

## Participaciones oblicuas y ética del cuidado: mujeres artistas e intelectuales en el Pabellón de la República de la Exposición Internacional de París de 1937<sup>1</sup>

Maite Garbayo-Maeztu<sup>2</sup>; Noemí de Haro-García<sup>3</sup>

Recibido: 11 de agosto de 2021 / Aceptado: 4 de enero de 2022

**Resumen.** Este artículo repiensa críticamente las contribuciones de las mujeres al pabellón concebido por la II República para representar a España en París en 1937. La primera parte explora cómo sucedió su participación, muchas veces en los márgenes de la oficialidad, lo que provoca que haya dejado una huella precaria en el archivo. Nos preguntamos por el papel de Manuela Ballester en la organización de la muestra, por las mujeres que trabajaron en la librería (Marie Alonso, Carmen García Antón y Ramona Longás), y por las posibles intervenciones de artistas como Asunción Asarta o Margarita Sans-Jordi. A continuación, analizamos los trabajos presentados por Juana Francisca Rubio y Francis Bartolozzi, las dos únicas mujeres que participaron con total seguridad en una exposición con 98 artistas. Ambas concurren con obras que sitúan el cuidado de la vida en un lugar central, poniendo en valor cuestiones como la importancia de la relación, la maternidad como espacio de emergencia de lo político, o el punto de vista de la infancia. Rubio y Bartolozzi trascienden la diferencia sexual para convertir su participación “lateral” en un posicionamiento situado y político que lleva a cabo una intervención contundente en el relato de la historia del arte del periodo. **Palabras clave:** Pabellón de la República Española 1937; Guerra Civil; mujeres artistas; cuidados, intervención feminista.

### [en] Oblique participations and ethics of care: women artists and intellectuals at the Pavilion of the Spanish Republic in the 1937 Paris International Exhibition

**Abstract.** This article rethinks women's contributions to the Spanish pavilion in Paris in 1937 which was projected by Spain's Second Republic. The first part explores how their participation took place,

<sup>1</sup> Financiación del trabajo: las investigaciones de Maite Garbayo-Maeztu para este trabajo se enmarcan en un contrato de investigación postdoctoral UOC, dentro del grupo de investigación *MEDUSA Géneros en Transición: Masculinidades, Afectos, Cuerpos y Tecnociencia*, así como dentro de la red internacional *TEAM: Teaching, E-learning, Agency, Mentoring*, impulsada por el proyecto de investigación *AWARE. Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*.

Financiación del trabajo: las investigaciones de Noemí de Haro García para este trabajo se enmarcan en el proyecto de investigación *Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España* (PID2019-105800GB-I00), así como dentro de la red internacional *TEAM: Teaching, E-learning, Agency, Mentoring*, impulsada por el proyecto de investigación *AWARE. Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*.

<sup>2</sup> Universitat de Barcelona

E-mail: [mgarbayom@ub.edu](mailto:mgarbayom@ub.edu)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1941-8648>

<sup>3</sup> Universidad Autónoma de Madrid

E-mail: [noemi.deharo@uam.es](mailto:noemi.deharo@uam.es)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7429-1646>

often on the margins of officialdom, leaving a precarious trace in the archive. In it, we examine Manuela Ballester's role in the organisation of the exhibition, the women who worked in the bookshop (Marie Alonso, Carmen García Antón and Ramona Longás), and the possible interventions of artists such as Asunción Asarta and Margarita Sans-Jordi. The second part focuses on the works presented by Juana Francisca Rubio and Francis Bartolozzi, the only two women who participated in the exhibition out of a total of 98 artists. Both of them competed with works that center on practices of care, placing value on questions such as the importance of relationality, motherhood as a space for the emergence of the political, or the point of view of childhood. This article argues that Rubio and Bartolozzi transcend sexual difference to convert their «lateral» participation into a situated and political positioning that makes a forceful intervention in the narrative of the history of art of the period.

**Key Words:** The Pavilion of the Spanish Republic; Spanish Civil War; women artists; ethics of care, feminist intervention.

**Sumario:** 1. Preludio. 2. Participaciones oblicuas. 3. Juana Francisca Rubio y Francis Bartolozzi. Referencias.

**Como citar:** Garbayo-Maeztu, M.; de Haro-García, N. (2022). Participaciones oblicuas y ética del cuidado: mujeres artistas e intelectuales en el Pabellón de la República de la Exposición Internacional de París de 1937. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (3), 1155-1173, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.77587>

## 1. Preludio



Figura 1. Vistas del Pabellón de España en la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas para la Vida Moderna, 1937. (José Lino Vaamonde Valencia. Biblioteca y Centro de Documentación, MNCARS)

En 1937, José Lino Vaamonde, arquitecto y Secretario de Propaganda del Gobierno de la República y Comisario General Adjunto del Pabellón Internacional Español de la Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas para la Vida Moderna, toma una serie de fotografías durante el montaje. En una vemos a tres personas tra-

bajando en la sección de fotomontajes sobre la reforma agraria (Fig. 1). Josep Renau había descrito cómo se había llevado a París “a Gori Muñoz y al cartelista [Félix] Alonso como los más competentes colaboradores y, ya en París, se [...] [les] agregaron otros gráficos y fototécnicos franceses” (Renau, 1980, citado en Cabañas, 2007, p. 179). Quizás los dos hombres de la imagen sean dos de estos colaboradores, pero ¿quién es la mujer que aparece trabajando con ellos? No lo sabemos: en los elencos de personas implicadas en los fotomontajes que figuran en las publicaciones sobre el Pabellón, no se menciona la intervención de mujeres.

El archivo almacena y custodia datos oficiales, correspondencia, recibos... En los intersticios quedan las lógicas informales y las labores menos reconocidas. En el mejor de los casos, ciertas presencias, relaciones y sucesos dejan algún rastro en los límites de la documentación, entre las líneas y formas de registro. Son una figura borrosa en una imagen, pero también rostros en una fotografía bien iluminada, a los que no podemos poner nombre.

El archivo no guarda el rastro de todo lo sucedido, oculta y silencia presencias y actuaciones, perpetuando lógicas de poder y jerarquías. A esto se suma que, muy frecuentemente, nuestras propias prácticas investigadoras reproducen unas lógicas que relegan a ciertas figuras, intervenciones y representaciones a un lugar secundario, dificultando que formulemos otras preguntas al archivo que nos permitan abordarlo con otra mirada. Pensamos que el enfoque feminista es crucial para subvertir estas lógicas de poder, para transformar nuestras prácticas de investigación y hacer visibles e inteligibles contribuciones que, hasta ahora, resultaban invisibles, poco valiosas, secundarias, tangenciales, marginales o anecdóticas. Por ello, con esta investigación queremos poner en práctica una intervención feminista en la historia del arte del periodo (Pollock, 1988) que contribuya a arrojar nueva luz sobre las aportaciones de las mujeres al Pabellón de 1937, analizando los modos en los que discurrió su participación, pero también las obras, las temáticas y los discursos que llevaron a París.

