

ARTE, EDUCACIÓN Y MUJER. EMBARQUE HACIA EL EXILIO DE 1939¹

CARMEN GAITÁN SALINAS
Instituto de Historia, CSIC
carmen.gaitan@cchs.csic.es

Este texto plantea la repercusión que la educación artística femenina impartida en España tuvo al inicio del posterior exilio de las artistas españolas. A través de un breve análisis de las condiciones del exilio para las creadoras y de la situación sociocultural en México y España, se indaga en cómo los conocimientos adquiridos mediante las instituciones oficiales de enseñanza artística –también analizadas– ayudaron a la inserción de las artistas en el mundo del arte en los países de acogida. Asimismo, se reflexiona en torno a la supuesta modernidad de estas enseñanzas femeninas y a la forma en la que las artistas las utilizaron en su adaptación al exilio.

Palabras clave: Educación artística femenina; Artistas exiliadas; Exilio; Escuela de San Fernando; Escuela de Artes y Oficios; España; México.

ART, EDUCATION AND WOMEN. EMBARKATION TOWARD EXILE, 1939

This essay investigates the repercussion that artistic training of women in Spain had on a number of female artists during the initial stages of their subsequent exile. Through a brief analysis of exile conditions and the socio-cultural situation in Mexico and Spain, the author examines how skills previously acquired by these women in official arts institutions helped them to enter into the artistic world of the countries where they were received. Likewise, the alleged modernity of this feminine training is considered, as well as the way in which women artists used it in their adaptation to exile.

Key words: Female art education; exiled women artists; exile; School of San Fernando; School of Arts and Crafts; Spain; Mexico.

Introducción. La nueva situación del exilio

Exiliarse conlleva cambiar de patria, al menos geográficamente². Supone también un cambio de vida y de cómo ganársela. No obstante, los exiliados españoles intentaron continuar dedicándose

¹ Este artículo se vincula a la ayuda de FPU del MECED y al proyecto *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (HAR2014-53871-P).

² El exilio puede adquirir múltiples formas. Habría que considerar, por tanto, el aislamiento que han venido experimentando las mujeres por parte de la sociedad en que la viven como otro modo de exilio. Éste ha sido tratado por Virginia

a sus profesiones. El reconocimiento de títulos por parte del gobierno de Lázaro Cárdenas³ facilitó que los españoles pudieran desempeñar sus profesiones de origen, aunque no fue sencillo. Los artistas se vieron abocados a menesteres diferentes a los que habían estado desempeñando en España, recalando generalmente en la impresión y el ámbito editorial y gráfico. Pero las artistas tuvieron más obstáculos aún. Ellas, que también tuvieron que conformarse con las situaciones que a cada una les brindó el exilio, estuvieron además condicionadas por la educación e instrucción artística recibida previamente en España y la situación familiar en la que en ese momento se encontraban. La creencia generalizada por parte de los países de acogida –especialmente de México– de que toda española era costurera las relegaba al espacio de la moda en la nueva sociedad. Sin embargo, gracias a sus dotes para el dibujo aplicadas al diseño, consiguieron introducirse en el ámbito artístico a través de la prensa y la ilustración.

Parece entonces que determinada instrucción recibida por las artistas de comienzos del siglo XX en España influyó de forma práctica en aquellas que se exiliaron tras 1939. Es precisamente dicha cuestión la que este artículo se plantea, es decir, indagar si, efectivamente, cierto aprendizaje artístico repercutió en las posibilidades profesionales posteriores de las artistas que se exiliaron y de qué manera se produjo. Y es que la instrucción, entendida como conjunto de conocimientos adquiridos de forma reglada, así como la educación, referida a la enseñanza ejercida por la sociedad en los niños, es definitoria para la construcción del sujeto. De este modo, podría decirse que determinada instrucción/educación artística –caracterizada, por ejemplo, por aspectos atribuidos al género– pudo condicionar, no sólo el tipo de creación, sino las posibilidades de los individuos a intervenir en uno u otro campo de la creación artística y del ámbito artístico, que en el caso del exilio mexicano se produjo a través de una inicial inserción en unas disciplinas artísticas que les eran afín a su género: el dibujo y la costura.

Ahora bien, para poder explicar dicha cuestión es necesario recurrir a un análisis tanto de las condiciones de los exiliados en los nuevos países de acogida, especialmente México por ser el destino que más refugiados albergó, como de la sociedad en la que se insertaron, para proceder posteriormente a estudiar cuál fue el tipo de instrucción artística recibida en España y cómo repercutió en las opciones ofrecidas a las artistas españolas en su exilio en tierras aztecas.

Puesto que las condiciones de asentamiento de los exiliados han sido ampliamente estudiadas⁴, sería conveniente, dada las características de este texto, analizar cuáles fueron las condiciones de las mujeres y sus diferencias con los hombres. En un principio, ambos géneros tuvieron dificultades para adaptarse al nuevo país de acogida, si bien el idioma facilitaba con creces la adaptación. Sin embargo, las mujeres encontraron un escollo mayor. El exilio probablemente les supuso una forma de vida radicalmente distinta a la que habían llevado hasta entonces en España. Tal y como señala Pilar Domínguez Prats⁵, la mayoría de las mujeres burguesas se vieron obligadas a contribuir en la economía familiar debido a la nueva situación de precariedad⁶. Intentaron ejercer un trabajo remunerado, preferiblemente dentro del ámbito doméstico. Estos se limitaban al servicio de hogar, la casa de huéspedes y la costura. Qué duda cabe que sería este último el escogido por la mayoría de las mujeres, pues era visto como una labor adecuada a su género y constituía una tradición y materia propias de la educación e instrucción femenina española, al tiem-

Woolf o Éléne Cixous y a él se han opuesto teóricas como Rosi Braidotti quien, a través de su concepto de lo *nómade*, defiende que la mujer puede crear un hogar y una patria allí donde esté: Braidotti, 2000; Braidotti, 2004.

³ Aunque hubo exiliadas en otros países latinoamericanos, este artículo se ceñirá a las exiliadas en México.

⁴ Para saber más sobre la inserción de los artistas en México, véase Cabañas Bravo, 2000: 753-791; 2003: 17-40 y 2005: 115-144.

⁵ Domínguez Prats, 2009: 46-49.

⁶ Obviamente las obreras habían contribuido siempre, antes y después del exilio.

po que mantenía el honor y la respetabilidad, algo de lo que carecía la hospedería⁷. Por tanto, los roles de género habían cambiado para ellas. Ya no estaban destinadas únicamente al cuidado del hogar y de los hijos, sino que debían contribuir a los ingresos de la familia. De alguna manera, el exilio les había supuesto una vía de libertad.

Pero la dedicación de las intelectuales españolas sería otra. Según Domínguez Prats:

únicamente la minoría «ilustrada» del exilio femenino pudo dedicarse a otras tareas más intelectuales o de carácter político. Así se mantiene en esta primera etapa del éxodo la división dentro del colectivo femenino adulto entre una mayoría de amas de casa y una minoría de mujeres cualificadas⁸.

