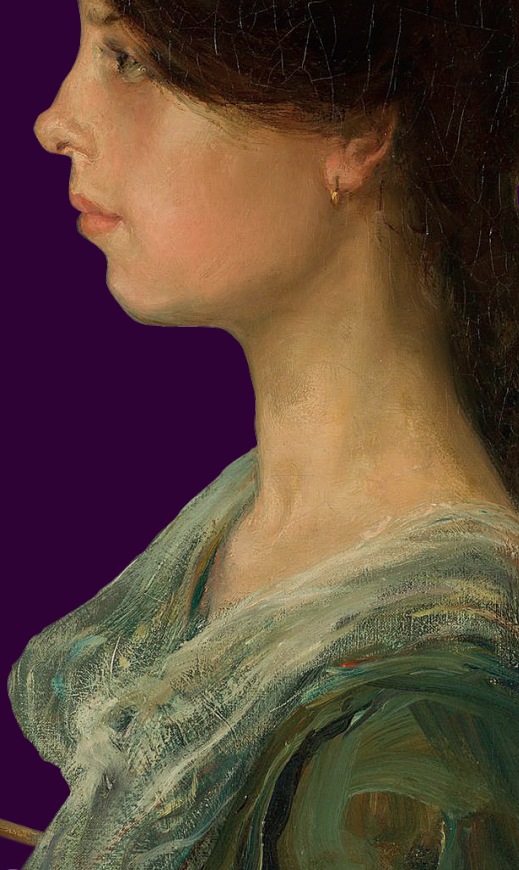


Aurelia Navarro

Semblanza
de una artista
contra
corriente



Magdalena Illán Martín

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Aurelia Navarro

Semblanza de una artista
contra corriente

Magdalena Illán Martín

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Magdalena Illán Martín

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2021

Imagen de la cubierta: Aurelia Navarro, *Una artista (Autorretrato)*, 1906.
Museo Nacional del Prado, Madrid

Colección: De Arte, n.º 21 (Serie: Mujeres)
Directora de la colección: Concepción Lomba Serrano

Prensas de la Universidad de Zaragoza
Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España
Tel.: 976 761 330 puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección De Arte de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

ISBN: 978-84-1340-371-7

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 1757-2021

Para Custo

Presentación

Aurelia Navarro, joven de claro talento, de imaginación viva y sagaz, de inspiración lozana y atrevida; dibujante de mano segura y firme; colorista de entonación franca y de sobria realidad (Valladar, 29 de mayo de 1908, p. 1).

Las palabras que preceden las dirigió el crítico de arte Francisco de Paula Valladar a la pintora granadina Aurelia Navarro con motivo de la exhibición, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, de su controvertida pintura *Desnudo de mujer*; una pintura que le valió a la artista la concesión de una tercera medalla no menos controvertida, ya que fue considerada un galardón insuficiente para una obra que había sido elogiada unánimemente por parte de la crítica y del público. Al margen de las referidas polémicas, que serán abordadas en las páginas ulteriores, Valladar lograba transmitir plenamente, a través de sus palabras, directas, claras y concisas, una aproximación a la rotunda personalidad creativa de Aurelia Navarro.

Aurelia Navarro Moreno (Pulianas, Granada, 1882-Córdoba, 1968) constituye, por muchos motivos, un caso singular y de particular interés en la escena artística española de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Por un lado, su itinerario profesional representa el de otras artistas coetáneas —muchas de ellas aún poco conocidas— que, pese a los obstáculos derivados del hecho de ser mujeres en una sociedad marcadamente patriarcal, consiguieron desarrollar su talento creativo y, más aún, ocupar un lugar propio en el panorama artístico nacional. Como se tratará en estas páginas, en Aurelia Navarro la evolución de dicho itinerario profesional habría, no obstante, de experimentar un giro y desenlace radical, desconcertante. Por otro lado, y ligado a ese primer rasgo, en Aurelia Navarro se da un fenómeno igualmente sorprendente: la valoración de su talento creativo por parte de la crítica coetánea superó, de forma generalizada, el sesgo sexista con el que habitualmente se juzgaban las obras realizadas por las artistas. Conforme a ello, como aquí se constata, su obra fue equiparada a la de sus colegas varones, sin la condescendencia o el desprecio que solía adoptarse cuando esa obra estaba firmada por una mujer.

La trayectoria artística de Aurelia Navarro fue tan breve como intensa. Alcanzó su plenitud con apenas veintiséis años, lo que auguraba una prometedora carrera como pintora que, sin embargo, fue languideciendo paulatinamente

en la segunda década del siglo xx, siendo prácticamente abandonada en 1923. Después, la historiografía artística ensombreció su figura hasta hacerla desaparecer y hubo que esperar a estudios recientes para que fuera rescatada del olvido histórico y para que fuesen valoradas, de forma justa, sus aportaciones al arte español de las primeras décadas de la centuria.¹

