

PRESENCIAS E IMÁGENES FEMENINAS EN *GACETA DE ARTE* (SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1932-1936)

FEMALE PRESENCE AND IMAGES IN *GACETA DE ARTE* (SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1932-1936)

Yolanda Peralta Sierra*

RESUMEN

Esta comunicación aborda la presencia de mujeres en *Gaceta de Arte* (Santa Cruz de Tenerife, 1932-1936) desde varias vertientes. Se analizan las colaboraciones femeninas en la revista en el campo de la crítica artística —tradicionalmente vetado a las mujeres— y los contenidos temáticos dedicados a creadoras de la época, a sus obras literarias y artísticas o su actuación profesional en el cine, la música, la literatura, la poesía o el arte. Asimismo, se estudian los estereotipos femeninos que la revista refleja a través de imágenes y textos, iconografías y arquetipos que responden a los cambios sociales que se estaban produciendo en las actitudes y en la mentalidad de la época, en relación a la cuestión de los géneros.

PALABRAS CLAVE: *Gaceta de arte*, feminismo, género, mujeres artistas.

ABSTRACT

The aim of this presentation study is to examine the presence of women in the *Gaceta de arte* magazine (Santa Cruz de Tenerife, 1932-1936) from several points of view. We have analysed women's collaborations with the magazine in the field of art criticism —from which women were traditionally excluded— as well as articles focussing on women's creations, including subjects relating to their works of literature, music, cinema, poetry and art. This research also studies female stereotypes reflected in images and texts, archetypes that respond to the social changes that were taking place, relating to gender issues, in the attitudes and mentality of people at that time.

KEYWORDS: *Gaceta de arte*, feminism, gender, women artist.

El 1 de febrero de 1932 ve la luz el primer número de *Gaceta de arte*, un pliego de cuatro páginas en formato tabloide que nace como “Expresión contemporánea de la sección de literatura del Círculo de Bellas Artes”, aglutinando en su equipo inicial de redactores a un grupo de intelectuales, pertenecientes en su mayoría a la sección de literatura del Círculo: Pedro García Cabrera, Domingo Pérez Minik, Domingo López Torres, Agustín Espinosa, Óscar Pestana Ramos, Francisco Aguilar y José Arozarena. En abril de 1933 la revista cambia su subtítulo por el de “Revista Internacional de Cultura” y su cuerpo de redactores, del que no formaba parte ninguna mujer, se desvincula del Círculo de Bellas Artes de Tenerife.



Amor Lozano leyendo *Gaceta de Arte*.
Fondo Westerdahl. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.

*Profesora-tutora de Historia del Arte. Universidad Nacional de Educación a Distancia-Tenerife. Conservadora de TEA-Tenerife Espacio de las Artes. Avenida San Sebastián, nº. 8. 38003 Santa Cruz de Tenerife. España; Teléfono: +34922849066; Correo electrónico: yperalta.tea@tenerife.es

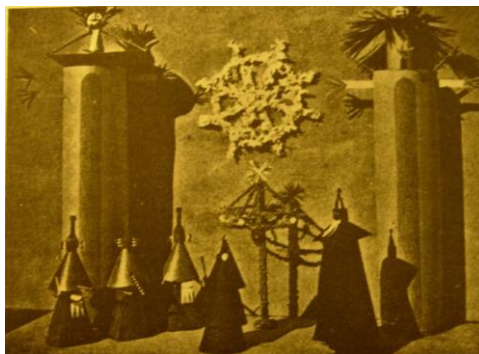
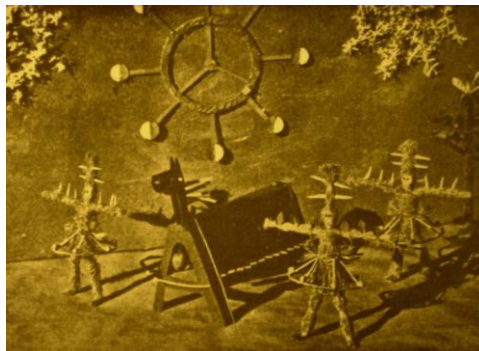
Del fondo fotográfico de Eduardo Westerdahl forma parte una fotografía de Amor Lozano, componente del grupo *Pajaritas de Papel*,¹ leyendo el número 24 de *Gaceta de Arte*, publicado en 1934. Esta imagen simboliza el lugar al que fueron relegadas las mujeres en el proyecto de *Gaceta de Arte*, que aunque gestado inicialmente en un ámbito privado y doméstico, la casa de Carmen Rosa Guimerá, tenía un carácter evidentemente público, tal y como recuerda Domingo Pérez Minik:

presentaba en su haber una inusitada actividad artística, lúdica y amistosa, que se mantuvo hasta el advenimiento de la República, en que esta generación de hombres ya muy politizada se encaminó por otros derroteros, la calle, la vida cívica y la revista “Gaceta de Arte” que, de cierta manera, en esta casa de Carmen Rosa Guimerá tuvo su primera plataforma expansiva, como proyecto que se va fraguando (...).²

Cuando las actividades del grupo toman un cariz más político, más cívico y deciden trasladarse del ámbito de lo privado al ámbito de lo público, canalizadas a través de una publicación, las mujeres desaparecen en ese proceso de transición, pasando a ocupar el papel de lectoras, o en el mejor de los casos, participando de forma secundaria en el proyecto de *Gaceta de Arte*. Es el caso de Hilda Gómez-Camacho Gonçalvez, que realizó traducciones del inglés para la revista,³ haciendo asimismo las veces de intérprete en entrevistas como la que Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl mantuvieron con Bertrand Russel en un hotel del Puerto de la Cruz, en el que pasaba unos días de descanso.⁴

PRESENCIAS FEMENINAS EN *GACETA DE ARTE*

La revista recoge tres firmas de colaboradoras, entre ellas una española, una francesa y una americana, destacadas mujeres de la época: Gertrude Stein, Gabrielle Buffet Picabia y Maruja Mallo. De la escritora y mecenas norteamericana Gertrude Stein⁵ (1874-1946) publicó *Gaceta de Arte* dos textos centrados en dos de las figuras más destacadas del cubismo: un artículo titulado “Vida y muerte de Juan Gris” y el poema *If I told him* dedicado a Picasso que había sido ya publicado en la revista *Ómnibus* (Berlín, 1931).⁶ *Gaceta de arte* ofreció asimismo a sus lectores un artículo escrito por Gabrielle Buffet Picabia,⁷ segunda esposa de Picabia, centrado en el análisis de la obra de la pintora Sophie Taeuber Arp.



Maruja Mallo, diseños escenográficos para la ópera Clavileño. Gaceta de Arte, número 34, marzo de 1935, p. 1.

