalones masculinos, otras empoderada en una falda, expresando con ello su gran fuerza y libertad. Nació en el humilde Somorrostro barcelonés, probablemente en 1918<sup>34</sup>, bajo los nuevos aires de la Edad de Plata. Su origen fue gitano y desde muy niña bailó en tablaos acompa-

<sup>33</sup> Así las denomina Michelle Clayton. Clayton, 2017: 170.

<sup>34</sup> Hasta hace poco se pensaba que Carmen Amaya nació el 2 de noviembre de 1913, pero los investigadores Montse Madríguez y David Pérez Merinero afirmaron tras descubrir un documento esclarecedor que su nacimiento, con toda probabilidad, sucedió en 1917 o 1918.

ñada por su padre José Amaya el Chino a la guitarra. Sus arrolladoras formas dancísticas –traducidas del duende y aprendidas directamente del periférico núcleo familiar– pronto llamaron la atención de críticos y entendidos. Sus primeras actuaciones en Granada y Madrid no se hicieron esperar, y poco después pasó a formar parte de la compañía de Luisa Esteso. Tras su aparición en la película *La hija de Juan Simón* (1935) –único largometraje presentado en el contexto del pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937– o junto a Pastora Imperio en la película *María de la O*, su éxito fue imparable.

En 1936, justamente en los días de la sublevación militar, Carmen Amaya se encontraba con su familia en Valladolid, pero no dudaron en embarcar hacia Buenos Aires en cuanto lograron llegar a Lisboa. Ya en tierras americanas, se convirtió en una estrella a nivel internacional, primero en América Latina y poco después en Estados Unidos, no siendo hasta 1940 cuando Carmen decidió instalar su residencia permanente en la ciudad de Nueva York, convirtiéndose en una figura relevante del panorama estadounidense y generando la admiración no solo de estrellas de Hollywood, sino también de intelectuales y artistas como Charles Chaplin, Orson Welles, Greta Garbo, Fred Astaire o Marlon Bando. Apoyó el compromiso antifascista con su aparición en la película propagandística *Follow the Boys*. Pero en 1947, probablemente cansada de su largo exilio, volvió a España. Su última actuación fue a las ordenes del director Francisco Rovira Beleta y acompañada de bailar Antonio Gades en la mítica película *Los Tarantos* de 1963. Al son de aquella música Carmen Amaya bailó su último baile.

# CRONOLOGÍA DANCÍSTICA EN GÉNERO FEMENINO\*

## 1850-1900

- 1880** Trinidad Huertas la Cuenca se consagra como figura del baile nacional en París enfundada en unos pantalones de majo y bailando “en hombre”. *Pauleta Pàmies es nombrada primera bailarina del Teatro del Liceo de Barcelona.*
- 1888** Trinidad Huertas la Cuenca triunfa en Nueva York y los cronistas neoyorquinos resaltan su gran éxito y lo novedoso de su danza.
- 1890** Trinidad Huertas la Cuenca enseña a la actriz Jeanne Granier su famoso baile de la Macarrona y dirige el ballet de las Montañas Rusas que actúa en el parisino Gato Negro.
- 1894** Edison graba cinematográficamente a la bailarina española Carmen Dauset Moreno, más conocida como Carmencita; es la primera bailarina inmortalizada en una grabación.

## 1900-1950

- 1905** Ca. Ramón Casas retrata a Pauleta Pàmies.
- 1906** El pintor fauvista Kees van Dongen retrata a Antonia la Coquera ejecutando uno de sus bailes.
- 1907** *María Ros es nombrada maestra de la Academia del Teatro Real; es la primera mujer en ostentar este puesto.*

---

\* Para la realización de esta cronología en *género femenino* se hace un uso parcial de la realizada por Idoia Murga Castro en el catálogo de la exposición *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*, incluyéndose nuevas aportaciones y diferenciándose ambas mediante el uso de cursiva (las nuevas aportaciones también llevarán cursiva cuando sea pertinente). Se busca resaltar el papel protagonista de las bailarinas y coreógrafas como pioneras, autoras y promotoras de la escena dancística nacional en el lapso comprendido entre 1880 y 1963.

- 1911** Pastora Imperio se divorcia de Rafael Gómez Ortega el Gallo con gran repercusión en la prensa escrita.
- 1913** Josep Clarà dibuja a Isadora Duncan mientras interpreta su danza basada en la recuperación de la Antigüedad clásica y la liberación del cuerpo femenino.
- 1914** Sorolla viaja a Sevilla para retratar el baile español en los cafés cantantes, circuito escénico donde se formaron bailaoras como Juana la Macarrona o Pastora Imperio, a la que el Sorolla pinta en *Baile en el Café Novedades*.
- 1915** Pastora Imperio estrena *El amor brujo* en el Teatro Lara de Madrid, convirtiéndose en el primer gran hito flamenco en el contexto de la nueva danza española, con partitura de Manuel de Falla, sobre libreto de María Lejárraga y escenografía de Néstor de la Torre. *El Ateneo celebra su fiesta de la danza, en la que participa la Argentina. Tórtola Valencia interpreta 'La gitana', con música de Granados y figurinismo de Zuloaga; destaca el hermoso traje de flamenca con estampado onírico similar al que el pintor usa en algunas de sus producciones plásticas*. Ca. Tórtola Valencia imparte la conferencia dictada *Mis danzas* en el Ateneo de Madrid. La Argentina escribe *El baile español*.
- 1916** *La Argentina interpreta en Nueva York 'Danza de los ojos verdes', que Enrique Granados compone especialmente para ella poco antes de fallecer*. Natalia Goncharova entra en contacto directo con el flamenco y otros bailes españoles, viéndose reflejado en sus creaciones para ballets (ilustración, figurinismo y escenografía) o sus muchas bailarinas españolas. Tórtola Valencia expone sus cuadros en los Salones Moretti Catelli de Montevideo.
- 1917** La pintora vanguardista María Blanchard pinta su cuadro cubista *Mujer con guitarra. Amalia Monroc es nombrada maestra de la Academia del Teatro Real*.
- 1919** *A España llega de gira Anna Pavlova, que actúa en el Teatro Real, donde son primeras bailarinas María Esparza y Teresina Boronat*. Josep Clarà dibuja a la Argentina retratando la armonía de los movimientos en su baile.
- 1920** Tórtola Valencia expone sus cuadros en las Galerías Layetanas de Barcelona.
- 1921** María de Albaicín y la Rubia de Jerez estrenan con los Ballets Russes *Cuadro Flamenco* en París tras ser reclutadas por S. Diaghilev, con escenografía y figurinismo de Pablo Picasso. Loie Fuller llega a España y actúa en el Teatro Eslava de Madrid.
- 1922** La Niña de los Peines es la única mujer que aparece retratada en la mítica caricatura del Concurso de Cante Jondo de Granada realizada por Antonio López Sancho.
- 1923** Mateo Hernández esculpe el busto de María de Albaicín.
- 1925** La Argentina estrena en París la segunda versión de *El amor brujo* de Manuel de Falla con escenografía de Gustavo Bacarisas.
- 1926** Àurea de Sarrà triunfa en Grecia consagrándose como figura internacional de la danza; baila en el Teatro de Dionisio.
- 1927** Los Ballets Espagnols de la Argentina realizan su primera gira por Europa. El pintor cubista Amédée Ozenfant publica en la revista vanguardista *Cahiers d'Art* un artículo en el que habla de la Niña de los Peines bajo el título *Feuilles volantes*. Pablo Gargallo dibuja a Teresina Boronat mientras ejecuta movimientos balletísticos; un año después inmortaliza a Kiki de Montparnesse en bronce.

- 1928** Christian Zervos publica en *Cahiers d'Art* un artículo sobre la relevancia de los espectáculos españoles en París. *Àura de Sarrà expone su vestuario en las Galerías Layetanas de Barcelona y el Lyceum Club Femenino de Madrid. Este último acoge distintos actos en los que actúa Laura de Santelmo.* La Argentina inicia su primera gira internacional. Pastora Imperio se retira de los escenarios; no volverá hasta seis años después para actuar en la versión de *El amor brujo* de la Argentina.
- 1929** *Àura de Sarrà es nombrada socia de honor del Ateneo de Madrid. En el Instituto de las Españas de la Columbia University de Nueva York la Argentina recibe un homenaje protagonizado por Federico de Onís, Ángel del Río, Gabriel García Maroto y Federico García Lorca.* Margarita Nelken escribe en la revista *Cosmópolis* sobre el retorno triunfal de la Argentina en París.
- 1930** Federico García Lorca recita para las señoras del Cosmopolita Club de Nueva York su *Elogio de Antonia Mercé, "la Argentina"*; club exclusivamente femenino del que son miembros pioneras como Willa Cather, Ellen Glasgow, Pearl Buck o Marian Anderson.
- 1931** Manuel Azaña impone el *Lazo para señoras de la Orden de Isabel la Católica a la Argentina. Laura Santelmo interpreta la zarzuela 'La ilustre fregona' de Raoul Laparra sobre la novela ejemplar de Cervantes en la Ópera de París, ciudad a la que se dirige Maruja Mallo tras recibir una pensión de la JAE para estudiar escenografía.*
- 1932** La Residencia de Señoritas de Madrid interpreta en el recital de danza bajo dirección de Edith Burnett *Danzas mecánicas (impresiones de la máquina de una fábrica).*
- 1933** La Argentinita crea la Compañía de Bailes Españoles, estrenando ese mismo año la tercera versión de *El amor brujo* de Manuel de Falla, *La romería de los cornudos* con escenografía de Alberto Sánchez y *Las calles de Cádiz*, esta última con un innovador uso del baile flamenco puramente popular para su espectáculo. *En noviembre Laura de Santelmo estrena su versión de 'El amor brujo' en el Liceo de Barcelona. María Esparza es nombrada directora del efímero Ballet del Teatro Lírico Nacional, que apenas dura unos meses en funcionamiento.* José Bergamín escribe en el Heraldo de Madrid sobre la Argentina y su arte poético al bailar. María Teresa León publica su texto *El teatro internacional. Música y bailes españoles. La Argentinita y Ernesto Halffter.*
- 1934** La Argentina representa por primera vez su versión de *El amor brujo* en España. La Argentinita disuelve la Compañía de Bailes Españoles tras la muerte del Ignacio Sánchez Mejías.
- 1935** La Argentinita escribe *Baila la Argentinita. Mi credo artístico.*
- 1936** *Maruja Mallo expone sus maquetas de Clavileño en el Centro de Construcción de Madrid.* Una jovencísima Carmen Amaya trabaja junto a Pastora Imperio en el film *María de la O.* Meses después Carmen empieza su exilio por Europa, América Latina y Estados Unidos, consagrándose como figura de la danza a nivel internacional casi siempre enfundada en unos pantalones; de ella hablarían Orson Welles, Greta Garbo, Charles Chaplin o Jean Cocteau. Fallece Antonia Mercé la Argentina de manera repentina.
- 1937** *Teresina Boronat actúa en el marco de la Exposición Internacional en apoyo a la república.*



- 1938** Marius de Zayas graba cinematográficamente a la Argentinita realizando uno de sus bailes.
- 1941** Carmen Amaya y Marian Anderson se conocen en Buenos Aires. La revista *LIFE* publica un extenso reportaje fotográfico sobre Carmen Amaya. Marius de Zayas pinta con su peculiar lenguaje cubista a la Argentinita.
- 1943** *Pilar López coreografía para el Ballet Russe de Monte Carlo una nueva versión de 'La romería de los cornudos', estrenada en Estados Unidos, con escenografía y figurinismo de Joan Junyer.*
- 1945** Muere en Nueva York Encarnación López La Argentinita.

## 1950-2000

- 1963** Carmen Amaya rueda en Barcelona *Los Tarantos* de Rovira Beleta, rodaje donde la conocida fotógrafa Colita la inmortalizará con un sombrero masculino; poco después muere en la tierra catalana que la vio nacer.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Alberdi, Ana (2017)**. "El cuerpo de baile del Teatro Real". En Murga Castro, Idoia (ed.), *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* [cat. exp.]. Madrid: Residencia de Estudiantes, 202-215.
- **Abad Carlés, Ana (2012)**. *Coreógrafas, directoras y pedagogas: La contribución de la mujer al desarrollo del ballet y los cambios de paradigmas en la transición al s. XXI* [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- **Banes, Sally (1998)**. *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. London-New York: Routledge.
- **Baz, Margarita (2009)**. "Cuerpo y otredad en la danza". En *Tramas*, 32, 13-30.
- **Bennahum, Ninotchka (2009)**. *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm.
- **Bergamín, José (1933)**. "El arte poético de bailar: la Argentinista". En *Heraldo de Madrid*, 20 de abril de 1933, 5.
- **Burgueño Pereyra, Natalia (2016)**. "Danza y género / posibles miradas". En *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 24, 129-154.
- **Documento para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003)**. Texto presentado en su 32ª reunión [celebrada en París del 29 de septiembre al 17 de octubre de 2003], París. Obtenido de <http://unesdoc.unesco.org/images//0013/001325/132540s.pdf> [última consulta: 28 de mayo de 2018].
- **Esteban, Ana (2017)**. "Danza académica en la Edad de Plata. La otra cara de la moneda". En Murga Castro, Idoia (ed.), *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* [cat. exp.]. Madrid: Residencia de Estudiantes, 176-201.
- **Clayton, Michelle (2012)**. "Touring History: Tórtola Valencia Between Europe and Americas". En *Dance Research Journal*, 44 (1), 29-49.
- — (2017). "Lugares comunes de la danza española en la Edad de Plata". En Murga Castro, Idoia (ed.), *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* [cat. exp.]. Madrid: Residencia de Estudiantes, 154-175.
- **Fort i Marrugat, Oriol (2015)**. "Cuando danza y género comparten escenario". En *AusArt Journal for Research in Art*, 3, 54-65.
- **García Lorca, Federico (1997)**. "Elogio de Antonia Mercé la Argentina". En García Posada, M. (ed.), *Obras completas*. Madrid: Círculo de Lectores.
- **Kuhn, Annete (1991)**. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- **Layson, June (1983, ed. de 1994)**. "Dance history source materials". En Adshead-Landsdale, Janet y Layson, June (eds.), *Dance history: an introduction*. London-New York: Routledge, 18-31.
- **León, M<sup>a</sup> Teresa (1933)**. "El teatro internacional. Música y bailes españoles. La Argentinista y Ernesto Halffter". En *Heraldo de Madrid*, 23 de junio de 1933, 6.
- **López, Encarnación (1935)**. "Baila la Argentinista. Mi credo artístico". En *El Hogar*, Buenos Aires, 17 de mayo 1935.
- **Luján, Néstor y Montsalvatge, Xavier (eds.) (1948)**. *La Argentina, vista por José Clará. El arte y la época de Antonia Mercé*. Barcelona: Horta.

- **Martínez del Fresno, Beatriz (2001)**. "El ballet clásico como discurso de la diferencia". En Sauret Guerrero, M<sup>a</sup> Teresa y Quiles Faz, Amparo (eds.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen*. Málaga: CEDMA, 31-38.
- — (2012a). "La documentación de la danza: trazas y ausencias de un arte efímero". En Capelán, Montserrat; Costa Vázquez, Luis; Garbayo Montabes, Francisco Javier y Villanueva, Carlos (eds.), *Os soños da memoria: documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*. Pontevedra: Universidade de Santiago de Compostela, 55-80.
- — (2012b). "La danza española después de la Gran Guerra: entre el casticismo y la modernización". En Murga Castro, Idoia et al., *Líneas actuales de investigación en danza española*. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija, 39-68.
- **Mercé, Antonia (1917)**. "El baile español". En Bennahum, N. (ed.), *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm, 134-135.
- **Molins, Patricia y G. Romero, Pedro (2008)**. *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- **Molins, Patricia (2017)**. "La Argentina. Españolerías ante El amor brujo". En Murga Castro, Idoia (ed.), *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* [cat. exp.]. Madrid: Residencia de Estudiantes, 250-261.
- **Murga Castro, Idoia (2012a)**. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: CSIC.
- — (2012b). "La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934): Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías". En Giménez Morte, Carmen (ed.), *La investigación en danza en España*. Valencia: Mahali, 33-40.
- — (ed.) (2017). *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata*. En Murga Castro, Idoia (ed.), *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* [cat. exp.]. Madrid: Residencia de Estudiantes, 24-124.
- **Navarro, Alicia (2012)**. *Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca*. En Preciado, Paul B. (coord.), *Campceptualismos del Sur. Tropicamp, políticas performativas y subalternidad* [seminario, Museu d'Art Contemporani de Barcelona 19 al 20 de noviembre de 2012]. Barcelona.
- — (2017). "La sangre en la llama. Sinergias escénicas y arquitectónicas del flamenco, entre vanguardia y subalternidad". En Murga Castro, Idoia (ed.), *Poetas del cuerpo. La danza de la Edad de Plata* [cat. exp.]. Madrid: Residencia de Estudiantes, 240-249.
- **Nelken, M. (1929)**. "La Argentina ha vuelto a París". En *Cosmópolis*, junio de 1929, 100-102.
- **Ortiz Nuevo, José Luis; Cruzado, Ángeles y Mora, Kiko (eds.) (2016)**. *La Valiente Trinidad Huertas "La Cuenca"*. Sevilla: Libros con Duende.
- **Thomas, Helen (2003)**. *Dance, Gender and Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- **Tortajada Quiroz, Margarita (2011)**. *Danza y Género*. México DF: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- **Tórtola Valencia, Carmen (ca. 1915)**. *Mis danzas*. Conferencia impartida en el Ateneo de Madrid, recorte de prensa sin fechar, Fondo Tórtola Valencia, MAE, Institut del Teatre, Barcelona.



**CARMEN  
ORTIZ  
GARCÍA**

---

**Mujeres y folklore.**  
Declinaciones posibles

El Diccionario de la Lengua Española, en la segunda acepción de declinar, dice: “2. tr. Gram. En las lenguas con flexión casual, enunciar las formas que presenta una palabra como manifestación de los diferentes casos”.

Si recurrimos a la Wikipedia, leemos:

“La *declinación* es un procedimiento morfológico de las palabras (en concreto de sustantivos, adjetivos y pronombres, que son los que actúan como núcleo de sintagma nominal) para expresar distintas relaciones gramaticales dentro de una oración [...] Usualmente el procedimiento es algún tipo de alteración mediante sufijación, inflexión, prefijación o metafonía. Ese tipo de alteración se denomina también flexión nominal (en contraposición a la flexión verbal o “conjugación”) y consiste en la modificación de algunos de los morfemas constituyentes de las palabras. Esta alteración produce un cambio puramente gramatical, a diferencia de la derivación, que produce un cambio semántico”.

Así pues, en esta exposición, con declinaciones quiero referirme, de un modo metafórico, a una serie de “casos” en que pueden verse interactuando en distintas situaciones o condiciones las mujeres y el folklore.

El folklore puede ser definido como el conjunto de formas expresivas o artísticas con que un colectivo o grupo humano concreto cuenta para comunicarse e identificarse frente a otros; podría decirse que es el “estilo” artístico expresivo de un grupo, manifestado en formas tradicionales de cultura aprendida y otras que se van creando y aceptando paulatinamente. También se llama folklore al estudio o conocimiento de estas formas expresivas de grupos o pueblos concretos. Como tal, se trata de una disciplina antropológica que se ocupa en definir los componentes expresivos de los grupos sociales, transmitidos mayoritariamente, aunque no de modo exclusivo, de forma oral, cuáles son sus elementos distintivos en un momento determinado y cómo evolucionan o cambian estos a medida que se modifican también las condiciones de la vida social (Bascom, 1974; Dorson, 1978; Dundes, 1980).

En nuestra casuística declinatoria dos elementos van a aparecer de forma principal en relación con el folklore: la política y el género. Veamos la primera: el folklore como experiencia de carácter artístico o expresivo de tipo colectivo o grupal, la llamada comúnmente “sabiduría popular”, ha sido históricamente utilizado por varias ideologías como elemento para definir la idiosincrasia o diversidad cultural o étnica de determinadas poblaciones poco diferenciadas interiormente. Así, el empleo del folklore como elemento distintivo y, además, legitimador de las diferencias culturales es un hecho conocido por parte de los nacionalismos excluyentes y etnicistas europeos a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad. A su vez, el carácter supuestamente unificador que proporciona el folklore al otorgar a un “pueblo”, entendido sin más diferencias ni distinciones, una serie de caracteres de expresión identitaria y componente emocional, como pueden ser

la música folklórica o determinadas costumbres ancestrales, de los que toda la población puede sentirse partícipe, ha sido un elemento utilizado por regímenes y sistemas políticos establecidos, los cuales sitúan a este “pueblo” –español, ruso o alemán– en la base del sistema político-social, sea este encarnado por un caudillo o dictador, o por unos representantes elegidos democráticamente (Ortiz, 1998).

En un segundo lugar, el folklore como materia de utilidad política, pero a la vez como disciplina de estudio o investigación, que podríamos considerar de nivel “blando”, académicamente marginal, desempeñada muchas veces por amateurs o incluso por los mismos intérpretes del propio folklore, y cuyo componente artístico e incluso emocional es siempre destacado, hace que nos encontremos ante una disciplina considerada apropiada para ser practicada por mujeres, en un reparto del estudio de las realidades sociales donde las de tipo político o económicas –estas sí racionales– se reservan a las mentes masculinas. Vamos a ver algunos ejemplos de cómo se han llevado a cabo las relaciones entre estos tres elementos, folklore, mujeres y política, en la España contemporánea.



**FIGURA 1.** Concha Casado Lobato realizando trabajo de campo en 1958, en Flores de Aliste (León).

Aunque no se trata de plantear una genealogía, ni tampoco de ofrecer un relato cronológico y evolutivo, he escogido cuatro casos que a mi modo de ver resultan significativos. Los cuatro pertenecen al siglo XX, pero en ellos, junto a ciertas continuidades e influencias externas, se aprecian dos cuestiones metodológicas: la primera es la cesura o discontinuidad que supone la Guerra Civil y, sobre todo, la utilización política del folklor-



re durante el franquismo. La segunda tiene que ver con las formas de construcción de la imagen del pueblo y lo popular durante la primera mitad del siglo XX en España. Los cuatro ejemplos serán las obras de María Goyri, Ruth Matilda Anderson, la colectiva de la Sección Femenina de Falange y, finalmente, Conchita Piquer.

### **María Goyri (Madrid, 1873-Madrid, 1954)**

Solo muy recientemente ha empezado a ser conocida y reivindicada como una mujer intelectualmente valiosa y como una feminista pionera. Esta relegación histórica demuestra que, a pesar de ser sobradamente conocida como la esposa del gran Ramón Menéndez Pidal, solamente en los últimos años su figura aparece tratada de una forma exenta o relativamente independiente, por ejemplo en la reciente tesis de Elvira Ontañón (2017). La importancia de su trabajo en el que sería el gran proyecto menendezpidaliano de la configuración del archivo del romancero hispánico ha sido considerada al cambiar su denominación y llamarlo hoy “Archivo Menéndez Pidal-Goyri”. Con todo, el carácter y valor personal de María Goyri es reconocido hace tiempo. Por ejemplo, aunque sea de un modo ideológicamente inaceptable remachado por el machismo que le era consustancial a los nacional-católicos y falangistas, en el juicio que sobre la familia Menéndez Pidal emite Enrique Suñer, presidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza del Gobierno de Burgos, para conocimiento del Servicio de Información Militar durante la guerra, se puede leer:

“Menéndez-Pidal, señora de: Persona de gran talento, de gran cultura, de una energía extraordinaria, que ha pervertido a su marido y a sus hijos. Muy persuasiva y de las personas más peligrosas de España. Es sin duda una de las raíces más robustas de la revolución” (en Catalán, 2001: 216).

En efecto, la figura de María Goyri es verdaderamente excepcional. Hija de una mujer soltera que crió a la niña sin padre y le proporcionó una educación muy superior a la que se consideraba propia de las mujeres burguesas (Cid, 2016: 29-39), sus primeros estudios se llevaron a cabo en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, en la que cursó Comercio como una de las salidas profesionales que se empezaban a abrir por entonces, como dependientas. Los estudios superiores femeninos llegaban entonces solo hasta la escuela normal; parece que un suspenso en religión decidió a la joven Goyri a dejar la escuela y aprobar el bachillerato en un año, en 1892. Esto posibilitaba legalmente la matrícula en la Universidad y María Goyri y su amiga Carmen Gallardo comenzaron los trámites y a frecuentar la facultad ya en el curso 1891-92 (Cid, 2016: 56-63). Al final, siguió sola los estudios de Filosofía y Letras como única alumna entre 1892 y 1896 y el doctorado en el curso de 1895-96, aunque la tesis no fue presentada y aprobada hasta 1909 (Cid, 2016: 59).

Estampa

# Cuando las mujeres empezaron a estudiar

LAS PRIMERAS MUJERES EN LA UNIVERSIDAD

Fue en los últimos años del pasado siglo cuando un acontecimiento extraordinario turbó la vida quieta de la Universidad de Madrid. El caso no era para menos y justificaba plenamente los corrillos, herverideros de comentarios, que se formaban en las aulas, en los pasillos y en las Secretarías de las Facultades. «¡Es intolerable!, gritaban los hombres partidarios del absolutismo masculino, intolerable, porque representa el fin de la tradicional mujer española, que siempre fué ejemplo de recato y virtudes domésticas», recitaban los moralistas. Y algunos espíritus irónicos sentenciaban: «¡Pobrecitas! Creen que una carrera es tan fácil como hacer bolillos. ¡Ya verán en los exámenes! ¡Ya verán!»

Pero no eran estos comentarios, ni otros muchos, suficientes para vencer un empeño femenino, y Eva estudiante, con sus libros debajo del brazo, pasaba por entre los grupos burlescos e indignados, segura de triunfar de todos los prejuicios que se oponían a su vocación. Doña María Goyri de Menéndez Pidal, esposa del ilustre Director de la Real Academia Española, fué una de aquellas muchachas que, interpretando el deseo de un selecto grupo de mujeres, españolas, luchó con más entusiasmo y éxito para facilitarles el acceso a las Universidades. ESTAMPA ha querido recoger en sus páginas algunos recuerdos de D.<sup>a</sup> María Goyri, relacionados con tan noble empresa.

UN SUSPENSO

—No pueden, no podrán nunca figurarse las muchachas que estudian ahora las mil dificultades que ponían a prueba nuestra vocación por las carreras universitarias—dice la señora de Menéndez Pidal, evocando sus años de estudiante—. En aquellos tiempos, las muchachas estudiaban en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer o en las Escuelas Normales, pero no se atrevían a transponer el dintel de la Universidad, que era una especie de feudo reservado al sexo fuerte.

«Yo realicé mis primeros estudios en la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (la cuna del feminismo español), y luego continué en la Escuela Normal, hasta que me suspendieron en la asignatura de Religión. ¡Mire usted—diciéndome amable interlocutora, con una indignación que no mitigó el tiempo transcurrido,—ese Suspensum me molestó tanto por su evidente injusticia, que dejé la Escuela Normal, y, en un año, estudié y aprobé todas las asignaturas del Bachillerato.

LA SOMBRERA DE SCHOPENHAUER

Esto ocurrió en el año 1892, y aproveché la celebración de un Congreso Pedagógico para tomar parte activa en el mismo, solicitando que todas las asignaturas del

Bachillerato que se convalidaban a los hombres, en las Escuelas Normales, fueran también convalidadas a las mujeres que se encontraban en el mismo caso. Como verá usted, la petición no podía ser más justa. ¡Pues hubo una infinidad de protestas!

—¿Y en qué se fundaban para establecer una diferencia tan absurda?

—En lo de siempre...

Sesudos y doctos varones recordaron la famosa frasecita de Schopenhauer, asegurando que las mujeres éramos unos animalitos de cabellos largos e ideas cortas. Sostuvieron que nuestro deber era zurcir calcetines, guisar, mimar al marido, y que todo esto era incompatible con el estudio de la Filosofía. Sin embargo—me asegura riendo la señora Menéndez Pidal—, yo jamás he advertido esa incompatibilidad, y me he ocupado siempre de mi casa, como si no hubiera leído otra cosa que el *Manual de la perfecta cocinera*. Pero esos señores que tan violentamente se oponían a que la mujer realizase trabajos intelectuales, no recordaban (o no querían recordar) las infinitas obreras que, al apuntar el alba, abandonaban sus casas para ganar un jornal miserable en los talleres; ni las señoritas pobres, las huérfanas, las viudas, que

por carecer de instrucción se veían obligadas a ganar su vida de una manera bochornosa. No pensaban en eso, no. Pero ponían el grito en el cielo ante la idea de vernos con un título académico... y ante la posibilidad de que tomáramos parte, con éxito, en las oposiciones que antes se reservaban exclusivamente.

PARA EVITAR DISTURBIOS

—Muy peligrosas debíamos parecer entonces las mujeres. Y si ese criterio no era general, por lo menos imperaba en la Universidad de Madrid. Cuando fui a matricularme en la Facultad de Filosofía y Letras,

me advertieron amablemente que necesitaba una autorización especial para ello, ya que, en las disposiciones de uso corriente no se había previsto el caso extraño de una matrícula femenina.

«Para conseguir esta autorización fué necesario que todos los Catedráticos con quienes había de dar clase informasen a la Superioridad, mediante oficio, que mi presencia entre los alumnos no provocaría disturbios ni alteraría al buen orden de la clase.

«Figúrese usted—me dice la señora de Menéndez Pidal, riendo al recordar tan pintoresco oficio—que consideraban al estudiante español insuficientemente civilizado para permanecer correcto ante una muchacha, profetizando multitud de escándalos y demasías. Sin embargo, tengo la satisfacción de declarar que jamás sufrí la menor impertinencia por parte de los alumnos, y que todos observaron siempre las reglas de la más esquisita cortesía.

«Cuando, al fin, la Facultad de Filosofía y Let-



Doña María Goyri de Menéndez Pidal, trabajando en su biblioteca.



El trabajo intelectual no quita, sin embargo, para que la señora de Menéndez Pidal sea una excelente ama de casa.

FIGURA 2. Entrevista a María Goyri en Estampa. Archivo pedagógico María Goyri-Jimena Menéndez Pidal.

En una interesante entrevista de la revista *Estampa* a la “señora de Menéndez Pidal”, esta se muestra clarividente sobre los intereses de preeminencia en la posición de los hombres respecto a la enseñanza de las mujeres:

“Sesudos y doctos varones recordaron la famosa frasecita de Schopenhauer [...] sostuvieron que nuestro deber era zurcir calcetines, guisar, mimar al marido, y que todo esto era incompatible con el estudio de la Filosofía [...] Yo jamás he advertido esa incompatibilidad, y me he ocupado siempre de mi casa, como si no hubiera leído otra cosa que el *Manual de la perfecta cocinera*. Pero esos señores que tan violentamente se oponían a que la mujer realizase trabajos intelectuales, no recordaban (o no querían recordar) las infinitas obreras que al apuntar el alba, abandonaban sus casas para ganar un jornal miserable en los talleres; ni las señoritas pobres, las huérfanas, las viudas, que por carecer de instrucción se veían obligadas a ganar su vida de una manera bochornosa. No pensaban en eso, no. Pero ponían el grito en el cielo ante la idea de vernos con un título académico... y ante la posibilidad de que tomáramos parte, con éxito en las oposiciones que antes se reservaban exclusivamente”.

En la universidad, Ramón Menéndez Pidal se fija en María Goyri y se casan en mayo de 1900, cuando él acaba de ganar la cátedra de Filología Románica de la Universidad Central (Cid, 2016: 64). Esta unión nada tenía que ver con un matrimonio de conveniencia, ni tampoco se atenía a normas de ascenso social dentro de la clase elitista a la que pertenecían los Menéndez Pidal. Desde el primer momento la pareja constituyó una unidad de intereses de vida y trabajo conjunto, eso sí, siguiendo la coyuntura de la época. Esto supuso que María se incorporara desde el primer momento a los proyectos y a la labor del gran investigador que ya prometía ser en aquel momento Menéndez Pidal. En palabras de su nieto, Diego Catalán:

“María Goyri rehuyó en cambio todo afán de renombre; su excepcional amor al trabajo, su infinita curiosidad [...], se aplicaron enseguida a una obra silenciosa y anónima sin espectacularidad ninguna; a la incesante aportación de materiales (unas veces pequeñas arenillas, otras sillares, a veces pilares) para que su marido, con visión genial, fuese levantando con ello el soberbio edificio de una obra que aún hoy espera coronación [se refiere al Romancero]” (Cid, 2016: 65).

Hay que decir que Menéndez Pidal reconoció siempre la deuda contraída con el trabajo y el respaldo de su mujer, y es también conocido su relato de cómo en el mismo viaje de novios, que él aprovechaba para conocer *in situ* la topografía de los paisajes en los que se desarrollaba el *Poema de Mio Cid*, al terminar una de las etapas en el pueblo de Osma, María Goyri comenzó a recitar el viejo romance de la “Boda estorbada” a una mujer con la que estaban conversando, y que les dijo que ella sabía este y otros muchos más que cantaba mientras lavaba la ropa (Cid, 2016: 66). De ese encuentro surgió el primer artículo de María Goyri dedicado al romancero (1904), pero más determinante fue que su

iniciativa fue el origen de una metodología que, puesta en práctica por Menéndez Pidal y toda una pléyade de colaboradores posteriores, demostraría la existencia oral y tradicional del romancero, de los cantares narrativos, desde el siglo XIV en adelante, de los que hasta ese momento no se tenía ninguna constancia y que, sin embargo, se extendían por todo el mundo de habla hispana. A su recogida y documentación, variantes, extensión, música, etc., es decir, a configurar un corpus de una forma de creación literaria mantenida oralmente a través de siglos y en los lugares más recónditos de hablas hispánicas, incluida América, dedicarán toda su vida Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, pero será ella la autora del manualillo o resumen de instrucciones de cómo deberán recogerse de la tradición oral estas obras antiguas y cómo tendrán que consignarse su transcripción y clasificación, que se usará por generaciones. Así, en 1906-1907 aparecerá publicado su texto *Romances que deben buscarse en la tradición oral*, que se volverá a editar en 1929 por el Centro de Estudios Históricos.

Estas instrucciones son significativas porque su autora, más que a publicar estudios propios sobre romances, dedicó su tiempo a una labor auxiliar, como era despojar las obras clásicas de la literatura clásica detectando e identificando los romances que contenían, constituyendo un fihero incorporado al Archivo del Romancero muy útil para las investigaciones de su marido y el resto de los especialistas que trabajaron en el proyecto (Cid, 2016: 70). Esta dedicación, junto a un perfeccionismo documental y la importancia dada al acopio exhaustivo de datos, han sido las causas esgrimidas por sus personas cercanas para explicar que María Goyri no diera a la imprenta muchos trabajos de investigación personal, e incluso dejara sin publicar alguna de sus obras de mayor aliento, como el estudio dedicado a *La juventud de Lope de Vega*, que ha sido recientemente editado (Goyri, 2016). Por otro lado, su interés por la pedagogía y por la educación, que obtuvo frutos importantes en la labor de su hija Jimena Menéndez Pidal y que puede documentarse en el Archivo Pedagógico María Goyri/Jimena Menéndez Pidal (Gallego, 2016), puede apreciarse en la publicación de volúmenes con selección de textos para uso escolar; por ejemplo, *Fábulas y cuentos en verso* (1922) y *Don Juan Manuel y los Cuentos Medievales* (1936).

### **Ruth Matilda Anderson** **(Cottonwood State Farm, Nebraska, 1893-Nueva York, 1983)**

Aprendió fotografía con su padre, Alfred Theodore Anderson, que tenía un pequeño estudio. Se graduó en Magisterio, en 1915, en la Escuela Estatal de Profesorado de Nebraska y posteriormente se instaló en Nueva York para estudiar en la Escuela de Fotografía dirigida por Clarence H. White, quien en 1921 la recomienda a Archer Milton Huntington para trabajar en la Hispanic Society of America como fotógrafa. En 1922 será nombrada conservadora de fotografía y posteriormente de indumentaria de la Hispanic Society en 1954, hasta su jubilación (Lenaghan, 2003: 26-27).

El multimillonario Archer Milton Huntington (1870-1955) fue uno de los mecenas americanos particulares más importantes de su momento, a través de la creación (en 1904) y el mantenimiento de The Hispanic Society of America (Proske, 1963). El interés de Huntington y la Hispanic Society por la cultura española cubría multitud de aspectos, desde la adquisición de antigüedades y obras de arte, hasta la promoción de proyectos de tanta visibilidad como los ejecutados por el pintor Sorolla (Borobia, 1998), llegando también a promover actuaciones propias de documentación y rescate de distintos elementos de la cultura tradicional española. Entre los asuntos que al mecenas norteamericano le interesaban estaban las tareas folklóricas, dedicadas sobre todo a la recopilación de música, antigua y popular, y manifestaciones literarias, narrativas y líricas, de carácter tradicional, recogidas directamente en las comunidades rurales de toda España.

El aliciente de poder entrar en contacto directo con realidades culturales arcaicas en el campo español, tan alejado de los estándares de desarrollo tecnológico y los modelos de vida moderna que se extendían ya por los países europeos, es sin duda una motivación fundamental en el caso de los investigadores e intelectuales norteamericanos. Así, aunque el proyecto más importante de Huntington en este terreno fue el encargo que hizo en 1911 a Sorolla para que realizara su serie de pinturas representativas de las “provincias de España”<sup>1</sup>, el Museo de la Hispanic Society contaba además con una colección considerable de encajes, complementos y prendas, además de cuadros, acuarelas, grabados y fotografías dedicados a la indumentaria histórica y regional de España. De este modo, Huntington enviará a la conservadora de esta sección y fotógrafa, Ruth Matilda Anderson, comisionada para viajar a España con el fin de documentar las formas de vestir y los trajes tradicionales de las distintas zonas en que se había centrado el trabajo de Sorolla. En la década de 1920 hizo cinco viajes a España: el primero, de reconocimiento por todo el país, del 17 de marzo al 3 de julio de 1923 (Lenaghan, 2003: 27). En los siguientes viajes, en 1924-25 y 1925-26, Anderson, acompañada primero por su padre y después por una colega de la Hispanic Society, Frances Spalding, que sería su colaboradora, viajó por Galicia y Asturias, fotografiando no solo los trajes, sino otros muy variados aspectos de la vida rural y también tomando notables imágenes de tipos con los vestidos “autóctonos” en comarcas aisladas de Zamora y León, que evocaban reminiscencias de tiempos extinguidos (Anderson, 1939 y 1998)<sup>2</sup>.

Un viaje posterior de Ruth M. Anderson en 1928 estuvo dedicado exclusivamente a una de las “provincias” pintadas por Sorolla, Extremadura, centrandolo su trabajo en Montehermoso, debido a la espectacularidad de los trajes y tocados de esta localidad

---

<sup>1</sup> Ruth Matilda Anderson publicó en 1957 un libro sobre estas pinturas.

<sup>2</sup> Las fotografías tomadas y compradas por Anderson en Asturias son motivo de una nueva exposición en Gijón en 2018: *Hallazgo de lo ignorado. Fotografías de Asturias de Ruth M. Anderson para la Hispanic Society of America, 1925*.





**FIGURA 3.** Ruth Matilda Anderson. Galicia, 1924.

(Lenaghan, 2004). En 1949 llevó a cabo su último viaje para completar el material para su libro sobre el traje regional extremeño (Anderson, 1951). Pero todavía, antes de la guerra, Anderson desarrolló otro proyecto en territorio español. Durante 1929 y 1930 viajó primero al Protectorado de Marruecos y a Río de Oro, pasó luego por las islas Canarias y por Andalucía, para terminar en Salamanca.