A ellas, que habían sido capacitadas intelectualmente, se les permitió desarrollar actividades de cualificación, aunque también tuvieron sus limitaciones. Al igual que sus compañeros masculinos, en los inicios del exilio, las mujeres recurrieron a aquellos terrenos en los que los españoles estaban pudiendo desempeñar sus capacidades artísticas, relacionados con el mundo editorial y de la crítica. Como bien ha apuntado Miguel Cabañas⁹, esto se debía especialmente a las dificultades encontradas en torno al muralismo mexicano, del que es un claro ejemplo el mural *Retrato de la Burguesía* (1939-1940) del Sindicato de Electricistas y en cuya ejecución se atisbaron las desavenencias entre los artistas mexicanos y españoles. Con todo, algunos de ellos –como Miguel Prieto o Elvira Gascón– acabaron más tarde realizando algunos murales.

La actividad de dibujante fue, por tanto, una de las principales para los exiliados y exiliadas. Pero en ocasiones las ilustraciones no eran suficientes, pues no hacían frente a los gastos de la vida cotidiana. Es más, no todas las artistas contaron con la posibilidad de dibujar, de ahí que otro de los recursos más utilizados por las exiliadas especializadas en arte fuera la docencia. Este campo les permitía incorporar los ingresos necesarios para vivir sin verse obligadas a abandonar por completo su profesión artística. Así, Elena Verdes Montenegro ejerció como maestra en el Instituto Luis Vives¹⁰ impartiendo clases de arte, tras haber participado en España en alguna de las Exposiciones Nacionales en la sección de pintura¹¹. No obstante, hay que tener en cuenta que el magisterio constituía una profesión, como la costura o los cuidados, propiamente femenina por su cercanía al niño y, por tanto, la mayoría de las mujeres ocuparon puestos docentes en la educación infantil y secundaria. Una excepción fue Elvira Gascón, quien impartió dibujo en la Academia Hispano-Mexicana¹².

Otra forma de docencia estaba constituida por los talleres, aspecto en el que también destacaron los españoles con la creación de estudios propios como el de José Bardasano, Arturo Souto, o el de las hermanas Ballester. Éste fue formado por Josefina y Rosa y estuvo dedicado especialmente al grabado, a lo que se sumó también la enseñanza del mismo. De este modo, compaginaban ambos aspectos, el creativo y el docente, aunando los ingresos en una misma actividad. Dicho taller fue creado de forma tardía –a partir de 1965– lo que demuestra la pérdida de esperanza por parte de los españoles de volver a la patria y, por tanto, el convencimiento de establecerse defini-

⁷ Domínguez Prats, 2009: 162.

⁸ Domínguez Prats, 2009: 92.

⁹ Miguel Cabañas ha detallado las editoriales y galerías en las que los españoles participaron y crearon en México. Entre las galerías destacaron Ras-Martín, Cristal, Diana, Prisse, Proteo, Havre o Pecanins (creada por las hermanas Pecanins –Montserrat y las gemelas Teresa y Ana María- en 1964), Cabañas, 2006: 115-144.

¹⁰ Morán Gortari, 2001: 209-245.

¹¹ De Pantorba, 1980: 274.

¹² “Profesores Universitarios que dieron cátedra en la Academia Hispano Mexicana, fundada en el año 1942 por republicanos españoles”, Archivo Español de México, Fondo histórico, Sección: Exilio, Serie: Docencia/Colegios, Caja 31, Exp. 355, y Morán Gortari, 2001: 209-245.

tivamente en el país de acogida. Todo ello propició también una mayor integración entre españoles y mexicanos, aunque se preservó siempre la cultura española a través de institutos, colegios y casas regionales, convirtiéndose el espacio del taller en un centro de aprendizaje no sólo para los más jóvenes del exilio, sino también para algunos artistas mexicanos.

A las complicaciones anteriormente mencionadas se sumaba también la situación familiar. En ocasiones propiciaba el abandono de la actividad artística, como fue el caso de Elisa Piqueras, o de la actividad intelectual y política, a favor de una dedicación plena a los hijos. Domínguez Prats recoge el siguiente testimonio de Rosa Ballester: “Yo seguí militando en el Partido Comunista, pero después me casé y tuve hijas. Y como soy comunista porque quiero el bienestar; tengo que empezar por el bienestar de mi casa; y mientras estoy cuidando a mis niños no tengo tiempo de meterme en «borlotes» de reuniones que no arreglan nada”¹³. Por tanto, Rosa Ballester decidió apoyar a sus hijas y apartarse de la actividad política, aunque no de la artística, ya que continuó experimentando con el grabado e instruyó a sus hijas en el mismo, incluso cuando se trasladó a Ensenada en 1982, donde estableció su propio taller.

Cultura y educación en México y España

Por otro lado, hay que tener también en cuenta la nueva sociedad a la que se incorporaban las exiliadas. En aquel momento, México presentaba para las mujeres una situación social y cultural con unos avances semejantes a los que se habían estado dando en España. Es decir, paralelamente al caso español, el comienzo del siglo XX en el país azteca proponía un cambio respecto a la posición de la mujer, pues se iniciaron mejoras en la educación y se comenzó a difundir una conciencia feminista¹⁴ que, de alguna manera, había sido iniciada en el siglo XVII por Sor Juana Inés de la Cruz¹⁵.

La educación, como se verá más adelante también en España, suscitó un interés en la sociedad mexicana como método de modernización. Según recoge Gómez Campos, hay autores que piensan que la educación constituía un modo de alcanzar la homogeneidad e igualdad en la sociedad mexicana, siendo una solución a los problemas nacionales¹⁶. Asimismo, suponía una forma de educar a la clase media y alta con el fin de que, sin desatender sus obligaciones como mujer –esto es, como madre y esposa–, pudieran ofrecer una mejor educación a sus hijos y adaptar al género femenino a los nuevos tiempos modernos. En la clase obrera esto se tradujo en la elaboración de programas de capacitación artesanal y técnica que facilitaran a las mujeres un medio de vida. Sin embargo, el progreso en la mujer debía ser tomado con precaución. Ignacio Gamboa expresaba así su pensamiento en 1904:

La mujer, creada para la reproducción y propagación de la humana especie, no debe desviarse de su objeto sagrado: debe consagrarse toda ella al cuidado del porvenir de éste, que lo es de la humanidad [...] La educación de la mujer, en nuestro concepto, debe ser tal que, no careciendo de los conocimientos necesarios al progreso humano, no se la ponga fuera de los límites de su misión: que sea enriquecida en ciencia y virtud; pero jamás des-pertar en ella la vanidad, defecto de que adolece y que ha sido causa de su ruina¹⁷.

¹³ Domínguez Prats, 2009: 219.

¹⁴ Gómez Campos, 2004.

¹⁵ Macías, 2002.

