



YO EXISTO,  
TÚ EXISTES,  
NOSOTRAS EXISTIMOS

**Diana  
Larrea**









D I A N A L A R R E A

Yo existo, tú existes,  
nosotras existimos

SALA VERÓNICAS / MURCIA

**MAYO / JULIO 2021**



# COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

PRESIDENTE  
**Fernando López Miras**

CONSEJERA DE EDUCACIÓN  
Y CULTURA  
**María Isabel Campuzano  
Martínez**

SECRETARIA GENERAL DE LA CONSEJERÍA  
**María Luisa López Ruiz**

DIRECTOR GENERAL DEL INSTITUTO  
DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES  
Y LAS ARTES  
**José Ramón Palazón Marquina**

## EXPOSICIÓN

RESPONSABLE DE LA  
SALA VERÓNICAS  
**Rosa Miñano Pintor**

COORDINACIÓN  
**M<sup>a</sup> Carmen Ros**

MONTAJE  
**Expomed, S.L.  
Juan Pérez**

SEGUROS  
**AXA Art**

TRANSPORTE  
**Expomed, S.L.**

## CATÁLOGO

TEXTOS  
**Estrella de Diego  
Concepción de la Peña  
Diana Larrea**

MAQUETACIÓN  
**CM**

FOTOGRAFÍA  
**Diana Larrea  
José Filemón**

TRADUCCIÓN  
**Charles Davis**

IMPRESIÓN  
**Tipografía San Francisco**

ISBN 978-84-15556-92-3

© de los textos: las autoras  
© de las fotografías: los autores  
© de la presente edición: Instituto de  
las Industrias Culturales y las Artes

AGRADECIMIENTOS:  
**Galería Espacio Mínimo  
Manuel Saura  
Javier Velasco  
Óscar López Fernández  
Fred Donald Marion II**



**VERÓNICAS  
MURCIA**



## ÍNDICE

*Nuestras muertas vivas,*  
por Estrella de Diego 10

UNA ARTISTA PARA CADA DÍA 27

DE ENTRE LAS MUERTAS 37

*Diana Larrea e Inés Salzillo:*  
*diálogo tras la celosía*  
por Concepción de la Peña 248

ATELIER CREATIVO  
DE INÉS SALZILLO 273

Curriculum 292

Bibliografía 298

# Reescribiendo la Historia del Arte

Si echamos la vista atrás, la actual Sala Verónicas era una iglesia conventual en la que, tras las celosías, las monjas escuchaban misa y oraban desde su clausura. Hoy este espacio es una de las salas de arte más reconocidas de España y, desde ella, la artista multidisciplinar Diana Larrea nos invita a revisar y reescribir la historia del arte desde la Edad Media, poniendo el foco en las mujeres.

Pero no hablamos de mujeres como modelo de obras, musas o compañeras de artistas, sino como creadoras a las que Larrea nos invita a conocer y reivindicar su trabajo, muchas veces relegado casi al anonimato en la historia del arte. De hecho, la propia artista califica la investigación que da lugar a sus nuevas obras como una revelación y un descubrimiento personal de las mujeres artistas históricas del pasado.

‘Yo existo, tú existes, nosotras existimos’ es creación, pero también un trabajo de investigación artística y divulgación relevante en el que se ha valido de las nuevas tecnologías para dar a conocer a otras mujeres artistas y su obra. Una labor en la que se unen pasado, presente y futuro y que ayuda a reescribir la historia del arte.

Las tres instalaciones expuestas en la Sala Verónicas tienen su raíz común en una acción ‘online’ que desde hace casi cuatro años lleva a cabo en sus redes sociales Diana Larrea y que lleva por nombre ‘Tal día como hoy’. A partir de aquí, surgen ‘De entre las muertas’; ‘Una artista para cada día’; y ‘Atelier creativo de Inés Salzillo’, proyecto específico para esta exposición y en el que se reivindica la labor de Inés Salzillo.

Con esta exposición, la Sala Verónicas se vuelve a consolidar como espacio de exposición de referencia, pero también contribuye a expandir la revisión histórica enfocada en la recuperación y revalorización de la labor artística de las mujeres en la que se ha embarcado Diana Larrea y en la que ha encontrado nuevos referentes artísticos femeninos.

**María Isabel Campuzano**  
**CONSEJERA DE EDUCACIÓN Y CULTURA**  
**DE LA REGIÓN DE MURCIA**







📍 NATIONALMUSEUM





Nuestras  
muertas vivas

**Estrella de Diego**

GENEALOGÍAS > En la década de 1980, Lorraine O'Grady, otra artista que ha pasado a formar parte de la larga lista de creadoras rescatadas estos últimos años y nacida en 1934 en Boston en el seno de una familia caribeña e irlandesa, planteaba una de sus series más contundentes: *Miscegenated Family Album –Álbum familiar mestizado*. La obra, que daba por concluida catorce años más tarde, en 1994, era una especie de extraño álbum de familia en el cual, a partir de la relación con la hermana muerta y el duelo que siguió a la pérdida, iba construyendo una especie de archivo que, como ocurre en tantas ocasiones con las propuestas de registro, terminaba por estar íntimamente ligado a la autobiografía de la propia autora.

Ese año 1994 los dípticos de cibachroms se presentaron tal y como O'Grady los había imaginado tiempo atrás: una selección de 16 parejas describía la historia de dos familias protagonizadas por dos mujeres, separadas por el tiempo y el espacio. Las dos mujeres, la reina egipcia Neferiti y la hermana muerta de O'Grady, Devonía, iban describiendo un relato fascinante a partir de la serie de dípticos que empezaban con la imagen de la bella estatua de la reina conservada en Berlín y la de una escultura de su hermana Mutnedjmet, para confrontar en la siguiente pareja a la reina con Devonía. Las hijas de ambas, las hermanas, los respectivos maridos –Akenatón contrapuesto a Edward–, fotos familiares confrontadas a los bajorrelieves... iban construyendo una interesante genealogía que entrelazaba el origen africano de la familia –un nuevo pedigrí para la negritud caribeña– con una África con la cual pocos habrían sido capaces de establecer las relaciones. En la genealogía de O'Grady, el África de sus raíces se vestía de Historia con mayúscula.

El África de O'Grady era Egipto en esta historia que construía para la hermana muerta y que servía a la artista para reflexionar sobre las raíces y los desplazamientos, construyendo un peculiar álbum de familia en el cual la foto de la hermana fallecida se contraponía a esas imágenes del antiguo imperio en busca de cierta genealogía sorprendente.

Sin embargo, no es del todo nueva la propuesta de la artista. En el fondo, crear nuevas e insospechadas genealogías es lo que desde el inicio de los tiempos nos hemos visto obligadas a hacer las mujeres. Nosotras no hemos tenido nunca una historia nuestra, compartida entre nosotras; no hemos tenido ejemplos ni referentes; nos hemos debido conformar con los vínculos ofrecidos por el discurso impuesto: hazañas de hombres. Así, hemos tenido que construir una nueva genealogía, buscar otras mujeres que antes –seguro– se hicieron las mismas preguntas o preguntas similares al menos. Vivir sin genealogía propia es una forma de vivir en el silencio. Crear la genealogía negada es exorcizar los olvidos y, más importante aún, fulminar la historia de las mujeres como un relato de excepciones –fuimos muchas más de las que se nos ha hecho creer.

De modo que, puestos a reconstruir la genealogía, O'Grady crea una especie de museo imaginario donde las nuevas conversaciones se renuevan y se propician. Y todos los excluidos



—desde las mujeres a los afrodescendientes—, aquellos a los cuales les ha sido negada una genealogía propia, la habitación propia de Woolf tan necesaria para inventar desde un motor o un verso, deciden tejer su propio relato, un relato obcecado, porque, puestos a tejer la necesaria genealogía, más vale hacerla a nuestra imagen y semejanza. Cuando no hay fotografías familiares, cuando nadie las ha conservado —y en el caso de las mujeres raramente se han conservado—, queda la libertad de proponer un álbum construido a partir de genealogías deseadas, aspiraciones genealógicas. En la historia de las mujeres el papel de héroe —de heroína— sigue vacante, a pesar de que nosotras no lo queramos en realidad. Nefertiti será la iniciadora de la narración ancestral que se necesita: ¿por qué no?

Y se van agregando antepasadas a la lista de deseos. Y se crea esa nueva familia femenina a la cual por derecho propio se pertenece: las mujeres que fueron ocultadas, negadas, silenciadas, borradas y que renacen en la nueva narración de un modo contundente, además. Porque si Nefertiti fue la mujer de Akenatón, fue más aún la hermana de Mutnedjmet, madre de sus seis hijas. ¿Qué tal si construimos una genealogía toda femenina? ¿Cómo va a modificar esa nueva genealogía el papel de las mujeres en la historia? ¿Cómo nos volveremos a “leer” desde ahí? ¿Seguiremos siendo las arrinconadas?

Son las cuestiones que plantea en la década de 1980 Germaine Greer, la autora de *The Female Eunuch* —uno de los primeros *best sellers* feministas—, en su libro sobre mujeres artistas —*La carrera de obstáculos*—, en el cual va desgranando los obstáculos que las creadoras han encontrado a lo largo de los siglos: maridos, padres y maestros usurpadores, crítica galante, egos maltratados, falta de medios, olvidos, falsas atribuciones... Aunque su reflexión más radical está asociada al papel que esos obstáculos acaban por asignarles en la historia —que es tanto como decir en los museos. En caso de una hipotética catástrofe, reflexionaba Greer, en los museos se salvarían en primer lugar las “obras maestras”, aquellas colgadas en las salas, nunca las custodiadas en los almacenes. Durante siglos esa ha sido la morada de las mujeres artistas.

Estas cuestiones cruciales nos enfrentan con las numerosas contradicciones del discurso de la historia del arte en el territorio de la recuperación de las mujeres y hasta de los artistas “menores” —los géneros “menores” o los periodos “menores”—, esos que terminan por instalarse en un territorio de nadie y acaban arrumbados en cualquier almacén, destruidos o mal atribuidos, algo que nunca ocurre con las obras de Picasso y el resto de “grandes maestros”.

Parece importante rellenar los huecos y tejer una historia nueva en la cual vayan entrando los expulsados. Es imprescindible escribir una historia del arte completa donde no falten las que han entrado a los museos de puntillas; las espectras; las falsas muertas; nuestras muertas vivas... Lo extraño es cómo muchas de ellas fueron populares en su tiempo y luego se olvidaron. Las olvidamos. Por qué entonces no construir un archivo de olvidadas, un lugar donde cada una de

nosotras pueda reencontrarse con el álbum familiar que no reproduce lo que nos dijeron era nuestro pasado, sino que rastrea diferentes opciones para las protagonistas. La tarea no es sencilla, desde luego. Es más, puede ser incluso ingrata, pero merece la pena cambiar el rumbo del futuro a través de los acontecimientos del pasado.

Es la tarea que Diana Larrea se planteó hace cuatro años desde sus redes sociales en *Tal día como hoy*, un trabajo a mitad de camino entre artístico y divulgativo, con voluntad de archivo en primer lugar: cada día Larrea publicaba en su perfil personal de Facebook e Instagram la biografía de una mujer artista de la historia. Se trataba de recuperar esos nombres y, al tiempo, de construir una genealogía otra a partir de unos lazos más fuertes que la sangre: las afinidades electivas. Ella misma confiesa cómo fue consciente de ese olvido de un modo casual, “una revelación”, afirma. A partir de ahí empezó a formularse las preguntas que desde entonces persiguen su cotidianidad: dónde están las mujeres que estaban, pero no vimos; qué nos ha sido arrebatado de nuestra genealogía. Y partir de ahí se impone una tarea diaria. La cumple y se convierte en la propuesta para un cambio radical en su trabajo.

De ese proyecto primero –de esa consciencia– surgen las obras que presenta en la actual muestra. De hecho, el vídeo titulado *Una artista para cada día*, de 2021, está compuesto por las “Instagram Stories” que Larrea ha ido compartiendo día tras día a lo largo de un año, mujeres que vuelven desde el pasado para convertirse en la genealogía negada a la artista. Igual que a través de la hermana O’Grady encuentra su parentesco con Nefertiti, Larrea va tejiendo unos lazos familiares a través de cada una de estas mujeres reconquistadas. Ya no está sola. Nunca lo ha estado en realidad, si bien el álbum reconstituido no deja lugar para la duda.

En la segunda instalación que propone en la muestra, *Atelier creativo de Inés Salzillo*, de 2021, Larrea da una vuelta de tuerca y habla de un paso más allá en sus rescates. Se centra en el trabajo que tenía asignado Salzillo en el taller familiar: diseñar los motivos ornamentales de las telas y la aplicación de color en las tallas de madera. Es una propuesta sugestiva pues, lejos de devaluar el trabajo esencial de la escultora, devuelve una importancia legítima, y aceptada hoy, a los diseños y los textiles, que la historia olvidó a menudo por haber sido territorio esencial de las mujeres. ¿Son “menores” ciertas artes porque son cosa de las mujeres o son cosas de mujeres porque son “menores”?

La tercera obra presentada, *De entre las muertas*, de 2020, es el archivo propiamente dicho y, por tanto, el más claro intento de buscar un domicilio a esas historias divergentes que nos arrastran hasta el día a día de la propia artista, hacia su juego autobiográfico, parte de ella misma – ocurre cada vez con los archivos. La obra consiste en una serie de 100 autorretratos de mujeres en la historia, modificados digitalmente y acompañados de una pequeña biografía, que da cuenta de los logros de cada creadora.



Sea como fuere, la particularidad de estas imágenes es la manera en la cual están manipulados los cuadros en forma de negativos y posteriores copias azuladas, a modo de falsas cianotipias, construyendo un artefacto visual a mitad de camino entre un archivo y una extraordinaria fantasmagoría: nosotras mismas obligadas a desaparecer entre los olvidos de la historia y al tiempo obstinadas en permanecer como parte de la misma. Es, tal vez, un intento de poner orden en la propia biografía, entender desde dónde se llega para saber hacia dónde se desea ir.

El de Larrea es, de este modo, un proyecto donde se ordena la historia y hasta la propia biografía como artista. Ir sumando olvidos y encontrar un relato otro, una genealogía que esté gobernada por las hermanas y las hijas y las madres; una especie de inicio de saga poderosa que O'Grady subraya en Nefertiti y extiende a su hermana y sus sobrinas; a la hermana y las hijas de la reina egipcia. Se trata, pues, de encontrar un domicilio –un hogar– a esos olvidos a través del archivo. Las antepasadas artísticas de Larrea son nuestras antepasadas. Nuestras muertas vivas irrumpen en las redes sociales y nos recuerdan que la historia se cuele en cualquier lugar sin previo aviso.

EL ARCHIVO > Porque el archivo es un domicilio, la casa, termina por ser el lugar donde las partes buscan al todo y los fragmentos dispersos se reúnen en una luminosa narrativa por escribir. De hecho, los archivos siempre tienen mucho de “casa”, de residencia, de “lugar donde”, de “allí donde”, se diría parafraseando a Jacques Derrida en su conocido libro *Mal de archivo*.

En este texto clásico el filósofo francés se pregunta, con una lucidez implacable y muy tempranamente –a mitad de los años 90 del XX–, sobre el nuevo papel de los archivos en la sociedad de la comunicación. Si el archivo es el lugar de los desplazamientos y las deslocalizaciones en el cual las partes divergentes se reúnen como en un domicilio, ¿cómo preservar en un mundo hiperinformado, más hiperinformado incluso hoy que cuando Derrida escribía el texto, ese mundo de las redes sociales del cual se sirve Larrea para hablar de su nueva genealogía? ¿De qué manera se ha transformado la noción de lo público y lo privado? ¿Cómo van a modificar esos nuevos soportes, portales, redes... la esencia misma del archivo entendido a la manera tradicional y con él la noción misma de memoria? ¿En qué medida va a cambiar el relato que se cuenta ahora de las mujeres, el que ha llegado a cualquier rincón, esa nueva residencia en palabras de Derrida, que propicia la propuesta de Larrea?

“Así es como los archivos tienen lugar: en esa domiciliación –escribe Derrida en *Mal de Archivo*–, en esa asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no-secreto. (...) Con un estatuto semejante, los documentos, que no siempre son escrituras discursivas, no son guardados y clasificados a título de archivo más que en virtud de una

*topología* privilegiada. Habitan ese lugar particular, ese lugar de elección donde la ley y la singularidad se cruzan en el *privilegio*. En el cruce de lo topológico y lo nomológico, del lugar y de la ley, del soporte y la autoridad, una escena de domiciliación se hace a la vez visible e invisible.”

El archivo es, por tanto –reflexiona Derrida–, no sólo un territorio hasta cierto punto paradójico –ley, orden, conocimiento, secreto, autoridad, topológico, nomológico–, sino una operación de privilegio en el acto mismo de la elección, de la domiciliación. El archivo, en el acto de domiciliar, apela a las jerarquías porque no todo se guarda, ni se guarda, pese a todo, del mismo modo. Sin embargo, al tiempo, el archivo es un lugar donde impera el orden alfabético o el cronológico, órdenes que, a fin de cuentas, no narran una historia.

Así, frente a la labor de enfrentar un archivo de olvidadas sería preciso presentarse con la humildad de una extranjera, con la modestia que los materiales de un archivo implican –con mucho de fragilidad en tanto historias aún por contar– y hasta con el objetivo de revisar la noción misma de jerarquía, aquella que ha actuado como vehículo de exclusión a la hora de configurar el archivo sin mujeres artistas.

Pese a todo, un archivo es a la vez esencial a la hora de reconstruir las historias y hasta de inventarlas, pues a pesar de su buscada pulcritud, su precisión y su asepsia, de su orden alfabético –dice Barthes que el orden alfabético recusa todo orden–, en el acto mismo de conformar esa domiciliación, en esa asignación de residencia a la cual alude Derrida, se reordena el documento –del tipo que sea–, lo archivado –y por lo tanto lo acontecido. Dicho de otro modo, se vuelve a narrar.

Trabajar como Larrea desde un archivo que, además hay que crear, es una tarea de privilegio por las implicaciones que tiene a la hora de enfrentar el trabajo de “escribir” la narración a partir del hueco. No sólo. Todo lo que allí ocurra estará ya ligado, la biografía personal también, a la propia autobiografía: se trata de un acto que busca no solo genealogías, sino complicidades. Compañía.

Esta nueva aproximación al concepto de archivo en las obras de Larrea –ese buscar una casa a los documentos recuperados– no es en absoluto baladí, ya que cambia por completo la percepción misma de los archivos y del archivar, al menos entre las personas “fuera del grupo” por usar el término de Martha Rosler inventado en 1979 para el mundo del arte. De hecho, si para esas personas “fuera del grupo” –las que no son archiveros bibliotecarios, investigadores, o hasta curiosos entrenados...– el archivo ha solido aparecer como un lugar complejo y hasta aburrido, las nuevas prácticas artísticas han convertido los archivos en “artefactos culturales” en tanto repositorios de esos “documentos” que ha expandido sus significaciones y usos.

Desde ese punto de vista, Larrea se une en su propuesta a otras tantas propuestas artísticas hoy, lo que fuera “documento” –entendido como se decía antes en el sentido más abierto posible



y no sólo escrito— y por lo tanto custodiado o desechado, dependiendo del caso, ha sido rescatado y hecho público; mostrado como parte de un relato que ha cambiado por completo sus estrategias.

El archivo en general —y los de Larrea en particular, plantean, además, el problema mismo de las versiones de la “realidad” y el modo en el cual cambian. Los archivos son todo menos asépticos. ¿Qué conservar, pues, en el supuesto e hipotético archivo futuro de las artistas? ¿A quién incorporar al archivo? ¿Puede el archivo cerrarse alguna vez?

Y Larrea se sitúa frente a la crisis de la “verdad” —algo tan discutido estos últimos años— y la reta con sus olvidadas que, juntas, parte de un archivo necesario, han encontrado, por fin, su domicilio. Construye, de esta manera, cierto territorio para vislumbrar las fracturas, porque a menudo lo importante no es lo que está en un archivo, sino lo que sabemos o intuimos que falta, aquello que Larrea va persiguiendo. Llenar huecos.

Es la idea del archivo como lugar de reflexión sobre la memoria, engañosa. Los engaños de la memoria colectiva y sus exclusiones que obligan a revisitar el papel mismo del archivo como el lugar de conformación de significados. Aunque, bien visto, cada pintora rescatada en el archivo de Larrea es, quizás, parte de una colección a la manera de la biblioteca de Benjamin, objetos que el filósofo repasa en su mítico artículo “Desembalando mi biblioteca” y que ponen en marcha su memoria involuntaria. Lo explicita Naomi Schor, a partir de la distinción que Stewart hace entre “recuerdos” y “colección”: “Siguiendo la oposición paradigmática de Stewart, la colección de Benjamin no es una colección, sino una colección de recuerdos.”

O tal vez no. Tal vez las artistas de Larrea no son una colección de recuerdos propiamente dicha. Es más bien una serie, un archivo de autor, en el cual cada artista rescatada hace pensar en las que aún esperan ser descubiertas y no solo porque lo lleno invoca lo ausente, sino porque la tarea, ya se ha dicho, no termina jamás. Cada pintora rescatada —archivada, coleccionada a la manera de la biblioteca de Benjamin— recordará lo que ocurrió y nadie se preocupó por conservar; lo que los archivos olvidaron guardar o, peor aún, guardaron tanto que quedó sepultado bajo el polvo y el tiempo.

Y se mezclan y se combinan las artistas cuando se pintan en sus autorretratos— multiplicadas y en fragmentos. Y establecen diálogos inverosímiles con lo que debería haber sido. Qué extraño archivo el que aspira a raptar un tiempo que pasó desapercibido la mayor parte de las veces.

La operación de Larrea no es, además en absoluto inocente al convertir el material de archivo en documento —los autorretratos fueron grandes obras pictóricas de partida. Esta acción radical habla de otra forma de desplazamiento, igual que la propuesta de O’Grady —otra forma de posicionarse contra la historia. Porque dijeron que no eran “grandes obras” se convierten directamente en material de archivo tras los desplazamientos de Larrea, propiciando, además, un suje-

to múltiple y roto; una autora también fracturada bajo la necesidad misma de construirse a su vez como personaje –todas ellas son Larrea misma, la familia de Larrea en este falso/verdadero archivo.

¿Qué hacer, pues, con archivos de ficción, con los archivos que aparentan no ser ficción, con las nuevas aproximaciones a la verdad, a la veracidad del testimonio y las versiones culturales? ¿Cómo determinar –y valorar– lo que no está si la narrativa se organiza a menudo a partir de lo que se excluye? Lo que se pierde, lo que creemos que debe haber estado –las cartas en las cuales falta una parte de la correspondencia son un buen ejemplo –y ocurre a menudo. Sin pérdida no hay relato, dice el psicoanálisis. Sin pérdida no hay historias, ni Historia.