Este libro analiza la personalidad creativa y la producción artística de Aurelia Navarro en el contexto histórico en el que desarrolló su trayectoria profesional como pintora; un contexto caracterizado por una explícita y rotunda hostilidad a la presencia de las artistas en la escena cultural. Síntomas de una escala de valores que afectaba, más ampliamente, a las mujeres en las distintas facetas de la vida cotidiana, tanto en el ámbito familiar como en el socio-laboral, las manifestaciones de esa hostilidad en el ámbito cultural eran múltiples y abarcaban la variada paleta de sectores que conformaban el mundo del arte: desde la formación y la profesionalización al acceso a las exposiciones, los premios en los certámenes, la recepción por parte de la crítica o la introducción en el mercado. Sin conocer y comprender dicho contexto, sería incompleto y deficitario cualquier acercamiento a la personalidad creativa de Aurelia Navarro, razón por la cual el primer capítulo de este libro está dedicado a las pintoras en Granada durante el período en el que la artista desplegó su trayectoria, entre la última década del siglo xix y la segunda del xx. En dicho capítulo se han expuesto, de forma sintética, las circunstancias que determinaban el futuro de las pintoras, atendiendo especialmente a las vías de formación de las que disponían, su presencia en las exposiciones o la consideración de su obra por parte de la crítica de arte. Los dos siguientes capítulos están dedicados al análisis de la personalidad y de la carrera artística de Aurelia Navarro, a partir de los escasos datos biográficos conservados, y que han permitido trazar su recorrido profesional: desde el inicio de su formación, en los estudios de José Larrocha y de Tomás Muñoz Lucena, al examen de su presencia en la escena cultural granadina y nacional, en las que desafió los convencionalismos establecidos para las artistas. El cuarto capítulo se detiene en el estudio de la producción pictórica de Aurelia Navarro a través de los temas o asuntos que abordó, en algunos de los cuales cuestionó las fronteras impuestas a la creatividad de las mujeres. En este capítulo, se ha llevado a cabo el primer catálogo razonado de la obra de la artista, en el que se han incluido tanto las pinturas que actualmente se conservan, la mayoría de las cuales son inéditas y pertenecientes a las colecciones de los familiares de la pintora, como las que se encuentran en paradero desconocido, pero de las

1. Parte de la producción artística de Aurelia Navarro ha sido examinada en publicaciones que, en ocasiones, han abordado su análisis con un carácter específico (Valverde y Zueras, 1984, pp. 21-26; Illán, 2014, pp. 158-159; Illán, 2019, pp. 224-239) y, en otras ocasiones, enmarcando a la artista en el contexto coetáneo (de Diego, 1987: pp. 184, 197 y 277; Rodríguez, 1998, p. 95; Segura, 2017, p. 228; Lomba, 2019, pp. 47 y 170-172; Lomba, 2021, pp. 213-214).

cuales la prensa y la crítica artística del momento ofrecieron informaciones. Con ello, se persigue contribuir a completar el aún inconcluso catálogo de la producción de Aurelia Navarro.

Las investigaciones que han culminado en la publicación de este libro se han desarrollado en el marco del Proyecto I + D + i *Las artistas en España, 1804-1939* (HAR2017-84399-P) de la Universidad de Zaragoza, la Universitat de València, la Universidad de Sevilla y la Universidad Complutense de Madrid, proyecto que ha financiado esta esmerada edición realizada por Prensas de la Universidad de Zaragoza. Asimismo, el grupo de investigación *Laboratorio de Arte* (HUM-210) de la Universidad de Sevilla y el Proyecto I + D + i *Agencia femenina en la escena artística andaluza* (PY20_01208) de la Junta de Andalucía han posibilitado la recabación de datos y de información sobre Aurelia Navarro en los archivos, hemerotecas y centros de documentación consultados. Dichos proyectos han permitido, igualmente, la celebración de la exposición «Aurelia Navarro. La poética de la intimidad», organizada por la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía en el Museo Casa de los Tiros de Granada, que hemos comisariado junto a su director, Emilio Escoriza.

La publicación de este libro no se hubiera podido realizar sin la generosa participación de los miembros de la familia de Aurelia Navarro, quienes han preservado, con afecto y con un profundo aprecio, las pinturas ejecutadas por la artista. A todos ellos agradezco la valiosa y desprendida colaboración que me han ofrecido para el conocimiento de las obras conservadas en sus colecciones y para su reproducción en esta publicación. Muy especialmente, quiero agradecer a doña Julia Marchena Navarro la amabilidad, dedicación y entusiasmo con que me ha ayudado en las investigaciones, un agradecimiento que hago extensivo a don Antonio Navarro Ortiz, cuya labor ha sido fundamental para la puesta en valor de la obra de la artista, así como a don Ignacio Navarro, a doña Natalia Soria Olmedo y a don Francisco García Olmedo. Quiero agradecer, igualmente, la colaboración recibida de las instituciones que han permitido la reproducción de obras de la pintora y que han aportado información sobre su trayectoria: la Diputación Provincial de Granada, la Congregación de Adoratrices del Santísimo Sacramento y de la Caridad y el Archivo de la Diputación Provincial de Granada —en particular, a doña Pilar Parra, directora del Archivo, y a doña Ángela Congost Pina, Secretaría General, Sección Archivo Provincial—. Por último, mi agradecimiento a Concha Lomba Serrano, apreciada compañera en los estudios sobre mujeres artistas, por enriquecer este trabajo con sus conocimientos y por su siempre estimulante ayuda, y a Custodio Velasco Mesa, artífice en gran medida de este libro, con quienes he podido compartir estas investigaciones y la admiración por Aurelia Navarro.

Capítulo I

«Rompiendo valientemente»: las pintoras en Granada en tiempos de Aurelia Navarro (1882-1923)

Varias señoritas artistas, rompiendo valientemente con la rancia preocupación que aleja a la mujer de todo lo que sea manifestación de la vida intelectual, vienen estampando su firma al pie de los trabajos («Exposición del Centro...», 18 de junio de 1980, p. 4).

Rupturistas y valientes. Así categorizaba el anónimo crítico de *La Publicidad* no solo a las pintoras que habían participado en la exposición organizada por el Círculo Artístico y Literario de Granada en junio de 1908 —entre ellas, Aurelia Navarro—, sino a las artistas en general que, «estampando su firma al pie de los trabajos», se atrevían a cuestionar los modelos de comportamiento establecidos por las mentalidades patriarcales para las mujeres coetáneas de Aurelia Navarro. Efectivamente, tanto Aurelia Navarro como las pintoras que, más allá del ámbito doméstico, se aventuraban a exponer sus obras en el espacio público granadino, concurriendo a certámenes y a eventos culturales, eran contempladas por la sociedad coetánea como elementos perturbadores que podían impulsar la ruptura social y poner en peligro el sistema sobre el que se asentaba el pensamiento patriarcal tradicional. Y ello era observado no con el sentido constructivo y progresista que enarbolaba el crítico, sino como una seria amenaza al orden social establecido, debiendo, por lo tanto, ser vigilado y controlado.