¹⁶ “Según [Silvia] Arrom: la instrucción de las mujeres del siglo XIX se consideraba parte importante de la solución de los problemas nacionales. Para [Jean] Franco: en la formación nacional del siglo XIX los dirigentes «querían una nación más homogénea y como no podían alcanzar la homogeneidad racial, confiaban a la educación la tarea de transformar a los habitantes en ciudadanos modernos»”, Gómez Campos, 2004: 34.

¹⁷ Cit. en Gómez Campos, 2004: 35.

La claridad con la que Gamboa se expresa aquí sería la misma con la que años más tarde en España se manifestaran los intelectuales españoles. La modernización en la mujer podía tener lugar pero siempre y cuando tuviera marcados unos límites, asociados a su género e indisolubles a su sexo. Fue un proceso al que contribuyó un temprano feminismo, no sin un amplio debate en España, “que proponía a las mujeres españolas [...] una prolongación de su papel tradicional: tenían que ser amas de casa feministas que diesen a sus hijos el beneficio de su mejor educación y a los pobres el beneficio de su nueva conciencia social”¹⁸. Es decir, el proyecto de modernización de España requería de avances en la educación femenina, pero al mismo tiempo tenía que asegurar la dedicación doméstica de la mujer. Así, en 1911 se creó la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer, cuyos objetivos eran:

divulgar los conocimientos que preparen a la mujer para la práctica racional de la vida en el hogar y para adquirir la instrucción artística, científica y práctica que constituye la cultura general y sirve de base para el ejercicio razonado de diversas profesiones¹⁹.

Por tanto, ambos países compartían una misma idea respecto a la mujer. Aceptaban el acceso a la educación y establecían como objetivos la capacitación profesional femenina y la instrucción, destinadas a ser buena madre y a perpetuar la especie. En España, años más tarde, se continuó manteniendo dicho pensamiento, haciéndose visible cada vez más en la creación de asignaturas femeninas, a saber, la Pintura de Abanico²⁰ o el Calzado para Señoritas²¹, ambas en la Escuela del Hogar. En México, por su parte, se instauró una dinámica educativa parecida cuando, en los años veinte, el secretario de Educación recurrió a Gabriela Mistral, por orden de José Vasconcelos, para realizar una antología de *Lecturas para mujeres* que fueran usadas como libro de texto. De nuevo, posteriormente en España, se continuó haciendo hincapié en el mismo asunto, pues Gregorio Martínez Sierra se dirigió así a las mujeres en sus *Nuevas cartas a las mujeres* (1932):

[...] En la vida futura, ellas cuidarán la cuna y el fuego con ciencia y conciencia, ellas harán reinar la salud en la tierra; y nosotros, con alegría liberada de la carga tremenda de la responsabilidad no compartida, trabajaremos en hacer la tierra habitable, agradable para nosotros y para ellas, en darles la abundancia de pan y de seda, [...], de campos fértiles y de jardines mágicos en que puedan vagar nuestros amores y jugar nuestros hijos, de escuelas admirables, que les entregaremos vacías y que ellas llenarán con su espíritu. ¿Les agrada a ustedes, señoras mías, el modesto programa feminista? Pues, en marcha: a la escuela, a la Universidad, al Laboratorio, ¡sobre todo, al Laboratorio! Puesto que de la vida se trata, es menester que ustedes la estudien seria, profunda, concienzudamente, en sus mismas raíces, a fondo y sin pedantería. Reinas de cordura, emperatrices del sano, sabio y santo vivir han de ser ustedes... [...]²².

Sin embargo, si la sociedad mexicana compartía tantos aspectos con la española a comienzos de la nueva centuria²³, ¿cuál fue la diferencia que experimentaron las artistas españolas? ¿Por qué

¹⁸ Scanlon, 1986: 198.

¹⁹ RO de 1-1-1911 (*Gaceta de Madrid*, nº 1, 1-1-1911, p. 22).

²⁰ “Especialidad que debe ser cultivada por la mujer, toda vez que se adapta perfectamente a su naturaleza delicada, tanto por la índole de los asuntos en general como por los elementos de la flora y la fauna que animan sus composiciones”, RO de 20-4-1920 (*Gaceta de Madrid*, nº 125, 4-5-1920, p. 463).

²¹ RO de 25-5-1921 (*Gaceta de Madrid*, nº 148, 28-5-1921, p. 829).

²² Martínez Sierra, 1932: 145-146.

²³ No sólo hubo mejoras para las mujeres a comienzos de siglos en lo que a educación se refiere, sino que durante la década de los años treinta, cuarenta y cincuenta se van a producir una serie de movimientos feministas en México a favor del voto femenino, momento en el que las artistas españolas arriban al país azteca: Lau, 2006: 93-124.

no continuaron creando del modo en que previamente lo habían hecho en España? A la vista de lo anteriormente mencionado, presumiblemente México ofrecía un sistema educativo liberal apto para la inserción laboral posterior de las mujeres, tal y como ocurriera en España. Asimismo, no fueron solamente hombres los que ocuparon la escena artística mexicana durante las primeras décadas del siglo XX. Aunque con muchas limitaciones y en menor medida –como ha ocurrido a lo largo de toda la historia del arte–, en el país azteca también destacaron algunas artistas femeninas, a saber, Frida Kahlo o la fotógrafa Tina Modotti que, poco a poco, habían conquistado parte de ese espacio público constituido por el arte. Pero la dificultad para la inclusión de las españolas en el mundo artístico y, por tanto, para la continuación de su carrera sin quiebro alguno, estribaba en un factor ineludible: el exilio. Y es que éste, como se mencionó anteriormente, constituyó una situación de crisis que requirió de la ayuda femenina.

Al igual que sus compañeros masculinos, las artistas intervinieron mediante la ilustración dentro del campo de las editoriales y la publicidad. Con frecuencia participaron en revistas de moda para las que hicieron algunos diseños y, en ocasiones, algunas crearon esbozos de mobiliario y objetos de decoración. Sin duda alguna, que las artistas españolas pudieran desempeñar dichas tareas se debió a la educación e instrucción recibidas en España, que habían promovido no sólo una formación profesional sino también acorde a su género.

Dicha instrucción fue desarrollada en España a comienzos del siglo XX en la enseñanza secundaria, donde se ofrecían estudios artísticos y a la que en mayor porcentaje accedía el sector femenino. A pesar de que tanto el Conservatorio de Música y Declamación como las Escuelas de Artes y Oficios –o Artes e Industrias– fueron poco a poco perdiendo popularidad²⁴, es necesario reincidir en el claro objetivo de estas escuelas para proporcionar a las mujeres un oficio artesanal, con interés principalmente en el “adorno”.

Por su parte, la propia Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando de Madrid –que no constituía una enseñanza secundaria sino superior– experimentó un ascenso en el número de mujeres en relación a años precedentes²⁵. Los requisitos para su acceso se establecieron en abril de 1922²⁶ y se solicitaba tener 15 años cumplidos, realizar un examen oral y hacer el dibujo de una cabeza al claroscuro, copiada del antiguo, junto con el contorno de una figura.