Hasta ahora, la investigación no se ha ocupado de reflexionar con detalle acerca de qué aportaron las contribuciones de las (pocas) artistas mujeres que formaron parte del proyecto. En una publicación de referencia, Josefina Alix (1987) solo dedica unas líneas a hablar de la participación de Francis Bartolozzi y de Juana Francisca Rubio (pp.75, 86), y reproduce algunos tropos patriarcales a la hora de hablar de las artistas, por ejemplo, al subrayar el impacto de figuras masculinas (padres y maridos artistas) en el desarrollo y continuación de sus carreras (pp. 190, 215), pero en ningún momento hace un análisis crítico de lo que esta circunstancia revela acerca de su situación en ese periodo. En su documentadísima investigación sobre Renau, Miguel Cabañas (2007) también aporta datos que contribuyen a completar la historia del Pabellón. Entre ellos se cuentan los nombres de algunas mujeres que realizaron diversas tareas en el mismo. Más recientemente, Carmen Gaitán (2015) se preguntaba por qué, habiendo una cantidad notable de destacadas artistas en el periodo, solo tenemos noticia de que dos de ellas expusieron en el Pabellón: su respuesta apuntaba a la existencia de contradicciones en el periodo que hacían que incluso las mujeres “modernas” (artistas o no) siguieran sujetas a la dominación masculina, aceptando un papel secundario o de apoyo a la organización de un Pabellón que respondería a lógicas similares (de perpetuación del canon masculino) a las del museo.

Este artículo analizará críticamente las contribuciones de las artistas que sabemos con certeza que participaron en el Pabellón. Nos centraremos, por tanto, en

las obras de Francis Bartolozzi y Juana Francisca Rubio, que fueron las dos únicas mujeres entre los 98 artistas que expusieron. Asimismo, nos preguntaremos por el papel de la artista Manuela Ballester en su organización. Además, nos referiremos a algunas artistas e intelectuales que, probablemente, también contribuyeron al Pabellón, aunque su participación no suele tenerse en cuenta porque se trató de intervenciones que, en el mejor de los casos, han dejado una huella documental precaria, muy frecuentemente porque fueron intervenciones informales. Nos planteamos los siguientes interrogantes: ¿qué aportaron los trabajos de las mujeres en general y de estas artistas en particular al Pabellón y al relato de la historia del arte de la Guerra Civil?, ¿qué tipo de diálogo establecieron con el dispositivo en que se integraban?, ¿en qué sentido su invisibilización ha dado forma a la historia del arte del periodo? y ¿qué perspectivas para la historia del arte abre el análisis de esta participación invisibilizada?

## 2. Participaciones oblicuas

En su estudio sobre Josep Renau (al frente de la Dirección General de Bellas Artes desde 1936), Cabañas (2007) describe los años treinta como un periodo de intensa actividad para el artista. Cristina Martínez señala que no podría entenderse el avance de Renau en esos años, cuando su trabajo se incrementó sobremanera, sin la colaboración de su mujer, Manuela Ballester, que ayudaba en la realización de los encargos de su marido, además de ocuparse de los que ella misma recibía (Martínez, 2016, p. 11). De hecho, Martínez afirma, siguiendo a Francisco Agramunt, que Ballester colaboró con su marido en las tareas organizativas del Pabellón, así como en la selección de artistas (p. 19). Otras autoras se han referido a esta colaboración de Ballester en el Pabellón (Casas, 2017, p. 14; Escrivá, 2008-2009, p. 170, como se cita en Gaitán, 2015, p. 11). Aunque hasta ahora no hemos hallado fuentes escritas que permitan ratificar esta afirmación, en el documental de Giovanna Ribes, *Manuela Ballester, el llanto airado* (2008), Teresa, una de sus hijas, recuerda cómo su madre “siempre estaba trabajando [...] a veces toda la noche”, no sólo en sus propios proyectos, sino también en los de su marido hasta el punto de que, en su opinión, éstos deberían ir firmados por ambos. Dado que la intervención de Ballester en los trabajos de Renau no era algo excepcional, sino que respondía a la dinámica habitual en el seno de esta pareja, ¿por qué habría sido distinto en el caso del Pabellón, cuando Renau tenía tanto trabajo?

Se ha argumentado que, como en 1937 la pareja tenía un hijo de corta edad, Ruy, y en marzo había nacido su hija Julieta, Manuela Ballester no habría tenido tiempo para hacerse cargo de las tareas adicionales que habría supuesto colaborar en el Pabellón (Gaitán, 2015, p.11). No cabe duda de que atender a sus hijos debía ocupar buena parte del tiempo y la atención de Ballester, sin embargo, no podemos olvidar que siempre compaginó su actividad como artista y como intelectual políticamente comprometida, con la crianza. Por otra parte, cuando Santiago Miró la entrevistó, ella señalaba una de las principales condiciones que le habían permitido conjugar su faceta artística y lo que se esperaba de una mujer casada con hijos: “[Renau y yo] tuvimos cinco hijos y mi madre [Rosa Vilaseca] y hermanas [Rosa y Josefina Ballester] hicieron de nodrizas. Llevamos a cabo muchos proyectos juntos” (Miró, octubre-noviembre 1982, p. 43). La importancia del soporte recibido por parte de

Rosa Vilaseca para el desarrollo de su carrera y la de Renau, también la subrayaría en su entrevista con Manuel García (1996, p. 86). Es decir, Josep contaba con el apoyo de Manuela Ballester en sus proyectos y Manuela, a su vez, tenía en su madre y hermanas (también artistas) una red de colaboración esencial que, en última instancia, habría sido igualmente fundamental para Renau. Esta red femenina era la que permitía que Ballester, que asumía las labores reproductivas y de cuidado de la familia, pudiera dedicarse también a su intensa actividad política y artística, y, además, a apoyar la de su marido.

Para comprender de un modo más preciso y certero las carreras de ambos artistas sería necesario cambiar la forma de abordar su estudio. Nos preguntamos cuál sería el resultado de analizar la relación entre Ballester y Renau desde enfoques feministas. Muy probablemente esto revelaría, parafraseando las palabras de Chadwick y de Courtviron (2018), el modo particular en que ambos negociaron (es decir, no asumieron sin más) su relación atendiendo a los estereotipos sociales de masculinidad y feminidad del momento, a los roles que se presuponían a cada uno de ellos, y al tipo de estructuras que permitieron (o dificultaron) sus capacidades para funcionar como artistas. En el caso de esta pareja, pensamos que sería imprescindible prestar atención a la red de apoyo y colaboración familiar que encontraba sus nodos principales en la madre y hermanas de Manuela Ballester.

El apoyo no reconocido a las actividades profesionales del marido parece común en las relaciones de algunas parejas implicadas en el Pabellón. Puede rastrearse también en el matrimonio formado por Francis Bartolozzi y Pedro Lozano de Sotés, que tuvieron cuatro hijos. Ambos eran artistas, pero, según relata su nieto Pedro Lozano Úriz, Francis antepuso a su familia frente a cualquier otro interés profesional (2007, p. 26, 38). El autor hace también referencia a que Pedro Lozano firmó en solitario muchas obras que habían sido realizadas conjuntamente (2007, p. 96). Por su parte, Renau recordaba que, cuando llegó a París el 29 de mayo de 1937, lo hizo en un momento de “plena eferescencia constructiva y creadora. El pabellón andaba bastante atrasado todavía. José Luis Sert y su mujer [Ramona Longás] desplegaban una energía prodigiosa” (Renau, 1980, citado en Cabañas, 2007, p. 179). De las palabras de Renau podría desprenderse que el tipo de actividad en la que Ramona Longás estaba desplegando esa “energía prodigiosa” tenía que ver con la creación, es posible que, incluso, se tratara de cuestiones arquitectónicas en las que trabajaba Sert. La documentación consultada, sin embargo, únicamente menciona a Longás como una de las trabajadoras de la librería.

