

## Mujeres que cargan

Las artistas y las imágenes de maternidad en la Guerra Civil española<sup>1</sup>

**Maite Garbayo-Maeztu**

Profesora Serra Húnter, Universitat de Barcelona / [mgarbayom@ub.edu](mailto:mgarbayom@ub.edu)

<https://doi.org/10.57149/re-visiones.11.1>

---

### Resumen

A partir del análisis de algunos trabajos de las artistas Francis Bartolozzi (1908-2004), Juana Francisca Rubio (1911-2008) y Kati Horna (1912-2000), este artículo propone repensar la profusión de imágenes de madres durante la Guerra Civil española. La miliciana y la madre combativa fueron los dos estereotipos femeninos más representados en la iconografía de la época, pero las imágenes que proponen estas artistas los problematizan, al plantear un modelo alternativo de mujer que sitúa el trabajo materno, los cuidados y la relacionalidad, como lugares de emergencia de lo político. Las madres que cargan alejan la maternidad de la retórica propagandística propia de ambos bandos.

### Palabras clave

maternidad; Francis Bartolozzi; Kati Horna; Juana Francisca Rubio; Guerra Civil española.

---

Entre 1936 y 1939 la artista Francis Bartolozzi realizó la serie *Dibujos de la Guerra*, mientras trabajaba para el Altavoz del Frente<sup>2</sup>, 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. Es de suponer que gran parte de los dibujos fueron realizados en esta ciudad, que abandonó, embarazada de su primer hijo, en abril de 1939, poco después de que Valencia fuera conquistada por las tropas fascistas<sup>3</sup>. La artista viajó a Pamplona, donde vivió el resto de su vida, con los dibujos escondidos, porque tenía miedo de que los encontrasen<sup>4</sup>. Este miedo debió perpetuarse durante muchos años, pues Francis los mantuvo ocultos bajo el colchón de su casa hasta bien entrados los años ochenta.

La serie *Dibujos de la Guerra*, está compuesta por veintiocho dibujos que pertenecen actualmente a la colección del Museo de Navarra. El nieto de la artista, Pedro Lozano Uriz, menciona la existencia de una treintena, algunos de los cuales podrían haberse perdido<sup>5</sup>, o dispersado en colecciones particulares. Los *Dibujos* pueden dividirse en dos sub-series: una centrada en la representación de soldados y milicianos que siempre aparecen fuera

del frente de batalla —descansando, caminando, etc.—, y otra, compuesta por catorce ejemplos, en la que aparecen mayormente mujeres cargando niños, sacos, bolsas y/o enseres domésticos. Ocho de ellos tratan de forma específica el tema de la maternidad. A lo largo de este artículo, me centraré en el análisis de algunos ejemplos de esta subserie, así como en otras propuestas de representaciones maternas realizadas por la fotógrafa Kati Horna y por la artista Juana Francisca Rubio. Todas ellas exploran la cotidianeidad y el sufrimiento de las mujeres y las madres durante la Guerra Civil y aportan una mirada muy particular sobre el conflicto bélico, alejada de heroísmos y de la primera línea del frente. Una mirada periférica y femenina (no en el sentido esencialista del término, sino entendida como otra lógica fuera del relato unilateral) de la guerra, que resulta en una iconografía singular, pues narra la historia desde un punto de vista que normalmente se oculta.

Francis Bartolozzi dibuja desde el conocimiento situado<sup>6</sup>, desde la posición de alguien que conocerá en primera persona esa noción de “carga” que dibuja, pues además de ser mujer, fue madre de cuatro hijos, lo que sin duda afectó decisivamente a su carrera como artista. De hecho, su papel de madre y esposa ha sido recalcado en diversas ocasiones. El texto de sala de la modesta exposición que el Museo de Navarra dedicó en 2013 a la artista comenzaba así: “Nieta, hija, esposa, madre y abuela de artistas...”. Al situar a la artista no como artista, sino supeditada a su relación con los artistas varones de su familia, la institución desactivaba su propio intento de otorgar reconocimiento a un trabajo que a día de hoy sigue sin recibir la atención que merece.



Fig. 1: Francis Bartolozzi, *Madres*, 1938. Museo de Navarra.

En sus dibujos la carga se convierte en esquema motor que activa nuevos imaginarios y produce una subjetividad distinta a la del miliciano en primera línea del frente, pero también distinta a la del artista como genio individual, autónomo y dedicado en exclusiva a la creación, que era la concepción del artista que primaba en aquel momento. La iconografía de la carga está también presente en los trabajos de otras mujeres artistas de la época, como Kati Horna, Manuela Ballester, que en *iVotad al Frente Popular!* (1936) situó a una mujer cargando un niño como alegoría y emblema de la feminidad republicana, o Juana Francisca Rubio, que, en el Pabellón de la República Española de 1937 en París<sup>7</sup>, presentó la imagen de una mujer sosteniendo un soldado muerto, a modo de *pietà* (*Heroi*, 1937), y una estampa que retrataba a dos mujeres que cargan un bebé y un saco mientras avanzan en éxodo, huyendo de la guerra<sup>8</sup>.

La visualidad de la época de la Guerra Civil está repleta de imágenes de madres que cargan y cuidan. Las vemos con sus hijos en brazos, andando por las calles de Madrid y Barcelona o escapando de aquellas ciudades y pueblos que han sido tomados por el bando nacional. Las vemos en algunas de las obras icónicas presentadas en el Pabellón Español de la República de París —Julio González, Pablo Picasso, José Bardasano, Horacio Ferrer, Rafael González Sáenz...—, y las vemos en los muros de las calles, como icono de múltiples carteles realizados por ambos bandos.

Esta profusión de imágenes de maternidad contrasta con la inexistencia de estudios que, desde la historia del arte o desde la cultura visual, se hayan ocupado de analizarlas críticamente. Lo más cercano sería el trabajo de Mary Nash<sup>9</sup> (1999), que desde la historiografía ha discutido extensamente la figura materna en la época, y en ocasiones hace referencia a representaciones de lo materno en imágenes, o varios trabajos que desde el campo de la literatura han estudiado las representaciones de maternidad en diversos textos y/o autoras, como Jill Robbins, que analiza la simbología de la madre en la poesía de Ángela Figuera; Pilar Molina, que se ha ocupado de la imagen de España como madre en la poesía de la época; o Rebecca M. Bender, quien ha estudiado las representaciones de la maternidad en la obra de Carmen de Burgos, Federica Montseny y Margarita Nelken<sup>10</sup>.

Los antecedentes de este artículo hay que situarlos en 2017, cuando presenté los *Dibujos de la guerra* de Francis Bartolozzi en una exposición curada por mí en el Museo de Navarra y tuve la oportunidad de verlos y estudiarlos en profundidad. Al año siguiente, en un artículo sobre trabajo en arte y precariedad, abordé, entre otras muchas cuestiones, el concepto de carga a partir de los *Dibujos de la guerra*. También, en paralelo a este estudio que aquí presento, Lee Douglas y María Rosón han publicado un artículo, en el que analizan algunas imágenes fotográficas de maternidad en la época de la Guerra Civil, en relación al humanitarismo y a los estudios de

las emociones<sup>11</sup>. Basándose, entre otras, en mi interpretación de los *Dibujos de la guerra* de Francis Bartolozzi<sup>12</sup>, las autoras subrayan la centralidad del cuidado de la vida que puede identificarse en buena parte de la fotografía producida durante la contienda.

Mi hipótesis de partida es que las representaciones de maternidad y carga que podemos ver en los *Dibujos de la Guerra* de Francis Bartolozzi, (y en ocasiones, también, en el trabajo de otras artistas de la época, como Juana Francisca o Kati Horna), plantean interesantes quiebres y desvíos de los modos de representar lo materno 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, como analizaré a continuación.