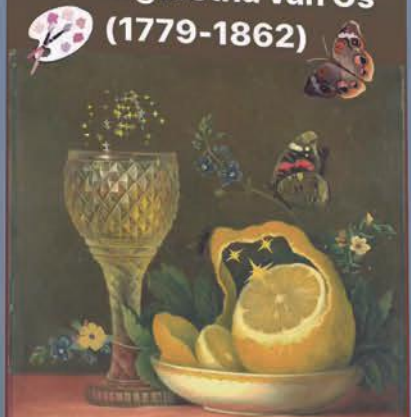
Porque “la Historia es un método y no una verdad (...)”, la formalización institucional de las historias que nos contamos para que nuestra vida tenga sentido”, hace notar Ashcroft. “Una de las grandes ilusiones de la narratividad es la asunción de que la narrativa no se limita a contar una historia, sino que refleja la continuidad de los acontecimientos”, sigue diciendo.

Para dar coherencia al discurso tal y como se espera en Occidente, para otorgarle eficacia, hay que transformar esos datos en narrativa, una historia que unida a otra historia acabará por constituir la Historia, el territorio donde cada uno de los relatos sueltos, ordenados, manipulados, establecen una visión específica del mundo.

Frente a la obra de Larrea parece claro: lo importante no son los eventos que ocurrieron, sino el hecho mismo de que fueron recordados y que encontraron su lugar en la cronología del archivo, que no es sino el deseo moderno de rellenar los huecos. Parece otra vez la ilusión de ordenar el mundo: que los hechos casen, que el relato funcione. Que nuestras muertas vivas encuentren su orden.

En la sala oval de la Biblioteca del Instituto Warburg de Londres se apilan los libros y la documentación fotográfica que, igual que sucediera con el archivo de artistas en Larrea, constituyen parte del proyecto autobiográfico de su fundador, Aby Warburg. Ahí se hace realidad su deseo primero, explicar el mundo completo a través de la documentación misma del mundo, memoria cultural de la humanidad. El mundo está colocado sin excesivas jerarquías –es necesario para el historiador y la historiadora poder verlo todo, incluso lo que no está. Lo advirtió Warburg: nunca buscamos el libro que creemos buscar, sino el que está a su lado en la biblioteca. Las muertas vivas de Larrea andan, a cada paso, buscando a otras que faltan.

M Margaretha van Os  
(1779-1862)



NETHERLANDS

📍 RIJKSMUSEUM





## Our Living Dead, Estrella de Diego

Genealogies > In the 1980s, Lorraine O'Grady, one more figure who has joined the long list of women artists rescued from oblivion in recent years, embarked on one of her most powerful series, *Miscegenated Family Album*, which she finished fourteen years later, in 1994. In this work, O'Grady, born in Boston in 1934 into a Caribbean and Irish family, gradually constructed a strange kind of archive, starting from her relationship with her dead sister and the grief that followed her loss. As so often happens with projects that involve compiling records, it ended up being closely linked to the autobiography of the artist herself.

That year, 1994, the cibachrome diptychs were presented just as O'Grady had imagined years before: a selection of sixteen pairs describing the history of two families and featuring two women, separated in time and space. These two women, the Egyptian queen Nefertiti and O'Grady's dead sister, Devonian, gradually unfolded a fascinating narrative through a series of diptychs, beginning with the beautiful statue of the queen preserved in Berlin and a sculpture of her sister Mutnedjmet, and then, in the next pair, bringing the queen face to face with Devonian. Their respective daughters, sisters, husbands (Akhenaten alongside Edward), family photos opposite bas-reliefs... all this built up a fascinating genealogy which interwove the family's African origin —a new pedigree for Caribbean negritude— with an Africa with which few would have been capable of establishing a relationship. In O'Grady's genealogy, the Africa of her roots adopted the guise of History with a capital H.

In this history she was constructing for her dead sister and using to reflect on roots and migrations by piecing together a peculiar family album, O'Grady's Africa was Egypt, counterposing Devonian's photo to those images of the ancient empire in search of a surprising kind of genealogy.

However, the project is not entirely new. Fundamentally, creating new and unsuspected genealogies is what women have been obliged to do since the beginning of time. We have never had a history of our own, shared with each other; we have never had exemplars or models; we have had to make do with the connections offered by the imposed discourse: deeds of men. So we have had to construct a new genealogy, to look for other women who —surely— asked themselves the same questions, or at least similar questions. Living without a genealogy of your own is a way of living in silence. To create the genealogy denied to you is to exorcize oblivion and, even more importantly, to explode the myth that the history of women is a story of exceptions: there were a lot more of us than we have been led to believe.

So when it comes to reconstructing a genealogy, O'Grady creates a kind of imaginary museum in which new conversations are renewed and fostered. And all the excluded, from women to members of the African diaspora, those who have been denied a genealogy, a room of one's own, as Virginia Woolf put it, so vital to be able to invent a motor or a line of verse, decide to weave their own story, a recalcitrant story, because if we are going to compose the necessary genealogy we had better do it in our own image. When there are no family photographs, when no one has kept them —and in the case of women they have rarely been kept— we are free to put forward an album constructed from wished-for genealogies, genealogical aspirations. In the history of women the position of hero —of heroine— is still vacant, despite the fact that we do not actually want it. Nefertiti will be the initiator of the required ancestral narrative: why not?

And ancestral women are gradually added to the wish list, creating that new female family to which we

belong by right: the women who were hidden, denied, silenced, erased, and are reborn in the new narrative, resoundingly so, moreover. Because while Nefertiti was the wife of Akhenaten, she was still more the sister of Mutnedjmet and the mother of her six daughters. What if we construct an entirely female genealogy? How will that new genealogy be altered by the role of women in history? How will we “re-read” ourselves from that perspective? Will we still be the ignored and forgotten ones?

These are the questions raised in the 1980s by Germaine Greer, author of *The Female Eunuch* — one of the first feminist bestsellers — in her book on women artists, *The Obstacle Race*, in which she spells out the impediments they have encountered over the centuries: the depredations of husbands, fathers and teachers, the gallantry of critics, damaged egos, lack of means, neglect, false attributions, and so on, although her most radical thought is associated with the place that those obstacles ultimately assign to them in history — which amounts to saying in museums. In the event of a hypothetical disaster, Greer reflected, museums would save the “masterpieces” first, the ones hanging in the exhibition rooms, never those kept in the storerooms. And for centuries these have been the home of women artists.

These crucial issues force us to confront the numerous contradictions of art-historical discourse when it comes to recovering women artists, and even “minor” artists — “minor” genres or “minor” periods: those that end up being consigned to a no-man’s land, dumped in a storeroom, destroyed or misattributed, something that never happens to the works of Picasso and the other “great masters”.

It seems important to fill in the gaps and construct a new history that finds room for the outcasts. It is essential to write a complete history of art that does not exclude those women who have tiptoed discreetly into museums, the ghosts, the ones taken for dead, our living dead... The strange thing is that many of them were popular in their own time and then forgotten. We have forgotten them. So why not construct an archive of forgotten women, a place where each of us can rediscover a family album that does not reproduce our past as we have been told it was, but traces a range of options for the central figures? It is certainly not an easy task. Indeed, it may even be a thankless one, but it is worth it to change the course of the future through the events of the past.

This is the task that Diana Larrea undertook four years ago through her social media in *Tal día como hoy* [*On This Day*], a part artistic, part educational project, intended first and foremost as an archive: every day, Larrea published the biography of a woman artist from history on her personal Facebook and Instagram profile. The idea was to recover those names and at the same time construct an alternative genealogy based on bonds stronger than blood: elective affinities. She herself admits that her awareness of how they had been forgotten came to her by chance: “a revelation”, she says. Starting from there she began to ask herself the questions that have haunted her daily thoughts since then: where are the women who were there, but whom we did not see? What has been torn out of our genealogy? And from then on she set herself a daily task. She has fulfilled it and it has become the basis for a radical change in her work.

From that first project — from that awareness — arose the work she is presenting in this show. Indeed, the video entitled *Una artista para cada día* [*A Woman Artist for Every Day of the Year*] (2021) is composed of the “Instagram Stories” that Larrea has been sharing day by day over the course of a year, women who return from the past to become the genealogy denied to the artist. Just as O’Grady found her kinship with Nefertiti through her sister, Larrea weaves family ties through each of these reclaimed women. She is no longer alone. She never has been, in fact, though the reconstituted album puts it beyond doubt.



In the second installation she is presenting in the show, *Atelier creativo de Inés Salzillo* [*Inés Salzillo's Creative Atelier*] (2021), Larrea gives the subject a new twist and speaks of taking a step further in her rescue campaign. She focuses on the work assigned to Salzillo in the family workshop: designing the ornamental motifs for the fabrics and applying colour to the wooden carvings. It is a stimulating project, since far from devaluing the sculptress's essential work, it restores the legitimate importance, accepted nowadays, of designs and textiles, which have often been forgotten by history because they have been essentially the province of women. Are certain arts "minor" because they are women's business or are they women's business because they are "minor"?

The third work presented here, *De entre las muertas* [*From Among the Dead*] (2020), is the archive itself, and therefore the clearest attempt to find a home for these disparate histories which draw us to the day-to-day world of the artist herself, towards her autobiographical interplay, part of herself —as is always the way with archives. The work consists of 100 self-portraits of women in history, digitally modified and accompanied by a short biography, which lists each artist's achievements.

In any case, the distinctive feature of these images is the way in which the pictures have been manipulated as negatives to produce blue-tinted copies, like artificial cyanotypes, constructing a visual artifact halfway between an archive and an extraordinary phantasmagoria: we ourselves, as women, forced to disappear, forgotten by history, and at the same time doggedly determined to remain part of it. It is perhaps an attempt to sort out our own biography, to understand where we came from so as to find out where we want to go.

Larrea's project is thus one in which history, and even artistic biographies themselves, are put in order. Adding up acts of forgetting and finding a different narrative, a genealogy governed by sisters and daughters and mothers; the start, as it were, of a powerful saga which O'Grady underlines in Nefertiti and extends to her sister and her nieces: to the sister and daughters of the queen of Egypt. So it is a matter of finding a domicile —a home— through the archive for those that have been forgotten. Those women, Larrea's artistic ancestors, are our ancestors. Our living dead break into social media and remind us that history can insinuate itself anywhere without warning.

The Archive > Because the archive is a domicile, a home, it ultimately becomes the place where the parts seek the whole and dispersed fragments are brought together in a luminous narrative yet to be written. Indeed, archives are always very much a "home", a residence, a "place where", as you might say, paraphrasing Jacques Derrida in his well-known book *Archive Fever*.

In this classic text, with implacable lucidity and at a very early date —the mid-1990s— he ponders the new role of archives in the information society. If the archive is the site of displacements and dislocations in which disparate parts come together, how, in a hyperinformed world, even more hyperinformed today than when Derrida wrote the text, can we preserve those social media Larrea uses to speak of her new genealogy? In what way has the notion of the public and the private been transformed? How are those new media, portals, networks, and so on, going to modify the actual essence of the archive, as it has traditionally been understood, and with it the very notion of memory? How far is that new residence, as Derrida calls it, which has given rise to Larrea's project, going to change the story of women as it is now told, the story that has reached every corner of our world?

"It is thus, in this *domiciliation*, in this house arrest, that archives take place", writes Derrida in *Archive*

*Fever*. “The dwelling, this place where they dwell permanently, marks this institutional passage from the private to the public, which does not always mean from the secret to the nonsecret. [...] With such a status, the documents, which are not always discursive writings, are only kept and classified under the title of the archive by virtue of a privileged *topology*. They inhabit this uncommon place, this place of election where law and singularity intersect in *privilege*. At the intersection of the topological and the nomological, of the place and the law, of the substrate and the authority, a scene of domiciliation becomes at once visible and invisible.”

The archive, according to Derrida’s thinking, is therefore not only a paradoxical domain, in some respects —law, order, knowledge, secret, authority, topological, nomological— but a privileged operation in the very act of election, of domiciliation. In the act of domiciling, the archive invokes hierarchies, because not everything is kept, nor, in spite of everything, is it kept in the same way. However, the archive is at the same time a place where alphabetical or chronological order prevails, and these orders, after all, do not tell a story.

Thus, when confronting an archive of forgotten women, we need to approach the task with the humility of a foreigner and the modesty befitting the materials of an archive —of great fragility, in that they are stories yet to be told— and even with the aim of reconsidering the very notion of hierarchy, which has acted as a vehicle of exclusion in configuring the archive without women artists.

Nevertheless, at the same time an archive is essential when it comes to reconstructing histories, and even inventing them, for despite its studied tidiness, precision and neutrality and its alphabetical order (Barthes said that alphabetical order rejects all order), in the very act of establishing that domiciliation, that “house arrest” Derrida refers to, the document, of whatever kind —what is archived, and therefore what happened— is rearranged. To put it another way, it is re-narrated.

Working, like Larrea, from an archive that also has to be created is a privileged task because of its implications when it comes to tackling the job of “writing” the narrative from scratch. Not only that: everything that happens there will also be linked already to one’s personal biography, to one’s own autobiography: it is an act that seeks not only genealogies, but affinities. Company.

This new approach to the concept of the archive in Larrea’s works —finding a home for recovered documents— is by no means a trivial matter, since it completely changes the actual perception of archives and archiving, at least among people outside “the group”, to use the term Martha Rosler coined for the art world in 1979. Indeed, whilst people outside the group —those who are not archivists, librarians, researchers, or even trained inquirers— have tended to find the archive a complex and even boring place, the new artistic practices have turned archives into “cultural artifacts”, as repositories for those “documents” that have expanded their meanings and uses.

From that point of view, Larrea’s project is in line with so many other current artistic projects: what was formerly a “document” —taking that word as it used to be understood in the broadest possible sense and not only as something written— and was therefore preserved or discarded, as the case may be, has been salvaged and made public: shown as part of a narrative that has completely changed its strategies.

The archive in general, and Larrea’s archives in particular, also raise the problem of versions of “reality” and how they change. Archives are anything but neutral. What, then, should be preserved in the putative and hypothetical future archive of women artists? Who should be included in it? Can it ever be closed?

Larrea confronts the crisis of “truth” —so much debated in recent years— and challenges it with her forgotten women who, together, as part of a necessary archive, have finally found their home, their domicile. She thereby constructs a certain space to glimpse the breaks, because often the important thing is not what is in an archive but what we know or sense is missing, and that is what Larrea is pursuing: filling gaps.

It is the idea of the archive as a place to reflect on memory and its deceptiveness: the deceptions of collective memory and its exclusions, which force us to revisit the role of the archive itself as the place where meanings are formed. Properly considered, though, each woman painter salvaged in Larrea’s archive is perhaps part of a collection in the manner of Benjamin’s library, a set of objects that he reviews in his legendary article “Unpacking My Library” and that activate his involuntary memory. Naomi Schor states it explicitly, based on the distinction Stewart draws between “souvenirs” and a “collection”: “According to Stewart’s paradigmatic opposition, Benjamin’s collection is not in fact a collection, but a collection of souvenirs.”

Or perhaps not. Perhaps Larrea’s artists are not, strictly speaking, a collection of souvenirs. They are rather a series, an author’s archive, in which each artist salvaged makes us think of those still waiting to be discovered, and not only because the present invokes the absent, but because the task, as has already been said, is never-ending. Every woman painter that is recovered —archived, collected, as in Benjamin’s library— will remind us of what happened and no one bothered to preserve, what archives forgot to keep or, worse still, kept so deeply tucked away that it was buried under dust and time.

The artists merge and combine when they paint themselves in their self-portraits —multiplied and fragmented. And they establish unlikely dialogues with how things should have been. What a strange archive it is that aspires to capture a time that in most cases went unnoticed.

Larrea’s operation, moreover, is not at all innocent in turning archive material into a document: the self-portraits were great works of painting from the start. This radical action speaks of another kind of displacement, like O’Grady’s project —another way of taking up a position against history. Because they were said not to be “great works” they were turned straight into archive material after Larrea’s displacements and also gave rise to a multiple, broken subject, an artist also fractured by the very need to construct herself in turn as a character: all of them are Larrea herself, Larrea’s family in this false/true archive.

What are we to do, then, with fictional archives, archives that pretend not to be fictional, new approaches to truth, the truthfulness of evidence and cultural versions? How do we determine —and evaluate— what is not there if the narrative is often organized on the basis of what is excluded? What is lost, what we believe must have existed (letters where part of the correspondence is missing are a good example); it often happens. Psychoanalysis tells us that without loss there is no story. Without loss there are no histories and there is no History.

Because “History is a method rather than a truth [...], an institutional formalization of the stories we tell ourselves to make sense of our lives”, as Ashcroft remarks, going on to say that “one of the great illusions of narrativity is the assumption that the narrative doesn’t simply tell a story but reflects the continuity of events.”

To give the discourse coherence, as is expected in the West, to endow it with efficacy, those data must be transformed into a narrative, a history which, combined with other histories, will ultimately constitute History, the domain in which the separate narratives, ordered and manipulated, establish a specific vision of the world.



With respect to Larrea's work it seems clear: what is important is not the events that occurred but the fact that they were remembered and found their place in the chronology of the archive, which is simply the modern desire to fill in the gaps. It seems, once again, to be the aspiration to put the world in order: that the facts should fit, that the narrative should work. That our living dead should find their order.

Piled up in the oval room of the Warburg Institute Library in London are the books and photographic documents which, as with Larrea's archive of women artists, constitute part of the autobiographical project of its founder, Aby Warburg. There his first wish, to explain the whole world through its actual documents, the cultural memory of humanity, becomes reality. The world is placed there without too much hierarchy: historians, men or women, need to be able to see everything, even what is not there. Warburg warned us: we are never looking for the book we think we are looking for, but rather the one beside it in the library. Larrea's living dead are constantly looking for others who are missing.

**Hildegard von Bingen  
(1098-1179)**



**"LIBER SCIVIAS"**  
**PART PRIMERA VISION TERCERA**  
**"MACROCOSMOS"**

HOCHSCHULE- UND LANDESBIBLIOTHEK RHEINLAND-PALATINA

# UNA ARTISTA PARA CADA DÍA

2021  
Vídeo proyección  
27 mint. de duración.



“UNA artista para cada día” es un vídeo compuesto por todas las “Instagram Stories” que he ido compartiendo cada día a lo largo de un año sobre las mujeres artistas del pasado. “Instagram Stories” es una función que forma parte de esta aplicación para otorgar a los usuarios la posibilidad de crear vídeos cortos a los que se añaden dibujos en movimiento, *stickers* y *emojis*, para compartir posts informales acerca de sus actividades diarias. El vídeo está editado con 365 pequeñas “Stories” de Instagram de unos pocos segundos de duración cada una. Mi propósito al utilizar esta función es divulgar la obra de las mujeres artistas históricas desde un medio cotidiano muy actual para conectar con el público más joven. Es una manera de rescatar a estas artistas del pasado y traerlas al presente utilizando las herramientas de dibujo y texto que esta aplicación ofrece para dar vitalidad a las imágenes, como filtros fotográficos retro o efectos dinámicos de la imagen. Con este vídeo trato de re-contextualizar a estas figuras artísticas femeninas en nuestro particular contexto social contemporáneo utilizando el mismo lenguaje directo que emplea el público del presente a diario.

Mi intención ha sido servirme de un medio digital de hoy en día con el fin de ofrecer unos contenidos visuales que logren incrementar el interés por estas mujeres. De este modo, presento a estas mujeres artistas con una apariencia novedosa para que puedan ser percibidas de una manera atractiva por los casi 10.000 seguidores que tiene mi perfil personal en Instagram. Frente a esta avalancha de 365 mujeres artistas que muestra el vídeo adquirimos conciencia de cómo el trabajo de las mujeres en el arte ha sido valorado de manera parcial y sesgada. Cuando descubrimos que las creadoras artísticas no han sido una anécdota, ni una excepción en la historia, tal y como nos han hecho creer siempre; entonces se destapa el tipo de conflicto simbólico cultural socialmente construido desde hace siglos en torno a la labor de las artistas.

Como banda sonora de este vídeo he elegido la música litúrgica compuesta por Hildegard von Bingen (1098-1179), ya que sintoniza muy bien con la arquitectura de la Sala Verónicas al haber sido un lugar sacro. Hildegard von Bingen fue una de las autoridades eclesiásticas más poderosas e influyentes de la Baja Edad Media, tal y como demuestra su epistolario. Fue abadesa benedictina de dos monasterios, líder monacal, filósofa, naturalista, literata, filóloga, docente, médica y visionaria mística. A lo largo de su larga vida desarrolló una extensa obra que desborda una sabiduría exhaustiva en materias científicas, artísticas, filosóficas y teológicas. Es conocida como la “Sibila del Rin” y está considerada la precursora de la Historia natural científica en Alemania. Además, es la compositora medieval más prolífica que se conoce, autora de la letra y la música de un ciclo litúrgico de 78 piezas. También escribió tratados médico-naturalistas y manuscritos proféticos. Estos códices fueron iluminados por ella misma con miniaturas realizadas a partir de sus visiones, que ella percibía como revelaciones celestiales.

Para Hildegard la experiencia musical, en concreto la interpretación vocal, tiene una facultad mediadora en el ser humano que le permite conectar con lo divino. En sus escritos Hildegard elogia la música como un medio de transformación interior personal y también colectivo, al facilitar la cohesión social. La música de Hildegard nos transporta mediante melodías ascendentes hacia una espiritualidad que armoniza con el concepto global de esta exposición.

"A Woman Artist for Every Day of the Year" is a video consisting of all the "Instagram Stories" I have been sharing day by day over the course of a year on women artists of the past. Instagram Stories is a function included in the Instagram application, offering users the possibility of creating short videos, to which moving pictures, stickers and emojis are added, to share informal posts about their daily activities. This video edits together 365 short Instagram "Stories", each just a few seconds long. My purpose in using this function is to publicize the work of historical women artists in a very up-to-date everyday medium so as to connect with a younger audience. It is a way of rescuing these artists from the past and bringing them into the present by using the drawing and text tools this application offers to lend vitality to the images, such as retro photo filters or dynamic image effects. In this video I try to recontextualize these female artistic figures in our particular contemporary social context by employing the same direct language that the public currently uses every day.

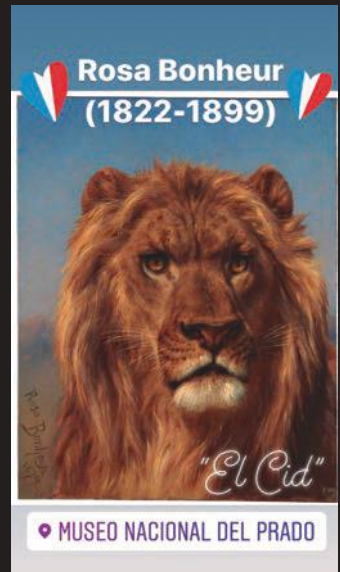
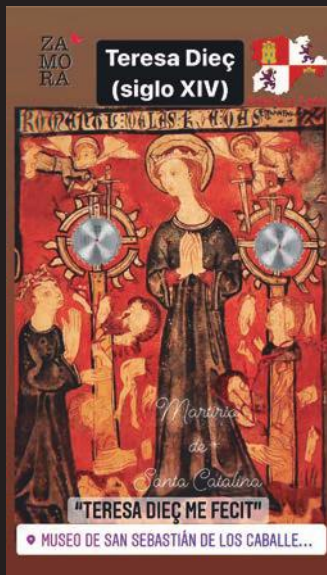
My intention has been to take advantage of a present-day digital medium in order to offer visual content that will increase interest in these women artists. So I present them with a novel appearance so that they can be perceived in an attractive way by the nearly 10,000 followers of my Instagram personal profile. Faced with this avalanche of 365 women artists shown in the video we become aware of how the work of women in art has been assessed in a partial and biased way. When we discover that female artistic creators have not been incidental exceptions in history, as we have been led to believe, then it blows the lid off the type of symbolic conflict that has been culturally and socially constructed for centuries around the work of women artists.