La librería era un servicio importante en el dispositivo propagandístico que era el Pabellón. Allí se vendían las publicaciones que se exhibían en la primera y en la planta baja, algunas realizadas especialmente para la ocasión, como la serie *Recuerdos de España* o los aguafuertes de Picasso *Sueño y mentira de Franco*. Con todo, la atención a la venta no era la función principal de su personal. Tal y como señalaba José Gaos, comisario del Pabellón, en una carta fechada el 21 de junio de 1937, quienes se encargaran de la librería tendrían una función crucial que no podía encomendarse a cualquiera:

[E]l problema hasta ahora más agudo es el del personal que habrá de ocuparse de la información al público, la librería y la propaganda. En vista de las dificultades de encontrar aquí [en París] el adecuado, las personas seguras políticamente, idóneas intelectuales (lengua, cultura), y españolas de preferencia [...] [s]olicitamos

tres funcionarias del tipo de Julia Rodríguez, Carmen Caamaño [...] hace pocos días se nos presentó aquí María Brey<sup>4</sup>. (Cabañas, 2007, s. p.)

De esta carta se extrae que lo primordial era que el personal de la librería pudiera desempeñar a la perfección labores de información y, sobre todo, de propaganda orientada al exterior, cuestión vital para la República. Para ello había que contar con personas, preferentemente españolas, de cuya posición y lealtad política no cupiera duda, y que respondieran a unos exigentes criterios en cuanto a conocimientos y capacidades. Los tres nombres que se barajaban cumplían todos los requisitos y uno más, tácito: se quería que quienes hicieran de mediadoras y de rostro del Pabellón fueran mujeres. La formación y trayectoria de las personas nombradas en la carta desbordaban con creces el perfil. Sin duda, encarnaban el ideal de mujer intelectual activa políticamente que se deseaba asociar a la labor republicana. Las tres estaban entonces implicadas en la Junta del Tesoro Artístico, lo que seguramente se consideró de especial interés, ya que el Pabellón dedicaba una atención importante a la labor del gobierno del Frente Popular en la protección y salvaguarda del patrimonio. Por ejemplo, Además de compartir con los visitantes sus muchos conocimientos y experiencias, ellas podrían rebatir, con pleno conocimiento de causa, las acusaciones acerca de la destrucción patrimonial que vertía el bando sublevado contra el gobierno.

Ciertamente, estas mujeres constituían casos excepcionales en el contexto de la época. En cierto modo, se podía considerar que sus figuras resultaban tan útiles de cara al mensaje propagandístico internacional del Pabellón, como podía serlo la figura de la miliciana que protagonizaba uno de sus más conocidos fotomurales. Sin embargo, en esos momentos este recurso solo se empleaba por tratarse de propaganda de cara al exterior: en España, la imagen de la miliciana estaba siendo censurada desde finales de verano de 1936, y se alentaba a las mujeres modernas a desempeñar papeles más cercanos a los roles de género tradicionales (Rosón, 2007, pp. 293-294). Con todo, María Brey, Carmen Caamaño y Julia Rodríguez formaban parte de una valorada élite intelectual y política. Gozaban de reconocimiento y de un papel activo que, si bien no desafiaba los roles de género del mismo modo que la miliciana, tampoco se plegaba a ellos, desbordándolos en muchos sentidos. En su caso, características tradicionalmente asociadas a lo femenino, relacionadas con la cultura y las labores que se podrían relacionar con los cuidados (del patrimonio, en este caso), eran puestas en valor y justificaban su participación política en la esfera pública.

Finalmente, no fue posible contar con ninguna de ellas en la librería. En un documento sin fechar con una relación del personal del Pabellón consta que allí trabajaron Marie Alonso, Carmen García Antón, Ramona Longás y Antonio Sáenz de Jubera. Este último formaba parte de una importante familia de editores y librereros; durante la guerra fue el secretario general de la Cámara Oficial de Libro de Madrid (Martínez, 8 de febrero de 2013). Carmen García Antón respondía totalmente al perfil solicitado: con formación universitaria y militante de la Federación Universitaria, había sido una actriz destacada de La Barraca (que se preveía que actuaría en el Pabellón, aunque, finalmente, no lo hizo), conocía a figuras tan señaladas como Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda o Federico García Lorca, que estaba muy presente en el

<sup>4</sup> En la carta no se indica el nombre del destinatario si bien Miguel Cabañas (2007) al citarla indica que estaría dirigida a Juan Negrín (p. 264).

Pabellón donde se denunciaba su asesinato. García Antón fue enviada desde Valencia por el gobierno republicano para trabajar en la librería y fue en el Pabellón donde conoció a quien luego sería su marido, Gori Muñoz (García Antón, 2002).

Por su parte, lo que tenían en común Marie Alonso (desconocemos su apellido de soltera) y Ramona Longás, era que entonces residían en Francia y que sus maridos, Félix Alonso González y Josep Luis Sert, trabajaban en el Pabellón. Su conocimiento e implicación en el proyecto es indudable. Eran personas de confianza cuya lealtad política estaba avalada no solo por sus trayectorias personales sino también por las de sus maridos. Que contaran con ellas para la librería tuvo que ver, suponemos, no solo con que respondieran al perfil buscado, sino con que estaban a mano. Es más, considerando lo que hemos visto hasta ahora, es lógico pensar que ambas (no solo Ramona Longás) ya se encontraran trabajando en el Pabellón de manera informal<sup>5</sup>.

Cuestiones relacionadas con lo coyuntural, pero también con el capital social, como la confianza y la conveniencia (i.e. vínculos familiares y emocionales que favorecían una buena disposición a colaborar, estar a mano, resultar económico), daban forma a una selección de personal que no se basaba exclusivamente en criterios explícitos, formales e institucionalizados. Este tipo de participación circunstancial, oblicua con respecto a los canales oficiales establecidos, quizás fue más común de lo que suponemos. Por ejemplo, se produjo en casos como el de Alberto, que amplió su participación a otros aspectos del Pabellón sobre la marcha y realizó los expositores de artes populares. Sin embargo, mientras su aportación sí ha sido reconocida por la historiografía, no ha sucedido lo mismo con las contribuciones realizadas por mujeres en condiciones similares.

Al parecer, también la escultora Margarita Sans-Jordi intervino en el Pabellón. Según sus descendientes, su colaboración llegó de la mano de Josep María Sert. Ambos estaban trabajando en el Pabellón del Vaticano, situado a espaldas del Pabellón de la República. Josep María era tío de Josep Lluís Sert, arquitecto del Pabellón; fue esta relación familiar la que habría llevado a Sans-Jordi a colaborar en un pabellón que se encontraba ideológicamente en las antípodas del Pabellón del Vaticano. Desconocemos en qué pudo consistir una colaboración que tenía que ver con “asuntos relacionados con la decoración del Pabellón” (de Mendoza y Soler, 2021, p. 67). En todo caso, se trató, una vez más, de una intervención informal, propiciada por las circunstancias, ni reconocida ni remunerada, que parece haber dejado un rastro débil o nulo en la documentación oficial.

Pero no todo es silencio en el archivo. Una mirada atenta a la documentación muestra que se quiso contar con la representación de mujeres artistas en ciertas secciones de la muestra como, por ejemplo, la representación vasca. En su selección tuvo un rol destacado la Asociación de Artistas Vascos. En los listados de trabajo vemos que se barajaron nombres de mujeres que habían estado vinculadas a ella, como Asunción Asarta, Luisa Guinea, Marisa Roesset<sup>6</sup> o Mary Vallejo (Catálogo. Pintura. Escultura. Arquitectura, s/f [1937?]). Sabemos que, al menos, se enviaron en

<sup>5</sup> Dado que, en la documentación consultada, solo hemos encontrado recibos de algunos pagos realizados por su trabajo a Carmen García Antón, nos preguntamos si la labor en la librería de Marie Alonso y Ramona Longás fue remunerada o no, es decir ¿hasta dónde llegó el reconocimiento (formal y económico) que recibieron? ([Recibos conjuntos de pagos], 6 de septiembre y 3 de noviembre de 1937).