En este sentido, mi propuesta intenta problematizar la creencia, bastante generalizada y a mi modo de ver, simplista, de que las imágenes de madres son conservadoras, que su función es mantener el *status quo* y que la iconografía de lo materno apuntala un tipo de ideología discriminatoria que relega a las mujeres al ámbito de lo privado y a su labor de reproductoras de la nación. Mi hipótesis, sin embargo, es que ciertas representaciones de lo materno realizadas por algunas artistas de la época, apuntan a la existencia de una subjetividad política femenina que contrasta tanto con la de la "madre combativa" como con la de la miliciana. Las imágenes de la miliciana, según Nash, servían para exhortar a los hombres a alistarse:

Rompían con la tradición al retratar a las mujeres en actitudes varoniles, con un aire agresivo, revolucionario y militarista. Al asumir el papel de soldado en armas, cometido siempre reservado a los hombres, las milicianas ponían en evidencia a éstos y apelaban a atributos de la masculinidad, como la virilidad y el coraje. De este modo, realizaban el papel de exhortación al cumplimiento de su deber de hombres como milicianos en la resistencia militar antifascista<sup>13</sup>.

La miliciana y la madre combativa fueron los dos estereotipos femeninos más representados en la iconografía de la época, y las imágenes de mujeres que pueblan los trabajos de Bartolozzi, Horna y Rubio los problematizan, al plantear un modelo alternativo de mujer que sitúa el trabajo materno, los cuidados y la relacionalidad como lugares de emergencia de lo político, tal y como trataré de mostrar en las páginas que siguen.

Si bien durante los primeros meses de la guerra, la miliciana se convirtió en símbolo de la lucha del pueblo contra el fascismo, durante el otoño de 1936, dentro de los propios partidos y sindicatos, se inició una campaña para que las mujeres volvieran a la retaguardia. Aunque las milicianas en las trincheras fueron una minoría, su imagen apareció profusamente en carteles y fotografías, teniendo más protagonismo incluso que las imágenes

bélicas masculinas. Pero la imagen de la miliciana fue pronto sustituida por la de la madre combativa, que generaba más consenso social y más identificación entre la población femenina. De hecho, como señala Nash, a nivel político, partidos y sindicatos solían dirigirse habitualmente a las mujeres como madres<sup>14</sup>. Aunque la figura de la madre combativa puede entenderse como un modelo tradicional de maternidad, se trata de una figura que ya no está relegada al ámbito doméstico/privado, sino que adquiere visibilidad y cierta agencia en la arena pública, y deviene madre social y colectiva. La madre combativa es también una maternidad doliente, cuyo dolor era utilizado para generar alineaciones e identificaciones entre las mujeres. Un dolor descrito como privado pero instrumentalizado para producir efectos concretos en el discurso público.

### La carga que inclina el cuerpo

Los *Dibujos de la Guerra* equiparan la maternidad con la noción de carga, lo que aleja estas representaciones maternas de la idealización que les suele ser propia. A través de la carga, Bartolozzi plantea una forma distinta de entender la relación con el otro, basada en llevar, sostener y cuidar. Anclada en la vulnerabilidad y en la interdependencia, y alejada de lógicas relacionales sujeto-objeto. Bracha Ettinger propone el concepto de *carriance*, que no posee una traducción directa al castellano, y que implica llevar a algo/alguien, contenerlo haciéndose responsable de ello, cuidándolo activamente. La metáfora de *carriance* sería el cuerpo femenino gestante, que nos recuerda que nunca hemos estado solos, y que somos siempre en relación a otro<sup>15</sup>. Los *Dibujos de la guerra* nos sitúan en un paradigma de intersubjetividad al que llegamos a partir de la carga como recuerdo de la ligazón permanente a un otro, pero también a partir de la vivencia empática y corporeizada de la Guerra Civil. Para Bracha Ettinger, todos llevamos con nosotros, desde nuestra coexistencia prenatal, una experiencia subjetivadora que se asienta en el encuentro y en la relación con un otro desconocido, y que podría ser la base de la ética femenina<sup>16</sup>. Podemos encontrar una idea similar en las palabras escritas en *Solidaridad Obrera*, el diario de la CNT, durante aquellos años por la activista anarquista Lucía Sánchez Saornil, quien dijo: "Yo quisiera que cada uno (...) procurara descubrir en sí mismo y en la sociedad la leve huella que le ha sido permitido dejar a la mujer", afirmación que Nuria Capdevila Argüelles<sup>17</sup> interpreta como una invitación, al lector masculino, a admitir la presencia abyecta de lo femenino en el yo masculino y en la sociedad patriarcal.

En los *Dibujos de la guerra*, la maternidad, equiparada a la carga, es algo que pesa y dificulta el avance, como apreciamos en estos cuerpos cansados que cargan, pero que dadas las circunstancias no tienen más remedio que intentar avanzar. La carga los diferencia de ciertas alegorías en las que la

maternidad aparece como una posición idealizada, e instrumentalizada al servicio de la propaganda política y de la ideología hegemónica y masculina. Frente al peso que soportan las mujeres retratadas por Bartolozzi (quien realizó estos dibujos a partir de fotografías de la época<sup>18</sup>, un cartel realizado por Carlos Sáenz de Tejada para el Bando Nacional, muestra a un niño ingrávido alzado por su madre sin ninguna dificultad, junto a un mensaje de corte paternalista que sitúa a la madre y al niño como seres inferiores a quienes hay que proteger y dirigir por el bien de la patria (Fig. 2).

Existen diferencias fundamentales en las representaciones de maternidad realizadas por ambos bandos. El bando fascista, como puede observarse en el cartel de Sáenz de Tejada, pero también en otros muchos ejemplos, concibe a las madres como figuras abnegadas, sin ningún tipo de subjetividad ni agencia política. Son tratadas como víctimas del conflicto y de la amenaza de degeneración moral que implican la República y arquetipos femeninos como el de la miliciana, y aparecen representadas como seres dulces y visualmente pacificados, que necesitan protección masculina. La crianza y el cuidado son deberes sagrados, y las madres, figuradas en muchas ocasiones como incapaces para cuidar por sí mismas, reciben instrucciones y consejos para sacar adelante a sus hijos (pienso, por ejemplo, en un cartel de Sección Femenina de Falange, en el que aparece una madre amamantando a su hijo, con el siguiente mensaje: "Madre, criando a tu hijo al pecho cumples un sagrado deber y te evitas grandes peligros".)



Fig. 2: Carlos Sáenz de Tejada, *Por la madre y el hijo por una España mejor*, 1938. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El bando republicano apuesta por la “madre combativa”, heroína de la retaguardia que participa activamente en la esfera pública de la guerra. Nash identifica en esta imagen una politización de la maternidad, así como un reconocimiento de las capacidades de las mujeres, pero también ve en ella una renovación del arquetipo femenino convencional del “ángel del hogar”<sup>19</sup>. La célebre Montserrat de Julio González, que custodiaba la entrada al Pabellón Español de la República en París (1937), es, de nuevo, una mujer que carga un niño que no le pesa, que no le inclina ni le comba el cuerpo, que parece estar apoyado en su hombro sin ser sostenido ni abrazado por su madre, quien además empuña una hoz con su brazo derecho. La hoz como símbolo de una concepción reivindicativa del trabajo productivo, que sin embargo aquí ocluye el trabajo materno y de reproducción. También en el Pabellón, en el lienzo *Madrid 1937. Aviones negros*, Horacio Ferrer opta por convertir a la madre en una alegoría de la Libertad republicana que, con el pecho al aire, alza su puño derecho al cielo. El niño, ya crecido, se convierte en un elemento casi accesorio que pende de su brazo izquierdo y cuya única función es convertir la alegoría en madre combativa, para promover la compasión y quizá la empatía y la identificación con la figura materna. Discrepo de la interpretación que de este lienzo han realizado Rosón y Douglas<sup>20</sup>, quienes sugieren que el pecho desnudo de una de las madres muestra que el bombardeo la ha interrumpido mientras amamantaba, y ven en esta escena una politización de la maternidad y de las prácticas de cuidado. Mi interpretación apunta más bien a lo contrario: el cuadro de Ferrer omite el trabajo materno pues no representa el peso de la carga. Además, la madre, con el pecho desnudo y el puño alzado, recuerda más bien a una Alegoría de la Libertad, tal y como se representa, por ejemplo, en el famoso cuadro de Eugène Delacroix, *Le Liberté guidant le peuple* (1830). En este sentido, la representación de Horacio Ferrer es una instrumentalización propagandística y paternalista de la figura materna. Nótese también que, en la mayoría de las obras mencionadas, los hijos siempre son hijos, y nunca hijas, pues, como sabemos, la cultura occidental niega sistemáticamente la relación madre-hija<sup>21</sup>.