As the soundtrack for this video I have chosen the liturgical music composed by Hildegard von Bingen (1098–1179), as it very well attuned to the architecture of Sala Verónicas, given that this was once a sacred place. Hildegard was one of the most powerful and influential ecclesiastical authorities of the High Middle Ages, as her letters show. She was a Benedictine abbess of two monasteries, a monastic leader, philosopher, naturalist, woman of letters, philologist, medical authority and mystic visionary. Over the course of her long life she produced an extensive body of work overflowing with exhaustive learning on scientific, artistic, philosophical and theological subjects. She is known as the "Sybil of the Rhine" and is considered the precursor of scientific natural history in Germany. She is also the most prolific known medieval composer, who wrote the words and music of a liturgical cycle of 78 pieces. In addition, she wrote treatises on medicine and natural history and prophetic manuscripts. She illuminated these codices herself with miniatures based on her visions, which she perceived as celestial revelations.

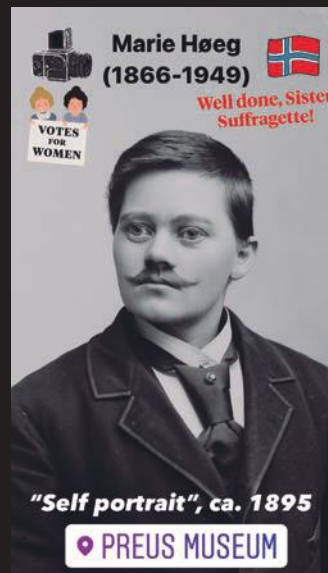
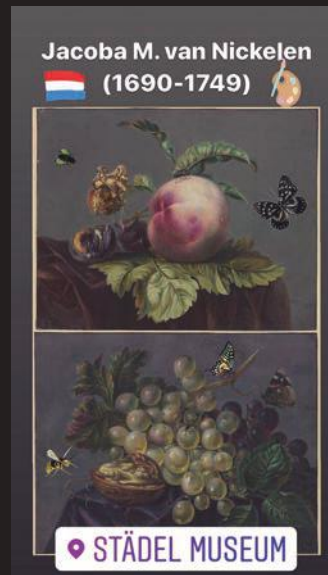
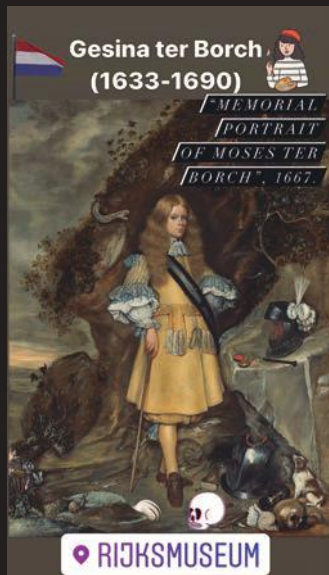
To Hildegard, musical experience, specifically vocal performance, exercises a mediatory power in human beings that enables them to connect with the divine. In her writings she praises music as a means of inner transformation that is personal and also collective, as it facilitates social cohesion. Hildegard's music transports us through ascending melodies towards a spirituality which harmonizes with the overall concept of this exhibition.























# DE ENTRE LAS MUERTAS

2020

Serie de 200 impresiones fotográficas  
sobre papel fotoquímico  
(100 dípticos)



El proyecto post-fotográfico “De entre las muertas” (2020) es un homenaje a las mujeres artistas históricas del pasado. Nació a partir de mi acción artística online “Tal día como hoy”, un trabajo híbrido de activismo feminista e investigación histórica que consiste en publicar en las redes sociales las biografías y obras de mujeres artistas olvidadas y/o desconocidas. Este proceso de estudio y divulgación, en el que sigo inmersa desde 2017, me ha permitido conocer el trabajo de más de 600 creadoras plásticas ausentes de la historia del arte oficial. Gracias a esta revisión histórica enfocada en la recuperación de la labor artística de las mujeres, he encontrado unos nuevos referentes artísticos femeninos a los que me siento vinculada de un modo extraño y permanente. Se trata de un imaginario colectivo cuyo descubrimiento reciente ha supuesto para mí una revelación. En este proceso he podido comprobar cómo mi necesidad personal coincide con una necesidad colectiva compartida por las artistas actuales. Como si hubiera nacido un nuevo movimiento artístico, que yo he llamado “Feminismo mágico”, esta nueva corriente del arte está en consonancia con nuestro particular contexto social contemporáneo y refleja una manera intuitiva de sentirnos conectadas las artistas del presente con las del pasado.

Para elaborar la serie de “De entre las muertas” seleccioné una serie de 100 autorretratos de grandes pintoras de la historia del arte, trazando un recorrido por todas las épocas desde el Renacimiento, Barroco, Rococó, Neoclasicismo, Romanticismo, Impresionismo, Postimpresionismo, Modernismo, hasta algunas vanguardias del siglo XX: Cubismo, Futurismo, Expresionismo y Nueva Objetividad. A partir de esa selección de autorretratos recuperados del pasado, modifiqué digitalmente los archivos para presentarlos de nuevo como registros de una fantasmagoría. A modo de falsas cianotipias decidí transformar los autorretratos de estas pintoras en forma de negativo y en copias azuladas. El resultado muestra un archivo de 100 imágenes post-fotográficas descontextualizadas históricamente y reconfiguradas en una nueva estética para traerlas al presente.

La alusión al antiguo procedimiento del cianotipo conecta con los orígenes mágicos de la fotografía y es una referencia a Anna Atkins (1799-1871), la botánica británica considerada la primera fotógrafa de la historia. Ella está reconocida como la responsable de experimentar por primera vez con el método del cianotipo y también en publicar el primer libro ilustrado con imágenes fotográficas. Las cianotipias plasmadas por Anna Atkins han sido para mí una inspiración directa a la hora de concebir este proyecto, en el que quiero lograr un efecto de radiografías impresas. Los rostros de las 100 pintoras históricas que he seleccionado aparecen en mi propuesta revelados en siluetas oscuras, expuestas sobre el papel como si fueran visiones de una aparición.

La elección de los autorretratos es intencionada. Los autorretratos facilitan una identificación con la singularidad de cada creadora y además son una ratificación de profesionalidad de cada una. Las pintoras históricas emplearon el género del autorretrato para reafirmar su identidad co-

mo creadoras femeninas, para reforzar su presencia como sujetos activos y no como objetos pasivos, dentro de un mundo dominado casi íntegramente por hombres.

Con el fin de facilitar una identificación más profunda con estas mujeres, mi propuesta también ofrece una información precisa sobre sus trayectorias vitales y profesionales. Para ello acompaño cada imagen con una sinopsis biográfica documentada sobre las trayectorias de las artistas, destacando esos datos que contribuyen a revalorizar el trabajo de cada una. En estos textos menciono su formación artística dentro de su particular situación social, su integración en el contexto histórico y las exposiciones relevantes en las que participó. Asimismo, enumero los museos y colecciones internacionales de prestigio donde se conservan sus obras.

De esta manera, mi objetivo se ha centrado en incluir a las mujeres artistas dentro de cada uno de los movimientos artísticos donde siempre deberían haber estado presentes. Con mi proyecto propongo crear conciencia sobre la exclusión del trabajo de las mujeres en el canon historiográfico y abrir fisuras dentro el discurso monolítico dominante.

MY post-photographic project “From Among the Dead” (2020) is a homage to women artists of the past. It arose out of my online artistic action “On This Day”, a hybrid work of feminist action and historical research which involved publishing the biographies and works of forgotten and/or unknown women artists on social media. This process of study and dissemination, in which I have been immersed since 2017, has enabled me to get to know the work of more than 600 visual artists missing from official art history. As a result of this historical revision focusing on recovering the work of women artists, I have found some new female artistic exemplars to whom I feel strangely and permanently connected. It is a collective imaginary whose recent discovery has been a revelation to me. In this process it has become clear to me that my personal need coincides with a collective need shared by current women artists. As if a new artistic movement, which I have called “magic feminism”, had been born, this new trend in art is in line with our particular contemporary social context and reflects an intuitive way for us as women artists of the present to feel connected to those of the past.

To compile “From Among the Dead” I selected a series of 100 self-portraits of great women painters from the history of art, plotting a course through every period, from Renaissance, baroque, rococo, neoclassicism, Romanticism, impressionism, post-impressionism and modernism to some twentieth-century avant-garde movements: cubism, futurism, expressionism and New Objectivity. Starting from this selection of self-portraits recovered from the past, I digitally modified the files to present them anew as records from a phantasmagoria. In the manner of simulated cyanotypes I decided to transform the self-portraits of these painters into negatives and blue-tinted copies. The result is an archive of 100 post-photographic images historically decontextualized and reconfigured in a new aesthetic to bring them into the present.

The reference to the old cyanotype process links up with the magical origins of photography and is a reference to Anna Atkins (1799–1871), the British botanist considered to be the first female photographer in history. She is recognized as the first person to experiment with the cyanotype method and also the first to publish a book illustrated with photographic images. The cyanotypes contact-printed by Anna Atkins were a direct inspiration to me when devising this project, in which I want to achieve an effect of printed x-rays. The faces of the 100 historical women painters I have selected appear in my project revealed in dark silhouettes, exhibited on paper as if they were visions of an apparition.

The decision to use self-portraits is deliberate. They help us to identify with the particularity of each artist and also confirm their professionalism. Historical painters use the self-portrait genre to assert their identity as female artists, strengthening their presence as active subjects and not as passive objects in a world dominated almost entirely by men.

In order to facilitate a more thorough identification with these women, my project also offers precise information on their personal and professional development. For this purpose I accompany each image with a documented biographical synopsis of the artist’s career, highlighting the information that contributes to a reassessment of her work. In these texts I mention their artistic training within their particular social situation, their integration into the historical context and the significant exhibitions in which they participated. I also list the museums and prestigious international collections that contain their works.

My central aim has therefore been to include the artists within each of the artistic movements where they should always have been present. Through this project I propose to raise awareness of the exclusion of women’s work from the historiographical canon and to open fissures in the dominant monolithic discourse.





## LISTADO CRONOLÓGICO POR MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS

### RENACIMIENTO

Catharina van Hemessen (1528-1588)  
Sor Plautilla Nelli (1524-1588)  
Sofonisba Anguissola (1532-1625)  
Lavinia Fontana (1552-1614)  
Marietta Robusti (1560-1590)  
Fede Galizia (1578-1630)

### BARROCO

Clara Peeters (1594-1657)  
Virginia da Vezzo (1601-1638)  
Anna Maria van Schurman (1607-1678)  
Judith Leyster (1609-1660)  
Artemisia Gentileschi (1593-1656)  
Michaelina Wautier (1617-1689)  
Giovanna Garzoni (1600-1670)  
Louise Hollandine Palatinae (1622-1709)  
Elisabetta Sirani (1638-1665)  
Gesina ter Borch (1633-1690)  
Mary Beale (1633-1699)  
Maria Schalcken (1647-1699)  
Aleida Greve (1670-1742)  
Amalia von Königsmarck (1663-1740)  
Anna Waser (1678-1714)

### ROCOCÓ

Rosalba Carriera (1675-1757)  
Therese Maron-Mengs (1725-1806)  
Faraona Olivieri (1716-?)  
Anna Rosina de Gasc (1713-1783)  
Ulrika Pasch (1735-1796)  
Anna Dorothea Therbusch (1721-1782)  
Marie-Gabrielle Capet (1761-1818)  
Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803)

### NEOCLASICISMO

Angelica Kauffmann (1741-1807)  
Marie-Victoire Lemoine (1754-1820)  
Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842)  
Ludovike Simanowiz (1759-1827)  
Rose-Adélaïde Ducreux (1761-1802)  
Marie Geneviève Bouliard (1763-1825)

Friederike Julie Lisiewska (1772-1856)  
Constance Mayer (1775-1821)  
Marie-Victoire Jaquotot (1772-1855)  
Adèle Romany (1769-1846)  
Margarethe Geiger (1783-1809)  
Madame Cavé (1810-1883)

### ROMANTICISMO

Marie Ellenrieder (1791-1863)  
Hortense Haudebourt-Lescot (1784-1845)  
Rosario Weiss (1814-1843)  
Sarah Goodridge (1788-1853)  
Katarina Ivanović (1811-1882)  
Elisabeth Haanen (1809-1845)  
Sofia Adlersparre (1808-1862)  
Alexandra Froster-Såltin (1837-1916)  
Ann Mary Newton (1832-1866)  
Elizabeth Thompson (1846-1933)

### REALISMO

Amanda Sidwall (1844-1892)  
Louise Jopling (1843-1933)  
Mimmi Zetterström (1843-1885)  
Elisabeth Keyser (1851-1898)  
Marie Bashkirtseff (1858-1884)  
Sabine Lepsius (1864-1942)  
Eva Bonnier (1857-1909)  
Anna Bilinska (1857-1893)  
Cecilia Beaux (1855-1942)  
Elin Danielson-Gambogi (1861-1919)  
Ottillie Roederstein (1859-1937)  
Ivana Kobilca (1861-1926)  
Thérèse Schwartze (1851-1918)  
Maria Wiik (1853-1928)  
Bertha Wegmann (1847-1926)  
Mina Carlson-Bredberg (1857-1943)

### IMPRESIONISMO

Marie Bracquemond (1840-1916)  
Mary Cassatt (1844-1926)  
Eva Gonzalès (1849-1883)  
Berthe Morisot (1841-1895)  
Lilla Cabot Perry (1848-1933)

#### POSTIMPRESIONISMO

Olga Boznanska (1865-1940)  
Alice Pike Barney (1857-1931)  
Suzanne Valadon (1865-1938)  
Gwen John (1876-1939)  
Lucie Cousturier (1876-1925)  
Anne Goldthwaite (1869-1944)  
Paula Modersohn-Becker (1876-1907)  
Marie Laurencin (1883-1956)  
Zinaida Serebriakova (1884-1967)  
Amrita Sher-Gil (1913-1941)  
Emily Carr (1871-1945)

#### MODERNISMO

Lluïsa Vidal (1876-1918)  
Jane Atché (1872-1937)  
Broncia Koller-Pinell (1863-1934)  
Romaine Brooks (1874-1970)  
Gerda Wegener (1886-1940)  
Florine Stettheimer (1871-1944)  
Mary Elizabeth Tripe (1870-1939)

#### VANGUARDIAS

##### CUBISMO Y FUTURISMO

Natalia Goncharova (1881-1962)  
Olga Rozanova (1886-1918)  
Alice Bailly (1872-1938)

##### EXPRESIONISMO

Ellen Thesleff (1869-1954)  
Marianne von Werefkin (1860-1938)  
Helene Schjerfbeck (1862-1946)  
Käthe Kollwitz (1867-1945)  
Charlotte Salomon (1917-1943)

##### NUEVA OBJETIVIDAD

Anita Rée (1885-1933)  
Elfriede Lohse-Wächtler (1899-1940)



EGO CATHERINA DE  
HEM ESSEN ME  
PINXI 1548

ETATIS  
SVAE

20



**CATHARINA VAN HEMESSEN (1528-1588)**  
**"Autorretrato", 1548. Kunstmuseum, Basilea.**

La pintora flamenca renacentista Catharina van Hemessen nació en Amberes en el año 1528. Fue hija y discípula del destacado pintor Jan Sanders van Hemessen (1500-1566). Catharina tiene el mérito de haber representado por primera vez en la historia del arte un autorretrato de un pintor trabajando frente a su caballete. Es una de las pocas mujeres pintoras que el historiador Giorgio Vasari menciona en su mítico libro sobre biografías de artistas, "*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*", en su segunda edición corregida y publicada en Florencia en 1568. Catharina formó parte de la corte de María de Hungría, hermana del emperador Carlos V, por lo que residió una temporada en España junto a su marido. De aquella época sólo se conserva el retablo de Tendilla (Guadalajara), del Monasterio Jerónimo de Santa Ana, en el cual se le atribuyen las nueve pinturas de la parte central y la predela. La pieza se encuentra actualmente en el Museo de Arte de Cincinnati en EE. UU. Catharina van Hemessen murió en su ciudad natal en 1588 a los 60 años. Sus cuadros forman parte de las colecciones de grandes museos de prestigio, como el Kunstmuseum de Basel, el Rijksmuseum de Ámsterdam, la National Gallery de Londres, el Royal Museum of Fine Arts of Belgium en Bruselas, o el Museo de Arte de Baltimore (Maryland).

**CATHARINA VAN HEMESSEN (1528-1588)**  
**"Self-portrait at the easel", 1548. Kunstmuseum, Basel.**

The Flemish Renaissance painter Catharina van Hemessen was born in Antwerp in 1528. She was the daughter and disciple of the outstanding painter Jan Sanders van Hemessen (1500-1566). Catharina has the merit of having depicted for the first time in the history of art, a self-portrait of a painter working in front of his easel. She is one of the few female painters that the historian Giorgio Vasari mentions in his legendary book on artist biographies, "*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*" in its second edition corrected and published in Florence in 1568. Catharina was part of the court of Mary of Hungary, sister of Emperor Charles V, there she lived a season in Spain with her husband. At that time, only the altarpiece of Tendilla (Guadalajara), of the Jerónimo Monastery of Santa Ana, is preserved, in which the nine paintings of the central part and the predella are attributed. The piece is currently in the Cincinnati Museum of Art in the USA. Catharina van Hemessen died in her hometown in 1588 at the age of 60. Her paintings are a part of different collections in many prestigious museums, such as the Kunstmuseum in Basel, the Rijksmuseum in Amsterdam, the National Gallery in London, the Royal Museum of Fine Arts of Belgium in Brussels, or the Baltimore Museum of Art (Maryland).





S. CHARITINA  
DE SEN.

### **SOR PLAUTILLA NELLI (1524-1588)**

***"Autorretrato como Santa Catalina de Siena", c. 1550. Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto, Florencia.***

El 29 de enero de 1524 nació en Florencia la pintora y religiosa italiana Sor Plautilla Nelli. Está considerada la primera mujer pintora del Renacimiento. Nació en el seno de una familia noble y con 14 años ingresó como monja en el Convento de Santa Catalina de Siena en Florencia. Se piensa que fue discípula de un alumno dominico de Fray Bartolomeo (1472-1517), uno de los grandes artistas del renacimiento italiano, de quien ella llegó a heredar una colección de dibujos que le sirvieron como objeto de estudio para su propia instrucción. Fue una artista muy reconocida en su tiempo que recibió multitud de encargos, aunque hoy en día por desgracia pocas obras tienen asignada su autoría dado que no firmaba sus cuadros. Su obra maestra es un óleo de grandes dimensiones en el que abordó el tema de "La Última Cena" (1570), siendo la primera vez en la historia del arte que una mujer representa este asunto. La pieza mide 7 m. de largo y casi 2 m. de alto y en la actualidad está localizada en la Basílica de Santa María Novella. El reciente proceso de restauración de esta obra, que se encontraba en un estado ruinoso de conservación, ha permitido sacar a luz detalles de su significativa calidad artística. Sor Plautilla es una de las pocas mujeres incluidas en el libro de Giorgio Vasari "*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*", editado en 1550. Se sabe que también se dedicó a la docencia, impartiendo clases de pintura religiosa a otras monjas del convento y siguiendo las doctrinas que predicaba Girolamo Savonarola (1452-1498), consejero espiritual de Lorenzo de Médici, en contra del lujo, de la pereza y a favor de la práctica de actividades devocionales. Murió en Florencia 1588. Sus obras se conservan en la Basílica de Santa María Novella, el Museo de San Marco en Florencia, el Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto en Florencia y la Basílica de San Doménico en Perugia (Umbria).

### **SISTER PLAUTILLA NELLI (1524-1588)**

***"Self-portrait as St Catherine of Siena", c. 1550. Museum of the Last Supper of Andrea del Sarto, Florence.***

On January 29, 1524, the religious Italian painter Sister Plautilla Nelli was born in Florence. She is considered the first female painter of the Renaissance. She was born to a noble family and at 14 years old she entered as a nun to the Convent of St. Catherine of Siena in Florence. It is thought that she was a disciple of a Dominican student under Fra Bartolommeo (1472-1517), one of the greatest artists of the Italian Renaissance, from whom she came to inherit a collection of drawings that served as an object of study for her own instruction. She was a well-known artist in her time who received many commissions, although unfortunately today few works have been assigned authorship as she did not sign her paintings. Her masterpiece is a large oil painting in which she addressed the theme of "The Last Supper" (1570), thus being the first time in the history of art that a woman depicted this subject matter. The piece is 7 m. in length and almost 2 m. in height and is currently located in the Santa Maria Novella Church. The recent restoration process of this work, which was in a dilapidated state of conservation, has brought to light details of her significant artistic quality. Sister Plautilla is one of the few women included in Giorgio Vasari's book "*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*", published in 1550. It is known that she also devoted herself to teaching, teaching classes in religious painting to the other nuns of the convent and following the doctrines preached by Girolamo Savonarola (1452-1498), spiritual counsellor of Lorenzo de' Medici, against luxury, laziness and in favour of the practice of devotional activities. She died in Florence 1588. Her works are preserved in the Santa Maria Novella Church, the Museum of San Marco in Florence, the Museum of the Last Supper of Andrea del Sarto in Florence and the Basilica of San Domenico in Perugia (Umbria).





### **SOFONISBA ANGUISSOLA (1532-1625)**

***“Autorretrato frente al caballete pintando una tabla religiosa”, 1556. Castillo de Łañcut, Polonia.***

La pintora renacentista italiana Sofonisba Anguissola nació en Cremona en 1532, en el seno de una familia noble donde todas las hijas recibieron una educación humanista. Sofonisba destacó desde niña en el dibujo y la pintura. Fue discípula del pintor renacentista Bernardino Campi (1522-1591), el cual aparece representado por ella en uno de sus numerosos autorretratos. En 1552 viajó a Roma donde conoció a Miguel Ángel y tuvo el privilegio de recibir una formación informal por parte del maestro. A pesar de estos logros, no pudo acceder a una formación artística completa, ya que el estudio de la anatomía y el dibujo del natural eran materias prohibidas para las mujeres. En 1559, gracias a la mediación del Duque de Alba, Sofonisba se convierte con 27 años en pintora de cámara en la corte española de Felipe II, donde permaneció más de 20 años, siendo también dama de compañía y amiga íntima de la reina Isabel de Valois. Durante su vejez regresó a su país natal y falleció en Palermo a los 92 años el 16 de noviembre del año 1625.