En numerosas ocasiones dicha vigilancia y control era ejercido por la propia familia de la pintora e incluso por la propia artista, en un deliberado acto de autocensura que buscaba complacer las expectativas tradicionales que los progenitores habían depositado sobre ella. Así lo exponía el director de estudios de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada, el jurista e historiador Manuel Torres Campos, en el discurso que pronunció con motivo de la inauguración de la Sección de Estudios para la Mujer de la institución. En dicho discurso, en el que parafraseaba al escritor Juan Valera, se refería a la consideración de las creadoras en España, en particular de las escritoras, aunque sus palabras bien podían aplicarse a las pintoras:

La mujer literata no está bien vista en la sociedad española. Si una jovencita [...] sale aficionada a literatear o a versificar, ella misma lo oculta como un defecto o impedimento dirimente, cuando no es la propia familia la que procura ocultarlo. Solo la más ardiente y firme vocación y un extraordinario mérito, pueden sobreponerse a tanto cúmulo de inconvenientes (Torres, 1896, p. 40).

Esas palabras de Torres Campos en favor de la igualdad de mujeres y de hombres sacudieron con violencia los cimientos conservadores de la sociedad granadina desde el mismo momento en que fueron pronunciadas. De hecho, tras defender en ese mismo discurso la emancipación de las mujeres, su participación en «todos los oficios, sin distinción alguna de sexo», la abolición de la potestad marital y la igualdad en el matrimonio, la alocución fue bruscamente interrumpida por el arzobispo de Granada, que presidía el acto, quien señaló que dichas teorías eran contrarias a la doctrina de la Iglesia. Como consecuencia, Torres Campos no solo no concluyó su disertación, sino que dimitió de su cargo en la Real Sociedad Económica de Amigos del País; aspectos que no fueron óbices para que el discurso fuera publicado de forma íntegra, pese a las resistencias, aún vigentes, del pasado.

Lógicamente, lo expuesto no afectaba únicamente a la escena artística granadina. Ser mujer y artista en España, en tiempos de Aurelia Navarro, no era fácil; así lo expresaba, desde París, la escritora, historiadora y editora colombiana Soledad Acosta, cuyas palabras, si bien las aplicaba a las escritoras, también podían emplearse para las pintoras:

Las literatas, tenemos en contra nuestra a los estúpidos, los ignorantes, los burlones de oficio, los pedantes de profesión, los poetastros, los retrógrados, los entendimientos apollillados y los hombres de ideas rancias [...]. Los laureles que alcanza en España la literata están rociados de lágrimas (Acosta, 1895, p. 363).

Tampoco era fácil el camino para una artista en el ámbito internacional, aunque en países como Francia o Reino Unido, pese al sexismo férreamente instalado en sus sistemas culturales, se habían producido visibles avances en la normalización de la presencia de las artistas en el espacio público. La sociedad española mantenía, en su amplia mayoría, un pensamiento firmemente conservador al respecto, e incluso las opiniones más liberales y opuestas a los postulados machistas heredados de la centuria decimonónica continuaban defendiendo una percepción de las mujeres en la escena cultural basada en argumentos sexistas. Así, el ya referido crítico, fundador y director de la revista *La Alhambra*, y uno de los principales intelectuales y miembros de jurados en los certámenes artísticos granadinos, Francisco de Paula Valladar (Granada, 1852-1924), señalaba sobre Cándida López Venegas (1881-1956), participante, junto a Aurelia Navarro, en la Exposición de Caricaturas y Tarjetas postales celebrada en 1908 en el Centro Artístico y Literario de Granada, que era una «escritora distinguida, *muy mujer* de su casa y que además dibuja, pinta y borda como una artista»; continuaba el crítico analizando la presencia de las artistas en la exposición, utilizando una serie de argumentos en los que

muestra su desagrado ante las mujeres que, según su parecer, pretenden inmiscuirse en ámbitos que considera masculinos y ante aquellas que, en el campo artístico, no ejecutaran obras con los rasgos supuestamente femeninos:

No me agrada la mujer doctora, la que antes de saludar ha hecho entender a todo el mundo que solo por un descuido de la naturaleza no pertenece por el sexo a la categoría de los *súper hombres*; en cambio me agrada mucho que la mujer sienta el arte y la poesía, que escriba y pinte o haga estatuas, pero que las obras revelen que una mujer las pensó y las ejecutó (Valladar, 15 de julio de 1908, p. 20).

Sin embargo, la propia Cándida López Venegas que, además de desarrollar una breve trayectoria como pintora, llevó a cabo una prolífica actividad como escritora, cuestionaba, a través de los artículos que publicaba en la prensa granadina a comienzos del siglo xx, la supuesta y difundida inferioridad creativa e intelectual de las mujeres. Y, en este sentido, escribió diferentes artículos en los que contradecía y combatía las teorías pseudocientíficas que difundían la incapacidad de las mujeres para cualquier tipo de actividad intelectual y creativa. Así, criticó acremente el exitoso libro *La inferioridad mental de la mujer* de Moebius,² tomando como ejemplo la obra de Emilia Pardo Bazán «que desmiente con su brillante labor todos esos calificativos de inferioridad intelectual que adjudican al sexo femenino» (López, 31 de mayo de 1908, p. 232).

También otras voces defendieron, desde finales del siglo xix, la igualdad de mujeres y hombres en capacidad creativa en relación con las artistas plásticas, como el referido Manuel Torres Campos, quien señalaba, sin tono paternalista, que las mujeres «se han mostrado capaces de hacer tal vez, sin excepción alguna, lo que hacen los hombres, y hacerlo con éxito y gloria» (Torres, 1896, p. 16) y, poniendo como ejemplo a las creadoras participantes en el Palacio de la Mujer, de la Exposición Internacional de Chicago de 1893, parafraseaba al médico José de Letamendi y denunciaba que se asignaban a las mujeres «cosas que no son peculiares de la mujer, sino comunes a entrambos sexos, y cosas que si solo en el femenino se observan, no son características de él, sino consecutivas a su estado de servidumbre [...]. La mujer no es por concepto alguno inferior a su compañero» (Torres, 1896, p. 18).

