


Mujeres en el Ateneo de Madrid: pioneras, ateneístas y artistas

Alfonso Herrán Acebes

Dpto. Patrimonio del Ateneo de Madrid ✉ 

Isabel María García Fernández

Universidad Complutense de Madrid ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/hics.98680>

Recibido: 8 de abril de 2024 • Aceptado: 18 de junio de 2024

Resumen: El proceso de incorporación y visibilidad de las mujeres en la estructura asociativa y gestión del Ateneo de Madrid fue gradual y se consolidó en el primer tercio del siglo XX, cuando empezaron a participar activamente como socias como en la vida cultural de la institución. Pioneras como la pintora madame Anselma, la escritora Emilia Pardo Bazán o la abogada Clara Campoamor desafiaron las normas de una entidad cultural predominantemente masculina. Aunque la presencia de mujeres artistas fue limitada, algunas lograron exponer sus obras en las salas de exposiciones del Ateneo, obteniendo reconocimiento tanto de sus colegas masculinos como de la crítica. Sin embargo, lamentablemente, otras artistas fueron inexplicablemente invisibilizadas.

Palabras clave: Ateneo de Madrid; mujeres; artistas; feminismo; igualdad.

ENG Women in the Ateneo de Madrid: pioneers, ateneists and artists

Summary: The process of incorporation and visibility of women in the associative structure and management of the Ateneo de Madrid was a gradual one that materialized in the first third of the 20th century. During this time, women began to link their intellectual activity both as members and in the cultural life of the institution. Figures such as the painter Madame Anselma, the writer Emilia Pardo Bazán, or the lawyer Clara Campoamor were pioneers in a cultural entity built by and for men. The presence of women as artists was scarce; however, some managed to exhibit their work in the exhibition halls of the so-called learned house, achieving not only recognition from their male colleagues but also the visibility of women as artists and the respect, or lack thereof, of the critics. Unfortunately, others were inexplicably marginalized.

Keywords: Madrid Athenaeum; women; artists; feminism; equality.

Sumario: 1. Introducción. 2. Incorporación de la mujer al Ateneo de Madrid. La nueva sede del Ateneo y la presencia de mujeres. Mujeres, arte y la gestión del Ateneo: Las pioneras. Ateneo: Exposiciones en femenino. 6. Conclusiones. 7 Bibliografía.

Cómo citar: Herrán Acebes, A.; García Fernández, I. M^a. (2024). Mujeres en el Ateneo de Madrid: pioneras, ateneístas y artistas. *Historia y Comunicación Social* 29(2), 463-473

1. Introducción

En el trasfondo del convulso período del Trienio Liberal español, en 1820, emergió el Ateneo Español, heredero de la Ilustración y las sociedades patrióticas, con el loable propósito de iluminar a la población, guiado por la convicción de que “sin ilustración pública, no hay verdadera libertad” (Foronda, 1820: 1). Desmantelado por Fernando VII en 1823, resurgió en 1835 como Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, consolidándose como un pilar esencial en la vida cultural española.

Inicialmente, el Ateneo se erigió como un enclave conformado exclusivamente por destacados hombres vinculados a las letras y la política española. Sin embargo, la inclusión de las mujeres y su participación en la vida institucional aconteció más tarde, en paralelo al ascenso gradual del protagonismo femenino en otros sectores sociales.

Durante el auge finisecular de esta institución, conocida como la “docta casa”, la presencia femenina se hizo palpable tanto en el público como en su tribuna, aunque no fue hasta 1905 cuando las mujeres obtuvieron plenos derechos de asociadas en el Ateneo, marcando un hito significativo en su evolución histórica. Nuestra investigación abarca hasta la Guerra Civil y ha implicado una profunda revisión de las publicaciones periódicas de la época y de documentos, muchos de ellos inéditos, que se conservan en el archivo del Ateneo de Madrid.

2. Incorporación de la mujer al Ateneo de Madrid

La incorporación de las mujeres al Ateneo es reflejo de la sociedad española del siglo XIX, cuando ni siquiera se consideraba necesario el acceso de estas a la educación superior. Sorprende, por tanto, que el reglamento del Ateneo Español de 1820 mencione que su actividad estaba abierta a «personas de ambos sexos distinguidos por su amor a la ilustración» (Labra y Cardana, 1878: 194). En los estatutos aprobados en 1835, según señala Rafael María de Labra, presidente de la institución (1913-1917), no existía la prohibición a la asociación de mujeres; más bien, se hablaba «genéricamente de socios, como la Constitución política de España habla de españoles» (Labra y Cardana, 2010: 258). Sin embargo, estas propuestas esperanzadoras no resultaron en la presencia significativa de mujeres en el Ateneo. Para entenderlo, esbozamos brevemente unas breves líneas de la figura femenina en la educación no reglada.

A partir de 1869 con la creación del Ateneo Artístico y Literario de Señoras por la escritora Faustina Sáez de Melgar y en 1870 con la fundación de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, surgieron diversos proyectos enfocados a la educación femenina que culminaron a principios del siglo XX con la Institución Libre de Enseñanza, la Residencia de Señoritas o el Lyceum Club Femenino. Ante el creciente protagonismo de las mujeres en la sociedad finisecular, el entonces presidente del Ateneo, el político Antonio Cánovas del Castillo (presidencias: 1870-1874, 1882-1884 y 1888-1892), favoreció que la institución abriera sus puertas al público femenino como asistentes a las clases de formación exclusivamente dirigidas a mujeres. A este respecto, Labra comentó en 1878 (Labra y Cardana, 1878:196):

No se comprende cómo el bello sexo, que con avidez asiste á las tribunas del Congreso, que figura en primer término en todas las solemnidades de las Academias, que ha concurrido á las conferencias de la Universidad en 1870 y que hoy mismo favorece con su presencia los cursos de la Institución Libre de Enseñanza, parece como excluido de los salones de la calle de la Montera.

Labra señalaba así como la educación femenina estaba enfocada «á cazar marido y de casada á zurcir ropa vieja y cuidar de la cocina», lo que marcó a las mujeres españolas «como una de las más incultas de la sociedad europea» (Labra y Cardana, 1878: 196). Estos arraigados estereotipos afianzaron una imagen del Ateneo que, según la historiadora María Teresa Arias Bautista (2021), resultaba una sociedad elitista en su pensamiento y misógina en sus acciones. La única presencia femenina estuvo en la “sala llamada de las mujeres” (“Sección de Noticias”, *El Imparcial*, 16-XI-1886: 2), así nombrada por acoger en su ornato lienzos de alegorías femeninas realizadas por Eduardo Balaca (la Filosofía), Jacinto Laverón (el Comercio y la Astronomía), Manuel Fernández Carpio (la Arquitectura, la Pintura y la Escultura) y Dióscoro Teófilo Puebla con la Química.¹



Imagen 1: De izquierda a derecha: Balaca y Canseco, Eduardo. 1885. *La Filosofía*. Fotografía de J. Laurent y Cía. Positivo sobre vidrio. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Fototeca del Patrimonio Histórico. Núm. de Inventario VN-01244; Laverón y Bailés, Jacinto. Circa 1886. *Alegoría al Comercio y la Industria y Alegoría a la Astronomía*. Colección del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. AM/00231-A y AM/00232-A.