Todas estas imágenes contrastan con los cuerpos inclinados de las madres que aparecen en los dibujos de Bartolozzi, o de otra madre dibujada por Juana Francisca, que se inclina hacia su hijo/a, lo cobija y lo abraza. (Fig.4). Dice Adriana Cavarero que cuando nos «inclinamos» hacia el otro se produce un movimiento que nos lleva fuera de nosotros mismos. La filósofa nos recuerda que la modernidad sitúa en el centro de la escena a un yo autónomo, en posición recta y vertical. La inclinación, por el contrario, conforma un tipo de sujeto que ya no es recto, sino que pende fuera del eje vertical que lo dirige. El amor, como aquello que nos inclina al otro, nos coloca en una posición de dependencia y pone en entredicho la noción de autonomía sobre la que se asienta el sujeto central de la filosofía moderna

desde Kant<sup>22</sup>. Para ilustrar la geometría de la inclinación, Cavarero remite a la iconografía mariana, a la inclinación de la Virgen hacia el niño que conforma una línea oblicua que problematiza el paradigma de verticalidad. Estamos ante dos paradigmas posturales que responden a dos modelos diversos de subjetividad: uno de ellos convoca a una ontología individualista, y el otro a una ontología relacional. El estereotipo materno, figurado en la imagen de la Virgen inclinada al niño, sería fundamental para pensar esta ontología relacional que hunde sus raíces en el amor y en el reconocimiento de nuestra propia vulnerabilidad y de nuestra dependencia fundamental de los otros.



Fig. 3: Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio*, 1937.  
Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna.



Una de las tantas imágenes que la fotógrafa Kati Horna tomó en 1937 en un centro de acogida de Velez-Rubio (Almería) (muchas de ellas aparecieron en la Revista *Umbral*, acompañando un texto de Lucía Sánchez Saornil, 1937, y esta en concreto fue portada), muestra a una madre amamantando a su hijo o hija, mientras inclina la cabeza hacia el bebé (Fig. 3). La imagen no muestra el amamantamiento como un acto íntimo, sino que la maternidad aparece colectivizada en las múltiples figuras que rodean a la madre: varias niñas, otras madres, y la propia fotógrafa, que se integra en la escena por medio de las miradas que apuntan a ella. No hay rastro de heroísmo en esta instantánea, que se aleja de la representación estereotipada de la madre combativa, para mostrar la maternidad como un espacio relacional, como un lugar de encuentro anclado en última instancia en la materialidad de los cuerpos. Horna politiza la maternidad como experiencia situada, y reclama ampliar la estrechez de la representación hegemónica de lo materno, trascendiendo a la madre abnegada y a la heroína de la retaguardia, creando para esta madre un espacio propio. Siguiendo a Marchevska<sup>23</sup>, diría que Horna fuerza una distinción entre la maternidad como institución y la experiencia de la maternidad en sí misma, y reclama un poder y una agencia para las madres que permitan erosionar las restricciones impuestas por la maternidad patriarcal. La madre que carga a la criatura e inclina su cabeza hacia ella pone en el centro la perspectiva materna, subrayando el punto de vista de la madre, su mirada, y también la circulación de un cierto placer. Esta fotografía, y muchas otras que Horna tomó en Velez Rubio, cuestionan la tradición artística y filosófica occidental, que privilegia la creatividad masculina sobre la reproducción femenina.

Entre las pensadoras alineadas con posicionamientos feministas en aquel momento, encontramos a Federica Montseny, para quien la maternidad estaba relacionada con una agencia y un poder femenino, y con la cuestión de la creación —llegó incluso a escribir que la maternidad debería considerarse como “una de las Bellas Artes”—<sup>24</sup>. También Susan Kirkpatrick, en su estudio sobre los escritos de Carmen de Burgos, hace hincapié en que la autora, “aun considerando la maternidad como esencia de la identidad femenina, abrió una nueva perspectiva al ver la misión maternal como la justificación para la intervención política de la mujer en defensa de posturas progresistas”<sup>25</sup>.

Muchas de estas cuestiones me llevan a pensar en la existencia de una agencia política feminista asociada a la maternidad, y al papel de ésta en lo público, que parece más fuerte de lo que inicialmente podría intuirse. Rebecca Bender identifica la cuestión de la maternidad como un punto importante y central para entender el feminismo español de la época<sup>26</sup>, que según ella no estaba enfocado en una agenda feminista de corte liberal basada en la igualdad de derechos, como ocurrió en otros países

occidentales<sup>27</sup>. Otras autoras han apuntado también a esta cuestión, como Mary Nash, para quien el feminismo español de finales del siglo XIX y principios del XX se caracteriza por una orientación social más que política<sup>28</sup>, o Roberta Johnson, que identifica una larga tradición de feminismo de la diferencia en España<sup>29</sup>, en la que sitúa, entre otras figuras, a Federica Montseny<sup>30</sup>. Por su parte, Nuria Capdevilla-Argüelles, relativiza la cuestión cronológica —el retardo que se asume al feminismo ibérico—<sup>31</sup>, y sitúa la principal diferencia en sus orígenes, ligados a reivindicaciones por el derecho a la educación (y no el derecho al voto, como en USA o en Gran Bretaña). La autora remarca también la importancia que en los debates que acompañan a su surgimiento tuvo la cuestión de la maternidad<sup>32</sup>.

La maternidad parece ser una cuestión clave para entender no solo el feminismo de la época, sino también los procesos de subjetivación política de las mujeres. La proliferación de imágenes de madres en la cultura visual de la época, en el arte canónico del momento (el representado en el Pabellón de la República) y en los trabajos realizados por mujeres artistas, muestra que la maternidad era un asunto en disputa. Quizá consciente de ello, Juana Francisca (al igual que hicieran Bartolozzi o Horna) eligió reapropiarse de la figura de la madre en dos momentos muy significativos. El primero, fue el encargo de un dibujo para el álbum *Recuerdos de España*, que se vendió en la librería del Pabellón de la República en París, y tuvo una repercusión internacional. Juana Francisca fue la única mujer artista que contribuyó al álbum, cuyo objetivo era “redundar en beneficio de la causa”<sup>33</sup>, y visibilizar la situación que atravesaba el país en guerra. La artista dibujó dos mujeres que marchan cargando un niño y algunas pertenencias. Eligió mostrar al mundo la resistencia y la fuerza de las mujeres y las madres frente al avance del fascismo, y subrayar la importancia de su papel en la guerra, relegado con frecuencia a un segundo plano.



Fig. 4: Juana Francisca Rubio, *Homenaje a Madrid: 7 noviembre de 1936-7 noviembre de 1937*. Spanish Civil War Poster Collection, Robert D. Farber University Archives & Special Collections Department, Brandeis University.

Para honrar la defensa de Madrid ante el asalto del bando nacional, la artista volvió a dibujar a una madre que carga como imagen de la resistencia, en *Homenaje a Madrid: 7 noviembre de 1936-7 noviembre de 1937*<sup>34</sup>. Una madre que se inclina de forma pronunciada hacia su hijo/a, en un gesto de cobijo y protección. Su cuerpo se torsiona para abrazar al bebé, que mira fijamente a un potencial espectador, mientras el rostro de la madre aparece semi-oculto. Bajo el movimiento de los pliegues del vestido se advierte la musculatura de un cuerpo fuerte, potente, que ha resistido el asalto de Madrid y las penurias de la guerra. Pero a pesar de su fortaleza, esta madre dibujada por Juana Francisca no es la madre combativa que veíamos en el lienzo de Horacio Ferrer, o en otro cartel realizado por Aníbal Tejada para el Altavoz del Frente (Fig.5), en el que se repiten el puño en alto y el pecho desnudo, y donde el cuerpo del bebé es un añadido que no interactúa con su madre, figura alegórica centrada únicamente en hacer frente al monstruo falangista.