Además de estos trabajos sobre la indumentaria regional de tipo tradicional, Anderson publicó otros estudios sobre el traje histórico español (Anderson, 1979) y formó en la Hispanic Society una colección de 14.000 negativos con sus imágenes, que se unieron a los enormes fondos de otros fotógrafos enviados por la Hispanic Society y a las fotos adquiridas de tipos, trajes, utensilios, arquitectura, ceremonias, etc., en las zonas de España que recorrió en sus diversos viajes. La colección de fotografía de la Hispanic Society tenía un objetivo global de conseguir imágenes del arte, la arquitectura y los pueblos y ciudades de España. En este contexto Ruth M. Anderson vino a España para completar el trabajo de otros fotógrafos enviados anteriormente por Huntington, como el matrimonio Byne, dedicados al arte antiguo español, con el objetivo de “hacer documentos fotográficos de los ‘objetos etnográficos’ de España” (Lenaghan, 2003: 26)

Lo que interesa resaltar aquí de la obra dedicada a España por R. M. Anderson es su objetivo de rescate documental –usando para ello el método que entonces aparecía

como el más objetivo, fiable y, en suma, científico: la fotografía— de unas formas de vida, unos tipos humanos, un color local, que en España (y concretamente en algunas de sus regiones) aparecían como milagrosamente preservados y no irrevocablemente muertos, todavía no sustituidos del todo por el desarrollo económico, la técnica y el maquinismo.

No tanto Anderson como otros fotógrafos foráneos, como el alemán Kurt Hielscher, y nacionales, como José Ortiz Echagüe (de los que la propia Anderson adquirió fotografías para Huntington), terminaron de perfilar, con la decisiva intervención de la prueba “documental” proporcionada por la fotografía, la existencia “real” de una imagen romántica del pueblo español, a la que antes los escritores y los pintores, como Sorolla, también habían contribuido (Vega, 2005: 74-79) y que no estaba alejada de las ideas sobre la cultura tradicional que tenía Menéndez Pidal o de la invención del tipismo como recurso económico que ya desde 1911 patrocinaba el Comisario Regio para el Turismo, el marqués de Vega-Inclán (Traver, 1965).

Uno de los proyectos visuales más poderosos de este concepto tardoromántico del pueblo español es la obra de José Ortiz Echagüe (1886-1980), industrial y fotógrafo famoso que, con sus cuatro volúmenes dedicados a las ciudades, las iglesias, los monasterios y castillos, y los tipos y trajes, conformó un potente imagen de una España dramática, atávica y absolutamente exotizada para consumo exterior, pero también para alimentar una idea del país como una realidad premoderna y con una idiosincrasia diferente y arcaica (Vega, 2002).

Esas gentes recias, retratadas con el fondo de sus acusados paisajes y monumentales pueblos, vestidas con aquellos impresionantes trajes ancestrales, configuraban una imagen del campesino español construida sobre el exotismo y la distancia cultural y, así, de algún modo paradójico, aparecían como un patrimonio culturalmente relevante para los europeístas, burgueses y modernos intelectuales.

Las imágenes de campesinos (y sobre todo campesinas) ataviados con antiguos y pesados trajes rituales, en poses preparadas y dramáticas de Ortiz Echagüe (Rosón Villena, 2010), contrastan de una manera elocuente con las de la fotógrafa norteamericana, más subyugada por las condiciones de vida real de las comunidades y grupos campesinos, sus interiores domésticos y sus trabajos, y donde las mujeres aparecen desempeñando labores y trabajos en el espacio público, no solo como maniqués exhibiendo el tesoro de sus ajueres y sus joyas. Con todo, también pueden advertirse aspectos comunes en las representaciones del fotógrafo pictorialista y la fotógrafa de origen nórdico.

En realidad, este retrato del pueblo ennoblecido por los fotógrafos constituía la raíz propia, la base diferencial de la cultura española sobre la que trabajar y en la que encontrar inspiración por parte de los humanistas, pero también la materia prima en la que había que labrar el futuro de una nueva nación sobre bases democráticas y de justicia social.



## Sección Femenina de Falange y de las JONS (1934-1977)

Tras la Guerra Civil, la construcción de un nuevo repertorio patrimonial que va a guiar la política de representación nacional del régimen de Franco estará determinada por un doble principio: la memorialización y la moralización del conflicto (Viejo-Rose 2011: 46). Esto quiere decir que en la reconstrucción de la historia, la identidad y las representaciones públicas se perseguirá siempre el recuerdo permanente de la división entre los vencedores y los vencidos. En la construcción de esta identidad legitimadora se buscará la continuidad efectiva, cronológica y simbólica con un pasado cuyos hitos –la Reconquista, los Reyes Católicos, la conquista de América, Felipe II, etc. –se mitifican y adquieren una relevancia máxima en el repertorio patrimonial (Box, 2010).

Pero como elemento legitimador el folklore es incluso más importante que la propia historia, porque es capaz de proporcionar al sistema político una continuidad fundamental y atemporal, orgánica, más profunda que la que se obtiene de la historia. Así, el “pueblo” (siempre enunciado como el “pueblo español”) es el referente máximo de todo el sistema político, como detentador de las cualidades esenciales, espirituales (el substrato de la “raza”) con las que se identifica plenamente la ideología fascista del Movimiento. A partir de este principio, la cultura popular, es decir, las obras de ese “pueblo”, y en concreto ciertos elementos de tipo emotivo o estético (la música y la poesía, por ejemplo), tomados como acervo antiguo con el que es fácil identificarse, serán utilizados para afianzar o establecer lazos de cohesión o pertenencia a ciertos grupos, reales o artificiales, y también en la socialización e inculcación de sistemas de valores o convenciones de comportamiento (Ortiz, 2012: 2).

Por otro lado, uno de los elementos más constantes en el discurso del régimen era que la subversión del principio de la unidad sagrada de la patria por los separatismos periféricos había llevado al caos, representado por la guerra. Por lo tanto, era necesario erradicar cualquier muestra de regionalismo. Aquí, de nuevo, el folklore viene en ayuda de la ideología para salvar la contradicción entre una realidad que mostraba diferencias evidentes y la idea monolítica de un supuesto prístino, arcaico y único pueblo español. La solución encontrada es apreciar el regionalismo reducido a sus aspectos estéticos y emocionales; es decir, folklorizar la diversidad regional, no permitiendo la adscripción propia a ninguna comunidad histórica y cultural, y convirtiéndola así en un elemento no problemático en la composición política de la nación.

En este regionalismo folklorizado el identificador general último es el mundo campesino, evidentemente conceptualizado de un modo esencial e idealizado. El espíritu nacional, la “hispanidad” –la estirpe racial hispana–, tenía su origen en el mundo agrario y en su cultura. Y así, en sus útiles, su artesanía, su arquitectura, sus danzas y sus cantos, podía encontrarse la especificidad de la esencia nacional, sin contaminación externa alguna. No debe extrañar así la aparición pública de una imagen bucólica campesina, como símbolo de la unidad que se pretendía construir sobre la variedad casticista y folklórica,



**FIGURA 4.** Retrato oficial de Pilar Primo de Rivera.

en las celebraciones de las efemérides instauradas o revalorizadas por el franquismo. Una de las primeras manifestaciones en este sentido fue el homenaje al “Caudillo y al Ejército de la Victoria” que Pilar Primo de Rivera, al frente de la Sección Femenina de Falange, organizó en el castillo de la Mota, en Medina del Campo, el 30 de mayo de 1939, donde las jóvenes “campesinas” vestidas con trajes típicos hicieron ofrenda de los productos de la tierra (Suárez Fernández, 1993: 99-100).

La Sección Femenina del que se ha considerado como el primer partido puro fascista de nuestro país nació prácticamente con la propia Falange en junio de 1934 (Casero 2000: 15). Cuando se disolvió el 1 de abril de 1977, podía ser considerada una de las instituciones más longevas del franquismo y su dirigente máxima, la hermana del héroe fundador José Antonio, Pilar Primo de Rivera, seguramente la persona, junto a Franco, que más tiempo desempeñó un puesto político de ámbito nacional en la dictadura. Desde el comienzo se manifiesta como una organización eminentemente política (Ofer, 2009). Sin embargo, la referencia a la Sección Femenina, comúnmente siempre hecha así, sin aludir al partido del que era parte, es una perfecta metáfora de su forma de acción: las mujeres no debían tener protagonismo en la política, ni en los asuntos públicos. Así, ellas –la parte femenina– pretendían ser vistas socialmente no tanto como miembros del partido único como en cuanto representación y garantía del ideal de mujer que la dictadura promovía (Richmond, 2004; Domingo, 2007: 37-50; Rosón Villena, 2012).

A pesar de que ya desde el siglo XIX había en España instituciones y centros dedicados al estudio del folklore y la cultura tradicional, el franquismo no encargará de esta labor a un centro de estudios oficial ni a profesionales especializados. Utilizará a la Sección Femenina de Falange para cumplir con esta misión (Berlanga Fernández, 2001), que, como el resto de las desempeñadas por ella, será una mezcla de enseñanza paralela y acción política dedicada a los objetivos de organización de espectáculos, ocio y propaganda del Estado, y, en último término, una manera de mantener a las mujeres alejadas de los niveles superiores de educación y profesionalismo, ocupadas en actividades consideradas “femeninas”; es decir, inocuas, blandas, estéticas y emotivas.

Tanto en lo que se refiere a la investigación musical como en la que tiene que ver con la indumentaria que se llevó a cabo en la Sección Femenina, teóricamente se partía del respeto o la reivindicación de la “tradicción”. Sin embargo, el procedimiento empleado para salvaguardar esta herencia cultural valiosa para la patria fue realmente el de una intermediación. Es decir, se trataba de seleccionar y recrear solo lo que políticamente era necesario y cómo era necesario. Este producto, debidamente reelaborado, se ofrecía después al pueblo como un espectáculo edificante y controlado. De esta forma, se organizaron las exhibiciones masivas que protagonizó de forma ininterrumpida la Sección Femenina por todo el país, a través de los Coros y Danzas de España.

Pasando por ese control desde arriba, la cultura surgida del pueblo, volvía al pueblo. Pero además, esa imagen folklórica, típica y bucólica del enorme y variado acervo de nuestra cultura popular, pasará de ser un elemento de propaganda interna a proporcionar también más adelante una imagen amable del régimen en el exterior.

Así, muy pronto se pone en marcha el que será mayor éxito de toda la organización de la Sección Femenina, el Concurso Nacional de Coros y Danzas de España, cuya primera edición se organiza ya en 1941-1942, a iniciativa de la propia Pilar Primo de Rivera. A partir de la música y la creación de coros, las instructoras de música ampliaron el reper-

## II Concurso Nacional de Coros y Danzas

### Primera prueba de locales en Madrid



**L**os Coros de Madrid que toman parte en el Concurso Nacional de Coros y Danzas pasaron el domingo, día 14, por el escenario del teatro Español, dejando, con la luminosidad de sus trajes y el aroma campesino de sus bailes y canciones, una luz nueva de paisaje.

En esta prueba local a que nos referimos, celebrada recientemente, hemos asistido a ese milagro que la Sección Femenina ha hecho realidad: lo popular, tal y como es, es decir, sin falsedades zarzueleras de ningún género.

Las faldas de los refajos, bordadas en una gama de colores rebosantes de ingeniosidad, eran como el espejismo del campo, hecho jeroglífico solamente descifrable a los ojos del alma.

**Más entusiasmo cada vez**

—Cada Concurso que la Regiduría Central de Cultura de la Sección Femenina organiza, se observa que lo mismo en provincias que en Madrid es cada vez más grande el interés y entusiasmo demostrado por el público, que en gran número acude a las pruebas de estos Concursos. En esta prueba local, el teatro Español se encontraba tan repleto de público como el tabaco dentro de un cigarrillo, aunque la comparación sea un poco exagerada. Y todo, absolutamente todo el público, un público

entendido, estaba pendiente del revolotear de las notas musicales lo mismo que del ritmo del baile; en cuanto una nota era maltratada o un paso de baile equivocado, inmediatamente se sentía un leve rumorcillo, donde quedaba patente la angustia que en aquellos instantes pasaba por los espectadores, que no perdían la línea del luminoso espectáculo.

Los Coros interpretaron todos las canciones siguientes: «Segaba» (Salamanca) y «Cópia de mecedora» (Málaga), además del «Sanctus» y «Benedictus» de la «Misa de Angelus».

Para la prueba de Coros se presentaron los distritos de Palacio, Hospital, Latina, Chamberí, Inclusa, Vallecas, Buenavista, Chamartín, Congreso (Zona primera) y las locales de Navalcarnero, Aranjuez, Casarrubuelos, Getafe, Carabanchel y Alcalá de Henares.

En Danzas presentaron conjuntos los distritos de Latina, Palacio, Congreso, Zona primera, Buenavista, Chamberí y Universidad. El Escorial presentó un conjunto mixto.

Latina interpretó las «Seguidillas madrileñas»; Palacio, «Jota Segoviana» y «En el campo llueve»; «Sal a bailar, morenitas» y «Los arcos»; Zona primera, «Galop de cortesanas» (Lérida), «A lo alto y a lo bajo» y «Los pastores» no son hombres; Chamberí, «Jota de

las Navas» (Castilla) y «Jota de Segoviana»; Universidad, «Jota segoviana» y «Los Quietos». San Lorenzo del Escorial cantó y bailó el «Rondón» y la «Carrasquillas».

El espectáculo que presentó El Escorial fue la sorpresa buena de esta prueba, que entusiasgó a todos por su gran calidad artística, lo mismo en el baile que en las canciones y en el vestuario, espléndido, exuberante de color y de gracia. Un conjunto verdaderamente jugoso por todos conceptos y más que suficiente para dejar boquiabierto a los más entendidos.

**Entre bastidores**

Y si gente había en la sala, tampoco se quedaban atrás los pasillos que conducían al escenario. Estos eran una verdadera concentración de colores que se movían nerviosos de un lado a otro, esperando el momento de actuar o escuchado, llenas de interés, de su instructora o instructor—en algunos Coros era una camarada el que dirigía—, los últimos consejos tan necesarios para lograr una buena puntuación. Algunas tenían el mismo nerviosismo que si fueran esquiadoras y tuvieran que tomar parte en la difícil prueba de descenso. Era el mismo susto y el mismo signarse continuamente, cada vez que se acordaba de que tenían que salir al escenario (esto ocurría mucho entre

FIGURA 5 y 6. II Concurso Nacional de Coros y Danzas. Medina: Semanario de la Sección Femenina, 28 de marzo de 1943.



los Coros que tomaban parte). En cambio, unas camaradas vestidas de segovianas estaban entretenidísimas contando cada cual las enaguas que llevaba, cosa ésta que les divertía muchísimo, a jugar por sus risas.

Las camaradas que formaban parte del conjunto de baile que presentaba el distrito de la Latina, también se reían lo suyo cada vez que alguien les preguntaba si eran campesinas auténticas. Resulta que éstas se habían puesto colorote hasta en la nariz y además se habían peinado con tanto estilo que desde luego parecían señoras auténticas. El baile, para ellas, debía de ser una cosa tan sencilla y natural como para las niñas jugar en los jardines públicos.

—¿Qué risal!—decía una a otra—. Me han vuelto a preguntar que de qué pueblo hemos venido. ¡Qué éxito de maquillaje!



—Sí; si te aseguro, y esto va en serio, que me quedo con la boca abierta. Entonces, ¿estas chicas de los distritos que bailan aquí esta mañana, resulta que a lo mejor también juegan en algún equipo de deportes...?

—La mayoría de ellas—me explica—juegan en equipos de baloncesto, hockey, balón a mano, etcétera, etc.

—¿Qué bien pronuncias los etcéteras!

—Porque puedo...

—Te advierto que estoy maravillada.

—¿De mis etcéteras...?

—No, mujer, de tus niñas, que son unas camaradas dignas de admiración.

Cuando dejé la antesala que conduce al escenario, las segovianas seguían mostrando la abundancia de sus enaguas a las demás camaradas, mientras las de los Coros se hacían un montón para repasar por lo bajo alguna canción. Eran las de Navalcarnero.

#### Resultado de este Concurso provincial

Coros: Latina.—Danzas: Universidad.—Mixto: San Lorenzo del Escorial. Y un primer premio de Coros a la Local de Carabanchel Bajo.

S. M.

—Bueno, no es porque seamos nosotras—contesté otra—; pero es que vamos emu rebiénas...

—Yo que tú me echaría más colorote en la nariz. ¡Qué exagerada!—exclama otra—. En vez de nariz parece un pimiento.

—¿De verdad?—contesta la interesada—. Pues si eso es precisamente lo que yo quiero.

—Estar listas—ordena la instructora—. Dentro de un momento a otro nos va a tocar a nosotras. ¿Preparadas?

—¡Oh qué horror!—exclama una de las palistas—. Me parece que se me ha saltado una enagua.

Terminado de decir esto, las chicas entraron al escenario.

—¿Has visto a mis niñas?—me dice la regidora de Educación Física.

—¡Ah! ¿Pero son de matod?—le digo jugando un poco a la mamá que asiste a una función del colegio donde toma parte su niña—. Pues están muy monas y muy creciditas; vaya... vaya. ¡Cómo pasa el tiempo...!

—Venga, déjate de tonterías—me ataja—. Me refiero a que todos los bailes que se han presentado, menos el de El Escorial, están dirigidos por instructoras de Educación Física. ¿Te enteras?



torio a las danzas, que presentaban mucha mayor capacidad de espectáculo y en las que tendrán los trajes una posición muy importante. En los primeros años, evidentemente no había ninguna posibilidad de proyección exterior (Casero, 2000: 49). Pero la visita de Eva Perón a España en 1947 va a cambiar esta situación y a partir de ella se produjeron varias iniciativas para que los Coros y Danzas actuaran como una especie de embajada cultural del franquismo en varios países latinoamericanos, y más tarde por Europa y los Estados Unidos en la década de 1960 (Súarez Fernández, 1993: 215-239).

Aparte del fundamental elemento ideológico, hay otros problemas teóricos que lastraron todo el proceso de recopilación, estudio y difusión del folklore español llevado a cabo por la Sección Femenina. En principio, la falta de preparación especializada y rigor con que la labor se realizó (Casero, 2000: 92-93), con una absoluta falta de criterios generales, protocolos estandarizados y formación técnica básica de las encargadas de la recogida de datos en las comunidades locales. Pero, aún más importante, por su trascendencia, fue la extensión de un folklore “reconstruido” por toda España. Los repertorios locales, provinciales y regionales, que debían ser “típicos” y que se elaboraban siguiendo las normas que las instructoras habían recibido en sus cursos de música y folklore, eran a su vez enseñados a los coros, comparsas y grupos de intérpretes locales de toda España por medio de las mismas instructoras y de las Cátedras Ambulantes que la Sección Femenina repartía por todo el territorio nacional para impartir sus cursos y enseñanzas domésticas (Lizarazu, 1996), pero también a través del aprendizaje de los “bailes regionales” en las escuelas normales y los institutos de secundaria (Añón y Montoliu, 2011: 11). De manera que, si el sistema que se empleaba para recopilar las manifestaciones artísticas “auténticas” de los pueblos creaba un folklore mistificado y distorsionado, este fue, a su vez, el producto que se reprodujo a través del tiempo, aprendido y repetido por los actores locales en sus repertorios y actuaciones hasta el día de hoy.

### **Conchita Piquer (Valencia, 1906-Madrid, 1990)**

Conchita Piquer fue la máxima representante –inventora podría decirse– del género de la copla española. A su vez, esta música puede también decirse que constituyó la banda sonora del franquismo, en el sentido de que era un elemento constante y continuo que formaba parte de la vida cotidiana de la gente y del que el régimen usó y abusó durante largos años. Concepción Piquer López, procedente de una familia humilde, fue una artista precoz, y aunque fue objeto de la propaganda franquista como una representación genuina de la mujer española y de los valores patrios, y ella misma fue adicta al régimen, su biografía (Márquez Piquer, 2015) y lo que indudablemente era una personalidad artística carismática, no pueden verse reducidas a su consideración como una mera artista popular franquista.

Fue descubierta muy joven por el maestro Manuel Penella, que preparaba el estreno de su ópera *El gato montés* en Nueva York, en 1922. Pasó cinco años en Estados Unidos,

actuando en Broadway y en muchos teatros. A su regreso a España, donde actuó en el Teatro Romea de Madrid y en el Coliseum de Barcelona, se convierte en una gran estrella del cine, rodando películas importantes como *El negro que tenía el alma blanca* (1927) o *La bodega* (1930) de Benito Perojo y *Yo canto para ti* (1935, Fernando Roldán). Tras la guerra, Conchita Piquer es la estrella de películas emblemáticas como *La Dolores* (1940) de Florián Rey, *Filigrana* (1949) de Luis Marquina o *Me casé con una estrella* (1951) de Luis César Amadori.



**FIGURA 7.** Disco con coplas famosas de Conchita Piquer.

Pero más que en las películas, el genio interpretativo de Conchita Piquer era apreciable en el teatro, en sus espectáculos de copla creados por ella misma y que se hicieron legendarios a partir de la asociación de la intérprete con el trío de compositores formado por Rafael de León, Antonio Quintero y Manuel López-Quiroga, autores de las más famosas coplas cantadas por la Piquer y de los sainetes en que se enhebraban estas en el espectáculo teatral. De hecho, es bien conocido que la retirada de los escenarios de Conchita Piquer, que se produjo en 1958, se debió a un único fallo de voz en una función de teatro. Estas coplas famosas, como “La Parrala”, “Ojos Verdes”, “Tatuaje”, etc., eran representadas por Conchita Piquer con una forma y un estilo teatral que las convertían en algo más que canciones populares. En 1933 Piquer conoció al torero Antonio Márquez, que será el padre de su hija, con el que convivió sin matrimonio durante muchos



años, ya que estaba casado, representando esta unión una imagen pública que contravenía todas las normas del nacional-catolicismo. Tal vez por ello, por la autenticidad de las performances de Conchita Piquer y el propio ejemplo de su vida, cuando ella cantaba “El romance de la otra”, “A la lima y al limón” o “Y sin embargo te quiero”, las mujeres que la oían por la radio sentían que estaban ante algo más que una canción bonita; se daban cuenta de que la artista hablaba de ella y de muchas de ellas con un lenguaje que todas compartían, pero no todas interpretaban igual, porque cada una podía aplicarla a su caso y a su historia de vida.

Normalmente, en las historias del folclore, la copla, la canción española, es considerada una forma de folklorismo; es decir, de espectáculo o interpretación del “auténtico” folclore —esto es, el tradicional de la cultura expresiva transmitida por tradición oral y de origen anónimo, sin autor conocido y reconocido— fabricado para el gusto y el consumo de las masas. Pero este concepto clásico no es el único que rige en la investigación folklórica, por ejemplo la de tradición estadounidense o la rica bibliografía mexicana dedicada a los corridos, como género tradicional y popular. Desde mi punto de vista, el asunto de la autenticidad de este tipo de canción y su consideración como algo alejado del repertorio tradicionalmente aprendido, porque sus autores e intérpretes son conocidos y porque su extensión entre las clases populares se lleva a cabo por diversos medios, incluidos los de comunicación de masas, son cuestiones que no pueden suponer la exclusión de la copla del género del folclore o, si queremos mejor decir, de la cultura popular de nuestro país.

De hecho, he tomado el ejemplo de Conchita Piquer a partir de un libro que le dedicó una investigadora norteamericana, Stephanie Sieburth (2016). En este estudio, las canciones emblemáticas de Conchita Piquer y sus performances teatrales, y sobre todo, su difusión radiofónica, son tratadas como un elemento de la mayor importancia como mecanismo de resistencia que ayudó a los vencidos, a las gentes que vivían el terror de la postguerra y la represión brutal del franquismo en una situación de silencio obligado, a superar emocionalmente y a poder expresar a través de la simulación que les prestaba la cantante famosa e indiscutida por el régimen su temor y su angustia.

Si muchos de los que nos hemos criado en el franquismo estamos acostumbrados a ver el folklorismo de la copla y las folklóricas como una imposición estética nacionalista y una manipulación de la cultura popular por parte de la dictadura, el enfoque que propone Sieburth nos demuestra una idea muy distinta: que las coplas, sus músicas y sus letras (sobre todo su interpretación por la que sería la más importante artista del género), y la posibilidad de participar de ellas repetidamente a través de su difusión por la radio, fueron un elemento no solo benéfico para la salud física y emocional de los españoles vencidos por la guerra, sino uno de los vehículos más importantes de resistencia y afirmación de sus principios ideológicos y su identidad como personas sociales; algo absolutamente necesario para su supervivencia en el ambiente de terror y persecución acuciosa en el que tuvieron que existir durante la larguísima posguerra.

La coincidencia en este tiempo de represión y penurias de todo tipo del momento de mayor nivel de popularidad y de calidad artística de la copla, protagonizado por el trío de compositores Rafael de León, Manuel Quiroga y Antonio Quintero y por la que será indiscutiblemente considerada como la máxima intérprete del género, Conchita Piquer, hace necesaria una explicación acerca de la ideología de la copla y de sus posibilidades para llegar a ser, como lo fue, no solo un género absolutamente popular entre los españoles, sino capaz de ser incorporado con un sentido político (aunque fuera de un modo inconsciente) por los vencidos. Como escribe Sieburth:

“aquellas coplas son una perfecta ilustración del argumento de Antonio Gramsci acerca de la cultura popular: las clases dominantes pueden crear textos e interpretarlos de manera que sirvan a sus intereses, pero eso no impide que las clases subalternas interpreten esos mismos textos de manera contestataria [...] era por lo tanto un ejemplo de lo que Eve Sedgwick llama ‘lectura reparadora’: cómo los oprimidos se alimentan de los productos culturales de la misma cultura que está tratando de eliminarlos” (Sieburth, 2016: 100).

Algunas de las canciones memorables de Conchita Piquer, como “Ojos Verdes”, “Tatuaje” y “Romance de la Otra”, pueden así ser analizadas con un significado diferente, como ritual fúnebre en las diferentes fases del duelo en un tiempo detenido y de silencio que hacía imposible para mucha gente la normal manifestación del dolor por la separación, la ausencia y el desconocimiento del paradero de sus personas queridas, y como expresión de contestación a la falta de legitimidad de su situación vital en el presente. “Romance de Valentía” y “La Ruiseñora” muestran la forma de recuperar (de no perder) la humanidad gracias a la voz; la voz que les proporcionaba a los vencidos la máscara de la copla y de la intérprete con la que ellas y ellos cantaban también a través de la radio.

Desde mi punto de vista, el carácter folklórico —es decir, la capacidad de servir de vehículo de expresión comunitaria— de estas coplas reside precisamente en la posibilidad que generan para hacer fluir la comunicación entre un nivel de expresión cultural —masivo y creado en un ambiente de extrema falta de libertad— y los individuos, las personas, las mujeres que cantaban esas mismas coplas e incorporaban sus historias a la historia de sí mismas. Por tanto, precisamente el carácter folklórico de las coplas de Conchita Piquer está en la capacidad performativa que tienen las expresiones populares en general, y en particular cada refrán, cada chiste, cada canción; porque cada persona, cada uno de nosotros podemos recurrir a ese repertorio, a esa herencia de nuestros ancestros, para explicar o resolver, en definitiva, para poder actuar ante cualquier situación determinada que nos envuelve y nos preocupa o nos alegra.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Anderson, Ruth Matilda (1939).** *Gallegan Provinces of Spain: Pontevedra and La Coruña*. Nueva York: The Hispanic Society of America.
- — (1951). *Spanish Costume: Extremadura*. Nueva York: The Hispanic Society of America.
- — (1957). *Costumes Painted by Sorolla in his Provinces of Spain*. Nueva York: The Hispanic Society of America.
- — (1979). *Hispanic Costume, 1480-1530*. Nueva York: Hispanic Society of America.
- — (1998). *Fotografías de Galicia 1924-1926*. A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe, The Hispanic Society of America.
- **Añón, Amparo y Montoliu, Violeta (2011).** “Los Coros y Danzas de España”. *Transmisores del patrimonio cultural valenciano*. Obtenido de <http://www.racv.es/files/Los-coros-y-danzas.pdf> [consulta: 19-7-2018].
- **Bascom, William (1974).** “Folklore”. En Sills, David L. (ed.), *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, V. Madrid: Aguilar, 20-23.
- **Berlanga Fernández, Miguel Ángel (2001).** “El uso del folclore en la Sección Femenina de Falange: El caso de Granada”. En Henares, Ignacio et al. (eds.), *Dos décadas de cultura artística del franquismo (1936-1956)*, vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 115-134.
- **Borobia, M<sup>a</sup> del Mar (com.) (1998).** *Sorolla y la Hispanic Society: una visión de la España de entresiglos* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza.
- **Box, Zira (2010).** *España, año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Alianza.
- **Casero, Estrella (2000).** *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Editorial Nuevas Estructuras.
- **Catalán, Diego (2001).** *El Archivo del Romancero, Patrimonio de la Humanidad: historia documentada de un siglo de historia*. Madrid: Fundación Ramón Areces, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense.
- **Cid, Jesús Antonio (2016).** *María Goyri. Mujer y pedagogía-filología*. Madrid: Fundación Menéndez Pidal.
- **Domingo, Carmen (2007).** *Coser y cantar. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Barcelona: Lumen.
- **Dorson, Richard M. (ed.) (1978).** *Folklore in the Modern World*. La Haya-París: Mouton.
- **Dundes, Alan (1980).** *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press.
- **Gallego, Elena (2016).** *Crear escuela: Jimena Menéndez-Pidal*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- **Goyri, María (1904).** “Romance de la muerte del príncipe don Juan (1497)”. En *Bulletin Hispanique*, VI, 29-37.
- — (1906-1907). “Romances que deben buscarse en la tradición oral”. En *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, X, vol. XV, 374-386 y XI, vol. XVI, 24-36.
- — (1922). *Fábulas y cuentos en verso*. Madrid: Instituto-Escuela.
- — (1936). *Don Juan Manuel y los Cuentos Medievales*. Madrid: Instituto-Escuela.

- — (2016). *La juventud de Lope de Vega. Amor y literatura* (Originales inéditos, ca. 1935-1953). Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- **Lenaghan, Patrick (2003)**. "La formación del archivo fotográfico de la Hispanic Society of America: un 'experimento' de Archer Milton Huntington y Ruth Matilda Anderson". En Lenaghan, Patrick y Mata Pérez, Luis Miguel (eds.), *Salamanca en los fondos fotográficos de la Hispanic Society of América*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 17-34.
- — (com.) (2004). *Lands of Extremadura-En tierras de Extremadura. Las fotos de R. M. Anderson para la Hispanic Society*. [cat. exp.]. Badajoz: MEIAC.
- **Lizarazu, M<sup>a</sup> Asunción (1996)**. "En torno al folklore musical y su utilización: el caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina". En *Anuario Musical*, 51, 233-245.
- **Márquez Piquer, Concha (2015)**. *Así era mi madre*. Madrid: Letra Clara.
- **Ofer, Inbal (2009)**. *Señoritas in Blue. The making of a female political elite in Franco's Spain*. Brighton-Portland: Sussex Academic Press.
- **Ontañón, Elvira (2017)**. *María Goyri y su entorno, 1873-1954* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.
- **Ortiz García, Carmen (1998)**. "Folklore y franquismo". En Huertas, Rafael y Ortiz, Carmen (eds.), *Ciencia y fascismo*. Aranjuez: Doce Calles, 161-179.
- — (2012). "Folklore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange". En *Gazeta de Antropología*, 28 (3), artículo 01.
- **Proske, Beatrice Gilman (1963)**. *Archer Milton Huntington*. Nueva York: Hispanic Society of America.
- **Richmond, Kathleen (2004)**. *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza.
- **Rosón Villena, María (2010)**. *Mujeres: tipos y estereotipos. Fotografías de José Ortiz Echagüe* [cat. exp.]. Madrid: Comunidad de Madrid.
- — (2012). "Contramodelo a la feminidad burguesa: construcciones visuales del poder en la Sección Femenina de Falange". En Osborne, Raquel (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad*. Madrid: Fundamentos, 293-309.
- **Sieburth, Stephanie (2016)**. *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.
- **Suárez Fernández, Luis (1993)**. *Crónica de la Sección femenina y su tiempo*. Madrid: Asociación Nueva Andadura.
- **Traver, Vicente (1965)**. *El marqués de la Vega Inclán, primer comisario regio de turismo y cultura artística popular*. Madrid: Fundación Vega-Inclán.
- **Vega, Jesusa (2002)**. "El traje del pueblo, el simulacro de España". En *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 17-68.
- **Vega, Jesusa (2005)**. "De la estampa a la fotografía: el traje regional y el simulacro de España". En Ortiz, Carmen; Sánchez-Carretero, Cristina y Cea, Antonio (coords.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: CSIC, 61-82.
- **Viejo-Rose, Dacia (2011)**. *Reconstructing Spain: Cultural Heritage and memory after Civil War*. Brighton: Sussex Academic Press.



**ALICIA  
TORIJA  
LÓPEZ**

---

**El tesoro de buscar  
en los orígenes.**  
María Moliner arqueóloga  
de las palabras

“La biblioteca es la más democrática de las instituciones,  
 porque nadie en absoluto puede decirnos  
 qué leer, cuándo y cómo”

Doris Lessing

(Extracto de su discurso al aceptar el Nobel de Literatura en 2007)

¿Se piensa con ideas o con palabras? Esta era una de las reflexiones que acompañaron a María Moliner durante su vida. Sería osado pensar que la mujer que voy a presentarles es desconocida. No lo es y no importa, sus logros la trascienden y siempre merece la pena hacer memoria sobre cómo inició y desarrolló su profesión y cómo tejió su vida con ella. En el título de este artículo<sup>1</sup> he nombrado a Moliner como “arqueóloga de las palabras”, pienso que la arqueología es la memoria material del ser humano sin ninguna etiqueta cronológica y que igualmente un diccionario que recoge todas las palabras forma parte también de esa memoria material colectiva.

Hablo de María Moliner con devoción y como un modelo que me ha acompañado siempre. Ella realizó su licenciatura en Historia, a pesar de que en nuestro imaginario resulte más como filóloga. En mi caso, y perdón por la impudicia, también mi licenciatura fue en Historia, a pesar de lo cual mi tesis doctoral hablaba de palabras (en este caso mucho más antiguas que las de ella). Fue esa mirada hacia la filología desde la arqueología, desde la materialidad de esas palabras diluidas en el tiempo, la que me obligó a recorrer un camino de interdisciplinariedad, un camino que aunque muy lejano en mis logros realizó mi conexión y admiración con el emprendido por María Moliner.

María Juana Moliner Ruiz nace en Paniza (Zaragoza) en el año 1900 y lo hace en el seno familiar constituido por su padre Enrique Moliner —médico rural ginecólogo— y su madre, que tanto velaría por ella, Matilde Ruiz Lanaja. María permanecerá relativamente poco tiempo en el pueblo. Sus padres eran de una burguesía baja que había recibido una formación intelectual bastante importante y por eso seguramente se empeñaron muchísimo en que sus tres hijos realizaran estudios superiores. Tenemos documentada la relación de ambos padres con la Institución Libre de Enseñanza<sup>2</sup> y sabemos con seguridad que Enrique (el hermano de María) estuvo en la ILE. No sucede

<sup>1</sup> Este texto recoge la investigación realizada para la charla del mismo título que tuvo lugar en las jornadas que ahora se recogen aquí en formato libro. El desarrollo de las sesiones puede seguirse en este enlace: <http://www.comunidad.madrid/cultura/patrimonio-cultural/jornadas-tejiendo-pasado>

<sup>2</sup> En los años 30 del pasado siglo, la revista *Mundo Ilustrado* a propósito de la Institución Libre de Enseñanza la definía como la institución que confiaba en cambiar el mundo poco a poco a través de la educación, de la lectura y de la imaginación.



lo mismo con Matilde (la hermana de María) y la propia María, de las que no tenemos constancia de que estuvieran inscritas en clases de la institución en Madrid, a pesar de lo cual María Moliner debió coincidir con Américo Castro en una excursión a Toledo. Como parte de la tarea de ese viaje educativo, María tuvo que hacer una redacción y esta fue corregida por Castro que le hizo algunas anotaciones referentes a la gramática y especialmente a los tiempos verbales. Este dato, que en su momento no hizo mella, será posteriormente recordado.



**FIGURA 1.** María Moliner con su madre y hermanos en una foto de 1914. Colección particular.

Otro episodio en su vida que también dejaría huella en ella es la ausencia del padre. En la foto [Figura 1] vemos a su madre junto con los tres hijos. Enrique Moliner había tenido desigual suerte con su trabajo e inquietudes y después de varios cambios de rumbo se

embarcará a Argentina como médico de barco (1912). Volverá una vez, pero a su regreso a América el contacto se irá diluyendo, desde el tiempo en el que se mantiene la correspondencia con los hijos, hasta que dejan de llegar las cartas y el dinero. Esta circunstancia va a suponer que la familia pase estrecheces económicas y que María, perfectamente consciente de la situación, sufra un cambio de mentalidad importante que le llevará a dejar algunas de las clases que recibía para ponerse a trabajar dando clases particulares. Sabemos que por una parte guardaba con mucho cariño las cartas de su padre, pero que en otras ocasiones, preguntada por él, decía que este había muerto. Aunque su nombre completo es María Juana, después de la adolescencia, después de que su padre desaparece, se quita, por decirlo así, el nombre de Juana. Apenas lo usará para fi mar, parece que este nombre de Juana lo había elegido su padre y que quitarse ese “Juana” era quitarse también una especie de peso, de sombra, de pasado.

Cuando llegó a Madrid, comenzó a tomar clases libres mientras continuaba dando clases particulares para aportar dinero a la maltrecha economía familiar. Había entonces dos institutos que permitían matricularse a las mujeres y examinarse a final de curso, el Instituto San Isidro y el Cardenal Cisneros. Los primeros exámenes del bachillerato los hizo María Moliner, como alumna libre, en el Instituto General y Técnico Cardenal Cisneros de Madrid (entre 1910 y 1915). Sabemos que faltaba a muchas de las clases y que decide poco después regresar a Zaragoza (realiza un traslado de expediente al Instituto Goya), donde resultaba más barato vivir. Allí iniciará la carrera de Historia y se incorpora desde 1916 a los trabajos que se habían iniciado en aquella universidad para la elaboración del diccionario filológico de Aragón (EFA) llevado a cabo por el Centro de Estudios Históricos de Zaragoza, tarea en la que trabajará hasta 1921.



FIGURA 2. Tarjeta de identidad escolar de María Moliner de 1918. Colección particular.

En el año 1922 con su carrera finalizada, y abandonado el trabajo en el diccionario, se presenta a las oposiciones del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, una de las pocas a las que las mujeres podían presentarse en aquella época —en aquella ocasión lo hicieron cinco mujeres— y que como puede verse en otros capítulos de este libro, marcarán un hito en la incorporación de la mujer al cuerpo funcional del Estado. Moliner aprueba las oposiciones y consigue sacar el puesto número 7, lo que no le permite quedarse en Madrid como ella había querido. Su primer destino será como archivera en Simancas. Moliner fue la sexta mujer que accedía al Cuerpo Facultativo.



**FIGURA 3.** María Moliner en su destino del Archivo General de Simancas en 1923. Colección particular.

En su elección a esta oposición pesa que es una de las más rápidas a las que puede acceder. En ese momento no se planteará ser profesora, vocación que ella sentía, su nuevo trabajo le proporciona un puesto de oficial de tercer grado y un sueldo de 4.000 pesetas con solo 22 años. Ya en los primeros meses de desempeño de su trabajo solicitará un traslado al Archivo Histórico Nacional. Para ello hará uso de su red de contactos y conocidos en la Institución Libre de Enseñanza y le pedirá también al director del Archivo de Simancas, Mariano Alcocer, que le haga una carta de recomendación en la que se

explícite que ha hecho su trabajo a satisfacción. El director efectivamente se la hace, pero ella no consigue su objetivo de ser destinada a Madrid. María canalizará su frustración escribiendo a Manuel Bartolomé Cossío, con quien mantendrá una relación constante a lo largo de su vida, relación que ya mantenían sus padres<sup>3</sup>. En sus epístolas Moliner le dice que no se acostumbra a vivir en un lugar tan pequeño, que hay pocos muebles, que hace mucho frío e incluso comenta que los alimentos son peores y más caros que los que podría encontrar en Madrid. En su denodado esfuerzo por dejar la ciudad vallisoletana escribió también a María de Maeztu, directora entonces de la Residencia de Señoritas. Moliner comienza en ese tiempo su idea de hacer una tesis doctoral en Historia, para lo que investigará con profundidad en los archivos a la búsqueda de algún tema que desarrollar, y manifestó a Maeztu su interés por alojarse en la Residencia durante el mes de abril en el que ella habría de ir a Madrid para ocuparse de los papeles de su doctorado. Aunque María irá a Madrid a resolver sus papeles, no encontró acomodo en la institución dirigida por María de Maeztu, lo que le ocasionará una nueva frustración.