La enseñanza superior era la única que obviaba las labores de la aguja, dándosele al sector femenino la posibilidad de instruirse en las mismas condiciones que los hombres (figs. 1 y 2). Sin embargo, los requisitos de ingreso eran diferentes. A las mujeres se les exigía aportar algún tipo de premio artístico, lo que las situaba en cierta desventaja. Así, no todas las candidatas podían ingresar, si no que tenían que demostrar su excepcionalidad previamente. Siguiendo el pensamiento foucaultiano, debían haber sido clasificadas como “caso”²⁷ mediante exámenes en las enseñanzas profesionales, esto es, como un individuo cuyas características individualizadoras las separaban del resto, de la homogeneidad. En otras palabras, a través de la comparación por exámenes –que es como se demuestran las “desviaciones” o las irregularidades de aquellos que merecen ser señalados– las mujeres debían mostrar su excepcionalidad para ser premiadas y, en consecuencia, de alguna manera tratadas como genios, dignas de acceder a una instrucción superior como la de Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de San Fernando de Madrid. Que las mujeres tuvieran que aportar este reconocimiento de forma previa a su ingreso pone de manifiesto la cre-

²⁴ Capel Martínez, 1986: 438.

²⁵ En los años treinta el porcentaje de alumnas en las enseñanzas artísticas descendió, debido a la facilitación del acceso a otras disciplinas. Capel Martínez, 1986: 437.

²⁶ Éstos se establecieron por el R.D. del 21 de abril de 1922 y perduraron hasta los años treinta; Estradé Gutiérrez, 1997: 250.

²⁷ Foucault, 2002: 196-197



Fig. 1. Delhy Tejero en las clases de grabado de San Fernando.



Fig. 2. Alumnos de la Escuela de San Fernando entre los que se encuentran Delhy Tejero (1), Rosario de Velasco (2), Pitti Bartolozzi (3) y Maruja Mallo (4) (las fotografías han sido tomadas del catálogo: Marín-Medina, José, comisario, *Delhy Tejero. Representación*, Caja España y Junta de Castilla León, 2010).

encia de una inferioridad femenina necesaria para que las relaciones de poder se mantuvieran, para que la supremacía masculina continuara ocupando su lugar.

En lo que respecta a la iniciativa privada española, ésta no se quedó atrás y creó sus propias instituciones con objetivos similares a las públicas. Algunos ejemplos de ellas fueron el Centro Iberoamericano de Cultura Popular Femenina²⁸ en Madrid, similar a la pública Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer.

²⁸ De forma paralela, surgió el Centro Iberoamericano de Cultura Popular Femenina. Éste nació vinculado a la Unión Iberoamericana en 1906 y se situó en los locales de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer. En un principio sus materias artísticas estuvieron poco definidas, orientadas a la “aplicación de las Artes Gráficas a la industria, Dibujo y pintura industrial” (*Boletín del Instituto de Reformas Sociales –BIRS–*, Biblioteca de Educación (BE), nº 21, 1906, Madrid, p. 703). Cinco años más tarde, y después de crearse la Escuela del Hogar, la institución anunciaba ya una modificación

Y es que, en todos estos centros, la actividad artística fue incluida dentro de los programas formativos femeninos²⁹, pues se consideró apropiada a las mujeres por considerarse un “adorno” que con su práctica ayudaba a conseguir mejores maridos, por estimarse un quehacer complementario de la vida femenina, por constituir un entretenimiento dentro del espacio doméstico, y en última instancia, por ser un acto de amor hacia los demás³⁰.

Se trataba, por tanto, de programas formativos reglados dentro de instituciones oficiales y, en consecuencia, tratados como disciplina. Siguiendo la definición de Foucault, la disciplina es “[...] una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos [...] que fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos «dóciles»”³¹. La disciplina era ejercida de muchas formas. Física-mente, a través del espacio. Este hecho quedó manifestado en 1900³² en las Escuelas de Artes y Oficios cuando se especificó que las “[clases] de alumnas se darán a hora distinta y en local independiente de los demás”³³. De este modo, la mujer era segregada en el espacio educativo, convirtiéndose esto en una táctica de vigilancia que intentaba “prevenir el libertinaje [...], imperativo de moralidad”³⁴.

No obstante, también podía tener una aplicación teórica, es decir, podía ser implantada de una manera mucho más sutil mediante los programas docentes. En agosto de 1907, en las Escuelas de Artes y Oficios, se crearon las “Enseñanzas propias de la mujer” cuyo objetivo era dirigir a las jóvenes hacia nuevas salidas profesionales, teniendo como asignaturas dentro de las artes “dibujo artístico (figura y adorno), acuarela, pintura al óleo y modelado en cera de objetos industriales, y aplicación de los dibujos geométrico y artístico a las artes decorativas (Pirograbado, Esmalte, etc.)”³⁵. Materias similares, aunque junto a otras referidas a la aguja, fueron incluidas en las enseñanzas de la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer³⁶.

El dibujo fue una de las asignaturas más requeridas por las alumnas de arte y, según A. Tiana Ferrer, en estos años en que se desarrollaron las “Enseñanzas propias de la mujer”, “el porcentaje de alumnas presentadas a examen era similar al de alumnos varones, no alcanzando el 50 por ciento”³⁷. Fue en esta institución donde artistas como Remedios Varo, Elvira Gascón o Elena Verdes Montenegro iniciaron sus estudios artísticos, que les dieron acceso posteriormente a la prestigiosa Escuela de San Fernando.

en su programación, especificando que “las enseñanzas que en el Centro se dan son: Dibujo aplicado a las labores y de figura, estampa y yeso, Corte y confección de ropa blanca y vestidos, Pintura, Confección de flores artificiales, Solfeo y Piano, Labores y bordado a máquina, [...] Confección de corsés, [...], Labores y bordado a mano, [...], Confección de encajes y sombreros, Canto y declamación [...]” (*BIRS*, BE, nº 103, 1913, Madrid, p. 70).

²⁹ Existieron también otros métodos para el aprendizaje del arte. Sería interesante investigar las academias privadas, los manuales y los sistemas autodidactas, pero excederían las páginas de este trabajo.

³⁰ De Diego, 1987: 167.

³¹ Foucault, 2002: 141.

³² *Real Decreto y Reglamento Orgánico de las Escuelas de Artes e Industrias del 4 de enero de 1900 –RD 4 de enero de 1900–*, Madrid, (Archivo de la Residencia de Estudiantes –ARE–), FOL 109-23.

³³ *RD 4 de enero de 1900*, Madrid, (ARE), FOL 109-23, p. 15.

³⁴ Foucault, 2002: 177.