En el año 1935, la revista publica un texto enviado por Maruja Mallo titulado “Escenografía”,⁸ ilustrado con dos de los diseños escenográficos realizados por la propia artista para la ópera *Clavileño* de Rodolfo Halffter, basada en un episodio del Quijote y cuyo estreno estaba previsto, según recogía el pie de foto, para el verano de 1936 “en el auditorium de la residencia de estudiantes, organizado por la sociedad de cursos y conferencias”. Para los decorados y figurines de esta ópera, como describe Consuelo de Gándara, la pintora diseñó:

graciosas figuras realizadas con materias naturales: madera, esparto, cellones de lana, paja, serrín y corcho. El caballo, los músicos, Malambruno, la condesa Trifaldi y Trifaldín son personajes estilizados que componen una encantadora familia con sus capirotos, faldellines y colas de paja. Las formas y volúmenes están sometidos al imperativo de los materiales, que son, en definitiva, los protagonistas. El cono, el cilindro, el cubo, sirven de soporte a estas materias humildes y populares y se convierten en graciosas figuras.⁹

En esta época era habitual que los artistas colaboraran en el mundo del teatro diseñando decorados, carteles, trajes para la escena y escenografías.¹⁰ El interés de Mallo por este campo la llevó a trasladarse a París, a finales de 1931, para estudiar escenografía y perfeccionar la técnica de los diseños teatrales, con una pensión concedida por la Junta de Ampliación de Estudios. Meses antes de su visita a la capital francesa, en una entrevista concedida a la periodista Josefina Carabias, Mallo señalaba cual era el objetivo principal de su viaje:

Quisiera también ver y aprender escenografía. Este es uno de los planes que llevo a París. Me interesa mucho. Sobre todo, creo que en escenografía se pueden hacer muchas cosas nuevas.¹¹

La colaboración de Maruja Mallo en *Gaceta de Arte* se centró, no solo en el envío de artículos, sino también en la remisión de información sobre sus exposiciones y numeroso material para la revista, fundamentalmente fotografías, a Eduardo Westerdahl, con quién mantuvo una dilatada relación epistolar y cuya amistad se remonta a la década de los veinte.¹² Una de estas fotografías, realizada por su hermano Justo Gómez González durante el verano de 1929 en la cabaña de la pintora en el pueblo de Cercedilla, se publicó en el número 20 con el pie de foto “la pintora Maruja Mallo y su tema”.



Maruja Mallo, 1929.
Gaceta de arte, n.º 20, octubre de 1933, p. 3.

En ella el rostro de Mallo aparece enmarcado por una ventana en una puerta rústica de madera, alrededor de la cual se han clavado cardos y calaveras de ovejas y burros, sobre la que hay escrito con tiza o pintura blanca la siguiente frase “Maruja Mallo. España, sotanas y...”.¹³ Para esta fotografía, como en otras muchas, Mallo posa asociada a actividades y objetos vinculados con la estética de la Escuela de Vallecas, ofreciendo una imagen de mujer que se comporta fuera de los límites de lo se consideraba una correcta conducta femenina. Esta fotografía puede interpretarse como la representación de la nueva identidad que Mallo se había forjando, en la que género y nacionalidad eran elementos “cruciales”.¹⁴

Westerdahl correspondía a estos envíos de fotografías y textos con ejemplares de *Gaceta de Arte* y libros como *Crimen* de Agustín Espinosa o *Transparencias fugadas* de Pedro García Cabrera.¹⁵ Esta última obra, editada en 1934 por la propia revista, incluía en la portada una viñeta que Mallo había realizado para la ocasión, en la línea de otras de sus ilustraciones para libros como *Hollywood* (1930) de Xavier Abril publicado por Ediciones Ulises o *Cadera del insomnio* de Tomás Seral editado en 1935 por Gráficas Minerva.¹⁶ Llegados a este punto llama la atención que la artista no colaborara con dibujos, viñetas e ilustraciones en *Gaceta de Arte* tal y como hacía, desde febrero de 1934, en la *Revista de Occidente*.

La pintora sentía una gran simpatía y admiración por *Gaceta de Arte*, según manifestó en algunas de sus cartas, por su orientación y porque recogía “todos los valores conscientes de Europa”,¹⁷ llegando a implicarse de forma personal en la publicación facilitándole a Westerdahl direcciones de pintores y artistas amigos, a los que en ocasiones solicitaba que enviaran fotografías de sus obras directamente al crítico:

He hablado a dos plásticos para que le envíen fotografías. Tienen gran interés su pintura y su escultura.¹⁸

En otra de las cartas dirigidas a Westerdahl, Mallo escribe:

Próximamente hablaré a otro plástico de gran talento, Benjamín Palencia, que con Picasso, Miró, Juan Gris, Dalí y Boreas forman el único grupo consciente y auténtico en la plástica nueva en Europa. Ya hablaré en la Universidad y otras revistas de *Gaceta de Arte*.¹⁹

Mallo fue sin duda una gran embajadora de *Gaceta de Arte* en la península y en Europa, labor que se reconoce desde las páginas de la revista:

(...) queremos dedicar un saludo cordial a cuantos periódicos y escritores, extranjeros y españoles se han ocupado de nuestra obra con atención dedicándole elogios que agradecemos, vivamente (...) a (...) Norah Borges y Maruja Mallo, de Madrid.²⁰

Gaceta de Arte abordó a través de textos, críticas, artículos, noticias y reseñas las obras literarias y artísticas realizadas por mujeres o su actuación profesional en campos como el cine, la música, la literatura, la poesía o la pintura, analizando las aportaciones literarias, artísticas y cinematográficas de destacadas mujeres de distintos países y de diversa procedencia. Los firmantes de estas críticas, artículos y noticias eran los redactores y algunos de los colaboradores asiduos de la revista: Domingo Pérez Minik, Domingo López Torres, Eduardo Westerdahl, Guillermo de Torre y Emeterio Gutiérrez Albelo.

Con motivo de la publicación de *Júbilo*, segundo libro de poemas de Carmen Conde,²¹ ilustrado por Norah Borges y con prólogo de Gabriela Mistral, la sección “Índice de libros” incluyó una breve reseña en la que se perfilan las características de la intervención femenina en el ámbito de la poesía:

La crítica anota sobre esta obra el delicado polvillo de feminidad que Carmen Conde ha dejado en sus diminutas construcciones, y que bien pudieran obedecer a radiaciones de mujer en cinta. No nos interesa, sin embargo, este problema causal sino hacer alto en la aportación que hace a nuestra literatura la intervención de la mujer en el poema, moviéndose en sus límites de delicadez y fervor materno por el objeto.²²

La literatura inglesa en *Gaceta de Arte* fue abordada por Domingo Pérez Minik, dedicando dos de sus artículos al análisis de la obra de las escritoras británicas Catherine Mansfield y Rosamond Lehmann. Junto a estos textos y escritos en los que se analiza la producción literaria femenina, la revista incluyó en sus páginas breves reseñas en las que se comentan las actuaciones profesionales de algunas mujeres, como por ejemplo la que da cuenta del recital de música moderna que Lola de la Torre dio en la residencia de estudiantes de Madrid.²³ *Gaceta de Arte* se interesó también por el cine²⁴ y por algunas de sus actrices, publicando dos poemas de Emeterio Gutiérrez Albelo dedicados a dos destacadas actrices extranjeras, mitos femeninos del momento: Brigitte Helm y Greta Garbo. El primero de ellos, titulado “Minuto a Brigitte Helm”, inspirado en una secuencia de la película *Metrópolis*, está dedicado a la actriz alemana protagonista del film de Pabst *La Atlántida* (1932). En el segundo, titulado “Rapto de Greta Garbo”,²⁵ la actriz, objeto de deseo del poeta, es raptada durante la proyección de una de sus películas. En un artículo titulado “Conducta funcional del cine”, en el que Westerdahl reflexiona acerca del estado del cine de aquellos años, la figura de Greta Garbo se erige en “la figura genérica de un film capitalista”, “una figura de por sí inmóvil”.²⁶