Su hoja de servicios, esa carta de recomendación escrita por Alcocer, certifica que Moliner, durante el año que sirvió en el Archivo de Simancas, dio “pruebas de competencias, laboriosidad y exacto cumplimiento de sus obligaciones”. Compulsó “con sus documentos, noventa mil papeletas del Estado que se encontraban redactadas, las cuales después de foliar, separó por letras con arreglo a la palabra inicial. Que redactó mil setecientos doce papeletas correspondientes a los meses de julio a septiembre de mil quinientos cuarenta y uno de la Sección del Registro General del Sello”.

Finalmente, María Moliner conseguirá su ansiado cambio de destino, pero no al Madrid glamuroso que ella deseaba. El nuevo puesto asignado es en la Delegación Provincial de Hacienda de Murcia, donde al menos (en sus propias palabras) no seguirá pasando frío. Permanecerá allí entre 1924 y 1929, tiempo que aprovechará para habilitarse como profesora<sup>4</sup> y convertirse así en la primera mujer en conseguirlo en la Universidad de Murcia. Tampoco es este el trabajo de su vida, pues le resulta bastante aburrido y nuevamente intentará un traslado. Mientras, en 1925 conoce a Fernando Ramón Ferrando, que era catedrático de Física en la universidad. Ramón, de origen catalán y procedente de un pequeño pueblo de Tarragona, era un hombre de intensos compromisos sociales e intelectuales y de gran prestigio académico por ser uno de los introductores de las teorías

<sup>3</sup> Tenemos documentadas varias cartas de Matilde, madre de María, escribiendo a Bartolomé Cossío sobre todo preguntándole si su hijo estaba siguiendo las clases con normalidad o no.

<sup>4</sup> En una escala similar a lo que ahora podríamos denominar profesor asociado, puesto en el que permanecerá tantos años como esté en esa ciudad. A propuesta del Sr. Sancho (secretario de la Facultad), la Junta de la Facultad de Filosofía y Letras acuerda el nombramiento como ayudante de Dña. María Moliner Ruiz. El acta hace una cita expresa para resaltar que es “representante del elemento femenino por primera vez en la Universidad de Murcia; compañera a quien saluda la Facultad con toda la exquisita distinción y que por sus méritos merece la alta estima de la Junta”.

de Einstein en España. Ambos iniciarán un noviazgo rápido que les llevará a casarse<sup>5</sup> en agosto de 1925 en Sagunto, donde vivía su hermano Enrique. En 1927 fue ascendida a oficial de segundo grado pasando a ganar 5.000 pesetas.



**FIGURA 4.** María Moliner y Fernando Ramón en 1925 el día de su boda. Colección particular.

Nacerá muy pronto una hija de ambos, que morirá a los pocos días y que marcará para siempre a Moliner. A ella seguirán dos hijos, todavía en su destino murciano. Será entonces Fernando Ramón el que consiga un nuevo destino laboral mejor dotado económicamente en Valencia y Moliner se trasladará con él y el resto de la familia a una nueva plaza, esta vez en el Archivo de la Delegación de Hacienda, aunque enseguida tiene conocimiento de una plaza vacante a la que opta en la Biblioteca Provincial de Valencia que le resulta mucho más interesante.

Conocemos el texto de la carta que remite al director general de Bellas Artes y que acompaña la instancia oficial para ese traslado. He aquí algunos fragmentos:

---

<sup>5</sup> A las 10 de la mañana en previsión de que hiciese mucho calor.



“Mi interés en solicitar ese traslado estriba en el deseo de abandonar ya el servicio en archivos de delegación de Hacienda, donde llevo prestándolo cerca de ocho, obligada por exigencias de residencia, pero siempre con el natural desagrado por tratarse de establecimientos en los que la índole puramente administrativa de los fondos hace que sea nulo el entusiasmo por el trabajo [...].”

“Para un hombre resulta más fácil, una vez cumplidas las obligaciones de su cargo oficial, y, si estas no responden a su vocación, dar empleo a su capacidad sobrante en otras actividades más de su gusto. Pero, para una mujer, ya es bastante que pueda sustraer a las atenciones familiares, sobre todo en el periodo en que las obligaciones de la maternidad son más absorbentes, las horas que ha de dedicar a su cargo oficial y, por tanto, es más sensible que este sea tan árido y falto de espiritualidad, cuando ella tiene capacidad de entusiasmo por su labor y una vocación demostrada en la práctica de una determinada preparación”.

En ella cuenta también que había estado en la Institución Libre de Enseñanza, que había pensado en su doctorado, que había trabajado en un proyecto de investigación con el habla aragonesa y que lo que le gustaba verdaderamente era investigar. Resulta un poco injusto poner etiquetas, etiquetas que lo engloban todo, y en ese poner etiquetas olvidamos que María Moliner es investigadora desde el inicio de su carrera profesional y que ella no sentía ninguna motivación en la Delegación de Hacienda. Moliner concluye además diciendo que no ha dejado de prepararse y estudiar y que por ejemplo ha aprendido alemán<sup>6</sup> “que traduzco correctamente”. La de Paniza demuestra en su carta una gran confianza en sí misma sobre su capacitación para mejores ofertas laborales y también pone en valor un concepto tan moderno como el de la conciliación laboral. Entonces ella tiene ya cuatro hijos pequeños y efectivamente todo lo que podía hacer como investigadora formaba parte de una vocación que difícilmente podía desarrollar fuera de su trabajo oficial. Una vez más, la suerte no la acompaña y la vacante que ha solicitado le es denegada.

Este revés hará que Moliner ponga su energía, su poco tiempo libre y su vocación en un proyecto educativo, social e investigador. Junto con su marido, con José Navarro Alcácer, con Angelina Carnicer y algunas otras personas fundarán una escuela de tradición Cossío en Valencia. Lo harán en el edificio de la escuela de artesanos en la que estudiaría Joaquín Sorolla y que permanece en la actualidad. Funcionó en todos los niveles (desde párvulos a bachiller) entre los años 1930 y 1939. Moliner conocía perfectamente no solo a Bartolomé Cossío, sino también los principios de su enseñanza/escuela<sup>7</sup>. En

<sup>6</sup> Sabemos que María Moliner también había estudiado francés e inglés.

<sup>7</sup> Principios como la coeducación y el laicismo, el respeto escrupuloso a la conciencia y la personalidad del niño, el conocimiento de la naturaleza y del arte, muy especialmente la lectura, las actividades manuales y la práctica del ejercicio físico.

este proyecto ella comenzará dando clases, pertenecerá a la junta directiva del colegio, hará funciones de secretaria y establecerá la relación con los padres del alumnado y, finalmente, ante la falta de tiempo debida a su labor minuciosa y continuada, dejará provisionalmente su trabajo en Hacienda. En ese tiempo también organizará y presidirá las Misiones Pedagógicas en Valencia, proyecto que le llevará mucho tiempo pero que le será enriquecedor y gratificante. Su acercamiento al mundo rural<sup>8</sup> en este momento le resultará una experiencia maravillosa y constructiva en lo personal, en tanto que entiende la necesidad estructural que tiene nuestro país entonces para hacer llegar la cultura a los sitios pequeños y para hacer campañas de difusión y fomento de la lectura. Como directora de las Misiones Pedagógicas realizará algunos de los viajes, otros los diseña y envía a personas más jóvenes que le traen noticias del resultado que han producido las lecturas acometidas o las obras de teatro programadas. Se trata de sus años más felices en Valencia. Todo cambia en 1936, esa fecha recurrente en otros textos de este libro por lo que la guerra<sup>9</sup> supuso en especial para estas mujeres.

En 1937 trabajará para el Ministerio de Instrucción Pública del Gobierno de la República, ya con sede en Valencia. Aunque sin carnet político sus ideales resultan afines al Gobierno y trabajará en este tiempo con alguna de las personalidades más señaladas de su tiempo en los campos de la filología y bibliotecas, como Tomás Navarro Tomás, Juan Vicens o Teresa Andrés, lo que terminará en un corto plazo por ocasionarle un futuro incierto. María Moliner escribe<sup>10</sup> en ese 1937 un artículo que recoge las *Instrucciones para pequeños servicios de Biblioteca*, un pequeño cuadernillo que ni siquiera lleva su nombre en la portada. En 1939 elabora un *Proyecto de Bases de un Plan de Organización General de Bibliotecas del Estado*, conocido durante un largo tiempo como Plan Moliner<sup>11</sup> porque será una de las primeras personas que escribirá sobre tipologías de bibliotecas y métodos de clasificación

Creo que una radiografía de la personalidad de Moliner y de su manera de entender la cultura puede entreverse en el prólogo que escribe en su manuscrito de 1937, en

---

<sup>8</sup> No deja de resultar curioso el interés de María Moliner a lo largo de su vida por vivir en la capital y por su queja de la sensación de opresión que sentía en los lugares pequeños y cómo su motivación social va a encaminar su trabajo a la mejora de las condiciones de vida en el mundo rural.

<sup>9</sup> Fernando Ramón, su hijo, opinaba que fue hacia 1937, con motivo de nuestra Guerra Civil, cuando a su madre esa misma sociedad le permitió dar el máximo como intelectual comprometida. Como ella le dijo después, refiriéndose a sus amigas de aquella época, en la Valencia republicana "las mujeres valían más que los hombres".

<sup>10</sup> Su primera publicación había sido un artículo en 1935 para el II Congreso Internacional de Bibliotecas y Bibliografía. Congreso al que fue invitada por Ortega y Gasset y al que presentó una comunicación titulada: *Bibliotecas rurales y redes de bibliotecas en España*, en la que contaba su experiencia en la creación de una red con 105 bibliotecas rurales.

<sup>11</sup> Sobre el plan y su traducción y la presentación en Francia del mismo, puede leerse en este libro el capítulo de Rosa San Segundo.



formato de carta dirigida a los bibliotecarios rurales<sup>12</sup>, y que transcribo completamente por su enorme modernidad:

“Estas Instrucciones van especialmente dirigidas a ayudar en su tarea a los bibliotecarios provistos de poca experiencia y que tienen a su cargo bibliotecas pequeñas y recientes. Porque, si el éxito de una biblioteca depende en grandísima parte del bibliotecario, esto es tanto más verdad cuanto más corta es la historia o tradición de ese establecimiento. En una biblioteca de larga historia, el público ya experimentado, lejos de necesitar estímulos para leer; tiene sus exigencias, y el bibliotecario puede limitarse a satisfacerlas cumpliendo su obligación de una manera casi automática. Pero el encargado de una biblioteca que comienza a vivir ha de hacer una labor mucho más personal, poniendo su alma en ella. No será esto posible sin entusiasmo, y el entusiasmo no nace sino de la fe. El bibliotecario, para poner entusiasmo en su tarea, necesita creer en estas dos cosas: en la capacidad de mejoramiento espiritual de la gente a quien va a servir, y en la eficacia de su propia misión para contribuir a este mejoramiento.

No será buen bibliotecario el individuo que recibe invariablemente al forastero con palabras que tenemos grabadas en el cerebro, a fuerza de oírlas, los que con una misión cultural hemos visitado pueblos españoles: «Mire usted: en este pueblo son muy cerriles: usted hábleles de ir al baile, al fútbol o al cine, pero... ¡A la biblioteca...!».

No, amigos bibliotecarios, no. En vuestro pueblo la gente no es más cerril que en otros pueblos de España ni que en otros pueblos del mundo. Probad a hablarles de cultura y veréis cómo sus ojos se abren y sus cabezas se mueven en un gesto de asentimiento, y cómo invariablemente responden: ¡Eso, eso es lo que nos hace falta: cultura! Ellos presienten, en efecto, que es cultura lo que necesitan, que sin ella no hay posibilidad de liberación efectiva, que sólo ella ha de dotarles de impulso suficiente para incorporarse a la marcha fatal del progreso humano sin riesgo de ser revolcados: sienten también que la cultura que a ellos les está negada es un privilegio más que confi re a ciertas gentes sin ninguna superioridad intrínseca sobre ellos, a veces con un valor moral nulo, una superioridad efectiva en estimación de la sociedad, en posición económica, etcétera. Y se revuelven contra esto que vagamente comprenden pidiendo, cultura, cultura... Pero, claro, si se les pregunta qué es concretamente lo que quieren decir con eso, no saben explicarlo. Y no saben tampoco que el camino de la cultura es áspero, sobre todo cuando para emprenderlo hay que romper con una tradición de abandono conservada por generaciones y generaciones.

Tú, bibliotecario, sí debes saberlo, y debes comprenderles y disculparles y ayudarles. No es extraño que una biblioteca recibida con gran entusiasmo quede al poco tiempo aban-

---

<sup>12</sup> Prólogo de *Instrucciones para el servicio de pequeñas bibliotecas*, publicadas en Valencia en 1937, y que redactó María Moliner. Transcrito a partir de la edición de Educación y Biblioteca, n.º 86, p. 18, en el homenaje a María Moliner, 1998.

donada si se la confía a su propia suerte: no es extraño que el libro cogido con propósito de leerlo se caiga al poco rato de las manos y el lector lo abandone para ir a distraerse con la película a cuya trama su inteligencia se abandona sin esfuerzo. Todo esto ocurre; pero no ocurre sólo en tu pueblo, ni lo hacen sólo tus convecinos; ocurre en todas partes, y ahí radica precisamente tu misión: en conocer los recursos de tu biblioteca y las cualidades de tus lectores de modo que aciertes a poner en sus manos el libro cuya lectura les absorba hasta el punto de hacerles olvidarse de acudir a otra distracción.

La segunda cosa que necesita creer el bibliotecario es en la eficacia de su propia misión. Para valorarla, pensad tan sólo en lo que sería nuestra España si en todas las ciudades, en todos los pueblos, en las aldeas más humildes, hombres y mujeres dedicasen los ratos no ocupados por sus tareas vitales a leer, a asomarse al mundo material y al mundo inmenso del espíritu por esas ventanas maravillosas que son los libros. ¡Tantas son las consecuencias que se adivinan si una tal situación llegase a ser realidad, que no es posible ni empezar a enunciarlas...!

Pues bien: esta es la tarea que se ha impuesto y que está llevando a cabo el Ministerio de Instrucción Pública por medio de su Sección de Bibliotecas y en la que vosotros tenéis una parte esencialísima que realizar”.

Su manera de conocer al lector, su aproximación al contexto personal y a lo integral, su cita de mujeres y hombres... convierten este pequeño texto en algo tan contemporáneo, que resulta atemporal.

Moliner consigue en septiembre de 1936 el destino en comisión de servicio que la convierte en directora en funciones de la Biblioteca Universitaria de Valencia. En palabras del nombramiento del rector José Puche<sup>13</sup> “en virtud de las circunstancias anormales en las que se encuentra la Biblioteca Universitaria y sin perjuicio de lo que oportunamente acuerde la Superioridad”. Responsabilidad que ella abordará como un grandísimo reto. En aquel momento, la Universidad de Valencia tiene cinco facultades y una biblioteca interuniversitaria y su mayor preocupación será la de reunir todos los fondos (cerca de unos 60.000) en un solo lugar para poder mantenerlos controlados. Ella no es partidaria del traslado de los materiales a otros lugares, pero sí hará una selección de los libros y documentos más importantes bajo su custodia, fondos que esconderá por lo que pudiera pasar a lo largo de la guerra. En junio de 1937 es nombrada directora de la Oficina de Adquisición de Libros y Cambio Internacional. La actividad comprometida de Moliner la llevará a participar en campañas del Gobierno de la República destinadas a la compra de libros (“compra un libro para ti y otro para los soldados”) y a la de luchar por alfabetizar a un ejército sin estudios (“luchamos por nuestra cultura”).

---

<sup>13</sup> Secretario de Negrín.

31/6058-58

01556

4-17-1937

6695673

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES  
 DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS Y LIBROS

*Al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes*

*María Moliner Ruiz*  
 (Nombre y apellidos)

*de treinta y siete años de edad, jefe del Archivo de la Delegación de Hacienda de Valencia, directora en comisión de la Biblioteca universitaria y directora de la Biblioteca escuela y red de bibliotecas rurales de Valencia*  
 (Empleos y cargos, debiendo expresarse todos los que desempeñe, de carácter oficial, aunque no dependan de este Ministerio)

*A los efectos del Decreto de 27 de septiembre de 1936,*

*SOLICITA ser readmitido en el empleo o cargo que desempeña, dependiente de ese Ministerio, haciendo al dorso las alegaciones requeridas por dicho Decreto.*

*Valencia, 1 mayo 1937*  
 (Lugar y fecha)

*María Moliner*  
 (Firma)



FIGURA 5. Expediente de depuración de María Moliner Ruiz. MCD. AGA (05) 1.03 31/6058-58.

Terminada la guerra, su trabajo infatigable entre el 1936 y el 1939 la llevará a recibir un proceso sumarísimo de instrucción pública en el que será sometida (como podemos ver en su expediente custodiado en el AGA) a un prolijo cuestionario encaminado a dilucidar su relación con el gobierno que terminaba de perder la guerra.

“En todo momento he obrado o he dejado obrar por motivos de conciencia, y nunca por consideraciones de cautela; de modo que en todo lo he hecho por mí aparece mi auténtica personalidad”. María Moliner, 8 de septiembre de 1939.

A pesar de que Moliner no estaba afiliada a ningún partido político, existían varios pliegos con cargos que tuvieron como resultado su depuración como funcionaria. En diciembre de 1939, Ibañez Martín, director general de Archivos y Bibliotecas dictamina: “este Ministerio, de acuerdo con la propuesta formulada por el señor Juez Instructor, le ha impuesto la sanción de postergación durante tres años e inhabilitación para el desempeño de puestos de mando o confianza”. Así, ya en 1940 se le aplica una rebaja de 18 escalafones en la administración, puestos que no logrará recuperar hasta 1958. En poco más de diez años, María Moliner había perdido una hija, había vivido una Guerra Civil, había alcanzado puestos de responsabilidad laboral en el ámbito que ella deseaba y los había perdido por completo en un proceso que resultó durísimo para ella y su familia. Ella cambiará su manera de ver el mundo y de verse a sí misma, vivirá lo que muchos autores han llamado el exilio interior.



**FIGURA 6.** Foto del carnet de familia numerosa (1944). Colección particular.

Fernando Ramón<sup>14</sup> sufrirá un proceso de depuración paralelo al de su esposa que pasará primeramente por unos años de suspensión de empleo y sueldo, siendo trasladado después a Murcia (1944-1946) y rehabilitado en Salamanca a partir de 1946, donde permanecerá hasta su jubilación en 1962. Será gracias a algunas recomendaciones y a la ayuda de amigos como Manuel Gómez Moreno que María Moliner conseguirá un destino en Madrid y por tanto verá solo a su marido los fines de semana. Desde 1946 y hasta su jubilación en 1970, Moliner trabajará en la biblioteca de la Escuela de Ingenieros Técnicos Industriales, de la que llegaría a ser directora. No era la de técnicos de Hacienda, pero tampoco aquí encontró la motivación que ella buscaba, ni el aprecio de sus directivos que con frecuencia la llamaban “la roja”. Esto motivó que comenzara a llevarse su trabajo personal al propio trabajo oficial aunque sin dejar nunca de colaborar con el alumnado de la escuela. También personalizará su espacio de trabajo y se llevará sus libros favoritos que tenía con las páginas abiertas para que se vieran y al que llevaría también sus plantas que era una de sus grandes aficiones.

En 1941, cuando su proceso de depuración comienza a estar olvidado, se compran una casa en Poblade Mongroito, el pueblo donde había nacido su marido, y todos los veranos los pasa allí.

Es en el año 1952 cuando uno de sus hijos, que vive fuera de España, le trae un diccionario que se había hecho en lengua inglesa (aunque su hijo lo había comprado en Francia). Se trata del *The advanced learner's dictionary of current English* de A. S. Hornby, E. V. Gatenby & H. Wakefield. Era la misma idea que ella tenía en la cabeza sobre un diccionario de uso, no tanto un diccionario convencional que definiera palabras (aunque también) como en el que se incluyen sinónimos, relaciones gramaticales, catálogos de ideas... Empieza entonces una tarea ingente, larguísima, que incluso en algún momento parece no acabar, que Moliner afronta con una disciplina muy estricta y que desespera sobre todo a su marido.

En 1954<sup>15</sup> comenzó con la confección del *Diccionario de Uso del Español* para lo que trabaja tanto en Madrid, en el salón de su casa, como en su propio puesto de trabajo y también en la Poblade. Pedro, su hijo, cuenta que ella se levantaba con el sol a las 5 de la mañana, trabajaba hasta la hora de comer, después dormía una siesta ligera y volvía a trabajar hasta la hora de la cena. Nunca trabajó de noche. Trabajaba con unas fichas que elaboraba a mano y también con una máquina Minolta que viajaba con ella. Dice que cuando tenía que organizar su cabeza se iba a andar y lo hacía deprisa, muy rápido y la cabeza muy echada para adelante, con esa idea de que tenía que llegar. En algún momento también solicitó ayuda a una persona con las fichas. En una de estas fichas nos describe años después su opinión sobre la empresa iniciada y se presenta a sí misma.

---

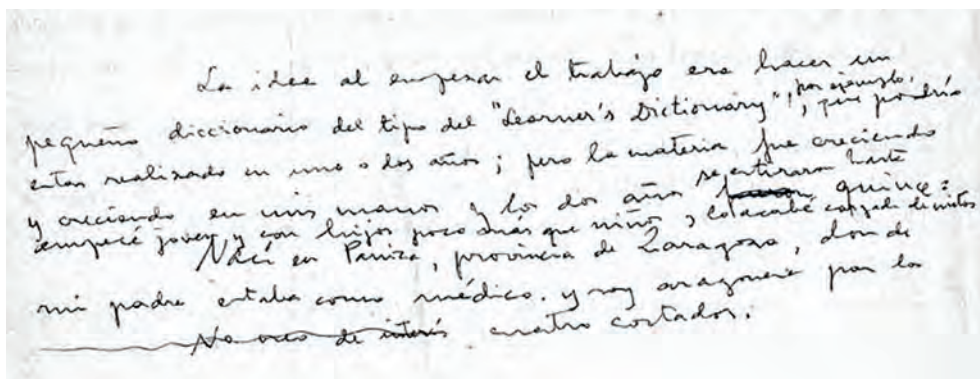
<sup>14</sup> También los amigos del matrimonio Ramón-Moliner sufrirán represión y en algunos casos elegirán el exilio.

<sup>15</sup> La fecha es en cualquier caso una presunción.



“La idea al empezar el trabajo era hacer un pequeño diccionario del tipo del “Learner’s Dictionary”, por ejemplo, que podría estar realizado en uno o dos años; pero la materia fue creciendo y creciendo en mis manos y los dos años se estiraron hasta quince: empecé joven y con hijos poco más que niños y lo acabé cargada de nietos.

Nací en Paniza, provincia de Zaragoza, donde mi padre estaba como médico, y muy aragonesa por los cuatro costados”.



**FIGURA 7.** Reproducción de fi ha manuscrita por María Moliner en la que cuenta sus intenciones con el *Diccionario de Uso del Español* y se presenta a ella misma.

En 1967 se publica su *Diccionario de Uso del Español* que tiene en la dedicatoria la siguiente frase: “A mi marido y a nuestros hijos les dedico esta obra terminada en restitución de la atención que por ella les he robado”<sup>16</sup>. María Moliner, siempre guiada por un espíritu innovador, introdujo una auténtica revolución en la ordenación alfabética al considerar las letras dobles (CH y LL) como simples (C seguida de H, L seguida de L), decisión que la RAE no adoptó hasta 1994. Buscar la palabra “verbo” es consultar una gramática completa... Se trata de un diccionario escrito por una sola persona a lo largo de 16 años, con 80.000 entradas y más de 400.000 ejemplares vendidos. Se trata de un libro que no es otra cosa que “la ventana maravillosa por la que asomarse al mundo”<sup>17</sup>, las palabras concentran la belleza y la hondura del mundo. Aunque profundizar en las palabras que nos deja Moliner en su *DUE* es hacerlo en sus ideas, hay muy poco personal de ella, salvedad hecha de la introducción a la primera edición donde dice:

<sup>16</sup> Sus hijos bromeaban con frecuencia diciendo que en realidad eran cinco hermanos, y que el quinto hijo era el diccionario de su madre. A pesar de esa sensación de robar el tiempo a la crianza, sus hijos y nietos recuerdan que María Moliner hacía con ellos cosas cotidianas de madre y de abuela.

<sup>17</sup> Es esa su definición para “libro” recogida en el *DUE*.

“Por fin, he aquí una confesión: La autora siente la necesidad de declarar que ha trabajado honradamente; que, conscientemente, no ha descuidado nada; que, incluso en detalles nimios en los cuales, sin menoscabo aparente, se podía haber cortado por lo sano, ha dedicado a resolver la dificultad que presentaban un esfuerzo y un tiempo desproporcionados con su interés, por obediencia al imperativo irresistible de la escrupulosidad; y que, en fin, esta obra, a la que, por su ambición, dadas su novedad y su complejidad, le está negada como a la que más la perfección, se aproxima a ella tanto como las fuerzas su autora lo han permitido”. Madrid, abril de 1966.

Hay una palabra que define en esos años –también en los anteriores– la vida de María Moliner y es trabajo. Trabajo. Todas las personas que la conocieron te dicen que era una persona incansable, autoexigente, supercrítica<sup>18</sup>. Cuando su diccionario sale a la luz, todos los académicos de la RAE lo compran, lo utilizan (a veces a escondidas). Lo sabemos porque ellos mismos nos lo cuentan, que cuando tenían una duda iban en secreto a consultarlo. El diccionario se había publicado gracias a la intervención de Dámaso Alonso que consigue fi mar un contrato en 1955 (10 años antes de que saliera) con la editorial Gredos. Entonces él y otros académicos, alentados por varias mujeres, entre otras Carmen Conde, Carmen Llorca o Josefina Carabias, se reúnen con Moliner y le dicen que van a proponerla para entrar en la Real Academia de la Lengua Española, en concreto para ocupar el sillón B mayúscula que había quedado vacante, y ella lo que dice solo es que en realidad tiene poca bibliografía, que solo tiene un libro.

Rafael Lapesa, Pedro Laín y el duque de La Torre propusieron finalmente la candidatura en 1972. El ganador fue Emilio Alarcos. Carmen Conde, que en 1978 sería la primera mujer en entrar en la RAE, dijo al conocer la noticia: “Qué asco de misoginia y putrefacción”. A raíz de su exclusión, María Moliner concede varias entrevistas, en una dice: “Sí, mi biografía es muy escueta en cuanto a que mi único mérito es mi diccionario. Es decir, yo no tengo ninguna obra que se pueda añadir a esa para hacer una larga lista que contribuya a acreditar mi entrada en la Academia. Mi obra es limpiamente el diccionario. Desde luego es una cosa indicada que un filósofo o entre en la Academia y yo ya me echo fuera, pero si ese diccionario lo hubiera escrito un hombre, diría: “Pero y ese hombre, ¿cómo no está en la Academia!”.

Moliner había reconocido que una de las primeras cosas que hacía al comenzar con cualquier palabra era consultar el propio diccionario de la RAE, después el Corominas y otros y a continuación de leer, lo removía, ventilaba, quitaba todo lo que no servía. Supongo que esto a los académicos hombres no debió gustar y sin duda María era consciente de que su condición de mujer es la que no le había permitido entrar en la Academia.

---

<sup>18</sup> Su hija cuenta que María Moliner siempre tuvo la seguridad de lo necesario, de hacer y saber hacer lo que era necesario para la educación de sus hijos. En lo profesional era muy competente, tenía una gran seguridad en ella y sabía que lo que iniciaba lo iba a terminar, nunca se echaba para atrás, era muy animosa.



Su diccionario resultaba más ágil, más pegado a la realidad, sobre todo con esa idea de materialidad (“que cada pieza se valore con sus vecinas”).

María Moliner, ya jubilada, pasó varios años cuidando a su marido, que finalmente se quedaría ciego antes de fallecer en 1974. Después del año 1972 ella tendrá arterioesclerosis cerebral que devengará en un Alzheimer, así que a partir de 1975 ella estará en un mundo en el que precisamente lo que le faltarán son las palabras que le habían acompañado toda su vida. Ella muere en 1981 y después surge un tema controvertido y no muy bien resuelto pero que quiero traer aquí porque tiene que ver con lo patrimonial, con quién es el propietario de sus derechos una vez que ella ya no puede gestionar estos datos. Después de su incapacidad, los derechos de su obra van a ser gestionados por sus hijos, para lo que van a fi mar un acuerdo. Pero en un momento determinado Pedro, que es quien se hace cargo de estos derechos, fallece y será su viuda la que primeramente se ocupe del intercambio con Gredos. El éxito de la obra de Moliner es imparable y entonces hay una segunda, una tercera, varias ediciones más y varias obras que llevan el nombre de autoría de María Moliner (por ejemplo *Verbos Conjugados*) y que en palabras de Fernando Ramón no mantienen el espíritu original de la obra<sup>19</sup>. Tanto él como su hijo han planteado diversas demandas referidas a la reparación del honor de la obra, recursos fallados por los tribunales a favor de Gredos.

Es de justicia reconocer que toda la familia, tanto hijos como nietos, han velado por el legado y la figura de María Moliner. La casa de La Pobra, permanece todavía en manos de la familia. Buena parte de las imágenes que ilustran este texto, así como algunos recuerdos, son fruto de la conversación con Silvia Ramón, cuyo encuentro tuvo lugar en febrero de 2019. A ella y a su hermana Elena debo agradecer muy sinceramente la generosa cesión de uso de algunas de las fotografías de su álbum familiar.

En febrero de 1981, tras el fallecimiento de María Moliner, Gabriel García Márquez le dedicó una emotiva tribuna en *El País* en la que elogiaba la cuidadísima labor que había llevado a cabo en el ámbito de la lexicografía y que aumentó sin duda su popularidad: “María Moliner hizo una proeza con muy pocos precedentes: escribió sola, en su casa, con su propia mano, el diccionario más completo, más útil, más acucioso y más divertido de la lengua castellana. Se llama Diccionario de uso del español, tiene dos tomos de casi 3.000 páginas en total, que pesan tres kilos, y viene a ser, en consecuencia, más de dos veces más largo que el de la Real Academia de la Lengua, y –a mi juicio– más de dos veces mejor”.

El nuevo milenio trajo nuevos reconocimientos para la bibliotecaria de Zaragoza y se han venido sucediendo las exposiciones, homenajes, biografías<sup>20</sup>, obras de teatro... y el

<sup>19</sup> Una de las ideas modificadas ha sido el propio orden de las palabras, que es alfabético en la edición vigente, pero que en la obra original atendía a la idea de catálogos de palabras, sinónimos y diccionario ideológico.

<sup>20</sup> De las varias biografías existentes, la que resulta sin duda imprescindible y más autorizada es Fuente, 2011.



**FIGURA 8.** María Moliner con su máquina y sus fi has en La Pobla, verano de 1953. Colección particular.

nombre de María Moliner anidó en numerosas bibliotecas e instituciones educativas. Sus palabras salían fuera de las páginas.

En 2012, Manuel Calzada estrena en La Abadía la obra de teatro “El Diccionario”, en 2013 se publica el libreto de la obra de teatro y en 2014 obtiene el Premio Nacional a la mejor obra de dramaturgia. En 2016 se estrena una ópera en dos actos (con libreto de Lucía Vilanova y música de Antoni Parera) en el Teatro Real que se llama María Moliner. En 2017, la documentalista Vicky Calavia presenta su obra “Tendiendo Palabras”. Resulta cuando menos curioso que estos tres trabajos que aquí cito y que tejen realidad con ficción, que acercan al gran público una figura que ya es sin duda universal, no hayan recurrido a los familiares vivos ni para ahondar en la información que presentaban (o para escuchar cuando menos otras palabras), ni para invitarles a conocer estos trabajos una vez finalizado .

No podemos tejer futuro sin traer a este presente los hilos del pasado, para ello visibilizar resulta clave, en la idea de que solo existe lo que se nombra. Si no hablamos (o escribimos) olvidamos también lo perdido. María Moliner perteneció a un grupo de mujeres de fábula, que al escoger su profesión emprendieron una carrera de velocidad y de resistencia contra la vida en la encrucijada del siglo XX español.

Moliner vivió una adolescencia y primera juventud dura, después alcanzó con la treintena sus años de más proyección, compromiso, felicidad... pero se los llevó la guerra. Alguna vez ella misma le dijo a sus hijos que lo mejor que se podía hacer con los recuerdos era quemarlos. María Moliner, como muchas, como tantas que se quedaron en España, se volvió “oculta e impecable” para acomodarse al papel que le deparaba el franquismo. Solo acontecimientos puntuales, como el encarcelamiento de uno de sus hijos por socialista en el año 1957, harían a Moliner salir de esa nueva zona de “comfort” e ir a hablar con el juez. Ellas se volvieron de lo público a lo privado. María Moliner optó por las palabras calladas, por una catedral de palabras ordenadas para entender y para decir. ¿Fue el *DUE* su resistencia al olvido? Es difícil contestar a la pregunta, la desilusión debió hacerle mella pero nunca se quejó de la tarea, afrontó la responsabilidad de esta tarea autoimpuesta como un sacerdocio, sin caer ni decaer.

Vicenta Cortés, que fuera compañera con la que trabajó y colaboró y también amiga, nos deja esta idea sobre María Moliner: “se refería a su trabajo como el fruto del conocimiento profundo e interrelacionado de: los archivos, las bibliotecas y los ciudadanos. A los tres los amó y a los tres los respetó”. Creo que esa frase es la esencia de todo.



**FIGURA 9.** María Moliner en Madrid en abril de 1964. Colección particular.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Álvarez de Miranda, Pedro (2006)**. "Una vida entre libros y palabras: María Moliner Ruiz (1900-1981)". En Étienvre, F. (ed.), *Regards sur les Espagnoles créatrices. XVIIIème. -XXème. Siècles*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 239-250.
- **Amada Cinto, Mariano (2000)**. "El Bachillerato de María Juana Moliner". En *Trébede*, 36, 32-36.
- **Benítez Marco, María Pilar (2010)**. *María Moliner y las primeras estudiosas del aragonés y del catalán de Aragón*. Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses, 69-99.
- **Cortés Alonso, Vicenta (1990)**. "Prólogo". En Faus Sevilla, Pilar, *La lectura pública en España y el Plan de Bibliotecas de María Moliner*. Madrid: Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, Colección Documentos ANABAD, 7-8.
- **Faus Sevilla, Pilar (1990)**. *La lectura pública en España y el Plan de Bibliotecas de María Moliner*. Madrid: Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas, Colección Documentos ANABAD, 1990.
- — (2000). "Bibliotecas para una república". En *Trebede*, 36, 43-49.
- **Fuente, Inmaculada de la (2011)**. *Exilio interior: la vida de María Moliner*. Madrid: Turner, Colección Noema.
- **García Ejarque, Luis (1981)**. "María Moliner, gestora de una política bibliotecaria". En *Boletín de la ANABAD*, 31 (1), 37-42.
- **Martín Zorraquino, María Antonia (2006)**. "María Moliner: Filóloga por vocación y por su Obra". En Mainer Baqué, José Carlos y Enguita Utrilla, José María (ed.), *Cien años de Filología en Aragón: VI curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 259-66.
- **Moliner, María (2005)**. "Inspectora de las bibliotecas de Misiones Pedagógicas en Valencia". En Calvo, Blanca y Salaberría, Ramón (eds.), *Biblioteca en guerra. Catálogo de la exposición*. Madrid: Biblioteca Nacional, 129-137.
- **Orea Orea, Luisa (2001)**. "María Moliner. Sus aportaciones a la política bibliotecaria de la Segunda República". En *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, 62, 49-62.
- **Ramón Moliner, Fernando (1998)**. "María Moliner, Bibliotecaria". En *Educación y Biblioteca. Revista mensual de documentación y recursos didácticos*, 10 (86), 10.
- **Rubio López, A. Pilar (2010)**. *Vida y obra de María Moliner*. Madrid: Eila.
- **Salaberría, Ramón (1998a)**. "María Moliner y la memoria arrancada". En *Educación y Biblioteca. Revista mensual de documentación y recursos didácticos*, 10 (86), 8-9.
- — (1998b). "Conversación con Fernando Ramón Moliner, hijo de María Moliner". En *Educación y Biblioteca. Revista mensual de documentación y recursos didácticos*, 10 (86), 11-17.
- **Sueiro, Daniel (1972)**. "¿Será María Moliner la primera mujer que entre en la Academia?". En *Heraldo de Aragón*, martes 7 de noviembre de 1972.
- **VV.AA. (1984)**. *La Escuela Cossío de Valencia. Historia de una ilusión (1930-1939)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- **VV.AA. (2000)**. *María Moliner, en el centenario de su nacimiento*. Obtenido de <http://cvc.cervantes.es/actcult/mmoliner/>

## OBRAS DE MARÍA MOLINER PUBLICADAS EN VIDA DE LA AUTORA

- **1935.** "Bibliotecas rurales y redes de bibliotecas en España". En *Actas del II Congreso Internacional de Bibliotecas y Bibliografía*. Madrid.
- **1937.** *Instrucciones para el servicio de pequeñas bibliotecas*. Valencia: Ministerio de Instrucción Pública, Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, Sección de Bibliotecas.
- **1939.** *Proyecto de bases de un Plan de organización general de Bibliotecas del Estado*. Valencia: Oficina de Adquisición de Libros y Cambio Internacional.
- **1966/1967 (veinte reimpresiones).** *Diccionario de uso del español* (2 vols.). Madrid: Gredos.



**EVELIA  
VEGA  
GONZÁLEZ**

---

**Mujeres exploradoras de  
escrituras, impresos y musas**



Tejer el pasado es, en parte, elegir el material, pero también es realizar la composición con urdimbre y trama, algo que ha faltado a lo largo de siglos; la visión que se ha dado generalmente a nuestra historia, a la historia de las archiveras, carecía de la valoración y reconocimiento de la mujer de forma generalizada, y siempre desde un punto de vista en el que estaba ausente una perspectiva femenina.

Para acercarnos a la situación en que nos encontramos ahora, es necesario poner en su justo lugar que mientras la mujer no accedió a los estudios, y principalmente a la Universidad, no tuvo opción a ubicarse en la sociedad, siendo solo fuerza productiva y elemento reproductivo, o en su caso “por ser la mujer de”, pero careciendo de valor “per se”.

Se pueden contar como anécdotas que Isidra de Guzmán y de la Cerda, conocida también como María de Guzmán, recibió en 1785 en la Universidad de Alcalá el grado de doctora y maestra en la Facultad de Artes y Letras humanas, pero no llegó a desarrollar ninguna labor de esta materia. Conocemos igualmente que Concepción Arenal tuvo que ir a la Universidad disfrazada de hombre para poder realizar estudios de Derecho, Sociología, Historia o Filosofía a partir de 1841.

La Ley de Instrucción Pública de 1857, conocida como Ley Moyano, declaraba obligatoria la escolarización tanto de niñas como de niños entre los 6 y los 9 años, aunque al parecer no se llegó a aplicar con cierto celo.

En este periodo aparece también Fernando de Castro con su acercamiento a las teorías krausistas y las ideas de la educación de la mujer, base de los planteamientos que posteriormente tanto Giner de los Ríos como Gumersindo de Azcárate desarrollarían en la génesis de la Institución Libre de Enseñanza de 1876.

Por otra parte, en 1858 se crea el Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios, ampliado en 1867 con los Anticuarios, que serán los encargados de la custodia, salvaguarda y labores de sus respectivos campos en materia de archivos, bibliotecas y museos.