³⁵ *Real Decreto y Reglamento Orgánico para las Escuelas de Artes Industriales y de Industrias del 6 de agosto de 1907*, ARE, Madrid, FOL 109-27, pp. 13-14; Real Decreto de 4-8-1907 (*Gaceta de Madrid*, nº 221, 9-8-1907, pp. 570-572).

³⁶ “Dibujo artístico, pintura decorativa, modelado y vaciado, pirograbado, repujado y flores artificiales, corte y confección, figurines artísticos, encajes y bordados, y confección de sombreros”, RO de 1-1-1911 (*Gaceta de Madrid*, nº 1, 1-1-1911, p. 22).

³⁷ Tiana Ferrer, 1992: 211.

La costura y el dibujo constituían, por tanto, especialidades establecidas en las enseñanzas secundarias y en las que se ejercitaron muchas artistas. Además, las labores de la aguja no tenían por qué ser aprendidas en el ámbito oficial sino que, generalmente, era una práctica enseñada de madres a hijas. Domínguez Prats recogía un testimonio de exiliada en el que decía: “En España te obligaban a saber coser, aunque quieras estudiar otra cosa, pero tienes que saber agarrar la aguja y coser, ¿verdad?”³⁸.

Mujer, modernidad en España y las artistas exiliadas en México

En cualquier caso, había un anhelo por capacitar al sector femenino para la vida profesional. Sin embargo, al mismo tiempo que se ponían a disposición de la población femenina unas herramientas para el acceso al mercado laboral, la sociedad burguesa no aceptaba el trabajo femenino. Constituía una evidencia de precariedad y, por tanto, de deshonra para la familia y, especialmente, para el marido. Por ello, las mujeres que desempeñaban un trabajo en la esfera pública eran aquellas pertenecientes a la clase obrera, las “señoritas” – que trabajaban para no estar ociosas hasta casarse–, o las viudas, que necesitaban de ingresos para mantener a la familia. Por tanto, insertar a las mujeres en el progreso, implicaba cierta contradicción, pues la instrucción y educación establecidas no las alejaba de los papeles asignados tradicionalmente a su género. La formación continuaba siendo la apropiada al género femenino –tareas de cuidado y de crianza de los niños– o, en el campo artístico, relacionadas con artes de “adorno”, tareas menores por ser oficios en los que solamente se requería de habilidad y destreza, así como de paciencia y disposición a la repetición, en ausencia de otros factores relacionados con la creatividad o la originalidad.

En segundo lugar, esta normalización de la educación no era otra cosa que una estandarización de la misma. Pero el deseo de una “norma” entraba en conflicto con el concepto de lo moderno pues, en palabras de Rita Felski “to be a modern is to be on the side of progress, reason, and democracy or, by contrast to align oneself with ‘disorder, despair and anarchy’”³⁹.

Las mejoras educativas y la apertura y creación de programas para las mujeres denotaban un interés por conseguir la igualdad entre los géneros, propio de un estado moderno. Pero simultáneamente dicha instrucción era planteada para mantener a las mujeres bien en el ámbito doméstico, bien en aquellos espacios públicos creados a semejanza de éste para albergar las nuevas profesiones femeninas (secretaria, enfermera, maestra, etc.). Por utilizar el término de Lorna Duffin, se podría decir que las mujeres fueron “prisoners of progress”⁴⁰.

Por otra parte, y retomando de nuevo a Foucault y al examen, se debe relacionar éste con el concepto de genio. Puesto que el examen pone en evidencia aquello que no se ajusta a la norma, en la esfera del arte estas desviaciones tienen su parangón en la genialidad artística, presente tradicionalmente en el género masculino.

Ésta es una problemática que entronca con las concepciones del determinismo biológico⁴¹. Estrella de Diego, en su libro *La mujer y la pintura del XIX español*⁴², reflexionaba exponiendo que, en términos generales, se dudaba de las capacidades innatas que la mujer podía tener para la creación artística. Según De Diego, el argumento generaba varias contrariedades. En primer lugar,

³⁸ Domínguez Prats, 2004: 57.

³⁹ Felski, 1995: 11.

⁴⁰ Cit. en Felski, 1995: 148.

⁴¹ Patricia Mayayo explica cómo se pensaba que la genialidad era algo puramente masculino y que estaba asociada al instinto sexual y al control masculino de la misma, Mayayo, 2003: 62-72. Véase también Nochlin, 1971: 145-177; Parker y Pollock, 1981.

⁴² De Diego, 1987: 170-171.

estaba el hecho de que la formación artística proporcionaba un aprendizaje limitado del arte, por estar dedicado principalmente a las tareas de adorno, de manera que las clases más específicas y del natural eran eliminadas. En segunda instancia, estaba el dilema de asociar el arte a la moralidad femenina, ya que un abuso de tales prácticas se traducían en la desatención de las obligaciones propias del sexo femenino, algo que la sociedad no aprobaba. Además, esta insistencia en las prácticas artísticas denotaba “manías” consideradas como patologías. Margarita González Giraud –Margarita de Frau–, artista exiliada en México y cuya formación fue a través de su profesor– y futuro marido– José Frau, incidía sobre este término –manía– al recordar su debilidad por la pintura cuando era joven⁴³. Quizás se debiera a este miedo el abandono de la actividad artística por parte de Elisa Piqueras, estudiante de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, quien se alejó de la pintura en 1945, cuando se trasladó de Bogotá a México⁴⁴, para dedicarse por completo a su familia. En definitiva, las artes, según los dictados sociales, debían ser cultivadas con cautela, como compañía y entretenimiento en el hogar, prevaleciendo la atención de las tareas domésticas.

No obstante, fue la cara más femenina del arte, referida al adorno, la educación y el dibujo, la que facilitó la inserción de las artistas españolas en el exilio. Dentro del adorno se encuentran tanto las artes referentes al adorno personal, a saber, la moda, como al hogar, la decoración. A él comenzaron dedicándose algunas de las artistas que, posteriormente, tuvieron más presencia en la escena artística mexicana. Remedios Varo, gracias a sus estudios realizados en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid⁴⁵ y en San Fernando, hizo uso durante los primeros años del exilio de sus dotes como decoradora, pintando muebles⁴⁶ e instrumentos musicales, elaborando los trajes diseñados por Chagall para el ballet *Aleko* (1942)⁴⁷ y creando indumentarias y sombreros para obras de teatro, principalmente de Jean Giradoux y Calderón de la Barca⁴⁸.

Amparo Muñoz Montoro, depurada de su oficio de profesora de dibujo tras la guerra, arribó a México también en fechas tardías (1946), gracias a su matrimonio por poderes con el escultor Manuel Edo Mosquera. Alumna de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y especializada en escultura, acabó teniendo que dedicarse durante su exilio en México a la publicidad –junto a su marido– en el periódico *El Excelsior* y a la colaboración en revistas de moda⁴⁹.