¹ Pueden visionarse estas antiguas imágenes, hoy perdidas, en: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Fototeca del Patrimonio Histórico, Núm. de Inventario VN-07228, VN-07226, VN-07227 y VN-32568 y VN-01244.

3. La nueva sede del Ateneo y la presencia de las mujeres

Con la nueva sede del Ateneo en la madrileña calle del Prado, la participación de las mujeres en la actividad de la institución fue regulada por la Junta de Gobierno, presidida por Cánovas del Castillo, en abril de 1884. Se estableció distribuir billetes, a modo de invitación para asistir a conferencias, asignando a cada socio el derecho a dos billetes para señora. Este acuerdo, detallado en el anexo del reglamento publicado en 1903 (Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1903), reveló varios aspectos: por un lado, el interés que las mujeres mostraron en acceder al Ateneo y, por ende, por su formación; por otro, un tejido asociativo, exclusivamente masculino, que parecía favorable a su presencia, aunque no reconocía su igualdad a través de la asociación con plenos derechos, hecho que evidenció un retroceso significativo en la acogida de las mujeres y sus derechos en comparación con los estatutos del Ateneo de 1820.

En los finales del siglo XIX, el público femenino fue parte fundamental del Ateneo, tanto por su asistencia a las veladas como por su participación en los diferentes cursos a los que tuvo acceso. En abril de 1884, la institución permitió por primera vez la oratoria de una mujer en su cátedra: la escritora Rosario de Acuña ("Una señora en la cátedra del Ateneo", *El Faro de Vigo*, 2-IV-1884: 2):

En el Ateneo de Madrid, por primera vez, una señora ocupó la cátedra. Rosario Acuña, la inspirada poetisa autora de "Riemi el Tribuno", leyó algunas de sus últimas producciones, notablemente por cierto. Los enemigos de que en aquel docto centro alternaran las damas con los oradores y conferenciantes del "sexo fuerte" deben haber variado de opinión porque la velada última en que fue figura Rosario Acuña, ha sido de las mejores del presente curso. Pero éste resultado no variará en lo más mínimo las tradiciones ateneísticas.

La excepción no fue tal, aunque hubo de esperar tres años para que otra pionera protagonizara una velada. El 13 de abril de 1887 ("Emilia Pardo Bazán", *El Día*, 14-IV-1887: 1), Emilia Pardo Bazán subió a la cátedra del Ateneo ofreciendo un ciclo de conferencias sobre literatura rusa, posteriormente editadas bajo el título *La revolución y la novela en Rusia* (Pardo Bazán, 1887). La escritora gallega disertó ante un salón de actos repleto, donde las señoras ocuparon las butacas reservadas para el público femenino.

A su vez, la pintora Alejandrina Anselma de Gessler y Shaw, conocida como Madame Anselma, recibió el 7 de mayo de 1891 el título de Socio de Honor del Ateneo, tras donar a la institución los lienzos que decoran el techo de la sala *La Cacharrería* ("El nuevo techo del Ateneo de Madrid", *La Época*, 23-V-1891: 2). Las relaciones de Madame Anselma con el Ateneo llegaron a través de sus primos maternos: el dramaturgo Carlos Fernández Shaw, quien había presidido la Sección de Literatura, y del musicólogo Guillermo Morphy, quien en ese momento presidía la Sección de Bellas Artes y acogía a la artista en su domicilio durante sus visitas a Madrid ("Ecos madrileños", *La Época*, 9-V-1890: 2). Además, quedó representada en la colección artística del Ateneo con su lienzo "Juno", obra que fue exhibida en el Salón de París de 1885 bajo el título *Junon* (Dumas, 1885: 10), en la Exposición Universal de París de 1889 (Anónimo, 1890: 94) y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1890 ("Crónicas madrileñas. Las pintoras y los extranjeros en la Exposición de Bellas Artes", *La Ilustración*, 27-VII-1890: 3).

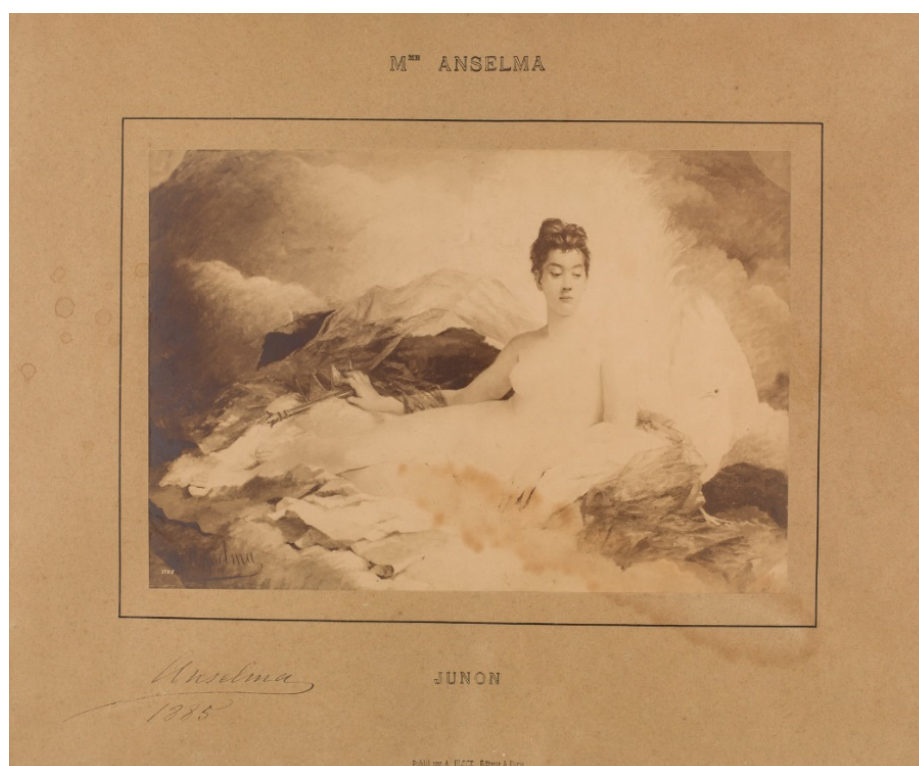


Imagen 2: Fotográfica de la obra de Madame Anselma. Block, Adolphe. 1885. *Junon*. Albúmina sobre papel. Biblioteca del Ateneo de Madrid. Sin signatura.