Deberemos esperar varias décadas hasta que por fin se pueda matricular en la Universidad española la primera mujer: Elena Maseras, médica y pedagoga que iniciaría sus estudios en el curso de 1872-1873; le seguirían Martina Castells, primera doctora española, y también Dolores Aleu. A ellas seguirían otras como la vallisoletana Ángela Carraffa de Nava, primera mujer española en conseguir el título de doctora en Filosofía y Letras tras sus estudios en la Universidad de Salamanca y la Central de Madrid en 1892. Afortunadamente, historiadoras como Consuelo Flecha, tras largos años de minuciosa y concienzuda investigación en los archivos, han ayudado a arrojar luz y dar reconocimiento a mujeres que han sido pioneras en los estudios superiores.

## Las pioneras

La Real Orden del 11 de junio de 1888 disponía que las mujeres fueran admitidas en la Universidad como estudiantes privados, pero imponía el requisito de la autorización del Consejo de Ministros para su inscripción como alumnas oficiales, y no será hasta el 8 de marzo de 1910 que otra Real Orden permita, en las mismas condiciones que los varones, el acceso de la mujer a la Universidad española, como se puede comprobar en la Gaceta de Madrid de 9 de marzo de dicho año, siendo consejera de Instrucción Pública doña Emilia Pardo Bazán.

No tardaría muchos meses en darse un paso cuantitativo gracias a la Real Orden de 2 de septiembre, que aparece en la Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes, y que sirve de base para el acceso de las mujeres a puestos cualificados en la Administración Pública: “La posesión de los diversos títulos académicos habilitará a la mujer para el ejercicio de cuantas profesiones tengan relación con el ministerio de Instrucción Pública”.

Es por ello que a partir de esa fecha encontramos a las pioneras que comenzarían a opositar para ser docentes en las Escuelas Públicas y en los Cuerpos Superiores, y más en el caso que nos atañe: el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

En 1913, año en el que Pablo Iglesias y Melquíades Álvarez encabezan una protesta contra la invasión de Marruecos, Ígor Stravinski estrena su ballet *La consagración de la primavera* en París y el Tíbet se independiza de China, se presenta a las oposiciones la recién licenciada, y posteriormente doctora en 1917, Ángela García Rives (1891-1968), sacando el número de orden 11 en la promoción de ese año. Desempeña sus primeros trabajos en la biblioteca del Instituto Jovellanos de Gijón y a los pocos meses se traslada al Archivo General Central de Alcalá de Henares, en 1914; en 1915 pasaría a la Biblioteca Nacional de Madrid, donde familiarmente conocida como “Angelita” desempeñaría su trabajo hasta el final de su vida laboral. La Real Orden 1087, publicada el 1 de junio de 1930 en la Gaceta de Madrid, nombra los vocales de la Junta Facultativa de ABM, entre todos figura ella como personal funcionario facultativo del CFABYA. Se le concedió la encomienda de Alfonso X el Sabio en 1962<sup>1</sup>.

En la serie de expedientes personales de archiveros, se localiza el expediente de Rosa Gili Forn, quien estuvo trabajando en la Biblioteca Universitaria y Provincial de Barcelona en enero de 1918, pero de la que no tenemos noticia dentro del escalafón de facultativos. En el AGA, dentro de su breve expediente personal, figura una minuta de su nombramiento el 9 de enero de 1918 y su cese en 30 de diciembre del mismo año<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> AGA (05) 1.19 31/15808, título de licenciada de Ángela García Rives. AGA (05) 03 31/06682-35, expediente de las oposiciones de Facultativos de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos de 1913.

<sup>2</sup> AGA (05) 03 31/6522- 21, expediente personal de Rosa Gili Forn, 26-07-1921.

La siguiente promoción de facultativos en la que consiguen plaza otras cuatro mujeres sería la de 1921, Gaceta de 30 de julio:

- Áurea Javierre Mur, con el número 6 de la promoción y destinada en la Biblioteca Museo Balaguer, después en el Archivo de la Corona de Aragón, y posteriormente en el Archivo Histórico Nacional, donde asumiría la responsabilidad de la Sección de Órdenes Militares durante muchísimos años.

- Rafaela Márquez Sánchez, pensionada en la Residencia de Estudiantes entre 1920 y 1921, sería la número 12 de la promoción y tiene destino en el Archivo de Hacienda de Tarragona; desempeñaría después sus funciones en la Biblioteca de Medicina de Madrid y en el Archivo de la Presidencia del Consejo de Ministros.

- Ernestina González Rodríguez, natural de Medina de Pomar, obtuvo el puesto número 15 de la promoción. Tomó posesión el 25 de agosto de 1921 y fue destinada al Archivo de la Delegación de Hacienda de Oviedo. Posteriormente tuvo destino en el Archivo y Biblioteca del Ministerio de Hacienda hasta el 8 de octubre de 1927, cuando solicitó una excedencia, de la que se incorpora en 1934 a la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Estuvo pensionada para trabajar en los Archivos de Negocios Extranjeros y los Nacionales de París, con el objetivo de terminar su tesis doctoral sobre *La vida de los expatriados Españoles en París durante los periodos emigratorios políticos del reinado de Fernando VII*; de allí se trasladó a la Biblioteca de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, y posteriormente será cesada por Orden Ministerial del 22 de julio de 1939. Mujer de gran cultura, estudió en Salamanca, donde tuvo el privilegio de ser una de las alumnas predilectas de Unamuno; en Madrid estuvo alojada en la Residencia de Estudiantes, donde formaría parte de la “Orden de Toledo”, creada por Luis Buñuel, y compartiría las tertulias de vanguardia de la Edad de Plata. Fue pensionada en París por la JAE y a todo ello habría que añadir el ser lectora de español en la Universidad de Lincoln en Nebraska. Su hermana, María Luisa González Rodríguez, sería también bibliotecaria y mujer con una gran implicación en el trabajo y desarrollo de las Bibliotecas Populares. De Ernestina se conserva un amplio expediente administrativo, una vez que regresó del exilio en México, en el que se menciona la sanción de depuración “con inhabilitación para cargos directivos y de confianza”<sup>3</sup>. Al final de su vida laboral tuvo un destino provisional en la Inspección General de Archivos.

- La número 16 fue Luisa Cuesta Gutiérrez<sup>4</sup>, nacida en Medina de Rioseco el 19 de agosto de 1892. Primeramente obtuvo el título de maestra<sup>5</sup>, ejerciendo durante un tiempo en Población de Campos, Palencia, y posteriormente se licenció en la Universidad Central

<sup>3</sup> AGA (05) 31/7202-237, expediente personal de Ernestina González Rodríguez.

<sup>4</sup> AGA (05) 1.05 31/7018, expediente personal de Luisa Cuesta Gutiérrez.

<sup>5</sup> AGA (05) 1.19, expediente personal de Primera Enseñanza de Luisa Cuesta Gutiérrez.

de Madrid. Sería destinada a la Biblioteca Universitaria de Santiago, y más tarde a la Nacional de Madrid, según publica la Gaceta el 6 de octubre de 1930 y declara ella misma en su expediente de depuración<sup>6</sup>, en el que se incorpora un carnet del Frente Popular con su fotografía. Más tarde, y en época de la guerra, sería destinada al Archivo y Biblioteca de Guadalajara. Con la sanción que se le impone en su expediente de depuración sería desterrada a la Biblioteca Pública de Ciudad Real; al poco tiempo fue trasladada a la Biblioteca de la Escuela de Peritos Industriales, y de allí volvería a reincorporarse nuevamente en la Nacional, donde ejercería hasta su jubilación en la sección de Hispanoamérica. Así mismo, se custodia en el AGA las solicitudes que presentó en el Ministerio de Educación para optar a plazas de profesores adjuntos de institutos de enseñanza media en 1943, en las asignaturas de Geografía e Historia y Lengua Griega<sup>7</sup>. Fue otra de las mujeres pensionadas en la Residencia de Estudiantes entre 1927 y 1928, amiga de María de Maeztu y absolutamente imbricada en el mundo cultural y de las ideas evolucionadas de la Residencia de Señoritas. Publicaría tres grandes obras relacionadas con *La Imprenta en Santiago de Compostela*, *La Imprenta en Salamanca* y *La Imprenta en Burgos*, así como de la vida de María Lejárraga, la gran colaboradora de Falla. Su ética personal le llevó a formar parte como vocal de la Comisión Gestora del CFAByM, junto con Teresa Andrés, que sustituyó a la Junta Facultativa en los inicios de la guerra, pero al mismo tiempo defendió hasta el extremo a compañeros que fueron atacados por sus ideas religiosas, lo que hizo que siempre fuera denostada entre las personas que analizaron su conducta política en ambos bandos. En un análisis grafológico apreciamos en ella a una mujer elegante, clara, segura de sí misma, equilibrada, protectora e inteligente.

En la Gaceta de Madrid número 113, de 23 de abril de 1922, se publica el escalafón del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos donde figuran un total de 282 nombres, entre ellos las cinco mujeres mencionadas. De los 282 aparecen con el título de doctor 45; Áurea Javierre Mur, Rafaela Márquez Sánchez y Luisa Cuesta Gutiérrez serán tres de ellas.

Como vemos, gran parte de estas mujeres adelantadas a su tiempo forman parte de la gran élite intelectual y cultural del momento, abriendo puertas a aires nuevos y sombreros al viento. Todas ellas pagarían un alto precio después de la Guerra Civil cuando tuvieron la osadía de ser libres; la serie de expedientes de depuración conservados en el AGA lo confirman<sup>8</sup>.

La Gaceta de 31 de agosto de 1922 publica la Real Orden resolviendo el concurso oposición de otra nueva promoción:

<sup>6</sup> AGA (05) 1.03 31/6056-045, expediente de depuración de Luisa Cuesta Gutiérrez.

<sup>7</sup> AGA (05) 1.12 32/18548, expediente de oposiciones a cátedras de instituto, solicitudes.

<sup>8</sup> AGA (05) 1.03 Cajas 31/6054 a 31/6060, expedientes de depuración de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos y Restauradores, ver listado al final.

- La número seis es Pilar Fernández Vega, quien participó en el crucero por el Mediterráneo de 1933 y perteneció al Lyceum Club. Viajera imparable, visitó Nueva York, París o Rusia. Trabajó primeramente en la Biblioteca y Archivo de Hacienda de Logroño, y fue la primera mujer conservadora de museo, ya que destacó en su labor en el Museo Arqueológico Nacional, en la Sección de Precolombina, en 1928. Posteriormente, trabajó en el Museo Arqueológico de Valladolid durante la época de la guerra, y a partir de 1941 fue directora del Museo de Artes Decorativas, finalizando como directora del Museo de América.

- María Moliner Ruiz tuvo el privilegio de ser la primera mujer facultativo en el Archivo General de Simancas, pasando posteriormente al Archivo de la Delegación de Hacienda de Murcia, en 29 de febrero de 1924, y en 1929 al Archivo de la Delegación de Hacienda de Valencia. Allí formaría parte activa de la difusión de la lectura y de las Bibliotecas Populares, así como de actividades culturales y artísticas, llegando a ser la delegada del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico. Fue la primera mujer en llegar al cargo de la Dirección de la Biblioteca Universitaria de Valencia, desde 1936 a 1938, (pasarán cerca de treinta años hasta que otra mujer obtenga ese puesto, María Pilar Gómez Gómez, que estuvo entre 1964 y 1985). Uno de los expedientes de depuración más sangrantes que se conservan en el AGA es precisamente el de María Moliner<sup>9</sup>, pues se le sanciona a la postergación durante tres años y la inhabilitación para desempeñar puestos de mando o de confianza. Con el paso de los años, sería la directora de la Biblioteca de la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid. Fue la primera mujer en ser candidata a ingresar en la Academia de la Lengua en el año 1972; evidentemente, una institución tan misógina, no se lo permitió. El expediente administrativo de censura de su extraordinario *Diccionario del uso del español*, con la autorización pertinente, se conserva en el AGA<sup>10</sup>.

- Isabel Niño Mas, que desempeñaría su trabajo en la Biblioteca de Valencia entre 1937 y 1938, pasará posteriormente a la Biblioteca Nacional. Los puestos que ofrecía el Cuerpo Facultativo en ocasiones fueron ocupados por mujeres de la misma familia, como es el caso de la mencionada Isabel Niño Mas y sus hermanas Felipa Niño Mas, que estuvo en plaza en el Museo Arqueológico Nacional desde 1930, y la pequeña Carmen Niño Mas, que se incorpora el 8 de agosto de 1931 al Archivo de la Delegación de Hacienda de Toledo. Isabel Niño sería una de los principales testigos en las declaraciones de los expedientes de depuración realizados al personal de la Biblioteca Nacional.

- Luisa González Rodríguez, hermana de Ernestina, será destinada a la biblioteca provincial de León<sup>11</sup>. Casada posteriormente con Juan Vicens de la Llave, deberá tomar el camino del exilio debido a sus compromisos políticos e ideales, afincándose durante cuarenta años en la URSS.

<sup>9</sup> AGA (05)1.03 31/6058-058. Contiene fotografía de una jovencísima María Moliner.

<sup>10</sup> AGA (03) IDD 50 21/17112-01391.

<sup>11</sup> <https://biblioteca.ucm.es/blogs/bibliotecaysociedad/8657.php> [Consulta: 11/11/2018].

81/5652

INTERVENCION REGIONAL DE YEBALA  
NEGOCIADO DE INFORMACION

Nº 3.780  
=====

PERSONAL EUROPEO

▼

ANDRES	TERESA
ZAMORA	

Del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueológicos.-  
El Ilmo Sr. Auditor Jefe de la Sección de Justicia del M.de D.N. interesa su busca y captura.-

23-julio-38

FIGURA 1. Expediente de seguimiento desde la Alta Comisaría de España en Marruecos, negociado de Información a Teresa Andrés Zamora. MCD. AGA 81/5652-3780.

- María Almudevar Lorenzo<sup>12</sup>, vallisoletana, nacida el 1 de febrero de 1895, de la que tenemos noticias de su valía al recibir uno de los tres premios extraordinarios al finalizar el curso académico en 1915 en el apartado de Historia –el de Filosofía fue para María de Maeztu–. Fue nombrada por Real Orden de 6 de marzo de 1921 como oficial de tercer grado interina. Desempeñaría su cargo en la Biblioteca Nacional en prácticas y con plaza en el Archivo de Hacienda de Salamanca, posteriormente en la biblioteca de dicha ciudad, desde donde pasaría a la Biblioteca de la Universidad de Valladolid, volviendo a la Biblioteca Nacional de Madrid en julio de 1930. Estuvo adscrita durante un tiempo, en el periodo de la guerra provocada por el alzamiento franquista, en los archivos y bibliotecas afectas a la sección del Registro General de la Propiedad Intelectual de Madrid. En el Centro Documental de la Memoria Histórica se localiza una ficha de la Delegación Nacional de Servicios Documentales donde se menciona que “figura en el libro de socios del sindicato único de técnicos de CNT”; así mismo, en su expediente de depuración se le clasifica como desafecta activa, reconoce pertenecer al sindicato mencionado y manifiesta pertenecer a la Sociedad de Auxilios Mutuos del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios desde su fundación. Ante la pregunta de si ayudó al Gobierno de la República contesta que “trabajando gratuitamente y en horas extraordinarias a las órdenes de mi sindicato”, y a la cuestión de “¿Qué pruebas o garantías puede aportar de su lealtad a la República?” contesta: “El más estricto cumplimiento de las disposiciones emanadas del Gobierno legítimamente constituido”. El expediente continúa sin sanción al manifestarse posteriormente que al parecer fue cesada y perseguida “por los rojos”<sup>13</sup>. Se jubiló el 1 de febrero de 1965, siendo su último destino la Biblioteca Nacional.

- Inés González Torreblanca se incorpora al Archivo y Biblioteca del Ministerio de Estado y posteriormente a la Biblioteca Nacional.

- Pilar Corrales Gallego tiene su primer destino en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, en 1944 en el Archivo de la Audiencia de Barcelona, siguiendo en la Biblioteca-Museo de Balaguer de Villanueva y Geltrú; así mismo, estuvo de manera provisional en el Museo de Reproducciones Artísticas y, en 1957, en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza.

- Pilar Lamarque Sánchez<sup>14</sup> fue destinada a la Biblioteca Nacional y también estuvo acogida en la Residencia de Estudiantes entre 1922 y 1927.

---

<sup>12</sup> AGA (05) IDD 3 31/6498 Exp. 61275 y (05) 1.05 Caja 31/7202, expedientes personales de María Almudevar Lorenzo.

<sup>13</sup> AGA (05) 1.03 31/6054-09, expediente de depuración de María Almudevar, 1937.

<sup>14</sup> AGA (03) IDD 88 F/3491, sobre 37 Medios de Comunicación Social del Estado. Fotografía de Pilar Lamarque.



## Primeros pasos antes de la Guerra Civil

Habría que esperar un quinquenio para encontrar un nuevo grupo de mujeres que se incorporan a las tareas del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos. En 1930, según la Gaceta de 4 de agosto, se nombra a los facultativos de dicho año:

- Concepción Muedra Benedito fue auxiliar temporal en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, en la cátedra de Historia Universal<sup>15</sup>. Colaboró con Sánchez Albornoz en la creación del Instituto de Estudios Medievales junto con sus compañeras Pilar Loscertales, María Brey Mariño, Consuelo Gutiérrez del Arroyo y Carmen Caamaño. Obtuvo la tercera posición en la oposición, ocupando plaza en el Archivo Histórico Nacional, según publicación en la Gaceta de Madrid del 9 de junio de 1930. Desempeñará sus funciones igualmente en la Biblioteca de la Universidad de Valencia en el período posterior al alzamiento. Al final de la Guerra Civil, fue expulsada del cuerpo el 22 de julio de 1939, teniendo que exiliarse a México donde trabajó en la Escuela Nacional de Bibliotecarios y Archivistas.

- María de la Cabeza Terreros y Pérez sería adscrita igualmente al AHN, donde ingresa el 2 de julio de 1930. En su expediente de depuración conservado en el AGA<sup>16</sup> se indica que en esos momentos estaba desempeñando el puesto de bibliotecaria en la Facultad de Medicina de Madrid. Muchos de estos expedientes fueron iniciados por la administración republicana, pues el Decreto de 26 de septiembre, dictado por el Gobierno republicano, suspendía de facto a los funcionarios del Estado hasta que cumplimentaran sus solicitudes de readmisión y fueran aceptados nuevamente; dichos expedientes con sus solicitudes serían posteriormente absorbidos y unidos a la actuación administrativa del bando del alzamiento.

- María Moneva de Oro, adscrita primeramente al AHN de Madrid, después en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza y posteriormente en la de la Facultad de Medicina de Madrid.

- La Biblioteca Nacional acoge igualmente a Asunción Martínez Bara, que se trasladará posteriormente como directora de la Biblioteca Pública y Archivo de Huesca; a Elena Páez Ríos, en la Sección de Bellas Artes, ya desde el 2 de junio, y a Joaquina Eguaras Ibáñez, quien pasará en breve al Museo Arqueológico Provincial de Granada. Por tanto, a lo largo de estos años observamos que nuevas instituciones acogerán a estas mujeres que van incorporándose en sus unidades de manera lenta pero imparable.

- La malograda Juana Capdevielle San Martín<sup>17</sup>, alumna de Ortega y Gasset y María Zambrano, se incorpora primeramente a la Biblioteca Nacional y después a la Biblio-

<sup>15</sup> AGA (05) 22 32/16199, expediente de enseñanza universitaria de Concepción Muedra.

<sup>16</sup> AGA (05) 31/6056-022, expediente de depuración de María de la Cabeza Terreros.

<sup>17</sup> AGA (05) 3 31/6995 Exp.92931, expediente personal de Juana Capdevielle.



**FIGURA 2.** Carnet del Frente Popular de María Luisa Cuesta Gutiérrez, incluido en su expediente de depuración. MCD. AGA (05) 1.03 31/31/6056-45.

teca de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid por un breve período de tiempo, pues solicita permiso en febrero del 36, al estar becada por la JAE, para estudiar en el extranjero. Trabajó implementando la CDU en las bibliotecas. En 1936 se casó con Francisco Pérez Carballo, gobernador civil de La Coruña, y al poco tiempo de iniciada la contienda asesinan primero a Francisco y poco después a Juana, embarazada de pocos meses, falleciendo vilmente el 18 de agosto de 1936. En el expediente figura una emotiva declaración de su madre del 2 de agosto de 1939. Esta archivera ha sido muy recordada por el poeta Claudio Rodríguez Fer.

- A la misma institución se destina a Isabel Millé Jiménez, pensionada igualmente en la Residencia de Estudiantes entre 1926 y 1927, sería adscrita a la Biblioteca Nacional y posteriormente se desplazaría al Archivo de la Delegación de Hacienda de Almería.

- Rosa Rodríguez Troncoso será destinada a la Academia de la Historia, posteriormente, el 4 de mayo de 1932, al Archivo Histórico de Huesca y por último estuvo en el Archivo Regional de Valencia.

- A la Academia de la Historia irá así mismo África Ibarra y Oroz, que posteriormente estará una temporada del año 1937 en la Biblioteca de Valencia, época en la que trabajó con María Moliner y cuyos testimonios en el expediente de aquella fueron cruciales; volvería al poco tiempo a la Academia.

- El Archivo General de Indias recibe a Julia Herráez y Sánchez de Escariche, doctora en Filosofía y Letras ya en 1932, quien logró ser nombrada posteriormente subdirectora en 1955; concluirá su vida laboral en el Archivo de la Universidad de Sevilla, con un trabajo publicado junto a Juliana Issasi: la *Guía del Archivo Histórico Universitario*.

- María Arraco y de Herrán, primeramente adscrita en Simancas y posteriormente en la Biblioteca Universitaria de Valladolid.

- El Archivo General de Simancas recibe también a Socorro González de Madrid. En época de la guerra estuvo una temporada en la biblioteca de la Facultad de Derecho de Madrid, trasladándose posteriormente a las Bibliotecas Populares de Valladolid y en 1959 al Museo Arqueológico Provincial de esa misma ciudad, donde redactaría la *Guía del visitante* junto con Federico Watterberg y del que fue directora hasta 1974.

- La navarra Joaquina Eguaras Ibáñez fue la primera mujer profesora de la Universidad de Granada. Cuando sacó la oposición fue nombrada directora del Museo Arqueológico de Granada, plaza que ocupó hasta su jubilación. Estuvo como profesora en la Escuela de Estudios Árabes y continuó toda su vida con los estudios de hebreo y árabe. Recibió la Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio.

En la Gaceta del día 12 de agosto de 1931 se nombran los nuevos facultativos. En la relación de aprobados encontramos que las siete primeras mejor puntuadas, y según el orden, son las archiveras: Teresa Andrés Zamora, Juana Quilez Martí, Pilar Loscertales Baylin, Juliana Isasi Isasmendi, Mercedes López Saenz Prats y María Brey Mariño.

- Teresa Andrés Zamora<sup>18</sup> nace en 1907 en Villalba de los Alcores, Valladolid. De padre médico y madre maestra, desempeña su primer puesto en el Museo Arqueológico de León y posteriormente en la Biblioteca del Palacio de Oriente de Madrid. Formó parte de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico y fue nombrada entre los facultativos que causaron baja definitiva en el cuerpo según disposición del Ministerio de Educación Nacional de 13 de junio de 1939. Teresa fue otra de las mujeres adelantadas a su época como tantas de las que hemos mencionado. Pensionada por la Residencia de Estudiantes de 1928 a 1932, será otra de las que sufrirán las amarguras y consecuencias de la Guerra Civil por sus afinidades políticas, sociales y su lucha de llevar la lectura y las bibliotecas a toda la población, principalmente las zonas rurales. Siempre preocupada por la difusión y el acercamiento de los libros a las personas más humildes o necesitadas, estará a su lado incluso en su huida en Francia, pues nunca dejó de colaborar con los refugiados; también la encontraremos en la Segunda Guerra Mundial ayudando en la resistencia antifascista en París. Después de morir uno de sus hijos, falleció de leucemia en 1946. En el AGA se conserva un breve expediente de ella

<sup>18</sup> Poveda, 2013: 661.

entre la documentación de la Alta Comisaría de España en Marruecos donde se la busca en el norte de ese territorio<sup>19</sup>.

- Matilde López Serrano, con plaza en el Palacio de Oriente de Madrid.

- Juana Quílez Martí, premio extraordinario de fin de carrera en 1929, trabajó en el Museo Arqueológico de Tarragona, en la Biblioteca de la Facultad de Farmacia de Madrid, en la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca de Granada y, por último, en el Archivo Histórico de Guadalajara, ciudad en la que desarrolló un gran trabajo social y cultural.

- La zaragozana Pilar Loscertales Baylin, también pensionada por la JAE, tuvo heterogéneos puestos, desde la Biblioteca Universitaria de Salamanca, la Nacional de Madrid, el Archivo de la Delegación de Hacienda de Barcelona, el Archivo General de Simancas, el Archivo Histórico Provincial de Ávila, la Biblioteca Universitaria de Valladolid, hasta el Archivo Histórico Nacional, donde realizaría un extraordinario trabajo en la Sección de Clero. Casada con el historiador Luis García de Valdeavellano, falleció en un trágico accidente de tráfico, y por ello sus compañeras en la institución Consuelo Gutiérrez del Arrollo y Carmen Caamaño finalizan el trabajo que ella había iniciado sobre los tumbos del monasterio de Sobrado.

- Juliana Isasi Isasmendi López, que trabajaría en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, al final de su vida laboral elaboró un magnífico trabajo con la ya mencionada Julia Herráez, la *Guía del Archivo Histórico Universitario*.

- Mercedes Saenz Prats fue destinada al Depósito de Libros y Cambio Internacional en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

- María Teresa Brey Mariño estuvo en la Biblioteca de la Presidencia del Consejo de Ministros y posteriormente en el Archivo de la Delegación de Hacienda de Huelva.

- En el puesto número nueve figura María Victoria González Mateos, a quien se le concede excedencia durante un tiempo el 1 de septiembre de 1937, cuando estaba adscrita a la biblioteca del instituto de segunda enseñanza Luis Vives de Valencia. Desarrolló su labor en el Palacio de Oriente de Madrid y por Orden de 10 de agosto de 1944 pasaría al Archivo Histórico Nacional.

- Josefa Callao Mínguez<sup>20</sup> fue destinada al Archivo de la Delegación de Hacienda de Palencia y posteriormente al Archivo de la Corona de Aragón. Junto con Carmen Caamaño colaboró en la fundación de la FUE, y posteriormente, ya iniciada la guerra, creó con Jordi Rubio el *Servei de Biblioteques del Front*, institución para entretener y ayudar en la lectura a los soldados en los frentes. Tuvo que emigrar a Francia y después a México, donde siguió colaborando con la JARE.

<sup>19</sup> AGA 81/05652 Exp. 82.

<sup>20</sup> <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/119703> [consulta: 11-11-2018].

- Carmen Pescador del Hoyo, colaboradora de la Institución Libre de Enseñanza, inicia su trabajo como bibliotecaria en la Biblioteca Provincial de León, y en 4 de mayo de 1932 será destinada al Archivo General Central de Alcalá de Henares. Posteriormente, deberá desplazarse a la Biblioteca Provincial de Zamora, donde se encontrará una vez iniciado el alzamiento. Allí procuraba comprar libros para la lectura y educación de la población, que ayudarán tanto a la higiene personal, como al desarrollo cultural y educativo. En su expediente de depuración, uno de los más sangrantes, se le relegará del cargo, se la desplaza al Archivo Histórico de la misma población y se le aparta de los puestos de responsabilidad o de mando. Al finalizar la exposición, volveremos a retomar su figura
- María del Carmen Niño Mas fue directora de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Luisa Poves Bárcenas ocupa el primer cargo en la Biblioteca Nacional, pasando provisionalmente al Archivo de la Corona de Aragón, posteriormente a la Biblioteca de Orihuela y, poco después, al Archivo de la Delegación de Hacienda de Barcelona, para terminar su *cursus* en la Biblioteca Nacional. Las descripciones personales y religiosas que se hacían en los expedientes de depuración, como valoración, por un bando u otro, hoy nos parecen sorprendentes. María Luisa sería definida como persona de “excelente conducta religiosa y patriótica”<sup>21</sup>.
- María Buj Luna estuvo destinada en el Archivo de la Delegación de Hacienda de Badajoz y, posteriormente, en la Biblioteca de la Facultad de Medicina de Barcelona. Fue igualmente pensionada en la Residencia de Estudiantes entre 1926 y 1927.
- Pilar Plaza Arroyo en el Archivo del Palacio de Oriente de Madrid.
- Elena Amat Calderón en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid, siendo posteriormente nombrada directora de las Bibliotecas Populares de Madrid.
- Ursicina Martínez Gallego, en el Museo Arqueológico de León.
- María Muñoz Cañizo, en la Biblioteca Universitaria de Salamanca primero, y más tarde en el Archivo de Hacienda de Ávila.
- Carmen Guerra sería otra de las pensionadas en la Residencia de Estudiantes entre 1928 y 1931. Comenzó su andadura en la Biblioteca Provincial de Córdoba, pasando posteriormente a la Biblioteca de la Universidad de Oviedo. En su expediente de depuración, que finaliza en octubre de 1942, figura como sancionada al ser considerada marxista e izquierdista, y es obligada a traslado forzoso a Córdoba, con prohibición de solicitar cargos vacantes durante cinco años, postergación durante cinco años, inhabilitación para cargos directivos y de confianza y prohibición de solicitar haberes atrasados.

---

<sup>21</sup> AGA [05] 31/6057-032.

- Concepción Blanco Mínguez, que ocupó su puesto provisionalmente en la Biblioteca de la Facultad de Medicina de Madrid, se le destina el 4 de mayo de 1932 al Museo Arqueológico Provincial de Cádiz.
- El 20 de enero del año 1932 se incorpora Inocenta González Palencia al Registro de la Propiedad Intelectual y posteriormente ,en mayo del mismo año, a la Biblioteca Pública de Orihuela.
- María del Carmen Rúa-Figueroa y Pérez es destinada primeramente al Depósito de Libros y Cambio Internacional y, en mayo, al Archivo de la Delegación de Hacienda de Lugo. En la época de la Guerra Civil, tal y como indica su expediente de depuración, se encontraba en el Archivo de la Delegación de Hacienda de La Coruña.
- María Teresa Vaamonde Valencia estará asignada a la Biblioteca Pública de Gerona, posteriormente a la universitaria de Granada, a la biblioteca del Instituto de Jaén, a la Nacional de Madrid, en Palencia y al Archivo de la Delegación de Hacienda de las Palmas. Denunció a un compañero en 1933 por tener en su despacho un Cristo como el de Velázquez, y perteneció a la CNT, por lo que fue incluida en el apartado b) del artículo 5 de la Ley 10 de febrero de 1939 de Depuración de Funcionarios Públicos, teniendo que pagar un altísimo precio; es suficiente con ver las observaciones que hace de ella Gómez Campillo en su expediente de depuración<sup>22</sup>. Sería sancionada con la prohibición de solicitar cargos vacantes en un periodo de dos años. Antes de su jubilación estuvo en la Dirección del Archivo del Ministerio de Educación hasta junio de 1968.
- Consolación del Castillo Bravo, asignada inicialmente a la Biblioteca Nacional, en época de la guerra estuvo en el Ministerio de Estado y posteriormente en la Biblioteca Provincial de León.
- María Antonia Corrales y Gallego, que de la Biblioteca Nacional pasaría en diciembre de 1932 al Archivo del Reino de Galicia.

El 21 de abril de 1932 se da la Orden convocando a oposición para proveer 30 plazas de un nuevo grupo colaborador, serán los Auxiliares del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos; en dicha Orden se les darán sus nuevas funciones y atribuciones. En la lista de admitidos publicado en la Gaceta del 31 de julio encontramos a Encarnación Cabré Herrero y a Consuelo Calvo Cuscurita, entre otras. De Consuelo Calvo se conserva en su expediente de depuración<sup>23</sup> su carnet del Sindicato de Profesiones Liberales de UGT, FETE, del sindicato comarcal de Barcelona. Desempeñó sus funciones en el Archivo de Hacienda de Cáceres, en el Archivo de la Corona de Aragón y en el Registro Provincial de la Propiedad Intelectual de Barcelona.

---

<sup>22</sup> AGA 31/6058 Exp. 66.

<sup>23</sup> AGA [05] 1.03 31/6059-19, expediente de depuración de Consuelo Calvo Cuscurita.

Una de las aprobadas en esta primera convocatoria es Carmen Caamaño Díaz (1909-2006), quien fue destinada, según la Gaceta de Madrid de 11 de enero de 1933, a la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque desarrollaría durante muchísimos años su labor en el Archivo Histórico Nacional. Mujer extraordinaria, ayudó en la creación de la FUE, así mismo colaboró en el Instituto de Estudios Medievales creado por Decreto de 14 de enero de 1932; posteriormente, llegaría a ser la primera gobernadora civil de España, en la provincia de Cuenca. Las penurias que pasó fueron interminables, de ella se conserva en el AGA su fi ha de ingresos penitenciarios en el fondo de la D.G. de Instituciones Penitenciarias del Ministerio de Justicia<sup>24</sup>, así como su fi ha de libertad condicional.

El 9 de abril de 1935 se incorpora Hortensia Lo Cascio Loureiro, quien desempeñará su cargo en la biblioteca del instituto de segunda enseñanza de Mahón, posteriormente en la del Palacio Nacional, catalogando los manuscritos de piezas musicales, pues era profesora de música, y en la Biblioteca Nacional, provisionalmente; más tarde terminaría en la Biblioteca Popular de Ventas. En su expediente de depuración manifiesta que ha pertenecido a UGT, FETE, desde 1932 a 1937, dato que sería fatal para la resolución de su expediente junto con la opinión de algunos compañeros. En el expediente se incluye su carnet del Colegio de Doctores y Licenciados en Ciencias y Letras del Distrito de Madrid<sup>25</sup>.

Para finalizar con este grupo previo al golpe de Estado hablaremos de la generación del 35. Amalia Prieto Cantero se incorpora el 27 de mayo de 1935 al Archivo General de Simancas. Posteriormente, se desplazaría al Archivo Provincial de Hacienda de Lugo<sup>26</sup>, donde en época de guerra organizó *La Biblioteca del soldado para frentes y hospitales* y desarrolló a favor del Movimiento Nacional el Servicio de Lecturas para el Soldado, regresando nuevamente a Simancas donde desempeñaría distintas funciones hasta llegar a la subdirección del centro. Con posterioridad, se incorporaría como directora del Archivo Histórico Provincial y Universitario de Valladolid.

Se incorporan también Consuelo Gutiérrez del Arroyo, Concepción de Zulueta y Cebrián, Consuelo Vaca González, Aurea Lóriz Casanova, Luisa Fernández Noguera, Ana Pardo García, Juana Molina Fajardo, Teresa Casares, María Pardo Suarez, María Luisa Fuertes Grasa, Asunción Artigas, Concepción González-Hontoria, María Pardo López, Ana Pardo López, María Galvarriato, Carmen Nieto González, Carmen Jalón, y pasa al Cuerpo Facultativo Hortensia Lo Cascio.

Nos encontramos con este grupo de mujeres de los años 20 y los primeros años 30 que ya tienen derecho a votar y a otra serie de libertades, trabajadoras, muy competentes y que

<sup>24</sup> AGA (07) 15.10 Ficha AGA\_TP\_2,2\_00227R.

<sup>25</sup> AGA (05) 1.03 31/6058-055, expediente de depuración de Hortensia Lo Cascio.

<sup>26</sup> AGA (05) 31/6057-033, expediente de depuración Amalia Prieto Cantero.





REV.	
Apellidos <b>Caamaño Díaz</b>	Nombre <b>Carmen</b>
Conocido por	Prisión de <b>Reformatorio Admeto Alicante</b>
Se halla a disposición de <b>la Dirección General de Prisiones</b>	
<b>8-10-41 P A 17-3-42 (at)</b> <b>Alicante</b> <b>25-9-42 Venten</b> <b>3-8-46 P. Cáceres 7-8-46 L. G.</b>	
Nombre del padre <b>Pedro</b>	Nombre de la madre <b>Adoración (Adriana)</b>
Nombre del cónyuge <b>Ricardo Fuente Alvaros</b>	Edad <b>39</b> Naturaleza <b>Natural</b>
Partido de <b>id</b>	Provincia de <b>id</b>
Vecindad <b>Cuenca</b>	Provincia <b>id</b>
Domicilio <b>Johnis Civil</b>	Profesión <b>Bibliotecaria</b>
Delito <b>Auxilio a la Rebelión contra el Gobierno</b>	Ingresó en <b>3</b> de <b>Abril</b> de <b>1939</b>
Precedente de <b>Alicante</b>	Condenado por sentencia de <b>5</b> de <b>Diciembre</b> de <b>1939</b> , a la pena de <b>12 años y 1 día P. Nuevo Alicante</b> de <b>11</b> de <b>Noviembre</b> de <b>1939</b>
Año de la Victoria.	
5 años y 4 m. EL DIRECTOR,	
<i>[Firma]</i>	
 	

FIGURA 3. Ficha de Ingreso penitenciario de la archivera Carmen Caamaño. MCD. AGA (07) 15.10 TP\_2,2\_00227R.

se saben con derechos, mujeres que se quitan los sombreros, que salen a la calle y que desempeñan ya puestos importantes en la administración.

El Alzamiento Nacional y la posterior guerra dieron lugar a la creación de la serie documental de expedientes de depuración, iniciados a todos los funcionarios, para analizar sus ideas y comportamientos previos y durante la contienda. La mayor parte de los generados para la evaluación, tanto al Cuerpo Facultativo como al de Ayudantes, se conservan en el AGA, algunos durísimos, principalmente por las declaraciones de compañeros, como el de Hortensia Lo Cascio Loureiro.

El BOE n° 174 de 1939 publica la Orden de 13 de junio de 1939 disponiendo que causen baja definitiva en el escalafón del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos seis facultativos; en la lista figura Teresa Andrés Zamora. En el BOE de 16 de agosto de 1939 se publica otra de las páginas más tristes de la historia de los archivos, según Orden de 22 de julio se dispone que causen baja definitiva en el escalafón del Cuerpo Facultativo: Concepción Muedra Benedito, M<sup>a</sup> Luisa González Rodríguez, Victoria González Mateos, Josefa Callao Mínguez, Concepción Zulueta Cebrián y Ernestina González Rodríguez. En el mismo ejemplar figura la Orden de 29 de julio disponiendo que causen baja las siguientes Auxiliares de Archivos, Bibliotecas y Museos: Carmen Caamaño Díaz y Ángeles Tobío Fernández.

## Hasta fechas próximas

La siguiente generación de archiveras no será hasta la Orden de 12 de mayo de 1941, donde aprobarán: Remedios Muñoz Álvarez, Concepción Villasana, Carmen Villanueva Rico, Asunción Mendoza Lasalle, Marcelina Íñiguez Galíndez, María Luisa Vázquez de Parga, Araceli Guglieri Navarro (autora del *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional*), Teresa Saenz Prats, Carmen de Artigas Castro, Consolación Ramos Domínguez, Petra Calzada Marzal, Juliana Corral Salvador, Manuela González Urquiola, Raquel Lesteiro López, Estrella Cabanzón Zubieta, Consolación Sanz-Pastor, Isabel Millán García, Consuelo de Angulo Fernández y Natividad Moreno Garbayo; esta última destinada al Archivo Histórico Nacional, donde fue jefa de la Sección de Inquisición, publicando, entre otros, el *Catálogo de Alegaciones Fiscales*, el *Catálogo de Diversiones Públicas* o la *Colección de Reales Cédulas* del AHN.