Fig. 5: Aníbal Tejada, *Defiende a tu hijo!*, 1936. Centro Documental de la Memoria Histórica.

La artista sabía lo que implicaba ser madre en una ciudad en guerra: Maruja, su primera hija, había nacido en 1935. Por eso pienso que en este dibujo Juana Francisca comparte esta experiencia situada de la maternidad, que es, precisamente la que le permite alejarse del estereotipo. Una experiencia corporeizada que sabe de la carga y de la inclinación, que sabe de la fortaleza y de la resistencia, pero que también conoce el miedo, y se hace cargo de su propia posición de vulnerabilidad. La madre de *Homenaje a Madrid* es una madre resiliente, una madre vulnerable, que conoce las violencias específicas que atraviesan el cuerpo materno. La vulnerabilidad aparece como un potencial del cuerpo de esta madre, y en este sentido, se aleja de las retóricas paternalistas que instrumentalizan la vulnerabilidad femenina para restringir la presencia y la agencia política de las mujeres. Un ejemplo visual de este tipo de retóricas, lo encontramos en el dibujo *¡Independencia!* (1937) (Fig. 6), realizado por José Bardasano, pintor y también marido de Juana Francisca Rubio. En él, la imagen recta y vertical de un soldado sosteniendo un fusil, ocupa el centro y el primer plano de la composición. Tras su imponente figura, vemos asomar la imagen de una madre que carga y que se inclina hacia el bebé. Agazapada en el suelo, apenas podemos ver su cabeza y la de la criatura, que se esconden tras el cuerpo del soldado, buscando protección masculina.

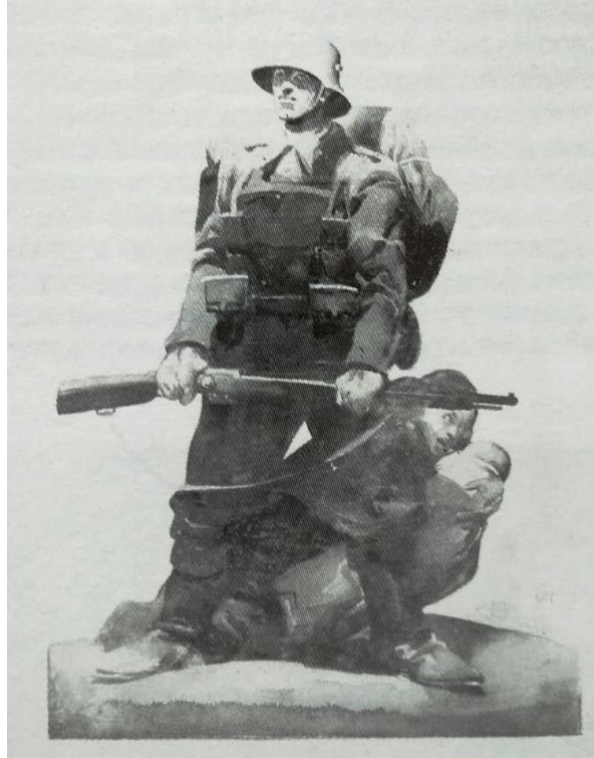


Fig. 6: José Bardasano, *Independencia!* 1937.

Los dibujos de Juana Francisca y José Bardasano, aunque ambos compartían un posicionamiento político similar, muestran modos muy diversos de representar la figura de la madre durante la contienda, en los que sin duda está en juego la agencia política no solo de las madres, sino también de las mujeres. Bardasano lo resuelve con una imagen en la que madre e hijo/a son seres débiles e indefensos que necesitan del amparo masculino. Juana Francisca sitúa a la madre que carga como protagonista única del dibujo, ocupando toda la composición y resistiendo el asalto de la ciudad. Su *Homenaje a Madrid* es un tributo a las madres, a la subjetividad política de las madres, una estrategia de agenciamiento por medio de la imagen, que emerge de su propio papel como mujer, como artista, y como madre alineada con la República.

### Genealogías maternas

Las imágenes de maternidad y carga convocan una subjetividad y un lugar de enunciación que podríamos definir como "encarnados". Las madres dibujadas por estas tres artistas nos invitan a pensar desde otras lógicas en las cualidades afectivas, empáticas y políticas de estas imágenes. En este sentido, suponen un contrapunto interesante y necesario al relato unilateral de la historia del arte de la primera mitad del siglo XX en España, que podría, además, inaugurar otras formas posibles de narrarla.

Como sucede a menudo con el trabajo de las mujeres artistas, la iconografía situada de Francis Bartolozzi en los *Dibujos de la guerra* no ha trascendido como relevante para historiar la Guerra Civil, ni se ha convertido en un referente de la historia del arte del periodo republicano, a pesar de que la artista estuvo presente en el Pabellón de la República de París. No ha entrado a formar parte de los grandes relatos objetivos porque se ha considerado menor o periférica, pues no se ocupa de la Historia con mayúsculas de la Guerra Civil, sino de escenarios y eventos cotidianos. Sin embargo, Bartolozzi realiza una interesante operación de traslado, pues sitúa a las madres y a las mujeres que cargan como sujetos protagónicos de la Guerra Civil, y reivindica estos espacios que han sido relegados del relato de la Historia por ser femeninos y cotidianos, como espacios y temáticas posibles de la "pintura de historia". Una operación que consiste en convertir el ámbito de lo personal en zona de ciencia y de saber, en un lugar más que legítimo desde el que crear arte.

Me interesa analizar cómo esta iconografía de lo materno está, en los trabajos de Horna o de Bartolozzi, estrechamente ligada a la huida como antesala del exilio. Los *Dibujos de la guerra* de Francis Bartolozzi, así como las imágenes que Kati Horna tomó en la Evacuación de Teruel, pueden leerse como representaciones del éxodo y como inicio de un exilio que no tardaría en llegar. Douglas y Rosón, al analizar las fotografías de desplazamientos forzados realizadas por Robert Capa durante la contienda, argumentan que el fotógrafo hace hincapié en la vulnerabilidad y en la interdependencia de los que huyen, poniendo en primer plano "las relaciones de cuidado que sostienen la vida y a las mujeres que las mantienen".<sup>35</sup>

Los cuerpos de las mujeres que marchan son, en los dibujos de Bartolozzi, cuerpos cansados. Cuerpos derrotados pero que exhiben una enorme potencia para seguir adelante. *Con la casa auestas* (1938) (Fig. 7), perteneciente a la sub-serie *Mujeres*, muestra en primer plano a una mujer que carga, pero que no se deja doblegar por el peso que soporta, sino que avanza decidida. La imagen, que quizá podríamos definir como andrógina, por poseer algunos rasgos que tradicionalmente se asocian a la representación de lo masculino, como la fuerza, la musculatura de sus brazos o el considerable tamaño de manos y pies, vuelve a repetirse en *Sin Fuerza* (1938) (Fig. 8), donde se acentúan todavía más el tamaño y la musculatura, convirtiendo el cuerpo inclinado de esta mujer que carga en una especie de coloso. La potencia y la fuerza del cuerpo femenino es frecuente también en algunas representaciones de mujeres realizadas por otras artistas contemporáneas a Bartolozzi, como por ejemplo Maruja Mallo, o la propia Juana Francisca. En estos cuerpos robustos y enérgicos se esconde una transgresión de los roles de género propios de la época, una posición de disidencia frente a la feminidad hegemónica y al estereotipo del

*ángel del hogar*. Los cuerpos de estas mujeres ocupan el espacio público, lo transitan y lo cruzan; se convierten en protagonistas de un momento histórico concreto, de otra cara de la guerra, una quizá menos narrada, menos fotografiada. A pesar de que su éxodo revela que han sido vencidas por el fascismo, estas mujeres muestran una enorme resistencia, y una enorme agencia, que Bartolozzi sitúa en la materialidad de sus cuerpos que cargan.