Existen varios ejemplos de falsas atribuciones en los cuadros de Sofonisba realizados durante su etapa española. El primero es el “Retrato de Felipe II” (1573), de la colección del Museo del Prado, que anteriormente fue atribuido a Alonso Sánchez Coello (1531-1588), pintor de cámara en la misma época. El segundo caso, más reciente y polémico, es “La dama del lince” (c. 1580), uno de los más célebres cuadros atribuidos hace años a El Greco y recientemente a Sánchez Coello, cuando se reconoció en el rostro de la retratada a la infanta Catalina Micaela (1567-1597), hija de Felipe II. Estos datos plantean cuestiones sobre por qué razón algunos pintores gozan de la presunción de autoría de forma sistemática sin mayores pruebas que la datación de la época.

### **SOFONISBA ANGUISSOLA (1532-1625)**

***“Self-portrait at the easel painting a Devotional Panel”, 1556. Łañcut Castle, Poland.***

The Italian Renaissance painter Sofonisba Anguissola was born in Cremona in 1532, to a noble family where all the daughters received a humanist education. As a child, Sofonisba stood out in drawing and painting. She was a disciple of the Renaissance painter Bernardino Campi (1522-1591), who is depicted by her in one of her many self-portraits. In 1552 she traveled to Rome where she met Michelangelo and had the privilege of receiving informal training from the master himself. Despite these achievements, she did not have access to a complete artistic training, as the study of anatomy and drawing of the natural were subjects prohibited for women to portray. In 1559, thanks to the mediation of the Duke of Alba, Sofonisba became Philip II's court painter at 27 years old, where she remained for more than 20 years, while also being a lady-in-waiting and intimate friend of Queen Elizabeth of Valois. During her old age she returned to her native country and died in Palermo at the age of 92, on November 16, 1625.

There are several examples of false attributions of Sofonisba's paintings made during her Spanish stage. The first is the "Portrait of Philip II" (1573), from the Prado Museum collection, which was previously attributed to Alonso Sánchez Coello (1531-1588), a court painter at the same time. The second case, more recently and controversial, is "Lady in a Fur Wrap" (c. 1580), one of the most famous paintings attributed for years to El Greco and recently to Sánchez Coello, when recognizing the face of the Infanta Catalina Micaela (1567-1597), daughter of Philip II. These examples raise questions about why some painters systematically enjoy the presumption of authorship without further evidence than the dating of the time.



LAVINIA VIRGO PROSPERI FONTANA  
FILIA EX SPECVLO IMAGINEM  
ORIS SVI EXPRESIT ANNO  
MDLXXVII





#### **LAVINIA FONTANA (1552-1614)**

**"Autorretrato frente a la espineta", 1577. Galería de la Academia de San Lucas, Roma.**

La pintora tardo-manierista Lavinia Fontana nació en Bolonia en 1552 y fue hija del pintor renacentista Próspero Fontana (1512-1597), quien le enseñó el oficio. Durante su vida gozó de un enorme éxito, principalmente por sus retratos de la alta burguesía boloñesa, logrando ser la principal fuente de ingresos de su familia gracias a la ayuda y apoyo de su marido. Lavinia fue una gran admiradora de la pintora renacentista italiana Sofonisba Anguissola (1532-1625), cuya influencia se puede apreciar en el detallismo técnico a la hora de representar joyas y tejidos. Fue una artista muy prolífica, se tiene constancia de 135 obras suyas aunque sólo se conservan 32 fechadas y firmadas. Murió en Roma a los 61 años el 11 de agosto de 1614. Sus cuadros se encuentran en algunas de las mejores pinacotecas del mundo, como la Galería Uffizi y el Palacio Pitti en Florencia, la Galería de la Academia de San Lucas y la Galería Borghese en Roma, la Pinacoteca Nacional de Bolonia, el Museo de Bellas Artes de Burdeos, el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg, el Museo de Bellas Artes de Boston o el National Museum of Women in the Arts de Washington D.C.

#### **LAVINIA FONTANA (1552-1614)**

**"Self-portrait in front of the spinet", 1577. Galleria dell'Accademia di San Luca, Rome.**

The late-Mannerist painter Lavinia Fontana was born in Bologna in 1552 and was the daughter of the Renaissance painter Prospero Fontana (1512-1597), who taught her the trade. During her life she enjoyed enormous success, mainly for her portraits of the bourgeoisie Bolognese, managing to be the main source of income for her family thanks to her husband's help and support. Lavinia was a great admirer of the Italian Renaissance painter Sofonisba Anguissola (1532-1625), whose influence can be seen in technical detail in her portrayal of jewellery and fabrics. She was a very prolific artist, 135 of her works are recorded, although only 32 dated and signed are preserved. She died in Rome on August 11, 1614 when she was 61 years old. Her paintings are in some of the best art galleries in the world, such as the Uffizi Gallery, the Palazzo Pitti in Florence, the Galleria dell'Accademia di San Luca, the Borghese Gallery in Rome, the Pinacoteca Nazionale di Bologna, the Musée des Beaux-Arts of Bordeaux, the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg, the Museum of Fine Arts in Boston or the National Museum of Women in the Arts in Washington D. C.





**MARIETTA ROBUSTI "LA TINTORETTA" (1560-1590)**

**"Dama veneciana", c. 1590. Museo del Prado, Madrid.**

La pintora renacentista italiana Marietta Robusti, conocida como "la Tintoretta", nació hacia el año 1560 en Venecia. Fue hija y discípula del pintor veneciano Jacopo Robusti, "Tintoretto" (1518-1594). Cuando era niña y hasta que cumplió 15 años, acompañó a su padre como asistente en todos sus encargos vestida con ropas de chico. A lo largo de su corta carrera, por su condición de mujer, la Tintoretta tuvo que restringir su producción artística sobre todo al género del retrato. Su talento llamó la atención de soberanos como Maximiliano II de Habsburgo o Felipe II de España, quienes la invitaron a trabajar en su corte, pero ella no recibió el permiso paterno para hacerlo. Murió en 1590 a los 30 años durante un parto. Sus obras han sido de difícil atribución, ya que trabajó en el taller de su progenitor durante 15 años. Por ejemplo, el lienzo "Retrato de anciano y muchacho" (1585), considerado obra de Tintoretto durante largo tiempo, ha sido recientemente atribuido a su hija al encontrar la firma con las siglas de su nombre "MR". Sus cuadros se conservan en las colecciones del Museo del Prado en Madrid, el Kunsthistorisches Museum de Viena, la Galería Uffizi en Florencia, el Stedelijk Museum de Ámsterdam, la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde o la Gemäldegalerie in Wiesbaden.

**MARIETTA ROBUSTI "TINTORETTA" (1560-1590)**

**"Venetian woman", c. 1590. Prado Museum, Madrid.**

The Italian Renaissance painter Marietta Robusti, known as "Tintoretta", was born around 1560 in Venice. She was the daughter and disciple of the Venetian painter Jacopo Robusti, "Tintoretto" (1518-1594). When she was a child and until she turned 15, she accompanied her father as an assistant to all of his assignments, dressed in the clothes of a boy. Throughout her short career, due to her status as a woman, Tintoretta had to restrict her artistic production to portrait painting. Her talent caught the attention of sovereigns' such as Maximilian II of Habsburg and Philip II of Spain, who invited her to work in their court, but she did not receive parental permission to do so. In 1590 she died during childbirth at the age of 30. Her works have been difficult to attribute, since she worked in her father's workshop for 15 years. For example, the canvas "Old man and boy" (1585), considered to be Tintoretto's work for a long time, has recently been attributed to his daughter by the discovery of a signature with the acronym of her name "MR." Her paintings are preserved in the collections of the Prado Museum in Madrid, the Kunsthistorisches Museum in Vienna, the Uffizi Gallery in Florence, the Stedelijk Museum in Amsterdam, the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden or the Gemäldegalerie in Wiesbaden.





**FEDE GALIZIA (1578-1630)**

**“Judith y Holofernes” (autorretrato), 1596. Museo de Arte Ringling, Sarasota (Florida, USA).**

La pintora barroca Fede Galizia nació en Milán en 1578. Fue hija y discípula del miniaturista trentino Nunzio Galizia (1540-1610). A la temprana edad de 12 años, Fede Galizia ya destacaba por su brillante talento para la pintura. Entonces comenzó a recibir todo tipo de encargos privados y públicos, tanto retratos como retablos de temática religiosa. Sin embargo, es en el género del bodegón en el que Fede Galizia fue una auténtica pionera, consiguiendo un tratamiento estético novedoso y original. Con su detallismo, sus equilibradas composiciones y la vibración de los colores; reinventó el género del bodegón barroco tal y como lo conocemos hoy en día. Vivió toda su vida soltera y feliz, disfrutando del éxito de su carrera artística. Murió con 52 años en el verano del año 1630 durante una plaga de peste bubónica en su ciudad natal. Sus obras se encuentran en colecciones como la Pinacoteca de Brera en Milán, la Galería Uffizi en Florencia, la Pinacoteca Ambrosiana en Milán o el Museo de Arte Ringling en Sarasota, Florida.

**FEDE GALIZIA (1578-1630)**

**“Judith and Holofernes” (self-portrait), 1596. The Ringling Museum of Art, Sarasota (Florida, USA).**

The Baroque painter Fede Galizia was born in Milan in 1578. She was the daughter and disciple of the Trentino miniaturist painter Nunzio Galizia (1540-1610). At the young age of 12, Fede Galizia already stood out for her brilliant talent of painting. Then she began to receive all kinds of private and public commissions, both portraits and altarpieces of religious themes. However, it is in the still life genre in which Fede Galizia was a true pioneer, achieving a new and original aesthetic treatment. Within her details, she balanced compositions and the vibration of colors; she reinvented the genre of Baroque still life as we know it today. She lived her life single and happy, enjoying the success of her artistic career. She died in the summer of 1630 when she was 52 years old during the bubonic plague in her hometown. Her works are in collections such as the Pinacoteca di Brera in Milan, the Uffizi Gallery in Florence, the Pinacoteca Ambrosiana in Milan or The Ringling Museum of Art in Sarasota, Florida.







#### CLARA PEETERS (1594-1657)

"Vanitas, Retrato de una Dama" (autorretrato), c. 1613. Colección Privada.

El 15 de mayo de 1594 fue bautizada en la Iglesia de Santa Walpurgis en Amberes la pintora barroca flamenca Clara Peeters, de soltera Lamberts. Fue una de las primeras artistas de Flandes en trabajar el género del bodegón de banquetes y las vanitas. Su talento fue muy precoz, ya que su primer cuadro está datado en 1607, cuando sólo tenía 12 o 13 años. Apenas se conocen datos sobre su vida y no existe documentación de su formación artística, aunque se cree que pudo haber sido discípula del pintor barroco flamenco Osias Beert (1580-1624), por sus similitudes temáticas y estilísticas. Tampoco se tiene constancia de que perteneciera a ningún gremio de pintores. Se deduce que tal vez comercializó sus obras a través de un marchante, puesto que aparecen inventariadas en colecciones privadas de París, Bonn, Bruselas, Hannover, Hamburgo y Londres. Actualmente están localizados 39 cuadros con su firma, que está representada en seis de ellos en un cuchillo de plata tallado con su nombre. En aquella época, los comensales llevaban su propio cuchillo cuando eran invitados a cenar y los cuchillos de este tipo también se empleaban como regalo de bodas. Otro rasgo característico de sus composiciones es el autorretrato escondido en el reflejo de algún objeto de sus naturalezas muertas, un detalle innovador que más tarde se haría muy popular en la pintura barroca. Murió en Gante hacia 1657. En el año 2016, el Museo del Prado de Madrid le dedicó una exposición con 15 obras relevantes, convirtiéndose así en la primera mujer artista protagonista de una muestra individual en esta pinacoteca. Esta exposición fue organizada en colaboración con el Museo Real de Bellas Artes de Amberes y el Gobierno de Flandes. Los cuadros de Clara Peeters se conservan en el Museo del Prado, la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, el Rijksmuseum en Amsterdam, la Mauritshuis en La Haya, el Museo Ashmolean en Oxford, el LACMA Los Angeles County Museum of Art y el National Museum of Women in the Arts en Washington D.C.

#### CLARA PEETERS (1594-1657)

"A Vanitas Portrait of a Lady" (self-portrait), c. 1613. Private collection.

On May 15, 1594 the Flemish Baroque painter Clara Peeters, née Lamberts, was baptized in the Church of St. Walpurgis in Antwerp. She was one of the first artists in Flanders to work on banquet still lifes and vanitas. Her talent began early, as her first painting is dated in 1607, when she was only 12 or 13 years old. There is hardly any information about her life and there is no documentation of her artistic training, although it is believed that she may have been a disciple of the Flemish Baroque painter Osias Beert (1580-1624), of their thematic and stylistic similarities. Nor is there any evidence that she belonged to any guild of painters. It follows that perhaps she marketed her works through a dealer, since inventories appear in private collections in Paris, Bonn, Brussels, Hannover, Hamburg and London. Currently, 39 paintings are located with her signature, which is represented in six of them on a silver knife carved with her name. At that time, diners carried their own knife when they were invited to dinner and knives of this type were also used as a wedding gift. Another characteristic of her compositions is the self-portrait hidden in the reflection of some object of her still lifes, an innovative detail that would later become very popular in baroque painting. She died in Ghent around 1657. In 2016, the Prado Museum in Madrid dedicated an exhibition with 15 relevant works, thus becoming the first female artist protagonist with an individual exhibition in this art Museum. This exhibition was organized in collaboration with the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp and the Government of Flanders. Clara Peeters' paintings are preserved in the Prado Museum, the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, the Rijksmuseum in Amsterdam, the Mauritshuis in The Hague, the Ashmolean Museum in Oxford, the LACMA Los Angeles County Museum of Art and the National Museum of Women in the Arts in Washington D.C.





#### **VIRGINIA DA VEZZO (1601-1638)**

**"Judith con la cabeza de Holofernes" (autorretrato), 1624. Museo de Bellas Artes de Nantes.**

La pintora barroca Virginia da Vezzo nació en el año 1601 en la localidad italiana de Velletri (Lazio). Fue hija y discípula del pintor Pompeo Vezzi. Alrededor del año 1610 la familia se mudó a Roma, donde Virginia pudo continuar su formación artística. Allí conoció al pintor francés Simon Vouet (1590-1649), responsable de introducir el estilo caravaggista en Francia y presidente de la Accademia di San Luca en 1624. Con él contrajo matrimonio en 1626 y se instalaron en París al año siguiente, donde Simon Vouet disfrutó de enorme éxito en la corte de Luis XIII. Se sabe que Virginia da Vezzo también fue muy popular como pintora, aunque actualmente sólo este autorretrato tiene confirmada su autoría, ya que es el cuadro con el que fue admitida como miembro en la Accademia di San Luca. Se piensa que sus cuadros pueden estar erróneamente atribuidos a su marido o a otros seguidores de éste. Es el caso del lienzo "Danae" (c. 1620), conservado en el Blanton Museum of Art de Austin (Texas) y atribuido a Jacques Blanchard (1600-1638), amigo de su marido, en el que algunos historiadores han reconocido la autoría de Virginia da Vezzo. También existen otros tres cuadros de Simon Vouet en los que aparece representado el mismo tema de este autorretrato: Judith con la cabeza de Holofernes, en los cuales ella posó como modelo. Virginia da Vezzo murió prematuramente a los 37 años en París en octubre de 1638.

#### **VIRGINIA DA VEZZO (1601-1638)**

**"Judith with the head of Holofernes" (self-portrait), 1624. Fine Arts Museum of Nantes.**

The Baroque painter Virginia da Vezzo was born in 1601 in the Italian town of Velletri (Lazio). She was the daughter and disciple of the painter Pompeo Vezzi. Around 1610 the family moved to Rome, where Virginia was able to continue her artistic training. There she met the French painter Simon Vouet (1590-1649), responsible for introducing the Caravaggista style in France and president of the Accademia di San Luca in 1624. She was married to him in 1626 and they settled in Paris the following year, where Simon Vouet enjoyed enormous success in the Louis XIII's court. It is known that Virginia da Vezzo was also very popular as a painter, although currently only a self-portrait has her authorship confirmed, because she was admitted as a member in the Accademia di San Luca with this painting. It is thought that her paintings may be mistakenly attributed to her husband or other followers of him. This is the case of the canvas "Danae" (c. 1620), preserved in the Blanton Museum of Art in Austin (Texas) and attributed to Jacques Blanchard (1600-1638), friend of her husband, in which some historians have recognized the Authorship of Virginia da Vezzo. There are also three other paintings by Simon Vouet in which the same theme of this self-portrait is represented: Judith with the head of Holofernes, in which she posed as a model. Virginia da Vezzo died prematurely at the age of 37 in Paris in October 1638.





Non animi fastus, nec formæ gratia fœcit  
Pulchius æthero sculperè in ære meos.  
Sed, si forte tuus stilius sic melior negaret,  
Tentarem prima ne potiora vice.

M. A. Schlegel  
sculp. et del.



#### **ANNA MARIA VAN SCHURMAN (1607-1678)**

**"Autorretrato", 1633. Museo Martena, Franeker (Países Bajos).**

El 5 de noviembre de 1607 nació en Colonia la grabadora, escritora y educadora germano-holandesa Anna Maria van Schurman. Fue una niña prodigio educada en su hogar por su padre y sus hermanos. Aprendió la técnica del grabado con la grabadora neerlandesa Magdalena van de Passe (1600-1638). En el año 1636, Anna Maria se convirtió en la primera mujer universitaria europea, llegando a graduarse en Derecho en la Universidad de Utrecht. Está considerada una erudita, fue poliglota y experta en arte, música, literatura, poesía, filosofía, teología, ciencias y astronomía. Fue una defensora de la educación femenina y de la igualdad social de género, temas sobre los que dejó constancia en numerosos textos y libros que escribió. Participó en los discursos intelectuales de su época, manteniendo correspondencia con importantes pensadores como el filósofo francés René Descartes (1596-1650). Anna Maria van Schurman fue admitida en 1643 como miembro de honor en el Gremio de pintores de San Lucas de Flandes. Murió a los 70 años el 4 de mayo de 1678. Su legado se encuentra conservado en el Museo Martena, en Franeker (Frisia, Países Bajos).

Además, cabe mencionar su inclusión como uno de los personajes históricos femeninos que la artista norteamericana Judy Chicago (1939) eligió introducir en su instalación "The Dinner Party" (1979), donde Anna Maria van Schurman tiene asignado su mantel y plato diseñado expresamente para ella. Según Chicago, el plato de porcelana de Anna Maria contiene un símbolo en forma de mariposa abstracta que representa "sus valientes esfuerzos por defender los derechos de la mujer".

#### **ANNA MARIA VAN SCHURMAN (1607-1678)**

**"Self-portrait", 1633. Museum Martena, Franeker (Netherlands).**

On November 5, 1607, the German-Dutch engraver, writer and scholar Anna Maria van Schurman was born in Cologne. She was a child prodigy educated at home by her father and her brothers. She learned the technique of engraving from the Dutch engraver Magdalena van de Passe (1600-1638). In 1636, Anna Maria became the first European woman to graduate in Law at the University of Utrecht. She is considered a scholar, a polyglot and an expert in art, music, literature, poetry, philosophy, theology, science and astronomy. She was a defender of women's education and social gender equality, issues on which she recorded in numerous texts and books she wrote. She participated in the intellectual speeches of her time, maintaining correspondence with important thinkers such as the French philosopher René Descartes (1596-1650). Anna Maria van Schurman gained honorary admission to the painters Guild of Saint Luke of Flanders in 1643. She died at the age of 70 on May 4, 1678. Her legacy is preserved in the Museum Martena, in Franeker (Friesland, The Netherlands).

In addition, it is worth mentioning her inclusion as one of the female historical characters that the American artist Judy Chicago (1939) chose to introduce in her installation "The Dinner Party" (1979), where Anna Maria van Schurman is assigned a tablecloth and plate designed specifically for her. According to Chicago, Anna Maria's porcelain plate contains an abstract butterfly-shaped symbol that represents her "valiant efforts on behalf of women's rights."





#### **JUDITH LEYSTER (1609-1660)**

**"Autorretrato", c. 1635. National Gallery of Art, Washington D.C.**

El 28 de julio de 1609 nació en Harleem la pintora barroca holandesa Judith Leyster. En su pintura desarrolló el género del retrato, el bodegón y las escenas de la vida cotidiana, tanto públicas como domésticas. Sus cuadros muestran una influencia clara del pintor barroco neerlandés Frans Hals (1580-1666), lo que hace suponer que pudo haber sido alumna suya, ya que Judith fue madrina en el bautismo de una hija de éste. Judith Lesyster fue la primer mujer admitida como maestra en el gremio de pintores de Haarlem y dispuso de su propio taller hasta que contrajo matrimonio. La rúbrica característica con la firmó todos sus cuadros se componía de un monograma con sus iniciales enlazadas, junto a una estrella de cinco puntas como símbolo de su apellido, que significa "estrella polar". Este dato ayudó a identificar a finales del siglo XIX un cuadro del Museo del Louvre atribuido a erróneamente a Frans Hals, debido a una firma falsa que ocultaba la verdadera. A partir de entonces, su obra comenzó a revalorizarse y una renovada investigación descubrió más casos de obras suyas en la misma situación. Su obra se encuentra en algunos de los museos más prestigiosos del mundo como Museo del Louvre en París, la National Gallery of Art en Washington D.C., el Nationalmuseum de Estocolmo, el National Museum of Women in the Arts en Washington D.C., el Museo Frans Hals de Haarlem (Países Bajos), el Rijksmuseum de Ámsterdam, la National Gallery de Londres o el Museo de Arte de Filadelfia en Pensilvania.

#### **JUDITH LEYSTER (1609-1660)**

**"Self-portrait", c. 1635. National Gallery of Art, Washington D.C.**

On July 28, 1609, the Dutch Baroque painter Judith Leyster was born in Harleem. In her paintings she developed portraits, still lifes and genre scenes, both public and domestic. Her paintings show a clear influence of the Dutch Baroque painter Frans Hals (1580-1666), which suggests that she may have been his student, since Judith was the godmother at the baptism of Hals' daughter. Judith Lesyster was the first woman admitted as a teacher to the painters' guild of Haarlem and had her own workshop up until she married. The characteristic flourish with which she signed all of her paintings, consisted of a monogram with her initials linked together with a five-pointed star, a symbol of her surname, which means "polar star". This fact helped identify, at the end of the 19th century, a picture at the Louvre Museum once erroneously attributed to Frans Hals, due to a false signature that hid the real one. From then on, her work began to be revalued and a renewed investigation discovered more cases of her works in the same situation. Her work is in some of the most prestigious museums in the world, such as the Louvre Museum in Paris, the National Gallery of Art in Washington D.C., the Nationalmuseum in Stockholm, the National Museum of Women in the Arts in Washington D.C., the Frans Hals Museum in Haarlem (The Netherlands), the Rijksmuseum in Amsterdam, the National Gallery in London or the Philadelphia Museum of Art in Pennsylvania.