En caso similar es el de Manuela Ballester. Sin embargo, su interés por la indumentaria femenina se evidencia ya desde sus inicios en España, a raíz de las ilustraciones realizadas en *Crónica* o *El hogar y la moda*. Una inquietud que prolongó en México a través de sus contribuciones en revistas⁵⁰, sus series *Embajadoras* (1939) y *Teatro* (1939) y su proyecto sobre el traje mexicano⁵¹ (fig. 3). Sin embargo, Manuela continuaría siempre compaginando estas actividades con su predilección por el retrato, pintando a personalidades del exilio y a familiares, y participando de las posibilidades que se le ofrecían, como el mural elaborado junto a Renau *España hacia América* (1944-1950).

⁴³ De Frau 1973: s.n.

⁴⁴ García, 1995: 328.

⁴⁵ *Actas de Premios Ordinarios –APO–*, Curso 1921-1922, Sección 3ª, Escuela de Artes y Oficios de Madrid –EAOM–; *Actas de Pruebas de Curso –APC–*, Curso 1922-1923, S 3ª, EAOM; *APC*, Curso 1923-1924, S 3ª, EAOM.

⁴⁶ *Saber ver. Arte y recreación para toda la familia: Remedios Varo*, nº 10, Televisa, México, octubre-noviembre 1997.

⁴⁷ Murga, 2012: 469; Kaplan, 1981: 18. Kaplan no concreta en qué medida Remedios trabajó en el vestuario de Chagall. Sería necesario aclarar si cosió los trajes (como apuntan otras fuentes, Nonaka, 2012: 113) o contribuyó en el diseño.

⁴⁸ Nonaka, 2012: 113.

⁴⁹ García, 1995: 300; Agramunt, 1992: 145-146.

⁵⁰ Rodrigo, 2013: 187.

⁵¹ Sobre los dibujos realizados por Manuela Ballester en torno al traje mexicano se celebró una exposición en el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí», *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*, abril-junio de 2015.

Por otra parte, la labor del magisterio había estado asociada a la mujer por su supuesto carácter dócil y paciente con los niños. No obstante, como ya se adelantó anteriormente, algunas exiliadas consiguieron impartir docencia artística a niveles profesionales. Además del mencionado caso de Elvira Gascón, que también dio clases en el Instituto Luis Vives de México, se encuentran Carmen Cortés –estudiante de L' Escola dels Bells Oficis de Barcelona– que impartió materias en la Escuela de Artes Plásticas de Monterrey en México, o Elena Verdes Montenegro, quien había asistido a las clases de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid⁵² y que también se dedicó a la enseñanza de las artes plásticas.

La ilustración fue una de las profesiones que más adeptas encontró ya que, por un lado, todas las artistas habían tenido un profundo aprendizaje del dibujo y, por otro, fue una de las empresas en la que los españoles tuvieron mayor presencia⁵³. De ella participaron Elvira Gascón, estudiante primero de la Escuela de San Telmo en Málaga⁵⁴, de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid⁵⁵ y posteriormente de San Fernando, quien ilustró numerosos periódicos⁵⁶ y libros, incluso con la técnica del grabado, tal y como muestra el libro de poemas *Girasoles* (1947) para la Editorial Centauro (fig. 4). Manuela Ballester, alumna de la Escuela de San Carlos de Valencia, además de colaborar con su marido en producciones publicitarias a través del Estudio-Imagen/Publicidad Plástica llevó a cabo toda una labor como ilustradora en editoriales mexicanas como Leyenda donde ilustró *La Dama de las Camelias* (1944) de Alejandro Dumas. Para la misma editorial trabajó Juana Francisca Rubio –mujer de José Bardasano– ilustrando títulos como *Manon Lescaut* (1945) (fig. 5). Ella, que había aprendido de forma autodidacta y había ejercido como cartelista durante la guerra, realizó un gran número de ilustraciones infantiles y para libros de texto, así como felicitaciones navideñas, un género al que se adhirieron otras artistas como Manuela Ballester. En el dibujo también intervino Remedios Varo, que creó imágenes publicitarias para calendarios de la empresa farmacéutica Bayer en México o dibujos científicos para el Instituto de Malariología de Venezuela (1947).

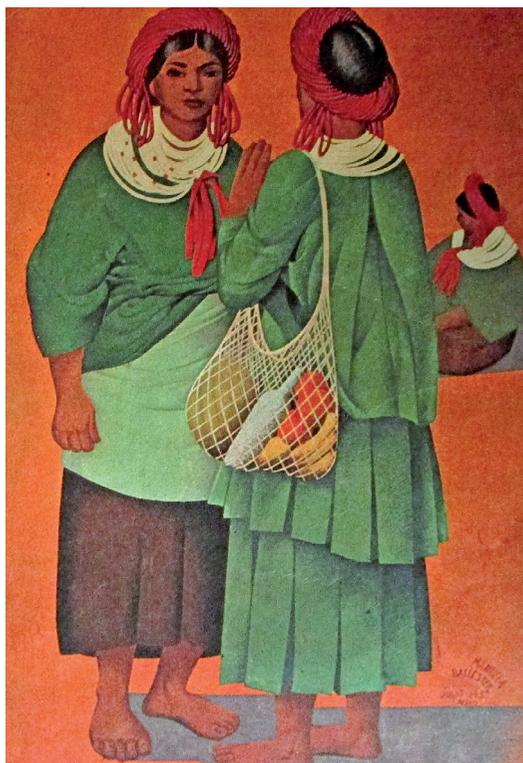


Fig. 3. Manuela Ballester, *Mujeres mixes de Oaxaca*, 1945.

⁵² *Actas de Pruebas de Curso*, 1926-1927, Sección 2ª, Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

⁵³ Cabañas Bravo, 2010: 35.

⁵⁴ *Expediente Académico de Elvira Gascón Pérez*, Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid – AGUCM-, Madrid; y Rodrigo, 2013: 189.

⁵⁵ *APC*, Curso 1924-1925, S 8ª, EAOM.

⁵⁶ Rodrigo, 2013: 191.

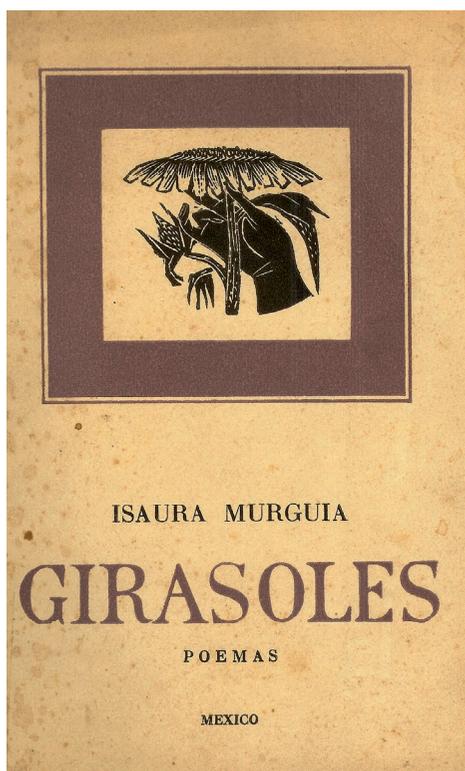


Fig. 4. Elvira Gascón, Portada para el libro *Girasoles* (Editorial Centauro), 1947.