Las referencias a la producción artística femenina en *Gaceta* se centraron en Maruja Mallo, Norah Borges, Valentine Hugo, Kathe Kollwitz, Alice Lex Nerlinger y Sophie Taeuber Arp, aunque también se mencionan a artistas como Ángeles Santos, Rosario Velasco, Eva Aggerholm de Vázquez Díaz, o Juana Dorta y a las fotógrafas alemanas Aenne Biermann y Germaine Krull, la italiana Tina Modotti y la mexicana Lola Álvarez Bravo, estas últimas citadas por Guillermo de Torre en un artículo dedicado a “La fotografía animista”.²⁷

Kathe Kollwitz y Alice Lex-Nerlinger

La escultora y grabadora Kathe Kollwitz es sin duda una de las creadoras más referidas por Eduardo Westerdahl en sus artículos. En el titulado “Tendencias horrorosas y heroicas en la pintura social”, centrado en el análisis de la obra de algunos artistas vinculados con el movimiento social alemán como Dix, Grosz o la propia Kollwitz, el crítico califica a ésta última de artista que representa “una humanidad hambrienta, modelos del paro obreros, madres anémicas y niños raquíticos”. En el texto Westerdahl recuerda asimismo su visita a la exposición de la *Schloss Bellevue* en Berlín en 1931 durante su viaje a Europa, en la que quedó impresionado por la obra de Oscar Nerlinger, Adolf Koeglsperger, Paul Fuhrmann y Alice Lex:

En todos ellos reaparece (...) una fuerza, un valor, una expresión heroica de la vida. Plásticamente una nueva pintura heroica tiene a su favor, la perspectiva de ángulo que logra masas monumentales. Este tomavista se ha venido empleando con gran éxito en la fotografía y en buena parte del cine moderno (...) Pero no ya en la forma plástica sino en el espíritu de las obras, (...) aparece un levantamiento. Ya no es la crítica, el sarcasmo, el cadáver, el hambre; ahora es la cárcel, el obrero, el político, el trabajo, la lucha –artículo 218- contra una ley que prohíbe el aborto y cuyo tema se encuentra repetidamente en la pintura (...) Todos actuando sobre el tema social y tan separados de otros cuatro: Dix, Grosz, Kollwitz y Barlach.²⁸

La impresión que le causa la obra de Alice Lex durante su visita a la ya mencionada exposición de Berlín quedó recogida por Westerdahl en sus notas escritas en septiembre de 1931:

Alice Lex endurece el carácter social del grupo con su lienzo “Artículo 218” retirado de la sala por la censura, a pesar de figurar las obras de Scholz una con el mismo título (218) y otra “Madre”, que son los más característicos exponentes del carácter terrorista de parte de la pintura social. El artículo 218 prohíbe el aborto. Contra esto trabaja el arte social (...). Mientras Alice Lex coloca sus figuras de mujeres en el derribo de una cruz con cierta preocupación rítmica, sin separarse de una geometría luminosa, Scholz expone una tela desgarrada, colorista y de una potencia social que es casi todo un partido destructor en marcha.²⁹



Alice Lex-Nerlinger, Artículo 218.
Gaceta de Arte, n.º. 6, julio de 1932, p. 1.

El “artículo 218” al que hace referencia Westerdahl es el nombre de la ley antiaborto alemana conocida como “el párrafo 218” y el título de una obra de Lex-Nerlinger. En 1931, año en el que el crítico visita la exposición de la *Schloss Bellevue* de Berlín, tuvo lugar en Alemania un gran debate público sobre el aborto. Muchos artistas, incluidas Käthe Kollwitz y Alice Lex-Nerlinger, contribuyeron con sus trabajos a una exposición itinerante titulada *Frauen in Not (Women in Need)*, que fue promovida por el periódico feminista *Der Weg der Frau*. Se intentaba con esta muestra llamar la atención acerca de los sufrimientos de las mujeres y los problemas económicos de las familias de clase obrera. Uno de los problemas más acuciantes que afectaba a las mujeres de clase obrera era precisamente el del aborto. En esa exposición solo veinte de los 120 artistas participantes eran mujeres. Kollwitz contribuyó a la muestra con una litografía realizada en 1924 para un póster del Partido Comunista Alemán (KPD) titulada *Nieder mit dem Abtreibungsparagrafen (Down with the Abortion Law)*, con la imagen de una mujer embarazada con oscuros círculos debajo de sus ojos que porta un bebé en sus brazos mientras protege a otro contra su cuerpo, símbolo de la obrera y de las madres necesitadas, condenadas a abortar ilegalmente en tiempos de crisis económica. De forma similar, la ya referida pintura de Alice Lex-Nerlinger titulada *Artículo 218*, realizada en 1930, representa a seis figuras femeninas en primer término, activas y fuertes, unidas, trabajando juntas para tirar una cruz con la inscripción “Parágrafo 218”. Con esta obra Alice Lex-Nerlinger se adelanta casi cinco décadas al arte feminista, al plantear dos de las reivindicaciones que hicieron suyas las artistas feministas a finales de los setenta: la despenalización del aborto y la desacralización de los iconos religiosos.

Casada con el pintor Oskar Nerlinger, la pintora y grabadora Alice Lex (1893-1975) fue junto a Marianne Brandt y Hannah Höch, una de las artistas que en la Alemania de los años veinte se dedicaron al fotomontaje, reivindicando en sus obras la libertad de la mujer para decidir sobre su cuerpo.

Käthe Kollwitz³⁰ se interesó por los problemas de las clases más y desprotegidas y trató el tema de la vida de los obreros en las grandes fábricas, retomando también frecuentemente el tema de la maternidad dolorosa, la muerte, la mujer y el autorretrato, creando imágenes de sufrimiento, pobreza, muerte y rebelión, de fuerza y universalidad. En sus obras muestra a las mujeres en situaciones de pobreza extrema, sin recursos para alimentar a sus hijos, en unas imágenes alejadas de las representaciones arquetípicas de la abundancia y la fertilidad femenina presentes en las obras de artistas como Paula Modersohn-Becker.

Tanto Kollwitz como Lex representan, dentro de la llamada “pintura social”, una vertiente con una temática centrada en los problemas de la mujer, en oposición a los temas tratados por sus colegas masculinos, ofreciendo unas imágenes de la mujer que nada tienen que ver con las ofrecidas por otros pintores de la época como Otto Dix en las que la mujer es presentada como prostituta o modelo de pintores.