#### ARTEMISIA GENTILESCHI (1593-1656)

*"Autorretrato como Alegoría de la Pintura", c. 1638.*  
Colección Real, Palacio de Hampton Court, Londres.

El 8 de julio de 1593 nació en Roma la gran pintora barroca Artemisia Gentileschi. Fue discípula e hija primogénita de Orazio Gentileschi, pintor caravaggista toscano, del que aprendió una rigurosa precisión en el dibujo. La aproximación pictórica de Artemisia pronto destacó por su fuerte acento dramático en los temas y por manejar recursos estilísticos destinados a conseguir un efecto teatral. Con sólo 17 años firmó su primer cuadro, "Susana y los viejos" (1610), que se encuentra en la Colección Schönborn en Pommersfelden (Baviera). Al año siguiente sufrió un suceso trágico que marcó para siempre su vida personal y profesional: fue violada por el pintor Agostino Tassi, que entonces era su preceptor particular, ya que las mujeres no tenían permitido el acceso a las Academias de Bellas Artes. El escándalo de la violación llegó hasta el tribunal papal que, tras un largo y humillante proceso casi inquisitorial para la pintora, finalmente condenó a Tassi a un año de prisión y al exilio. Durante toda su carrera, el prestigio artístico de Artemisia brilló con un enorme éxito, debido a su inigualable talento, y pudo vivir temporadas en Florencia, Venecia, Londres y Nápoles, donde murió durante una plaga hacia 1656. Su figura fue prácticamente olvidada después de fallecer y hasta el siglo XX no fue rescatada. Sus obras se conservan en la Galería Uffizi, el Palacio Pitti de Florencia, la Galleria Spada de Roma, la National Gallery de Londres, el Metropolitan Museum de Nueva York, la National Gallery of Art de Washington D.C., el Museo del Prado en Madrid o el Museo Soumaya en Ciudad de México, entre muchos otros.

#### ARTEMISIA GENTILESCHI (1593-1656)

*"Self-portrait as the Allegory of Painting", c. 1638.* Royal Collection Trust, Hampton Court Palace, London.

On July 8, 1593, the great Baroque painter Artemisia Gentileschi was born in Rome. She was the disciple and firstborn daughter of Orazio Gentileschi, a Tuscan Caravaggista painter, from whom she learned a rigorous drawing precision. The pictorial approach of Artemisia soon stood out for its strong dramatic tones of the themes and for managing stylistic resources aimed at achieving a theatrical effect. At only 17 years old she signed her first painting, "Susanna and the Elders" (1610), which is in the Schönborn Collection in Pommersfelden (Bavaria). At age 18, she suffered a tragic event that marked her personal and professional life forever: she was raped by the painter Agostino Tassi, who was then her private tutor, because women were not allowed access to the Academies of Fine Arts. The rape scandal reached the papal court, after a long and humiliating process, almost inquisitorial for the painter, they finally sentenced Tassi to a year in prison and into exile. Throughout her career, Artemisia's artistic prestige shone with enormous success, due to her unparalleled talent, she was able to live periods in Florence, Venice, London and Naples, where she died during a plague around 1656. Her figure was virtually forgotten after death, and it was not until the twentieth century that it was recovered. Her works are preserved in the Uffizi Gallery, the Pitti Palace in Florence, the Galleria Spada in Rome, the National Gallery in London, the Metropolitan Museum in New York, the National Gallery of Art in Washington D.C., the Prado Museum in Madrid or the Soumaya Museum in Mexico City, among many others.





**MICHAELINA WAUTIER (1617-1689)**

**"Autorretrato", 1649. Colección Privada.**

La pintora barroca flamenca Michaelina Wautier nació en el año 1617 en Mons (Bélgica). Se conoce muy poco de su vida. Tan sólo que se instaló en Bruselas en 1643 junto con su hermano, el también pintor Charles Wautier (1609-1703), ya que Michaelina nunca contrajo matrimonio. En esta ciudad murió en 1689. La mayoría de sus obras han sido erróneamente atribuidas a otros artistas de su época, como el cuadro "Santa Inés y Santa Dorotea" (c. 1650) atribuido erróneamente al pintor barroco flamenco Thomas Willeboirts Bosschaert (1613-1654), que pertenece a la colección del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten en Amberes. Otro ejemplo es el cuadro titulado "Elk zijn meug", atribuido hasta hace poco a Jacob van Oost, que en 2018 ha sido identificado como obra de Michaelina Wautier.

En el mes de abril del año 2017, el museo Rubenshuis (Casa Rubens) de Amberes lanzó una campaña de búsqueda de cinco lienzos que se encuentran en paradero desconocido desde hace décadas. Se trata de una serie óleos sobre "Los cinco sentidos" que están todos firmados por Michaelina Wautier y fechados alrededor de 1650. Sus obras localizadas se conservan en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes, el Museo de Historia del Arte de Viena, el Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België en Bruselas, el Musée-Promenade de Marly-le-Roi (Francia), o el Museo de Arte de Seattle en el Estado de Washington.

**MICHAELINA WAUTIER (1617-1689)**

**"Self-portrait", 1649. Private Collection.**

Flemish Baroque painter Michaelina Wautier was born in 1617 in Mons (Belgium). Very little is known about her life. Only that she settled in Brussels in 1643 along with her brother Charles Wautier (1609-1703), who was also a painter, as Michaelina never married. She died there in 1689. Most of her works have been wrongly attributed to other artists of her time, such as the painting "Two Girls as Saint Agnes and Saint Dorothea" (c. 1650), which was wrongly attributed to the Flemish Baroque painter Thomas Willeboirts Bosschaert (1613-1654), which now belongs to the collection of the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp. Another example is the painting entitled "Elk zijn meug", attributed until recently to Jacob van Oost, which in 2018 was identified as the work of Michaelina Wautier.

In April 2017, the Rubenshuis Museum (Rubens House) in Antwerp launched a search campaign for five canvases that have been missing for decades. It is a series of oil paintings on "The five senses" that are all signed by Michaelina Wautier and dated around 1650. Her works are preserved in the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp, the Kunsthistorisches Museum in Vienna, the Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussels, the Musée-Promenade in Marly-le-Roi (France), or the Seattle Art Museum in the State of Washington.



GIOVANNAGARZONIASCOLANA MINISTRICE





**GIOVANNA GARZONI (1600-1670)**

**"Autorretrato", c. 1650. Colección y Biblioteca de  
Dumbarton Oaks, Washington, DC, USA.**

La pintora barroca Giovanna Garzoni nació en el año 1600 en la localidad italiana de Ascoli Piceno. Fue una de las pintoras con más éxito de su tiempo, lo que le permitió disfrutar de una gran independencia económica. Estuvo trabajando en numerosas ciudades italianas, como Venecia, Nápoles (bajo el mecenazgo del Duque español de Alcalá), en Turín para el Duque de Saboya y en la Corte de los Medici en Florencia. En el año 1654 se instaló en Roma, donde logró ser miembro de la Accademia di San Luca. Su trabajo estuvo especializado en el género de las naturalezas muertas, donde consiguió un estilo muy personal al convertir sus bodegones en auténticos estudios científicos botánicos. Murió en Roma en febrero del año 1670, dejando escrito en su testamento donar su patrimonio a la Iglesia de Santa Martina, en la Accademia di San Luca, donde hoy se encuentra su tumba. Tras su muerte su figura cayó en el olvido hasta que a mediados del siglo XX sus trabajos comenzaron a ser rescatados. Podemos encontrar su obra en la Galería Uffizi y el Palacio Pitti de Florencia, el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles (USA), el Museo de Arte de Cleveland, o el Fitzwilliam Museum de la Universidad de Cambridge (UK).

**GIOVANNA GARZONI (1600-1670)**

**"Self-portrait", c 1650. Dumbarton Oaks Library and  
Collection, Washington, DC, USA.**

The Baroque painter Giovanna Garzoni was born in the 1600s in the Italian town of Ascoli Piceno. She was one of the most successful painters of her time, which allowed her to enjoy great economic independence. She was working in numerous Italian cities, such as Venice, Naples (under the patronage of the Spanish Duke of Alcalá), in Turin for the Duke of Savoy and at the Medici Court in Florence. In 1654 she settled in Rome, where she managed to become a member of the Accademia di San Luca. Her work was specialized in the genre of still life, where she developed a very personal style of turning her still lifes into authentic botanical scientific studies. She died in Rome in February 1670, leaving written in her will the donation of her patrimony to the Church of Santa Martina, in the Accademia di San Luca, where her tomb is today. After her death, her figure was forgotten until her work began to be recovered in the middle of the 20th century. We can find her work in the Uffizi Gallery and the Pitti Palace in Florence, the J. Paul Getty Museum in Los Angeles (USA), the Cleveland Museum of Art, or the Fitzwilliam Museum of the University of Cambridge (UK).



**LOUISE HOLLANDINE PALATINAE (1622-1709)**

**"Autorretrato sujetando un pincel", c. 1650. Colección Privada.**

La princesa Louise Hollandine fue la sexta hija de Federico V, Elector Palatino del Rin y Rey de Bohemia, e Isabel Estuardo de Inglaterra. Nació el 18 de abril de 1622 en La Haya, donde sus padres vivían en el exilio tras ser expulsados al ser derrotado el rey en una batalla militar durante la Guerra de los Treinta Años. Louise Hollandine fue criada por sus educadores en Leiden (Países Bajos). Pronto demostró talento para la pintura y se formó en el taller del pintor flamenco caravaggista Gerard van Honthorst (1590-1656), por lo que algunas de sus obras han sido atribuidas a él. Por razones que se desconocen, en diciembre de 1657 la princesa huyó a Francia desvinculándose de su familia protestante para unirse a la fe católica en un convento carmelita. En 1664 se convirtió en abadesa del Monasterio de Maubuisson, donde continuó pintando gracias a la pensión anual que le otorgó el rey Luis XIV de Francia. En 1705, Louise Hollandine sufrió un derrame cerebral y pasó los últimos cuatro años de su vida con una parálisis parcial. Murió a los 86 años en la Abadía de Maubuisson en febrero 1709. La mayor parte de sus obras son retratos de los miembros de su familia y se conservan en colecciones privadas, además de en la National Portrait Gallery de Londres y la Ashdown House en Oxfordshire.

**LOUISE HOLLANDINE PALATINAE (1622-1709)**

**"Self-portrait holding a paint brush", c. 1650. Private Collection.**

Princess Louise Hollandine was the sixth daughter of Frederick V, Elector Palatine of the Rhine and King of Bohemia, and Elizabeth Stuart of England. She was born on April 18, 1622 in The Hague, where her parents lived in exile after being expelled when the king was defeated in a military battle during the Thirty Years' War. Louise Hollandine was raised by her educators in Leiden (Netherlands). Soon she showed a talent for painting and trained in the workshop of the Flemish Caravaggista painter Gerard van Honthorst (1590-1656), for that reason some of her works have been attributed to him. For reasons that are unknown, in December 1657 the princess fled to France, separating herself from her Protestant family to join the Catholic faith in a Carmelite convent. In 1664 she became Abbess of the Maubuisson Monastery, where she continued painting thanks to the annual pension granted by King Louis XIV of France. In 1705, Louise Hollandine suffered a stroke and spent the last four years of her life with partial paralysis. She died at age 86 at Maubuisson Abbey in February 1709. Most of her works are portraits of her family members and are kept in private collections, in addition to the National Portrait Gallery in London and the Ashdown House in Oxfordshire.





ELISAB. <sup>DA</sup> SIRANI. F.  
1670



**ELISABETTA SIRANI (1638-1665)**

**"Autorretrato", 1658. Museo Pushkin, Moscú.**

El 28 de agosto de 1665 murió en Bolonia a la temprana edad de 27 años la pintora barroca Elisabetta Sirani. Nació en esta misma ciudad en 1638. Fue hija y discípula del pintor Giovanni Andrea Sirani (1610-1670), asistente y fiel seguidor del clasicista boloñés Guido Reni (1575-1642). Con sólo 19 años Elisabetta se hizo cargo del taller de su padre, que enfermó de gota, y gracias a su trabajo ella mantuvo económicamente a toda su familia. Fue una artista muy prolífica, produciendo en apenas una década casi 200 pinturas, además de múltiples dibujos y grabados. Su muerte estuvo envuelta en un escándalo, al ser acusada una de sus criadas de haberla envenenado, ya que la autopsia reveló varias úlceras de estómago. Sus cuadros se encuentran en la Pinacoteca Nacional de Bolonia, la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma, la Galería Uffizi de Florencia, el Museo Pushkin de Moscú, el Museo Wallraf-Richartz de Colonia, el Museo Walters de Arte en Baltimore (Maryland), el Flint Institute of Arts (Michigan), o el National Museum of Women in the Arts de Washington D.C.

**ELISABETTA SIRANI (1638-1665)**

**"Self-portrait", 1658. Pushkin Museum, Moscow.**

On August 28, 1665, the Baroque painter Elisabetta Sirani died in Bologna at the young age of 27. She was born in this same city in 1638. She was the daughter and disciple of Giovanni Andrea Sirani (1610-1670), assistant and faithful follower of the Bolognese classicist painter Guido Reni (1575-1642). At only 19 years Elisabetta took over the workshop of her father, who became sick with gout, and thanks to her work she kept her entire family financially stable. She was a very prolific artist, producing in just a decade almost 200 paintings, in addition to multiple drawings and prints. Her death was involved in a scandal, when one of her maids was accused of having poisoned her, since the autopsy revealed several stomach ulcers. Her paintings are in the National Pinacoteca of Bologna, the Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rome, the Uffizi Gallery in Florence, the Pushkin Museum in Moscow, the Wallraf-Richartz Museum in Cologne, the Walters Art Museum in Baltimore (Maryland), the Flint Institute of Arts (Michigan), or the National Museum of Women in the Arts in Washington D.C.







### **GESINA TER BORCH (1633-1690)**

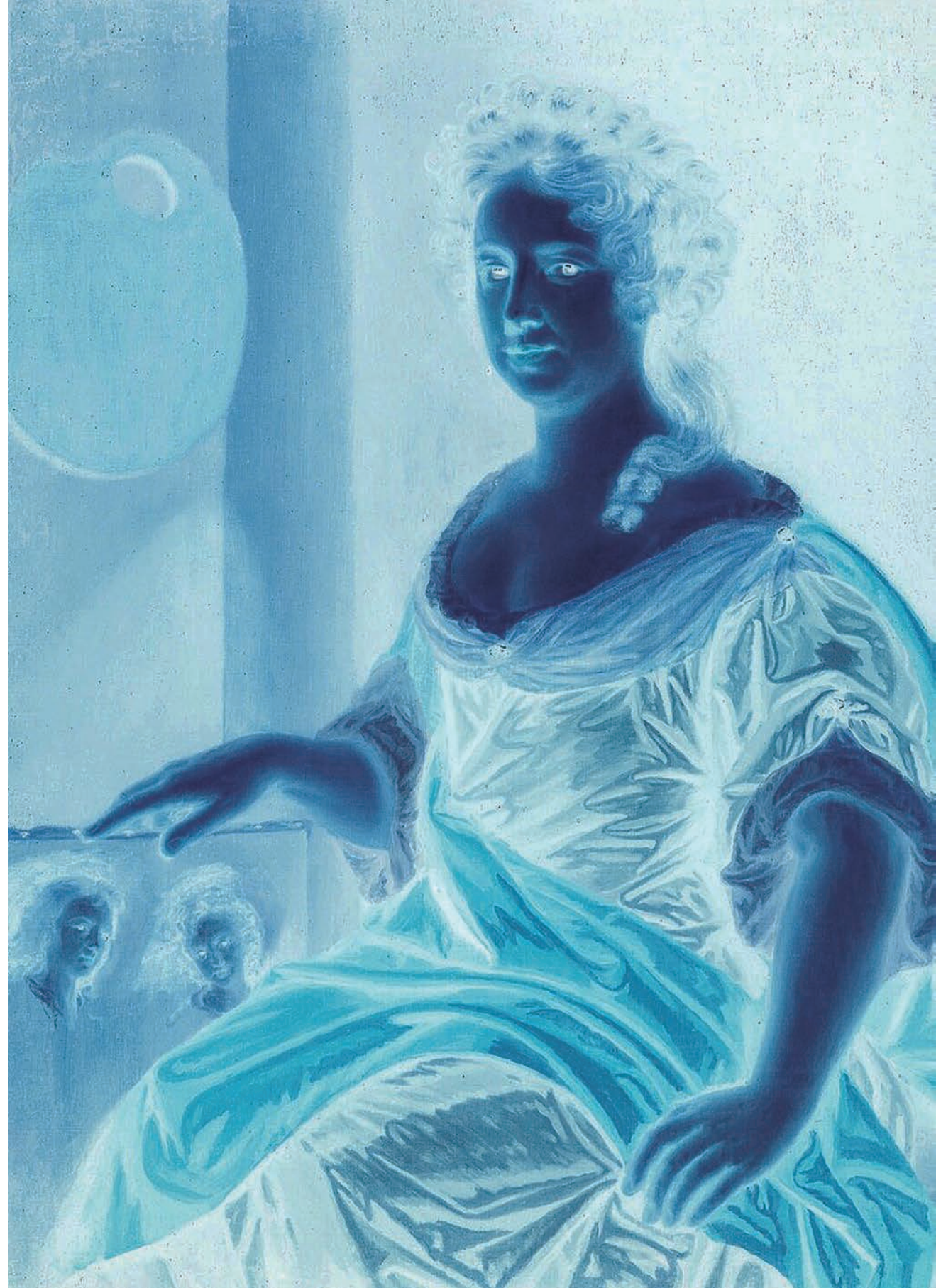
**"Autorretrato con un abanico", 1661. Rijksmuseum, Ámsterdam.**

La pintora barroca neerlandesa Gesina ter Borch nació el 15 de noviembre de 1633 en Deventer (Países Bajos) en una familia de artistas. Fue hija de Gerard ter Borch el Viejo (1583-1662) y hermanastra de Gerard ter Borch (1617-1681). Existe muy poca documentación acerca de su vida y su trabajo. Está documentado que pudo disfrutar de un período de actividad artística comprendido entre 1646 y 1687. Muchas obras suyas han sido erróneamente atribuidas a otros miembros masculinos de su familia. Gesina ter Borch cultivó sobre todo el género del retrato burgués, así como a la representación de escenas galantes y familiares. La mayor parte de su obra se encuentra en el Rijksmuseum de Ámsterdam, entre la que se haya un extenso álbum de dibujos a tinta de su autoría, junto con una serie de acuarelas de escenas cotidianas y domésticas. El Museo de Arte de la University of Southern California, USC Fischer Museum of Art (Los Ángeles), conserva en su colección un valioso óleo sobre lienzo datado en 1670, en el que Gesina ter Borch retrató a una joven noble junto a un bodegón compuesto por objetos personales sobre una mesa. Gesina ter Borch residió durante toda su vida en la ciudad de Zwolle, donde falleció a los 58 años el 16 de abril de 1690.

### **GESINA TER BORCH (1633-1690)**

**"Self-portrait with a fan", 1661. Rijksmuseum, Ámsterdam.**

The Dutch Baroque painter Gesina ter Borch was born on November 15, 1633 in Deventer (Netherlands) to a family of artists. She was the daughter of Gerard ter Borch the Elder (1583-1662) and stepsister of Gerard ter Borch (1617-1681). There is very little documentation about her life and her work. It is documented that she enjoyed a period of artistic activity between 1646 and 1687. Many of her works have been wrongly attributed to other male members of her family. Gesina ter Borch especially cultivated the genre of bourgeois portraits, as well as the representation of gallant and familiar scenes. Most of her work is in the Rijksmuseum in Amsterdam, among which there is an extensive album of ink drawings of her own, along with a series of watercolors of daily and domestic scenes. The Art Museum of the University of Southern California, USC Fischer Museum of Art (Los Angeles), retains in its collection a valuable oil on canvas dated in 1670, in which Gesina ter Borch portrayed a young noblewoman next to a composite still life for personal items on a table. Gesina ter Borch resided throughout her life in the city of Zwolle, where she died at the age of 58 on April 16, 1690.



### MARY BEALE (1633-1699)

"Autorretrato", c. 1665. National Portrait Gallery, Londres.

El 26 de marzo de 1633 fue bautizada en el pueblo de Barrow (Suffolk) la pintora barroca británica Mary Beale, de soltera Cradock. Está considerada una de las primeras pintoras profesionales de Inglaterra y la primera en disfrutar de un auténtico éxito con su trabajo. Fue hija de un clérigo aficionado a la pintura, gracias a quien se inició en el arte y tomó contacto con los pintores de su entorno local. A los 18 años contrajo matrimonio con un marchante de telas y se instalaron en Londres. Mary estableció entonces su propio taller, trabajando como retratista para la nobleza, el clero, la élite cultural y la aristocracia. Recibía muchísimos encargos al año que le permitieron ser la única fuente de ingresos de su familia, ejerciendo su marido las labores de asistente técnico y gestor financiero. Hacia el año 1680, el retrato de corte comenzó a perder popularidad e interés en la sociedad británica, por lo que Mary sufrió grandes problemas económicos. Siguió pintando hasta el mismo año de su muerte en 1699, cuando falleció con 66 años en Londres. Algunos de los museos que albergan sus obras son la Tate Britain, la National Portrait Gallery, el Victoria & Albert Museum, el Palacio de Westminster, la Catedral de San Pablo y el Museo de Historia Natural en Londres, la Universidad de Cambridge, la Universidad de Oxford, el Royal Albert Memorial Museum en Exeter, la Dulwich Picture Gallery, la Orleans House Gallery en Richmond y el Grosvenor Museum (Chester, Inglaterra).

### MARY BEALE (1633-1699)

"Self-portrait", c. 1665. National Portrait Gallery, London.

On March 26, 1633, the British Baroque painter Mary Beale, single Cradock, was baptized in the town of Barrow (Suffolk). She is considered one of the first professional painters in England and the first to enjoy real success with her work. She was the daughter of a cleric who loved painting, thanks to whom she started in art and made contacts with the painters of her local surroundings. At the age of 18 she married a fabric dealer and settled in London. Mary then established her own workshop, working as a portraitist for the nobility, the clergy, the cultural elite and the aristocracy. She received many orders a year that allowed her to be the only source of income for her family, her husband exercising the duties of technical assistant and financial manager. By 1680, the court portrait began to lose popularity and interest in British society, so Mary suffered major economic problems. She continued painting until her death in 1699, when she was 66 years old, in London. Some of the museums that house her works are the Tate Britain, the National Portrait Gallery, the Victoria & Albert Museum, the Palace of Westminster, St. Paul's Cathedral and the Natural History Museum in London, the University of Cambridge, the University of Oxford, the Royal Albert Memorial Museum in Exeter, the Dulwich Picture Gallery, the Orleans House Gallery in Richmond and the Grosvenor Museum (Chester, England).