Sin embargo, teorías como las difundidas por Moebius, e influidas por el darwinismo, evolucionismo o por argumentos médicos y biológicos pseudocientíficos, dirigidas de forma tendenciosa a infravalorar las capacidades mentales y creativas de las mujeres y, con ello, a desestimar sus aportaciones a la sociedad, se fueron instalando con mayor intensidad en las mentalidades colectivas de las primeras décadas del siglo xx, contribuyendo a la configuración de unas supuestas diferencias, infranqueables, entre las obras artísticas

2. El libro de Moebius, *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes [Sobre la imbecilidad fisiológica de la mujer]* (1900) fue publicado traducido al castellano en 1905 con un prólogo de la escritora y crítica de arte Carmen de Burgos, Colombine, en el que refutaba las teorías del autor.

realizadas por las mujeres y las realizadas por los hombres. Fruto de ello, se desarrollaron interpretaciones y valoraciones sexualizadas de las producciones artísticas llevadas a cabo por mujeres y por hombres. Así, las obras de arte ejecutadas por hombres fueron valoradas en función de criterios vinculados a la noción estereotipada de supuesta masculinidad —fuerza, vigor, virilidad, firmeza o valentía—, mientras que las obras ejecutadas por mujeres fueron valoradas en función de criterios relacionados con la noción arquetípica y nociva de supuesta femineidad —belleza, amabilidad, gracia, pequeñez, delicadeza o suavidad—. Huelga decir que fueron los caracteres asociados a lo supuestamente masculino los que adquirieron una mayor relevancia en la valoración de una obra de arte, mientras que los aspectos asociados a lo supuestamente femenino fueron relegados a un lugar secundario e intrascendente. La crítica artística —salvo escasas excepciones— aplicó dichos criterios, injustos y machistas, al juicio de una obra basándose exclusivamente en el sexo de la autora o del autor, y ello, independientemente de los valores plásticos que pudiera tener dicha obra. Conforme a esto, el mero hecho de saber que una pintura había sido ejecutada por una mujer la convertía automáticamente, para la crítica en particular, y para la sociedad en general, en un dechado de gracia, delicadeza, amabilidad... e insustancialidad.

No sorprende, teniendo en cuenta dicho contexto, que fueran numerosas las artistas, no solo granadinas, que pretendieron ocultar su condición de mujer a través de diferentes vías, siendo una de las más habituales la de firmar sus obras utilizando únicamente la inicial de su nombre. De esta forma, intentaban evitar los prejuicios sexistas que afloraban en los juicios de los críticos al valorar una pintura firmada por una mujer. Es el caso de Aurelia Navarro, quien firmó algunas de sus obras más importantes como «A. Navarro», o de la pintora jerezana que participó en los certámenes granadinos a comienzos del siglo, María Luisa Puiggener, quien firmaba sus pinturas como «L. Puiggener». De esta última circunstancia se hizo eco el crítico granadino Valladar, quien señaló: «Ha producido animados debates porque nadie quería convenirse de que la mano experta y segura que había pintado esos cuadros fuera la de una mujer» (Valladar, 1902). También se refirió a la ocultación de su nombre de pila por parte de las creadoras la pintora y escritora Cándida López Venegas, quien destacaba la necesidad de que las escritoras ocultasen su identidad; en este caso, mediante un seudónimo:³

El pseudónimo es casi necesario a toda mujer que escriba, y mucho más si esta es española. La prevención con que generalmente se mira a las escritoras es muy grande, y solo desaparece o se atenúa algo, cuando estas se dedican solo a escribir crónicas de modas o cuentos para niños, pero al tratar otros asuntos reaparece nuevamente, y la crítica apasionada y satírica se ceba despiadadamente (López, 1904).

3. La propia autora utilizó, en ocasiones, el seudónimo de Violante para firmar algunos de sus artículos.

Por supuesto, no escapaban las pintoras granadinas a la consideración generalizada de «artista de afición» que predominó en la crítica artística durante el siglo XIX para referirse a las creadoras, y que las alejaba del estatus de profesionales del arte. En esa consideración influyó notoriamente Manuel Ossorio y Bernard, a través de su libro *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX* (1883-1884), en el que, si bien también figuraban algunos pintores considerados «de afición», así como algunas pintoras que escapaban a esa categorización; no obstante, el autor prefería utilizar para los artistas que tenían escasa trayectoria y exigua producción expresiones como «poco conocido» o «joven pintor», mientras que, para las artistas en similares circunstancias, optaba por usar la despectiva consideración de aficionadas. Dicha consideración se proyectó ampliamente a la nueva centuria, y fue defendida por diferentes críticos, como el granadino Francisco de Paula Valladar, quien, en 1908, encomiaba —siguiendo los argumentos expuestos por el pintor y escritor José Parada y Santín— los múltiples beneficios que se derivaban de la dedicación de las mujeres a las artes, como una actividad de entretenimiento:

La pintura, la escultura, el arte en general, es utilísimo elemento que puede ejercitar las facultades intelectuales y afectivas de las mujeres sin cansarlas ni exaltarlas, y que contribuye a afinar el gusto y a perfeccionar el estilo estético [...], ha dicho un entendido crítico, médico y pintor (Valladar, 20 de mayo de 1908).