Fig. 7: Francis Bartolozzi, *Con la casa a cuestas*, 1938. Museo de Navarra.

Fig. 8: Francis Bartolozzi, *Sin Fuerzas*, 1938. Museo de Navarra.

En *Soledad (Sin Hogar)* (1938) (Fig. 9), una madre que carga una niña nos da la espalda mientras avanza cabizbaja. La carga le pesa y le inclina el torso hacia atrás: con la mano derecha sujeta firmemente a la niña y con la izquierda levanta un saco que contiene las pocas pertenencias que ha podido llevarse en su precipitada huida. Los ojos de la criatura que nos miran fijamente, son el *punctum* de esta imagen, aquello que me rapta, o, como diría Barthes "ese azar que en ella me despunta, que surge de la escena como una flecha que viene a clavarse y despierta mis sentimientos"<sup>36</sup>. Su mirada al frente, que es en realidad una mirada hacia atrás, anticipa la imposibilidad del retorno. La madre, que avanza, evita mirar atrás, niega la presencia de su mirada en la escena, y con este gesto niega también mostrar su rostro, el contacto visual con un potencial espectador, lo que provoca una ruptura, un corte en la visualidad entendida como relación entre quien mira y quien es mirada. La artista dibuja la agencia de esta madre que, en medio de la desposesión más absoluta, de la

pérdida, decide no mirarnos. Opta por no convertirse en una imagen más de un conflicto armado que en aquel momento fue uno de los más representados de la historia. Esta madre pone en crisis la imagen idealizada de la madre combativa y reafirma su subjetividad a partir de la desaparición, de la ocultación de su rostro, que desafía el ideal político de presencia y transparencia de significados. La madre combativa se convierte de nuevo en madre vulnerable, en madre resiliente, en madre que cuida y carga activamente. Bartolozzi muestra la maternidad en toda su crudeza: como carga que pesa y dificulta el avance, pero también como encuentro, como práctica relacional, como aquello que nos recuerda que somos siempre en relación a otro, y dependemos del otro y, por tanto, de una economía del cuidado.



Fig. 9: Francis Bartolozzi, *Soledad (Sin Hogar)*, 1938. Museo de Navarra.



Siempre he pensado que existe una fuerza y una potencia en aquello que no puede ser visualmente capturado, en aquello que se escapa y que elude la mirada. Una potencia que aquí es el gesto de una madre que decide situar a su hija en primer plano, que coloca su mirada (y por tanto su perspectiva y su subjetividad) como punto de fuga de la imagen. Pienso que la criatura, que ha sido definida anteriormente de forma automática como niño<sup>37</sup>, es una niña, porque Francis Bartolozzi la ha cubierto con un rebozo o manta de color rosa, lo que en mi opinión es una forma de subrayar su género, y de poner en primer plano la relación madre-hija, normalmente ocluida. Con este gesto, la artista produce otro desplazamiento en la representación hegemónica de lo materno, donde las madres suelen ser por defecto madres de niños. ¿Por qué le interesa subrayar, en este dibujo en específico<sup>38</sup>, que se trata de una niña?

La niña, los ojos de la niña, establecen un punto de contacto entre el pasado (el hogar y los afectos que se han debido abandonar, las expectativas puestas en La República como antesala de una sociedad más justa) y un futuro incierto que arranca en la derrota y en la desposesión material. Sin embargo, la madre que carga, que carga el peso de la niña y de las pocas pertenencias que ha decidido llevar, ancla el presente en esa materialidad, en el cuerpo de la niña que pesa y dificulta el avance, pero que al mismo tiempo marca un encuentro materno-filial, y propone una genealogía leída en femenino. Una genealogía basada en la transmisión de madres a hijas, pues, como señala Adrienne Rich: "Las madres y las hijas siempre han intercambiado —además del saber transmitido oralmente de la supervivencia femenina— un conocimiento subliminal, subversivo, anterior al lenguaje: el conocimiento que flota entre dos cuerpos iguales, uno de los cuales ha pasado nueve meses dentro de otro"<sup>39</sup>.

Francis sabía lo que significó la República para las mujeres. Aunque se hayan realizado lecturas despolitizadas de su figura<sup>40</sup>, la artista participó activamente en las Misiones Pedagógicas y en el Altavoz del Frente, y la mayor parte de artistas e intelectuales de los círculos que frecuentó tanto en Madrid como en Valencia, estuvieron fuertemente implicados en la causa republicana. Su padre, el también artista Salvador Bartolozzi, se exilió primero en Francia y luego en México. Francis había recibido una educación progresista en el Instituto Escuela de la Institución de Libre Enseñanza, y posteriormente estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde fue compañera de Remedios Varo o Delhy Tejero. Estuvo inmersa, por tanto, en ambientes donde se propiciaba una cierta emancipación femenina. Durante la guerra, la participación femenina en asuntos públicos fue mayor, pero los avances en materia de derechos de las mujeres que había traído la República, fueron bruscamente interrumpidos con la victoria fascista. La vida que le esperaba a Francis en Pamplona, ciudad natal de su marido en la que se instaló al final de la guerra, estaba

muy alejada del Madrid republicano y del Madrid de las modernas en el que se había formado y había dado sus primeros pasos como artista: "Al venir a Pamplona, parecía que habíamos retrocedido cien años"<sup>41</sup>. Francis vivió el resto de su vida en esta ciudad, donde se dedicó a la crianza y al cuidado de sus cuatro hijos, y continuó como pudo con su trabajo artístico, sola y en colaboración con su marido, aunque hay evidencias de que él se apropió de muchas de las obras que la artista realizó en este periodo, firmándolas con su nombre<sup>42</sup>. Esta usurpación de la autoría femenina, puede ser leída como correlato de la pérdida absoluta de derechos que para las mujeres implicó la dictadura franquista.

El dibujo *Soledad (Sin Hogar)* adquiere nuevas connotaciones a tenor de esta información. La derrota implica para esta madre un cambio de paradigma que la condena al exilio o al retiro de la vida pública. Por eso la niña es potencia, aparece figurada como potencia. Su mirada encarna un lugar de transitividad y transmisión de una genealogía matrilineal que funciona como punto de unión entre aquellas mujeres pioneras (protagonistas de un renacimiento cultural femenino), y muchas de nosotras, investigadoras que desde el momento actual y desde los feminismos, releemos sus trabajos y las citamos y autorizamos como nuestras precursoras. Nuria Capdevila-Argüelles habla sobre los "fantasmas generados por el pacto del olvido en el imaginario cultural español", más concretamente sobre "la presencia espectral del pasado femenino"<sup>43</sup>. Para la autora, hay una trayectoria de la emancipación femenina en España que puede ser rastreada, y que es compleja, porque tiene que ver con la ciudadanía privada femenina, con el estado fantasmal de la mujer en nuestra historia<sup>44</sup>, y con la ausencia de lo matrilineal en los procesos de formación. Este "mundo escondido de la cultura femenina española", que "se ha movido entre lo público y lo privado"<sup>45</sup>, muestra la existencia de un saber, que se ha ocultado en guaridas, en armarios, que se ha marchado al exilio, que se ha retirado de la vida pública o se ha escondido tras la firma del marido. Un saber que se filtra por grietas y agujeros, que se redescubre y se actualiza cuando cambian los modos en los que se leen los textos, las obras de arte y las imágenes. Las prácticas culturales de las mujeres nos enseñan que siempre es posible anexar otros espacios para el saber<sup>46</sup>, como espacios de resistencia frente al poder. Es aquí donde pueden rastrearse presencias espectrales y trayectorias de emancipación y agencia femenina, capaces de transmitirse de generación en generación, incluso dentro de un ámbito dictatorial. La mirada de la niña es una traza de este continuum: en ella se politiza la relación simbólica con la madre que carga, en contraposición al Edipo, y se pone en primer término la existencia de un legado de transmisión matrilineal.