**MARIA SCHALCKEN (1647-1699)**

**"Autorretrato frente al caballete", c. 1670. Colección Van Otterloo, Massachusetts.**

La pintora neerlandesa Maria Schalcken nació en el año 1647 cerca de Breda, Países Bajos, en el seno de una familia de clérigos protestantes. Fue hermana y discípula del pintor barroco holandés Godefridus Schalcken (1643-1706). Apenas se tienen datos documentados sobre la biografía de Maria. Se cree que se dedicó a la pintura de género y al paisaje. Hoy en día solamente se conocen dos cuadros suyos firmados, uno de los cuales, su autorretrato, estuvo atribuido erróneamente a su hermano hasta el año 1998, cuando durante una limpieza en una restauración salió a la luz la firma oculta de Maria, que había sido repintada a principios del siglo XIX. Este hecho hace pensar que otros cuadros de su hermano pueden encontrarse en la misma situación. También se tiene constancia documental de otras cuatro obras de su autoría que están en paradero desconocido. Maria Schalcken murió hacia el año 1699 en Dordrecht.

**MARIA SCHALCKEN (1647-1699)**

**"Self-portrait in front of the easel", c. 1670. Van Otterloo Collection, Massachusetts.**

The Dutch painter Maria Schalcken was born in 1647 near Breda, the Netherlands, to a family of Protestant clerics. She was the sister and disciple of the Dutch Baroque painter Godefridus Schalcken (1643-1706). There is hardly any documented data on Maria's biography. It is believed that she devoted herself to genre scenes and landscape painting. Today, only two of her signed paintings are known, one of which, her self-portrait, was wrongly attributed to her brother until 1998, when during a cleaning in a restoration the hidden signature of Maria came to light, which had been repainted at the beginning of the 19th century. This fact suggests that other pictures of her brother may be in the same situation. There is also documented evidence of four other works of her own that are unaccounted for. Maria Schalcken died around 1699 in Dordrecht.







**ALEIDA GREVE (1670-1742)**

**"Autorretrato con pájaro", 1686. Vrouwenhuis, Zwolle, Países Bajos.**

La pintora neerlandesa barroca Aleida Greve nació el 21 de abril de 1670 en la ciudad de Zwolle. Fue la hija primogénita de un próspero fabricante de cerveza y de Lamberta Holt, una viuda heredera de otro negocio cervecero que fusionó ambas empresas al contraer segundas nupcias. Aleida asistió como alumna en el taller del pintor holandés Wilhelmus Beurs (1656-1700), junto con su hermanastra Cornelia van Marle (1661-1698) y sus primas Sophia Holt (1658-1734) y Anna Cornelia Holt (1671-1692). A sus cuatro discípulas les dedicó este pintor su tratado de pintura titulado "De groote waereld in 't kleen geschildert", editado en 1692 en Ámsterdam. Solamente se conservan cinco cuadros firmados por Aleida Greve, que se encuentran en la sala de estar de su vivienda particular en Zwolle, la Vrouwenhuis, junto con su colección personal de arte. Esta sala se mantiene hoy intacta con sus muebles originales, tal y como ella estipuló en su testamento. Murió a los 71 años en su ciudad natal el 4 de febrero de 1742. También dejó escrito que en este mismo edificio se fundara tras su fallecimiento una casa de asilo para mujeres, dado que no tuvo hijos. El asilo fue regentado por su familia durante dos siglos y estuvo activo hasta 1984. En la actualidad es un museo histórico.

**ALEIDA GREVE (1670-1742)**

**"Self-portrait with bird", 1686. Vrouwenhuis, Zwolle, Netherlands.**

The baroque Dutch painter Aleida Greve was born on April 21, 1670 in the city of Zwolle. She was the firstborn daughter of a thriving brewer of beer and Lamberta Holt, a widowed heiress to another brewery, who merged the two companies by remarrying. As a student Aleida attended the workshop of the Dutch painter Wilhelmus Beurs (1656-1700), along with her stepsister Cornelia van Marle (1661-1698) and her cousins Sophia Holt (1658-1734) and Anna Cornelia Holt (1671-1692). To her four disciples, this painter dedicated her painting treatise entitled "De groote waereld in 't kleen geschildert", published in 1692 in Amsterdam. Only five paintings signed by Aleida Greve are preserved, which are located in the living room of her private home in Zwolle, the Vrouwenhuis, along with her personal art collection. This room remains intact today with its original furniture, as she stipulated in her will. She died at the age of 71 in her hometown on February 4, 1742. She also left written in her will, that in this same house an asylum for women be founded after her death, since she had no children. The asylum was run by her family for two centuries and was active until 1984. It is now a historical museum.







**AMALIA VON KÖNIGSMARCK (1663-1740)**

**"Autorretrato como Alegoría de la Pintura", 1687.  
Nationalmuseum, Estocolmo.**

Amalia von Königsmarck fue una aristócrata sueca conocida también por su talento para la pintura, la poesía y la interpretación teatral. Nació el 20 de agosto de 1663 en la ciudad alemana de Stade, en la Baja Sajonia. Su padre fue un oficial militar sueco y su madre una condesa perteneciente a una familia noble báltico-alemana. Tanto ella como su hermana Aurora fueron discípulas del retratista alemán David Klöcker Ehrenstrahl (1628-1698), pintor oficial de la corte. La mayor parte de los cuadros de Amalia von Königsmarck son autorretratos y retratos de los miembros de su familia o de su círculo más cercano, que solía representar en forma de alegorías. Muchas obras suyas están firmadas, por lo que ha sido fácil identificar su autoría. Tras quedarse viuda regresó a Suecia y murió en 1740 a los 76 años en la Mansión Övedskloster en Escania.

**AMALIA VON KÖNIGSMARCK (1663-1740)**

**"Self-portrait as the Allegory of Painting", 1687.  
Nationalmuseum, Stockholm.**

Amalia von Königsmarck was a Swedish aristocrat who was also known for her talent of painting, poetry and theatrical performance. She was born on August 20, 1663 in the German city of Stade, in Lower Saxony. Her father was a Swedish military officer and her mother a countess belonging to a noble Baltic-German family. Both she and her sister Aurora were disciples of the German portraitist David Klöcker Ehrenstrahl (1628-1698), official court painter. Most of Amalia von Königsmarck's paintings are self-portraits and portraits of her family members or inner circle, which she used to represent in the form of allegories. Many of her works are signed, so it has been easy to identify her authorship. After becoming a widow, she returned to Sweden and died in 1740 at the age of 76 in Övedskloster Manor in Scania.





Quia Anna Wigel uxor  
mea per hoc zuber genitrix  
Anno 1691.



**ANNA WASER (1678-1714)**

**"Autorretrato con 12 años", c. 1691. Kunsthau Zürich, Suiza.**

El 16 de octubre de 1678 nació en Zúrich la pintora y grabadora suiza Anna Waser. Procedente de una familia adinerada, Anna Waser fue una niña prodigio instruida por su padre, un alguacil que decidió explotar las excepcionales aptitudes artísticas de su hija. Con sólo 12 años de edad, Anna ejecutó este autorretrato donde aparece pintando al que entonces era su maestro, el pintor Johannes Sulzer (1652-1717). También recibió clases de arte durante cuatro años en el taller del pintor suizo Joseph Werner (1637-1710) en Berna, siendo la única alumna femenina. La reputación de Anna Waser como grabadora y miniaturista se extendió rápidamente por las cortes reales de Alemania, Holanda e Inglaterra. Los encargos que recibía eran gestionados por su padre y llegaron a ser tan numerosos que sobrepasaron su capacidad de trabajo, por lo que enfermó psicológicamente de una depresión. Murió en 1714 a los 35 años a consecuencia de una caída.

**ANNA WASER (1678-1714)**

**"Self-portrait at 12 years", c. 1691. Kunsthau Zürich, Switzerland.**

On October 16, 1678, the Swiss painter and engraver Anna Waser was born in Zürich. Coming from a wealthy family, Anna Waser was a child prodigy instructed by her father, a sheriff who decided to exploit his daughter's exceptional artistic skills. At only 12 years of age, Anna executed this self-portrait where she appears painting her master of that moment, the painter Johannes Sulzer (1652-1717). She also received art classes for four years in the workshop of the Swiss painter Joseph Werner (1637-1710) in Bern, being the only female student. Anna Waser's reputation as an engraver and miniaturist quickly spread through the royal courts of Germany, Holland and England. The orders she received were managed by her father and became so numerous that they exceeded her ability to work, so she became psychologically ill from depression. She died in 1714 at the age of 35 as a result of a fall.





**ROSALBA CARRIERA (1675-1757)**

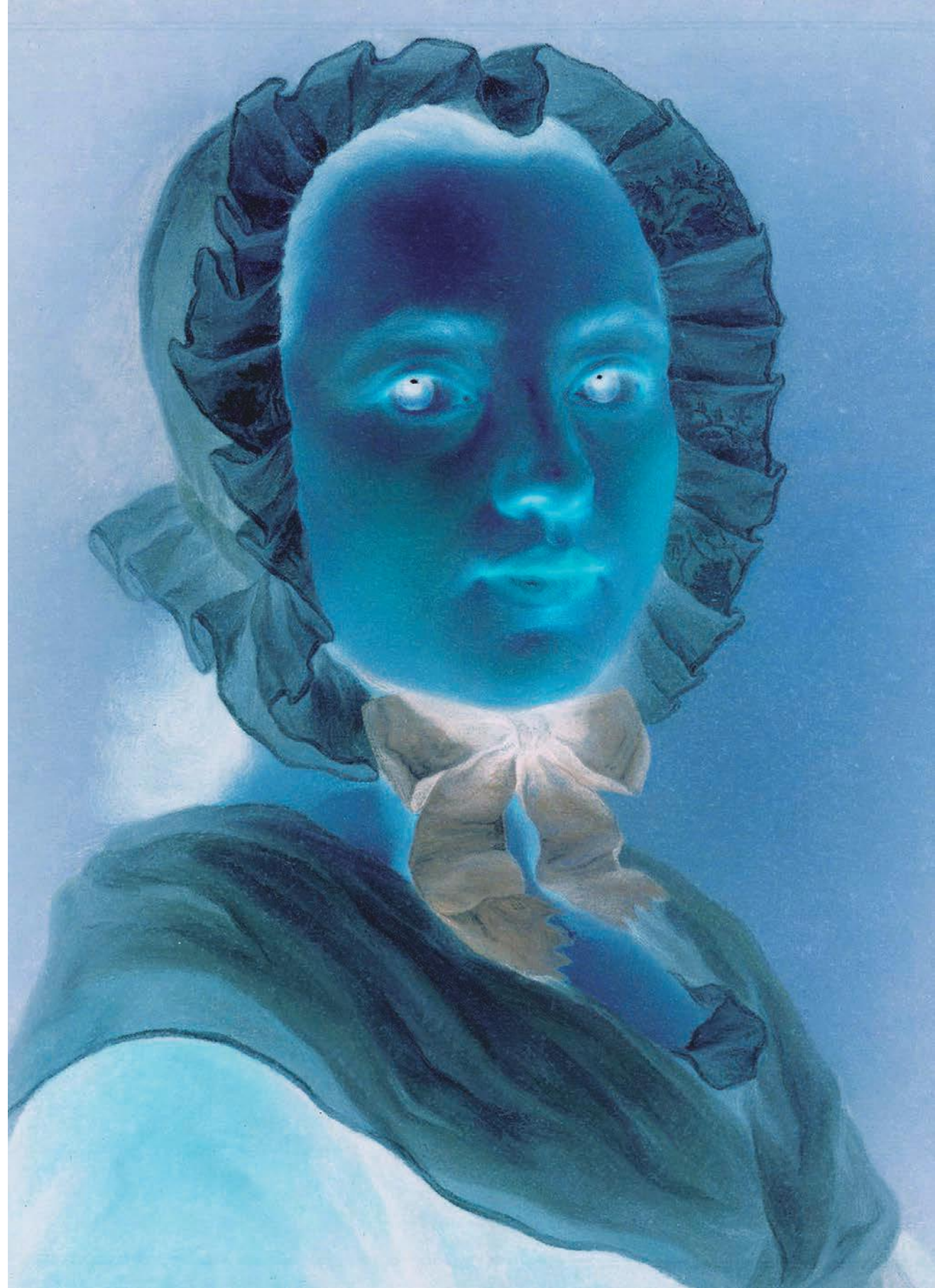
**"Autorretrato como Alegoría del Invierno", 1730. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.**

El 7 de octubre de 1675 nació en Venecia la pintora rococó Rosalba Carriera. Comenzó especializándose en el retrato en miniatura. Pronto destacó tanto su talento que terminó siendo una de las retratistas más prestigiosas de su época. Fue pionera en la pintura al pastel y sus retratos realizados con esta técnica seca fueron muy apreciados entre los miembros de la realeza y la nobleza europeas del siglo XVIII. Murió en 1757 a los 81 años, habiendo disfrutado de una vida profesional exitosa y muy valorada. Sus obras se conservan en las mejores pinacotecas del mundo, como la Colección Real de la Corona Británica (Palacio de Buckingham), el Museo del Louvre en París, la Galería Uffizi en Florencia, la Fondazione Musei Civici di Venezia en Ca' Rezzonico, las Gallerie dell'Accademia en Venecia, el Nationalmuseum de Estocolmo, el Museo del Hermitage en San Petersburgo, la Bayerisches Nationalmuseum de Munich, la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, la Galería Nacional de Irlanda, el Detroit Institute of the Arts, el National Museum of Women in the Arts en Washington D.C., o la National Gallery of Art de Washington.

**ROSALBA CARRIERA (1675-1757)**

**"Self-portrait as Winter", 1730. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.**

On October 7, 1675, Rococo painter Rosalba Carriera was born in Venice. She began specializing in the miniature portrait. She soon stood out for her talent, so much so, that she ended up being one of the most prestigious portraitists of her time. She was a pioneer in pastel painting and her portraits made with this dry technique were very much appreciated among the members of European royalty and nobility of the eighteenth century. She died in 1757 at the age of 81, having enjoyed a successful and highly valued professional life. Her works are preserved in some of the best art galleries in the world, such as the Royal Collection Trust of the UK (Buckingham Palace), the Louvre Museum in Paris, the Uffizi Gallery in Florence, the Fondazione Musei Civici di Venezia in Ca' Rezzonico, the Gallerie dell'Accademia in Venice, the Nationalmuseum in Stockholm, the State Hermitage Museum in St. Petersburg, the Bayerisches Nationalmuseum in Munich, the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, the National Gallery of Ireland, the Detroit Institute of the Arts, the National Museum of Women in the Arts in Washington D.C., or the National Gallery of Art in Washington.



#### **THERESE MARON-MENGES (1725-1806)**

**"Autorretrato", 1745. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.**

La pintora alemana Therese Concordia Maron, de soltera Mengs, nació en Dresde en 1725. Fue hija y discípula del danés Ismael Mengs (1688-1764), pintor de cámara en la corte de Sajonia, quien fue maestro de sus tres hijos: Therese, Julia Charlotte y el reconocido pintor neoclásico Anton Raphael Mengs (1728-1779). Los tres hermanos trabajaron desde muy jóvenes como ayudantes en el taller de su padre, recibiendo cada uno su propio salario mensual administrado por su progenitor. En 1752 toda la familia se trasladó a Roma. Allí, Therese se casó con el pintor vienés Anton von Maron (1733-1808), alumno y posterior asistente de su hermano. La obra de Therese Maron es muy difícil de identificar, ya que trabajó primero para su padre y después con su marido en el taller de su hermano, por lo que es muy probable que sus cuadros estén atribuidos a otros miembros masculinos de su familia. En 1766 fue admitida como miembro en la Accademia di San Luca de Roma. A lo largo de su vida se dedicó además a impartir clases de pintura para mujeres, entre cuyas discípulas destacaron Sofia Giordano (1778-1829) o su sobrina Anna Maria Mengs (1751-1792). Therese murió en Roma el 10 de octubre de 1806 a los 80 años.

#### **THERESE MARON-MENGES (1725-1806)**

**"Self-portrait", 1745. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.**

The German painter Therese Concordia Maron, née Mengs, was born in Dresden in 1725. She was the daughter and disciple of the Danish painter Ismael Mengs (1688-1764), chamber painter at the court of Saxony, who was the teacher of his three children: Therese, Julia Charlotte and the renowned Neoclassical painter Anton Raphael Mengs (1728-1779). The three children worked from a young age as assistants in their father's workshop, each receiving their own monthly salary administered by their parent. In 1752 the whole family moved to Rome. There, Therese married the Viennese painter Anton von Maron (1733-1808), a student and later an assistant to her brother. Therese Maron's work is very difficult to identify, since she worked first for her father and then with her husband in her brother's workshop, so it is very likely that some of her paintings are attributed to other male members of her family. In 1766 she was admitted as a member of the Accademia di San Luca in Rome. Throughout her life she also dedicated herself to teach painting classes for women, whose disciples included Sofia Giordano (1778-1829) and her niece Anna Maria Mengs (1751-1792). Therese died in Rome on October 10, 1806 at the age of 80.





#### **FARAONA OLIVIERI (1716-?)**

**"Autorretrato", c. 1759. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.**

La pintora francesa Pharaonne-Marie-Madeleine Ollivier, de soltera Lefebvre, nació en París el 24 de febrero de 1716. El 30 de mayo del año 1750 contrajo matrimonio en París con el pintor y grabador francés Michel-Barthélémy Ollivier (1712-1784). Llegó a Madrid acompañando a su marido, que era el asistente del recién nombrado pintor de cámara en la corte de Felipe V, Louis-Michel van Loo (1707-1771). En España estuvo instalada hasta 1763, donde su apellido fue italianizado al pensar erróneamente que era hija del primer director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el escultor Giovanni Domenico Olivieri (1706-1762). Tras regresar a Francia el matrimonio se separó y se piensa que su ex marido guardó muchas de las obras sin firmar de Faraona Olivieri, ya que aparecen inventariadas dentro del legado que él donó tras su muerte a la corona francesa. Su segundo marido fue el arquitecto francés Jacques Marquet (1710-1782), residente en Madrid y responsable de proyectar y construir la Real Casa de Correos de la Puerta del Sol (1760-1768). En el año 1759, Faraona Olivieri se convirtió en la primera mujer admitida como académica de mérito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para solicitar su ingreso presentó dos pinturas al pastel: su autorretrato y un retrato de su marido. Estos dos trabajos junto con otro conservado en la Colección del Pazo Quiñones de León (Vigo), anteriormente atribuida a Quentin de La Tour (1704-1788), son las únicas obras confirmadas de su autoría. En ellas se puede apreciar una clara influencia en la técnica de la italiana Rosalba Carriera (1675-1757). A partir del año 1782 se desconoce el paradero de Faraona Olivieri, así como su fecha de defunción.

#### **FARAONA OLIVIERI (1716-?)**

**"Self-portrait", c. 1759. Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, Madrid.**

The French painter Pharaonne-Marie-Madeleine Ollivier, née Lefebvre, was born in Paris on February 24, 1716. On May 30, 1750, she married in Paris to the French painter and engraver Michel-Barthélémy Ollivier (1712-1784). She arrived in Madrid accompanying her husband, who was the assistant of the newly appointed chamber painter at the court of Philip V, Louis-Michel van Loo (1707-1771). In Spain she was installed until 1763, where her last name became Italianized when she mistakenly thought she was the daughter of the first director of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, the sculptor Giovanni Domenico Olivieri (1706-1762). After returning to France, the marriage ended and it is thought that her ex-husband kept many of the unsigned works of Faraona Olivieri, because they appear inventoried within the bequest he donated after his death to the French crown. Her second husband was the French architect Jacques Marquet (1710-1782), a resident of Madrid and responsible for designing and building the Royal Post Office of the Puerta del Sol (1760-1768). In 1759, Faraona Olivieri became the first woman admitted as an academic of merit to the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando. To apply for her admission, she presented two pastel paintings: her self-portrait and a portrait of her husband. These two works together with another preserved in the Pazo Quiñones de León Collection (Vigo), which was previously attributed to Quentin de La Tour (1704-1788), are the only confirmed works of her authorship. In them you can see a clear influence in the technique, similar to that of Italian painter Rosalba Carriera (1675-1757). As of the year 1782 the whereabouts of Faraona Olivieri are unknown, as well as her date of death.







#### **ANNA ROSINA DE GASC (1713-1783)**

**"Autorretrato", 1767. Museo Herzog Anton Ulrich, Brunswick, Baja Sajonia.**

La pintora rococó de origen polaco Anna Rosina de Gasc nació en Berlín el 10 de julio de 1713. Fue hija y discípula del retratista barroco Georg Lisiewski (1674-1750), pintor de cámara en la corte del rey Federico Guillermo I de Prusia. Anna Rosina también fue alumna del francés Antoine Pesne (1683-1757), pintor de cámara en la misma corte que su padre. Durante su etapa de formación, tanto ella como su hermana, la pintora Anna Dorothea Therbusch (1721-1782), fueron consideradas niñas prodigio. En el año 1757, Anna Rosina de Gasc fue elegida pintora oficial por el Príncipe alemán Federico Augusto de Anhalt-Zerbst y estuvo trabajando en esta corte durante 10 años. Después se trasladó a la ciudad de Brunswick, en la Baja Sajonia, donde pudo vivir gracias a la ayuda económica que le otorgó la Duquesa Filipina Carlota de Prusia. Murió a los 69 años en Dresde el 26 de marzo de 1783. Todos sus cuadros son retratos reales y se conservan en museos como el Niedersächsisches Landesmuseum en Hannover, el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg, el Kunsthistorisches Museum de Viena, el Nationalmuseum de Estocolmo, el Hertford Museum de Reino Unido, el Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, el Museo de Bellas Artes de Ekaterimburgo en Rusia o el Museo Nacional de Varsovia.

#### **ANNA ROSINA DE GASC (1713-1783)**

**"Self-portrait", 1767. Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, Lower Saxony.**

Rococo painter of Polish origin Anna Rosina de Gasc was born in Berlin on July 10, 1713. She was the daughter and disciple of the Baroque portraitist Georg Lisiewski (1674-1750), painter in the court of King Frederick William I of Prussia. Anna Rosina was also a student of the French painter Antoine Pesne (1683-1757), a painter in the same court as her father. During her training stage, both she and her sister, the painter Anna Dorothea Therbusch (1721-1782), were considered child prodigies. In 1757, Anna Rosina de Gasc was elected official painter by the German Prince Frederick Augustus of Anhalt-Zerbst and was working in this court for 10 years. She then moved to the city of Brunswick, in Lower Saxony, where she was able to live thanks to the financial assistance granted by the Philippine Duchess Carlota of Prussia. She died at the age of 69 in Dresden on March 26, 1783. All her paintings are royal portraits and are preserved in museums such as the Lower Saxony State Museum in Hannover, the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg, the Kunsthistorisches Museum in Vienna, the Nationalmuseum in Stockholm, the Hertford Museum in the United Kingdom, the Russian State Museum in St. Petersburg, the Ekaterinburg Museum of Fine Arts in Russia or the Warsaw National Museum.