<sup>6</sup> En la documentación se menciona a María Roesset pero pensamos que se trata de una errata y que se referían a Marisa Roesset.

cajas obras de Guinea y Asarta (Pintura y escultura, s/f [1937?], cajas nº 3, 9 y 12). Ignoramos si éstas se contaban entre las que Alix supone que iban destinadas a la Sección de Euskadi en el Pabellón, o entre las que relaciona con la salvación del patrimonio artístico vasco, de las cuales una pequeña parte se expuso en el Pabellón y, posteriormente, en otras ciudades europeas (1987, pp. 159-160).



Figura 2. Asunción Asarta, *Sala de mi colegio*, 1922. (Museo de Bellas Artes de Bilbao)

En el caso de Asarta, puede que una de estas obras fuera el dibujo *Sala de mi colegio*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (Fig. 2). Esta obra era anterior al periodo republicano y su temática distaba mucho de las imágenes de propaganda antifascista que se suelen destacar al hablar del Pabellón, pero su técnica, temática y dimensiones coinciden con las de una obra presente en el listado que hay en el archivo. En el caso de que se hubiera expuesto allí, ¿cómo se hubiera interpretado en este contexto la escena de un colegio de monjas donde unas niñas cosen y leen junto a las religiosas en una sala amplia y luminosa, presidida por símbolos católicos? En marzo de 1937, Ramiro Arrúe, integrante de la Asociación de Artistas Vascos, se refería a la aportación que los artistas vascos podían hacer a la exposición de París aludiendo a la propaganda y a dar a conocer valores artísticos e intelectuales de la raza vasca (Arrúe, [nota enviada por Miguel Liceaga a José María de Leizaola] 6 de marzo de 1937). La temática de este dibujo de Asarta, podría relacionarse con la asociación entre cristianismo y algunas corrientes de nacionalismo vasco. Junto con ello, pensamos que sería interesante reflexionar acerca de qué óptica aportaba sobre la cuestión identitaria el hecho de que Asarta representara, precisamente, un espacio femenino armónico y ordenado. Quizás la diversidad de contenidos era más frecuente de lo que suponemos en el Pabellón. Además, no se puede perder de vista que, como hemos podido ver en las palabras de Arrúe, los distintos actores que intervinieron en su organización tenían sus propios objetivos y agenda, que hubieron de compatibilizar como mejor pudieron.

El caso de la representación vasca nos hace pensar que cuando la selección de expositores corría a cargo de una institución como la Asociación de Artistas Vascos, que estaba bien establecida y en la que ciertas mujeres artistas ocupaban un lugar, se contó con ellas de manera formal e institucionalizada. Por el contrario, cuando no estuvieron

implicadas este tipo de instituciones, en el Pabellón operaron las lógicas informales en las que se desarrollaban frecuentemente las actividades de las mujeres.

### 3. Juana Francisca Rubio y Francis Bartolozzi

Como es bien sabido, la selección de artistas presentes en el Pabellón se realizó a través de dos vías: la invitación directa y la selección tras concurrir a un concurso oficial. Se sabe poco acerca de quiénes se presentaron a los concursos que se anunciaron en Madrid y Valencia, Gaitán supone que pocas mujeres participaron en ellos (2015, p.11). Probablemente fuera así. Creemos que habría que considerar que quizás algunas de las obras que fueron seleccionadas, pero de cuya autoría hay poca información, pudieron haber sido realizadas tanto por un artista como por una artista; por ejemplo, ¿tendría matices distintos un análisis del óleo *Lina Odena* dependiendo del género de su autor/a, J. Pons (reproducido en Alix, 1987, p. 236)?

Ninguna de las dos artistas de las que se sabe con certeza que tuvieron obra expuesta en el Pabellón, Francis Bartolozzi y Juana Francisca Rubio, concurren a los concursos convocados. Ambas fueron invitadas específicamente a participar. Rubio era una pintora, ilustradora y cartelista que estaba vinculada a La Gallofa, el taller de las Juventudes Socialistas Unificadas dedicado a la propaganda durante la Guerra Civil. Este taller estaba dirigido por su marido, el artista José Bardasano, que expuso también en el Pabellón. Rubio perteneció a la Unión de Muchachas y posteriormente formó parte de la Unión de Mujeres Antifascistas. Muchos de los carteles que realizó durante la guerra abordaban la participación de las mujeres en la contienda. En ellos, llama la atención la fortaleza, el arrojo y el carácter activo de las mujeres representadas, que se ocupan de muchas tareas tradicionalmente masculinas, que les fueron asignadas durante la guerra, como muestra el cartel *¡Compañeras! Ocupad los puestos de los que se van a empuñar un fusil* (1937). Las obras que presentó en el Pabellón fueron el dibujo *Héroe*, y la estampa sin título para el álbum *Recuerdos de España*, que se vendía en la librería.

A primera vista, la iconografía de *Héroe*, una mujer que sostiene en su regazo la cabeza de un soldado muerto, podría relacionarse con la de una *pietà* e, incluso, llevar a pensar en la representación de la mujer como un ser desolado ante la pérdida del varón (Fig. 3). Investigadoras como Mary Nash, han señalado que el imaginario republicano empleó esta iconografía para incitar a la solidaridad en la lucha contra el fascismo (1999, p. 99). El título con el que figura esta obra en el *Catálogo de la Exposición Trimestral de Artes Plásticas*, celebrada en Barcelona en 1938, pone el foco en la figura masculina, convirtiendo a la femenina, prácticamente, en un atributo del “héroe”<sup>7</sup>. Sin embargo, si nos detenemos en la imagen, llama la atención que la figura que ocupa la mayor parte de la composición es la femenina, no el soldado cuyo

<sup>7</sup> El MNAC toma este catálogo como fuente para consignar el título de esta obra de Juana Francisca en sus registros. Dado que la Trimestral (en la que también se expusieron las *Pesadillas infantiles* de Bartolozzi a las que nos referiremos más adelante) se celebró en agosto de 1938, y que el Pabellón se empezó a desmontar unos meses antes, pensamos que solo es posible que esta obra de Juana Francisca hubiera estado en ambas exposiciones, si se expuso en el Pabellón con el tiempo suficiente para que la rotación de piezas en el mismo le permitiera viajar para llegar a Barcelona a tiempo. (Agradecemos a Elena Lorens Pujol y a Sandra Herrera, de la Biblioteca Joaquim Folch i Torres del MNAC, su ayuda).

escorzo aleja su cuerpo de nosotras. Nos parece que hay una disonancia palpable entre el título *Héroe* y lo que la imagen da a ver<sup>8</sup>. Esto nos hace preguntarnos si este título no buscaría reorientar la mirada del público hacia el varón en vez de hacia la figura femenina, para que ésta dejase de ocupar el lugar principal. El puño izquierdo cerrado de la mujer nos hace pensar en emociones contenidas, pero también en su capacidad para actuar. El dibujo de Rubio muestra a una mujer fuerte, implicada políticamente en su entorno, que realiza labores básicas de cuidado y sostenimiento, esenciales y centrales en época de guerra. En la imagen, la importancia de estas labores realizadas por mujeres, su protagonismo frente al héroe, a pesar de que el título intente poner el foco en él, podría hablarnos de una apropiación, desde la experiencia femenina, del estereotipo de la madre combativa/heroína de la retaguardia (en el que ahondaremos más adelante), por parte de Juana Francisca.