Según el BOE de 15 de julio de 1942 nos indica que accedieron: Concepción Álvarez Terán, quien se incorpora al Archivo Histórico y de la Delegación de Hacienda de Álava y posteriormente a Simancas, donde trabajaría principalmente en la Secretaría de Guerra, en el Registro General del Sello, realizando su maravillosa obra: *Catálogo de Mapas, Planos y Dibujos*. Así mismo, realizó trabajos de investigación, entre ellos *Las iglesias románicas de San Esteban de Gormaz*. Nieves Alonso Fernández se dirige a la Biblioteca Pública de Segovia, y Mercedes Sabatel Blanco a la de la Universidad de Salamanca. Elvira Guardamino y Sánchez a la Biblioteca Pública de Ávila; Pilar Núñez Alonso al Archivo Histórico de Toledo; Concepción Oyarzun Iñarra a la Biblioteca Pública de Gerona; Mercedes Castro Jarrín se ubica en la biblioteca universitaria de Salamanca; Carmen Cestero Ramírez en la Biblioteca Pública de Ciudad Real; María Luisa Herrera Escudero va al Museo Arqueológico de Orense; María Martínez Aparicio al Archivo Histórico y de la Delegación de Hacienda de Ávila; Esmeralda Gijón Zapata irá destinada a la Biblioteca Pública de Badajoz; Elisa Parra González al Archivo de la Delegación de Hacienda de Ciudad Real; Aurora Cuartero Montero a la Biblioteca Pública de Albacete; Carmen Amaniel Domínguez a la Biblioteca Pública de Cáceres y posteriormente a la del CSIC; Elena Martín Vivaldi, poeta granadina, a la Biblioteca Pública de Huelva, posteriormente al AGI y en 1948 regresó a su ciudad donde se haría cargo de las Bibliotecas de las facultades de Medicina y de Farmacia; Asunción del Val Cerdón a la Biblioteca Pública de Lérida; Ana María Liaño Pacheco al Museo Arqueológico de Ibiza; Carmen de las Heras Guerrero a la Biblioteca Pública de Almería; Manuela Rodríguez López-Cerdón al Archivo de la Delegación de Hacienda de Lérida, posteriormente al Archivo de Ávila y en 1944 al AHN por Orden de 31 de octubre, y por último, Carmen Lorenzo Salgado que es destinada a la Biblioteca Pública de Orense, siendo nombrada más tarde directora de la Biblioteca de Palencia.

Con este plantel no es de extrañar que durante muchísimos años al Cuerpo Facultativo de Archiveros se le denominara, cariñosamente, la “Cuerpa”.

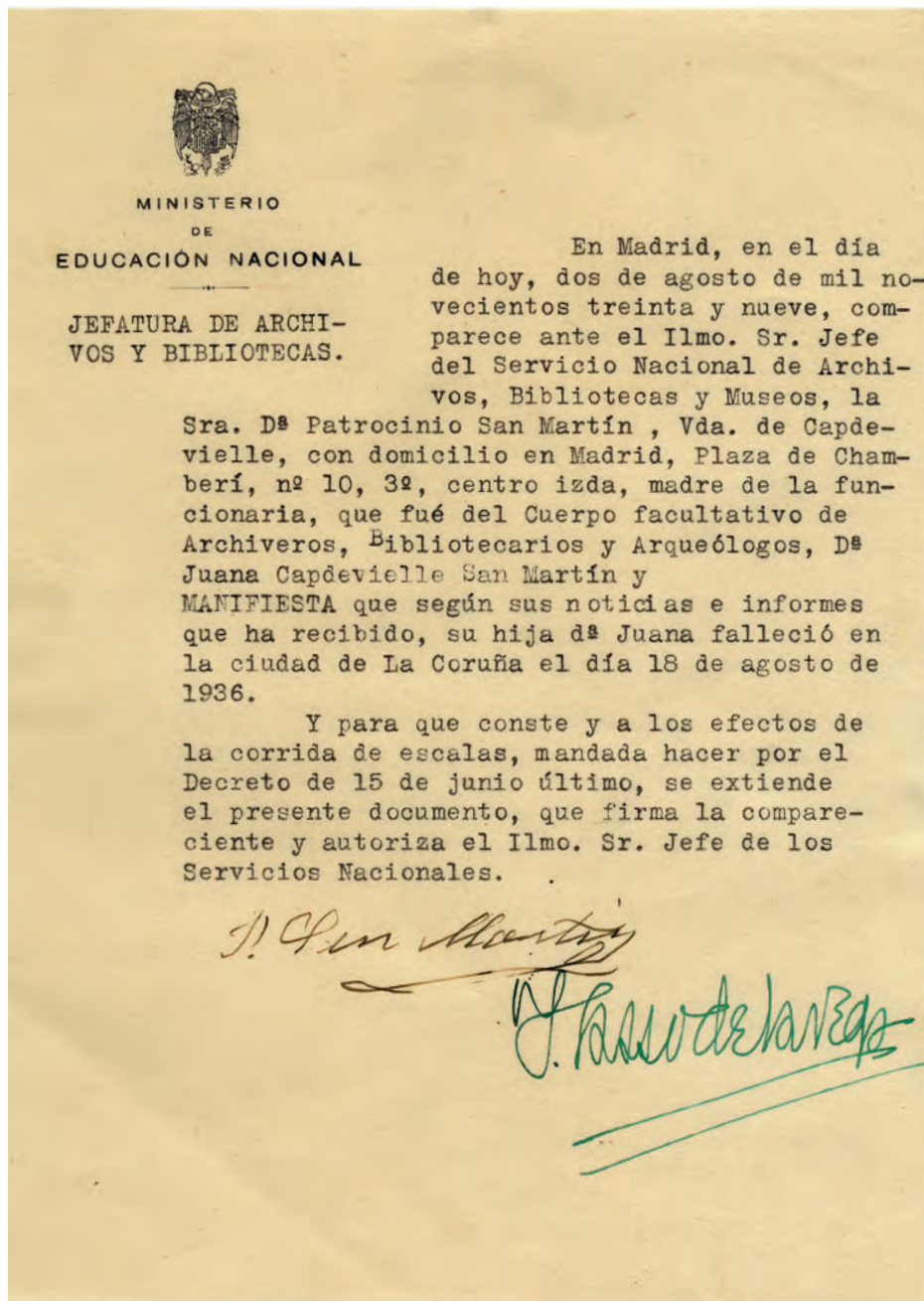
La Orden de 17 de agosto de 1944 nombra a las siguientes mujeres: Isabel Pérez Valera, que desarrolló su trabajo en el Museo Arqueológico de Murcia de agosto del 1944 a enero de 1945, pasando posteriormente a la Biblioteca de Ciudad Real, donde realizó trabajos en la Sección Cervantina y escribió publicaciones históricas diversas, como un *Índice de los documentos del Archivo Municipal, Ciudad Real en el siglo XVIII, Argamasilla de Alba en el siglo XVIII*, el *Catálogo de la sección bibliográfica y de autores de la provincia de Ciudad Real* o sobre el mismo Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real. Ángela González Simón, destinada a la Biblioteca Pública de Toledo. Justa Moreno Garbayo, en la Biblioteca Pública de Vitoria. Pilar León Tello al Archivo Histórico de Guadalajara y después AHN. Teresa de la Peña Marazuela al Archivo de Hacienda de León y posteriormente también al Archivo Histórico Nacional. Manuela Villalpando Martínez, en la Biblioteca Pública de Ciudad Real. Marta Llovet Sanz, en el Archivo Histórico de Hacienda Córdoba. Mercedes Alsina Gómez Ulla, en la Biblioteca Pública de Huelva. María del Carmen Pedrosa Pérez-Dávila, en el Archivo Regional de Galicia María García Arenal, en el Archivo Histórico de Logroño. María Luisa Galván Cabrerizo, en el Museo Arqueológico de Toledo. Ernestina Cazenave Acosta, en el Archivo Histórico de Cádiz. Rosario Calderón Gómez, en el Archivo Histórico de Ciudad Real. Concepción García Hernández, en el Archivo de la Delegación de Hacienda de Soria. María Luz Navarro Mayor, en el Museo Arqueológico de Gerona. María Pilar Ferraz Castán, en el Archivo Histórico y de la Delegación de Hacienda de Murcia.

Con fecha del BOE 10 de octubre de 1944 se nombra a Isabel Ceballos Escalera Contre-ras, trasladándola posteriormente al Museo Arqueológico Nacional.

Desde el 14 de febrero de 1955 se cuenta con María Luisa Pardo Morote, que trabajaría en las Bibliotecas Populares de Madrid; Teresa Basara Sugrañes, destinada al Archivo Histórico y Biblioteca Popular de Albacete; Mercedes Costa Paretas, que se adscribe al Archivo de la Audiencia y de la Delegación de Hacienda de Pamplona; María Montañez Mantilla, que se ubicará en la Biblioteca Popular de Salamanca; Francisca Solsona Climent, en el Registro de la Propiedad Intelectual de Madrid, pasando posteriormente al Depósito Legal de Barcelona, donde realizaría varios estudios y publicaciones, siendo nombrada en 1958 en comisión para el estudio de los asuntos relacionados con la Propiedad Intelectual, institución aneja a la Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos; Elisa Torre Aparicio se traslada al Archivo Histórico y de la Delegación de Hacienda de Logroño; Herminia Rodríguez Balbín a la Biblioteca de la Universidad de Oviedo; Amalia Sarria Rueda<sup>27</sup> a la Biblioteca de la Universidad de Madrid; Manuela Fernández del Arroyo y Cabeza de Vaca al Archivo Regional de Valencia, siendo nombrada posteriormente directora del Archivo del Ministerio de Agricultura en los años cincuenta;

---

<sup>27</sup> AGA (03) IDD 88 F/3794 sobre 9. MCSE. Cuatro fotografías de la jefa de Incunables de la Biblioteca Nacional.



**FIGURA 4.** Expediente de Depuración de Juana Capdevielle, incluye la contestación de la madre de Juana informando del fallecimiento de aquella. MCD. AGA 31/6995-92931.

Trinidad Taracena del Piñal al Museo Arqueológico de Toledo y posteriormente al Museo Arqueológico Nacional, donde trabajaría con la Colección Siret y la ciudad romana de Cara; M<sup>a</sup> Luisa Serra Baladre se desplazaría al Archivo Histórico y Biblioteca Pública de Mahón, y Ana María Vigón Sánchez, en el Archivo Histórico y de la Delegación de Hacienda de Toledo, trasladándose más tarde al Archivo del Ministerio de Marina.

Mercedes Freire Carralbal fue primeramente auxiliar de la Biblioteca de Santiago, y posteriormente, al obtener plaza en las oposiciones de 1955, pasaría al Archivo Histórico de la Delegación de Hacienda y Biblioteca Pública de Lugo; Ángela Mendoza Aguarás será destinada al Museo Arqueológico de Orense; Consolación Morales Borrero se dirige a la Biblioteca de la Universidad de Sevilla; Matilde Revuelta Tuvino pasa al Museo Arqueológico de León; Margarita Navarro Martorell es destinada a la Biblioteca Pública de Córdoba, y Marina González Miranda al Archivo General de Indias.

Si hacemos un análisis del libro *Biobibliografía del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos* de Ruiz Cabriada, sorprende que en el estudio, de 397 personas, sólo 33 son referencias femeninas.

Será con esta promoción cuando por fin se pueda ver, pasados los años, a las primeras mujeres en puestos directivos y de altísima responsabilidad.

- La primera mujer a la que hacemos referencia es Carmen Crespo Nogueira. Originaria de Vigo, obtiene su primer destino en el Archivo del Ministerio de Marina. Será la primera directora del Centro Nacional de Conservación y Microfilmación Documental y Bibliográfica y también la primera mujer directora del Archivo Histórico Nacional, entre 1984-1989, le concedieron la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2005 fue una destacada estudiosa en la conservación documental.

- Ascensión de la Plaza Santiago, hija de Ángel de la Plaza Bores, quien fuera director del AGS y redactor de su maravillosa guía, será destinada al mismo AGS donde culminaría su vida profesional siendo la primera mujer directora de este centro. Hay que destacar su gran capacidad de trabajo y laboriosidad, dando su fruto en la publicación de los *Inventarios de la Contaduría Mayor de Cuentas. 3<sup>a</sup> época*.

- Vicenta Cortés Alonso, doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, cuyo expediente se custodia en el AGA<sup>28</sup>, tuvo su primer destino en el Archivo General de Indias, pasando después al Archivo de la Delegación de Hacienda y Biblioteca Pública de Huelva y al Archivo de Educación, siendo nombrada posteriormente inspectora de Archivos; de ello hay testimonio en el AGA donde se custodian las visitas de inspección<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> AGA [05] legajo 15556-06 del año 1957.

<sup>29</sup> AGA [05] 32/19102, entre otras.



Finalizaría su vida administrativa ocupando la jefatura de la Sección de Consejos en el AHN. Sus trabajos y publicaciones son innumerables, destacando su relación con los países iberoamericanos, donde impartió conferencias y docencia hasta hace muy poco, ya que su energía y vitalidad son imparables. Destacamos de ella el *Manual de Archivos Municipales* o *La escritura y lo escrito*.

- Más adelante contamos con Rosario Parra Cala, la primera mujer directora del Archivo General de Indias<sup>30</sup>, entre 1967 y 1992, nombrada miembro de la Real Academia de la Historia en 1979. Realizó varios trabajos, principalmente relacionados con la Independencia de Norteamérica, el Tratado de Tordesillas, etc. En el AGA se custodia, en el fondo de Medios de Comunicación del Estado, un recorte de periódico con una fotografía suya con motivo de su nombramiento como Directora del AGI.

- Soledad Arribas González, destinada primeramente al Archivo de la Delegación de Hacienda y a la Biblioteca de la Facultad de Veterinaria de León, se trasladará en mayo de 1959 al Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, institución de la que fue directora hasta el final de su carrera profesional. Formó parte de la Junta Directiva de la Asociación para la defensa de los Archivos, creada a los albores del periodo democrático, y que se interesaba por la formación de estudiantes en el campo del cuidado y organización de los diversos archivos existentes en Castilla y León. Ha escrito la obra *Mapas, Planos y Dibujos en el Archivo de la Chancillería de Valladolid*, así como su *Guta*. Soledad es hija de Socorro González de Madrid y del que fuera director del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Filemón Arribas, además de madre de la bibliotecaria Soledad Carnicer Arribas, directora de la Biblioteca Universitaria de Valladolid, y de la archivera Dolores Carnicer, directora del Archivo General de Castilla y León.

- Aunque ya hemos mencionado a Carmen Pescador del Hoyo (1911-1990), la volvemos a recordar en este apartado por llegar a ser nombrada como directora del Archivo General de la Administración desde el inicio de su puesta en funcionamiento. En este centro nos dejó un maravilloso recuerdo dada su personalidad accesible, su serenidad y su inigualable capacidad de gestión. Destacan sus trabajos y publicaciones *El Archivo. Instrumentos de trabajo* y *El Archivo. Instalación y Conservación*; así mismo, escribió infinidad de artículos en ANABAD, como el avanzado *Aplicación de la informática a los fondos de Archivos Españoles*, en 1976.

- Olga Gallego Domínguez, archivera e historiadora, perteneció a la Real Academia de Historia, fue presidenta de ANABAD-Galicia y realizó numerosísimas publicaciones, principalmente en ANABAD, algunas de ellas con Pedro López Gómez. Fue profesora de varias promociones de archiveros y docente de Historia y Archivística. Se le concedió el Lazo de la Orden de Alfonso X el Sabio.

---

<sup>30</sup> AGA [03] 88 F/3666 sobre 17. MCSE. Recorte de periódico con fotografía por su nombramiento.

- Antonia Heredia Herrera, conocida principalmente por sus manuales de archivos, maestra de archiveros, actualmente es la directora del Archivo General de Andalucía.

- Margarita Vázquez de Parga y Gutiérrez del Arrollo, hija de Consuelo Gutiérrez del Arrollo, fue directora del Centro de Información Documental y la primera Subdirectora General de Archivos en España, elaborando los programas de trabajo y dirigiendo la organización de los trabajos de los archivos dependientes de la subdirección. Muy implicada con las nuevas tecnologías, dio un gran impulso a la informatización de los archivos. Ha realizado variados estudios y artículos, principalmente publicados en ANABAD.

Para concluir el artículo me voy a referir a dos mujeres: Pilar Vega García, quien finalizó sus estudios de Magisterio en 1910 y que estaba destinada en la escuela de niñas de Campohermoso en la década de 1920, y a una de sus hijas, Adela González Vega, nacida en Aviados, quien finalizó la carrera de Filosofía y Letras con 20 años, obteniendo premio extraordinario. Archivera del Municipal de Valladolid primeramente, aprobó al poco tiempo las oposiciones al cuerpo Auxiliar de Archivos, el 16 de mayo de 1941, estando destinada en las Bibliotecas Populares de Valladolid. Fue docente en el Instituto Zorrilla, en el Colegio Perpetuo Socorro y de la Normal de Magisterio de Valladolid. Posteriormente, pasó a facultativo desempeñando su vocación en el Archivo General de Simancas durante 40 años. Se dedicó principalmente a ampliar la descripción de varios fondos del archivo. A ella le dedico esta comunicación: mi madre.





## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Camino Rodríguez, Alejandro (2018)**. "Historiadoras: una prosopografía de cuatro de las pioneras de la investigación histórica en España". En *Hispania Nova*, 16, 197-226.
- **Cerdá Díaz, Julio (1999)**. *Archivos municipales españoles. Guía bibliográfica*. Gijón: Trea.
- **Egoscozabal Carrasco, Pilar y Mediavilla Herreos, María Luisa (2012)**. "La Bibliotecaria Luisa Cuesta Gutiérrez (1892-1962)". En *Revista General de Información y Documentación*, vol. 22, 169-187. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/viewFile/39655/38150> [Consulta: 11-11-2018].
- **Gallego Rubio, María Cristina (2010)**. *Juana Capdevielle San Martín, bibliotecaria de la Universidad Central*. Madrid: Editorial Complutense.
- **Gómez Andrés, Antonio (2013)**. *Teresa Andrés. Biografía*. Valencia: Universidad de Valencia.
- **Otero Carbajal, Luis Enrique (dir.) (2006)**. *La destrucción de la ciencia en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- **Poveda Sanz, María (2013)**. *Mujeres y Segunda Enseñanza en Madrid 1931-1939* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- **San Segundo Manuel, Rosa (2010)**. *Mujeres bibliotecarias durante la II República: de vanguardia intelectual a la depuración*. Madrid: Ministerio de Educación.
- **Torreblanca López, Agustín (2009)**. *El Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. 1858-2008*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Los expedientes de depuración de los Cuerpos Facultativos y Auxiliar de Archivos, Bibliotecas y Museos que se conservan en la unidad de instalación AGA (05) 1.03 son los siguientes:

- **31/6054:** Joaquina Eguaras Ibáñez, María Luisa Fernández Noguera, Pilar Fernández Vega, María Luisa Fuertes Grasa, María Teresa Casares Sánchez, Consuelo Gutiérrez del Arroyo y González, Matilde López Serrano, Concepción Blanco Mínguez, Elena Amat Calderón, Inocenta González Palencia, Inés González Torreblanca, África Ibarra Oroz, Felipa Niño Mas, Carmen Niño Mas, Isabel Niño Mas, Elena Páez Ríos, Pilar Plaza Arroyo, Luisa Povés Bárcenas, Juana Quilez Martí, Mercedes Sáenz Prats, M<sup>a</sup> de la Cabeza Terreros Pérez, María Buj y Luna, Teresa Casares Sánchez, Consolación del Castillo Bravo, María Antonia Corrales Gallego, Pilar Corrales Gallego, María Almudevar Lorenzo, María Arracó y de Herrán y Concepción Blanco Mínguez.
- **31/6055:** María Galbarriato y García, Ángela García Rives, Concepción González-Hontoria y Allende-Salazar, Socorro González de Madrid, Inocenta González Palencia, Inés González Torreblanca, Consuelo Gutiérrez del Arroyo y González, Julia Herráez y Sánchez de Escariche, María África Ibarra y Oroz, Áurea Javierre y Mur, Pilar Lamarque Sánchez, Matilde López Serrano, Áurea Lóriz Casanova, Pilar Loscertales Baylin, Rafaela Márquez Sánchez, Ursicina Martínez Gallego, Isabel Millé Martínez, Juana Molina Fajardo y Pilar Moneva de Oro.
- **31/6056:** Luisa Cuesta Gutiérrez, Asunción Martínez Bara, Mercedes Saenz Prats, María de la Cabeza Terreros Perez y Juliana Isasi Isasmendi.

- **31/6057:** Elena Páez-Ríos, Ana Pardo López, María Pardo López, María Pardo Suárez, Pilar Plaza Arroyo, Luisa Severina Poves Bárcenas, Amalia Prieto Cantero, Juana Quilez Martí, María del Carmen Rúa Figueroa-Pérez, Teresa Casares Sánchez, Pilar Loscertales Baylin, Antonia Corrales Gallego, Rosa Rodríguez Troncoso, María Victoria González Mateos, Carmen Guerra San Martín, Carmen Nieto González, Felipa Niño Mas, María Isabel Niño Mas y María Carmen Niño Mas.
- **31/6058:** María Moliner Ruiz, Consuelo Vaca González, Teresa Vaamonde Valencia, Carmen Pescador del Hoyo, María Muñoz Cañizo, Asunción Martínez Bara y Hortensia Lo Cascio Loureiro.
- **31/6059:** Auxiliares de Archivos, Victoria Colmenar Rivas, Consuelo Calvo Cuscucurita, Dolores Cañizares y López, Visitación Rodríguez Marqués, Paz Serrano Ochando, Antonia Soler Calvo, Dolores de la Torre Hernández, Concepción Salazar Bermúdez, Josefa García Ayuso, Margarita Jiménez Lambea, Clotilde Íñiguez Galindez, María Casado y Jorge, Serafina Javierre y Mur, Estrella Cabanzón Zubieta y Ángeles Tobio Fernández.
- **31/6060:** Julia Herráez Sánchez de Escariche, Concepción Blanco Mínguez, María Galbarriato García, Concepción González Hontoria y Allende Salazar, Juliana Isasi-Isasmendi López, Asunción Artigas Gil y Pilar Oliveros Rives.

## ABREVIATURAS

- **AHN:** Archivo Histórico Nacional.
- **AGA:** Archivo General de la Administración.
- **AGS:** Archivo General de Simancas.
- **BN:** Biblioteca Nacional.
- **CFAByA:** Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
- **CFAByM:** Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- **MCD:** Ministerio de Cultura y Deporte.



**ROSA  
SAN SEGUNDO  
MANUEL**

---

Primeras bibliotecarias  
en la protección del  
patrimonio bibliográfico

## 1. Introducción

Las bibliotecas desempeñan un rol fundamental en salvaguardar el patrimonio bibliográfico constituido por libros y otros fondos, depositados en bibliotecas e instituciones públicas o privadas, que por su antigüedad, singularidad o riqueza forman parte del patrimonio bibliográfico de un país. Conformado durante siglos, recoge la herencia cultural y debe ser conservado y defendido con sumo interés por el Estado y por diversas entidades que contribuyen a la preservación del mismo.

La protección del patrimonio bibliográfico se ha articulado mediante distintas leyes. La Ley de Instrucción Pública, de 9 de septiembre de 1857, denominada Ley Moyano, anunciaba la creación de un cuerpo cualificado para custodiar los tesoros bibliográficos de las bibliotecas y archivos. Fue mediante el Real Decreto de 17 de julio de 1858, relativo a la organización de los archivos y bibliotecas estatales, cuando se produjo la creación del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y se establecen las bases para la preservación del patrimonio. Igualmente, el Real Decreto de 18 de junio de 1867 (González, 2008), establece que todas las bibliotecas provinciales y universitarias fueran regidas por el recién constituido Cuerpo Facultativo. Con la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, mediante Real Decreto de 18 de abril de 1900, se suprime una parte del Ministerio de Fomento y se confían sus atribuciones a este nuevo ministerio.

La constitucionalización de la protección y acceso al patrimonio histórico se produce con la Constitución de 1931, primera constitución española que contiene un artículo (art. 45) específico sobre el Patrimonio Histórico-Artístico. También se articuló mediante la Ley sobre defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Artístico Nacional de 1933, que implicó un notable avance a pesar de no incluir de forma explícita el patrimonio bibliográfico.

Así mismo, la UNESCO elabora la primera normativa en 1954, ratificada en la Convención de París sobre Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. Ahondando en ello, en España en 1972 se promulga la Ley 26/1972, de 21 de junio, sobre Defensa del Tesoro Documental y Bibliográfico de la Nación.

Con relación a la conservación y difusión del patrimonio bibliográfico, la Constitución de 1978, en su artículo 46, establece que los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, asentando las bases de la constitucionalización del patrimonio bibliográfico.

La Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español, en la que incluye el concepto de patrimonio documental y bibliográfico, estableció cuatro objetivos: conservación, protección, fomento y disfrute democrático, en donde desempeñan una

función esencial los archivos, bibliotecas y museos públicos. Otro gran avance para la protección del patrimonio bibliográfico fue el Sistema Español de Bibliotecas, promulgado en 1989. Finalmente, la primera ley explícita relativa a este patrimonio va a ser la Ley 10/2007, de 22 de junio, de la lectura, del libro y de las bibliotecas, la conservación y difusión del patrimonio bibliográfico y la elaboración del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico .

## 2. Primeras bibliotecarias

En el periodo de los años 20 se inicia la gestación de un nuevo modelo social. La nueva sociedad venía acompañada de una nueva identidad para las mujeres que reivindicaban un cambio no solo cultural y social, sino un cambio mucho más profundo (Gómez Blesa, 2009). Se van a incorporar a la vida política, cultural y artística, encarnando un modelo nuevo de feminidad. Ejercieron el modernismo y la vanguardia en muchos ámbitos, lo que les permitió reflexionar, como un tema prioritario, sobre su propia condición femenina y sobre la sociedad en la que desarrollar su proyecto vital. Muchas mujeres universitarias y bibliotecarias publicaron sobre temas relativos a la igualdad, la liberación sexual, la condición social de la mujer y otros asuntos.

En la década de los años 30 se inicia el acceso de las mujeres a la vanguardia intelectual, son mujeres liberales de la clase media que van a acceder a los estudios universitarios, aunque de forma muy minoritaria ya que al inicio de la década de 1930 solo un 4 % de los estudiantes universitarios son mujeres (Amo, 2009). La mayoría de las que acceden a los estudios universitarios lo hace en la Universidad de Madrid y cuando proceden de otras provincias un número muy elevado se aloja en la Residencia de Señoritas. En 1939 se alcanzó la cifra de 5.081 mujeres matriculadas en la Universidad de Madrid, fundamentalmente en Medicina, Farmacia, Derecho, Ciencias y Filosofía y Letras.

La Constitución de 1931 se basó en las más modernas del momento, en aquellas que incluían elementos relativos a la igualdad. Durante la II República se posibilitaron muchos aspectos, como la ciudadanía política y social para las mujeres o la entrada en el espacio público de la primera generación de mujeres preparadas cultural e intelectualmente caracterizadas por su modernidad y feminismo. La imaginería republicana incorporó este nuevo tipo femenino y se simbolizó a la propia República iconográficamente con una mujer, una imagen de la modernización del país (Gómez Blesa, 2009).

Frente a la imaginería de este arquetipo, en ese tiempo la mayoría de las mujeres sigue inmersa en su ideario de domesticidad, sin más horizonte vital que los tradicionales quehaceres domésticos y la vida familiar. La mujer “moderna”, sin embargo, pertenece a una clase social elevada, posición que les facilitó el acceso a la educación y a una cultura vinculada a la Institución Libre de Enseñanza, y son conocedoras de idiomas, acceden



al espacio público y cambian además su atuendo, pues hacen deporte y viajan, por lo que amplían el ancho y acortan sus vestidos. Son jóvenes, innovadoras y feministas que conformaron la primera generación de mujeres que acceden a los estudios universitarios y ocupan trabajos cualificados y que van a comenzar el largo y difícil camino hacia la igualdad política y civil, igualdad iniciada, en buena medida, en los años 20 y continuada en el periodo de la II República.

El acceso de las mujeres a la Universidad empezó a dar sus frutos al acceder al medio laboral, y donde primero se van a incorporar va a ser al magisterio y al Cuerpo Facultativo de Bibliotecarios y Archiveros, y más tarde como ayudantes y auxiliares en la Universidad, como hiciera María Zambrano. El ámbito bibliotecario y el cuerpo facultativo van a ser pioneros en la incorporación de las mujeres al mundo laboral con titulación universitaria, siendo partícipes de este proceso de transformación de la educación y de la cultura.

La llegada de la II República acomete, de forma institucional, un intento de cambio muy notable en muchos ámbitos de la realidad, uno de los más destacados va a ser la cultura apoyada en una nueva concepción del libro y de las bibliotecas. Muchas de estas mujeres trataron de hacer realidad el sueño de la cultura y de la modernidad desde las bibliotecas, pero la violencia de la guerra y de la posguerra truncó sus sueños y sufrieron exilio, muerte y desaparición.

### **3. Organismos para la promoción del patrimonio**

La II República empleó la cultura y la educación como elementos modernizadores del país (Gómez Blesa, 2009). Van a convivir tres generaciones culturales de intelectuales, la del 98, la del 14 y la del 27, donde cada una recogerá el testigo de la anterior, surgiendo el periodo denominado Edad de Plata de las letras, la cultura y las ciencias, un momento de gran esplendor cultural (San Segundo, 2010). En un país con una tasa muy elevada de analfabetismo, es una minoría ilustrada la que tuvo como objetivo modernizar el país, aupada por el incipiente desarrollo industrial. Se creó una conciencia popular de posibilitar el acceso a la educación de una población mayoritariamente analfabeta, por lo que se va a articular la culturización y modernización del país. En este proceso es fundamental la participación de las mujeres.

En este momento se construyó un número muy elevado de escuelas y de bibliotecas ya que la política bibliotecaria republicana estuvo muy centrada en la difusión de la cultura. Además de la promoción de la cultura de élite y profesional, hubo un gran compromiso cultural y educativo generalizado. Se origina una fuerte extensión de las bibliotecas auspiciada por numerosos intelectuales, científico, pensadores, artistas y, además, sindicatos, partidos y otras organizaciones.

Durante este periodo se crean distintos organismos para la promoción del patrimonio, como fuera el Patronato de las Misiones Pedagógicas, la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros para Bibliotecas Públicas, la Sección de Bibliotecas de Cultura Popular y la reorganización del Cuerpo Facultativo.

### 3.1. Patronato de las Misiones Pedagógicas

En mayo de 1931 se crea el Patronato de las Misiones Pedagógicas, que dependía del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, con Marcelino Domingo como ministro. Su antecedente fue la Institución Libre de Enseñanza, en tanto que promovía el fomento de la cultura, teatros, coros, música, bibliotecas y otros. La creación de Bibliotecas Circulantes por las Misiones Pedagógicas auspició una sección circulante en todas aquellas bibliotecas que dependieran del Ministerio de Instrucción Pública. Posibilitaba el acceso a la lectura en las zonas rurales que carecían de biblioteca y también de medios económicos y culturales para la compra de libros. Así mismo, promovía campañas de alfabetización para evitar que muchos analfabetos que habían aprendido a leer lo olvidaran (San segundo, 1994). Su presidente fue Manuel Bartolomé Cossío, Antonio Machado vocal y Vicens de la Llave inspector y en él nos encontramos a otros miembros como Cernuda.

En el Patronato de las Misiones Pedagógicas destacó, desde 1931 cuando ingresa, la bibliotecaria María Moliner, que con veintidós años accede al Cuerpo Facultativo de Archivos y Bibliotecas y es destinada al Archivo de Simancas; tras la guerra fue devaluada 18 puestos en el escalafón. También destacó la bibliotecaria Carmen Caamaño, compañera de estudios junto a Teresa Andrés y María Brey en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense (López-Ríos y González, 2008), quien participa en la vida del Ateneo de Madrid, de la Residencia de Estudiantes (Calvo y Salaberría, 2005), se integró en las Misiones Pedagógicas y en 1932 ingresó en el Cuerpo Auxiliar de Archivos, Bibliotecas y Museos. A partir de 1936 trabajó en el Centro de Estudios Históricos y se incorporó a la Junta de del Tesoro Artístico (Montero Caldera, 1999). Al final de la guerra fue condenada a doce años y un día, de los cuales cumplió siete.

### 3.2. Junta de Intercambio y Adquisición de Libros para las Bibliotecas Públicas

La incesante actividad que se inició durante este periodo en el ámbito bibliotecario se plasmó también en el Decreto de 21 de noviembre de 1931, con la creación de la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros para Bibliotecas Públicas. La presidencia de la Junta la ocupó el presidente del Patronato de la Biblioteca Nacional, Antonio Zozaye. Además, participaban en ella miembros del Museo Pedagógico, del Patronato de Misiones Pedagógicas, de la Cámara del Libro, de la Sociedad de Autores, de la Asociación de

la Prensa, de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos y un representante del Cuerpo Facultativo como miembro de la Junta Facultativa, Benito Sánchez Alonso. La secretaría de la Junta la ocupó Manuel Pérez Bua, bibliotecario promotor de la cultura, quien también se hizo cargo de la jefatura de la Oficina Técnica, en la que trabajaban Mercedes Sáenz Prats, Federico Navarro Franco, Valentín de Sambricio y Juan Vicens de la Llave.

Con la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros para las Bibliotecas Públicas se multiplica de forma muy notable el presupuesto destinado a la compra de libros para las bibliotecas, que eran muy pocas y su acceso era casi exclusivo para usuarios eruditos, especializados y universitarios. La primera tarea encomendada a la Junta fue la elección de lotes de libros para las Bibliotecas Circulantes creadas en agosto de 1931 y la distribución de libros incautados a la Compañía de Jesús entre organizaciones políticas y sindicatos, cárceles, casas regionales, ayuntamientos y centros docentes. En julio de 1932 la Junta propició la creación de bibliotecas municipales.

Se crearon tipos de bibliotecas según el número de habitantes: las bibliotecas situadas en ciudades con menos de 100 habitantes recibían 150 volúmenes, de 3.000 a 10.000 habitantes 300 libros y las de más de 10.000 habitantes más de 500. En los pueblos pequeños se encontraban con muchas dificultades para llevar a efecto esta política bibliotecaria (Vicens de la Llave, 2002), además del bajo nivel cultural existente en ese momento en el campo español, que se encontraba en un estado de postración y abandono cultural y educativo muy grande. El acceso a los libros en los pueblos estaba solo destinado a una minoría, que en connivencia con la oligarquías reportó que el proyecto republicano de extensión y de implantación de bibliotecas en los pueblos tuviera dificultades .

En la Junta de Intercambio y Adquisición de Libros para las Bibliotecas Públicas destaca la bibliotecaria María Brey Mariño, que estudió en la Universidad Central (Infantes, 1995). Becaria de la Junta para Ampliación de Estudios, en 1932 fue destinada a Santiago de Compostela, más tarde a la Biblioteca de la Presidencia del Consejo de Ministros, y ya en plena guerra a la Junta de Adquisición de Libros. Al acabar la contienda, en la primera depuración de septiembre 1939 se la condena a 30 años de prisión y en 1947 se le conmuta la pena por tres años y la inhabilitación de cargos directivos, siendo readmitida en 1954.

### 3.3. Cultura Popular

Otro organismo creado para la promoción de las bibliotecas fue Cultura Popular, que nació como una federación de todas las asociaciones culturales. Abarcaba a partidos políticos que se circunscribían dentro del Frente Popular y tenían bibliotecas fundadas por iniciativas privadas creadas por sindicatos, movimientos sociales, partidos políticos, clubes, sociedades y ateneos obreros. Estas bibliotecas, que eran muy modestas y casi

siempre su origen se encontraba en donaciones de particulares que contribuían a su formación con unos pocos libros, estaban regidas por bibliotecarios no profesionales pero que tenían entusiasmo en ello. La Junta de Intercambio colaboraba también con este tipo de bibliotecas enviando lotes de libros de 30, 40 o 50 volúmenes (Vicens de la Llave, 2002), remitiendo un total de 300 lotes. En agosto de 1934 todas estas bibliotecas fueron cerradas por la policía, volviendo a abrirse en 1936 con la victoria electoral del Frente Popular. Funcionaban como federaciones culturales y deportivas, llegando a organizar la Olimpiada Popular de Barcelona, que debía celebrarse justo cuando comienza la guerra. Esta federación de deportistas obreros comprendía organizaciones de estudiantes que también habían organizado universidades y perseguían acercar el acceso a la cultura y a la educación a las clases más bajas. Estas asociaciones de estudiantes difundieron, como el resto de asociaciones, el teatro y la cultura por los pueblos, al igual que hiciera la afamada “La Barraca” en la que se enroló García Lorca. Hubo numerosas bibliotecas fundadas por iniciativas privadas y creadas por sindicatos, movimientos sociales, partidos políticos, clubes y sociedades.

El proyecto, en su génesis, de la Sección de Bibliotecas era el establecimiento de una oficina central que organizara el préstamo interbibliotecario y que también centralizara las adquisiciones, de forma que se obtuviera un provecho máximo de los recursos materiales y personales. También quedaba incluido en el programa la organización en un servicio de información bibliográfica y de orientación biblioteconómica, e incluso se proyectó la realización de una escuela para bibliotecarios obreros (Andrés, 1937). La tarea que desarrolló la Sección de Bibliotecas de Cultura Popular fue principalmente la creación de una red de bibliotecas, en su mayoría circulantes.

La Sección de Bibliotecas de Cultura Popular estuvo bajo la dirección de la bibliotecaria activista Teresa Andrés, y continuó durante la guerra. De todas las actividades de Cultura Popular, la que ha prevalecido ha sido la bibliotecaria, desarrollando una intensa actividad al crear bibliotecas en hospitales, batallones y hogares del soldado (San Segundo, 1996). Teresa Andrés ingresó en 1931 en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, vivió en la Residencia de Señoritas, estudió el doctorado en la Universidad de Madrid, aunque no llegará a leer la tesis por la guerra, y en 1939 se marchó al exilio en Francia donde muere en 1947, tras el fallecimiento de uno de sus hijos (Gómez Andrés, 2013).

El fomento de la lectura, y difusión y preservación de las bibliotecas lo lideraron otros bibliotecarios como María Moliner, Juan Vicens de la Llave y María Muñoz Cañizo, que también perteneció a Cultura Popular desde su fundación. Adscrita al Archivo del Ministerio del Estado, sufre expediente de depuración en septiembre 1939 (AGA).

Aun cuando a partir de la sublevación militar que desencadenó la Guerra Civil no pudieron consumarse los planes iniciales de Cultura Popular, su actividad se centró en el envío y organización de bibliotecas en los hospitales de los frentes, las cuales ya que no

estaban bajo la tutela de personal especializado o profesional, sino que estaban organizadas por voluntarios de Cultura Popular. El responsable de la biblioteca debía no solo cuidar los fondos sino que también, en alguno de los casos, debía elaborar los catálogos. Sus bibliotecas se organizaron en dos grupos: unas primeras que se crearon con el surgimiento de Cultura Popular, y que eran bibliotecas de distintas organizaciones, y otras llamadas bibliotecas de guerra, que tuvieron que ser creadas tras el inicio de la contienda y que se componían de bibliotecas de hogares del soldado, bibliotecas de hospitales y bibliotecas de batallones. Durante la guerra la actividad de Cultura Popular se centró, fundamentalmente, en hacer llegar los libros a los cuarteles, hospitales, primera línea de guerra, batallones y hogares de soldados. También la Sección de Bibliotecas atendió las guarderías de niños, sindicatos y partidos políticos según el espíritu fundacional de esta Sección. Durante la guerra creó en el frente 931 bibliotecas e hizo más de 150.000 envíos de fondos bibliográficos a hospitales, cuarteles, sanatorios y otros (Safón, 1978), y repararía diariamente periódicos. Crea también la primera discoteca ambulante en España que contaba con 2.000 discos, y edita, además, el *Boletín Cultura Popular*, en el que exponía sus actividades. La actividad de Cultura Popular trataba de extenderse a todos los frentes de España (San segundo, 1996). Los libros enviados a cada grupo de combatientes se dirigían, para que se encargaran de ellos, a los comisarios de los batallones o a los milicianos de la cultura, al no estar las bibliotecas a cargo de bibliotecarios profesionales. Ahora bien, aunque los milicianos de la cultura eran los más capacitados para estas tareas, carecían de una sólida formación bibliotecaria y, para facilitar el trabajo a los encargados de estas, se enviaban los libros clasificados y acompañados de un catálogo. De esta forma, durante la guerra, se podían enviar las bibliotecas completamente organizadas a las escuelas instaladas en los refugios subterráneos, en los frentes en calma o en las casas próximas a las trincheras; así fueron creadas numerosas bibliotecas fijas y móviles en los cuarteles, hospitales, en la retaguardia y en el frente.