El 10 de abril de 1893, el Ateneo otorgó a la pianista argentina María Luisa Guerra la membresía honoraria, acompañada de un diploma que confirmaba su vinculación de pleno derecho ("María Luisa Guerra", *El Liberal*, 29-I-1895: 3). Según el artículo 14 del Capítulo II del Reglamento del Ateneo, los nombramientos de Madame Anselma y de María Luisa Guerra conllevaban «el cumplimiento de todos los deberes y el goce de todos los derechos que en éste se consignan» (Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1884: 9); es decir, ambas mujeres podían ejercer su derecho al voto en las elecciones anuales de cargos de la institución.

La asociación de Anselma y Guerra contribuyó a despertar el interés de las mujeres en formar parte de la institución, originando un debate en 1892 en relación a la presencia del público femenino en las diversas actividades del Ateneo, el cual era notable ("¿Por qué, si las mujeres demuestran tanto interés por las conferencias del Ateneo de Madrid, no han de ser admitidas como socias en este centro?", *La Correspondencia de España*, 9-IV-1892: 1). Sin embargo, la masa social del Ateneo, compuesta íntegramente por hombres, quedaba dividida respecto a la integración de las mujeres. En algunos casos, como el del periodista Mariano de Cavia, los socios mostraron una negación absoluta a considerar un papel activo de las mujeres en la institución (Ezama, 2018).

En la Junta de Gobierno celebrada a 3 de febrero de 1905, cincuenta y tres ateneístas solicitaron al órgano directivo determinar si las mujeres podrían asociarse o no a la institución. El secretario primero del Ateneo, el escritor Mariano Miguel del Val, informó que la decisión de la directiva había sido favorable a su incorporación como socias de número. El 9 de febrero se admitió a Emilia Pardo Bazán con el número 7.295, convirtiéndose en la primera socia de número de la institución. El 10 de marzo fueron admitidas las escritoras Blanca de los Ríos Lampérez con el número 7.935 y Carmen de Burgos Seguí con el número 7.945, y el 10 de abril se admitió a la pintora Rafaela Sánchez Aroca con el número 7.960 (Labra y Cardana, 2010; Villarejo, 2019). Para Rafael María de Labra (1906: 91-92), la admisión de las mujeres como ateneísta no solo representó un avance social, sino también la consolidación de un derecho.

Durante el período comprendido entre 1905 y 1936, fueron numerosas las mujeres que vincularon su actividad intelectual al Ateneo, tanto en calidad de socias como en su participación en la programación de la institución. Ángeles Ezama Gil (2018), referencia estas figuras, entre las que destacaron las usuarias de la biblioteca, principalmente opositoras, que preparaban su ingreso al cuerpo de maestras. A este grupo se sumaban otras que, como Concha de Albornoz, socia 10.478, o Regina de Lamo, socia 16.593, conformaron un núcleo del feminismo intelectual de la época, en contraste con aquellas posiciones más conservadoras del papel de las mujeres representadas por figuras como Pilar Bahamonde, socia 17.116, o la actriz Carmen Ruiz Moragas, socia 16.649 (Archivo del Ateneo de Madrid [A.A.M.], ES 28079 AAM 01-01.01-03, 1939).

Algunas de estas socias constituyeron, dentro de la estructura de la institución, grupos de acción, como el llamado Grupo Femenino del Ateneo (Ezama, 2018: 189-194), conformado por Margarita Nelken, (socia de la que no conservamos su número), Rosa Chacel socia 10.022, Adela González Fiori, socia 11.163 y Clara Campoamor, socia 9.566. También hubo lugar para extranjeras que, en sus estancias en España, vieron en el Ateneo un lugar donde ampliar sus recursos intelectuales. Este fue el caso de la fisióloga británica Rachel Alcock, socia 9.396, o de la historiadora norteamericana Alice Gould, socia 14.161 (A.A.M., ES 28079 AAM 01-01.01-03, 1939).

4. Mujeres, arte y gestión en el Ateneo: las pioneras

La presencia masculina en relación con las artes plásticas, abundante entre los ateneístas del siglo XIX, fue escasa en lo que respecta a las asociadas vinculadas al campo artístico. Durante los primeros años del siglo XX, algunas pintoras se contaron entre las ateneístas, como Carmen Monné, socia número 16.117; Dolores Escribano Baonza, quien ejerció la enseñanza del dibujo en institutos públicos madrileños, socia 16.986; la británica Elizabeth Norton, socia 16.919; la ceramista y pintora Enriqueta Guijo Tenedo, colaboradora de Daniel Zuloaga y Juan Ruiz de Luna, socia 9.903; Margarita Alcahali (Margarita Ruiz de Lihory), socia 16.536; la historiadora del arte María Luisa Caturla Kochertaler, socia 9.090; la conservadora de museos Pilar Fernández Vega, primera mujer en dirigir un museo (el Museo de Artes Decorativas), socia 12.295; la crítica de arte Margarita Nelken; y Elena Amat Calderón, socia 11.541 y primera mujer en dirigir la biblioteca de la institución a partir de 1941 (Archivo del Ateneo de Madrid [A.A.M.], ES 28079 AAM 01-01.01-03, 1939).

A pesar de la ya notable presencia de la mujer en la estructura del Ateneo, pocas llegaron a ocupar cargos de gestión en la institución. La primera en hacerlo fue la escritora Rosa Chacel, quien ejerció como secretaria tercera y primera en las secciones de Artes Plásticas y Literatura entre 1921 y 1923, respectivamente. La abogada Clara Campoamor, ocupó la secretaría cuarta y tercera en la Sección de Pedagogía entre 1921 y 1923, y la secretaría tercera en la Junta de Gobierno entre 1930 y 1932. La llegada de la Segunda República, fue un momento de visibilización de las ateneístas en diversas Secciones e incluso en la directiva: María Eugenia Hernández Iribarren, socia 12.612, fue secretaria segunda de la Sección de Ciencias Morales y Políticas entre 1932 y 1935 y de la Sección de Literatura entre 1931 y 1932; María Lejárraga, socia 16.478, presidió durante el curso 1933-1934 la Sección de Ciencias Morales y Políticas; la escritora María Zambrano, socia 15.979, fue secretaria primera de la Sección de Filosofía entre 1931 y 1934; y María Antonia Corrales (sin número) fue secretaria cuarta de la Sección de Música entre 1932 y 1933. María Teresa Borragán, socia 10.668, fue vicepresidenta de la Sección Iberoamericana entre 1933 y 1934; María Pilar Martínez Sanz (sin número) ocupó la secretaría tercera y cuarta de la Sección de Ciencias Naturales, Físicas y Matemáticas entre 1932 y 1935, así como la secretaría cuarta de la Sección de Literatura en el curso de 1935-1936; Consuelo Verdes Montenegro, socia 15.952, fue secretaria cuarta en la Sección de Música entre 1933 y 1936; y su

hermana, la pintora Elena Verdes Montenegro, socia 15.431, entre 1930 y 1931, ocupó la secretaría cuarta de la Sección de Artes Plásticas.