Maruja Mallo

En el número 17 del mes de junio de 1933, Westerdahl hace un recorrido por la vida artística de Maruja Mallo definiendo su obra en los siguientes términos:

Su obra es concreta. Sus temas entran por bosques de anécdotas. Se presiente una pintura de subsuelo nacional, un entronque a los valores representativos de la pintura española, a lo grotesco. Sus figuras se definen en las verbenas (...) Maruja Mallo elige deliberadamente un instrumento trágico de expresión: la máscara, como Goya, como Ensor, como Nolde.³¹



*Maruja Mallo, Fósiles.
Gaceta de Arte, n.º. 17, junio 1933, p. 1.*



*Maruja Mallo, Espantapájaros.
Gaceta de Arte, n.º. 17, junio 1933, p. 1.*

El artículo se ilustra con fotografías de las obras *Fósiles* y *Espantapájaros* de Mallo, que habían formado parte en 1932 de su exposición “Cloacas y campanarios” en la Galería Pierre Loeb, una de las de mayor prestigio de París. La exposición de la pintora fue acogida con gran entusiasmo por los surrealistas franceses, especialmente por André Breton que adquirió la obra titulada *Espantapájaros*. Durante su etapa francesa, Mallo recibió numerosas ofertas de galeristas de París —como el marchante Rosenberg— y fue reconocida públicamente por personalidades tan relevantes del ambiente artístico parisino como Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno de París, que saludó la aparición de la joven artista española en la capital francesa desde las páginas de *La revue hebdomadaire*. Dicho artículo fue reproducido por *Gaceta de Arte*, en el número de julio de ese año, en la sección “Revista Internacional de Exposiciones”.³² En su entusiasta crónica, el crítico e hispanista francés, explicaba el cambio experimentado por la obra de Mallo en estos términos:

Otro artista español se revela en la galería Pierre. Se trata de una mujer joven, Maruja Mallo, quien se hizo conocer primero en Madrid por medio de alegres imágenes de feria e infantiles, y quien luego, cambiando completamente de manera y de asuntos ha producido extraordinarias pesadillas que proceden de esa España brutal e injuriosa que nos han dado a conocer los films de Buñuel.³³

Finalizado el plazo de la ayuda de estudios, Mallo decidió regresar a España, abandonando la capital francesa a finales de 1932.

Norah Borges

El número 20 de *Gaceta de Arte*, publicado en octubre de 1933, recoge en su portada un artículo titulado “Norah Borges” ilustrado con reproducciones de los óleos *Tres niñas junto al mar* (1931) y *Seis ángeles* (1931), en el que Westerdahl compara la obra de la pintora argentina con la de Gauguin, la de Picasso en 1921 y la de Ozenfant en 1930:

aparece Norah Borges pintora suramericana, tocando objeto por objeto, regresando a las formas, deteniendo los cuerpos en su angustia, ofreciendo una pintura que partiendo de un mundo real trata de circular en un mundo imprevisto. Norah Borges llena sus primeros cuadros de mitos poéticos en los que abundan los objetos fragmentados con la misión excitante de conducir al espectador hacia paisajes y hogares exóticos, arquitecturados (...) sus figuras, sus ángeles y bañistas (...) se presentan frescos e ingenuos con cierta divina ignorancia (...) por los ojos de estos cuerpos deformes y monstruosos asoma la claridad y el asombro de un sentimiento antidemoníaco, pintura apacible.³⁴

La pintora argentina había mostrado su obra al público de forma individual en Buenos Aires en sendas exposiciones celebradas en la Asociación Amigos del Arte (1926) y en la Asociación Wagneriana (1930), participando asimismo en diversas colectivas celebradas en Argentina (1925, 1926, 1930), Uruguay (1931) y Estados Unidos (1933). Desde los primeros años de la década de los 20 estaba vinculada de manera central en las actividades de los nuevos movimientos artísticos. Hermana de Jorge Luis, sus grabados habían ilustrado en 1920 el *Manifiesto vertical* del escritor y crítico literario Guillermo de Torre y aparecían de forma regular en los números de *Ultra*. Asistía a las tertulias del café del Pombo lideradas por Ramón Gómez de la Serna, lugar en el que conoció al que se convirtió años más tarde en su marido, Guillermo de Torre.³⁵ Será precisamente este, quien tras conocer la existencia de *Gaceta de Arte* durante un viaje a Berlín, entre en contacto con Westerdahl enviándole una carta como director de la publicación. A través de él Westerdahl tendrá conocimiento de la pintura de Norah Borges. Lo cierto es que cuando el crítico escribe su artículo, la obra de Norah Borges era prácticamente desconocida en España, si exceptuamos su participación en la I Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en el Palacio de Cristal del Retiro celebrada en Madrid en mayo de 1925 y sus grabados para *Manifiesto ultraísta vertical* (1920).



Norah Borges, *Tres niñas junto al mar*, 1931.
Gaceta de Arte, n.º 20, octubre de 1933, p. 1.



Norah Borges, Seis ángeles, 1931.
Gaceta de Arte, n.º 20, octubre de 1933, p. 1.

Tras la publicación de su artículo, Eduardo Westerdahl remite un ejemplar del número de *Gaceta de Arte* a la pintora, que agradece el envío en una carta desde Buenos Aires en la que manifiesta el estímulo que había supuesto para ella el artículo, felicitándole “por esa magnífica revista, tan pura, moderna y llena de entusiasmo y fervor”.³⁶ Un año después de la publicación del ya mencionado artículo, en 1934, Norah Borges expondrá su obra de forma individual en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

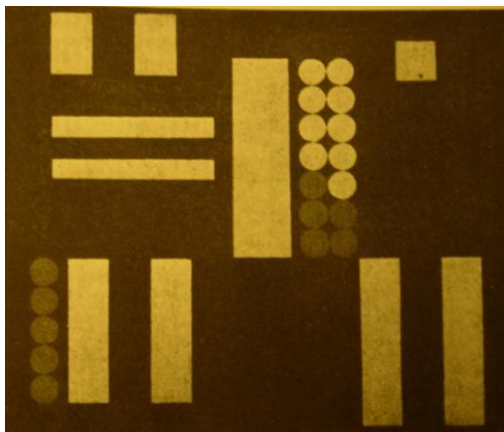
El crítico volverá a reseñar la obra de Borges en un texto que será publicado en la revista *Sur* de Buenos Aires en 1946, a propósito del libro que Ramón Gómez de la Serna había escrito sobre la pintora,³⁷ llegando incluso a plantearse la realización de una monografía sobre la artista argentina, barajando el nombre de Manuel Abril para la redacción del texto.³⁸

Sophie Taeuber Arp

La obra de la pintora, escultora y diseñadora Sophie Taeuber-Arp también fue objeto de comentario crítico en *Gaceta de Arte*. En su número 30 la revista recoge un texto titulado “h. enri, h. schiess, k. seligmann, s.h. taeuber-arp, g. vulliamy” texto de Anatole Jakowski en el que Westerdahl analiza la evolución experimentada por su obra:

Posee una serie de objetos que no vacila en repetir para conseguir una unidad geométrica de conjunto y una progresión ilimitada del motivo abstracto. En los años del 17 al 21 aparece en el desorden de sus cuadros una insistente persecución del orden. El plano es para ella una primitiva ordenación de elementos pasionales que quieren entrar en la tranquilidad de las órbitas exactas. Estas órbitas exactas aparecen en el año 1931, con círculos, rectas y cuadrados. Coincide con la última etapa de Kandinsky en el equilibrio de sus formas. Por esta tranquilidad de la pura geometría avanza Taeuber-Arp, de una manera exacta, tranquila, fría en la belleza de su obra.³⁹

Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) había estudiado Artes Aplicados en Saint Gall, en Munich, en los años 1911 y 1913, y en Hamburgo en 1912. En 1915 fue miembro del Werkbund y durante trece años enseñó diseño textil en la Escuela de Artes y Oficios de Zúrich. Fue con Jean Arp, a quien conoce en 1915 y con quien se casa en 1921, participante activa en el grupo Dada de Zurich desde la fundación del Cabaret Voltaire en 1916. En 1927 y 1928 colaboró con Arp y Van Doesburg en la decoración de un restaurante de Estrasburgo, *L' Aubette*. Había fundado la revista *Plastique* que sería publicada entre los años 1927 y 1929. En 1930 se unió a la asociación *Cercle et Carré*, y desde 1931 formó parte de los grupos *Abstraction-Création* y *Die Allianz*. Desde 1928 vivía en Meudon, población cercana a París.⁴⁰