Siguiendo a Mieke Bal, me preguntaré: ¿qué tipo de lecturas necesitamos aplicar para leer lo "no dicho", para recuperar lo que se ocluye, para

aproximarnos a la experiencia indecible?<sup>47</sup>. Lo indecible se torna omnipresente en la visualidad de la época, en las imágenes de carga, de miedo, de exilio, de huida, de trauma. Esta presente en el relato que hizo la artista valenciana Manuela Ballester de su marcha hacia el exilio en 1939, tras la caída de la República, donde ella misma era una madre que cargaba:

Yo salí con mis hijos Julieta en brazos y Ruy caminando. Venían igualmente, mi madre Rosa Vilaseca, mi cuñada Elisa Piqueras y mis hermanas Rosa y Josefina. El día de la partida era lluvioso y la neblina abundante. El caso es que nos perdimos por el camino. En fin, que pasamos la noche en los Pirineos (...). La llegada a Francia fue tremenda. El espectáculo dramático de mujeres clamando por sus hijos perdidos, muertos, fue impresionante.<sup>48</sup>

Lo no dicho aparece también en la acumulación de bebés que vemos en algunas instantáneas tomadas en la Maternidad de Elna<sup>49</sup> (Fig. 10), institución en la que nacieron numerosos niños y niñas de madres internas en los campos de concentración franceses, donde la tasa de mortandad de neonatos ascendía al 90%. O en una imagen tomada por Kati Horna en el centro de acogida de Vélez Rubio, en la que aparecen cinco bebés tumbados, casi apilados, en una mesa rectangular de reducido tamaño. Posteriormente la artista recortó las figuras de los bebés y compuso con ellas un fotomontaje, aplicando una técnica vanguardista que fuerza un quiebre estético y tuerce la crudeza de la representación. (Fig. 11)



Fig. 10: Bebés en la Maternidad de Elna, 1938-1944. La Maternité Suisse d'Elne. Association DAME.



Fig. 11: Kati Horna, *Escenas en un centro de acogida en Vélez-Rubio*, 1937.  
Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna.

Pero si hay una imagen que bordea lo indecible, es *el Cartel de Francia*, 1939 (Fig. 12) fotomontaje que Horna realiza en el exilio en París. Al fondo vemos imágenes de edificios en ruinas, que la fotógrafa había tomado en la Barcelona bombardeada, y en primer plano, una muñeca huye cargando a otra de menor tamaño. Es curioso que la huida, como testimonio de su propio exilio, sea figurada mediante una imagen de maternidad, que toma además la apariencia siniestra de estas muñecas. Las huellas marcan un recorrido que deja atrás la guerra y que inaugura el inicio de un exilio que llevó a Horna, como a Ballester, primero a Francia y después a México.



Fig. 12: Kati Horna, *Cartel de Francia*, 1939.  
Archivo Privado de Fotografía y Gráfica Kati y José Horna.

## Madre-miliciana

La historiadora Assumpta Montellà reproduce un relato que le contó la nieta de una miliciana catalana que dio a luz mientras estaba encerrada en el campo de concentración francés de Argelès-sur-Mer. Debido a que al final del embarazo fue trasladada a parir a la Maternidad de Elna, la criatura sobrevivió. Sin embargo, cuando la madre fue devuelta al campo tras dar a luz:

... el bebé de dos meses se debilitaba poco a poco, la madre no tenía apenas leche, y la tramontana, la conjuntivitis, la sarna, los piojos (...), todo se iba acumulando. Las autoridades del campo hacían oídos sordos a las peticiones de la madre para conseguir agua potable para hacer biberones. Los padres se desesperaban cada vez más de ser testigos de la muerte lenta de su bebé sin poder hacer nada. En el último día de vida de aquel pequeño, la miliciana, consciente de las pocas horas que le quedaban a su hijo, lo bañó en el mar con todo el amor de una madre. Una ola más y el sufrimiento se habría acabado (...).<sup>50</sup>

Para Montellà, quien decide contar esta historia para luchar contra el silencio y contra el miedo, aquella madre ahogó a su hijo por instinto maternal. Es obvio que se encontraba en una situación límite: a los estragos de una guerra (que además se había perdido), le siguieron el éxodo y el encierro en un campo de concentración en condiciones inhumanas. Me interesa pensar que, aunque el bebé fuera a morir igualmente, la madre actuó. Y su acto implicó una toma de agencia: en medio de la absoluta desposesión, la madre tomó el control de su propia vida y de la de su hijo, y se lo arrebató a quienes lo ostentaban. El relato da cuenta de que incluso en la situación más desesperada, la maternidad puede emerger como posición política y de agenciamiento. Esta madre llega hasta nosotras como madre-miliciana, aunando al fin dos representaciones femeninas que durante la contienda habían funcionado en contraposición. Su acto nos recuerda que la figura de la madre combativa también tiene límites, que en un mundo inhumano y asolado por el fascismo, una solo puede ser madre hasta donde se lo permite la historia, y que eso puede hacer que tengas que matar a tu propio hijo<sup>51</sup>.

Afirma Jacqueline Rose, a partir de la lectura de algunos relatos de madres esclavas, que, "Al igual que el aborto, el infanticidio era el modo más implacable de afirmar la autonomía de la persona, y una respuesta a la hostilidad del mundo<sup>52</sup>, y añade, citando a Shaw, que no dejaba de ser un acto "en beneficio de la maternidad misma": "porque era una decisión maternal; la decisión de no ser madre"<sup>53</sup>. La madre-miliciana devuelve la agencia a la madre combativa, que había sido instrumentalizada durante la contienda al servicio de la propaganda política, pero omitiendo en su representación la materialidad y la carga inherentes al trabajo materno y de cuidado, cuestiones que como hemos visto son centrales en las representaciones realizadas por Bartolozzi, Horna o Rubio. Las madres que pueblan este artículo, las madres que cargan, que cuidan, que avanzan..., reinscriben por medio de la maternidad un agenciamiento de aquello que les es propio y que ha sido ocluido por el discurso hegemónico de lo materno. Las madres que cargan arrebatan la maternidad a la retórica propagandística de ambos bandos, y la sitúan como lugar de emergencia de lo político. Se desmarcan de la madre abnegada de la ideología fascista, pero también de la madre combativa republicana, y nos proponen detenernos a mirar a las madres, a escuchar las historias que las dignifican.

## Bibliografía

Alix, Josefina. 1987. *Pabellón Español de 1937. Exposición Internacional de París*. Madrid: MNCARS.

Alted Virgil, Alicia y Fernández Martínez, Dolores. 2014. *Tiempos de exilio y solidaridad. La Maternidad Suiza de Elna (1939-1944)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Arkininstall, Christine. 1997. "Rhetorics of Maternity and War in Ángela Figuera's Poetic Work". *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 21 (3): 457-478.

Bal, Mieke. 2006. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam University Press.

Barthes, Roland. 1989. *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós.

Bender, Rebecca M. 2012. "Maternity Ward Horrors: Urban Motherhood in Carmen de Burgos's *La rampa* (1917)." *Cincinnati Romance Review* 34: 79-96.

Bender, Rebecca M. 2013. [\*First-wave Spanish feminism: Negotiating the changing faces of motherhood and maternity through narrative\*](#). PHD Disertation: The Pennsylvania State University

Capdevila-Argüelles, Nuria. 2008. *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y Horas.

Capdevila-Argüelles, Nuria. 2013. *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Librería de Mujeres, Horas y Horas.

Carnés, Luisa. 1936. "Nueva cultura para el frente y la retaguardia". *Estampa*, 455, 3 de octubre.

Cavarero, Adriana. 2013. *Inclinazioni. Critica della rettitudine*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Ettinger, Bracha. 2007. "From Proto-Ethical Compassion to Responsibility: Besideness and the Three Primal Mother-Phantasies of Not-Enough-ness, Devouring and Abandonment". *Athena*, 2: 100-145.

Ettinger, Bracha. 2006. *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota.

García, Manuel. 2014. *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*. Valencia. Universitat de València.

Garbayo-Maeztu, Maite. 2018. "[Maternidad, arte y precariedad: estrategias desde la vulnerabilidad](#)". *Arte y Políticas de Identidad*, 19: 67-82.