Fig. 5. Juana Francisca Rubio, Dibujo para *Manon Lescaut* (Editorial Leyenda), 1945.

Remedios Varo, Elvira Gascón o Manuela Ballester son tan sólo un ejemplo de las artistas españolas exiliadas que se dedicaron en los inicios de su exilio a actividades artísticas relacionadas con su género. Fuera de México podrían citarse a Amparo Segarra con la creación de vestuarios y maquillajes o, incluso a Maruja Mallo, quien parece ser que también tuvo relación con el diseño de interiores⁵⁷. Sin embargo, la dificultad que conlleva este tipo de estudio, por lo difuso de las fuentes, requiere una investigación en las respectivas hemerotecas de los países de acogida, con el fin de poder documentar y visualizar los dibujos publicitarios, los diseños de moda y las ilustraciones con las que estas artistas se iniciaron para, después, dar el salto a otros campos artísticos.

Conclusiones

La cuestión que se ha estado planteando en el artículo gira, entonces, en torno al hecho de si la instrucción artística femenina recibida por las artistas que posteriormente se exiliaron fue determinante o no para su integración en el mundo del arte mexicano. Efectivamente, tanto Remedios

⁵⁷ Maruja Mallo fue una de las pocas artistas que llegó a atesorar éxito en vida. Sin embargo, aunque su genialidad y autoría merecen un análisis exhaustivo, el artículo se ha limitado a analizar las artistas mexicanas.

Varo como Elvira Gascón, Manuela Ballester o Juana Francisca Rubio se insertaron en el ámbito artístico de México mediante la costura, la ilustración o los dibujos de moda. Ahora bien, dicho proceso no se debió exclusivamente al factor patriarcal de la sociedad mexicana. Como se pudo ver en la introducción, México compartía similitudes con el momento sociocultural que España vivía por aquellos años y, por tanto, no fue el patriarcado el único responsable de abocarlas a la situación inicial que vivieron. A él se unió otro aspecto que relegó a las exiliadas españolas a estas primeras actividades, y éste estuvo definido por el propio exilio. Como se apuntó al comienzo de este texto, es siempre en periodos de crisis o de necesidad –generalmente económica– cuando se requiere de la ayuda femenina. Es decir, en esos momentos en los que el individuo se encuentra desarraigado de su patria y alejado de su familia y de su contexto cotidiano, de su ámbito cultural, se dispone a trabajar en cualquier campo en el que sea útil y acorde a sus capacidades. Fue precisamente esto lo que hicieron las exiliadas. Algunas empuñaron la aguja, la mayoría encontraron salida en la ilustración, y otras utilizaron sus habilidades docentes.

De este modo, parece que ciertamente la instrucción recibida en España sirvió en los primeros momentos del exilio al sector femenino. Por ende, cabe preguntarse si, de no haber recibido este tipo de enseñanzas, habrían tomado parte en la escena artística mexicana. En ese caso quizás hubiera sido mucho más difícil, ya que incorporarse a ella resultó, incluso para los hombres, un proceso complicado y lento. Las artistas Gascón, Varo o Ballester, consiguieron, tras realizar infinidad de ilustraciones y anuncios publicitarios, hacerse un hueco en el nuevo panorama artístico que les imponía el exilio hasta tal punto de ser prácticamente consideradas hoy día como artistas mexicanas.

Pero, a partir de la afirmación de que la educación incidió en las artistas, se genera otra cuestión. Así, podría escindir de lo anterior que las enseñanzas propiamente femeninas, es decir, aquellas que se centraron en la aguja y el dibujo, que remitían a las mujeres a la tradición y a una sociedad patriarcal, devinieron en un mecanismo que sirvió para su propia liberación, entendiendo el término como posibilidad de desarrollo individual y profesional en el arte. Es llamativo, por tanto, cómo estas artistas supieron aprovechar y adaptar las enseñanzas a dicho proceso de inserción artística, pues la citada instrucción había tenido en origen unas pretensiones diferentes. Los objetivos habían sido dictados por el Estado, que dirige el sistema educativo –ya que todas las instituciones públicas mencionadas dependían del Ministerio español de Instrucción Pública y Bellas Artes– y establece qué y cómo es lo que se debe enseñar, convirtiendo la educación – las escuelas– en un organismo de poder, un organismo disciplinario cuyo objetivo es dominar al cuerpo⁵⁸. La educación “nunca es neutral”, dice Savater⁵⁹. Indudablemente, constituye el mecanismo por el que transmitir lo que se quiere conservar, lo que para generaciones pasadas era importante, y que para el Estado –dentro de la educación artística femenina– son los valores tradicionales. Los programas educativos que se ofrecieron procuraron la formación de la mujer para su adecuación al nuevo tiempo del progreso, pero bajo la premisa de primar su condición femenina y las tareas asignadas a la misma. Y es que, en palabras de Savater, “la forma más segura de impedir que la sociedad se modernice es mantener a las mujeres sujetas a su estricta tarea reproductora”⁶⁰.

En contraposición, “lo que quiere conservarse [...] acoge también lo no realizado, lo aún inefectivo, el lamento y la esperanza de lo que parece descartado”⁶¹. Los cafés, las reuniones, las tertulias, los clubs –como el Lyceum Club Femenino–, etc., se establecieron como lugares de re-

⁵⁸ Foucault, 1979.

⁵⁹ Savater, 1997: 65.

⁶⁰ Savater, 1997: 67.

⁶¹ Savater, 1997: 64.

vulsivo ideológico y artístico en los que los artistas jóvenes participaban de la discusión y reflexión, y en ocasiones también las artistas –como Maruja Mallo y su amiga Concha Méndez–, con el objetivo de intercambiar ideas y dar rienda suelta a su creatividad.

El sistema educativo que España propuso a las mujeres en las primeras décadas del siglo XX no consiguió, por tanto, disciplinar a estas artistas que consiguieron utilizar unas enseñanzas tradicionales de una manera revolucionaria. Fue un gesto moderno, como correspondía a las mujeres modernas españolas. Utilizaron la costura y el dibujo para posicionarse, más tarde, allí donde no les era apropiado estar. Consiguieron entrar en el nuevo círculo artístico provocado por el exilio, aunque sin ser entonces valoradas. En México, hicieron uso de aquellas lecciones artísticas femeninas aprendidas, logrando algunas de ellas desviarse hacia géneros más apreciados como el retrato o la pintura mural. Sin embargo, sólo algunas lo consiguieron.