*Sophie Taeuber Arp, Fondo negro, formas blancas, azules, rojas y grises, 1934.
Gaceta de Arte, n.º. 30, de septiembre-octubre de 1934, p. 4.*

A partir de 1916 comenzó a pintar motivos no figurativos en gouache y óleo, en un estilo geométrico abstracto que en parte refleja su interés por la obra de Kandinsky, Robert Delaunay y Paul Klee, pero su sintaxis vertical/horizontal hay que relacionarla con sus conocimientos en el diseño de tejidos. En las escuelas de artes aplicadas de Saint-Gallen y Hamburgo se especializó en tejido, siendo profesora de Diseño Textil y técnicas en la Escuela de Artes Aplicadas de Zurich de 1916 a 1929. Su experimentación con diversos materiales como el papel, la tela y los bordados, la condujo a explorar las relaciones del color con la forma, con la convicción de que existían pocas diferencias entre el denominado “arte superior” y la ornamentación. El trabajo conjunto con Jean Arp a partir de 1915, produciendo cuadros, collages, tejidos y bordados, les permitió deshacerse de las tradiciones pictóricas.⁴¹

Tras la publicación de su artículo, Westerdahl remite a la artista un recorte del mismo con una monografía sobre Willi Baumeister y una carta fechada en diciembre de 1934 en la que pone a su disposición las páginas de *Gaceta de Arte*:

Recibí hace varias semanas un interesante libro de las ediciones “abstraction creación” cuyo fino envío debo agradecerle a V. Yo tengo el gusto hoy de adjuntarle hoy el recorte y el n.º de g.a. 30, en que escribo unas notas sobre este bello libro y donde también encontrará una referencia que hago de su obra.

Correspondiendo a este presente de V. yo tengo el gusto de enviarle mi última monografía sobre “Willi Baumeister” que acabo de publicar.

Por si a V. le interesa pongo las páginas de nuestra revista a la disposición de V. y su grupo indicándole la posibilidad de que V. me envíe algunos de los clichés publicados que serían reproducidos en g.a. y que representaría una buena propaganda para sus obras, dadas nuestras relaciones internacionales, sin otro interés de nuestra parte, que serles útiles a la noble causa de Vds. Cordialmente. Eduardo Westerdahl.⁴²

De la obra de Sophie Taeuber Arp también se ocupará Gabrielle Buffet- Picabia en un artículo que remite desde París y que fue publicado en *Gaceta de arte* en marzo de 1935 acompañado por una reproducción de una obra de la artista, con el siguiente pie de foto: “Sophie Taeuber Arp: 1934- (fondo negro; formas blancas, azules, rojas y grises)”.⁴³ La artista, en una carta fechada el 7 de junio de 1935, agradece al crítico los ejemplares, informándole del envío de un artículo para la revista y una nueva serie de fotografías de sus cuadros, comunicándole asimismo su intención de realizar un viaje a Tenerife en otoño.⁴⁴ Esta visita, que fue anunciada en las páginas de *Gaceta de Arte* en marzo de 1935, nunca llegó a realizarse.

Valentine Hugo

En 1933 veía la luz la reedición de *Contes Bizarres* de Ludwig Achim von Arnim (1781-1831) con prefacio de André Breton, profundo admirador de la obra del escritor romántico, traducción de Theophile Gautier e ilustraciones de Valentine Hugo.

Un año después *Gaceta de Arte* se hace eco de la publicación de *Contes Bizarres* en la sección “Índice de publicaciones surrealistas en 1934” a cargo de Domingo López Torres, con una reseña en la que el poeta alaba las ilustraciones de Valentine Hugo:

Estos cuentos han proporcionado a su vez la feliz ventura de que Valentine Hugo haya intercalado en las interesantes páginas las más admirables interpretaciones gráficas (...) Valentine Hugo merece el elogio emocionado del que se siente transitado por una fantasía rica y extraordinaria en los linderos del sueño y un reconocimiento más exacto de su obra que dejamos para un próximo análisis de la plástica surrealista.⁴⁵

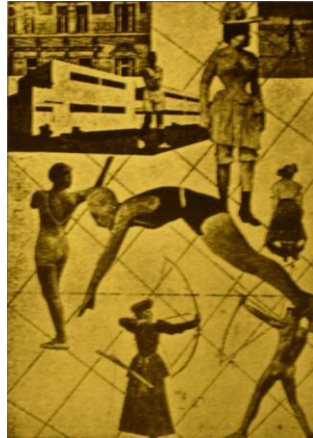
No era esta la primera vez que Hugo ilustraba textos surrealistas. Vinculada al grupo desde 1926, el mismo año en el que realiza los dibujos para los *Contes Bizarres*, ilustra *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont. Años más tarde ilustrará *Les Poètes de sept ans* de Rimbaud (1939) y numerosos libros de René Char, llegando a convertirse en la principal ilustradora de las obras de Paul Eluard (*Les Animaux et leurs hommes*, 1937). Hugo se había iniciado en el aprendizaje del grabado en 1926, revelando su trabajo de forma temprana un gran talento para la ilustración poética, a la que se dedicó con profusión sobre todo en la década de los treinta.⁴⁶ Con un agudo sentido de las relaciones entre la palabra y la imagen, le otorgaba al texto poético un equivalente visual que lo completaba. Consideraba su trabajo como una especie de alquimia en la que las correspondencias mágicas entre las palabras y los objetos eran reveladas a través de la imagen. Las fuentes de sus ilustraciones hay que buscarlas en la obra ilustradores de finales del XIX como Aubrey Beardsley y Odilon Redon, así como en la pintura de Chirico.⁴⁷

IMAGEN DE LA MUJER Y DISCURSO EN TORNO AL GÉNERO EN *GACETA DE ARTE*

En la década de los veinte el debate general acerca de la mujer se había centrado en la esencia de lo femenino, orientándose en la década siguiente hacia aspectos más relacionados con la situación de la mujer y sus problemas en diferentes ámbitos —amor, erotismo, sexualidad— y aunque *Gaceta de Arte* no aborda directamente el tema de los sexos, sí lo hará de forma indirecta. A este respecto es Westerdahl quien vierte algunas de sus opiniones acerca del matrimonio y el divorcio en el contexto de la sociedad capitalista, en un artículo dedicado al cine:

(...) esta característica de prisa aparece reflejada hasta en una organización de carácter inmóvil, la familia, que en América recoge en el matrimonio una fase extraña: el matrimonio de prueba; y registra un récord: el divorcio. Estas son claras exposiciones de rapidez que, si bien no son creadas por el cine americano, este las propaga y hace el gran reclamo del carácter sexual y móvil de la sociedad capitalista.⁴⁸

En el ya mencionado artículo “Tendencias horribles y heroicas en la pintura social”,⁴⁹ Westerdahl alude de forma indirecta a uno de los grandes debates públicos que sobre el aborto había tenido lugar en Alemania en 1931, año en el que el crítico se encontraba visitando Berlín durante su viaje por Europa. El texto aparece ilustrado entre otras por la obra “Parágrafo 218” de Alice Lex, en clara referencia a la ley antiaborto alemana. La sola publicación en las páginas de la revista de una obra pictórica en la que se defiende el aborto y en la que se critica la promulgación de una ley que lo prohíbe, deja entrever la postura de Westerdahl en relación a esta cuestión. El propio crítico resume el tema de la obra como “tema contra leyes prohibitivas”.⁵⁰



Gaceta de Arte, n.º. 14, abril de 1933, p. 4.