### 3.4. Reorganización del Cuerpo Facultativo

Los bibliotecarios de la administración pública se formaban, fundamentalmente, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. También la Escuela de Bibliotecarias de Cataluña va a formar numerosas mujeres que, igualmente, se van a incorporar a trabajar en las bibliotecas. Durante el periodo republicano se convocan varias oposiciones y se crea, en mayo de 1932, el Cuerpo de Auxiliares del Cuerpo Facultativo, a instancia del Gobierno republicano, para democratizar funciones del cuerpo y acercar las bibliotecas a la ciudadanía; es en este momento cuando ingresan numerosas mujeres en ambos.

Se estableció que debían conservar y custodiar los fondos que el Estado les encomendaba, pero sobre todo, lo que es más importante, debían facilitar la consulta de los fondos mediante la publicación de inventarios, catálogos e índices. Fruto de estas iniciativas

fueron varios trabajos como los elaborados por Juan Vicens de la Llave, María Moliner, Antonio Rodríguez Moñino, Tomás Navarro Tomás y Teresa Andrés.

#### **4. Cataluña: Biblioteca Nacional, Escuela de Bibliotecarias, Red de Bibliotecas**

La organización bibliotecaria catalana tuvo su gestación primigenia en el siglo XIX. Fue debida a la conjunción de un gran interés por la cultura y la lectura despertado en las clases sociales más desprotegidas que, además, carecían de medios materiales para la compra de libros. A ello contribuyó también el despertar del sentimiento nacionalista alimentado por los intelectuales catalanes. Estos factores desencadenarán en 1914, con la Mancomunidad de Cataluña, la consolidación de la organización bibliotecaria. La Mancomunidad de Cataluña fue proclive a la preservación y acrecentamiento de la cultura catalana apoyando a un grupo de intelectuales, y así su presidente, José Prat de la Riba, trató de forma preeminente colaborar en beneficio de esta protección de la cultura catalana. La institución cultural primigenia y gestora de las futuras creaciones bibliotecarias fue el Instituto de Estudios Catalanes, creado en 1909 a instancia de Prat de la Riba. Eugenio d'Ors colaboró en la fundación de las Bibliotecas Populares, que se crearon insertas en una organización bibliotecaria catalana bajo una gran biblioteca, la que será la Biblioteca de Cataluña. La Biblioteca del Instituto de Estudios Catalanes fue el germen para la creación de la misma, con la necesidad de establecer una biblioteca de estudios superiores con el objeto de preservar la cultura y la lengua catalana.

De forma paralela, las organizaciones obreras demandaban mayor accesibilidad y disponibilidad del acervo cultural. En 1915 se aprueba en la Asamblea de la Mancomunidad de Cataluña el Sistema de Bibliotecas (Gali, 1984), que se proyectarán como sucursales de la Biblioteca de Cataluña, lo que suponía una cooperación interbibliotecaria. En 1924, con el golpe de Estado del general Primo de Rivera, la Mancomunidad de Cataluña fue disuelta y se produjo un receso de las actividades bibliotecarias. La Central de Bibliotecas Populares quedó limitada en su ámbito de acción solamente a Barcelona, perdiendo competencia en el resto del territorio catalán.

Tras la instauración de la Segunda República española, de nuevo se retornó a la unicación catalana en el ámbito bibliotecario, que se obró por la disposición de octubre de 1931. Así quedaba agrupado el servicio por la Generalidad, y también las tareas técnicas quedaban bajo una única dirección, se concibe la creación de las bibliotecas catalanas como un sistema que ha sido un recipiente de la vida cultural catalana. Durante la Guerra Civil se continuó con el plan primigenio y con la red de Bibliotecas Populares que tenían a la cabeza la Biblioteca Nacional de Cataluña. El Gobierno de la Generalidad apoyó abiertamente el sistema bibliotecario catalán.

## 5. Creación de organizaciones bibliotecarias, promoción y protección patrimonio durante la Guerra Civil

Con la sublevación del general Franco contra el Gobierno de la República, diversas instituciones republicanas hicieron un gran esfuerzo por la cultura y la lectura popular y se produjo un incremento de actividades bibliotecarias. Además, cabe destacar la tarea desarrollada por otras organizaciones como sindicatos, asociaciones de diversa índole y partidos políticos, y los distintos gobiernos que se sucedieron. Todos ellos promovieron un desarrollo educativo y cultural que, en su conjunto, dio lugar a un movimiento instructivo de grandes magnitudes (Safón, 1978). Se crearon el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, las Milicias de la Cultura, el Servei de Biblioteques del Front y la Sección de Bibliotecas de Cultura Popular, que continuaron desarrollando su actividad durante la guerra.

### 5.1. Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico

Por Decreto de 5 de agosto de 1936, el Gobierno cesa en sus funciones a la Junta Facultativa, al Consejo Asesor y a los inspectores técnicos del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, y para sustituirlos en todas sus atribuciones y “regir los asuntos del Cuerpo” nombra una Comisión Gestora. Integrada por funcionarios del citado Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos, la preside Tomás Navarro Tomás, y forman parte de ella como vocales José Aniceto Tudela de la Orden, Luisa Cuesta Gutiérrez, Teresa Andrés Zamora, Francisco Rocher Jordá, Ricardo Martínez Llorente y Ramón Iglesia Parga, actuando como secretario Juan Vicens de la Llave (Pérez Boyero, 2010).

En 1937 el Gobierno republicano creó el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico, la disposición más importante sobre bibliotecas durante la guerra. El Consejo estaba formado por tres secciones: Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico. Las secciones estaban conformadas por distintas subsecciones: la secretaría de la Subsección de Bibliotecas Científicas la ocupaba Benito Sánchez Alonso, Bibliotecas Generales Juan Vicens de la Llave, Bibliotecas Escolares María Moliner y Extensión Bibliotecaria Teresa Andrés.

En 1936 se le encarga a la bibliotecaria María Moliner la dirección de la Biblioteca de la Universidad de Valencia y en junio de 1937 es nombrada directora de la Oficina de Adquisición de Libros y Cambio Internacional. Para orientar a los bibliotecarios rurales, redacta unas *Instrucciones para el servicio de pequeñas bibliotecas*, la primera obra de ese tipo publicada en España. Su aportación más valiosa a la biblioteconomía española es el *Proyecto de bases de un Plan de organización general de Bibliotecas del Estado* que presenta en 1937. La organización resultante del plan era detallada y rigurosa, con un marcado carácter coordinador y centralizador (San Segundo, 2010), lo que hace que María Moliner haya



elaborado la mejor planificación bibliotecaria realizada en España. Su plan organizó y estructuró las bibliotecas posibilitando una mejora y aprovechamiento de los recursos y su alcance fue grande pese a que al finalizar la guerra esta organización bibliotecaria fue anulada por completo.

En el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico también trabajó el bibliotecario Juan Vicens, quien hizo la traducción francesa del plan, en su obra *L'Espagne vivante: un peuple à la conquête de la Culture*, y la llevó a París con motivo de la Exposición Universal de 1937, al pabellón español. Allí se encontraba también la famosa pintura *Guernica*, encargo del Gobierno republicano a Pablo Picasso para denunciar los bombardeos de Alemania e Italia a la población civil ante la opinión pública internacional. Vicens viaja a París, a instancia del Gobierno republicano, para denunciar en el mismo pabellón, con su informe *Situación de las bibliotecas españolas durante la guerra*, la quema de bibliotecas y el desmantelamiento de todo el proyecto bibliotecario republicano: “La suerte de las bibliotecas que se encuentran actualmente en zona rebelde, la historia es simple, siempre la misma, el bibliotecario es fusilado, los libros son quemados y todos los que han participado en su organización son fusilados o perseguidos” (Vicens de la Llave, 2002).

El Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico crea, por iniciativa de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico que “procederá a la incautación o conservación en nombre del Estado de todas las obras, muebles o inmuebles, de interés artístico, histórico o bibliográfico que, en razón de las anormales circunstancias presentes, ofrezcan, a su juicio, peligro de ruina, pérdida o deterioro” (Pérez Boyero, 2010). En octubre de 1936 las tropas de Franco se encuentran en torno a Madrid, y en noviembre, mediante bombardeos aéreos, arrojan bombas incendiarias sobre la Biblioteca Nacional y el Museo del Prado, iluminados previamente con bengalas, señalando el objetivo. En diciembre de 1937 reiteran los ataques a la Biblioteca, junto a otros centros como la Academia de la Historia, la de Bellas Artes, el Archivo Histórico de Protocolos o la Biblioteca de la Academia Española aunque, sin duda, fueron las bibliotecas de las Facultades de Filosofía y Letras y de la Escuela de Arquitectura y el Archivo y la Biblioteca de Palacio, que se encontraban en pleno frente de guerra, los más expuestos a las destrucciones provocadas por los combates (Pérez Boyero, 2010).

Por consiguiente, se produjeron las evacuaciones del Museo del Prado y del Museo Arqueológico por parte de la Junta del Tesoro Artístico desde Madrid hacia Valencia, Barcelona y, finalmente, Ginebra, en las que participó María Teresa León quien dirigió la evacuación bibliográfica de El Escorial seleccionando manuscritos (siendo los códices árabes los más apreciados), incunables del primer año de la imprenta y libros raros y preciosos. En marzo de 1937, la Dirección General de Bellas Artes dispone que la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid envíe todas aquellas obras que, a juicio de dicha Junta, tengan interés, entre las cuales incluye estampas, códices e incunables. Los libros

llegaron a entregarse en Ginebra, a la Sociedad de Naciones, aunque las evacuaciones fueron muy incompletas e insuficientes por la difícil situación del trabajo realizado en tiempos de guerra. La totalidad del tesoro bibliográfico evacuado al extranjero por el Gobierno republicano retornó a España una vez finalizada la guerra. Otra parte del patrimonio bibliográfico se perdió, como un tercio de la biblioteca de la Universidad Complutense, y fue, en cierta forma, inevitable ya que estaba situada en el frente de guerra (Pérez Boyero, 2010).

Un ejemplo de lo que sucedió a los responsables de este trabajo sería el de Concepción Muedra Benedito, bibliotecaria, profesora auxiliar de Historia Medieval de la Universidad de Madrid y responsable de los Archivos provinciales del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico durante la guerra. Se exilió en México (San Segundo, 2007) en la década de los años cuarenta e impartió clase con otros bibliotecarios exiliados como José Ignacio Mantecón, Agustín Millares Carlo, Juan Vicens de la Llave y Adela Ramón.

## 5.2. Milicias de la Cultura

Milicias de la Cultura fue una organización creada durante la guerra con el fin de alfabetizar a los soldados. Para ello se servían de maestros, profesores de enseñanza media y de universidad. Fueron creadas mediante una Orden Ministerial de 30 de enero de 1937. Aunque las Milicias nacieron para impartir docencia a los combatientes, su tarea primordial fue la creación y organización de bibliotecas. Crearon en 1937 numerosas bibliotecas instaladas en cuarteles y frentes (unas 112 aproximadamente). La creación de estas se debió, en la mayoría de los casos, a la incautación de bibliotecas privadas y a las donaciones. Las Milicias completaron su fundamental actividad de organización de bibliotecas con la creación de unas Brigadas Volantes que trataban de solventar el alto índice de analfabetismo funcionando en la retaguarda. Estas Brigadas fueron creadas en 1937, según la Orden Ministerial de 20 de septiembre, tras unos meses de trabajo y experiencia de las Milicias. Las Milicias también poseyeron una publicación que comunicaba y describía los trabajos llevados a efecto: se trataba de *Armas y Letras*. Finalmente, tal como se ha dicho, la organización de las bibliotecas de las Milicias de la Cultura tuvo cierta similitud respecto a la organización de las bibliotecas de Cultura Popular, al igual que el Servei de Biblioteques del Front, creado para el ámbito catalán.

## 5.3. Servei de Biblioteques del Front

La Generalidad de Cataluña creó en 1937 un organismo con una finalidad y funciones similares a las desempeñadas por Cultura Popular. Se trataba del Servei de Biblioteques

del Front, que creó numerosas bibliotecas en frentes y hospitales. Al igual que Cultura Popular tenía relaciones con el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico y además se relacionó con el servicio de Bibliotecas Populares de la Generalidad. Al igual que las otras organizaciones bibliotecarias que trabajaban en el Ejército Popular, como Cultura Popular y las Milicias de la Cultura, mantuvo una estrecha relación con la Red de Bibliotecas Populares de Cataluña.

Numerosos bibliotecarios colaboraron en el Servei, como Josefa Callao Mínguez (San Segundo, 2010), licenciada en Filosofía y Letras, que había ingresado en el Cuerpo Facultativo en 1931. Perteneció a la Federación Universitaria Española, agrupación de estudiantes universitarios, junto con María Victoria González Mateo y Carmen Caamaño. Destinada al Archivo de la Corona de Aragón de Barcelona en 1931, se casó con Antoni M. Sbert, diputado catalán y Consejero de Cultura de la Generalidad de Cataluña, quien creó junto a Jordi Rubió i Balaguer el Servei de Biblioteques del Front de Guerra de Cataluña.

Otras bibliotecarias catalanas también colaboraron con el Servei de Biblioteques del Front, como Rosa Granés, que en enero de 1939 hace su último viaje en el bibliobús y se exilia a Francia. Así mismo, se marcha al exilio a Francia la bibliotecaria catalana Antonia Pineda, que partió con su marido, el alcalde Serra i Moret, militante del PSUC. Pepa Callao también se exilia en Francia en 1940, con 33 años, y en 1942 en México. Habrá otras.

## **6. Política del nuevo Estado en las bibliotecas: quema, incautación y depuración**

En el nuevo régimen, surgido de la Guerra Civil con una dictadura militar, la represión adoptó múltiples formas, entre ellas la incautación y la depuración de bibliotecas. Durante la guerra se produjo la quema sistemática de bibliotecas, como es usual en los conflictos bélicos que persigue la destrucción del patrimonio bibliográfico y documental del vencido, y una vez finalizada esta, conti uó.

El Decreto de 13 de septiembre de 1936 fue el prolegómeno para dismantelar la administración republicana, se declaró fuera de la ley a personas, partidos y agrupaciones políticas que hubieran integrado el Frente Popular, disponiendo el embargo e incautación de sus bienes. La incautación fue una herramienta de las tropas del general Franco que, a fin de financiar los gastos de la guerra y del aparato estatal que iban construyendo, despojó de bienes y propiedades a profesores, catedráticos y bibliotecarios, a quienes les fueron incautadas también sus bibliotecas personales “por traidor a la Patria”, tal como se extrae del contenido de los expedientes sancionadores impuestos.

## **7. Conclusiones: preservar para la sociedad la educación y la cultura**

Las primeras bibliotecarias en la protección del patrimonio bibliográfico marcaron un gran hito. Se ha olvidado, en muchos casos, la magna labor que habían realizado y el gran esfuerzo de salvaguardar el patrimonio bibliográfico, depositado en bibliotecas e instituciones públicas o privadas. Preservar el patrimonio bibliográfico de un país, conformado a lo largo de los siglos, es imprescindible, pues en el mismo recae nuestra herencia cultural. Estas bibliotecarias, intelectuales, jóvenes, vanguardistas y feministas, conformaron la primera generación de mujeres que acceden a los estudios universitarios y ocupan trabajos cualificados, coincidiendo muchas de ellas en la Universidad de Madrid. Trataron de hacer el sueño de la cultura y de la modernidad realidad. La violencia de la guerra y de la posguerra truncó sus sueños y sufrieron exilio, muerte y desaparición, por lo que van a ocultar su actividad como bibliotecarias republicanas, guardarán silencio e invisibilizarán toda aquella inmensa actividad, protegiéndose y protegiendo a los suyos. Pagaron con sus propiedades, con su trabajo, e incluso, con sus vidas su compromiso y sueños con la educación y la cultura. La preservación bibliográfica promovida por aquellas primeras bibliotecarias, que con una perspectiva visionaria de la relevancia de la preservación del patrimonio bibliográfico y documental, nos alcanza a hoy su borrada memoria.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Andrés, Teresa (1937)**. "Cultura popular y su Sección de Bibliotecas". En *Labor Cultural de la República durante la guerra*. Valencia: Gráf. Vives Mora.
- **Amo, M<sup>a</sup> Cruz del (2009)**. "La educación de las mujeres en España de la amiga a la universidad". En *Participación educativa*. 11, 8-22.
- **Armendáriz Sánchez, Saúl y Ordóñez Alonso, Magdalena (1999)**. "La aportación de los refugiados españoles a la Bibliotecología Mexicana: notas para su estudio". En *Clío: History and History Teaching*, 8. Obtenido de <http://clio.rediris.es/pdf/exilio.pdf> [consulta: 2-09-2018]
- **Calvo, Blanca y Salaberrria, Ramón (2005)**. *Biblioteca en Guerra*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- **Castro Escamilla, Minerva y Armendáriz Sánchez, Noé (2003)**. "Historia de la documentación en México". En *XXXIV Jornadas Mexicanas de Biblioteconomía* [Puerto Vallarta, Jalisco (México), 14-16 de mayo de 2003]. Obtenido de <http://eprints.rclis.org/6093/1/MINERVACASTRO....pdf>
- **Claret, Jaume (2006)**. *El atroz desmoche. La destrucción de la Universidad española por el franquismo, 1936-1945*. Barcelona: Crítica.
- **Cortés Alonso, Vicenta (2008)**. "Una cuestión de terminología y del uso de las preposiciones: el archivo general de la guerra civil, en Salamanca". En *Ebre* 38, 3, 1-10.
- **López-Ríos Moreno, Santiago y González Cárceles, Juan Antonio (coms.) (2008)**. *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30* [cat. exp.]. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Madrid, Ediciones de Arquitectura. Fundación Arquitectura COAM.
- — (2008). "Historia de los Tribunales de Responsabilidades Políticas". En *Fuentes para la historia de la Segunda República, la Guerra Civil y el franquismo*. Obtenido de <http://fuentes-guerracivil.blogspot.com/2008/03/1939-ley-de-responsabilidades-politicas.html> [consulta: 2-09-2018].
- **Gallego Rubio, M<sup>a</sup> Cristina (2010)**. *Juana Capdevielle San Martín. Bibliotecaria de la Universidad Central*. Madrid: Editorial Complutense.
- **Galí, Alexandre (1984)**. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900 a 1936. Llibre XI, Biblioteques populars i moviment literari*. Barcelona: Fundació Alexandre Galí.
- **González, Lía (2008)**. *El patrimonio bibliográfico español*. Obtenido de <http://www.bibliopos.es/Biblion-A2-Historia-libro-biblioteca/13patrimonio-bibliografico-espana-Legislacion.pdf>
- **Gómez Andrés, Antoni (2013)**. *Teresa Andrés. Biografía*. Valencia: Universidad de Valencia.
- **Gómez Blesa, Mercedes (2009)**. *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*. Madrid: Ediciones del laberinto.
- **Infantes de Miguel, Víctor (1995)**. Necrológicas. *Ha muerto María Brey Mariño*. En *El País*, (08/02/1995). Obtenido de [http://www.elpais.com/articulo/agenda/Ha/muerto/Maria/Brey/Marino/elpepigen/19950208elpepiage\\_5/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/agenda/Ha/muerto/Maria/Brey/Marino/elpepigen/19950208elpepiage_5/Tes/)
- **Massot i Muntaner, Josep (2000)**. *Antoni M. Sbert, agitador, polític i promotor cultural*. Barcelona: Abadía de Monserrat.
- **Memoria Histórica, BNE:** [http://www.bne.es/productos/MemoriaHistorica/docs/ArchivoBN\\_Guerra\\_Civil.pdf](http://www.bne.es/productos/MemoriaHistorica/docs/ArchivoBN_Guerra_Civil.pdf)

- **Montero Caldera, Mercedes (1999).** "Vida de Carmen Caamaño Díaz. Una voz del exilio interior". En *Espacio tiempo y formas, Serie V historia contemporánea*, 12, 239- 265. Obtenido de <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie5-A891D982-F759-529A-B4B1-716FC7451B9C&dslD=PDF>
- **Otero Carvajal, Luis E. (2006).** *La destrucción de la ciencia en España: depuración universitaria en el franquismo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- **Pérez Boyero, Enrique (2010).** "El Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y la protección y evacuación del patrimonio histórico en la España republicana". En Colorado Castellary, Arturo (coord.), *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra*, congreso internacional [Madrid, 2010], 125-158. Obtenido de <https://eprints.ucm.es/12430/1/007Perez.pdf>
- **Rubio Mayoral, Juan Luis (1994).** "La depuración de la cultura popular. La universidad y el Ateneo de Sevilla en la censura de libros durante la guerra civil". En *Congresuales. Educación Popular*, Tomo III. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 251-266. Obtenido de [http://www.represura.es/represura\\_5\\_junio\\_2008\\_articulo6.html](http://www.represura.es/represura_5_junio_2008_articulo6.html)
- **Salaberria, Ramón (2005).** "Paisajes para Teresa Andrés, bibliotecaria en tiempos de guerra (1936-1938)". En *MÉI: Métodos de Información*, 1 (1), 25-34.
- **Safón, Ramón (1978).** *La educación en la España Revolucionaria*. Madrid: La Piqueta.
- **San Segundo, Rosa (1996).** *Sistemas de organización del conocimiento: la organización del conocimiento en las bibliotecas españolas*. Madrid: Boletín Oficial del Estado, Universidad Carlos III de Madrid. Obtenido de [http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/4256/2/sansegundo\\_sistemas\\_1996.pdf](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/4256/2/sansegundo_sistemas_1996.pdf)
- — (2000). *La actividad bibliotecaria durante la Segunda República Española*. Madrid: Universidad Complutense. Obtenido de <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num10/paginas/pdfs/rssegundo.pdf>
- — (2007). "El exilio bibliotecario republicano de 1939 en México". En Gimeno Perelló, Javier; López López, Pedro y Morillo Calero, M<sup>a</sup> Jesús (coords.), *De volcanes llena: Biblioteca y compromiso social*. Gijón: Trea.
- — (2010). "Mujeres bibliotecarias durante la II República: de vanguardia intelectual a la depuración". En *Participación educativa*, n<sup>o</sup> extra 1, 134-164. Obtenido de [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12589/mujeres\\_sansegundo\\_2010.pdf](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12589/mujeres_sansegundo_2010.pdf)
- **Tobío, María (2006).** *Anacos da vida dunha Muller galega*. A Coruña: Edición do Castro.
- **Torres, Rafael (2009).** *Nuestra señora de la Cuneta*. Gijón: Nigra Trea.
- **Ventura, Nuria y Gascón, Jesús (2006).** "María Teresa Boada i Maria Cugueró. 'Érem tan, tan innocents...'". En *Item*, 44, 113-131.
- **Vicens de la Llave, Juan (2002).** *España viva: el pueblo a la conquista de la cultura*. Madrid: Vosa.

## REFERENCIAS DE ARCHIVO

- **Archivo Central del Ministerio de Educación y Cultura.** Expedientes de depuración 1936-1948, Legajos: 13.051-13.053; 14.062; 14.068-14.071; 14.085-14.086; 22.444; 22.471, y 21.663.





**LUIS P.  
ORTEGA  
HURTADO**

---

**María Zambrano:** un  
nuevo ciclo de pensamiento  
divulgado en la prensa

## Un pensamiento necesario y revolucionario

Mucho se ha escrito ya sobre la importante aportación del pensamiento de María Zambrano al campo de la filosofía. Su forma de entender el mundo supone una visión renovadora a un modo de plantear la vida que se encontraba caduco. Aunque tarde, y no sin el esfuerzo de un grupo muy reducido de personas que consiguieron devolver a la malagueña al lugar de honor que le correspondía (lugar que, por cierto, le había sido arrebatado por su condición de exiliada y también, por qué no decirlo, por ser mujer), a día de hoy hablar de María Zambrano es sinónimo de modernidad y de futuro.

Hija de uno de los siglos más violentos que se conocen, su pensamiento estuvo muy condicionado por los hechos dramáticos que la acompañaron a lo largo de toda su vida. Quizás por esta razón, sus reflexiones sobre política, educación o humanismo adquieren esa dimensión universal que muy pocas obras alcanzan con el paso del tiempo. Sus postulados se nos antojan “luces guía” de un faro que en épocas como la actual iluminan más que nunca y sirven de referencia y de aviso para navegantes. La obra de Zambrano bascula en planteamientos tan universales como la búsqueda de la verdad, la dignidad y el derecho y la necesidad de ser personas en un sistema democrático que nos permita ser libres y convivir en paz. Concretamente, en el que llegaría a ser su último artículo antes de morir, la filósofa malagueña llegará a afirmar sobre la paz: “La paz es mucho más que una toma de postura: es una auténtica revolución, un modo de vivir, un modo de habitar el planeta, un modo de ser persona”<sup>1</sup>.

De igual modo, la vida pública de Zambrano no está exenta de un compromiso entusiasta que la lleva a ejercer responsabilidades institucionales (es la primera mujer que conocemos que haya fundado un partido político, el Frente Español), como responsabilidades educativas y sociales (durante el Gobierno de la II República estuvo colaborando en las Misiones Pedagógicas y más adelante sería nombrada consejera del Consejo Nacional de la Infancia Evacuada). Este compromiso del que hablamos, extremo durante los años que duró la Guerra Civil, la obligará a tener que salir de España, pudiendo solo regresar 45 años después.

María Zambrano, pionera en muchos aspectos, se convirtió en una de las primeras intelectuales españolas en usar la prensa para influir sobre el mundo que le tocó vivir. La pensadora estaba convencida de que solo cuando la filosofía baja de la tribuna académica y habla al pueblo llano sobre las cuestiones que a este le interesan, esta remontaría y sería de interés para el pueblo. Por eso, habla constantemente de una filosofía vinculada con la vida y con la sociedad de su momento histórico. Muchas de las claves ideológicas de la filósofa van a quedar expresadas en los más de quinientos artículos publicados a lo

---

<sup>1</sup> Zambrano, 1990.

largo de toda su vida en los diferentes diarios y revistas de aquellas ciudades en las que residió. Esta presencia constante en la prensa escrita, a través de ensayos y artículos filosóficos, prueba la contribución e influencia en la sociedad de la que fue contemporánea. La prensa se convierte, para intelectuales de la talla de Ortega o Zambrano, en un medio de divulgación filosófica que pretende penetrar en la conciencia de la sociedad, transmitiendo ideas sobre la vida, conduciendo al lector por los caminos de la reflexión para abrir los ojos ante la realidad compleja que les rodea. Afirmará Zambrano:

“Se ha hecho a la cultura española el reproche de no haber fabricado una metafísica sistemática al estilo germánico, sin ver que hace ya mucho tiempo que todo era metafísica en España. No se hace otra cosa apenas; en el ensayo, en la novela, en el periodismo inclusive y tal vez donde más”<sup>2</sup>.

Muy lejos del modo en que otros filósofos europeos intentan introducir su pensamiento a lo largo del tiempo, a partir de tratados o libros, Zambrano va a usar la prensa como vehículo predilecto de su filosofía

“Ciertos poetas y pensadores —escribe— son como el sustituto del artículo de periódico. Pues dicho sea de paso es muy de notar que en las culturas nórdicas el filósofo, el profesor, el tratadista no den su pensamiento sino en libros o en revistas de su disciplina, no salga a la calle para todos, según contrariamente sucede con el pensador latino de origen mediterráneo”<sup>3</sup>.

## Una reflexión en constante evolución

La filosofía de Zambrano se va a expandir desde su inicio ocupando espacios cada vez más alejados de su centro, al igual que una gota se extiende sobre un agua en calma ampliando su eco en círculos concéntricos. De este modo, si su reflexión primera se va a ocupar de los colectivos más próximos y vulnerables a su entorno (como lo eran, por aquel entonces, las mujeres, los jóvenes y los obreros y campesinos, colectivos que carecían de voz en la opinión pública y además, como era el caso de las mujeres, también carecían de voto), con el tiempo, su pensamiento va a ir evolucionando hacia cotas más amplias donde la idea de persona se convertirá en el paradigma de la dignificación y la convivencia humana. Como ya veremos un poco más adelante, en el proyecto de realización de la persona se encuentra su verdadero trabajo. Igualmente en lo político, su postura reivindicativa y combatiente por una España republicana se tornará, en un primer momento,

<sup>2</sup> Zambrano, 1937.

<sup>3</sup> Zambrano, 1936: 4.



FIGURA 1. María Zambrano en Cuba.

contraria ante la situación descontrolada de un país a las puertas de la guerra y, en años sucesivos, se volverá más profunda y reflexiva ante los inmediatos sucesos que vaticinan un viraje fascista de la vieja Europa. En lo filosófico, la gota germinal de su maestro Ortega se transformará, muy pronto, en un planteamiento renovador donde el pensamiento racionalista quedará superado por la razón poética zambranianiana, donde la razón y la intuición poética despertarán en nosotros nuestra conciencia con la misma fuerza.

La prensa, medio del que se servirá la autora para manifestar gran parte de su pensamiento a lo largo de su vida, no va a ser ajena a esta evolución y va a convertirse en testigo y a la vez en receptor de una filosofía instalada en el exilio. El pensamiento de Zambrano irrigado en los periódicos y revistas de las ciudades en las que vivió, sugiere varias etapas atendiendo a esta evolución ideológica de la que hablamos. La primera etapa en España terminará con el exilio en 1939. En ella Zambrano adquirirá una toma de postura activa, valiente y comprometida. En un tono reivindicativo y muy contundente, su defensa de la república, su lucha por los derechos sociales de los colectivos más desfavorecidos y la reivindicación del intelectual ausente en el plano político y social la van a llevar a publicar multitud de artículos en diarios y revistas especializadas durante aquellos años. Posteriormente, el fracaso del Gobierno de la Segunda República y la posterior Guerra Civil habrían de ocupar la mayor parte de sus escritos. Poco a poco, en una segunda etapa, ya instalada en el exilio, se produce un cambio hacia nuevas cuestiones más filosóficas, ocupando los espacios de los que dispondrá la escritora tanto en la prensa diaria como en las diferentes revistas especializadas. En este cambio de estilo, el tono poético irá gozando cada vez de mayor presencia. Sus escritos, impregnados de una profunda inquietud política y de cierta angustia vital, van a ir transformándose y dirigiéndose a la vez a descubrir y a construir un nuevo método, una nueva concepción filosófica sobre el modo en que percibimos e interactuamos con la vida. En la prensa se observa su andar filosófico, su tantear hasta la meta, su evolución hasta alcanzar el nuevo método: el de la “razón poética”. Por último, tras su regreso a España en 1984, María Zambrano, exiliada y desconocida en su país, habiéndose convertido en uno de los testimonios más dramáticos de nuestra historia española reciente, aprovechará la prensa para reflexionar, desde el magisterio que le otorgan gozar de una mente lúcida y de una madurez y experiencia privilegiada, sobre el fenómeno del exilio.

### **Por un nuevo modelo de organización nacional y participación ciudadana. 1ª Etapa**

Sus primeras apariciones en prensa comienzan en 1928, año en el que María Zambrano adquiere un papel más comprometido con su realidad y comienza su andadura filosófica-literaria en el seno de aquella generación de estudiantes. Sus primeros artículos giran en torno a la mujer, a la preocupación por el obrero y el campesino y, sobre todo, sobre su concepción democrática de la libertad. A través de las páginas del periódico madrileño *La Libertad* y, después, en la sección “Aire Libre: De la nueva generación” de *El Liberal*, la filósofa irá manifestando su postura ante los problemas fundamentales que asolan al país. En estos primeros artículos, Zambrano desea contribuir en la integración de los diferentes grupos sociales, ya sean jóvenes, maduros, mujeres, campesinos, “maestros consagrados”, etc., para que participen de una política cuya actividad debe buscar el bien común.

Para la autora, “todos –hombres y mujeres– estamos obligados a hacer política”<sup>4</sup>. En el caso concreto de la mujer, la escritora va a dedicar varios artículos a concienciar de la necesidad de que este grupo participe de forma activa. En uno de sus primeros artículos concluye Zambrano:

“La energía que no supieron verter en alarido, grito, agitación exaltada, nuestras señoritas del siglo XIX –atentas a pintar mariposas– debemos tenerla las chicas de este ‘frívolo siglo XX’, transformada, invertida, fructificada, en sereno laborar, en lucha decidida y fi me, dispuestas de una vez, por libre voluntad, a despedir de nuestro esquema social la triste pesadilla de la esclavitud femenina”<sup>5</sup>.

La escritora habla incluso de “obligación” cuando se refiera a los compromisos que, en su opinión, deberán adquirir ciertos sectores, como en el caso de las mujeres más jóvenes, que por serlo, representan un doble valor: el de la propia juventud, no mancillada ni adulterada por cuanto hay de “podrido” en la política tradicional, y el de ser mujer, cuyo valor intrínseco queda ligado al de estar “inéditas” en este campo. Su convencimiento ante el advenimiento de un orden nuevo, de una nueva estructura social, plantea como imprescindible “la integración espiritual de la juventud toda, masculina y femenina, burguesa y obrera”<sup>6</sup>. En estos primeros artículos, la autora va a sentar las bases de un orden nuevo, de una nueva estructura del mundo, de un modo nuevo de hacer política y de crear ciudad: integradora, capaz de representar a toda una sociedad. En sus palabras: “Es, pues, en su raíz, la libertad esencialmente democrática –fiel a sí misma–, se condiciona por la ajena”<sup>7</sup>.

En esta primera etapa, por tanto, María Zambrano va a ver en los jóvenes y en las mujeres dos nuevas fuerzas cuyas voces debían pasar del olvido a una incorporación en el plano activo: “Hoy es el momento en que el ámbito de lo humano se enriquece con estas aportaciones nuevas, inauditas, del joven y de la mujer”<sup>8</sup>. Estas distinciones que María Zambrano hace de género, clase social, etc., van a ser superadas por la influencia del personalismo francés, especialmente de Mounier por la que ella siente una gran admiración, por la idea de persona que va a dominar su pensamiento político posterior.

Pero como ya hemos adelantado, la guerra supondrá un cierre dramático para esta primera etapa en su pensamiento. Poco después del Alzamiento Nacional (18 de julio de 1936) Zambrano va a adquirir un tono más combativo en sus escritos atendiendo a su

---

<sup>4</sup> Zambrano, 1928a.

<sup>5</sup> Zambrano, 1928b.

<sup>6</sup> Zambrano, 1928c.

<sup>7</sup> Zambrano, 1928d: 3.

<sup>8</sup> Zambrano, 1930: 22.





FIGURA 2. Generación del 27.

utilidad para la sociedad. “La inteligencia –dirá– tenía que ser también combatiente”. En este sentido, la autora va a reclamar en aquellas publicaciones periódicas contrarias al régimen golpista (*El Mono Azul* o *Hora de España*, por citar algunos ejemplos) la implicación de los intelectuales, muchos de los cuales estaban alejados de la realidad del conflicto<sup>9</sup>. Si la reiterada crítica a esta actitud de los intelectuales va a ser numerosa en estos años, también encontraremos ejemplos de lo contrario, ella ensalza a aquellos otros que, motivados por la revolución, “asumen relieves de conversión sólo comparable –en sus palabras– a la leyenda de los santos”<sup>10</sup>, mostrándose como ejemplos para el ciudadano que, atrincherado en el campo de batalla, comparten su mismo destino. “Los más valiosos escritores –añá mará Zambrano– luchan en el frente con el fusil u organizan ese otro frente, no menos eficaz, de la cultura y el aliento a las milicias”<sup>11</sup>. Los numerosos trabajos publicados desde el estallido de la Guerra Civil y su posterior análisis sobre la contienda, le llevarían a publicar su segundo libro: *Los intelectuales en el drama de España*.

<sup>9</sup> Zambrano, 1936.

<sup>10</sup> Zambrano, 1936.

<sup>11</sup> Zambrano, 1936.

## Filosofía hecha en el exilio. La razón poética. 2ª Etapa

Con su largo exilio comenzaría la segunda etapa a la que nos referíamos anteriormente. Ya no ejercerá su actividad política directamente, pero se constituirá en maestra e investigadora justamente de esta actividad. Su presencia en los diarios no será tan notoria como en las revistas especializadas. Es un período de madurez, de plenitud. Aquella imagen de su abandono de España permanece grabada en su memoria durante toda su vida<sup>12</sup>, marcando también la frontera con relación a la política. En sus palabras: “Aunque salí hace tiempo de los avatares políticos, yo no me olvido. Por más que suene otra música”<sup>13</sup>.

Con el artículo “Isla de Puerto Rico. Nostalgia y esperanza de un mundo mejor”, publicado el 28 de julio de 1940 en el diario puertorriqueño *El Mundo*, María Zambrano retomará la cuestión política, pero de un modo más reflexivo, abandonando la prosa beligerante y dando paso a un estilo más retórico, propio de la oratoria. Este artículo representa una pieza clave dentro de su producción tanto periodística como literaria puesto que en él la autora va a establecer los que, según ella, son los principios fundamentales de la convivencia política. “Los principios —escribe— son lo que edifica, lo capaz de levantar y mantener en pie y al par cubrirnos; lo más hondo e invisible y lo más alto y luminoso. Y estos principios [...] los podemos concretar ahora en unas palabras: Democracia y Libertad”<sup>14</sup>.

En el ensayo “La agonía de Europa”<sup>15</sup>, publicado unos meses después en la revista literaria *Sur*<sup>16</sup> de Buenos Aires (Argentina), vemos como Zambrano, a partir de sus reflexiones sobre España, va a meditar sobre Europa compartiendo la coherencia y fidelidad de las ideas políticas defendidas en estos años y concretadas sobre los principios a los que hacía alusión en “Isla de Puerto Rico”. En este escrito, la reflexión se sitúa sobre Europa y la proliferación en el continente de sistemas totalitarios como el nazismo o el fascismo.

<sup>12</sup> En Zambrano, 1989, relata uno de los momentos más amargos durante su salida de España. En sus palabras: “Recuerdo cómo atravesé la frontera entre medio millón de españoles. Tengo que hacer un esfuerzo para olvidar esa imagen terrible en la memoria, esa memoria que es mediadora también, pero puede aplastarnos, devorarnos”.

<sup>13</sup> Zambrano, 1987.

<sup>14</sup> Zambrano, 1990: 3.

<sup>15</sup> Posteriormente, bajo este mismo título, María Zambrano reuniría cuatro textos escritos entre 1940 y 1944. Nos referimos al libro de María Zambrano *La agonía de Europa*, publicado por la editorial Sudamericana, en Buenos Aires (Argentina) en 1945. Los ensayos incluidos son: “La agonía de Europa”, publicado en el número 72 de la revista argentina *Sur* (1940); “La violencia europea”, publicado también en *Sur*, en su número 78 (1941); “La esperanza europea”, en el número 90 de *Sur* (1942); y “La destrucción de las formas”, en número 14 de la revista mexicana *El hijo pródigo* (1944).

<sup>16</sup> Fundada y dirigida por Victoria Ocampo (1891-1979), *Sur* se convirtió en una de las más importantes revistas literarias del mundo.



FIGURA 3. María en el Parainfante de La Habana.

Para María Zambrano, la Europa que ahora agonizaba había asentado sus bases en la filosofía de la razón racionalista y sus variantes, degenerando en los distintos movimientos totalitarios que ahora asolaban a todo el continente. En aquel marco de referencia como fue la Segunda Guerra Mundial, su pensamiento y sus reflexiones estuvieron sólidamente vinculadas a Europa y al fenómeno de la violencia, así como a una fuerte crítica al racionalismo.