Figura 3. Juana Francisca Rubio, *Héroe*, 1937 (MNAC)

La imagen de otra mujer que sostiene y carga vuelve a ser protagonista en la contribución de Juana Francisca Rubio a la edición *Recuerdos de España* (1937), álbum compilado con motivo del Pabellón. Se componía de diez estampas realizadas a partir de dibujos originales de artistas, y para acompañar a cada uno de ellos, se encargó a un literato que escribiera un pensamiento. Juana Francisca fue la única mujer que contribuyó a la edición, y el pensamiento sobre su dibujo lo escribió José Más (Fig. 4).

La artista presentó un dibujo en el que vemos dos mujeres que cargan y avanzan, en éxodo, huyendo de la guerra. Una de ellas, la más joven, sostiene a un bebé de pies descalzos, mientras la otra mujer, de edad avanzada, que se apoya en un bastón, lleva un saco que contiene las pertenencias que ha decidido llevarse en su huida. No podemos ver la cara del bebé, que descansa acurrucado en el pecho de la madre. Las mujeres también nos esquivan: dibujadas de perfil, miran hacia el frente, a ese futuro incierto y despojado que la guerra inauguró para muchos. Juana Francisca sitúa de

<sup>8</sup> En este sentido, nos parece significativo que el título descriptivo que Josefina Alix daba a esta pieza (“mujer abrazando un soldado muerto”) se hiciera cargo asimismo del evidente carácter protagónico de la figura femenina en el dibujo (1987, p. 215).

nuevo en el centro la experiencia femenina de la Guerra Civil, como posición de fuerza y resistencia, pero también como posición relacional, subrayando la importancia del cuidado de los otros (niños/as, ancianos/as...) para la preservación de la vida y para la continuidad de la II República.



Figura 4. Juana Francisca Rubio, *Sin Título* (álbum *Recuerdos de España*), 1937 (Fundación Juan Negrín)

Cuando descubrimos el dibujo, que no conocíamos con anterioridad, llamó nuestra atención el pensamiento que José Más escribió para acompañar a la imagen: “Nada hay tan denigrante y monstruoso como perseguir a seres débiles e indefensos”. Nos pareció una afirmación profundamente paternalista que instrumentaliza la imagen de estas mujeres que cargan para promover la compasión y la lástima del espectador, y con ellas su condena del fascismo y su identificación con la causa republicana. Al contemplar los cuerpos de las mujeres y los del niño/a, salta a la vista que nada tienen de débiles e indefensos. A pesar del cansancio, la tristeza y las cargas que soportan, se mantienen erguidos: son cuerpos fuertes, robustos, que ocupan prácticamente todo el espacio de la composición. Los brazos son firmes, y grandes los pies y las manos de la madre que sostiene a la criatura.

En el Pabellón se presentaron diversas obras que tenían como temática principal el sufrimiento de las mujeres (sobre todo de las madres) y de los niños durante la Guerra Civil, algunas de ellas icónicas, como *Madrid, 1937. Aviones negros*, de Horacio Ferrer. Sin embargo, muchas de estas aportaciones hacían un uso instrumental y paternalista de la maternidad y la infancia (Garbayo-Maeztu, 2021), al servicio de la propaganda política. En ellas identificamos dos tipos de representaciones: las mujeres como seres débiles e indefensos a los que hay que proteger, en línea con el pensamiento de Más, o el estereotipo de la “madre combativa”, heroína de la retaguardia y modelo a imitar por las mujeres. La madre combativa, según Mary Nash, se convirtió en una imagen importante “en las estrategias para movilizar a las mujeres hacia las causas antifascistas y revolucionarias”, pues, “apelar a la maternidad y al derecho de las madres a defender a sus hijos de la brutalidad fascista era un método potente y eficaz” (1999, p.99).

Pensamos que las mujeres dibujadas por Juana Francisca no son representaciones estereotipadas e idealizadas de la madre, como ocurre, por ejemplo, en la citada obra de Ferrer o en la *Montserrat* de Julio González. Son mujeres que cargan, cuyos cuerpos soportan el peso de la carga, y, si bien no son seres ni débiles ni indefensos como pretendió Más, son seres que se saben vulnerables, pero que convierten esa vulnerabilidad en potencia. En potencia y también en espacio de resistencia y de apertura al otro, como forma de reconocer que somos seres relacionales y dependientes, y que necesitamos del cuidado de otros para sobrevivir. Estas mismas mujeres que cargan, potentes y resilientes, aparecen en los *Dibujos de la guerra* (1937-1939) de Francis Bartolozzi (Garbayo-Maeztu, 2021), y también plantean interesantes quiebres y desvíos de los modos de representar lo femenino que fueron hegemónicos en aquel momento, y que estaban, mayormente, al servicio de una idealización de la madre de corte patriarcal, épico, patriótico y propagandístico. Las madres que cargan en los dibujos de Rubio y Bartolozzi, ponen en crisis las imágenes idealizadas de la madre indefensa y de la madre combativa, y sitúan la maternidad como lugar de emergencia de lo político.

Las mujeres que huyen cargando niños y todo tipo de objetos y enseres domésticos, fueron también protagonistas de diversas fotografías de la época, como la serie sobre la evacuación de Teruel, de Kati Horna, las instantáneas que Gerda Taro y Robert Capa tomaron en la *Desbandá* de Málaga, o las de Capa y David “Chim” Seymour, que documentan el éxodo masivo de Barcelona hacia Francia en 1939. María Rosón y Lee Douglas han analizado algunas de estas imágenes desde el humanitarismo, y argumentan que, en ellas, las relaciones de cuidado que sustentan la vida y las mujeres que las mantienen, se convierten en elementos centrales (2020, p. 471).

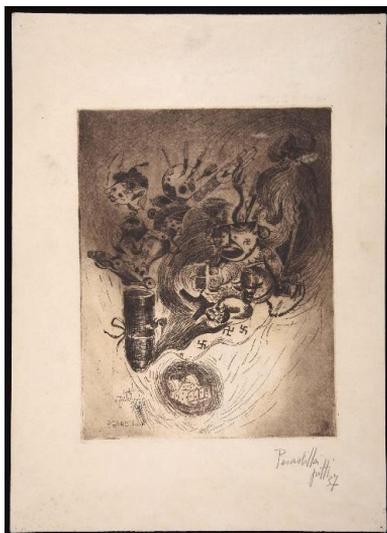


Figura 5. Francis Bartolozzi, *Pesadilla* (serie *Pesadillas infantiles*), 1937  
(Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Cuando Juana Francisca realizó este dibujo ya era madre, su hija Maruja había nacido en 1935. Por eso no nos extraña que su aportación a *Recuerdos de España*, un álbum que sería vendido en el extranjero y que daría a ver la situación de España

internacionalmente, recoja en cierto modo su propia experiencia, su propia vivencia corporeizada y situada de la Guerra Civil. La artista elige mostrar al mundo la resistencia y la fuerza de las mujeres y las madres frente al avance del fascismo, subrayar la importancia de su papel en la guerra y en la resistencia, relegado con frecuencia a un segundo plano. La imagen, además, resulta premonitoria, pues Juana Francisca Rubio, tras la caída del frente de Cataluña en 1939, huyó desde Barcelona hacia Francia en un tren que fue bombardeado, por lo que tuvo que recorrer el camino a pie y cruzar la frontera cargando a su hija Maruja. Como relata Francisco Agramunt (2016), ambas fueron internadas en el campo de concentración de Arrás. Finalmente fueron liberadas y se trasladaron a París, donde la artista realizó diversas gestiones hasta conseguir sacar a su marido del campo de Argèles-sur-Mer. En mayo de 1939, la familia embarcó en el *Sinaia* rumbo al exilio en México.