Gaceta de Arte, n.º. 15, mayo de 1933, p. 4.

En las páginas de *Gaceta de Arte* también se aborda uno de los temas que mayores controversias venía suscitando desde hacía décadas, generando un amplio debate en periódicos y revistas de la época: la práctica del deporte por parte de las mujeres. En un fotomontaje publicado en 1933, concretamente en el número 14, aparecen representados tres hombres y cinco mujeres practicando diferentes deportes, con un pie de foto que constituye toda una declaración de principios:

oponemos al desnudo pudoroso, el desnudo deportivo, expuesta la figura no a la codicia de círculos viciosos sino al trabajo ejemplar de una mayor perfección física.⁵¹

Gran parte de los detractores de la práctica del deporte por parte de las mujeres consideraban, entre otros aspectos, que era inadecuado que éstas enseñaran las piernas. La posición de *Gaceta de Arte* en relación a este tema se ve reforzada con la publicación de otro fotomontaje compuesto por varias figuras femeninas desnudas, que acompaña al 7º *manifiesto de Gaceta de Arte*, con el siguiente pie de foto: “El pudor es lujuria. Ha muerto una época”.⁵² Ya durante su viaje a Europa en 1931, la visión de mujeres en bicicleta en la ciudad de Ámsterdam había suscitado en Westerdahl las siguientes reflexiones:

Estas chicas de las bicicletas nos interesan como mecanicismo, como disciplina. Nadie se fija en sus piernas. Nadie se fija en cómo se arregla aquella chica la liga en plena calle congestionada. La pierna ha pasado de un desorden sexual a una categoría urbana, de biela, de orden: ha recobrado el primitivo sentido: la pierna para caminar.⁵³

Las opiniones de Westerdahl acerca de la igualdad entre los sexos estaban ya presentes en algunas de sus colaboraciones en prensa, en las que mostraba su confianza en la tecnología como motor de cambio en una sociedad que caminaba hacia la paridad:

La cámara fotográfica entra en los territorios vírgenes rememorando contrariamente las antiguas cruzadas a Oriente. El Oriente, remoto ayer, cambia sus trajes diferenciales por los de la moda europea y el feminismo penetra en la esclavitud del harem, contando como la gran victoria de la unidad de Oriente y Occidente el rostro cubierto de la mujer.⁵⁴

En otro de sus artículos llama el crítico la atención acerca de la paulatina desaparición de las diferencias entre los sexos:

Es esta juventud de extravagantes conceptos sociales, llena de cine americano, de preocupaciones deportivas y bailes exóticos (...) Es esta juventud que lee obras serias con gesto frívolo. Es esta juventud que se desprende paso a paso de los tipos diferenciales del sexo y crea una nueva especie donde hay un mismo derecho y un mismo deber.⁵⁵

CONCLUSIÓN

Podemos concluir afirmando que la presencia de mujeres en *Gaceta de Arte* no fue cuantitativamente destacada, aunque sí lo fue cualitativamente. La revista recoge firmas de colaboradoras, de destacadas mujeres de la época. En este sentido, *Gaceta de Arte* supuso un cambio en relación a otras publicaciones en las que las colaboraciones femeninas estaban abocadas al ámbito de la poesía, entrando ahora en otros campos tradicionalmente vedados a la mujer como la crítica artística.

La mayoría de creadoras a las que se hace referencia en la revista eran jóvenes, algunas enteramente desconocidas. En las reseñas y comentarios relativos a la producción, actuaciones y creaciones femeninas la actitud no es discriminatoria o ridiculizadora, ni se hace hincapié en lo extravagante o pintoresco, valorándose las aportaciones culturales de las mujeres al mismo nivel que las de los hombres.

A través de sus páginas, *Gaceta de Arte* mostró los más variados arquetipos de mujer, desde la madre, a la prostituta, pasando por la “femme fatale”, la deportista, la estrella del celuloide, la mujer moderna, la obrera o la campesina. La presencia de variados estereotipos femeninos responde a los cambios sociales que se estaban produciendo en esa época tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, cambios en las actitudes y en la mentalidad en relación a la cuestión de los sexos, que la revista va a reflejar a través de imágenes y textos. La publicación no se decanta ni propone un modelo femenino, y aunque no se trasluce en sus páginas una reflexión teórica clara acerca de la condición de la mujer, sí encontramos opiniones generales en relación a los temas que estaban afectando por aquel entonces a las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, (1933, diciembre). "Actividades de *Gaceta de Arte* en su tercer año", *Gaceta de Arte*, n.º 22, p. 1.
- BUFFET PICABIA, G. (1935, marzo). "Sophie Taeuber-Arp", *Gaceta de Arte*, n.º 34, p. 3.
- CONDE, C. (1934, mayo). *Gaceta de arte*, n.º 26, p. 2.
- CHADWICK, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, pp. 252- 253.
- CHADWICK, W. (2002). *Les femmes dans le mouvement surréaliste*. París: Thames and Hudson, pp. 224-226.
- CARABIAS, J. (1931, 14 de noviembre). "La pintora Maruja Mallo marcha a París", *Estampa*. Madrid.
- CARREÑO CORBELLA, P. (1998). *Pajaritas de Papel: la frágil seducción*. Madrid: Gobierno de Canarias.
- CARREÑO CORBELLA, P. (2002). "Guillermo de Torre y Eduardo Westerdahl", *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios, Tenerife*. n.º XLVI (2001), p. 42.
- CASSOU, J. (1932, julio). *Gaceta de arte*, n.º 6, p. 3.
- DIEGO, E. de y HUICI, F. (1999). *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*. Madrid: Fundación Mapfre.
- FERRIS, J. L. (2004). *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*. Temas de Hoy, Madrid, pp. 225-226.
- GÁNDARA, C. de la (1976, abril). "Maruja Mallo", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, p. 26.
- GUTIÉRREZ ALBELO, E. (1932, diciembre). "Minuto a Brigitte Helm", *Gaceta de Arte*, n.º 11, p. 3.
- GUTIÉRREZ ALBELO, E. (1933, enero-febrero). "Rapto de Greta Garbo", *Gaceta de Arte*, n.º 12, p. 3.
- KAHN, M. J. (1931, marzo). "Berlín 1931", *Revista de Occidente*.
- KIRKPATRICK, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1989-1931)*. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 256.
- LOPEZ TORRES, D. (1934, diciembre), *Gaceta de arte*, n.º 32, p. 4.
- MALLO, M. (1935, marzo). "Escenografía" *Gaceta de arte*, n.º 34, p. 1.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, F. G. (1989). "Cine y fotografía en *Gaceta de Arte*", *Gaceta de Arte*. Ed. Facsímil de COAC, Santa Cruz de Tenerife, pp. 41-42.
- NAVARRO SEGURA, M. I. (2006). *Eduardo Westerdahl y Alberto Sartoris. Correspondencia (1933-1983). Una maquinaria de acción*. Tenerife: Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea, Organismo Autónomo de Museos y Centros, Cabildo Insular de Tenerife, vol. II, p. 861.
- PÉREZ DE AYALA, J. y OSMA, G. de (2005). *La pintura del 27*, catálogo de exposición. Madrid: Galería, p. 105.
- PÉREZ MINIK, D. (1935, 20 de marzo). "Gaceta de Arte, visita a un filósofo. Con Bertrand Russel, maestro de la Europa joven" en *La Tarde*. Santa Cruz de Tenerife, p. 1.
- PÉREZ MINIK, D. (1969, 10 de agosto). "En honor de Carmen Rosa Guimerá" en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife.
- STEIN, G. (1932, diciembre). "If I told him a completed portrait of Picasso", *Gaceta de Arte*, n.º 11, p. 3.
- STEIN, G. (1933, octubre). "Vida y muerte de Juan Gris", *Gaceta de Arte*, n.º 20, pp. 1-2.
- TORRE, G. de (1934, marzo). "La fotografía animista", *Gaceta de Arte*, n.º 24, p. 2.
- V.V.A.A. (1995). *Expresionismo alemán*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- WESTERDAHL, E. (1929, 23 de octubre). "Notas intercontinentales. El Mundo Nuevo (I)", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, p. 1.
- WESTERDAHL, E. (1929, 28 de octubre). "Notas intercontinentales. El Mundo Nuevo (II)", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife.
- WESTERDAHL, E. (1931, 15 de septiembre). "Eduardo Westerdahl", *La Gaceta Literaria*, n.º 114 [Reproducido en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de septiembre de 1931].
- WESTERDAHL, E. (1932, julio). "Tendencias horrorosas y heroicas en la pintura social", *Gaceta de Arte*, n.º 6, p. 1.
- WESTERDAHL, E. (1932, septiembre). "Conducta funcional del cine", *Gaceta de Arte*, n.º 8, p. 3.
- WESTERDAHL, E. (1933, junio). "Maruja Mallo. La constante dramática de su pintura", *Gaceta de Arte*, n.º 17, pp.1-2.
- WESTERDAHL, E. (1933, octubre). "Norah Borges", *Gaceta de Arte*, n.º 20, p. 1.
- WESTERDAHL, E. (1934, septiembre-octubre). "h. enri, h. schiess, k. seligmann, s.h. taeuber-arp, g. vulliamy" texto de Anatole Jakowski", *Gaceta de Arte*, n.º 30, p. 4.
- WESTERDAHL, E. (1996). *Viaje a Europa*. Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, p. 73.