Las mujeres artistas no solo fueron escasas, sino que, además, solo cuatro de ellas mencionaron su profesión en relación con las artes plásticas en su carné de ateneísta: las pintoras Elena Verdes Montenegro, Pilar Infante Málaga, socia 16.458; Rosario Suárez Castiello, socia 15.570; y la profesora de dibujo María Ángeles Lasheras Sanz, socia 17.364 (Archivo del Ateneo de Madrid [A.A.M.], ES 28079 AAM 01-01.01-03, 1939).

Entre las socias relacionadas con el mundo del arte, destacaron especialmente Rosa Chacel, Elena Verdes Montenegro y Margarita Nelken. Aunque los datos biográficos sitúan la llegada de Chacel a la institución en 1918 con su disertación en la cátedra del Ateneo sobre *La mujer y sus posibilidades*, constatamos que esta fue impartida en diciembre de 1921, cuando la escritora ocupaba la secretaría tercera de la Sección de Artes Plásticas ("En el Ateneo", *El Globo*, 28-XII-1921: 2). Su etapa como ateneísta posiblemente comenzó a través de su amistad con el escritor y ateneísta Ramón María del Valle-Inclán, quien introdujo a Chacel en el ambiente literario madrileño hacia 1918, cuando esta frecuentaba las tertulias de *La Cacharrería* del Ateneo, especialmente aquellas relacionadas con la filosofía y la literatura (Bande, 2016). La afiliación de la escritora no consta en los listados de socios editados hasta 1922, pero su alta debe situarse el 10 de noviembre de 1920, cuando realizó un pago único de la cuota de entrada y se le asignó el número 10.022 (Archivo del Ateneo de Madrid [A.A.M.], ES 28079 AAM 01-01.01-03, 1939).

Conocida por su faceta literaria, Rosa Chacel demostró desde muy temprana edad interés por el campo artístico, matriculándose en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Su participación en la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1917, donde exhibió dos obras que evidencian su formación escultórica (Anónimo, 1917: 52), es un ejemplo de ello. Esta faceta artística la compartía con su esposo, el pintor Timoteo Pérez Rubio.

El primer periodo de Chacel como ateneísta fue breve pero fructífero. En junio de 1921, fue elegida como secretaria tercera de la Sección de Artes Plásticas, junto a Aureliano de Beruete y Moret como presidente, Ángel Vegué y Goldoni como vicepresidente, Francisco Javier Sánchez Cantón como secretario primero y el marqués de Lozoya y Juan de Nogales Arias como secretario segundo y cuarto ("Ateneo de Madrid", *ABC*, 24-VI-1921: 24).

Chacel se vinculó al movimiento ultraísta a través del Ateneo y la figura de Ricardo Gutiérrez Abascal ("El té chino", 1921, *La Voz*, 23-II-1921: 1), celebrando en la institución, el 30 de abril de 1921 y a través de la Sección de Literatura, la lectura de doce poemas ultraístas entre los que destacaron los de Rafael Lasso y Guillermo de Torre. Además, el pintor Rafael Barradas presentó una intervención titulada *El anti-yo, estudio teórico sobre el ciownismo*, acompañada de dibujos en una pizarra, y el pintor polaco Wladyslaw Jahl realizó los carteles que anunciaron la velada. El acto levantó críticas que fueron acalladas por el enérgico grito de "¡Idiotas los que protestan!", lanzado por Andrés González-Blanco, ferviente defensor del arte nuevo ("Kaleidoscopio", *V-ltra*, 10-V-1921 (10): 4). La escritora consolidó su relación con el Ultraísmo en 1922 participando en la revista *V-ltra* con su cuento *Las ciudades* (Chacel, 1922: 3-4).

Tras un año en el cargo, no lo revalidó, ya que en las elecciones celebradas el 23 de junio de 1922 resultó elegida secretaria primera de la Sección de Literatura ("Elecciones de cargos. Ateneo de Madrid", *El Sol*, 24-VI-1922: 4). Sin embargo, no completó ese año en el cargo, causando baja en la institución el 10 de diciembre de 1922 (Archivo del Ateneo de Madrid [A.A.M.], ES 28079 AAM 01-01.01-03, 1939). El motivo fue su residencia en Italia junto a su esposo, pensionado en la Real Academia de España en Roma, entre 1922 y 1928 (Pérez Rubio y Bonet Correa, 2009). El 15 de noviembre de 1930, Rosa Chacel regresó al Ateneo y mantuvo su afiliación hasta el 15 de mayo de 1932 (Archivo del Ateneo de Madrid [A.A.M.], ES 28079 AAM 01-01.01-03, 1939).

Otra de las mujeres relevantes de la institución fue Elena Verdes Montenegro, quien inició su formación artística en Madrid y llegó a exhibir sus obras en el Salón de Otoño en 1924 y 1928 (Sánchez, 2016). Su adhesión a la ideología republicana y su fuerte anticlericalismo le condujeron al exilio en México tras la Guerra Civil, donde continuó su carrera como dibujante y maestra (Gaitán, 2016).

Elena llegó al Ateneo posiblemente a través de su hermano José, profesor y militante del partido socialista, socio desde febrero de 1930. Un mes después, el 13 de marzo, Elena formalizó su alta como socia de la docta casa, permaneciendo hasta el 1 de febrero de 1934.

El Ateneo había recuperado sus procesos electorales llevados a cabo en marzo de 1930 coincidiendo con el final de la dictadura del general Miguel Primo de Rivera ("Las elecciones en el Ateneo", *El Sol*, 28-III-1930: 3). Estas elecciones fueron especialmente relevantes para la Sección de Artes Plásticas ya que, por motivos internos e ideológicos, varios miembros electos presentaron su dimisión. La elección de la pintora Elena Verdes Montenegro como secretaria cuarta de la Sección, tuvo lugar en segunda convocatoria electoral. Elena compartió Sección junto al escultor Victorio Macho, presidente de la misma; el pintor Cristóbal Ruiz, vicepresidente; el pedagogo y crítico de arte, Víctor Masriera, secretario primero; y Víctor D'Ors y Rodolfo Obregón Chorot, secretarios segundo y tercero, respectivamente ("Ateneo de Madrid", *El Liberal*, 12-IV-1930: 5).