Francis Bartolozzi presenta en París la serie de seis grabados *Pesadillas infantiles* (1937), y probablemente cuatro dibujos de la serie *Dibujos de la guerra* (1937-1939)<sup>9</sup>, aunque hasta el momento no hemos podido establecer cuáles. Se trata de seis aguafuertes que la artista realizó en Valencia en 1937, mientras trabajaba para el *Altavoz del Frente*, organismo dependiente del Ministerio de Prensa y Propaganda de la República, que surgió al estallar la Guerra Civil. Bartolozzi se integró en el *Altavoz* en 1937, cuando todavía estaba en Madrid, y fue gracias a esta organización que pudo huir a Valencia a mediados de aquel año.

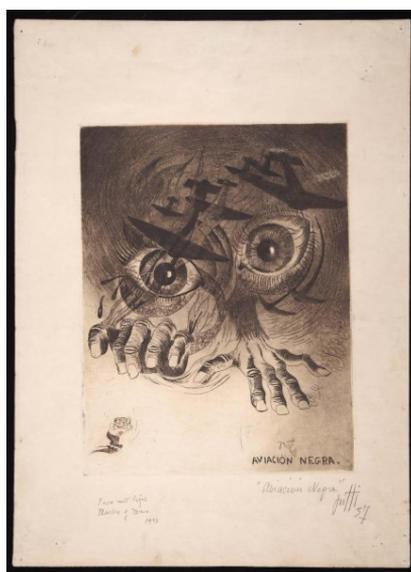


Figura 6. Francis Bartolozzi, *Aviación negra* (serie *Pesadillas infantiles*), 1937 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

<sup>9</sup> En una entrevista en prensa, Francis Bartolozzi se refiere a ellos como “cuatro dibujos de la retaguardia”, y añade que aparecieron junto a las *Pesadillas* en los sótanos del Museo de Arte Moderno de Barcelona en 1937. (En Iriarte, Víctor (1996), Picasso, Miró y... Francis Bartolozzi, *Diario de Navarra*, Jueves 27 de Junio de 1996, I-III.) En el catálogo de la exposición comisariada por Josefina Alix en el Museo Reina Sofía en 1987, no se menciona la presencia de estos cuatro dibujos en el Pabellón.

Los seis grabados muestran los horrores de la guerra desde la perspectiva de la infancia, y es la elección de este punto de vista tan particular la que nos interesa y trataremos de analizar a continuación. Compositivamente, tienen dos partes: la guerra, representada de forma monstruosa y dinámica, mediante aviones, bombas, monstruos, ogros o esvásticas<sup>10</sup>, y los niños/as que sueñan la guerra, de tamaño diminuto, pero ocupando un lugar marginal en la composición y con una estética que recuerda al cómic (Figs. 5 y 6). La representación de la guerra en los grabados ha sido descrita como surrealista por varias autoras (Alix, 1987, p. 75; Lozano Úriz, 2007, p. 248; Gaitán, 2015; Tejeda y Folch, 2018, p. 28). Cierta asociación con el surrealismo es evidente, empezando por el carácter onírico de los grabados, que queda claro en su título, y también porque recrean seres y monstruos fantásticos. Sin embargo, una mirada más detallada a la trayectoria de la artista permite ver que este recurso (contraposición en la misma composición de elementos realistas y elementos fantásticos) se repite en otras épocas y en otros contextos.

En las *Pesadillas*, interactúan y conviven dos perspectivas, dos puntos de vista y dos modos de conceptualizar y plasmar la realidad: el del adulto y el del niño/a. Estas composiciones, también, escenifican un encuentro entre dos entes que se afectan mutuamente. Son los/as niños/as quienes sueñan los monstruos de la guerra, quienes les dan forma, pero a su vez sus vidas y su experiencia de la realidad se ven transformadas brutalmente por la llegada de la guerra. Este último sería el objetivo más político y propagandístico de los grabados: mostrar al mundo, desde la Exposición Internacional de París, la crueldad que la Guerra Civil desatada por el golpe de estado implicaba para la infancia.

La propia artista señala que el punto de vista de la infancia es el elemento central de las *Pesadillas*: “Los grabados sí eran políticos, pero vistos desde los niños, que no podían salir nunca a la calle, siempre metidos en refugios absurdos, porque eran los sótanos de los edificios y si hubiese caído la casa ahí nos habiéramos quedado” (Iriarte, 1996, p. II).

El sueño y la imaginación se muestran como territorios propios de la infancia, y tanto lo infantil como lo onírico rompen para Francis con las formas de hacer del dibujo clásico. Francis Bartolozzi definió el estilo de los grabados como “realistas, pero claro, con fantasía” (Iriarte, 1996, p. II), y también señaló lo siguiente:

Yo hice esto sin saber que era surrealismo. [...] Yo quiero hacer y hago lo que voy sintiendo y esto fue lo que a mí me inspiró el niño. Que es surrealista, pues será surrealista. Eso le sale a uno. Estas cosas que son de tanta pasión y muy vividas, viendo todos los días bombardeos” (Lozano Úriz, 2007, p. 248).

Gladys Villegas ha comentado que “[m]uchas artistas se acercaron al surrealismo atraídas por el hecho de que este movimiento fomentaba un arte en el que predominaba la realidad personal” (Villegas, 2000, p. 88). Esto podría explicar que un modo de hacer particular, como el de Francis, y en el caso de las *Pesadillas*, centrado

<sup>10</sup> La profusión de esvásticas, que realiza una identificación directa entre los horrores de la guerra y el bando fascista (alineado con la Alemania nazi, también representada en París) como promotor del golpe de estado, contraviene las bases del concurso. En ellas se especificaba que la sección española debía “alejar toda idea de representar una provocación para cualquier Gobierno que esté representado en París” (Bases a que deben ajustarse los concursantes a la Exposición de Arte y Técnicas de París de 1937. Pabellón de España, como se cita en Alix, 1987, p. 269).

además en el punto de vista de la infancia, se haya encasillado de forma directa en el Surrealismo. También hay que tener en cuenta la tendencia de la historia del arte a catalogarlo todo en un estilo, cuando sabemos que los estilos se crean, se estructuran y se fijan desde una perspectiva hegemónica y androcéntrica, lo que provoca que, en muchas ocasiones, las mujeres artistas y sus trabajos no quepan en estas clasificaciones cerradas, y las desborden.

Es este desborde el que nos interesa. Este caber/no caber, que provoca que Francis sea una de las dos únicas mujeres que participaron con obra en el Pabellón y a la vez que su trabajo trate de leerse desde ese mismo canon que las excluye. Esta encrucijada en la que a menudo se sitúa el trabajo de las mujeres en la historia del arte se resuelve únicamente haciendo estallar el canon, lo que necesariamente conlleva un cuestionamiento profundo del relato de la historia del arte durante la Guerra Civil.