NOTAS

- ¹ *Pajaritas de papel* fue un grupo vanguardista integrado en su mayoría por mujeres, fundado en 1928 en Tenerife. Las actividades creativas de *Pajaritas de Papel* tuvieron lugar en el domicilio particular de la actriz teatral Carmen Rosa Guimerá Belmonte, y consistieron fundamentalmente en la realización de volúmenes, fiestas y reuniones en un ambiente teatral, a través de la puesta en marcha de las denominadas “acciones” teatrales, musicales o sociales, dedicadas a un tema concreto, en las que cada uno de los participantes asumía una nueva identidad tanto estética como alegórica. *Pajaritas de Papel* puso en marcha una editorial llamada “Chez nous” dedicada a la elaboración de “ediciones” o libros-objeto ilustrados, manuscritos y encuadernados a mano por un equipo editor: Junto a Carmen Rosa Guimerá Belmonte (Nivaria), formaron parte del grupo otros actores y escritores, entre los que se encontraban Eduardo Westerdahl Oramas (Dandín), Domingo Pérez Hernández (Minik), Julio Antonio de la Rosa López-Abeleda (Julio Antonio), Emma Martínez de la Torre Shelton (Anaga), María Ferrer Piñeiro (Intermitente), Selina Calzadilla Izquierdo (Celi o Reginacaeli o Reginacoeli), Hilda Gómez-Camacho Gonçalves (Hil o Hildalinda) y su hermana Rosa Gómez-Camacho Gonçalves (Rossini). Véase CARREÑO CORBELLA (1998).
- ² PÉREZ MINIK (1969, 10 de agosto).
- ³ CARREÑO CORBELLA (1998).
- ⁴ PÉREZ MINIK (1935, 20 de marzo).
- ⁵ Gertrude Stein (Allegheny, Pennsylvania, Estados Unidos, 3.2.1874 – París, Francia, 27.7.1946) procedía de una familia de origen judío. Estudió en el Radcliffe College y en la facultad de Medicina de la Universidad Johns Hopkins, pero su gran pasión fue la literatura. Ya en su época universitaria escribió una obra *Q.E.D.* (1905) de la que salió su novela más importante *Tres vidas* (1908). En 1903 emprendió viaje a París, ciudad en la que descubrió y ayudó a grandes pintores de la época, como recoge en su obra *Autobiografía de Alice B. Toklas* (1933), biografía de la que fue su compañera desde 1907 hasta su muerte la también escritora estadounidense Alice B. Toklas. Tras una breve gira por Estados Unidos entre 1934 y 1935 impartiendo charlas, escribió *Conferencias* (1935) obra en la que explica algunas de sus teorías sobre la composición literaria. Otras de sus obras son un libro de poesía experimental titulado *Brotos tiempos* (1915), la novela *Lucy Church Amiably* (1930); *Cuatro santos en tres actos* (1934), *París, Francia* (1940), *Las guerras que he visto* (1945) y *Brewsie y Willie* (1946). Entre sus escritos publicados póstumamente figuran *La madre de todos nosotros* (1947), *Últimas óperas y dramas* (1949) y *Retratos* (1951). La casa de Gertrude Stein y Alice B. Toklas en París fue durante muchos años el punto de encuentro de un importante grupo literario compuesto por escritores como Anderson, Ernest Hemingway y Thornton Wilder. Fue una de las primeras mecenas de comienzos del siglo XX, relacionándose activamente con los pintores del movimiento cubista. Ella y su hermano fueron los primeros coleccionistas de las obras de Picasso, Matisse y Braque, con quienes mantuvo una estrecha amistad.
- ⁶ STEIN (1933, octubre), pp. 1-2; STEIN (1932, diciembre), p. 3.
- ⁷ BUFFET PICABIA (1935, marzo), p.3. Se reproduce una obra de esta artista con el siguiente pie de foto: “Sophie Taeuber Arp: 1934- (fondo negro; formas blancas, azules, rojas y grises)”.
- ⁸ MALLO (1935, marzo), n.º. 34, p. 1.
- ⁹ GÁNDARA (1976, abril), pp. 26-27. Citado por FERRIS (2004), pp. 225-226.
- ¹⁰ Citemos como ejemplo al artista canario Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938).
- ¹¹ CARABIAS (1931, 14 de noviembre). Citado por FERRIS (2004), p. 180.
- ¹² En el Fondo Westerdahl se conservan cartas que atestiguan esa relación de amistad. Cartas de Maruja Mallo a Eduardo Westerdahl fechadas en 1932, 1933, 1935, 195?. También se conserva la copia de una carta que Westerdahl escribió a Maruja Mallo fechada el 20 de diciembre de 1934. Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
- ¹³ *Gaceta de arte* (1933, octubre), n.º. 20, p. 3.
- ¹⁴ KIRKPATRICK (2003), p. 256.
- ¹⁵ La artista le agradecerá este último envío a Eduardo Westerdahl con una tarjeta postal de las cuevas de Altamira. Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
- ¹⁶ PÉREZ DE AYALA y OSMA (2005), p. 105.
- ¹⁷ Carta manuscrita de Maruja Mallo a Eduardo Westerdahl fechada en Madrid en abril de 1932, Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
- ¹⁸ Carta de Maruja Mallo a Eduardo Westerdahl, Madrid, 1 septiembre de 1933. Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
- ¹⁹ Carta manuscrita de Maruja Mallo a Eduardo Westerdahl, Madrid, abril 1932. Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
- ²⁰ ANÓNIMO, (1933, diciembre), n.º. 22, p. 1.
- ²¹ En el Fondo Westerdahl del Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, se conservan cartas escritas por Carmen Conde de Oliver a Eduardo Westerdahl, fechadas en los años 1934, 1935 y 1936.
- ²² *Gaceta de arte* (1934, mayo), n.º. 26, p. 3. En ese mismo número aparece publicado un poema de Carmen Conde titulado “1930 (retorno)”.
- ²³ *Gaceta de Arte*, (1932, marzo), n.º. 2, p. 4.
- ²⁴ Véase MARTÍN RODRÍGUEZ (1989), pp. 41-42.
- ²⁵ GUTIÉRREZ ALBELO (1932, diciembre), n.º. 11, p. 3; GUTIÉRREZ ALBELO (1933, enero-febrero), n.º. 12, p. 3.
- ²⁶ WESTERDAHL (1932, septiembre), n.º. 8, p. 3.
- ²⁷ TORRE (1934, marzo), n.º. 24, p. 2.
- ²⁸ WESTERDAHL (1932, julio), n.º. 6, p. 1.