María Teresa Lea Nelken y Mansberger, conocida como Margarita Nelken, tuvo una notoriedad en el Ateneo previa a su condición de ateneísta. Desde 1918 Margarita conferenció en la cátedra del Ateneo. El 21 de marzo de ese año, fue invitada por la Sección de Artes Plásticas para disertar sobre el *Arte actual y pintura decorativa* ("Margarita Nelken en el Ateneo. Arte actual y pintura decorativa", *La Época*, 25-III-1918: 3) y volvió a hacerlo dos años después para hablar del escultor yugoeslavo Iván Mestrovic, quien, durante su estancia en París entre 1908 y 1910, realizó diversas intervenciones en casi medio centenar de monumentos de la ciudad que asombraron a la crítica de arte de entonces ("Noticias generales", *La Época*, 18-II-1920: 3).



Imagen 3: Fotografía de Elena Verdes Montenegro correspondiente a su carnet de la Asociación de Pintores y Escultores. Julio de 1930. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elena_Verdes_Montenegro_Carnet_Asociaci%C3%B3n_Pintores_y_Escultores_%28C._Sellers%29.jpg

Durante los años en que estuvo en contacto con el Ateneo, la escritora estableció relaciones con ateneístas, como Benito Pérez Galdós y Santiago Ramón y Cajal (Rodríguez, 2005). Al mismo tiempo, destacó en el ámbito de la crítica artística con sus artículos publicados en periódicos, actividad que inició con su libro *Glosario. Obras y artistas* (Nelken, 1917). El 13 de febrero de 1930, Nelken se unió como socia a la institución, causando baja el 1 de octubre de 1934, cuando el fracaso de la Revolución de Asturias la llevó al exilio en Francia.



Imagen 4: Margarita Nelken (vestida de blanco) y Clara Campoamor (a su izquierda) junto a María Teresa Borragán, Josefina Ranero y Carmen de Juan, entre otras asistentes, en una tertulia feminista en *La Cacharrería* del Ateneo. Recuperada de: González Blanco, Andrés (1922). "La docta casa", en *Nuevo Mundo*, s/n, 31 de marzo: 12-15.

5. Ateneo: exposiciones en femenino

La visibilidad de las mujeres como artistas en el Ateneo se materializó a través de sus salas de exposiciones, el Saloncito y Santa Catalina, a partir de la segunda década del siglo XX, aunque su presencia fue más bien simbólica.

Para Estrella de Diego, uno de los principales obstáculos para la formación de las mujeres en las artes plásticas fue la restricción de su acceso en las enseñanzas artísticas hasta finales del siglo XIX, especialmente en asignaturas que implicaban el desnudo masculino (De Diego, 1987). Esta restricción, ilegal, persistió durante años, a pesar de la visibilidad que algunas pioneras, como la ateneísta Rafaela Sánchez Aroca, alcanzaron en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid desde la primera década del siglo XX (Rodrigo Villena, 2017: 145-168).

El papel de las mujeres artista en el Ateneo no tuvo cabida hasta enero de 1917 cuando se expusieron los sesenta y cuatro óleos entre ellos, *Paisaje urbano de Praga* (expuesto en mayo en la Exposición Nacional de Bellas Artes), doce aguafuertes y un número indeterminado de dibujos en el Saloncito del Ateneo de la pintora checa Milada Šindlerová, la cual se encontraba en España huyendo del conflicto de la Primera Guerra Mundial ("Notas de arte", *El Imparcial*, 29-I-1917: 4). El crítico José Francés, bajo el pseudónimo de Silvio Lago ("La vida artística", 1917 (1.204), *Nuevo Mundo*: 27), definió la obra de la artista checa bajo las influencias del postimpresionismo francés.

El caso de Šindlerová difiere de las circunstancias de otras pioneras, donde la creatividad de las mujeres y su faceta como artistas estaban limitadas por las labores asociadas a su género. Ejemplo de lo dicho es Aurora Gutiérrez Larraya, cuya formación en la Escuela de Artes de Barcelona entre 1895 y 1904, se centró en asignaturas destinadas a preparar a las mujeres para su inserción laboral, y donde el dibujo y la pintura, se aplicaban a las labores domésticas. Aurora continuó su formación en la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes de Barcelona (Llodrà, 2015) y su exposición en el Saloncito del Ateneo, en marzo de 1918, fue la tercera en su carrera profesional. En esta muestra, también se exhibieron obras de su hermano Tomás, quien presentó más de cien piezas en contraste con las catorce de Aurora, principalmente relacionadas con las artes decorativas y que Francisco Alcántara destacó como fundamentales en la educación del gusto femenino y la estética del hogar ("Los hermanos Gutiérrez-Larraya en el Salón del Ateneo", *El Sol*, 21-III-1918: 3). Según José Francés (bajo el pseudónimo de Silvio Lago), la exposición de Aurora tuvo gran importancia para las artes decorativas, pues sus conceptos creativos representaban una renovación espiritual y artística absoluta, un contraste con las enseñanzas tradicionales de la Escuela de Artes y Oficios alejadas de las piezas exhibidas en «el fosilizado Museo de Artes Industriales» ("Un artista decorador. Tomás Gutiérrez Larraya", *La Esfera*: 5-6, 1918, 253).

Como profesora en la Escuela del Hogar, Aurora impulsó técnicas artísticas tradicionales asociadas a las artes aplicadas, como el bordado, el repujado en cuero o los trabajos en asta. Además, exploró y enseñó técnicas asociadas a otras culturas, como el batik ("Arte y artistas", 1921, (386), *La Esfera*: 20). Su temprano fallecimiento en la primavera de 1920 dejó un importante vacío en el campo de las artes decorativas, aunque su alumna y discípula, Victorina Durán, continuó su legado.



Imagen 5: Imagen publicada a la memoria de Aurora Gutiérrez Larraya. Recuperada de: Anónimo (1921), "Arte y Artistas. La sombra de Aurora Larraya", en *La Esfera*, (386), p. 20.

La exposición de Victorina Durán en el Saloncito del Ateneo en 1921 exploró las posibilidades decorativas del batik, presentando veintinueve "batikadas" en diferentes superficies como tapetes, pantallas de lámpara, almohadones y objetos de piel. La crítica recibió la muestra con elogios y su reconocimiento fue manifestado a través de la figura de su profesor en la Academia de San Fernando, el pintor Rafael Domenech, no mencionándose a su maestra en esta técnica, Aurora Gutiérrez Larraya ("Una exposición en el Ateneo de Madrid", 1921, (13), *La Ilustración Española y Americana*: 153). Victorina comentó sobre su profesor que «no era feminista; decía que la mujer nunca podía ser pintora, a lo más que podía aspirar era al arte decorativo»

(“Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán”, 2020, (33), *Arte, Individuo y Sociedad*: 183-204).