En este sentido, el hecho de que la educación de las jóvenes burguesas contemplase cierta formación en dibujo y en pintura —junto a los tradicionales conocimientos de piano o del idioma francés— se constituyó como un arma de doble filo: por un lado, supuso para numerosas mujeres el inicio de una vocación artística que, posteriormente, desarrollaron de forma seria y rigurosa, y a la que se dedicaron de forma profesional; sin embargo, por otro lado, supuso que gran parte de la sociedad entendiera la dedicación de las mujeres a la pintura como una actividad asociada al esparcimiento doméstico, fruto de la educación general femenina y no de la inquietud individual y, sobre todo, desvinculada de cualquier pretensión profesional. Esta percepción de la dedicación de las mujeres burguesas a la pintura continuaba vigente en 1920 para José Rico de Estasen, que describía una escena apacible de esparcimiento «en las terrazas de las villas y de los hoteles lectores recostados indolentemente sobre sus butacas de mimbre y jóvenes lindísimas que esbozan una acuarela o un óleo» (Estasen, 1920).

Igualmente, tampoco influyó de forma beneficiosa en la valoración de las pintoras como profesionales del arte la habitual consideración de las mujeres como artistas innatas; una consideración tendenciosa, cuyo significado, más que aproximarlas a la creación artística, contribuía a infravalorar sus capacidades —ya que, supuestamente, todas las mujeres tenían talento para las artes— y a desestimar sus esforzadas formaciones —ya que, supuestamente, las mujeres no necesitaban instruirse para ser artistas—. Así, las pintoras participantes en la Exposición del Centro Artístico y Literario granadino en 1909,

Encarnación Moral, Pilar Millet de Martos y Rosario López Soler, fueron valoradas simplemente por el hecho de ser mujeres, lo que las convertía, según el crítico, en «artista por naturaleza, y cuya iniciación en la técnica de producir lo bello es tan fácil y sencilla, cuanto despinta en su imaginación delicada su sensibilidad» (J. M. C., 1909); una aseveración que se mantenía en el siglo xx, heredada de la centuria decimonónica, en la que Francisco de Paula Villa-Real, secretario de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Granada, señalaba: «Las artes son, y han sido también, el predilecto afán de la mujer, pues que siempre ha tenido aptitud para lo bello y para lo sublime, toda vez que está organizada para sentir, y por que nace siempre artista, como nace artista el ruiseñor» (Villa-Real, 1891, p. 61).

La referida categoría de «artista de afición» era utilizada por parte de la crítica no solo para referirse a aquellas mujeres que, efectivamente, se dedicaban a la pintura como aficionadas, sino a pintoras que habían desarrollado amplias trayectorias y que habían sido galardonadas en certámenes artísticos. Así, la artista granadina Encarnación Romero de Robles Pozo fue clasificada como una «notable aficionada» (T., 1899, p. 1) cuando participó en la Exposición de Bellas Artes organizada por el Ayuntamiento de la ciudad en 1899, y ello, pese a que la pintora se dedicaba de forma profesional a la actividad artística desde hacía más de veinte años, a lo largo de los cuales ejerció la docencia y obtuvo diferentes galardones en certámenes públicos. La misma categorización de artistas aficionadas recibieron otras pintoras granadinas, como María de la Luz García-Duarte o Marta Lapresa Andreu, a pesar de los reconocimientos alcanzados por sus obras en las exposiciones de Bellas Artes.

Así pues, los roles establecidos para mujeres y hombres en la escena cultural granadina estaban plenamente delimitados. Y la prensa se encargaba de comentarlos y de difundirlos con las habituales expresiones y comentarios sexistas, que solían acompañar a las noticias artísticas; entre ellas, muy especialmente, las concernientes a las inauguraciones de los certámenes, como la apertura de la Exposición del Centro Artístico y Literario en 1895, a la que «concurren las más bellas damas, para admirar las obras de los artistas granadinos» (*El Defensor de Granada*, 18 de junio de 1895). Por añadidura, cuando las mujeres eran citadas como pintoras participantes en dichas exposiciones, la prensa adoptaba un tono paternalista que infravaloraba sus aportaciones y, frente a los «ilustres maestros» o a los «artistas estudiosos», «las mujeres de la exposición [...] dan una nota muy simpática [...] tres lindas artistas, que con obras muy estimables han concurrido a ella» (*El Defensor de Granada*, 19 de junio de 1909, p. 2).

Quedaba, pues, perfectamente establecido que la función de las mujeres era admirar las obras de los hombres y, en el caso de las pintoras, servir de contrapunto a la nobleza de la creatividad masculina, mediante la ejecución de pequeñas obras, amables y sencillas, que desvelaran las supuestas cualidades

femeninas de las autoras: «que las obras revelen que una mujer las pensó y las ejecutó» (Valladar, 15 de julio de 1908, p. 20). Esas supuestas cualidades femeninas condicionaban, de forma estricta e ineludible, el tipo de formación artística que podían recibir las aspirantes a pintoras, tanto desde el punto de vista técnico, como en relación con los formatos o las temáticas.