El dibujo infantil fue una cuestión muy importante dentro de la trayectoria artística de Francis. Constituyó un espacio de aprendizaje y de experimentación que además sirvió para otorgar un carácter diferencial a su obra. Esta particularidad ha sido leída de forma reiterada y despectiva como “infantil”, como denuncia Lozano Úriz (2007, p. 70), y también como “naif”, calificativo este último que la artista negaba por entender que su trabajo no tiene defectos técnicos o estilísticos, sino que en él se mezclan “figuras bien trazadas con otras de línea ingenua, como de niño” (Iriarte, 1996, p. II). En varias entrevistas, Francis Bartolozzi reitera que su operación consistía en ponerse en el lugar del niño/a, en tratar de mirar desde su perspectiva para emular los modos expresivos y plásticos de la infancia: “Es muy difícil, hay que ponerse en sus sentimientos y trazos; se consigue viendo muchos dibujos de niños. Lo que yo más admiro es un niño, su mirada dice mucho, tiene ingenuidad, curiosidad por conocer cosas” (Tiberio, 1996, p. 35). Hay que tener en cuenta que Francis Bartolozzi empezó muy tempranamente a trabajar en el mundo de la ilustración infantil, de la mano de su padre, el también artista Salvador Bartolozzi. Comenzó ilustrando cuentos para niños en la editorial Calleja, y en publicaciones como *Crónica* (donde creó el cómic para niños *Las aventuras de Canito y su gata Peladilla*) o *Gente Menuda*.

Las *Pesadillas infantiles* constituyen un relato encarnado de la Guerra Civil, que en ningún caso pretende ser omnisciente, sino que está situado, corporeizado. Situado, primero, en el lugar en el que caen las bombas, abajo, en la ciudad, porque la guerra se percibe como aquello que llega de arriba, como los bombardeos de los aviones que la artista veía desde la casa en la que vivía junto al puerto de Valencia:

[V]ivíamos frente al puerto, que era bombardeado muchas noches. El espectáculo nocturno, con los focos proyectándose al cielo, era muy bonito para pintarlo. Eso me inspiró a mí. [...] La guerra es terrible, pero es bonita para el artista. (Iriarte, 1997, p. II)

Y situado también porque estamos ante la perspectiva afectada y empática de la artista, quien vivió la guerra, y nos ofrece un relato muy particular de la contienda, desde el punto de vista de los niños/as, que ven llegar la guerra desde lo alto en forma de aviones, monstruos, bombas y esvásticas. Esta perspectiva situada y corpórea confiere a los grabados un valor casi testimonial, algo que también encontramos en los *Dibujos de la guerra* (1937-1939), en los que el punto de vista de las mujeres,

y el punto de vista de la infancia, normalmente ocluidos, ocupan un lugar central. En ambas series hay un ímpetu que se desvía del relato hegemónico del arte de la Guerra Civil (que puede contemplarse en muchas de las obras que se expusieron en el Pabellón), para mirar el conflicto desde un punto de vista periférico.

Esto no significa que su trabajo no estuviera politizado, a pesar de que algunas lecturas del mismo (Lozano Úriz, 2007), y algunas afirmaciones de la propia Francis en entrevistas en prensa, apunten a una cierta despolitización, o más concretamente, a que no tomó partido por el bando republicano. Lozano Úriz, nieto de la artista, afirma por ejemplo que “a pesar de incluir elementos de la iconografía fascista, [...], Francis no exalta al bando republicano, ni demuestra un claro posicionamiento político” (2007, p. 247). No compartimos su visión, porque pensamos que, tanto en los *Dibujos de la guerra* como en las *Pesadillas infantiles*, Francis Bartolozzi se alinea con el gobierno legítimo de la República y en contra del golpe de estado fascista, además de que ambas series fueron realizadas mientras trabajaba para el *Altavoz del Frente*.

Tanto algunas de sus declaraciones, muy posteriores a los años 30, en las que afirma que no realizó estos dibujos “en defensa de una ideología concreta, porque en ellos no puse política, sino mucho cariño y sensibilidad” (Francis Bartolozzi en Ezker, 1999, p. 46), como las afirmaciones constantes en este sentido por parte de su nieto (Lozano Úriz, 2007), podrían responder a las políticas de censura, miedo y silencio que implantó la dictadura y que, como sabemos, no finalizaron el día de la muerte del dictador, sino que calaron hondo y estructuraron y articularon identidades individuales y colectivas. A esto habría que añadir que, cuando la guerra llegaba a su fin, Francis logró salir de Valencia y llegar a Pamplona junto con su marido gracias a la intervención de un familiar de éste, afín al bando sublevado (Lozano Úriz, 2007, p. 32), por lo que suponemos que el ambiente en el que vivió a partir de entonces en esta ciudad, no era demasiado adepto a los ideales republicanos.

Lozano Úriz también argumenta que los grabados que su abuela presentó en el Pabellón “son mucho menos críticos que los de sus compañeros Mateos y Puyol” (2007, p. 246). Pensamos que cataloga las *Pesadillas infantiles* como “menos críticas” y menos políticas porque son menos literales, menos satíricas, menos directas. Porque zigzaguean, porque son oblicuas, porque al dibujarlas, Francis Bartolozzi realiza un desplazamiento del relato dominante y de las directrices propagandísticas a él asociadas, y transita la estrategia y la doblez. Introduce la perspectiva de una mujer artista (marginal, como hemos visto, en la selección general del Pabellón), y con ella la perspectiva del niño/a. En lugar de guardias civiles, curas o milicianos (como en Mateos), u otros arquetipos masculinos que representan el poder bélico-político (como en Puyol), vemos niños/as que son atemorizados por monstruos de grandes ojos, por ogros, por animales fantásticos o dragones gigantes. Niños/as que muchas veces están en sus camas o en sus casas, donde la guerra irrumpe, desdibujando las divisiones entre lo privado y lo público.

Por todo ello, creemos que los grabados son, en realidad, doblemente críticos, y doblemente políticos: críticos con el golpe de estado que ha provocado la guerra, pero críticos también con los modos de hacer arte político desde posiciones masculinas y en cierto sentido hegemónicas.

Santiago Ontañón, en un texto escrito con motivo de una exposición de Francisco Mateos en Madrid durante la guerra, alaba la obra del artista y asienta lo que para él debe ser un arte que está al servicio de la lucha: “No, hay que seguir atacando.

Mientras silben balas que nuestros lápices no se rindan y rocen contra el papel de una manera enérgica, viril, como soldados que somos.” (Ontañón, 1939, p. 113). Si el arte que contribuye a la causa republicana y a la lucha antifascista es un arte eminentemente viril, un arte de soldados, fállico incluso en su asociación con el lápiz, ¿cómo encajar entonces las aportaciones marginales de artistas como Juana Francisca o Francis Bartolozzi al Pabellón Español de la República de 1937?, ¿cómo mirar sus trabajos teniendo en cuenta ese sesgo, esa exclusión constitutiva?

Nuestra hipótesis es que los trabajos de Francis y Juana realizan una operación de traslado, pues traen formas oblicuas de mirar la guerra, relatos situados y periféricos que se apartan de la asociación tácita entre resistencia política y virilidad, para ensanchar y ampliar el campo artístico de la época de la República y la Guerra Civil. Los grabados y los dibujos de Francis Bartolozzi y Juana Francisca Rubio sitúan en el centro la posición periférica de las mujeres, la importancia del cuidado de la vida, (especialmente notable en tiempos de crisis y en tiempos de guerra), y la perspectiva y el punto de vista de la infancia. Para hacerse presentes, para dar espacio a sus voces, fuerzan y expanden la narrativa y la iconografía de la Guerra Civil. Sus trabajos nos dan a ver que todo aquello encasillado dentro del orden de lo femenino, como las estrategias de lucha y resistencia de las mujeres, no se ha considerado político hasta que eclosionó el feminismo, y que, por tanto, ahora es necesario leer estas aportaciones desde esta óptica.