En otra esfera se encontraban las obras escultóricas que Hortensia Vegué, quien expuso en el Saloncito de la institución a partir del 21 de noviembre de 1918, (“Noticias generales”, *La Correspondencia de España*, 21-XI-1918: 7). Mostró esculturas en diversos materiales donde destacó su habilidad técnica. Sin embargo, al igual que en el caso de la exposición de Gutiérrez Larraya, Hortensia quedó eclipsada por su esposo, el pintor Celso Lagar. Esta muestra conjunta del matrimonio Lagar-Vegué resaltó una vez más el desafiante papel de las mujeres en el mundo del arte y en la exhibición de sus obras dentro del circuito expositivo. Como nos recuerda Isabel Rodrigo Villena (2018), este hecho se vuelve más evidente cuando la mujer elige la escultura, una disciplina artística tradicionalmente asociada al ámbito creativo masculino. Al igual que en el caso de los hermanos Gutiérrez Larraya, la muestra de Lagar y Vegué también quedó descompensada en cuanto al número de piezas. El pintor colgó treinta lienzos, mientras que la escultora mostró cuatro esculturas de pequeño formato entre las que el crítico José Francés resaltó la escultura *El osezo* y un relieve en madera donde destacó la ejecución y pericia en la talla de unos bueyes (“Exposiciones en Madrid”, *La Esfera*: 21-22, 1918, 260). Para algunos críticos las esculturas de Vegué recordaban «á primera vista, á los famosos toros de Guisando» (“De arte”, *La Correspondencia de España*, 29-XI-1918: 3), mientras que, para otros, las esculturas de Hortensia eran un alarde de modernidad dentro de la «escultura sintética» (“De actualidad”, *ABC*, 25-XI-1918: 5-6).



Imagen 6: *El Osezno*, escultura de Hortensia Vegué expuesta en su muestra en el Saloncito junto a las obras de Celso Lagar. Fotografía de Cámara, recuperada de: Lago, Silvio (1918). “La vida artística. Exposiciones en Madrid”, en *La Esfera*, 260, 22.

Si bien autores como Javier Pérez Segura (2003) asignan a la década de 1930 el reconocimiento a las mujeres en las artes plásticas, lo cierto es que ya en la crítica a las exposiciones de Aurora y Hortensia advertimos un interés hacia la creatividad de ambas artistas y donde se resalta el concepto de modernidad de sus creaciones. No obstante, la producción femenina solía venir acompañada a la figura del varón. A los casos citados, Aurora y Hortensia, se sumó en septiembre de 1920, la intervención de la escritora María Valero de Mazas, bajo el pseudónimo de Alejandro Bher, que aunaba su creación literaria y la de su esposo Mariano Mazas. María intervino en la cátedra del Ateneo con la lectura de su obra teatral *Dila*, integrando en su lectura las ilustraciones del pintor Hipólito Hidalgo de Caviedes inspiradas en su obra (“Feminal. Un espíritu energético y sutil”, *La Esfera*: 37, 1920, (349)).

Para Ángeles Ezama (2018), exceptuando la exposición de Milada Šindlerová, las muestras femeninas en el Ateneo han de considerarse más una exhibición de tendencias en las artes decorativas que una muestra artística genuina. Esta afirmación respecto a la obra de Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán, es compartida por Carmen Gaitán-Salinas e Idoia Murga-Castro (2020). Aunque estas muestras femeninas reflejaron estas tendencias, lo cierto es que, artistas como Matilde Calvo Rodero, entre otras, exhibieron una obra considerada al mismo nivel que la de muchos colegas masculinos. La exposición de Calvo Rodero se inauguró el 15 de marzo de 1921 en el Saloncito del Ateneo (“Noticias”, *El Sol*, 16-III-1921: 2), presentando un total de veintitrés óleos y cuatro aguafuertes. La reputación de esta artista llegaba respaldada por su participación en el Primer Salón Otoñal de Artistas Independientes en 1920, un evento que acogía la obra de setecientos artistas, de los cuales solo veinticuatro fueron mujeres (Barreda, 2016). La exposición de Matilde pasó desapercibida en la crítica artística de la época, especialmente en la realizada por Francisco Alcántara, quien mencionó su exposición sin hacer referencia a la pintora (“La vida artística”, *El Sol*, 18-III.1921: 3):

En el Saloncito del Ateneo se ha inaugurado una exposición muy digna de visitarse. Es como un eco de las buenas novedades, (novedades para Madrid) que por aquí pasaron durante los años de la guerra. En varios floreros y el algún bodegón se aprecia un impresionismo luminista, cálido y emocionado

que no deja de recordar en parte algunas de aquellas excelentes cosas que hubo en la Exposición de los polacos del ministerio de la plaza de Santa Cruz. El catálogo, que comprende 21 obras, cuatro de ellas al aguafuerte, no lleva el nombre del autor, y el cartel que hay a la puerta del Saloncito es tan complicado y de difícil lectura, que parece puesto allí con el propósito de que sea casi imposible de enterarse de lo que en él se anuncia. Respetamos, por ahora, el incógnito; ya buscaremos medios de cómoda información.

En ocasiones esta crítica fue implacable con las creaciones plásticas femeninas, tal y como ocurrió con la exposición de la pintora alemana Clara Ernestina Ries en el Ateneo de finales de enero de 1925, donde Ángel Vegué y Goldoni escribió sobre la misma (*"Jardines de España"*, *El Imparcial*, 30-I-1925: 3):

... el caso de una extranjera que recorre la tierra española, marcando cada alto de sus correrías con la correspondiente acuarela.

Al respecto de las obras de Ries, una de las críticas a su exposición concluía que la misma había sido llevada a cabo por una «notable pintora» (*"Arte y artistas"*, *ABC*, 22-I-1925: 22).

Otro caso es el de la artista francesa Charlotte Brand, llamada Carlota Brand por la crítica española, quien en el verano de 1935 comenzó un viaje para ilustrar la vida cotidiana de las diferentes poblaciones costeras del País Vasco. En noviembre, noventa y tres obras entre dibujos y acuarelas, fueron seleccionadas por la artista para exhibirse en la sala Santa Catalina del Ateneo. En ellas hizo evidente su formación clasicista que para el crítico del diario *ABC* debía catalogarse «dentro del género de estampa.» (*"Acuarelas y dibujos de Charlotte Brand, en el Ateneo de Madrid"*, *ABC*, 29-XI-1935: 44), mientras que para Manuel Abril destacaban por resultar «frescas de color, y apuntes de una soltura extraordinaria no exenta, al mismo tiempo, de carácter.» (*"Retratos de hace un siglo y de ahora mismo"* *Blanco y Negro*, 1935: 74-79", (2.316)).