Sin duda, el pensamiento político de María Zambrano encuentra su máxima expresión en su libro *Persona y Democracia*<sup>17</sup>. Con este libro, la pensadora, inmersa en una época de la historia plagada de absolutismos tanto políticos como ideológicos, va a reflexionar sobre el hombre dignificando el lugar que ocupa en la sociedad y que en su contemporaneidad había sido reducido a la nada. En reacción afirma que la época actual está dominada –según la autora– por la idea de persona “como algo original, nuevo, realidad radical irreductible a ninguna otra” (Zambrano, 2004: 77) y que esta constituye el sentido de la sociedad y de la historia. La democracia es el clima social adecuado para el desarrollo de la persona: “Si se hubiera de definir la democracia podría hacerse diciendo que es la sociedad en la cual no sólo se es permitido, sino exigido, el ser persona” (Zambrano, 2004: 169).

<sup>17</sup> Publicado por el Departamento de Instrucción Pública de San Juan de Puerto Rico en 1958.



FIGURA 4. María en La Habana.

“La gran novedad —añade Zambrano— del orden democrático es que ha de ser creado entre todos”. Y esa participación de todos ha de ser en cuanto personas, superando, por tanto, las diferencias de sexo, edad, religión, raza, etc.

Como ya dijimos, en esta segunda etapa María Zambrano no ejercerá su actividad política directamente y la presencia de artículos en los diarios sobre esta cuestión disminuirá en oposición a los puramente filosóficos que irán en aumento. En este sentido, son abundantes los artículos en los que Zambrano va a desarrollar su nuevo método: el de la razón poética. “El hombre persigue el conocimiento creador”<sup>18</sup>, afirmará la autora en uno de los últimos artículos publicados en el suplemento “Culturas” de *Diario 16*. Zambrano va a acusar al paradigma que le precede de olvidarse de la razón intuitiva y va a proponer un nuevo método: el de la *razón poética* que establece que razón discursiva y razón intuitiva constituyen el saber. La *razón discursiva* para Zambrano no va a ser suficiente, ha de ser además *poética*, volviendo con ello al planteamiento de Aristóteles que había afirmado que “razonamiento e intuición constituyen la filosofía”. Y la palabra *poética* para la fil -

<sup>18</sup> Zambrano, 1990: 3.

sofa juega aquí un doble sentido: se refiere por un lado a aquellas intuiciones puras que albergamos y no pueden ser demostradas y que nos permiten pensar razonadamente. Y por otro lado, poética en el sentido etimológico del término, esto es, creadora por la palabra o, como ella dice, “filosofar es expresar lo que se siente”.

Aunque el concepto de *razón poética* no lo tiene claro desde el principio, lo va a ir depurando poco a poco. Zambrano partirá de las afirmaciones de su maestro Unamuno quien afirma: “Poeta y filósofo son hermanos gemelos si es que no la misma cosa” (Unamuno, 1983: 63), o también: “Poeta y filósofo es lo mismo... Todo gran filósofo es un poeta y todo gran poeta es un filósofo” (Unamuno, 1983: 31). Hasta muy tardíamente, la razón poética estaba concebida como el vínculo de unión entre poesía y filosofía, en un intento por unir literatura y pensamiento. Sin embargo, poco a poco, el concepto va a ir evolucionando.

Zambrano comprenderá, leyendo a Aristóteles, que su concepto de poesía y filosofía como método de conocimiento se encuentra estrechamente vinculado con la intuición y el razonamiento. Va a ir poco a poco evolucionando su concepto de razón poética en el sentido de elucubración, por un lado, e intuición y capacidad creadora, por otro.

En definitiva, no podemos separar la razón de la intuición. Y todo ello se expresa con la palabra poética. En el sentido griego de *poiética*, que significa inspiración o revelación. María Zambrano escribe sobre autores en los que ella encontrará la expresión de esa razón poética que venía defendiendo. Podríamos plantearlo como un deseo de búsqueda del pensamiento filosófico contenido en los textos más próximos.

A este época van a pertenecer un gran número de artículos sobre autores a los que Zambrano profesará una gran admiración y en los que va a descubrir aspectos esenciales de la conciencia. Este descubrimiento de la conciencia (entendamos por ello la actitud de filosofar), nos dirá Zambrano, “se verificó en España no a través de un filósofo, sino de la manera poética en su más amplio sentido”<sup>19</sup>.

Encabezando esta gran lista podríamos comenzar hablando del autor sobre el que la pensadora malagueña profesará una mayor admiración: Miguel de Cervantes. Junto a él, debemos señalar a otro gran exponente de la literatura española en el que la escritora se inspirará para sentar las bases de su pensamiento. Nos referimos a Francisco de Quevedo.

Contemporáneos a Zambrano, muchos serían los poetas y escritores a los que la pensadora dedicara sus páginas en las distintas revistas y publicaciones periódicas de aquellos años. Algunos de los más importantes que marcarían su trayectoria vital y profesional, y en cuyo pensamiento Zambrano encontraría el germen de su brillante razón poética,

---

<sup>19</sup> Zambrano, 1951: 86.



serían Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Fernando de los Ríos, Marino Piazzola, Pablo Neruda, el poeta Jorge Santayana, Mariano Picón Salas, Lydia Cabrera, el escritor italiano Giacomo Natta, Rosa Chacel, etc.

Junto a las reflexiones sobre la razón poética, a lo largo de sus artículos serán recurrentes otros temas como los sueños, el tiempo, el método filosófico o el estudio del fenómeno del exilio, entre otros.

### El saber de la experiencia<sup>20</sup>. 3ª Etapa

Tras su exilio, la pensadora incansable, la buscadora de la verdad, volverá a España publicando, en los diarios de mayor impacto de nuestro país, las claves de una filosofía silenciada hasta el momento y elaborada en un exilio que habría de durar 45 años. En aquellos textos insistirá la malagueña en una férrea crítica al racionalismo, causante, según la autora, del olvido de la razón intuitiva.

“Nuestro racionalismo occidental nos lleva al error de dar crédito, por encima de otro testimonio, a la palabra y ¡ay, error!-, a la palabra deliberadamente explicativa. Todavía creemos que las razones son la verdad, la verdad del alma humana”<sup>21</sup>.

Igualmente, otros artículos recuperarán algunas de las teorías ya planteadas con anterioridad por la filósofa en revistas especializadas. Es el caso de los textos referidos al *Tiempo*<sup>22</sup> o al *Método*<sup>23</sup> que no nacen como reflexiones inéditas sino como pequeñas revisiones de textos anteriores más largos.

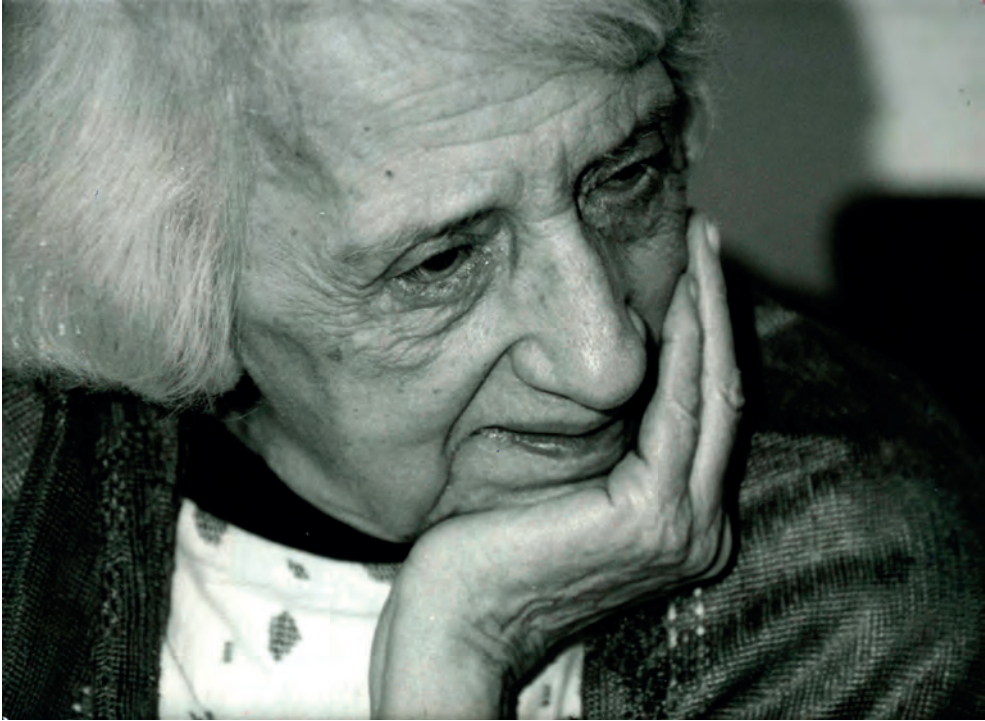
Destaca de esta última etapa el estudio que la pensadora hará del exilio. El exilio es una tara histórica que viene arrastrándose desde hace siglos. Pero entre todos los que han sufrido el exilio nadie hizo una reflexión tan seria y tan profunda sobre el mismo como María Zambrano. Ella llega a afirmar que concibe el exilio como su patria porque lo vivió cuarenta y cinco años. “Para mí –escribe– desde esa mirada de regreso el exilio que me ha tocado vivir es esencial. Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio

<sup>20</sup> Título de uno de sus artículos publicados tras su regreso a España en *Diario 16* en el suplemento “Culturas”. Zambrano, 1985: III.

<sup>21</sup> Zambrano, 1986: 8.

<sup>22</sup> Es el caso del artículo “Tiempo de nacimiento”, publicado en *Diario 16* en la página 8 del Suplemento “Culturas” en septiembre de 1985 que resume algunas de las ideas ya planteadas en su ensayo “La multiplicidad de los tiempos” de 1955.

<sup>23</sup> Uno de los textos de esta última etapa donde mejor va a exponer la filósofa su método es en el artículo “Del escribir”. Publicado en *El País* (16 de junio de 1985) la malagueña va a mostrarnos el camino que, según ella, nos conduce a “la belleza del puro pensamiento”.



**FIGURA 5.** Primer plano del regreso.

ha sido como mi patria o como una dimensión de una patria desconocida, pero que, una vez que se conoce, es irrenunciable”<sup>24</sup>. Ella plantea en sus escritos una guía para el exiliado, un lenguaje como salvación para el que se queda sin patria.

### **Conclusiones: “Toda vida está abierta a un afuera”**

María Zambrano contribuye a una nueva etapa en la filosofía. “La gran discípula de Ortega”, como la conocerían en muchos periódicos latinoamericanos en el inicio de su exilio, enarbolaría, con voz propia, la bandera de una nueva era para la “persona” dentro de una cultura (la de Occidente) que estaba en crisis. La persona como núcleo y sentido de la sociedad, sujeto que razona y siente, plural y único, dotado de un innato mundo interior que busca la verdad y se hace preguntas, que mira hacia fuera, a la tras-

---

<sup>24</sup> Zambrano, 1989: 3.



endencia, y destinado a realizarse en sistemas democráticos, va a ocupar gran parte de su producción, y su estudio contribuirá a un mejor conocimiento del *yo* y del *otro*.

La cruenta Segunda Guerra Mundial había terminado dejando un sin fin de muertos y de imágenes desgarradoras de profunda y extrema violencia. Algunas de aquellas imágenes, detenidas en la propia retina de la filósofa, las plasmará la escritora a través de sus artículos evocando, con la fuerza de sus palabras, algunos de los episodios más difíciles de nuestra historia contemporánea. Sin expresarlo de forma explícita, Zambrano, por ejemplo, nos devolverá a los espeluznantes desfiles militares de las tropas nazis dominadas por la voz de su Führer:

“Desaparecido con el vendaval de la Guerra Europea el último vestigio de inspiración romántica, lo que aparece es bien diferente. Es ante todo anhelo de doctrina, de ideas claras y definida, de dogmas y hasta de ritmos. Las últimas generaciones han estado desposeídas de un ritmo interior, ‘inspirado’; ausencia de ritmo propio que les ha hecho adherirse a credos que les obligaban a marchar con ritmo impuesto [...]. Y es el fenómeno más grave de todos, pues el ritmo es lo más profundo de la vida”<sup>25</sup>.

En su aspiración por rehumanizar la filosofía, por recuperar el alma que parecía haber sido olvidada por el racionalismo, la autora espera que las personas den luz sobre ese espacio de su interior que en estos tiempos se ha reducido a la sombra: “Apenas el hombre de hoy cae en la cuenta de que lleva en sí mismo otra realidad que no sea la corpórea”<sup>26</sup>. Y esta dimensión trascendente que se abre al ser humano, para Zambrano, ha de alcanzarse junto al prójimo, ante la idea revolucionaria que supone amar a los semejantes. El racionalismo ha extendido la idea de que el hombre es ante todo conciencia y razón y ha impedido ver en el otro, en el diferente (por raza, nacionalidad, cultura, género o clase social), un reflejo de sí mismo .

Era necesario, según Zambrano, una vuelta al que había sido el bien más eclipsado y perdido en los últimos tiempos: el amor, aquel que permitiría “transformar la furia torturadora en inspiración”<sup>27</sup>, en vías de búsqueda de sí mismo, el camino que conduciría a la humanización del hombre, “la revelación de su propia vida”<sup>28</sup>. En sus palabras:

“Es el amor el que descubre la realidad y la inanidad de las cosas, el que descubre el no-ser y aun la nada. [...] Y todo el que lleva en sí una brizna de este amor descubre algún día el vacío de las cosas y en ellas, porque toda cosa y todo ser que conocemos

<sup>25</sup> Zambrano, 1945a: 72.

<sup>26</sup> Zambrano, 1964: 5 y 12.

<sup>27</sup> Zambrano, 1945b: 41.

<sup>28</sup> Zambrano, 1945: 41.

aspira a más de lo que realmente es. Y el que ama queda prendido en esta aspiración, en esta realidad no lograda, en esta entelequia aún no sida, y al amarla, la arrastra desde el no-ser a un género de realidad que parece total y que luego se oculta y aun se desvanece<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Zambrano, 1952:1 y 4.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Blanco Alfonso, Ignacio (2005).** *El periodismo de Ortega y Gasset*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- **Bundgård, Ana (2009).** *Un compromiso apasionado. María Zambrano: una intelectual al servicio del pueblo (1928-1939)*. Madrid: Trotta.
- **Cámara, Madeline y Ortega, Luis (eds.) (2014).** *María Zambrano: Between the Caribbean and the Mediterranean. A Bilingual Anthology*. Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs.
- **Castillo, Julia (1987).** "Cronología de María Zambrano". En *Anthropos*, 74.
- **Fuentes, Juan Francisco y Fernández Sebastián, Javier (1997).** *Historia del periodismo español: prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*. Madrid: Síntesis.
- **Gómez Blesa, Mercedes (1995).** *Las palabras del regreso*. Salamanca: Amarú Ediciones.
- **Hurtado Pérez, M. E. (1995).** "La superación del racionalismo". En *Philosophica Malacitana*, 8, 167-194.
- — (1984). *Periodismo de opinión*. Madrid: Paraninfo.
- **Martín Vivaldi, Gonzalo (2002).** *Curso de Redacción: teoría y práctica de la composición y del estilo*. Madrid: Paraninfo.
- **Martínez Albertos, José Luis (2007).** *Curso general de redacción periodística*. Madrid: Paraninfo.
- **Ortega Muñoz, Juan Fernando (1994).** *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- — (2006). *Biografía de María Zambrano*. Málaga: Arguval.
- — (2012). *Encuentro al atardecer. Mis relaciones con María Zambrano*. Vélez-Málaga: Gráficas Axarquía.
- — (2014). *El exilio como patria*. Madrid: Anthropos.
- **Salinero Portero, José (1983).** "Colaboraciones de María Zambrano en 'Cruz y Raya, Hora de España y Revista de Occidente' desde 1933 a 1938". En *Litoral*, 124-126, 180-194.
- **Unamuno, Miguel (1983).** *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*. Madrid: Akal.
- **Zambrano, María (1928a).** "Sentimos los jóvenes de hoy". En *El Liberal*, 5 de julio.
- — (1928b). "Preocupándose de lo social". En *El Liberal*, 9 de agosto.
- — (1928c). "Obreras". En *El Liberal*, 11 de octubre.
- — (1928d). "Hemos hecho alusión". En *El Liberal*, 26 de julio.
- — (1930). "Síntomas. Acción directa de la juventud". En *Nueva España*, 1 de noviembre.
- — (1936). "La libertad del intelectual". En *El Mono Azul*, 3, 10 de septiembre.
- — (1937). "El español y su tradición". En *Hora de España*, 4, abril.
- — (1945a). "Sobre la vacilación". En *El Hijo Pródigo*, 23 de febrero.
- — (1945b). "Aparición histórica del amor". En *Asomante*, 2, abril-junio de 1945.
- — (1949). "Isla de Puerto Rico". En *El Mundo*, 28 de julio.
- — (1951). "Quevedo o la conciencia de España". En *Cuadernos de la Universidad del Aire*, 30.

- — (1952). “Dos fragmentos sobre el amor”. En *Ínsula*, 75.
- — (1964). “Cuerpo y alma. Sombra y luz”. En *Semana*, 1 de abril.
- — (1963). “Los caminos del pensamiento”. En *Semana*, 287, 23 de octubre.
- — (1985). “El saber de la experiencia”. En *Diario 16. Suplemento “Culturas”*, 15 de septiembre.
- — (1986). “La esfinge y los etruscos”. En *Diario 16. Suplemento “Culturas”*, 23 de noviembre.
- — (1987). “Un liberal”. En *Diario 16*, 19 de mayo.
- — (1989). “Entre violetas y volcanes”. En *Diario 16*, 13 de mayo.
- — (1990). “La recreación”. En *Diario 16. Suplemento “Culturas”*, 22 de septiembre.
- — (1990). “Los peligros de la paz”. En *Diario 16. Suplemento “Culturas”*, 24 de noviembre.
- — (1993). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- — (1998). *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra Civil*. Madrid: Trotta.
- — (2000). *La agonía de Europa*. Madrid: Trotta.
- — (2004a). *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- — (2004b). *Persona y democracia: la historia sacrificial*. Madrid: Siruela.
- — (2005). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.
- — (2011a). *Obras Completas. Vol. III. Libros (1955-1973)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- — (2011b). *Obras Completas. Vol. VI. Escritos autobiográficos (1928-1990)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- — (2015). *Obras Completas. Vol. I. Libros (1930-1939)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



**MARÍA  
CARRILLO  
TUNDIDOR**

---

**MARIAN  
ARLEGUI  
SÁNCHEZ**

**Mujeres en museos:**  
el largo camino hacia las  
instituciones culturales

La investigación preliminar que supone este artículo acerca de la incorporación de la mujer al trabajo en museos como conservadoras de los mismos, nos ha obligado a contextualizar este hecho, aunque ello no tenga reflejo explícito en este trabajo, en un periodo aproximado de un siglo, desde mediados del s. XIX hasta los inicios del franquismo, esta última etapa solo sugerida para señalar la grave ruptura que significó respecto a un proceso firmemente progresivo que se había iniciado en el s. XIX de conquista de derechos de la mujer. Es un siglo complejo, acelerado a veces, frenado con violencia otras, convulso política, social y económicamente, en el que cupo una Guerra Civil. Y aún podríamos señalar un proceso marcado por la peculiaridad política de la España del s. XIX e incluso de los dos tercios iniciales del s. XX.

La necesidad de contextualizar a estas mujeres entre las mujeres y entre las formas de ser mujer era metodológico: no caer en un sesgo introvertido sobre ellas que restara objetividad a este estudio preliminar. Tratamos de mujeres que con grandes dificultades ganaron la batalla de estudiar bachillerato, después en la Universidad, logro discontinuo y dilatado, más tarde lograr un trabajo acorde a su formación y aún después un trabajo remunerado y reconocido o no tanto. Observamos que su origen era mayoritariamente burgués, generalmente procedentes de familias liberales en el sentido primigenio del término, y urbano; nacidas en ciudades que tenían Universidad. Se trata, por tanto, de mujeres procedentes de una clase media alta y nacidas dentro de una élite intelectual urbana. Ello no resta ningún valor a su determinación, a su elección de esfuerzo incomprendido por la mayor parte política, social y eclesiástica, y por tanto moral, del país reticente durante casi un siglo. Sus nombres son afortunadamente cada vez más conocidos. Sus logros fueron de la mano de radicales transformaciones en el trabajo asignado a la mujer, una pugna entre la exigencia y la necesidad de que la mujer trabajara (en las fábricas, en el sector servicios, en situaciones de penuria familiar...) y una dialéctica violenta de establecer límites ideológicos y morales católicos que ha de enseñarse a las mujeres. No hemos de olvidar que las reivindicaciones a principios del s. XX, laborales, después sindicales, de mujeres trabajadoras de los entornos fabriles, crearon un clima social que impulsó determinantemente el salto adelante de los derechos de la mujer. Tratamos de género pero también de clase social con consecuencias en el acceso a la educación y al trabajo.

Obviamente, en el último tercio del s. XIX tan solo se inició tímidamente la posibilidad de que la mujer pudiera acceder a la enseñanza media y superior, pues aunque teóricamente esta se permitió desde 1868, el acceso a la enseñanza superior fue difícil hasta 1910, e inexistente en el caso de la Escuela Superior de Diplomática, en donde se cursaban los estudios para un posible trabajo en museos después (Gómez Blesa, 2009). Recuérdese que en 1860 tres cuartas partes de la población era analfabeta. Se puede decir entonces que la participación de la mujer como profesional de los museos se inicia a principios del siglo XX. El sistema de ingreso fue el mismo, aunque obvia-



mente mucho más tardío, que el de los hombres, y se realizó principalmente a través de la convocatoria de oposiciones. Aunque este fue el sistema más habitual, existieron otros modos de relación no formalizados administrativamente, sobre todo en aquellas instituciones que aún no estaban bajo el paraguas administrativo de la Dirección General de Bellas Artes y que no estaban servidas por el cuerpo facultativo creado para ellas. De hecho, años después, las circunstancias especiales que se produjeron durante la Guerra Civil, y la creación de la Junta de Protección del Tesoro Artístico en 1936, flexibilizó, durante esos años por la necesidad, la convulsión social y el compromiso individual, la participación de profesionales que venían de otros ámbitos (fundamentalmente de la enseñanza) y entre los que se encontraron un gran número de mujeres que fueron seleccionadas por las relaciones familiares o políticas que mantenían con los principales protagonistas varones, pero no solo, pues procedían de una cierta élite intelectual.

Volvamos al origen. El acceso profesional a los museos mediante oposiciones se produce con motivo de la creación del Museo Arqueológico Nacional y de los museos provinciales, muchos nacidos por necesidades derivadas de las desamortizaciones de Mendizábal (1836-1837) y la impulsada por Pascual Madoz mediante Ley de 1 de mayo de 1855, museos creados en aquellas provincias que también tuvieran importantes objetos arqueológicos, en virtud de un Real Decreto publicado en la Gaceta de Madrid el 21 de marzo de 1867. En este primer decreto de marzo de 1867 se establecía que estos museos serían atendidos por el Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, creado diez años antes, en 1857, tras la aprobación de la Ley de Instrucción Pública, de 9 de septiembre de 1857, conocida como Ley Moyano.

No obstante, tan solo tres meses después, se creaba una nueva sección dentro del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, con la denominación de “Anticuarios” y cuya misión sería servir a estas nuevas instituciones. La primera distribución de plazas que aparece publicada en este mismo decreto de junio de 1867 establece un reparto poco equitativo entre las tres secciones, que se mantendrá a lo largo de los años, asignándose 135 plazas a archivos y bibliotecas (90 a archivos y 45 a bibliotecas) y tan solo 15 a museos. En el escalafón del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos de 1903 se evidencia el poco peso que tenían los museos en el reparto de las plazas: de los 99 integrantes del cuerpo en ese momento (por supuesto, todos hombres), solo 11 prestaban servicio en algún museo. En el escalafón que se publica en 1906 la proporción es aún menor: de los 266 hombres que integran el cuerpo ese año, únicamente 18 prestan servicio en museos. Diez años después, el escalafón del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos seguía priorizando los archivos y las bibliotecas por encima de los museos. De un total de 309 plazas, solo 26 eran de museos, y de estas, 8 plazas estaban dentro de la consideración de “establecimientos mixtos”, es decir, aquellos que aunaban tanto a museos como a bibliotecas, como era el caso del Museo Arqueológico de Cádiz, el Museo Arqueológico de Murcia, el

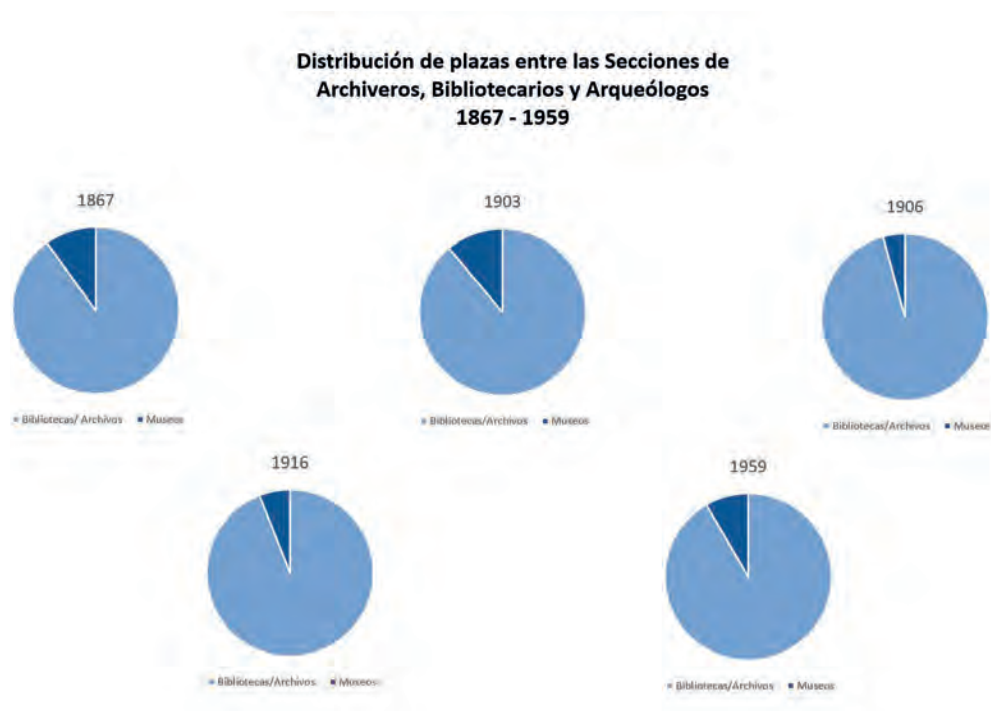
Museo Numantino<sup>1</sup> de Soria y el Museo Arqueológico de Toledo, arqueólogos que suplían así la carencia de personal cualificado en número suficiente. Este desequilibrio acompañó toda la historia del cuerpo mientras estuvo unido, hasta la separación de las tres secciones y la creación en 1970 del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos; en el escalafón publicado en 1959, de un total de 323 miembros del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, solo 40 tenían su destino profesional en museos.

Debemos detenernos en un aspecto que nos parece relevante: en origen la categoría en donde se inscribía el trabajo en museo era el de “anticuarios”. Resulta inevitable la observación de que así como desde el origen bibliotecarios y archiveros incluyeron en el adjetivo que les denominaba, una especialización no solo en los objetos que conservaban e investigaban, los profesionales de museos eran “anticuarios”, es decir, vinculados en apariencia al estricto estudio de los objetos y no de las instituciones que los conservaban. Sin duda, es una herencia de la existencia de los anticuarios responsables de las colecciones reales. El cambio a “arqueólogos” tiene causas complejas y, en su comienzo, consecuencias limitantes para la mujer. Podemos atribuirlo a que es la época en la que la Arqueología se reconoce y consolida como ciencia y cuando las relativamente numerosas excavaciones arqueológicas llevadas a cabo por españoles y extranjeros debieron hacer creer en una prevalencia de los objetos extraídos con metodología arqueológica. Obviamente, después de aprobada la oposición, no solo fueron responsables de esas colecciones, pero la práctica de la arqueología de campo era territorio vedado a las mujeres.

Es importante destacar estos hechos ya que el exiguo número de mujeres que accedieron a plazas de museos durante la primera mitad de siglo tiene su razón no solo en las limitaciones impuestas a su condición de mujer, sino también a las propias del cuerpo al que accedían (Figura 1). En 1959 solo trabajaban 20 mujeres pertenecientes al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, y si bien hombres solo había otros 20, estos sí practicaban la arqueología de campo y asumían la representación pública de los museos.

---

<sup>1</sup> Queremos reproducir aquí una anécdota muy elocuente acerca de lo ocurrido con el libro de firmas del Museo Numantino y que R. de Apráiz, director del museo tras la Guerra Civil, escribió en la revista *Celtiberia*. Omitiremos el nombre de la afectada por respeto. Dice Apráiz que encontrándose él fuera del museo, llegó una personalidad política entonces en candelero. “En mi ausencia”, -señalaba- “le acompañaba una muchacha que hacía sus prácticas en el Numantino antes de ir hacerse cargo de la dirección de otro museo arqueológico. La muchacha es bella y agradable. Ante esas circunstancias, es natural que el Sr. Ministro le dejara hablar muy poco de arqueología y, en cambio, extremara sus amabilidades. Sentóse en el despacho curioseando las páginas del libro de visitas en cuestión, pero la broma y el galanteo continuaban, tanto que el tintero saltó y la tinta se vertió en la mesa, y por mucho que la señorita se apresurase a retirar el libro, no pudo impedir que la encuadernación en piel del mismo quedase con oscura mancha que no ha sido posible borrar”.



**FIGURA 1.** Distribución de plazas entre las Secciones de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. 1867–1959.

En 1867 se crean, pues, las primeras plazas de técnicos de museos, con esta denominación de “Anticuarios”, que como hemos indicado posteriormente variaría a la de “Arqueólogos”, pero no será hasta 1913 cuando se produzca el ingreso de la primera mujer al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, y un poco más tarde, en 1921, el acceso de la primera mujer a un museo.

La explicación de este retraso se halla en que el acceso al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios requería una titulación universitaria: a finales del siglo XIX era necesario haber cursado estudios de bachiller en la Facultad de Filosofía y Letras y matricularse posteriormente en la Escuela de Diplomática durante tres años, estudios que se podían simultanear con la licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras. Tras la reforma del cuerpo en el año 1900 y la supresión de la Escuela Superior de Diplomática, la titulación necesaria para poder presentarse a las oposiciones era la licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras en la sección o secciones correspondientes. Para poder acceder a las pruebas de selección para las plazas de la Sección de Archivos o Bibliotecas se requería el título de licenciado en Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras, y para las de Museos era necesario haber obtenido el título de licenciado en Ciencias Históricas de esta misma facultad. El decreto seguía admitiendo, no obstante, los títulos antiguos:

el antiguo título o certificado de aptitud de Archivero, Bibliotecario y Arqueólogo o el antiguo de licenciado en Filosofía y Letras. Dado que el antiguo título de licenciado en Filosofía y Letras era genérico y no existían las especializaciones por secciones, en caso de estar en posesión de este título seguía siendo necesario haber aprobado, en la suprimida Escuela Superior de Diplomática, las asignaturas correspondientes a la Sección de Archivos, de Bibliotecas o de Museos.

Obviamente, otras disciplinas fueron elegidas con mayor preferencia por las mujeres, institutrices, matronas, algún nivel de pediatría, magisterio... todas aquellas disciplinas que la sociedad consideraba más adecuadas al carácter femenino. La Real Orden de 7 de septiembre de 1909 del Ministerio de Instrucción Pública señalaba algunas de ellas, incluyendo bibliotecarias y archiveras, ya que su trabajo podía hacerse en la soledad aislada de los archivos y bibliotecas.

Desde el inicio de la existencia de las universidades se conocen mujeres que asistieron a ellas, pero sin cursar estudios oficiales ni obtener títulos universitarios. Siempre fueron casos excepcionales que conseguían el acceso a la Universidad gracias a autorizaciones especiales. Durante la segunda mitad del siglo XIX, y tras la aprobación de la citada Ley Moyano, se produjeron algunas solicitudes por parte de mujeres para cursar estudios universitarios. Se considera, dejando al margen algún caso excepcional del siglo XVIII, que la primera estudiante de la Universidad española en conseguir un título universitario fue Elena Maseras Ribera, que estudió Medicina en la Universidad de Barcelona entre 1872 y 1878, gracias a la autorización de Amadeo I para que las mujeres estudiaran Medicina, pero a la que se denegó el permiso para obtener el título hasta 1882. Finalmente, no se dedicó a la profesión médica y ejerció la docencia.

La tensión subyacente a este ingreso de la mujer en la Universidad hizo creer necesario regular políticamente las solicitudes de acceso por parte de las mujeres; en 1882 se publicó un Real Decreto en el que se suspendían las admisiones a la enseñanza superior de las “señoras”, siendo necesaria la autorización del Consejo de Ministros. A pesar de este decreto, siguieron formándose mujeres universitarias, como María Goyri que, como es sabido, fue la primera estudiante de Filosofía y Letras, obteniendo la licenciatura en 1896.

Hubo de alcanzarse el año de 1910 para que se derogara el requisito de que la mujer requería de la autoridad el permiso para poder matricularse, por Real Orden del 8 de marzo de ese año, publicada en la Gaceta de Madrid el 9 de marzo. A partir de ese momento, la mujer tuvo pleno derecho a matricularse, estudiar y poder recibir los títulos que otorgaban las universidades. Pero téngase en cuenta que las mujeres que cursaron bachillerato ese año fueron solo 400.

Tan solo dos años después, en 1912, se convocaron las primeras oposiciones al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en las que aprobó una mujer.

Era una convocatoria para 20 nuevas plazas de oficiales de tercer grado, con una modificación en el temario que reducía notablemente el número de temas, pasando de 350 a 210: 60 temas de archivos, 60 de bibliotecas, 60 de museos, 15 de propiedad intelectual y 15 de organización administrativa<sup>2</sup>. En esta convocatoria aparece por primera vez una aspirante mujer: entre un total de 92 opositores, 91 hombres y una mujer, Ángela García Rives, que finalmente superó la oposición obteniendo el número 11 de un total de 26, con destino a la Biblioteca del Instituto de Gijón. Es, por tanto, la primera mujer en acceder al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, y lo consiguió gracias a la Real Orden de 1910 que permitía el acceso de la mujer a la enseñanza superior, ya que Ángela García Rives se había licenciado el mismo año 1912. En la siguiente convocatoria, la de 1915, hubo 117 candidatos entre los que no figuraba ninguna mujer.

Es importante anotar sucintamente, como señal elocuente de ese tiempo, que en octubre de 1915 se inauguró la Residencia Femenina de Madrid, amparada por la Institución Libre de Enseñanza y dependiente de la Junta de Ampliación de Estudios. Su directora era María de Maeztu. Capel (1986) relató detalladamente el surgimiento de centros y escuelas para mujeres en los primeros 35 años del siglo XX, algo que debemos considerar en este análisis. De igual modo, debemos recordar el vaivén político teñido de la moralidad católica sobre el reconocimiento de determinados derechos a la mujer, así como el trabajo activista de Clara Campoamor, Victoria Kent, Matilde Huici... aunque no podamos detenernos en ello.

A partir de la convocatoria de 1920 será ya constante la presencia de mujeres en todas las oposiciones, incrementándose poco a poco, como puede verse en el gráfico (Figura 2). En él se han trazado dos columnas, los presentados y los finalmente aprobados, para intentar determinar si se produjo el necesario equilibrio en el resultado de la valoración del tribunal juzgando la actuación de las mujeres. Lo interesante es que, en general, en las primeras convocatorias aprueban, en proporción al total de presentados, un porcentaje mayor de mujeres que hombres. Es decir, que, al menos en los casos que hemos revisado, los tribunales no mostraron prejuicio a la hora de incorporar mujeres a la administración pública: en 1920, por ejemplo, hubo 9 mujeres de 99 candidatos y aprobaron 4 de 25, lo que representa un 9 % de mujeres presentadas y un 16 % de aprobadas. En 1922 es aún mayor la diferencia, siempre a favor de las mujeres: se presentaron 13 mujeres de 90 candidatos y aprobaron 3 mujeres de entre 9 aprobados, es decir, hubo un 14 % de mujeres presentadas y un 33 % de mujeres aprobadas. Entre 1922 y 1929 no se producen convocatorias, lo que permitió que en la primera oposición después de ese lapso de tiempo se presentaran un número prácticamente paritario de mujeres, es decir, que el acceso de la mujer a las oposiciones se normalizó en un margen temporal extraordinariamente breve. Recordemos que en 1915 no se presentó ninguna y tan solo 15 años después ya

<sup>2</sup> Todos los datos han sido extraídos de las diferentes convocatorias publicadas en la Gaceta de Madrid.



**FIGURA 2.** Participación de las mujeres en las oposiciones al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. 1912-1940.

eran prácticamente el 50 %, tanto en el rango de presentados como de aprobados. Como vemos en la tabla, en 1929 se presentaron un 48 % de mujeres y un 51 % de los aprobados fueron mujeres. En 1930 el equilibrio es casi perfecto: hubo un 54 % de mujeres entre los presentados y un 55 % entre los aprobados. En 1932 un 43 % de presentadas y un 48 % de aprobadas y en 1933, 58 % frente a 55 %.

La tendencia al equilibrio entre presentadas y aprobadas empieza a quebrarse, curiosamente, al final de la tabla. En el año 1935 hay una oposición de auxiliares a la que se presentaron 380 candidatos, de los que el 41% (un total de 159) fueron mujeres. Sin embargo, aprobó tan solo el 28%. De un total de siete candidatos, dos fueron mujeres. Es cierto que es un número demasiado pequeño para obtener conclusiones estadísticas: si hubiera aprobado tan solo una mujer más el resultado estadístico hubiera sido por completo diferente. Pero lo cierto es que en las primeras convocatorias después de la Guerra Civil, las de 1940, se vuelve a detectar este cambio de tendencia: de los 167 presentados, 94 fueron mujeres, aprobando 19 mujeres de 42, lo que representa el 45 % de aprobadas frente al 56 % de presentadas.

Cuando planteamos el esquema del artículo de modo preliminar, decidimos limitar el escenario temporal desde mediados del s. XIX hasta comienzos de la Guerra Civil, considerando que este periodo nos obligaría a un análisis que necesariamente excedería las condiciones de edición de este artículo.

Lo cierto es que el ingreso de la mujer se fue produciendo de forma constante en esos años, llegando a cifras muy parecidas a las de los hombres. En 1959 habían pasado casi cuarenta años desde que aprobara Pilar Fernández Vega en 1922 y trabajaban en museos 20 mujeres y 20 hombres, tal como se publica en el escalafón del Cuerpo de ese año.

La conclusión es que la apertura de la Universidad a las mujeres y el sistema de oposiciones garantizaron el acceso de la mujer a las instituciones culturales. De hecho, aquellas instituciones que no aplicaron el sistema de oposición muestran un acceso de la mujer muchísimo más tardío. A modo de ejemplo, el Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado) establecía en su reglamento de 1913 que tanto el director como los conservadores de pintura y escultura no tendrían la condición de funcionarios y eran nombrados directamente por el ministro a propuesta del Patronato, lo que retrasó significativamente el acceso de la mujer a los puestos técnicos de la institución.

El sistema permitió no solo un acceso igualitario, sino también la promoción profesional mediante el escalafón, lo que aseguraba el acceso a puestos mejor remunerados a medida que se desarrollaba la vida profesional. En 1959, Ángela García Rives, que había sido la primera mujer en acceder al cuerpo en 1913, estaba situada en la séptima posición del escalafón (de un total de 323 miembros), y formaba parte del grupo de diez funcionarios de primera categoría, lo que equivalía a cobrar el mayor sueldo anual en aquel momento, 40.200 pesetas. La primera mujer en el escalafón de museos, en 1959, era Pilar Fernández Vega, en el número 49. Había accedido al Cuerpo en 1922, escasos años después que Ángela García Rives.

Los ascensos en el escalafón se realizaban por orden de antigüedad en la categoría. En los niveles intermedios existían, sin embargo, dos turnos iguales, uno de antigüedad y otro de méritos. En las categorías más altas del escalafón se ascendía solo por el turno de antigüedad.