Johnson, Roberta and Castro, Olga. 2018. First-Wave Spanish Feminism Takes Flight in Castilian-, Catalan-, and Galician-Speaking Spain, in Johnson, Roberta and Bermúdez, Silvia (Eds.) *A New History of Iberian Feminisms*. University of Toronto Press, 221-235.

Johnson, Roberta. 2018. Equality and Difference Feminisms in the Castilian and Catalan Areas of Spain, in Johnson, Roberta and Bermúdez, Silvia (Eds.) *A New History of Iberian Feminisms*. University of Toronto Press, 317-327.

Kirkpatrick, Susan. 2003. *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898 - 1931*. Madrid: Cátedra.

Lozano Bartolozzi, M<sup>a</sup> del Mar. 2001. "Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varo". *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga: CEDMA, 298-328.

Lozano Úriz, Pedro. 2007. *Un matrimonio de artistas: Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Ludmer, Josefina. 1985. Tretas del débil, en González, P. y Ortega E. (Eds.) *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.

Marchevska, Elena and Walkerdine, Valerie (eds.). 2020. *The Maternal in Creative Work. Intergenerational Discussions on Motherhood and Art*. London: Taylor & Francis (Routledge).

Molina Taracena, Pilar. 2020. "La imagen de España como madre". En Molina Taracena, Pilar (Ed.). *La poesía de la guerra civil española: Una perspectiva comparatista*. New York: Peter Lang.

Montellà, Assumpta. 2018. *La Maternitat d'Elna*. Barcelona: Ara Llibres.

Montseny, Federica. 1927. "La mujer, problema del hombre", V. *La Revista Blanca*, nº. 97, 1 junio 1927.

Nash, Mary. 1996. "Pronatalismo y maternidad en la España franquista", en Bock, Gisela y Thane, Pat (Eds.): *Maternidad y políticas de género. La mujer en los Estados del bienestar europeos, 1880-1950*. Madrid: Cátedra, 279-307.

Nash, Mary. 1999. *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Barcelona: Taurus.

Rich, Adrienne. 2019. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños.

Robbins, Jill. 2000. "La mujer en el umbral. La simbología de la madre en la poesía de Ángela Figuera". *Anales de la literatura española contemporánea*, 25 (2): 557-585.

Rose, Jacqueline. 2018. *Mothers: An essay on love and cruelty*. London: Faber & Faber Ltd.

Rosón, María & Douglas, Lee. 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.

Sánchez Saornil, Lucía. 1937. La maternidad bajo el signo de la Revolución, *Umbral*, 12, 2 de octubre de 1937: 8-9.

Shaw, Stephanie J. 1994. "Mothering under Slavery in the Antebellum South". Gleen, Evelyn Nakano, Ghang, Grace y Forcey, Linda Rennie (Eds.) *Mothering: Ideology, Experience, and Agency*. London: Routledge, 237-258.



---

## Notas

<sup>1</sup> Este artículo ha sido realizado con el apoyo de una estancia postdoctoral de la Universitat Oberta de Catalunya.

<sup>2</sup> La escritora Luisa Carnés describía de forma entusiasta en la revista *Estampa* la labor del Altavoz del Frente: *Altavoz del Frente recoge, por medio del cine, del teatro, de la fotografía, del artículo periodístico y de la pintura y el dibujo, la lucha en los frentes, y luego muestra esta lucha a la retaguardia laboriosa* ('Mirad: así se aplasta en la vanguardia al fascismo'). Y viceversa: *capta la labor entusiasta de la retaguardia y la ofrece, valiéndose de sus medios de difusión, a los luchadores de los diversos frentes de combate* ('Ved cómo se echan en la retaguardia los cimientos de una España nueva, cómo se prepara a vuestros hijos de un porvenir feliz'). (L. Carnés, "Nueva cultura para el frente y la retaguardia". *Estampa*, 455, 3 de octubre 1936.)

<sup>3</sup> Francis Bartolozzi pudo salir de Valencia rumbo a Pamplona, junto con su marido, el también pintor Pedro Lozano y su cuñada Carmen Lozano, gracias a un salvoconducto firmado en Valencia el 11 de abril de 1939. El padre de Pedro Lozano se encargó de las gestiones, pues era amigo personal de Pío Loperena, ayudante del General Aranda, quien comandó la toma de Valencia por el ejército nacional. (P. Lozano Úriz, *Un matrimonio de artistas: Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p. 32).

<sup>4</sup> P. Lozano Úriz, *Un matrimonio de artistas: Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p. 46.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 203.

<sup>6</sup> D. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1995, p. 326.

<sup>7</sup> Juana Francisca Rubio y Francis Bartolozzi fueron las dos únicas mujeres cuyos trabajos estuvieron presentes en el Pabellón de la República de 1937, entre un total de 98 artistas.

<sup>8</sup> Esta estampa se incluyó en el álbum *Recuerdos de España*, que se editó específicamente para el Pabellón, y podía adquirirse en la librería.

<sup>9</sup> M. Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, Barcelona, 1999.

<sup>10</sup> J. Robbins, "La mujer en el umbral. La simbología de la madre en la poesía de Ángela Figuera". *Anales de la literatura española contemporánea*, 25 (2), 2000, pp. 557-585.; P. Molina Taracena, "La imagen de España como madre", en P. Molina Taracena, (Ed.). *La poesía de la guerra civil española: Una perspectiva comparatista*, Peter Lang, New York, 2020, pp. 231-248.; R. M. Bender, "Maternity Ward Horrors: Urban Motherhood in Carmen de Burgos's *La rampa* (1917)." *Cincinnati Romance Review* 34, 2012, pp. 79-96.; R.M., Bender, [First-wave Spanish feminism: Negotiating the changing faces of motherhood and maternity through narrative](#). PHD Dissertation: The Pennsylvania State University, 2013.

<sup>11</sup> M. Rosón y L. Douglas, "The things they carried: a gendered rereading of photographs of displacement during the Spanish Civil War", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21(4), 2020, pp. 459-483.

<sup>12</sup> M. Garbayo-Maeztu, "[Maternidad, arte y precariedad: estrategias desde la vulnerabilidad](#)". *Arte y Políticas de Identidad*, 19, 2018, pp. 67-82.

<sup>13</sup> M. Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, Barcelona, 1999, p. 64.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>15</sup> B. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*. University of Minnesota, 2006.

<sup>16</sup> B. Ettinger, "From Proto-Ethical Compassion to Responsibility: Besideness and the Three Primal Mother-Phantasies of Not-Enough-ness, Devouring and Abandonment". *Athena*, 2, 2007, pp. 100-145.

<sup>17</sup> N. Capdevila-Argüelles, *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Horas y Horas, Madrid, 2008, p. 145.

<sup>18</sup> P. Lozano Úriz, *Un matrimonio de artistas: Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Gobierno de Navarra, Pamplona, 2007, p.71.

<sup>19</sup> M. Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, Barcelona, 1999, p. 71.

<sup>20</sup> M. Rosón y L. Douglas, "The things they carried: a gendered rereading of photographs of displacement during the Spanish Civil War", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21(4), 2020, p. 474.

<sup>21</sup> En este caso concreto, se dan además otras circunstancias, pues como señala Mary Nash: "se puede advertir un universo decididamente masculino en el imaginario de guerra y la representación de la maternidad. (...) Las hijas permanecen invisibles en estas imágenes de la maternidad: A ellas no las llamaban a filas, y de ese modo su contribución al esfuerzo bélico no se perfila ni figura visiblemente. Los hijos constituían la principal preocupación y eran la finalidad primordial dentro de la simbolización de la maternidad dedicada al esfuerzo bélico". (M. Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, Barcelona, 1999, p. 70)

<sup>22</sup> A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*. Raffaello Cortina Editore, Milano, p. 15.

<sup>23</sup> E. Marchevska, and V. Walkerdine, (eds.). *The Maternal in Creative Work. Intergenerational Discussions on Motherhood and Art*. Taylor & Francis (Routledge), London, 2020.

<sup>24</sup> F. Montseny, "La mujer, problema del hombre", *V. La Revista Blanca*, nº. 97, 1 junio 1927, p. 108.