BIBLIOGRAFÍA

- Agramunt Lacruz, Francisco (1992): *Un arte valenciano en América*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Alted Vigil, Alicia (1997): “El exilio republicano español de 1939 desde la perspectiva de mujeres”. En: *Arena. Revista de historia de mujeres*, vol. 4, nº 2, Ministerio de Asuntos Sociales-Instituto de la Mujer, Universidad de Granada, julio-diciembre, pp. 223-238.
- Araño Gisbert, Juan C. (1989): “La enseñanza de las Bellas Artes como forma de ideología cultural”. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 2, Madrid, pp. 9-30.
- Braidotti, Rosi (2000): *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, Rosi (2004): *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Amalia Fischer Pfeiffer (ed.). Barcelona: Gedisa.
- Bravo, Blanca *et al.* (1993): *Nuevas raíces: testimonios de mujeres españolas en el exilio*. México: Editorial Mortiz.
- Cabañas Bravo, Miguel (2000): “El exilio artístico del 39 en México. Etapas y actividad del artista trasladado durante los años cuarenta”. En: AA.VV.: *El franquismo: El régimen y la oposición. Actas de las IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre la investigación en Archivos*, vol. 2. Guadalajara: ANABAD Castilla-La Mancha, pp. 753-791.
- Cabañas Bravo, Miguel (2003): “Un arte trasladado. Características de la adaptación de los artistas españoles exiliados en México”. En: Alted, A. / Lluisa, M. (directoras): *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después*, vol. II. Madrid: UNED Ediciones, pp. 17-40.
- Cabañas Bravo, Miguel (2005): “La inserción entre las características y las generaciones del arte español trasladado en México”, en Cabañas Bravo, Miguel, *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 115-144.
- Cabañas Bravo, Miguel (2010): “Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México”. En: *Revista de Historiografía*, nº 13, VII, pp. 30-55.
- Capdevila-Argüelles, Nuria (2009): *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- Capel Martínez, Rosa M. (1986): *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*. Madrid: Ministerio de Cultura-Instituto de la Mujer.
- Capel Martínez, Rosa M. (2006): “Las mujeres de la Matritense: un ejemplo de asociacionismo ilustrado”. En: *Asparkia*, nº 17, Valencia, pp. 19-38.
- De Diego, Estrella (1987): *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid: Arte Cátedra.
- De Frau, Margarita (1973): Exposición en la Galería Tartesos, Madrid.
- De Pantorba, Bernardino (1980): *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid.
- Domínguez Prats, Pilar (2004): “La representación fotográfica de las exiliadas españolas en México”. En: *Migraciones y exilios*, nº 4, pp. 51-63.

- Domínguez Prats, Pilar (2009): *De ciudadanas a exiliadas: Un estudio sobre las republicanas españolas en México*. Madrid: Ediciones Cinca.
- Estradé Gutiérrez, Enrique (1997): *La enseñanza de la pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (1857-1936)*. Madrid: Tesis doctoral inédita.
- Felski, Rita (1995): *The Gender of Modernity*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Foucault, Michel (1979 2ª ed.): *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, Michel (2002): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, (1976). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- García, Manuel (1995): *Exiliados: la emigración cultural valenciana (siglos XVI-XX)*, T. III. Valencia: Consejería de Cultura.
- García, Manuel (ed.) (1995): *Homenaje: Manuela Ballester*. Valencia: Institut Valencià de la Dona.
- García, Manuel (2014): *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*. Valencia: Universidad de Valencia, 2014.
- Gómez Campos, Rubí de María (2004): *El sentido de sí. Un ensayo sobre el feminismo y la filosofía de la cultura en México*. México: Siglo XXI, México.
- Kaplan, Janet (1980-1981): "Remedios Varo: Voyages and Visions". En: *Woman's Art Journal*, vol. 1, 2, pp. 13-18.
- Lau, Ana (2006): "Expresiones políticas femeninas en el México del siglo XX: el Ateneo Mexicano de Mujeres y la Alianza de Mujeres de México (1934-1953)". En: Fernández Aceves, Mª. T. / Ramos Escandón, C. / Porter, Susie (coords.): *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*. México: CIESAS-Universidad de Guadalajara.
- Macías, Anna (2002): *Contra Viento y Marea. El movimiento feminista en México hasta 1940*. México: PUEG-UNAM.
- Mangini, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Martín Casares, Aurelia (2008): *Antropología del género. Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Sierra, Gregorio (1932): *Nuevas cartas a las mujeres*. Madrid: Renacimiento.
- Martínez Sierra, Gregorio (1954): *Cartas a las mujeres de España*. Madrid: Aguilar Ediciones.
- Mayayo, Patricia (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Mayordomo, Alejandro (2011): "La Institución Libre de Enseñanza como proyecto socio-educativo y pedagógico". En: Suárez Cortina, Manuel (ed.): *Libertad, armonía y tolerancia. La cultura institucionista en la España contemporánea*. Madrid: Tecnos.
- Morán Gortari, Beatriz (2001): "Los que despertaron vocaciones y levantaron pasiones. Los colegios del exilio en la Ciudad de México". En: Sánchez Andrés, A. / Figueroa Zamudio, S.: *De Madrid a México, El exilio español y su impacto sobre el pensamiento, la ciencia y el sistema educativo mexicano*. Morelia: UMSNH-Comunidad de Madrid, pp. 209-245.
- Murga Castro, Idoia (2012): *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nochlin, Linda (1971): "Why have there been no great women artists?". En: *Women, Art and Power and Other Essays*. Thames and Hudson, Londres, pp. 145-177.
- Palma García, Dolores (1984): "Las escuelas patrióticas creadas por la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País en el siglo XVIII". En: *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, nº 5, Madrid, pp. 37-56.
- Parker, R. / Pollock, G. (1981): *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres: Harper Collins.
- Ramírez Aisa, Elías (1994): "La formación inicial del profesorado en el Instituto-Escuela: 1918-1936". En: *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, T. 7, Madrid, pp. 563-584.
- Rico, María L. (2012): "La mujer y las escuelas de Artes y Oficios en la España de la Restauración". En: *Cuadernos Koré. Revista de historia y pensamiento de género*, nº 6, Madrid, primavera/verano, pp. 83-113.
- Rodrigo, Antonina (2013): "Artistas exiliadas en México: Manuela Ballester, Elvira Gascón y María Teresa Toral". En: González, Mª José y Rius, Rosa (eds.), *Remedios varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Eutelequia, Madrid, pp. 181-201.

- Ruiz Ortega, Manuel (2000): *La Escuela de Gratuita de Diseño de Barcelona*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña.
- Savater, Fernando (1997): *El valor de educar*. Barcelona: Ariel.
- Scanlon, Geraldine M. (1986): *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*. Madrid: Akal.
- Scanlon, Geraldine M. (1987): "La mujer y la Instrucción Pública: de la Ley Moyano a la II República". En: *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, nº 6, Madrid, pp. 193-208.
- Tiana Ferrer, Alejandro (1992): *Maestros, misioneros y militantes. La educación de la clase obrera madrileña, 1898-1917*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Fecha de recepción: 14-VII-2014

Fecha de aceptación: 17-XII-2014