#### **ULRIKA PASCH (1735-1796)**

***"Autorretrato", c. 1770. Real Academia de Bellas Artes Sueca, Estocolmo.***

La pintora y miniaturista rococó sueca Ulrika Fredrica Pasch nació en Estocolmo el 10 de julio de 1735, en el seno de una familia de artistas. Fue nieta del pintor alemán Danckwardt Pasch (1660-1727) e hija del retratista sueco Lorens Pasch el Viejo (1702-1766), así como sobrina del pintor Johan Pasch (1706-1769) y hermana de Lorens Pasch el Joven (1733-1805). Tanto ella como su hermano fueron instruidos por su padre. Desde que falleció su madre en 1756 y durante 10 años, Ulrika trabajó como retratista profesional con una clientela estable gracias a la que pudo instalar su propio estudio y mantener económicamente al resto de su familia mientras su hermano residía en el extranjero. Al morir su padre en 1766 y regresar su hermano a Estocolmo, comenzó a compartir estudio con él para colaborar juntos en sus diversos encargos y apoyarse mutuamente. El mismo año que el Rey Gustav III fundó oficialmente la Real Academia de Bellas Artes Sueca, en 1773, ella se convirtió en la única mujer aceptada dentro de los 15 miembros iniciales, entre los que también se encontraba su hermano. Sin embargo, al contrario que el resto de los integrantes masculinos de esta Academia, Ulrika nunca recibió una pensión por parte de la corona, a pesar de solicitarlo en varias ocasiones. Participó en las exposiciones oficiales de la Academia durante años y disfrutó de un gran éxito profesional entre la aristocracia y la realeza escandinava hasta su muerte. Falleció en 1796 cuando contaba 60 años de edad. La mayoría de sus cuadros se encuentran en el Nationalmuseum de Estocolmo, además de en la Galería Nacional de Finlandia en Helsinki, el Castillo Gripsholm en Mariefred (Suecia) y en numerosas colecciones particulares.

#### **ULRIKA PASCH (1735-1796)**

***"Self-portrait", c. 1770. Royal Academy of Fine Arts, Stockholm.***

The Swedish Rococo painter and miniaturist Ulrika Fredrica Pasch was born in Stockholm on July 10, 1735, to a family of artists. She was the granddaughter of the German painter Danckwardt Pasch (1660-1727) the daughter of the Swedish portraitist Lorens Pasch the Elder (1702-1766), as well as the niece of the painter Johan Pasch (1706-1769) and the sister of Lorens Pasch the Younger (1733-1805). Both she and her brother were instructed by their father. Since her mother died in 1756, for 10 years, Ulrika worked as a professional portraitist with a stable clientele thanks to which she was able to install her own studio and financially support the rest of her family while her brother resided abroad. When her father died in 1766 and her brother returned to Stockholm, she began to share a studio with him to collaborate together on various assignments and support each other. The same year that King Gustav III officially found the Royal Swedish Academy of Fine Arts, in 1773, she became the only woman accepted among the initial 15 members, of which included her brother. However, unlike the rest of the male members of this Academy, Ulrika never received a pension from the crown, despite requesting it several times. She participated in the official exhibitions of the Academy for years and enjoyed great professional success between the aristocracy and the Scandinavian royalty until her death. She died in 1796 when she was 60 years old. Most of her paintings are in the National Museum of Stockholm, as well as in the National Gallery of Finland in Helsinki, Gripsholm Castle in Mariefred (Sweden) and in numerous private collections.





**ANNA DOROTHEA THERBUSCH (1721-1782)**

**"Autorretrato con monóculo", 1777. Gemäldegalerie, Museos Estatales de Berlín.**

La pintora rococó de origen polaco Anna Dorothea Therbusch nació en Berlín el 23 de julio de 1721. Fue hija y discípula del retratista barroco Georg Lisiewski (1674-1750), pintor de cámara en la corte del rey Federico Guillermo I de Prusia. Durante su etapa de formación, tanto ella como su hermana, la pintora Anna Rosina de Gasc (1713-1783), fueron consideradas niñas prodigio. Tras contraer matrimonio, Anna Dorothea Therbusch permaneció inactiva artísticamente durante 15 años hasta que retomó su actividad pictórica a la edad de 39. A partir de entonces disfrutó de un enorme éxito en la corte de Stuttgart, en la de Mannheim y la de Berlín. Vivió una temporada en París, donde conoció al filósofo francés Denis Diderot (1713-1784) y fue admitida en 1767 en la Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Murió en Berlín a los 61 años en 1782. Sus cuadros se conservan en grandes colecciones estatales europeas como la pinacoteca Gemäldegalerie (Staatliche Museen zu Berlin), el Reiss-Engelhorn-Museen de Mannheim, el Museo Nacional de Varsovia, el Museo del Hermitage de San Petersburgo, o la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg en Potsdam.

**ANNA DOROTHEA THERBUSCH (1721-1782)**

**"Self-portrait with monocle", 1777. Gemäldegalerie, Berlin State Museums.**

Rococo painter of Polish origin Anna Dorothea Therbusch was born in Berlin on July 23, 1721. She was the daughter and disciple of the Baroque portraitist Georg Lisiewski (1674-1750), painter at the court of King Frederick William I of Prussia. During her training stage, both she and her sister, the painter Anna Rosina de Gasc (1713-1783), were considered child prodigies. Anna Dorothea Therbusch remained artistically inactive for 15 years after getting married, until she resumed her pictorial activity at the age of 39. From then on she enjoyed enormous success in the Stuttgart court, in Mannheim and in Berlin. She lived a period of time in Paris, where she met the French philosopher Denis Diderot (1713-1784) and was admitted in 1767 to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. She died in Berlin at the age of 61 in 1782. Her paintings are preserved in large European state collections such as the Gemäldegalerie pinacoteca (Staatliche Museen zu Berlin), the Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim, the Warsaw National Museum, the Hermitage Museum of St. Petersburg, or the Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Potsdam.







**MARIE-GABRIELLE CAPET (1761-1818)**

**"Autorretrato", 1783. Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio.**

La pintora francesa Marie-Gabrielle Capet nació en Lyon el 6 de septiembre de 1761, en el seno de una familia humilde de sirvientes. Con 20 años de edad decidió viajar hasta París para formarse en el taller de la pintora neoclásica Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), que era una figura artística importante al haber logrado ser admitida en la Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Ambas estuvieron muy unidas, no sólo por una relación profesional sino también por una larga amistad. Marie-Gabrielle Capet se especializó en el género del retrato y de la miniatura, donde destacó con virtuosismo. Entre sus clientes se encontraban varios miembros de la familia real como la princesa Marie Adélaïde de Francia y su hermana Madame Victoire, así como otras celebridades de la alta sociedad parisina como juristas o diplomáticos. Expuso sus primeros trabajos en la "Exposition de la Jeunesse" desde 1785, y más tarde en el Salón de París cuando fue permitida la participación libre a todos los pintores tras la Revolución Francesa. Murió en París en 1818. Entre los museos que conservan sus obras se encuentra el Museo del Louvre, la Biblioteca Nacional de Francia en París, el Palacio de Versalles o el Museo Nacional de Arte Occidental en Tokio.

**MARIE-GABRIELLE CAPET (1761-1818)**

**"Self-portrait", 1783. National Museum of Western Art, Tokyo.**

The French painter Marie-Gabrielle Capet was born in Lyon on September 6, 1761, to a family of humble servants. At the age of 20 she decided to travel to Paris to train in a workshop under the great painter Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), who was an important artistic figure who managed to be admitted to the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. The two were very close, not only because of a professional relationship but also for a long friendship. Marie-Gabrielle Capet specialized in portrait painting and portrait miniature, where she excelled with virtuosity. Among her clients were several members of the royal family, such as the Princess Marie Adélaïde of France and her sister Madame Victoire, as well as other celebrities of Parisian high society, such as jurists and diplomats. She exhibited her first works at the Exposition de la Jeunesse in 1785, and later at the Salon de Paris when all the painters were permitted to freely participate at the end of the French Revolution. She died in Paris in 1818. Among the museums that preserve her works are the Louvre Museum, the Bibliothèque Nationale de France in Paris, the Palace of Versailles, or the National Museum of Western Art in Tokyo.





#### **ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD (1749-1803)**

**"Autorretrato con dos alumnas, las pintoras Marie-Gabrielle Capet y Marie-Marguerite Carreaux de Rosemond", 1785. Metropolitan Museum, Nueva York.**

El 11 de abril de 1749 nació en París la gran pintora francesa Adélaïde Labille-Guiard. Está considerada una de las mejores retratistas del siglo XVIII y su pintura comparte rasgos tanto de la estética rococó, como del Neoclasicismo. Nació en una familia numerosa de comerciantes burgueses que regentaba una mercería en el barrio parisino de Saint-Eustache. Fue discípula del pintor neoclásico François-André Vincent (1746-1816), profesor en la Académie de Saint-Luc, gracias a quien fue admitida en esta academia en 1769 y con quien se casaría mucho tiempo después tras divorciarse de su primer marido. El 31 de mayo de 1783 se convirtió en miembro de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, junto con la pintora Élisabeth Vigée Lebrun (1755-1842), con quien siempre se la comparó ya que ambas trabajaron en la corte de Luis XVI. Mientras que Élisabeth Vigée Lebrun fue la favorita de la Reina María Antonieta, Adélaïde Labille-Guiard recibió el mecenazgo de la Princesa Adelaida de Francia, tía del rey. Con el estallido de la Revolución Francesa, Labille-Guiard se convirtió en una persona sospechosa para el nuevo régimen, por lo que fue obligada a destruir algunos de sus retratos de aristócratas. Sin embargo, como sus ideas políticas no eran conservadoras, comenzó a retratar a los líderes de la Assemblée Nationale, como Robespierre, y continuó exponiendo en el Salón parisino hasta el año 1800. Murió a los 54 años en 1803. Sus obras se conservan en el MET Museum de Nueva York, la National Gallery of Art de Washington D.C., el LACMA y el Getty Museum de Los Ángeles, el Museo del Louvre en París, el Palacio de Versalles o el Museo Nacional de Varsovia en Polonia.

#### **ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD (1749-1803)**

**"Self-portrait with two pupils, Marie-Gabrielle Capet and Marie-Marguerite Carreaux de Rosemond", 1785. Metropolitan Museum, New York.**

On April 11, 1749, the great French painter Adélaïde Labille-Guiard was born in Paris. She is considered one of the best portraitists of the 18th century and her painting shares features of both Rococo aesthetics and Neoclassicism. She was born to a large family of bourgeois merchants who ran a haberdashery in the Parisian neighborhood of Saint-Eustache. She was a disciple of the Neoclassical painter François-André Vincent (1746-1816), a professor at the Académie de Saint-Luc, thanks to whom she was admitted to this academy in 1769 and with whom she would marry a long time after divorcing her first husband. On May 31, 1783 she became a member of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, together with the painter Élisabeth Vigée Lebrun (1755-1842), with whom she was always compared to since they both worked in the court of Louis XVI. While Élisabeth Vigée Lebrun was Queen Marie Antoinette's favorite, Adélaïde Labille-Guiard received the patronage of Princess Adelaide of France, the king's aunt. With the outbreak of the French Revolution, Labille-Guiard became a suspicious person for the new regime, so she was forced to destroy some of her portraits of aristocrats. However, since her political ideas were not conservative, she began to portray the leaders of the Assemblée Nationale, such as Robespierre, and continued to exhibit at the Paris Salon until 1800. She died at the age of 54 in 1803. Her works are preserved in the Metropolitan Museum in New York, the National Gallery of Art in Washington D.C., the LACMA and the Getty Museum in Los Angeles, the Louvre Museum in Paris, the Palace of Versailles or the National Museum in Warsaw in Poland.





## ANGELICA KAUFFMANN (1741-1807)

*"Autorretrato", 1770. National Portrait Gallery, Londres.*

El 30 de octubre de 1741 nació en Suiza la pintora neoclásica Angelica Kauffmann. Fue hija y discípula del pintor austriaco Joseph Johann Kauffmann, un retratista mediocre muy dotado como instructor en el desarrollo de las aptitudes de su hija, que resultó ser una niña prodigio en pintura, música e idiomas. Con sólo 12 años Angelica viajó con su padre por gran parte de Italia, donde comenzó a recibir encargos de manera profesional por parte de la nobleza y el clero. A los 22 años se instaló en Roma y entró en contacto con el círculo artístico neoclásico, como el arquitecto y grabador italiano Giovanni Battista Piranesi o el arqueólogo e historiador del arte alemán Winckelmann. En 1765 fue nombrada miembro de la Accademia di San Luca. Entre 1766 y 1781 residió en Londres, donde entabló una fiel amistad con el pintor Sir Joshua Reynolds, junto con quien Angelica fue miembro fundador de la Royal Academy of Arts creada en 1768. Fue una artista extremadamente prolífica que consiguió en su tiempo una enorme popularidad y fortuna. En su época, se llevaron a cabo multitud de reproducciones de su obra a través de grabados. Además, sus diseños se utilizaron en innumerables soportes como abanicos, mobiliario pintado, decoración de interiores, jarrones, juegos de té, cajas de madera, así como porcelanas. Murió en Roma en 1807. Sus obras se conservan en algunas de las más relevantes pinacotecas del mundo como el Metropolitan Museum de Nueva York, el Museo del Prado de Madrid, la Tate Britain, la National Portrait Gallery y el Victoria and Albert Museum de Londres, la Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde, la Neue Pinakothek de Munich, la Galería Uffizi en Florencia, el Museo del Louvre, la Österreichische Galerie de Viena, el Nationalmuseum Stockholm, el Museo del Hermitage de San Petersburgo o el Museo de Bellas Artes de Houston. En la localidad austriaca de Schwarzenberg, de donde era originaria su familia, se encuentra un museo dedicado a la vida y obra de Angelica Kauffmann.

## ANGELICA KAUFFMANN (1741-1807)

*"Self-portrait", 1770. National Portrait Gallery, London.*

On October 30, 1741, the Neoclassical painter Angelica Kauffmann was born in Switzerland. She was the daughter and disciple of the Austrian painter Joseph Johann Kauffmann, an average portraitist who was very gifted as an instructor in the development of his daughter's skills, who turned out to be a child prodigy in painting, music and languages. At just 12 years old, Angelica traveled with her father along Italy, where she began to receive professional orders from the nobility and clergy. When she was 22 she settled in Rome and came into contact with the neoclassical artistic circle, such as the Italian architect and engraver Giovanni Battista Piranesi, and the German archaeologist and art historian Winckelmann. In 1765 she was appointed a member of the Accademia di San Luca. Between 1766 and 1781 she resided in London, where she established a faithful friendship with the painter Sir Joshua Reynolds, along with whom Angelica was a founding member of the Royal Academy of Arts created in 1768. She was an extremely prolific artist who gained enormous popularity and fortune. At the time, many reproductions of her works were carried out through engravings. In addition, their designs were used in countless supports such as fans, painted furniture, interior decoration, vases, tea sets, wooden boxes, as well as porcelains. She died in Rome in 1807. Her works are preserved in some of the most important art galleries in the world such as the Metropolitan Museum in New York, the Prado Museum in Madrid, the Tate Britain, the National Portrait Gallery and the Victoria and Albert Museum in London, the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, the Neue Pinakothek in Munich, the Uffizi Gallery in Florence, the Louvre Museum, the Österreichische Galerie in Vienna, the Nationalmuseum Stockholm, the Hermitage Museum in St. Petersburg or the Museum of Fine Arts in Houston. In the Austrian town of Schwarzenberg, where her family was from, there is a museum dedicated to the life and work of Angelica Kauffmann.





#### **MARIE-VICTOIRE LEMOINE (1754-1820)**

**"Autorretrato con paleta y pinceles", c. 1780. Colección privada.**

La pintora neoclásica francesa Marie-Victoire Lemoine nació en París en 1754. Fue hermana de las pintoras Marie-Denise Villers (1774-1821) y Marie-Élisabeth Gabiou (1761-1814). Con ésta última convivió en la misma casa, ya que nunca contrajo matrimonio. Perteneció al grupo de pintoras de su época que pudo ganarse la vida con su trabajo artístico, gracias a los encargos que recibía de aristócratas y nobles franceses. Fue discípula del pintor historicista François-Guillaume Ménageot (1744-1816). Para él trabajó como asistente en su taller, situado en el mismo edificio junto al estudio de la gran pintora Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842), a quien Marie-Victoire Lemoine retrató en uno de sus cuadros que hoy se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. Entre 1779 y 1785, participó asiduamente en el Salon de la Correspondence y después en las exposiciones oficiales de la Académie des Beaux-Arts desde 1796 hasta 1814. Uno de los retratos más novedosos que realizó fue el de "Zamor", un sirviente negro de la Condesa Madame du Barry, amante oficial del rey Luis XV de Francia. Zamor nació en Bangladesh y fue capturado cuando tenía once años por cazadores de esclavos británicos, quienes traficaron con él y lo vendieron a Luis XV. Zamor se convirtió en un radical revolucionario al estallar la Revolución Francesa, siendo miembro del Club de los Jacobinos y traicionando a la Condesa du Barry con una declaración que la condenó a la guillotina.

Marie-Victoire Lemoine murió a los 66 años en París el 2 de diciembre de 1820. Sus obras se encuentran en el Metropolitan Museum de Nueva York, el Musée des Beaux-Arts d'Orléans, el Museo del Hermitage de San Petersburgo, el Cummer Museum of Art en Jacksonville (Florida), o el David Owsley Museum of Art en Muncie (Indiana).

#### **MARIE-VICTOIRE LEMOINE (1754-1820)**

**"Self-portrait holding a palette and brushes", c. 1780. Private Collection.**

The French Neoclassical painter Marie-Victoire Lemoine was born in Paris in 1754. She was the sister of the painters Marie-Denise Villers (1774-1821) and Marie-Élisabeth Gabiou (1761-1814), the latter with whom she lived with, as she never married. She belongs to a group of female painters who could make a living with their artistic work, thanks to the commissions she received from French aristocrats and nobles. She was a disciple of the historicist painter François-Guillaume Ménageot (1744-1816). For him she worked as an assistant in his workshop, located in the same building next to the studio of the great painter Élisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842), whom Marie-Victoire Lemoine portrayed in one of her paintings that is still preserved today at the Metropolitan Museum in New York. Between 1779 and 1785, she regularly participated in the Salon de la Correspondence and later in the official art exhibitions of the Académie des Beaux-Arts from 1796 to 1814. One of the most innovative portraits she made was that of "Zamor", a black servant of the Countess Madame du Barry, official mistress of King Louis XV of France. Zamor was born in Bangladesh and when he was eleven years old, he was captured by British slave traders, who trafficked and sold him to Louis XV. Zamor became a revolutionary radical when the French Revolution broke out, being a member of the Jacobins Club and betraying the Countess du Barry with a statement that condemned her to the guillotine.

Marie-Victoire Lemoine died at age 66 in Paris on December 2, 1820. Her works are in the Metropolitan Museum in New York, the Musée des Beaux-Arts d'Orléans, the Hermitage Museum in St. Petersburg, the Cummer Museum of Art in Jacksonville (Florida), or the David Owsley Museum of Art in Muncie (Indiana).





## ÉLISABETH VIGÉE-LEBRUN (1755-1842)

**"Autorretrato con un sombrero de paja ", 1782. National Gallery, Londres.**

El 16 de abril de 1755 nació en París la gran pintora francesa Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, considerada una de las mejores retratistas de la historia del arte. Durante su carrera realizó más de 800 obras, entre las que se incluyen 600 retratos y autorretratos. Su legado se conserva en las mejores pinacotecas del mundo, como el Museo del Louvre, la National Gallery de Londres, el Metropolitan Museum de Nueva York, la National Gallery of Art de Washington D.C., el Museo del Hermitage de San Petersburgo, el Museo del Prado en Madrid o la Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum de Viena. Élisabeth Vigée-Lebrun fue hija y discípula del pintor Louis Vigée (1715-1767), miembro de la Académie de Saint-Luc, que murió cuando ella tenía 12 años. Su formación continuó de la mano de algunos pintores reconocidos, como el paisajista Joseph Vernet (1714-1789) o el retratista Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). Ya en su adolescencia comenzó a trabajar profesionalmente en su propio taller, recibiendo encargos de retratos por parte de la nobleza y la aristocracia francesa. La fama de su talento llegó a oídos de la reina María Antonieta, quien la invitó a Versailles para realizar su primer retrato en 1779. Desde entonces se convirtió en amiga personal de la reina y en su pintora favorita, ya que llegó a pintar más de 30 retratos suyos. Gracias a la mediación de María Antonieta consiguió en 1783 convertirse en miembro de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Con la Revolución francesa y la ejecución de la familia real, Vigée-Lebrun fue identificada como monárquica y tuvo que huir con su hija a Italia. Permaneció en el exilio durante 12 años, viviendo en distintos países europeos, como Austria, Rusia, Alemania y Reino Unido, sin cesar nunca su actividad artística. En 1810 regresó a Francia, estableciéndose en una finca en el pueblo de Louveciennes, cerca de París. En 1835 publicó su autobiografía titulada "Memorias de Madame Vigée-Lebrun". Murió en su casa el 30 de marzo de 1842 a los 86 años.

## ÉLISABETH VIGÉE-LEBRUN (1755-1842)

**"Self-portrait in a Straw Hat ", 1782. National Gallery, London.**

On April 16, 1755, the great French painter Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun was born in Paris, she is considered one of the best portraitists in the history of art. During her career she made more than 800 works, including 600 portraits and self-portraits. Her legacy is preserved in the best art galleries in the world, such as the Louvre Museum, the National Gallery in London, the Metropolitan Museum in New York, the National Gallery of Art in Washington D.C., the Hermitage Museum in St. Petersburg, the Prado Museum in Madrid or the Gemäldegalerie of the Kunsthistorisches Museum in Vienna. Élisabeth Vigée-Lebrun was the daughter and disciple of the painter Louis Vigée (1715-1767), a member of the Académie de Saint-Luc, who died when she was 12 years old. Her training continued with some renowned painters, such as landscape painter Joseph Vernet (1714-1789) or portraitist Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). Already in her teens she began to work professionally in her own workshop, receiving orders for portraits from the French nobility and aristocracy. The fame of her talent came to the ears of Queen Marie Antoinette, who invited her to Versailles to make her first portrait in 1779. Since then she became a personal friend of the queen and her favorite painter, as she came to paint more than 30 portraits of her. Thanks to the mediation of Marie Antoinette, in 1783, she became a member of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture. With the French Revolution and the execution of the royal family, Vigée-Lebrun was identified as a monarchist and had to flee with her daughter to Italy. She remained in exile for 12 years, living in different European countries, such as Austria, Russia, Germany and the United Kingdom, never ceasing her artistic activity. In 1810 she returned to France, settling in a farm in the village of Louveciennes, near Paris. In 1835 she published her autobiography entitled "Memoirs of Madame Vigée-Lebrun". She died at home on March 30, 1842 at the age of 86.