Las artistas que no aceptaban dichas limitaciones, y que perseguían otras aspiraciones, encontraban la renuencia generalizada de la sociedad, que condenaba en las mujeres la ambición, considerada como un rasgo identitario del género masculino. El espíritu ambicioso se concebía como una característica ajena a la idiosincrasia femenina y al concepto de femineidad, por lo que la pretensión de una artista de acceder a un espacio público competitivo, como eran las exposiciones o certámenes artísticos y, sobre todo, el afán por lograr éxitos y reconocimientos, era categorizada como actitud «contra natura» que, tanto por el bien individual de la artista, como por el bien colectivo de la sociedad, había de ser censurada y corregida. Así, la crítica de arte puso especial empeño en ensalzar en las pintoras cualidades como la modestia y la humildad, recordando constantemente que ambas virtudes constituían la verdadera esencia de la naturaleza femenina (Sinués, 1875, p. 245) y que, por lo tanto, habían de estar presentes, de forma prioritaria, en la personalidad de todas las mujeres, por encima de cualquier otra inquietud personal o profesional. Conforme a ello, la modestia se consolidó como una de las cualidades más apreciadas en las mujeres, llegando a ser considerada una virtud eminentemente femenina. Así pues, mientras se ensalzaba en los artistas el espíritu ambicioso y competitivo, en las artistas, el anhelo por desarrollar su talento, el deseo de demostrar sus capacidades creativas y la búsqueda del reconocimiento público eran considerados sintomáticos de personalidades engreídas y desafiantes, situadas en las antípodas del pudor que se esperaba de las mujeres. Los cauces a través de los cuales se difundía, en clave moral, la necesaria y obligada modestia y la falta de ambición de las mujeres fueron numerosos y diversos. Así lo señalaba, a finales del siglo XIX en Granada, Manuel Torres Campos cuando refería, sin ambages, que la sociedad se afanaba, en relación con las mujeres, a «enseñarlas a reprimir las aspiraciones, por contrarias al papel que, en opinión de los esclavistas, corresponde al decoro del sexo femenino» (Torres, 1896, p. 11). En esa «represión de las aspiraciones» de las mujeres, desempeñó un papel importante la prensa que, de forma directa o sutil, transmitía dichos valores a la sociedad en general y a las jóvenes en particular. Todavía en 1909 fue publicado un poema de Conrado Solsona, titulado *Las flores y las mujeres*, en el que, partiendo de la habitual y ríspida simbiosis entre las mujeres y las flores, aconsejaba a las jóvenes «no sueñes gloria y pasiones que acaban en desvarío, no pongas tus ilusiones a tanta altura», ya que las consecuencias de alimentar elevadas aspiraciones convertirían, según el autor, a las soñadoras en nuevas encarnaciones de Ícaro. La moraleja del poema no dejaba margen a la duda: «Un rayo de sol ardiente secó la flor desdichada» (Solsona, 1909, p. 1).

Aplicado al ámbito artístico, el crítico Valladar censuraba, en 1908, a las mujeres ambiciosas, que dan a «entender a todo el mundo que solo por un descuido de la naturaleza no pertenece por el sexo a la categoría de los *súper hombres*» (Valladar, 15 de julio de 1908). Y en ese mismo sentido se manifestaron, igualmente, algunas de las principales escritoras españolas del momento, cuyos artículos, publicados en las revistas culturales granadinas más difundidas y enmarcados en un feminismo moderado con notables contradicciones, compartían el pensamiento de Valladar; un pensamiento que diferenciaba la naturaleza creativa de las mujeres con respecto a la de los hombres, asociando la primera a unos supuestos rasgos femeninos que habían de ensalzar —como señalaba la escritora y crítica de arte Carmen de Burgos, Colombine— unos valores específicos, como la bondad, la virtud y el hogar. Esgrimiendo dichos argumentos, la crítica almeriense elogiaba con vehemencia a las escritoras que, frente a las tendencias seguidas por algunas literatas modernas, «rivalizaban en feminidad», señalando que «a ninguna se le ocurría escribir intimidades perversas a lo Colet [sic] Willy, ni ser imitadoras de la literatura decadente [...]. Se hubieran avergonzado de no ser, al escribir, mujeres y señoras» (Burgos, 1911, p. 3).

Dicho lo cual, es preciso recordar que, en oposición a la postura de Carmen de Burgos y del pensamiento dominante, también existían voces disidentes, progresistas y pioneras, como la de Manuel Torres Campos, que ponía en cuestión la existencia de unos rasgos eminentemente femeninos y, en general, los valores vinculados al hecho de ser mujer: «Lo que se llama hoy la *naturaleza de la mujer*, es un producto eminentemente artificial» (Torres, 1896, p. 14).

No obstante, en la escena cultural granadina predominaba la crítica conservadora, en ocasiones reaccionaria y machista, que continuaba utilizando los perversos argumentos herederos de Vasari, para poner en valor el talento de una artista, infravalorando, de forma generalizada, la capacidad creativa de todas las mujeres, y convirtiendo a dicha artista en una sorprendente excepción a la regla, una rareza que confirmaba la ineptitud de las mujeres para el arte. Así, la pintora Concepción López Carrasco merecía, según un anónimo crítico, «grandes elogios por sus aptitudes raras en verdad» y ensalzaba como «asombrosa ejecución» el *Retrato* que presentó en la Exposición de Bellas Artes celebrada en Granada en 1900 (*El Heraldo Granadino*, 18 de junio de 1900, p. 2).

Abundando en lo expuesto, las pintoras granadinas cuya producción merecía la valoración positiva por parte de la crítica no solo eran singularizadas y apartadas de la generalización de mujer, sino que solían presentarse a través de un proceso de masculinización de las propias artistas, lo cual las dotaba, según el sistema artístico, de un valor creativo asociado a los varones y, por lo tanto, de una mayor excelencia y calidad. En este sentido se manifestaba el crítico Caparrós al juzgar el talento de la pintora Concepción de Vélchez en la ejecución de la pintura *Peonías*, presentada en la Exposición de Bellas Artes e

Industrias Artísticas de Granada de 1910, valorada positivamente por haber sido «pintado varonilmente, cosa no muy frecuente entre artistas del bello sexo» (Caparrós, 2005, p. 247). Ese mismo proceso de masculinización se producía en relación con la obra artística. Así, cuando la crítica perseguía ensalzar los méritos plásticos excepcionales de una obra ejecutada por una artista, se afanaba en apartarla de cualidades que pudieran ser consideradas supuestamente femeninas y llevaba a cabo la masculinización de la obra, utilizando en sus juicios los consabidos apelativos vinculados a los estereotipos varoniles; ejemplo de ello es la pintura *Desnudo de mujer* de Aurelia Navarro, que fue valorada por su carácter «brioso» (*La Alhambra*, 15 de mayo de 1908, p. 14), «gallardo» (*El País*, 8 de mayo de 1908, p. 1) o «valiente» (*El Defensor de Granada*, 24 de mayo de 1908, p. 1).