Imagen 7: Dibujo acuarelado de Charlotte Brand presentado para su exposición en la sala Santa Catalina del Ateneo en noviembre de 1935. Recuperada de: Abril, Manuel (1935). "Retratos de hace un siglo y de ahora mismo", en *Blanco y Negro*, 2.316, 75.

La muestra de Lilia Büsse, inaugurada el 10 de junio de 1936 en la sala Santa Catalina, fue la última exhibición artística llevada a cabo por la institución antes de la Guerra Civil. Büsse presentó óleos y dibujos, incluyendo cinco retratos, quince obras como desnudos, bodegones y paisajes, y una docena de dibujos (*"Arte y Artistas. Pinturas y dibujos de Lilia Busse, en el Ateneo de Madrid"*, *ABC*, 11-VI-1936: 59). Años antes, la artista alemana, establecida en Granada, plasmó en su obra sus paisajes y gentes. La crítica de Manuel Abril (*"Sorpresa que tiene el arte"*, *Blanco y Negro*, 1936: s/n (2.325)) señaló que, a pesar de su paso por Granada, las obras presentadas en el Ateneo debían haber sido creadas en la capital. Para Abril, la obra de Lilia Büsse destacó por su equilibrio en las formas y la composición, alejándose así de las tendencias expresionistas que predominaron en la antigua Alemania.

La presencia limitada de mujeres en el calendario de exposiciones del Ateneo llegó a su fin con el estallido de la Guerra Civil española. Este acontecimiento marcó un punto de inflexión que truncó las posibles exhibiciones de artistas pioneras y llevó a muchas de ellas a continuar su trayectoria en el exilio, como fue el caso de pintoras como Maruja Mallo o Remedios Varo.

6. Conclusiones

La incorporación de la mujer en la vida cultural del Ateneo fue un proceso gradual que coincidió con su creciente participación en otros ámbitos sociales. A pesar que los estatutos de la institución no prohibían la asociación de mujeres, su presencia se vio limitada por las normas no escritas de una sociedad predominantemente masculina y con un marcado sesgo misógino.

Las primeras mujeres que desafiaron las normas establecidas para convertirse en ateneístas, Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos o Clara Campoamor, jugaron un papel crucial en la vida cultural y política de España. Su lucha por la igualdad de género dentro del Ateneo fue un acto subversivo en un mundo dominado por hombres.

En cuanto a la actividad artística, aunque algunas autorías cuestionan la naturaleza de las exposiciones femeninas en el Ateneo, especialmente en lo que respecta a su relación con el ámbito decorativo, es destacable que las obras presentadas por artistas como Aurora Gutiérrez Larraya y Victorina Durán reflejaron creatividad y talento. A su vez se enfrentaron a estereotipos sociales y crearon obras que, si bien podrían estar asociadas con lo decorativo o al ámbito doméstico, no carecían de calidad artística.

Es notable la ausencia de algunas artistas reconocidas, como Maruja Mallo o Laura Albéniz, en las exposiciones del Ateneo, así como la falta de muestras de aquellas artistas que también fueron miembros de la institución. Este hecho sugiere que, a pesar de los avances en la incorporación de las mujeres en la vida cultural, aún existían barreras que limitaban su participación plena en instituciones como el Ateneo de Madrid.

Bibliografía

- Abril, Manuel (1935): "Retratos de hace un siglo y de ahora mismo", en *Blanco y Negro*, nº2.316, Madrid, pp. 74-79.
- Abril, Manuel (1936): "Sorpresa que tiene el arte", en *Blanco y Negro*, nº 2.325, Madrid, s/n.
- Alcántara, F. (1917). Notas de Arte. *El Imparcial*. 29 de enero, p. 4.
- Alcántara, F. (1918). Los hermanos Gutiérrez-Larraya en el Salón del Ateneo. *El Sol*. 21 de marzo, p. 3.
- Alcántara, F. (1921). La vida artística. *El Sol*. 18 de marzo, p. 3.
- Anónimo (1884). Una señora en la cátedra del Ateneo. *El Faro de Vigo*. 27 de abril, p.2.
- Anónimo (1886). Sección de noticias. *El Imparcial*. 16 de noviembre, p. 2.
- Anónimo (1887). Emilia Pardo Bazán. *El Día*. 14 de abril, p. 1.
- Anónimo (1890). Ecos madrileños. *La Época*. 9 de mayo, p. 2.
- Anónimo (1890): *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*. Madrid: Imprenta de Fortanet.
- Anónimo (1891). El nuevo techo del Ateneo de Madrid. *La Época*. 23 de mayo, p. 2.
- Anónimo (1895). María Luisa Guerra. *El Liberal*. 29 de enero, p. 3.
- Anónimo (1917): *Catálogo Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura, año 1917*. Madrid: Artes Gráficas Mateu, p. 52.
- Anónimo (1918). Margarita Nelken en el Ateneo. Arte actual y pintura decorativa. *La Época*. 25 de marzo, p. 3.
- Anónimo (1918). Noticias Generales. *La Correspondencia de España*. 21 de noviembre, p. 7.
- Anónimo (1920). Noticias Generales. *La Época*. 18 de febrero, p. 3.
- Anónimo (1921). Ateneo de Madrid. *ABC*. 24 de junio, p. 24.
- Anónimo (1921). En el Ateneo. *El Globo*. 28 de diciembre, p. 2.
- Anónimo (1921). Noticias. *El Sol*. 16 de marzo, p. 2.
- Anónimo (1921): "Arte y Artistas. La sombra de Aurora Larraya", en *La Esfera*, nº 386, Madrid, p. 20.
- Anónimo (1921): "Kaleidoscopio. Nuestra segunda velada", en *V-ltra*, nº 10, p. 4. Disponible en: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=cd060438-9e52-4684-8779-143c287acb33> [Consultado 25/11/2021].
- Anónimo (1922). Elecciones de cargos. Ateneo de Madrid. *El Sol*, 24 de junio, p. 4.
- Anónimo (1925). Arte y Artistas. *ABC*. 22 de enero, p. 22.
- Anónimo (1930). Ateneo de Madrid. *El Liberal*. 12 de abril, p. 5.
- Anónimo (1930). Las elecciones en el Ateneo. *El Sol*. 28 de marzo, p. 3.
- Anónimo (1935). Acuarelas y dibujos de Charlotte Brand, en el Ateneo de Madrid. *ABC*. 29 de noviembre, p. 44.
- Anónimo (1936). Arte y Artistas. Pinturas y dibujos de Lilia Busse, en el Ateneo de Madrid. *ABC*. 11 de junio, p. 59.
- Arias Bautista, María Teresa (2021): *Concepción Arenal en un océano de relaciones*, Sevilla: Benilde Ediciones.
- Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1884): *Reglamento del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, Madrid: Imprenta Central.
- Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1886): *Lista de señores socios*. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, Madrid: Sucesores de Ribadeneyra.
- Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1903): *Reglamento del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, Madrid: Sucesores de Ribadeneyra.
- Azcue Brea, Leticia (1985): "Madame Anselma, pintora gaditana de origen ruso, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 61, p. 265.
- Bande Bande, Ana (2016): "Rosa Chacel y sus posibilidades, en *Revista de escritoras ibéricas*, nº 4, pp. 153-194. Disponible en: <https://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/16829/15125> [Consultado 25/11/2021].
- Barreda Pérez, Dolores (2016): *Artistas que participaron en el primer Salón de Otoño de 1920*. Disponible en: <https://apintoresyescultores.es/artistas-que-participaron-en-el-primer-salon-de-otono-de-1920/> [Consultado 17/01/2022].
- Chacel, Rosa (1922): "Las ciudades", en *V-ltra*, nº 23, pp. 3-4. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003796962&search=&lang=es> [Consultado 25/11/2021].
- D. (1918). De actualidad. Exposiciones de arte. *ABC*. 25 de noviembre, pp. 5-6.