Pero en el estudio del acceso de la mujer al trabajo técnico en los museos no solo deben interesar los modos de ingreso, sino también la forma en la que se produce esa integración en las instituciones. Y esto es difícil de evaluar y por tanto de interpretar. Se ha tendido a afirmar que la actividad científica, investigadora, de las mujeres (basándose en el número de artículos publicados) es inferior a la de los hombres, pero no hay estudios que hayan abordado un análisis comparativo, cuantitativo y cualitativo, exhaustivo. No obstante, ello resulta de la pesada y opaca capa de silencio con que el trabajo de las mujeres se esconde. Podemos recordar el silencio sobre las mujeres de la generación del 14, tan masivamente femenina, o sobre la participación decisiva de mujeres en la configuración de la generación del 27.

Sin embargo, hay otros parámetros que podrían ayudar a valorar la intervención de la mujer en las instituciones.



Uno de ellos es la participación de las mujeres como miembros de tribunales de oposiciones. La primera mujer en formar parte de un tribunal de oposiciones para el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos es Ángela García Rives (pionera en muchas dimensiones) en 1933, es decir, 20 años después de que aprobara ella las oposiciones. Y fue la única mujer en un tribunal compuesto por 20 miembros. En el campo de los museos el retraso es mucho más notorio, ya que la primera mujer en incorporarse a un tribunal del área de museos lo hará en 1957. Fue un tribunal muy numeroso porque había uno general (con el correspondiente suplente) y luego otros tres por cada una de las secciones. En total, 44 miembros de los que solo 5 fueron mujeres (el 11 %). Entre ellas estaba Pilar Fernández Vega, directora entonces del Museo de Artes Decorativas.

Existieron otras formas de relación laboral en los museos en los primeros años del siglo XX, diferenciados del acceso mediante oposición. Recordemos el ejemplo mencionado antes del Museo del Prado. Sabemos, por una relación de personal del museo que redacta el director general Josep Renau en 1939, que en ese año aún no había ninguna mujer entre la plantilla del museo. Sin embargo, tenemos constancia de que hubo mujeres trabajando de forma no “oficial” en las dependencias del Museo del Prado durante la existencia de la Junta de Incautación del Tesoro Artístico, que se organizó durante los años de la Guerra Civil para proteger el patrimonio. La Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico se creó en julio de 1936, es decir, muy poco tiempo después del comienzo de la Guerra Civil. A ella se sumó, un mes después de su reestructuración de agosto, la Comisión Gestora del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, que notificó a los funcionarios dependientes de él, ponerse a disposición de la Junta para realizar trabajos de incautación, inventario y catalogación del patrimonio (Pérez Boyero, 2010: 130). Alrededor de 970 personas participaron activamente en los diferentes organismos que estuvieron relacionados con la Junta de Protección de Tesoro Artístico (Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional, Junta Central, Juntas Delegadas de algunas de las provincias como Madrid, Cuenca, Extremadura, Jaén o Valencia). De ellos, alrededor de 65 fueron mujeres del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Como auxiliares de la Junta: Consuelo Vaca González, Matilde López Serrano, Carmen Caamaño Díaz o Blanca Chacel, cuñada de Timoteo Pérez Rubio, nombrada durante la guerra auxiliar interina del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos; como vocales o auxiliares técnicos: María Brey o Concha Muedra (Álvarez Lopera, 2009, 30-31).

Muchas de las mujeres que aparecen relacionadas en los trabajos de la citada Junta eran profesionales de museos que ya habían aprobado las oposiciones: Pilar Fernández Vega, destinada al Museo de Artes Decorativas, o Felipa Niño Mas, que trabajó en el Museo Arqueológico Nacional. Otras no pertenecían al Cuerpo Facultativo y aparecen en los listados: Encarnación Cabré, por ejemplo, en el Museo Cerralbo, o también mujeres trabajando en el Museo del Prado, como Juana Cruz Olivares, Felipa Moreno, Petra Novele o Josefá Torres. Colaborando también con la Junta aparecen Elvira Gascón y Natividad y M<sup>a</sup> Elena Gómez Moreno, hijas de Manuel Gómez Moreno. No eran funcionarias

antes de la guerra, pero habían adquirido a través de su ambiente familiar conocimientos importantes acerca del tratamiento documental y técnico del patrimonio artístico. La última mantuvo una constante vinculación con los museos a través del comisariado de exposiciones, llegando a ser directora de las Fundaciones Vega Inclán a partir de 1959. En cualquier caso, todas ellas, con una excepcional preparación intelectual.

En general, las mujeres que accedieron al trabajo de la Junta y que no eran profesionales lo hicieron a través de relaciones personales (como el caso de Rosa Chacel, que era esposa de Timoteo Pérez Rubio, presidente de la Junta Central), o por motivos políticos, como Teresa León, que además de ser la esposa de Rafael Alberti formaba parte de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, el organismo que dio origen a la formación de las Juntas, y que, como es sabido, colaboró activamente en la salida de las obras desde el Museo del Prado hacia Valencia, una vez que el Gobierno republicano se instaló allí a finales de 1936

Una de estas mujeres, no profesional de los museos, que aparece trabajando para la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional durante la contienda llegó a ser directora del Museo Cerralbo tras la Guerra Civil. Se trata de María Cardona Bravo, directora de 1939 a 1941.

Su nombramiento se produce en un momento en el que el museo aún no estaba servido por personal funcionario y la designación del puesto de director depende del patronato. El Museo Cerralbo se había constituido tras la muerte en 1922 de Enrique de Aguilera y Gamboa, marqués de Cerralbo, al donar esta toda su colección artística al Estado español. Desde ese momento y hasta 1939, la dirección del museo estuvo ocupada por Juan Cabré, arqueólogo que había sido colaborador del marqués. Sin embargo, en 1939 Juan Cabré es cesado como director y en su lugar se nombra a María Cardona Bravo, probablemente por la amistad que le unía a Manuel de Aguilera y Lligues, que, como sobrino nieto del anterior marqués de Cerralbo, había heredado el título y formaba parte del patronato del museo. No se conocen aún muchos datos de la figura de María de Cardona: hasta la Guerra Civil participa activamente en la vida social aristocrática de la época como dama de honor de Berta de Rohan, segunda esposa de Carlos María de Borbón y a quien la prensa madrileña del momento llamaba “Duquesa de Madrid”. María Cardona aparece frecuentemente citada en la prensa social del momento: se narran sus vacaciones y su asistencia a reuniones en embajadas del más alto nivel, compartiendo mesa con embajadores e incluso presidentes del Gobierno. Por estas noticias sabemos también que colaboraba con asociaciones femeninas del momento, como el Lyceum Femenino y en el que realizó exposiciones, ya que era grabadora, hacía traducciones de libros, escribía artículos en la prensa sobre temas culturales, como por ejemplo, un artículo sobre Mariano Fortuny. En 1939 fue designada directora del Museo Cerralbo, pero permaneció en la dirección tan solo dos años, hasta 1941. Su vinculación con los museos no terminó ahí, ya que tras su cese se traslada a Toledo donde se encarga de la reorganización museo-

gráfica del Hospital de Tavera. A su muerte en 1954 donó a la Biblioteca Nacional una colección de *ex libris* realizados por ella.

Junto a perfiles como María Cardona, invisibles por su doble condición de mujer y ajena al Cuerpo Facultativo, otras mujeres ocuparon puestos de la mayor relevancia en el mundo de los museos, llegando a alcanzar plazas de dirección y gestión.

Pilar Fernández Vega (1895-1973) nació en Burgos, siendo la auténtica pionera de este grupo de mujeres que comienzan a trabajar en museos. Tradicionalmente, se la ha considerado la primera conservadora de museos, ya que accedió al cuerpo en la convocatoria de 1922. No obstante, la primera mujer que tuvo destino en un museo fue Áurea Lucinda Javerre, que aprobó en 1920 y fue inicialmente destinada a la Biblioteca y Museo de Vilanova i la Geltrú, un establecimiento de los denominados “mixtos”, en los que el responsable de la biblioteca solía asumir también la gestión de pequeñas colecciones locales. El hecho de que Áurea desarrollara su exitosa carrera en los archivos hizo que se olvidara su acceso a museos en fecha temprana. Pilar Fernández Vega había llegado a Madrid en 1913 (recordemos que es el año en que aprueba Ángela García Rives) para estudiar Filosofía y Letras en la Universidad Central. En 1921 se presentó por primera vez a las oposiciones y las aprobó en 1922, aunque sus primeros destinos no fueron museos sino archivos, estos situados fuera de Madrid. Intentó regresar a Madrid cambiando varias veces de plaza, ya que se había casado con José Ferrandis en 1923. Después de solicitar varias excedencias y bajas laborales por enfermedad, consigue finalmente una plaza en Madrid, en el Museo Arqueológico Nacional, gracias a una permuta con su esposo, en 1929, donde se encargó de la supervisión del montaje y traslado del tesoro de los Quimbaya, lo que le abrió las puertas a las colecciones americanas. Realizó, como es sabido, otros estudios como el de la colección inca de Juan Larrea y sobre tejidos americanos. Hizo varios viajes de especialización y participó en el Crucero del Mediterráneo de 1933. Durante la Guerra Civil cruzó a la zona sublevada y se incorporó al Museo de Valladolid. En 1939 regresó al Museo Arqueológico Nacional y después de un proceso de depuración fue nombrada directora del Museo de Artes Decorativas y directora interina del Museo de América, tal vez ayudada por la amistad que su cuñado Manuel Ferrandis tenía con el ministro de Educación Ibáñez Martín.

Compañera de Pilar Fernández Vega durante los primeros años en el Museo Arqueológico Nacional fue Felipa Niño y Mas. Nacida en Zamora en 1902, se doctoró en Filosofía y Letras con premio extraordinario del jurado en 1930, el mismo año en que aprueba las oposiciones. Tuvo otras dos hermanas que también pertenecieron al Cuerpo Facultativo de Archiveros Bibliotecarios y Arqueólogos. Toda su vida profesional la desarrolló en el Museo Arqueológico Nacional y se le reconoce especialmente su participación en el salvamento de parte del monetario del museo, que fue requisado por las autoridades republicanas en 1936 para ser fundido. Se cuenta que Felipa Niño fue una de las encargadas de esconder algunas de las piezas más valiosas.



**FIGURA 3.** Pilar Fernández Vega y Felipa Niño Mas junto con otros compañeros ante la escalinata del Museo Arqueológico Nacional. 1936. Museo Arqueológico Nacional.

Otras figuras importantes fueron Francisca Ruiz Pedroviejo y María Luz Navarro Mayor. Ambas nacieron en Soria, la primera en 1910 y la segunda en 1918. Francisca Ruiz se licenció en Filosofía y Letras, especialidad de Historia Medieval, en la Universidad Complutense en 1935, y opositó al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en 1944. Realizó las prácticas en el Museo Arqueológico Nacional en 1945 y en el concurso de 1947 fue designada directora del Museo de Málaga. Poco antes, en ese mismo año, el ministro de Educación Nacional le concedió el ingreso en la Orden Civil de Alfonso X el Sabio. Posteriormente, colaboró en un nuevo montaje del Museo Arqueológico Nacional y en 1957 asumió primero la secretaria y después la dirección del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas (Gómez-Barrera, 2012).

María Luz Navarro se licenció en la Universidad Complutense de Madrid en 1940, en la especialidad de Historia Antigua, aprobando las oposiciones al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en 1944, a la vez que las de profesor agregado de instituto. Fue directora del Museo de Gerona entre 1944 y 1947, año en que pidió una excedencia. En 1960 reingresó ocupando una plaza en el Museo Arqueológico Nacional. En los años 1963 y 1964 fue directora de la sección filial del Instituto Lope de Vega y al año siguiente se traslada provisionalmente al Museo Etnológico para su reorganización. Incorporada de nuevo al Museo Arqueológico Nacional, inicia su trabajo en el gabinete numismático en donde fue la responsable del inventario y catalogación de las colecciones numismáticas de Domingo Sastre y de J. Martínez Santaolalla.

Sin duda, la figura más extraordinaria de las primeras mujeres que accedieron a los museos, debido sobre todo a su larga carrera como directora del Museo Cerralbo y a su extensa actividad desarrollada en otros ámbitos de la gestión de museos, es la de



**FIGURA 4.** Consuelo Sanz Pastor.  
Museo Cerralbo, Madrid.

Consuelo Sanz Pastor. Nace en Madrid en 1916 y muere en 2005, estudia Filosofía y Letras y se doctora en Historia en 1940. En 1941 aprueba las oposiciones al Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y es destinada al Museo Arqueológico Nacional. Tan solo un año después, en 1942, es nombrada directora del Museo Cerralbo, puesto que ocupará durante toda su vida profesional y que compaginó con otros destinos. Tuvo una fecunda carrera en los museos; dotada de una definida personalidad, fue también, por ejemplo, una gran deportista, en particular, tenista. Fue la primera mujer en impartir clases de museología en la Escuela Oficial de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y pionera en la participación en proyectos internacionales al redactar los proyectos museológicos del Museo de Arte de Cuzco y del Museo de las Casas Reales en Santo Domingo, en la República Dominicana. Fue también inspectora de museos, presidenta de la Junta Central de Museos, presidenta de ICOM, vocal del patronato del Museo del Prado y autora de un libro fundamental en su época: *Museos y colecciones de España*.

Hemos citado tan solo algunas de las mujeres que alcanzaron y trabajaron brillantemente en museos. Hubo muchas más cuyo trabajo callado, no directivo, habrá de reivindicarse en estudios más profundos para los que este breve artículo solo pretende ser una invitación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- **Álvarez Lopera, José (1987)**. "Coleccionismo. Intervención estatal y mecenazgo en España (1900-1936): Una aproximación". En *Fragmentos. Revista de Arte*, 11, 38-41.
- — (2009). "La Junta del Tesoro Artístico de Madrid y la protección del patrimonio en la Guerra Civil". En Argerich, Isabel y Ara, Judith (eds.): *Arte protegido. Memoria del Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España y Museo Nacional del Prado.
- **Arbaiza Blanco-Soler, Silvia (1999)**. "La Academia y la conservación del Patrimonio Histórico". En *Academia. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 89, 27-56.
- — (2000). "La Academia y la conservación del Patrimonio Histórico". En *Academia. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 90, 27-57.
- — (2006). "La Comisión de Monumentos y Patrimonio Histórico en la Real Academia de San Fernando". En *Academia. Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 102-103, 106.
- **Arce, Javier y Olmos, Ricardo (eds.) (1991)**. *Historiografía de la arqueología y de la historia Antigua en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- **Arenal, Concepción (1895)**. *La mujer del porvenir. La mujer en España*. Madrid: ed. Júcar.
- **Ayarzagüena Sanz, Mariano (1992)**. *La arqueología prehistórica y protohistórica española en el siglo XIX*. Madrid: UNED.
- **Baquedano Beltrán, Isabel (1993)**. "Encarnación Cabré Herreros. La primera mujer en la arqueología española". En *Revista de Arqueología*, 141, 54-59.
- **Cabrera Pérez, Luis Alberto (2005)**. *Mujer, trabajo y sociedad (1939-1983)*. Madrid: Fundación BBVA y Fundación F. Largo Caballero.
- **Capel Martínez, Rosa María (1986)**. *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer.
- **Carreras Ares, Juan José y Ruiz Carnicer, Miguel Ángel (coord.) (1991)**. *La Universidad española bajo el régimen de Franco*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- **Carrión, Manuel (2008)**. "Del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos". En *Sic vos non vobis: 150 años de archiveros y bibliotecarios*. Madrid: Biblioteca Nacional, 11-51.
- **Casamar, Manuel (1983)**. "Los museos en el cincuentenario de la Ley del Tesoro artístico Nacional". En *50 años de Protección del Patrimonio Histórico artístico 1933-1983* [cat. exp.]. Madrid: Ministerio de Cultura, 55-58.
- **Cruz Berrocal, María; González Enríquez, Carmen y Mansilla, Ana (1998)**. "Las primeras generaciones de arqueólogas españolas: una aproximación". En *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 8, 151-166.
- **Díaz-Andreu, Margarita (1994)**. "Mujer y género. Nuevas tendencias en Arqueología". En *Arqcritica*, 8, 17-19.
- — (1997). "Nación e internalización. La arqueología en España en las tres primeras décadas del s. XX". En Mora, Gloria y Díaz Andreu, Margarita (eds.), *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, Universidad de Málaga, 403-416.



- — (2002). *Historia de la arqueología*. Estudios. Madrid: Ediciones Clásicas.
- **Esteban, Julián (2007)**. *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- **Fariña, Francusco y Rodríguez, Xulio (1995)**. *Historia del Museo de Ourense*. Ourense: Ed. Grupo Marcelo Macía y Museo Arqueológico de Ourense.
- **Franco Rubio, Gloria Ángeles (1986)**. "La contribución de la mujer española a la política contemporánea: de la restauración a la guerra civil (1876-1939)". En VV.AA., *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la mujer.
- **Gallego Méndez, María Teresa (1983)**. *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid: Taurus.
- **Gracia Alonso, Francisco y Fullola Pericot, Josep María (2006)**. *El sueño de una generación. El crucero universitario por el Mediterráneo de 1933*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
- **García Fernández, Javier (2007)**. "La regulación y la gestión del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República (1931-1939)". En *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 1.
- **Gómez Barrera, Juan Antonio (2012)**. "Dos sorianos (Doña Francisca Ruiz Pedroviejo y Don Blas Taracena Aguirre) en el crucero universitario por el Mediterráneo (junio-agosto de 1933)". En *Revista de Soria*, 7, 19-36.
- **Gómez Blesa, Mercedes (2009)**. *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*. Madrid: Ed. Laberinto.
- **Hernández, Francisca y Frutos, Ester de (1997)**. "La génesis de los Museos arqueológicos". En Mora, Gloria y Díaz Andreu, Margarita (eds.), *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, Universidad de Málaga, 141- 148.
- **Marcos Pous, Alejandro (ed.) (1993)**. *De gabinete a Museo: tres siglos de historia*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- **Martínez García, Miguel (1969)**. "Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos". En *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*, XVIII, 105, 2-13.
- **Mora, Gloria y Díaz Andreu, Margarita (eds.) (1997)**. *La cristalización del pasado. Génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, Universidad de Málaga.
- **Nieto Gallo, Gratiniano (1973)**. *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, archiveros y arqueólogos.
- **Pasamar Alzuría, Gonzalo y Peiró Martín, Ignacio (1991)**. "Los orígenes de la profesionalización historiográfica española sobre Prehistoria y Antigüedad". En Arce, Javier y Olmos, Ricardo (coords.), *Historiografía de la Arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- **Peiró Martín, Ignacio y Pasamar Alzuría, Gonzalo (1989-1990)**. "El nacimiento en España de la arqueología y la prehistoria (academicismo y profesionalización, 1856-1936)". En *Kalathos*, 9-10, 9-30.
- **Pérez Boyero, Enrique (2010)**. "El cuerpo de Facultativos de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y la protección y la evacuación del patrimonio histórico en la España republicana". En Colorado Castellary, Arturo (ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y posguerra*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.

- **Ramos, Carlos (1950).** *Catálogo de la documentación referente a los Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos que se custodia en el Archivo del Ministerio de Educación Nacional*. Madrid: Imp. Góngora.
- **Ruiz Cabriada, Agustín (ed.) (1958).** *Bio-bibliografía del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*. Madrid: Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- **Ruiz de Lacanal, María Dolores (1995).** "El conservador de museos en la primera mitad del siglo XX: conservadores de monumentos, jefes y directores, anticuarios y arqueólogos". En *Boletín de ANABAD*, 2, 117-131.
- **Sánchez Ron, José Manuel (ed.) (1988).** *La Junta para la ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas ochenta años después*. Madrid: CSIC.
- **Sanz Pastor y Fernández de Pierola, Consuelo (1967).** "Origen y evolución histórica de la Sección de Museos del Cuerpo Facultativo de A.B.A.". En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIV (1-2), 75-104.
- **Torreblanca, Agustín (2008a).** "Conferencia-homenaje Ciento cincuenta aniversario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (1858-2008)". En *Boletín de ANABAD*, LVIII (4) 33-67.
- — **(2008b).** "El acceso al cuerpo". En *Sic vos non vobis: 150 años de archiveros y bibliotecarios*. Madrid: Biblioteca Nacional, 89-149.
- — **(2008c).** *Historia burocrática de una institución sesquicentenario*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- — **(2009).** *El Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos (1858-2008). Historia burocrática de una institución sesquicentenario*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- **VV.AA. (2012).** *Los profesionales de los museos. Un estudio sobre el sector en España*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.





**NURIA  
SANZ  
GALLEGO**

---

**Derechos humanos, igualdad  
de género y cultura**

“[...] la cultura no es un patrimonio fij , sino vivo, abierto a las influencias y al diálogo , que permite una adaptación serena a las transformaciones del mundo”.

Audrey Azoulay, directora general de la UNESCO.

“Cada una y cada uno de nosotros es necesario (en nuestros países, comunidades, organizaciones, gobiernos y en las Naciones Unidas) para garantizar que se adopten acciones decisivas, visibles y cuantificables bajo el lema ‘Un planeta 50-50: Demos el paso por la igualdad de género’”.

Phumzile Mlambo-Ngcuka, directora ejecutiva de ONU Mujeres.

El ejercicio pleno de los derechos humanos es garantía para la reproducción y el enriquecimiento de la diversidad cultural, condición indispensable para el desarrollo de la creatividad humana. Estos derechos incluyen la libertad de expresar, elegir, intercambiar y compartir libremente pensamientos, ideas e información, así como tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, derecho a participar y disfrutar de las artes y a colaborar con el progreso científico y sus beneficios , de acuerdo con lo establecido en la Declaración Universal de Derechos Humanos, aprobada por la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas en 1948.

La cultura determina la forma en que individuos y comunidades entienden el mundo en el que viven, toman sus decisiones y van perfilando la concepción de su futuro. Por ende, la igualdad de género en el ámbito de la cultura es condición *sine qua non* para garantizar un desarrollo humano inclusivo y sostenible. La igualdad para las mujeres es progreso para la cultura, para la ciencia y para la sociedad en su conjunto.

Estamos trabajando juntos y juntas para cumplir una promesa, una promesa escrita por los fundadores de las Naciones Unidas en la Carta de la ONU, la promesa de igualdad de derechos entre hombres y mujeres. El secretario general de las Naciones Unidas ha declarado que apoyar el progreso más rápido de las mujeres no es solo moralmente correcto, sino que los resultados son palpables en sentido político y económico. En el nuevo milenio no podemos entender el desarrollo sostenible en su triple dimensión (económica, social y ambiental), ni la democracia en nuestro mundo global y local, sin la plena participación de las mujeres y sin entender la igualdad de género como requisito, compromiso y, lo que es más importante, como habilitadora del desarrollo.

La igualdad de género sigue siendo un área prioritaria en el marco de la Agenda Mundial del Desarrollo. Como se afirma en el Informe Mundial *Igualdad de género: patrimonio y creatividad*: “la equitativa participación de hombres y mujeres en la sociedad no es sola-

mente un derecho legítimo sino también una necesidad social y política para lograr un desarrollo sostenible”<sup>1</sup>.

En el marco multilateral de aplicación de las Convenciones de Patrimonio Mundial y de Patrimonio Inmaterial, la UNESCO continúa demostrando el significado y la importancia de comprender los roles de género en la conservación patrimonial. A ello se suman los esfuerzos y evidencias recogidas por las buenas prácticas de la Convención para la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, donde se constata el aumento sistemático del número de mujeres trabajando en emprendimientos culturales, en el marco de la economía creativa.

Este trabajo comprendió, por ejemplo, la realización de un cuestionario enviado en agosto de 2013 a los Estados miembros de la UNESCO, con el objetivo de evaluar el progreso de las acciones de los últimos diez años relacionadas con la igualdad de género y/o el empoderamiento de las mujeres en el ámbito de la cultura. En él se solicitó a los Estados que consideraran las acciones de una amplia gama de actores públicos, entre ellos: autoridades nacionales, gobiernos locales y regionales, así como instituciones públicas. Dicho cuestionario fue respondido por 31 Estados miembros, entre los que se encuentra México. Las respuestas dan un punto de referencia para entender mejor las diferencias institucionales y las oportunidades laborales en cuestiones de género, además de ofrecer casos de estudio y testimonios de valor referencial para la comunidad internacional. Se incluyen también informaciones proporcionadas por diversas ONG y por instituciones académicas de todo el mundo. Este informe es un compendio fundamental de buenas prácticas y una síntesis de tendencias recurrentes, donde aún se marcan claramente las brechas de desigualdad que afectan negativamente a las mujeres en términos de consumo cultural, así como en el acceso desigual a los procesos de toma de decisión en las profesiones del sector de la cultura.

En el caso específico de México, el informe *Igualdad de género: patrimonio y creatividad* incluye una serie de experiencias y acciones que prueban el aumento de la participación de la mujer en la industria cinematográfica, donde cada vez son más las directoras, productoras, guionistas y editoras. Otro ejemplo tomado en cuenta es el proyecto ecoturístico de Punta Allen, en donde se establecieron programas de formación y fortalecimiento de capacidades para mujeres que hubieran emprendido iniciativas ecoturísticas en la Reserva de la Biosfera de Sian Ka’an.

Así pues, el mencionado informe resulta una herramienta fundamental para todos aquellos involucrados en el ámbito de la cultura, tanto del sector público como privado, ya sean tomadores de decisiones, funcionarios, artistas, investigadores o promotores cultu-

---

<sup>1</sup> <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002316/231661s.pdf>



rales, ya que en él podrán encontrar no solo una serie de casos de estudio y buenas prácticas en México y en el mundo, sino también una serie de estadísticas y recomendaciones útiles para abordar el tema de la igualdad de género en el ámbito cultural, tanto para establecer diagnósticos como para desarrollar o evaluar proyectos que contribuyan a reducir las brechas de desigualdad de género en el ámbito de la cultura.

Se trata ahora de presentar en detalle las metodologías, resultados del diagnóstico multi-lateral y recomendaciones en el ámbito de la cooperación internacional.

## **Cultura e igualdad de género<sup>2</sup>**

- La cultura, como impulsora y facilitadora del desarrollo sostenible, puede contribuir enormemente a impulsar el empoderamiento de las mujeres y lograr la igualdad de género. Las actitudes discriminatorias se manifiestan de muchas formas, y sus costos resultan inmensos y toda la comunidad carga con ellos, aunque lo contrario también es cierto: todos en la comunidad más amplia se benefician del logro de la igualdad de género, hombres y niños incluidos.
- Debido a que las culturas son facilitadoras e impulsoras cruciales del cambio social, deberían estar en la base de los esfuerzos para lograr la igualdad de género y de la lucha contra todas las formas de discriminación. Los medios de comunicación, las películas y la música desempeñan también un papel fundamental a la hora de facilitar e impulsar la igualdad de género, a través de su utilización del lenguaje y la descripción de las relaciones y dinámicas de género.
- La cultura y el género tienen que considerarse conjuntamente debido a que la cultura forma parte de la dinámica de género y el género forma parte de la experiencia socio-cultural. Para lograr una mayor igualdad de género, todas las partes interesadas deben abordar y trabajar dentro de un contexto sociocultural determinado, el cual condiciona la experiencia de las vulnerabilidades relacionadas con el género.
- El acceso y la participación equitativa en la vida cultural para hombres y mujeres resultan fundamentales para construir sociedades equitativas. Como ciudadanos activos que participan de la vida cultural, las mujeres desempeñan un papel principal a la hora de fomentar el desarrollo comunitario y la inclusión social.
- El derecho equitativo de mujeres y hombres a la cultura y a participar del patrimonio les permite tener una voz, y da a elegir qué formas de patrimonio tienen importancia

---

<sup>2</sup> <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002450/245058s.pdf>

para la comunidad y por qué. El grado al que individuos y comunidades pueden tomar decisiones sobre su patrimonio, su protección y gestión a menudo viene marcado por líneas de género. Esto incluye el derecho de un individuo a elegir su patrimonio.

- Aunque la brecha en el empoderamiento económico entre hombres y mujeres sigue muy pronunciada tanto en los países desarrollados como en los países en desarrollo, en entornos urbanos como rurales, la cultura ofrece muchas oportunidades generadoras de ingresos para las mujeres. Esto lleva a una mayor independencia, con importantes efectos sobre las relaciones de género en hogares y comunidades.
- El aumento de vínculos entre las actividades y prácticas culturales y la economía ofrece a las mujeres mejor empleo y oportunidades empresariales, lo que las empodera y ayuda a mejorar sus condiciones de vida. El empoderamiento económico, que a menudo se ofrece a través de la cultura, permite a las mujeres mejorar sus hogares, gestionar el presupuesto doméstico, mantener a raya las presiones iniciales del matrimonio, retrasar el embarazo, fortalecer su autonomía e invertir en salud y educación: la suya y la de sus hijos.

### **Patrimonio cultural e igualdad de género<sup>3</sup>**

Como se mencionó más arriba, el informe de la UNESCO *Igualdad de género: patrimonio y creatividad*, reúne por primera vez las políticas públicas, las estrategias de implementación de las convenciones de la UNESCO y estadísticas de los Estados miembros en términos de igualdad de género en el ámbito de la cultura. A su vez, contiene una serie de casos ejemplares de la participación de las mujeres en el quehacer cultural a nivel internacional. El Informe está dividido en cinco partes:

- En un primer capítulo se establece un diagnóstico global a partir de los datos de las encuestas.
- En el segundo capítulo se analiza la presencia del género y la igualdad en el Patrimonio Cultural, tanto material como inmaterial.
- En el tercer capítulo se expone la situación mundial del acceso de las mujeres a la cultura como creadoras.
- El cuarto capítulo corresponde a las conclusiones y una serie de ocho recomendaciones.
- En el quinto capítulo se incluye un análisis del Instituto de Estadísticas de la UNESCO en torno a los desafíos y las necesidades de una recolección de datos en materia cultural.

---

<sup>3</sup> <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002316/231661s.pdf>

## El diagnóstico del Informe

El panorama que surge a partir de la información de las encuestas de los Estados miembros es el siguiente:

- Hay una ausencia generalizada de investigación y datos periódicos fiables. Las encuestas culturales de los países no consideran la perspectiva de género y los datos pocas veces están desagregados. Por ende, no hay forma de medir la situación general ni el impacto de las políticas de igualdad de género establecidas.
- Asimismo, la igualdad de género está ausente de los mecanismos de evaluación de los programas culturales.
- En un 58 % de los casos, la igualdad de género ya forma parte, o está en vías de hacerlo, de la política cultural de los 31 Estados miembros que respondieron el cuestionario.
- Hay disparidades de género en el consumo cultural. A pesar de no estar representadas de forma desagregada ni en las encuestas ni en los mecanismos de evaluación, las mujeres representan la enorme mayoría de consumidores de cultura.
- Inequidad de género en la educación superior y vida profesional: aun cuando en las matrículas artísticas y culturales de las universidades hay un mayor número de mujeres que de hombres, esta proporción no se ve reflejada en el número de profesionales de la cultura. Los hombres tienen mayor acceso a puestos directivos y más posibilidades de elegir profesionalmente en el ámbito cultural.
- Acceso desigual a los puestos de toma de decisiones. En las instituciones culturales públicas, los datos referentes al empleo demuestran que, en general, la mayoría de los empleados son mujeres. Además, y aun cuando en el sector cultural es más fácil que las mujeres accedan a puestos de dirección que en otros sectores, de igual forma los hombres ocupan en mayor proporción los puestos de toma de decisiones.
- Estereotipos de género en los campos culturales. En el campo cultural persisten los estereotipos de género, lo cual en una gran mayoría de Estados miembros las relega al sector informal de la cultura.

## La igualdad de género y el patrimonio

En cuanto a la situación de la mujer en el Patrimonio Mundial, el informe contiene un minucioso análisis en torno al papel de la igualdad de género y la identificación, valoración, salvaguardia y difusión del patrimonio.

- Por ser una convención social, el patrimonio tiene género y se ve influenciado por las relaciones de poder que una comunidad establece entre hombres y mujeres.
- En este sentido, las relaciones de género desempeñan un papel determinante en la configuración de aquello que integramos y valoramos como patrimonio.
- La aplicación de una perspectiva de género al patrimonio permite destacar las diferentes formas en que los individuos experimentan el patrimonio y contribuyen a su transmisión y reinterpretación de generación en generación.
- Un marco de derechos humanos aplicado al patrimonio se construye sobre la base fundamental de los principios comunes de equidad y no discriminación, consagrados por los principales tratados de derechos humanos y la Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural.
- En este sentido, y aun cuando la diversidad cultural ha sido propugnada en numerosas ocasiones como aval de un trato discriminatorio y denigrante a las mujeres, la Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural ofrece un marco desde el cual poder resolver posibles conflictos entre la cultura y los derechos humanos. El artículo 4 de la Declaración establece que: “Nadie puede invocar la diversidad cultural para violar los derechos humanos garantizados por la ley internacional ni limitar su alcance”.

Por todo lo anterior, el informe recomienda la inclusión de una perspectiva de igualdad de género en cada una de las siguientes etapas, relativas al Patrimonio Cultural:

- **Identificación:** puesto que la identificación es un proceso básico en relación a la salvaguardia, este proceso debería someterse a un análisis basado en el género. Al realizar esto, es importante resaltar los múltiples contextos dentro de los cuales opera el género y la manera en que interactúa con otras categorías sociales.
- **Investigación/documentación:** tradicionalmente, son expertos y académicos quienes identifican el patrimonio. Sin embargo, la *Convención para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* promueve la inclusión de las comunidades en este proceso. Se debe garantizar la participación de las mujeres.
- **Realización de inventarios:** al formar parte las comunidades del proceso de investigación/documentación (sobre todo en el patrimonio inmaterial), es de vital importancia analizar si la comunidad acepta las opiniones de las mujeres y de los hombres, y la importancia que le da a cada una.
- **Transmisión:** ya que la transmisión de los conocimientos se realiza a partir de relaciones de género (padres a hijos, madres a hijas, etcétera), siempre es necesario formular la pregunta de si el patrimonio estará mejor salvaguardado si se transmite por igual a ambos géneros.

- Específicamente sobre el Patrimonio Material, la UNESCO ha encontrado que su Lista Mundial y Tentativa está dominada por sitios predominantemente androcéntricos y occidentales. Por ende, desde 1994 el Comité de Patrimonio Mundial formuló la “Estrategia Global para una Lista del Patrimonio Mundial Equilibrada y Representativa”. El fortalecimiento, la implementación y la actualización de esta Estrategia por parte de los Estados miembros puede asegurar la inclusión de la igualdad de género a la hora de reconocer el patrimonio y los espacios culturales.

### **Acceso de las mujeres a la cultura**

Con respecto al acceso de las mujeres al ámbito cultural, el Informe destaca dos grandes conclusiones:

- Las mujeres están sobrerrepresentadas en las instituciones culturales públicas y en el sector informal. Esta situación replica estructuras halladas en otros sectores económicos y refleja los desafíos de las mujeres para lograr un real empoderamiento económico. En la cultura, las profesiones están masculinizadas o feminizadas. Por ejemplo, en la industria audiovisual, musical y los medios digitales, los hombres representan entre el 60 y 75 por ciento de los empleados. Mientras tanto, las mujeres representan entre el 45 y 70 por ciento en las industrias basadas en los servicios del conocimiento, por ejemplo, el sector editorial.
- El tipo de empleo que las mujeres y los hombres eligen dentro del sector cultural está íntimamente ligado a las expectativas sociales relativas a las tareas propias masculinas o femeninas. Por ejemplo, en muchas partes del mundo la ejecución de un instrumento es vista como una actividad propia de los hombres, por lo que las mujeres quedan relegadas de la música. En cambio, la artesanía es una industria altamente feminizada y considerada adecuada para las mujeres porque no altera el equilibrio cultural y social de los hogares o las comunidades. En este sentido, las mujeres están mayoritariamente relegadas a industrias predominantemente hogareñas, las cuales requieren poca inversión en términos de capacitación e infraestructura.
- Por último, y si bien en muchos Estados miembros se han adoptado políticas para promover la igualdad de género en el sector cultural y creativo (cuotas de paridad, por ejemplo), el informe destaca la necesidad de aplicar una perspectiva de género al momento de evaluar la cadena de valor o suministro de los productos creativos y culturales: creación, producción, distribución y acceso.

### **En cuanto a las recomendaciones**

- Asegurar la plena aplicación de las convenciones y declaraciones internacionales en el campo de la cultura en consonancia con otros documentos de derechos humanos y con

respecto a la igualdad de género y diversidad para ampliar los horizontes creativos de mujeres y hombres, niños y niñas, y para garantizar el acceso y la participación equitativa en la vida cultural.

- Fortalecer el sustrato de pruebas por medio de la recopilación y difusión periódica y sistemática por parte de oficinas nacionales de estadística, de datos clasificados por sexo en todas las áreas del sector cultural, incluido el empleo, la educación, el fortalecimiento de las capacidades, la participación y el consumo.
- Desarrollar y aplicar políticas con perspectiva de género y estrategias en cultura que empoderen a todos los miembros de la sociedad, considerando la diversidad de los distintos grupos y personas y la intersección de factores sociales más amplios y desigualdades que pueden llevar a mayores desventajas.
- Reforzar las capacidades institucionales nacionales para promover el acceso equitativo de mujeres y hombres a los procesos de toma de decisiones, recursos financieros y educación en el campo de la cultura.
- Establecer iniciativas de liderazgo y orientación para creadoras y profesionales de patrimonio, y asegurar un equilibrio del género en los puestos de liderazgo en el sector cultural y creativo.
- Respaldar las campañas internacionales, nacionales y locales de sensibilización y de promoción que abordan los estereotipos de género y la discriminación en todos los aspectos de la vida cultural.
- Estimular e involucrar a todos los miembros de la sociedad en estrategias que promuevan la igualdad de género en la cultura. Esto incluye trabajar en cooperación con todos los grupos y comunidades interesadas en promover soluciones sostenibles para un acceso en el que se respete la igualdad de género a la cultura, participación y contribución a ella.
- Apoyar la investigación multidisciplinaria sobre igualdad de género en el patrimonio y las industrias creativas que involucran a los grupos y comunidades interesadas, y que tienen en consideración la complejidad y diversidad de las relaciones de género y las estructuras de poder subyacentes.

## **A modo de reflexión final**

Nos encontramos, por lo tanto, ante una oportunidad histórica y sin precedentes para unir a los países, a los gobiernos, a las empresas, al ámbito académico, a la sociedad civil y a las personas de todo el mundo para decidir y emprender nuevas vías hacia el futuro.

Desde la UNESCO, y junto a las Agencias del Sistema de las Naciones Unidas, el llamado que hacemos es a trabajar de forma acelerada y solidaria para lograr un planeta sin discriminación y con igualdad para las mujeres, los hombres, las niñas y los niños de aquí al 2030.

Para poner fin a la discriminación y violencia contra las mujeres y las niñas, expresión extrema de las desigualdades de género, requerimos un cambio estructural en las relaciones humanas, en las matrices culturales. Debemos cambiar los estereotipos relacionados con el género, las actitudes y las creencias que toleran la violencia y los ideales nocivos que existen en torno a la masculinidad, el permiso al matrimonio de millones de niñas en el mundo y la discriminación hacia las mujeres por el simple hecho de serlo. También debemos promover un entorno cultural a favor de la igualdad de género y la participación de las mujeres en la toma de decisiones en la política, en la ciencia y la tecnología, en la economía y en todas las esferas del desarrollo, a la vez que promovemos la corresponsabilidad y la participación de los hombres en el cuidado y el trabajo doméstico.

Para lograrlo necesitamos un liderazgo político sin precedentes, recursos sustancialmente incrementados y nuevas asociaciones en todos los ámbitos de la sociedad. Hay que fortalecer a las organizaciones de las mujeres, sumar a los hombres al movimiento solidario *HeforShe*, con un especial enfoque en cultura y patrimonio, como formas de transmisión y como garantes del desarrollo.

La evidencia es clara: la igualdad para las mujeres y las niñas es progreso para todas y todos, es avance para la sociedad. Como afirma Emma Watson: “Si no eres tú, ¿entonces quién? Y si no es ahora, ¿entonces cuándo?”.