Muy acertadamente, Isabel Tejada y María Jesús Folch (2018, p. 28) han relacionado las *Pesadillas Infantiles* de Bartolozzi (y también la obra de otras artistas, como Monika Buch o Mila Boutan) con un interés determinado por la infancia que conecta con la noción de “ética del cuidado” desarrollada por Carol Gilligan (2013). Para Gilligan, todos somos por naturaleza seres receptivos y relacionales, con la capacidad de cuidar de otros y de adoptar el punto de vista de otros. Según su perspectiva, es el patriarcado el que ha relegado el cuidado al ámbito de lo femenino y lo privado, obviando su importancia y su valor universal. La autora apuesta por la necesidad de universalizar las obligaciones de cuidado, extrayéndolas de un marco biologicista y esencialista.

Es en este sentido que podríamos decir que las propuestas que Rubio y Bartolozzi presentaron en París, situaron el cuidado de la vida en un lugar de absoluta centralidad, poniendo en valor cuestiones como la maternidad, la relacionalidad, o la importancia de pensar el mundo desde la perspectiva de la infancia. Sin embargo, sus trabajos no deben ser leídos desde un ángulo esencialista, pues no intentan decirnos que el cuidado, la empatía o el interés por los niños/as formen y deban formar parte del ámbito privado y femenino, sino que son cuestiones fundamentales para la vida en común, que deberían ocupar un lugar central en nuestra cultura, pero que no lo ocupan porque se han asociado tradicionalmente a lo femenino, y la esfera de lo femenino es siempre marginal y periférica.

Con sus dibujos, Rubio y Bartolozzi trascienden la diferencia sexual para convertir su participación “lateral” en el Pabellón en un posicionamiento situado y político que lleva a cabo una intervención contundente en el relato de la historia del arte de la República y la Guerra Civil, cuyo punto culminante fue el Pabellón Español de la Exposición Internacional de 1937.

## Referencias

- Agramunt Lacruz, F. (2016). *Arte en las alambradas. Artistas españoles en campos de concentración, exterminio y gulags*. Universitat de Valencia.
- Alix, J. (1987). *Pabellón español, exposición internacional de París*. Ministerio de Cultura.
- Arrúe, R. (6 de marzo de 1937), [nota enviada por Miguel Liceaga a José María de Leizaola], (PS-Barcelona, caja 47, carpeta 11), Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.
- Cabañas, M. (2007). *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*. Ministerio de Cultura,
- Casas Ballester, M. (2017). *Manuela Ballester, alma viva: retrato de una artista olvidada, TFG tutorizado por Jordi Ibáñez, UPF* [en línea] <http://hdl.handle.net/10230/33645> [Consulta: 11/07/2021].
- Catálogo de la Exposición Trimestral de Artes Plásticas*, (1938), Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad.
- Catálogo. Pintura. Escultura. Arquitectura, (s/f [1937?]). (PS-Barcelona, caja 47, carpeta 11), Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.
- Chadwick, W. & de Courtviron, I. (eds.) (2018) [1993]. *Significant Others: Creativity and Intimate Partnership*. Thames and Hudson.
- De Mendoza, E. & Soler, P. (2020). *Margarita Sans-Jordi*. Escultora. Blurb.
- Ezker, A. (1999). Francis Bartolozzi: Pintora. “Lo que pinté en la guerra no me lo encargó nadie, la propia tragedia me lo pedía”. *Diario de Navarra*. Domingo 16 de mayo de 1999, 46-47.
- Gaitán, C. (2015). Female Artists and the Spanish Pavilion in the International Exhibition in 1937. *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, 6: 11, Art. 11. <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol6/iss11/11>
- Gaos, J. (21 de junio de 1937), [carta sobre el Pabellón, probablemente dirigida a Juan Negrín], (PS-Madrid, caja 2760, carpeta 7), Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca
- Garbayo-Maeztu, M. (2021). Mujeres que cargan: las artistas y las imágenes de maternidad en la Guerra Civil. *Re-visiones, II*.
- García Anton, C. (2002). *Visto al pasar: república, guerra y exilio*, Ediciós do Castro
- García, M. (ed.) (1996) *Homenatge a Manuela Ballester*. Dirección General de la Mujer
- Gilligan, C. (2013), *La ética del cuidado*. Cuadernos de la Fundació Víctor Grifols i Lucas.
- Iriarte, V. (1996). Picasso, Miró y... Francis Bartolozzi, *Diario de Navarra*, jueves 27 de junio de 1996, I-III.
- Lozano Bartolozzi, M. (2001). Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varo. En Camacho Martínez, R. y Miró Domínguez, A. (Eds.). *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder* (pp. 289-328). CEDMA.
- Lozano Úriz, P. (2007). *Un matrimonio de artistas: Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Gobierno de Navarra.
- Martínez, A. (8 de febrero de 2013). *Expolios, hogueras, infiernos. La represión del libro (1936-1951). Represura*, [http://www.represura.es/represura\\_8\\_febrero\\_2013\\_articulo2.html#\\_ednref92](http://www.represura.es/represura_8_febrero_2013_articulo2.html#_ednref92) [Consulta: 25/04/2021]
- Martínez, C. (2016), Compromiso político y social de Manuela Ballester. Vida y obra hasta el exilio (1908-1939). *ASRI: arte y sociedad. Revista de investigación*, 10.
- Miró, S. (octubre-noviembre, 1982). “Manuela Ballester, ex mujer de Josep Renau”, *Interviú*, 337, 42-44.

- Nash, M. (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Taurus.
- Ontañón, S. (1939). Francisco Mateos y su arte. *Cuadernos de Madrid (Revista de la Delegación de Propaganda de la Alianza de Escritores Antifascistas)*, 1, 107-119.
- Pintura y escultura (s/f [1937?]) (PS-Barcelona, caja 47, carpeta 11), Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.
- Pollock, G. (1988). *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. Routledge.
- [Recibos conjuntos de pagos] (6 de septiembre y 3 de noviembre de 1937) (PS-Madrid, caja 2760, carpeta 39), Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.
- [Relación del personal del Pabellón] (s/f). (PS-Madrid, caja 1710, carpeta 10), Centro Documental de la Memoria Histórica, Salamanca.
- Renau, J. (1980). *Arte en peligro: 1936-39*. Ayuntamiento de Valencia.
- Ribes, G. (2008). *Manuela Ballester, el llanto airado*. Tarannà films.
- Rosón, M. & Douglas, L. (2020) The things they carried: a gendered rereading of photographs of displacement during the Spanish Civil War. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21(4), 459-483. doi: <https://doi.org/10.1080/14636204.2020.1842082>
- Rosón, M. (2007). Fotomurales en el pabellón de 1937. Vanguardia Artística y misión política. *Goya*, 319-320: 281-298.
- Tejeda, I. & Folch, M.J. (2018). *A Contratiempo: Medio Siglo de Artistas Valencianas 1929-1980*. Institut Valencià d'Art Modern.
- Tiberio, F.J. (1996). La sinceridad de la libertad. *Pregón*, n. 8, 35.
- Villegas, G. (2000). Mujeres y Surrealismo. En López Fdez. Cao, M. (Ed.). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. (pp. 87-106). Narcea.