- Diego, Estrella de (1987): *La mujer y la pintura del siglo XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra.
- Dumas, F. G. (1885): *Catalogue Illustré du Salon*, París, Librairie d'art L. Baschet, p. 10. Disponible en: <https://archive.org/details/catalogueillustr1889soci/page/2/mode/2up> [Consultado 6/09/2021].
- Encina, Juan de la (1921). El té chino. *La Voz*. 23 de febrero, p. 1.
- Ezama Gil, Ángeles (2018): *Las musas suben a la tribuna. Visibilidad y autoridad de las mujeres en el Ateneo de Madrid (1882-1939)*. Madrid: Genuève Ediciones.
- Foronda, Manuel de (1820): *Estatutos del Ateneo Español*. Madrid: Imprenta de Ibarra.
- Fortunio (1920): "Feminal. Un espíritu enérgico y sutil", en *La Esfera*, n° 349, p. 37.
- Gaitán Salinas, Carmen (2016): "Arte, educación y mujer. Embarque hacia el exilio de 1939", en *Archivo Español de Arte*, n° 89, pp. 61-76. Disponible en: <https://archivosespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aeal/article/view/934/969> [Consultado 29/11/2021].
- Gaitán-Salinas, Carmen y Murga-Castro, Idoia (2020): "Las artes decorativas, un camino hacia la modernidad: Matilde Calvo Rodero y Victorina Durán", *Arte, Individuo y Sociedad*, n° 33, pp. 183-204.
- J.G.M. (1918). De Arte. *La Correspondencia de España*. 29 de noviembre, p. 3.
- Labra y Cardana, Rafael María de (1878): "El Ateneo de Madrid", en *Revista Contemporánea*, Año III-IV, tomo XV, pp. 194-196.
- Labra y Cardana, Rafael María de (1906): "El Ateneo. Notas históricas, por Rafael María de Labra", en *Ateneo*, Año I, n° 1, pp. 91-92.
- Labra y Cardana, Rafael María de (2010): *El Ateneo de Madrid: sus orígenes, desenvolvimiento, representación y porvenir. El Ateneo de Madrid 1835-1905: notas históricas*. Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid.
- Lago, Silvio (1917): "La vida artística", en *Nuevo Mundo*, n° 1.204, p. 27.
- Lago, Silvio (1918): Exposiciones en Madrid, en *La Esfera*, n° 260, pp. 21-22.
- Lago, Silvio (1918): Un artista decorador. Tomás Gutiérrez Larraya, en *La Esfera*, n° 253, Madrid, pp. 5-6.
- Listado de socios anteriores al 1 de abril de 1939 [en línea]. ES 28079 AAM 01-01.01-03. Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Disponible en: <https://archivo.ateneodemadrid.com/index.php/listado-de-socios-anteriores-1-de-abril-de-1939> [Consultado 23/11/2021].
- Llodrà, Joan Miquel (2015): "Aurora Gutiérrez Larraya i la renovació de les arts decoratives a Madrid". *II Congrés Coup de Fouet. Barcelona*: 25-28 de junio. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: https://www.academia.edu/43254813/Aurora_Guti%C3%A9rrez_Larraya_i_la_renovaci%C3%B3_de_les_arts_decoratives_a_Madrid [Consultado 20/02/2024].
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Fototeca del Patrimonio Histórico, Núm. de Inventario VN-07228, VN-07226, VN-07227 y VN-32568 y VN-01244.
- Miriél, Bienvenido (1921): "Una exposición en el Ateneo de Madrid", en *La Ilustración Española y Americana*, n° 13, p. 153.
- Muñoz López, Pilar (2013): "Arte feminista. Empoderamiento de las mujeres en el arte. El ejemplo de Paula Rego", en *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, n° 8, pp. 237-265.
- Nelken, Margarita (1917): *Glosario. Obras y artistas*. Madrid: Librería Fernando Fe.
- Pardo Bazán, Emilia (1887): *La revolución y la novela en Rusia*. Madrid: Imprenta de M. Tello.
- Pérez Nieva, Alfonso (1890). Las pintoras y los extranjeros en la Exposición de Bellas Artes. *La Ilustración*. 27 de julio, p. 3.
- Pérez Rubio, Timoteo y Bonet Correa, Juan Antonio (2009): *La luce venuta da Roma. Artistas extremeños becados en la Real Academia de España en Roma*. Badajoz: Junta de Extremadura (Consejería de Cultura y Turismo).
- Pérez Segura, Javier (2003): *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2478/1/T22384.pdf> [Consultado 16/01/2022].
- Rodrigo Villena, Isabel (2017): "Escultoras en un mundo de hombres y su fortuna en la crítica de arte española (1900-1936)", en *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, n° 1, pp. 145-168. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/5216> [Consultado 15/12/2021].
- Rodríguez Sánchez, María de los Ángeles (2005): "Margarita Nelken evoca a Galdós", *Actas del octavo congreso internacional de estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 367-378. Disponible en: <https://revistas.grancanaria.com/index.php/cig/article/view/2018> [Consultado 2/12/2021].
- Sánchez Izquierdo, Pablo (2016): "Pintoras de provincias, pintoras olvidadas. Las artistas en el Alicante del primer tercio del siglo XX (1894-1931)", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 28, pp. 11-28. Disponible en: <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/9314> [Consultado 16/05/2021].
- Vegué y Goldoni, Ángel (1925). Jardines de España. *El Imparcial*. 30 de enero, p. 3.
- Villarejo Hervás, Vanesa (2019): "Adorno" y profesionalización artística femenina. *El caso de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid desde un enfoque histórico-social y con perspectiva de género. Breve historia de un olvido reconocido (1903-1936)*. Trabajo fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/57621/> [Consultado 12/11/2021].