- ²⁹ WESTERDAHL (1931, 15 de septiembre), n.º. 114. Reproducido en *La Tarde* (1931, 19 de septiembre). WESTERDAHL (1996), p. 73.
- ³⁰ Kathe Kollwitz (Kathe Schmidt) (1867-1944) empieza a asistir en 1885, cuando contaba con 18 años, a las clases que el pintor suizo Stauffer-Bern impartía en Berlín. En 1887 ingresa en la Escuela de Artes para Mujeres de Munich estudiando pintura con Ludwing Herterich. En 1888 tras escuchar una conferencia que el dirigente obrero Aguste Bebel imparte en la Escuela se interesa por los escritos de la socialdemocracia. Tras contraer matrimonio en 1891 con el doctor Kart Kollwitz, se traslada a vivir a un barrio obrero de Berlín. En 1889 pasa a formar parte de la Secesion berlinesa y participa en la Gran Exposición de Arte de Berlín aumentando su éxito. En la Escuela de Arte para Mujeres de Berlín impartió entre 1900 y 1903 clases de grabado y de desnudo. En esos años se interesa por las técnicas del aguafuerte, el esmalte, el pastel y la tiza. En 1904 viaja a París donde visita el taller de Rodin y asiste a los cursos de la Academie Julien. En 1907 recibe el premio Villa-Romana, lo que le permite residir durante un tiempo en Florencia. En 1916 funda la Frauen Kunstverband (Unión Artística Femenina), ingresando en 1919 en la Academia de Bellas Artes de Berlín obteniendo el título de catedrática. Los horrores de la guerra se convierten en el tema de sus obras en los años posteriores a la contienda, siendo una de las representantes del realismo social comprometido. En 1928 es nombrada directora de un taller de artes gráfica en la Academia de Bellas Artes de Berlín, obteniendo un año más tarde la Medalla al Mérito por sus actividades pacifista. Tras la llegada al poder del nazismo, en 1933, es expulsada de la academia y su obra fue oficialmente desaprobada y expuesta en 1937, en la exposición “Arte degenerado”. Véase V.V.A.A. (1995).
- ³¹ WESTERDAHL (1933, junio), n.º. 17, pp. 1-2.
- ³² En esa misma sección, “Revista Internacional de Exposiciones”, y desde París, el pintor Óscar Domínguez escribe: “(...) París. “Galería de jeune peinture”. Sima presenta un cuadro: *ventana, taller invisible* bastante interesante. Recuerda vagamente a Chirico, aunque se ve en él una gran personalidad. Una obra de Chagall: *en la noche*. ¿Está influenciada por Chagall nuestra Maruja Mallo? Hay un gran parecido entre ambos”. *Gaceta de arte* (1933, marzo), n.º. 13, p. 2.
- ³³ CASSOU (1932, julio), n.º. 6, p. 3.
- ³⁴ WESTERDAHL (1933, octubre), n.º. 20, p. 1.
- ³⁵ Véase DIEGO y HUICI (1999).
- ³⁶ Carta manuscrita de Norah Borges a Eduardo Westerdahl, Buenos Aires, 1 diciembre de 1933. Fondo Eduardo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
- ³⁷ En agradecimiento por el texto, Norah Borges le envía a Westerdahl como regalo uno de sus dibujos.
- ³⁸ CARREÑO (2002), XLVI, p. 42.
- ³⁹ WESTERDAHL (1934, septiembre-octubre), n.º. 30, p. 4.
- ⁴⁰ NAVARRO SEGURA (2006), vol. II, p. 861.
- ⁴¹ CHADWICK (1992), pp. 252-253.
- ⁴² Carta de Eduardo Westerdahl a Sophie Taeuber-Arp, 20 de diciembre de 1934, Santa Cruz de Tenerife. Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
- ⁴³ *Gaceta de Arte* (1935, marzo), n.º. 34, p. 3.
- ⁴⁴ Carta de Sophie Taeuber-Arp a Eduardo Westerdahl, Meudon, 7 de junio de 1935. Fondo Eduardo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
- ⁴⁵ LÓPEZ TORRES (1934, diciembre), n.º. 32, p. 4.
- ⁴⁶ La dedicación a la ilustración de algunas de las mujeres pertenecientes al grupo surrealista se explica porque era habitual que sus colegas las animaran a trabajar en ámbitos artísticos considerados secundarios: grabados en vez de cuadros, dibujos en vez de pinturas y cuentos en vez de novelas.
- ⁴⁷ CHADWICK (2002), pp. 224-226.
- ⁴⁸ WESTERDAHL (1932, septiembre), n.º. 8, p. 3.
- ⁴⁹ WESTERDAHL (1932, julio), n.º. 6, p. 1.
- ⁵⁰ Un año antes de la publicación de este artículo, concretamente en marzo de 1931, *Revista de Occidente* recogía en sus páginas un texto titulado “Berlín 1931”, en el que Máximo José Kahn analizaba la vida cotidiana de las mujeres berlinesas, en una ciudad en la que consideraba que se había alcanzado la igualdad de los sexos. KAHN (1931, marzo).
- ⁵¹ *Gaceta de Arte* (1933, abril), n.º. 14.
- ⁵² *Gaceta de Arte* (1933, mayo), n.º. 15, p. 4.
- ⁵³ WESTERDAHL (1996), pp. 44-46.
- ⁵⁴ WESTERDAHL (1929, 23 de octubre), p. 1.
- ⁵⁵ WESTERDAHL (1929, 28 de octubre), p. 1.