Sin embargo, esa masculinización del talento creativo de las artistas y de su producción no olvidaba que, al fin y al cabo, la autora de la obra era una mujer y, por lo tanto, debía adscribirse al estereotipo configurado por el pensamiento dominante y ser, al mismo tiempo, valorada en función de dicho modelo. Conforme a ello, la crítica procedía a cosificar a las artistas, juzgándolas por su aspecto físico, igual que se juzgaban sus pinturas, estableciéndose, en ocasiones, parangones entre la elegancia y la belleza de las obras y de sus autoras. Y, bajo el paraguas de una rancia galantería, se ensalzaba la belleza de las artistas; más aún, la belleza de las artistas se convertía en un criterio relevante para los críticos que, en función de ella, podían dedicar más o menos atención a escribir sobre sus obras aunque, en numerosas ocasiones, se aplicaran más en juzgar el aspecto físico de la artista que la calidad de su producción. Así, al juzgar las obras presentadas por Amparo Pareja y Luz García-Duarte en la Exposición de Bellas Artes de 1899, la crítica se refiere, en primer lugar, a las «bellísimas artistas» (T., 13 de junio de 1899, p. 1). Y no solo la belleza física, sino la «belleza del alma», fue considerada un argumento válido para encomiar el talento de la pintora Concepción López Carrasco:

Es una verdadera artista: las virtudes que adornan su hermosa alma se reflejan en su bella y simpática fisonomía y el sentimiento engendrado por aquellas despertó un día ante la contemplación del cielo, de la luz y de las flores de Granada, haciendo de ella una verdadera pintora que siente con delicadeza y trabaja con perfección (D. V. y B., 1900).⁴

Por otro lado, algunos críticos, en un exceso de galantería machista, adoptaban una postura paternalista y benevolente con las artistas, que podía llevarlos, incluso, a un cínico juego, en el que se negaban a juzgar las obras presentadas por las artistas en los certámenes:

¿Crítica? ¡Dios me libre!... Y de pintura feminista, menos aún. ¡No faltaría más sino que yo pusiese el paño al púlpito para decir, con escándalo de cortesía, que en el Salón

4. Terminaba el crítico su artículo valorando la obra presentada por la artista en la exposición, no sin insistir en las virtudes de la «hermosa señorita», y transmitiendo «nuestros plácemes a su apreciable y simpática autora».

Amaré hay flores que parecen pájaros! ¡... en materia de pintura, el tratar de enmendar la plana a la mujer sería el colmo! (*La Correspondencia de España*, 22 de junio de 1903, p. 2).

En un tono similar, aunque más condescendiente, se expresaba el crítico granadino Aureliano del Castillo en la crítica que firmó sobre las artistas participantes en la Exposición del Centro Artístico y Literario de Granada de 1908, entre las cuales se encontraba Aurelia Navarro: «Confieso ingenuamente que no sé ver las obras femeninas ni mucho menos criticarlas; todo cuanto hace esa *bella mitad* de nuestro linaje, me parece de perlas» (Castillo, 1 de octubre de 1908). Demostraban, un sector importante de los críticos, la falta de seriedad y de responsabilidad profesional en relación con los juicios que emitían sobre la producción de las artistas; juicios basados en prejuicios machistas, bajo los cuales subyacía el más absoluto menosprecio hacia sus producciones por el mero hecho de haber sido ejecutadas por mujeres.

Dicho lo cual, también se aprecia que en algunos sectores culturales esos postulados sexistas fueron dando paso a posturas más progresistas y próximas a un feminismo de carácter moderado que se fue instalando en parte de la sociedad española. Así, en 1904, la revista barcelonesa *Álbum del Salón* rechazaba las actitudes de los «severos moralistas» que confinaban a la mujer a «no ser más que hija, esposa y madre» y se renegaba del estereotipo de «mujer recatada, modesta y virtuosa en la oscuridad»; pero, al mismo tiempo, la misma publicación recluía a las mujeres en el ámbito de las emociones y las expulsaba de cualquier actividad intelectual y científica: «la constituimos depositaria de la felicidad ruidosa, de las locas carcajadas» (Baires, 1904, p. 15).⁵

Con una mentalidad más progresista trataba *El País* a las artistas que participaron en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, entre las que se encontraba Aurelia Navarro; ello, a pesar de que el título del artículo sea «Exposición de Bellas Artes. Elogio del bello sexo» y a pesar de que se refiera a las expositoras con los habituales apelativos de «bellas y gentiles» y «legión de damas y señoritas que contribuyen al encanto y brillantez de la Exposición» («Exposición de Bellas Artes», 8 de mayo de 1908, p. 1). Sin embargo, y pese a lo expuesto, el artículo se refería al «feminismo en el arte» como una realidad que avanzaba en las sociedades contemporáneas a favor de la igualdad entre mujeres y hombres en la escena cultural internacional y cuya trascendencia afectaría al futuro de las artes; en relación con la Exposición Nacional de Bellas Artes, el artículo denunciaba con dureza el lugar poco digno

5. «Nosotros le asignamos otra obligación igualmente digna de respeto: la constituimos depositaria de la felicidad ruidosa, de las locas carcajadas, de todos los goces de la vida. La mujer recatada, modesta y virtuosa en la obscuridad solo cumple a medias su tarea [...]. Nada más espantoso que el egoísmo y el positivismo en el ser femenino, que ya comienza a ser sospechoso de insensibilidad por algunos hombres de ciencia que así explican la verdadera y profunda causa de su reserva» (Baires, 1904, p. 15).

en el que habían sido ubicadas las obras presentadas por las artistas, lo cual impedía que pudieran ser contempladas y valoradas justamente.⁶