<sup>25</sup> S. Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898 - 1931*. Cátedra, Madrid, 2003, p. 25.

<sup>26</sup> Sin duda la maternidad es un tema fundamental para entender el lugar que ocupan las mujeres en la modernidad española, pues fue la piedra angular en torno a la que giraron las teorizaciones científicas y filosóficas sobre lo femenino, que en el nuevo paradigma moderno sustituyeron a las concepciones morales y eclesíásticas que habían determinado hasta entonces los destinos de las mujeres. Como analiza ampliamente Nash (1999), el discurso científico y médico reafirmó también la primacía de la maternidad y la vida familiar como destino de la mujer. En España, Gregorio Marañón fue una de las figuras clave de esta corriente, justificando médicamente la centralidad de la maternidad como misión fundamental en la vida de la mujer, incompatible con el desarrollo de una actividad profesional. A pesar de la contestación a esta teoría por parte de algunas mujeres intelectuales (como Carmen de Burgos, María de la O Lejárraga, Margarita Nelken o Lucía Sánchez Saornil, entre otras), lo cierto es que caló en el imaginario colectivo, hasta el punto de que, con el tiempo, se convirtió en fundamental dentro del ideario del régimen dictatorial que se instaurará tras el final de la Guerra Civil.

<sup>27</sup> R.M., Bender, [First-wave Spanish feminism: Negotiating the changing faces of motherhood and maternity through narrative](#). PHD Disertation: The Pennsylvania State University, 2013, p. 8.

<sup>28</sup> M. Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus, Barcelona, 1999, p. 49.

<sup>29</sup> R. Johnson, "Equality and Difference Feminisms in the Castilian and Catalan Areas of Spain", en R. Johnson and S. Bermúdez, (eds.) *A New History of Iberian Feminisms*. University of Toronto Press, 2018, p. 319.

<sup>30</sup> R. Johnson y O. Castro, "First-Wave Spanish Feminism Takes Flight in Castilian-, Catalan-, and Galician-Speaking Spain", en R. Johnson and S. Bermúdez, (eds.) *A New History of Iberian Feminisms*. University of Toronto Press, 2018, p. 232.

<sup>31</sup> N. Capdevila-Argüelles, Nuria, *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Horas y Horas, Madrid, 2008, p. 22.

<sup>32</sup> La atención a la maternidad parece ser frecuente en los escritos de las feministas españolas de la llamada primera ola. El feminismo español en aquel momento, como sugiere Rebeca Bender, muestra características híbridas que contradicen el modelo de oposición entre la orientación liberal (igualdad de derechos) y la orientación materna (social). De hecho, según ella, la mayoría de las mujeres españolas no rechazaron por completo la maternidad, ni la rebajaron como experiencia femenina tradicional (R. M. Bender, 2013, p.10). Su interpretación cuestiona la creencia generalizada de que el feminismo llegó a España con mucho retraso y fue un movimiento débil y conservador, lo que permite pensar que quizá se enfocó en cuestiones que, en aquel momento, y en relación al feminismo europeo y estadounidense, podríamos considerar marginales. La autora sugiere que las apropiaciones feministas de los valores maternos y de la maternidad fueron los puntos precisos en los que podemos percibir una ideología feminista radical que amenazaba los fundamentos mismos de la sociedad patriarcal española (*Ibid.*, p. 5). Desde este incipiente estudio de imágenes de madres que aquí presento, me atrevo a aventurar que quizá un análisis más profundo de la maternidad en las prácticas culturales (y no únicamente en la literatura) de la época, nos ayudará seguramente a avanzar en la hipótesis de Bender.

<sup>33</sup> J. Alix, Josefina, *Pabellón Español de 1937. Exposición Internacional de París*. MNCARS, Madrid, 1987, p. 148.

<sup>34</sup> Este dibujo forma parte de la Colección de Carteles de la Guerra Civil Española existente en Brandeis University, formada por más de 250 posters antifascistas, enviados o transportados a casa por voluntarios estadounidenses en la Guerra Civil española.

<sup>35</sup> Texto original "the relationships of care that sustain life and the women who maintain them", en M. Rosón y L. Douglas, "The things they carried: a gendered rereading of photographs of displacement during the Spanish Civil War", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21(4), 2020, p. 471.

<sup>36</sup> Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 45.

<sup>37</sup> P. Lozano Úriz 2007, p.208.

<sup>38</sup> En la mayor parte de sus representaciones maternas, el género de las criaturas es neutro, pero también en *Sólos* (1938), Bartolozzi utiliza el recurso de la manta rosa para identificar a una niña, que en este caso está acompañada también por una muñeca rosa.

<sup>39</sup> A. Rich, Adrienne, *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, Traficantes de sueños, Madrid, 2019, p. 293.

<sup>40</sup> Su nieto, Pedro Lozano Úriz, quien realizó su tesis sobre la vida y la obra de Francis Bartolozzi y de Pedro Lozano, señala que ni la artista ni su marido se implicaron políticamente, a pesar de que ambos formaron parte del Altavoz del Frente (Lozano Úriz, 2007, p. 45). Para corroborar su afirmación, el autor cita varias declaraciones de Francis Bartolozzi en entrevistas concedidas a la prensa, como esta, de 1996: "Yo no me metí nunca en los líos de la política. Es más, los dibujos de la retaguardia en la zona roja, podían haber sido de cualquier otra guerra". En mi opinión, esta supuesta despolitización no es más que el resultado del régimen de miedo, represión, ocultación de la historia y continuismo que fue propio tanto de la dictadura como de la transición, y que se ha prolongado hasta fechas más bien recientes. La despolitización de muchos ciudadanos —incluso de aquellos que estuvieron políticamente implicados con la izquierda en el pasado— responde a la naturalización derivada de convivir por tantos años con este relato oficial. Lozano Úriz afirma también en su libro que Rodolfo, el cuñado de Francis, contaba que en los años cincuenta y sesenta el matrimonio seguía siendo vigilado por su pasado republicano (2007, p. 46).

<sup>41</sup> M.M. Lozano Bartolozzi, "Artistas plásticas españolas entre las dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varo", en *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, CEDMA, Málaga, 2001, p. 307.

<sup>42</sup> P. Lozano Úriz, 2007, p. 93.

<sup>43</sup> N. Capdevila-Argüelles, *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*, Librería de Mujeres, Horas y Horas, Madrid, 2013, p. 30.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>46</sup> J. Ludmer, "Tretas del débil", en P. González. y E. Ortega (eds.) *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Ediciones Huracán, Río Piedras, 1985, p. 53.

<sup>47</sup> M. Bal, Mieke, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam University Press, 2006, p. 63.

<sup>48</sup> Manuela Ballester entrevistada en M. García, 2014. *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Universitat de València, Valencia, 2014, p. 160. (Ballester en García, 2014, 160).

<sup>49</sup> La Maternidad de Elna fue una institución humanitaria fundada en 1939 por la enfermera suiza Elisabeth Eidenbenz, en la que nacieron 597 niños y niñas, cuyas madres, refugiadas de la Guerra Civil Española, estaban internas en los campos de concentración. Estaba situada en las afueras del municipio de Elne (Pirineos Occidentales, Francia), a pocos kilómetros del campo de concentración de Argelès-sur-Mer. También nacieron en ella hijos e hijas de mujeres judías que huían del nazismo. La Maternidad fue clausurada por la Gestapo en 1944. Para más información sobre la Maternidad de Elna, revisar el estudio de Alted Virgil, A. y Fernández Martínez, D., *Tiempos de exilio y solidaridad. La Maternidad Suiza de Elna (1939-1944)*: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2014.

<sup>50</sup> A. Montellà, Assumpta, *La Maternitat d'Elna*, Ara Llibres, Barcelona, 2018, p. 169.

<sup>51</sup> J. Rose, *Mothers: An essay on love and cruelty*, Faber & Faber Ltd., London, 2018, p. 92.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>53</sup> S.J. Shaw, "Mothering under Slavery in the Antebellum South", en E.N. Gleen *et alt.*, *Mothering: Ideology, Experience, and Agency*, Routledge, London, 1994, p. 249.