La valoración justa de la producción creativa realizada por las artistas fue exigida por la escritora y pintora granadina Cándida López Venegas en un artículo publicado en 1906 titulado «Verdad» (López, 1906). Aunque en dicho artículo la autora se refería a las escritoras y no a las artistas plásticas, sin embargo, sus argumentos son plenamente aplicables a estas cuando exige que «la crítica ha de ser igual para todos», señalando, seguidamente: «pero esta afirmación está generalmente olvidada, y la igualdad es una palabra vana, cuando no ridícula». La escritora denunciaba el trato discriminatorio del que eran víctimas las creadoras frente a los creadores por parte de la crítica. Así, exponía que, mientras la crítica negativa se manifestaba, en el caso de los autores, «en unos términos muy comedidos, que es lo que debía hacerse siempre, pues todo lo que representa trabajo, debe respetarse», sin embargo, cuando la autora era una mujer, se utilizaban «palabras burlescas, haciendo peregrinos comentarios [...], se lanzan despiadadamente a martirizar con su desprecio». Y, tomando como referencia a Emilia Pardo Bazán, denunciaba que «en el teatro silbaron en la forma más grosera a Gertrudis Gómez de Avellaneda arrojando hasta un gato a la escena; en el mismo sitio se cebaron despiadadamente en la joven escritora Casilda A. de Olmet; algo también le tocó a *Colombine*». Con su artículo, Cándida López Venegas consiguió plenamente su objetivo: «trato solo de poner de manifiesto esa predisposición que en España existe, en general, hacia todas las mujeres que escriben»; una aseveración que se advertía, igualmente, en la predisposición tendenciosa y sexista con que la crítica abordaba la valoración de las pintoras y de sus producciones creativas.

Sin embargo, también es necesario señalar la existencia de críticos en la escena cultural granadina de comienzos del siglo xx, que abogaban sin ambages por la presencia de las artistas en las exposiciones, celebraban la valentía de aquellas mujeres, que se atrevían a enfrentarse a los estereotipos tradicionales, y valoraban la calidad de sus producciones creativas:

Dejamos para el final la nota más interesante de la Exposición, la nota femenina, que ha acudido al artístico torneo con obras meritísimas que reciben el aplauso de todos. Varias señoritas artistas, rompiendo valientemente con la rancia preocupación que ale-

6. «El feminismo en el Arte es hoy día un hecho real, digno de la atención de la crítica; es un fenómeno que no puede sustraerse a nuestra consideración por lo que representa para el futuro posible de la pictórica y de las artes decorativas, y los instantes que a su estudio consagremos no serán minutos perdidos [...]. Y al hablar de la representación femenina en la actual Exposición de Bellas Artes hemos de reconocer un acierto feliz en el Jurado de la Sección de Pintura; un acierto apenas esbozado, constreñido acaso por escrúpulos pueriles y de ninguna monta [...] y hay que censurar la torpeza o intención con que se condujo al hacer las instalaciones de algunos lienzos en el Salón central del pabellón. Y este loable acierto fue el agrupar en una sala las obras de varias expositoras, siendo lamentable que al decidirse por tan conveniente novedad no eligiese una cualquiera de las seis salas mayores de que consta el edificio, cuyas luces y fondos muy bien acondicionados [...] hubiesen permitido lucir las bellas cualidades de las obras» («Exposición de Bellas Artes», 8 de mayo de 1908, p. 1).

Índice

Presentación	9
Capítulo I	
«Rompiendo valientemente»: las pintoras en Granada en tiempos de Aurelia Navarro (1882-1923)	13
La formación de las artistas en Granada.....	24
Las pintoras granadinas coetáneas de Aurelia Navarro	33
Capítulo II	
Aurelia Navarro Moreno. Biografía y formación artística	49
Formación artística de Aurelia Navarro	51
El estudio de José Larrocha y el paisaje <i>en plein air</i>	52
Las enseñanzas de Tomás Muñoz Lucena y la liberación del color ..	55
Capítulo III	
«A. Navarro»: crónica de una trayectoria artística interrumpida	59
Capítulo IV	
La producción artística de Aurelia Navarro.....	77
Miradas en femenino: autorretratos y retratos.....	78
El paisaje y la pintura en <i>plein air</i>	92
Naturalezas muertas y naturalezas vivas: bodegón y flores	107
Escenas costumbristas.....	113
La poética de la intimidad	125

Desnudo y sensualidad	143
Pintura religiosa.....	155
Una pintora en la Congregación de las Adoratrices.....	158
Colofón	161
Relación de obras.....	163
Miradas en femenino: autorretratos y retratos.....	163
El paisaje y la pintura <i>en plein air</i>	164
Naturalezas muertas y naturalezas vivas: bodegón y flores	166
Escenas costumbristas.....	167
La poética de la intimidad	168
Desnudo y sensualidad	169
Pintura religiosa.....	169
Bibliografía.....	171

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en noviembre de 2021



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

Mujeres
de
ARTE

Aurelia Navarro (1882-1968) constituye un caso de particular interés en la escena española de comienzos del siglo xx. La pintora granadina se enfrentó a los prejuicios impuestos por la sociedad patriarcal y desafió al sistema artístico dominante, consiguiendo, pese a ello, la valoración unánime de su talento creativo.

La trayectoria artística de Aurelia Navarro fue tan breve como intensa. Alcanzó su plenitud con veintiséis años, augurando una prometedora carrera, que, sin embargo, experimentó un radical desenlace.

Este libro analiza la desconocida producción creativa de Aurelia Navarro y restituye en la historia del arte a una carismática artista que fue, incomprensiblemente, ensombrecida y olvidada.



Calidad en
Edición
Académica
Academic
Publishing
Quality



Magdalena Illán Martín es profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, donde ha desarrollado su trayectoria científica en el Grupo de Investigación *Laboratorio de Arte* (HUM-210). Actualmente es miembro del equipo investigador del Proyecto I+D+i *Las artistas en España, 1804-1939* (HAR2017-84399-P) y dirige el Proyecto *Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1940)* (PY20_01208).

Sus investigaciones se han orientado, fundamentalmente, al análisis de las artistas en España y Francia en los siglos XIX y XX y al examen de los discursos visuales sobre las representaciones de las mujeres en las artes.