### **LUDOVIKE SIMANOWIZ (1759-1827)**

**"Autorretrato con el cabello ondulado", 1791. Colección privada.**

El 21 de febrero de 1759 nació en la localidad alemana de Schorndorf (Baden-Württemberg) la pintora neoclásica Ludovike Simanowiz, de soltera Reichenbach. Su padre fue un médico militar y su madre fue hija de un farmacéutico. En 1762, su familia se trasladó a Ludwigsburg, donde ella se crió cerca de la casa del poeta y filósofo Friedrich von Schiller (1759-1805), entablando una estrecha y duradera amistad con una de sus hermanas, Christophine Reinwald (1757-1847), pintora aficionada. Por este motivo, varios de los retratos que ejecutó Ludovike son de la familia de Schiller. Dado que las escuelas de Stuttgart no admitían mujeres, Ludovike comenzó a recibir a los 18 años clases particulares del pintor francés Nicolas Guibal (1725-1784), pintor de cámara en el Ducado de Württemberg. En 1787 consiguió viajar a París, donde residió durante dos años y fue alumna del retratista Antoine Vestier (1740-1824). Tras trabajar en algunos encargos que recibió en Francia, en 1789 decidió regresar a Alemania dada la inestable situación política. A lo largo de su carrera realizó más de 100 retratos, todos ellos sin firmar y localizados en colecciones particulares. En 1799, su marido sufrió un infarto cerebral que le dejó parálítico y ella dedicó los siguientes 20 años de su vida a cuidarle. Ludovike murió en Ludwigsburg cuando contaba 68 años de edad el 3 de septiembre de 1827, pocos meses después del fallecimiento de su marido.

### **LUDOVIKE SIMANOWIZ (1759-1827)**

**"Self-portrait with billowing hair", 1791. Private collection.**

On February 21, 1759, the Neoclassical painter Ludovike Simanowiz, neé Reichenbach, was born in the German town of Schorndorf (Baden-Württemberg). Her father was a military doctor and her mother was the daughter of a pharmacist. In 1762, her family moved to Ludwigsburg, where she grew up near the house of the philosopher and poet Friedrich von Schiller (1759-1805), developing a close and lasting friendship with one of his sisters, an amateur painter herself, Christophine Reinwald (1757-1847). For this reason, several of the portraits that Ludovike executed are from Schiller's family. Since the Stuttgart schools did not admit women, Ludovike began receiving private lessons by French painter Nicolas Guibal (1725-1784), painter at the Duchy of Württemberg, at the age of 18. In 1787 she managed to travel to Paris, where she lived for two years and was a student of the portraitist Antoine Vestier (1740-1824). After working on some commissions she received in France, in 1789 she decided to return to Germany given the unstable political situation. Throughout her career she made more than 100 portraits, all of them unsigned and located in private collections. In 1799, her husband suffered a stroke that left him paralyzed and she spent the next 20 years of her life caring for him. Ludovike died in Ludwigsburg when she was 68 years old on September 3, 1827, a few months after the death of her husband.





#### **ROSE-ADÉLAÏDE DUCREUX (1761-1802)**

**"Autorretrato con un arpa", 1791. Metropolitan Museum, Nueva York.**

La pintora, compositora e intérprete de música francesa Rose-Adélaïde Ducreux nació en París en 1761. Fue hija primogénita y discípula del Barón Joseph Ducreux (1735 – 1802), retratista, miniaturista, grabador y pintor de cámara en la corte de Luis XVI. Rose Ducreux comenzó exponiendo en el Salón de la Correspondance, debutando en el año 1786 con un autorretrato al pastel cuya localización hoy en día es desconocida, en el que se representó pintando frente al caballete. En todos sus autorretratos aparece junto a atributos artísticos y musicales, como en este autorretrato con un arpa, conservado en el Metropolitan Museum, con el que participó por primera vez en el Salón de París en 1791. Desde ese mismo año hasta 1799 expuso asiduamente en el Salón parisino. Como la mayoría de las pintoras de esa época, dado que no firmaban sus cuadros, sus pinturas han sido erróneamente atribuidas a otros autores contemporáneos suyos como Jacques-Louis David (1748-1825) o Antoine Vestier (1740-1824). Tal es el caso de un autorretrato en el que aparece sentada frente al piano, datado en 1785 y perteneciente a la Colección Erlanger, que ha sido atribuido erróneamente a Jacques-Louis David durante largo tiempo. Rose Ducreux murió prematuramente a los 40 años el 26 de julio de 1802 en Saint-Domingue (Haití) a causa de la fiebre amarilla. Sus escasas obras localizadas se encuentran en el Metropolitan Museum de Nueva York, el Museo de Bellas Artes de Rouen (Francia) y el Museo de Arte Nelson-Atkins en Kansas (Missouri).

#### **ROSE-ADÉLAÏDE DUCREUX (1761-1802)**

**"Self-portrait with a harp", 1791. Metropolitan Museum, New York.**

The French painter, composer and performer Rose-Adélaïde Ducreux was born in Paris in 1761. She was the eldest daughter and disciple under Baron Joseph Ducreux (1735-1802), a portraitist, miniaturist, engraver and painter at the court of Louis XVI. Rose Ducreux began exhibiting her paintings in the Salon de la Correspondance, debuting in 1786 with a pastel self-portrait whose location today is unknown, in which she was depicted painting in front of the easel. In all her self-portraits she appears alongside artistic and musical attributes, as in the self-portrait with a harp, preserved in the Metropolitan Museum, with which she participated for the first time in the Paris Salon of 1791. From that same year until 1799 she regularly exhibited in The Salon. Like most of the painters of that time, as they did not sign their paintings, her paintings have been mistakenly attributed to other contemporary authors such as Jacques-Louis David (1748-1825) or Antoine Vestier (1740-1824). Such is the case of a self-portrait in which she appears sitting in front of the piano, dated in 1785 and belonging to the Erlanger Collection, which was wrongly attributed to Jacques-Louis David for a long time. Rose Ducreux died prematurely at the age of 40 on July 26, 1802 in Saint-Domingue (Haiti) because of yellow fever. Her few works are located in the Metropolitan Museum in New York, the Musée des Beaux-Arts in Rouen (France) and the Nelson-Atkins Museum of Modern Art in Kansas (Missouri).





**MARIE GENEVIÈVE BOULIARD (1763-1825)**

**"Autorretrato", 1792. Museo Norton Simon, Pasadena, California.**

La pintora neoclásica francesa Marie Geneviève Bouliard nació en París en 1763. Existe muy poca documentación acerca de su trayectoria profesional. Fue hija de un próspero sastre y tuvo como maestros al pintor Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) y al retratista Joseph Duplessis (1725-1802). Los catálogos del Salón de París muestran que Marie Geneviève Bouliard participó en las exposiciones anuales de este evento entre los años 1791 y 1817, por lo que se deduce que disfrutó de un notable éxito durante el periodo revolucionario. La mayoría de sus cuadros fueron pintados en esta época. En 1795 recibió uno de los Premios del Salón por su "Autorretrato como Aspasia", conservado en el Musée des Beaux-Arts d'Arras, en la Abadía benedictina de Saint Vaast (Pas-de-Calais). Resulta relevante la elección del personaje clásico griego de Aspasia de Mileto (470-400 a. C.), ya que fue una gran maestra en oratoria con una importante influencia cultural en la Atenas del Siglo de Pericles.

Marie Geneviève Bouliard murió a los 62 años en 1825 en el Château d'Arcy en Saône et Loire. Fue incluida en el libro "Women Painters of the World", editado por Walter Shaw Sparrow en 1905. La mayoría de sus obras se conservan en colecciones privadas, además de en el Museo Carnavalet de París, el Museo Norton Simon de Pasadena (California) y el Museo Nacional de Arte Occidental en Tokio.

**MARIE GENEVIÈVE BOULIARD (1763-1825)**

**"Self-portrait", 1792. Norton Simon Museum, Pasadena, California.**

The French Neoclassical painter Marie Geneviève Bouliard was born in Paris in 1763 and she was the daughter of a successful tailor. There is very little documentation about her professional career. As teachers she had Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) and Joseph Duplessis (1725-1802), a portraitist. The catalogs of The Salon shows that Marie Bouliard participated at the annual exhibitions of this event between 1791 and 1817, so it follows that she enjoyed remarkable success during the revolutionary period. Most of her paintings were done at this time. In 1795 she received one of the awards of The Salon for her "Self-portrait as Aspasia", preserved in the Musée des Beaux-Arts d'Arras, in the Benedictine Abbey of Saint Vaast (Pas-de-Calais). The choice of the classical Greek character of Aspasia de Mileto (470-400 BC) is relevant, as she was a great teacher in oratory with an important cultural influence during the Age of Pericles.

Marie Geneviève Bouliard died at the age of 62 in 1825 at the Château d'Arcy in Saône et Loire. She was included in the book "Women Painters of the World", edited by Walter Shaw Sparrow in 1905. Most of her works are kept in private collections, in addition to the Musée Carnavalet in Paris, Norton Simon Museum of Pasadena (California) and the National Museum of Western Art in Tokyo.





**FRIEDERIKE JULIE LISIEWSKA (1772-1856)**

**"Autorretrato a los 21 años", 1793. Staatliches Museum Schwerin, Alemania.**

El 26 de diciembre de 1772 nació en Dessau la pintora neoclásica alemana Friederike Julie Lisiewska, en el seno de una familia de artistas. Fue nieta del pintor barroco polaco Georg Lisiewski (1674-1750), pintor de cámara en la corte del rey Federico I de Prusia. También fue hija del pintor alemán Christoph Lisiewski (1725-1795) y sobrina de las pintoras rococós Anna Rosina de Gasc (1713-1783) y Anna Dorothea Therbusch (1721-1782). Friederike Julie se mudó con 6 años a la ciudad de Ludwigslust, donde su padre fue nombrado pintor de cámara en la corte del Gran Ducado de Mecklemburgo-Schwerin. Sus primeros retratos están datados en 1786, cuando sólo contaba 14 años de edad. En 1792 se trasladó a Berlín para convertirse en discípula del pintor historicista prusiano Bernhard Rode (1725-1797). Al año siguiente fue admitida como miembro en la Academia de Artes Prusiana de Berlín, donde expuso regularmente en las muestras oficiales hasta el año 1840. Murió a los 83 años el 27 de abril de 1856 en Wismar.

**FRIEDERIKE JULIE LISIEWSKA (1772-1856)**

**"Self-portrait at 21", 1793. Staatliches Museum Schwerin, Germany.**

On December 26, 1772, the German Neoclassical painter Friederike Julie Lisiewska was born in Dessau, to a family of artists. She was the granddaughter of the Polish baroque painter Georg Lisiewski (1674-1750), court painter of King Frederick I of Prussia. She was also the daughter of German painter Christoph Lisiewski (1725-1795) and niece of Rococo painters Anna Rosina de Gasc (1713-1783) and Anna Dorothea Therbusch (1721-1782). Friederike Julie moved at 6 years old to the city of Ludwigslust, where her father was appointed court painter of the Grand Duchy of Mecklenburg-Schwerin. Her first portraits are dated in 1786, when she was only 14 years old. In 1792 she moved to Berlin to become a disciple under the Prussian historicist painter Bernhard Rode (1725-1797). The following year she was admitted as a member of the Prussian Academy of Arts in Berlin, where she exhibited regularly in official exhibitions until 1840. She died at the age of 83 on April 27, 1856 in Wismar.





## CONSTANCE MAYER (1775-1821)

*"Autorretrato", c. 1795. Biblioteca Marmottan, París.*

El 9 de marzo de 1775 nació en Chauny (Picardie) la pintora neoclásica francesa Constance Mayer. Perteneció a una generación de mujeres pintoras que durante el período post-revolucionario disfrutaron de un considerable éxito. Cultivó el género del retrato, las alegorías, las miniaturas y la pintura de género. Expuso asiduamente en el Salón de París durante varios años. Fue discípula del pintor francés Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) y también trabajó en el estudio de Jacques-Louis David (1748-1825). Desde el año 1802 comenzó a colaborar con el pintor romántico Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), como su alumna y asistente en su taller. Por esta razón, sus pinturas han sufrido muchas dificultades a la hora de identificar su autoría, ya que los dos compartían el mismo estudio y se ayudaban mutuamente en los trabajos. Al mismo tiempo, Constance mantuvo con su maestro una larga relación sentimental que no llegó a legalizarse, ya que la mujer de él se encontraba ingresada en un centro psiquiátrico. Con el paso de los años Constance fue cayendo en una depresión y terminó suicidándose cuando Prud'hon se negó a casarse con ella al morir su esposa. Constance Mayer murió en París el 26 de mayo de 1821 a los 46 años de edad. En 1823, Prud'hon le organizó una exposición antológica póstuma con todas sus obras y después falleció también ese mismo año. Los cuadros de Constance Mayer podemos encontrarlos en el Museo del Louvre, el Musée de la Cour d'Or en Metz, la Wallace Collection de Londres, el Museo Wadsworth Atheneum en Hartford (Connecticut), el Museo del Hermitage de San Petersburgo y la National Gallery of Victoria en Melbourne (Australia).

## CONSTANCE MAYER (1775-1821)

*"Self-portrait", c. 1795. Marmottan Library, Paris.*

On March 9, 1775 the French Neoclassical painter Constance Mayer was born in Chauny (Picardy). She belongs to a generation of female painters, who during the post-revolutionary period, enjoyed considerable success. She cultivated the genre of the portrait, the allegories, the miniatures and the genre painting. She exhibited regularly at The Salon for several years. She was a disciple of the French painter Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) and also worked in the study of Jacques-Louis David (1748-1825). From 1802 she began collaborating with the romantic painter Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), as her student and assistant in his workshop. For this reason, her paintings have suffered many difficulties in identifying their authorship, since the two shared the same study and helped each other in the works. At the same time, Constance maintained with her teacher a long sentimental relationship that did not become legalized, since his wife was admitted to a psychiatric center. Over the years Constance fell into a depression and ended up committing suicide when Prud'hon refused to marry her when his wife died. Constance Mayer died in Paris on May 26, 1821 at the age of 46. In 1823, Prud'hon organized a posthumous anthological exhibition with all her works and then also died that same year. Constance Mayer's paintings can be found in the Louvre Museum, the Musée de la Cour d'Or in Metz, the London Wallace Collection, the Wadsworth Atheneum Museum in Hartford (Connecticut), the Hermitage Museum in St. Petersburg and the National Gallery of Victoria in Melbourne (Australia).





**MARIE-VICTOIRE JAQUOTOT (1772-1855)**

**"Autorretrato", c. 1800. Colección privada.**

El 15 de enero de 1772 nació en París la pintora neoclásica francesa Marie-Victoire Jaquotot. Expuso en el Salón de París desde 1808 hasta 1836. Estuvo especializada en las miniaturas y en la pintura sobre porcelana, ingresando hacia el año 1800 en la Fábrica Nacional de Porcelana de la ciudad de Sèvres, donde estuvo trabajando como pintora de figuras hasta 1842. Allí, fue alumna del pintor Étienne Charles Leguay (1762-1846), con quien más tarde contrajo matrimonio. Una de las miniaturas más conocidas de Madame Jaquotot es un retrato de Napoleón que éste le encargó como regalo para Josefina, datado en 1813 y conservado en la Fundación Napoleón de París. Tras la restauración borbónica en Francia con Luis XVIII, Victoire Jaquotot recibió en 1816 el título de "Pintora oficial de porcelana del gabinete del rey". Su gran éxito le permitió inaugurar en París su propio taller de pintura que estuvo activo durante 20 años y donde también impartió clases. Entre sus alumnas se encontraba la pintora Marie-Adélaïde Ducluzeau (1787-1849). Victoire Jaquotot murió a los 83 años el 27 de abril de 1855 en Toulouse. La gran mayoría de sus piezas se conservan en el Museo del Louvre.

**MARIE-VICTOIRE JAQUOTOT (1772-1855)**

**"Self-portrait", c. 1800. Private Collection.**

On January 15, 1772, the French Neoclassical painter Marie-Victoire Jaquotot was born in Paris. She exhibited at The Salon from 1808 to 1836. She specialized in miniatures and porcelain paintings, entering the 1800s at the National Porcelain Factory in the city of Sèvres, where she worked as a painter of figures until 1842. There she was a student of the painter Étienne Charles Leguay (1762-1846), with whom she later married. One of Madame Jaquotot's best-known miniatures is a portrait of Napoleon that he commissioned from her as a gift for Joséphine, dated in 1813 and preserved at the Napoleon Foundation in Paris. After the Bourbon restoration in France with Louis XVIII, Victoire Jaquotot received in 1816 the title of "Official porcelain painter of the King's Cabinet". Her great success allowed her to inaugurate in Paris her own painting workshop that was active for 20 years and where she also taught. Among her students was the painter Marie-Adélaïde Ducluzeau (1787-1849). Victoire Jaquotot died at the age of 83 on April 27, 1855 in Toulouse. The vast majority of her pieces are preserved in the Louvre Museum.







**ADÈLE ROMANY (1769-1846)**

**"Retrato de familia en el Castillo de Juilly", 1804. Colección privada.**

La pintora neoclásica Adèle Romany, conocida también como Madame Romanée, nació en París el 7 de diciembre de 1769 bajo el nombre de Jeanne-Marie Mercier. Su educación artística la recibió del pintor francés Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), cuyo taller era dirigido por su esposa y en él eran admitidas mujeres entre sus alumnos. Adèle Romany debutó en el Salón de París en 1793 y estuvo exponiendo allí durante 40 años, mostrando más de 80 pinturas y recibiendo una medalla en 1808. Este retrato familiar fue expuesto en el Salón de 1804 y en él se representó posando en el Castillo de Juilly, una mansión construida por su familia. Se especializó en el género del retrato y recibió multitud de encargos por parte de actores, actrices, músicos, dramaturgos y promotores teatrales; por esta razón una importante colección de sus obras se encuentra en el Museo de la Comédie-Française de París. Murió en su ciudad natal el 6 de junio de 1846 a los 76 años. La mayoría de sus cuadros se conservan en colecciones particulares, además de en el Palacio de Versalles, el Museo de Bellas Artes de Boston o el Rhode Island School of Design Museum en Providence (Rhode Island).

**ADÈLE ROMANY (1769-1846)**

**"Family Portrait in the Castle of Juilly", 1804. Private Collection.**

The Neoclassical painter Adèle Romany, also known as Madame Romanée, was born in Paris on December 7, 1769 under the name Jeanne-Marie Mercier. She received her artistic education from the French painter Jean-Baptiste Regnault (1754-1829), whose workshop was run by his wife and in it women were admitted as students. Adèle Romany debuted at The Salon in 1793 and exhibited there for 40 years, showing more than 80 paintings and receiving a medal in 1808. This family portrait was exhibited in The Salon of 1804, in which depicted her family posing at the Juilly Castle, a mansion built by the family. She specialized in the genre of portrait and received many commissions from actors, actresses, musicians, playwrights and theater promoters; for this reason an important collection of her works are in the Museum of the Comédie-Française in Paris. She died in her hometown on June 6, 1846 at the age of 76. Most of her paintings are kept in private collections, in addition to the Palace of Versailles, the Museum of Fine Arts in Boston or the Rhode Island School of Design Museum in Providence (Rhode Island).





### **MARGARETHE GEIGER (1783-1809)**

**"Autorretrato a los 21 años", 1804. Museum für Franken, Würzburg (Baviera).**

El 24 de mayo de 1783 nació en Schweinfurt (Baviera) la pintora y grabadora alemana Anna Margarethe Geiger. Fue hija y discípula del retratista Conrad Geiger (1751-1808). También recibió clases en el taller de Christoph Fesel (1737-1805), pintor de cámara en la ciudad de Würzburg. En 1806 Margarethe se trasladó a Munich, donde recibió diferentes encargos de retratos por parte de la familia real y al año siguiente consiguió una ayuda económica mensual de Maximiliano I de Baviera. La documentación epistolar revela que Margarethe Geiger fue una gran seguidora de la pintora suiza Angelica Kauffmann (1741-1807), con quien llegó a ser comparada. En 1808 Margarethe se mudó a Viena para continuar su formación artística de manera extraoficial, ya que la Academia de Bellas Artes de Viena no admitía mujeres entre sus alumnos. En los documentos escritos de Margarethe queda patente su frustración ante este hecho cuando se pregunta si es necesario vestir con pantalones para ingresar en la escuela de arte. Por desgracia, murió de tifus con sólo 26 años sin tiempo para desarrollar con madurez su talento. Falleció en Viena el 4 de septiembre de 1809, sólo dos años más tarde que su admirada Angelica Kauffmann.

### **MARGARETHE GEIGER (1783-1809)**

**"Self-portrait at 21", 1804. Lower Franconian Museum, Würzburg (Bavaria).**

On May 24, 1783, the German painter and engraver Anna Margarethe Geiger was born in Schweinfurt (Bavaria). She was the daughter and disciple of the portraitist Conrad Geiger (1751-1808). She also received classes in the workshop of Christoph Fesel (1737-1805), court painter in the city of Würzburg. In 1806 Margarethe moved to Munich, where she received different commissions of portraits from the royal family and the following year she obtained monthly financial aid from Maximilian I of Bavaria. The epistolary documentation reveals that Margarethe Geiger was a great follower of the Swiss painter Angelica Kauffmann (1741-1807), with whom she came to be compared to. In 1808 Margarethe moved to Vienna to continue her artistic training unofficially, as the Vienna Academy of Fine Arts did not admit women among its students. Margarethe's written documents show her frustration at this fact when she asks if it is necessary to wear pants to enter art school. Unfortunately, she died of typhus at only 26 years old, without time to develop her talent with maturity. She died in Vienna on September 4, 1809; just two years after her admired Angelica Kauffmann.





**MADAME CAVÉ (1810-1883)**

**"Autorretrato", 1830. Colección privada.**

La pintora neoclásica francesa Marie-Élisabeth Cavé, de soltera Blavot, nació en París en 1810. Es conocida también como Élisabeth Boulanger, el nombre de su primer marido y maestro, Clément Boulanger (1805-1842), un pintor francés alumno de Ingres. Élisabeth Boulanger expuso en el Salón de París en numerosas ocasiones y disfrutó de una buena reputación como artista. Debutó en el Salón en 1835 y dos años después ganó una Medalla de Oro en este evento. Fue amiga íntima del pintor romántico Delacroix y juntos viajaron a Flandes en 1838. También se dedicó a impartir clases de pintura para mujeres y escribió dos libros sobre la enseñanza artística, en los que explicaba su propio método de dibujo basado en ejercitar la memoria visual. Su primer libro, "Le Dessin sans maître" (Dibujar sin un maestro), fue publicado en 1850. Madame Cavé murió a los 73 años en Neuilly-sur-Seine, el 15 de octubre de 1883. La mayoría de sus cuadros están sin identificar, erróneamente atribuidos a otros artistas, desaparecidos o en localización desconocida. Algunas de sus obras se conservan en el Museo del Louvre en París, el Museo de Bellas Artes de Rouen y el Museo Magnin en Dijon (Borgoña).

**MADAME CAVÉ (1810-1883)**

**"Self-portrait", 1830. Private Collection.**

The French Neoclassical painter Marie-Élisabeth Cavé, neé Blavot, was born in Paris in 1810. She is also known as Élisabeth Boulanger, from her first husband's name and her teacher, Clément Boulanger (1805-1842), a French painter who was Ingres' student. Élisabeth Boulanger exhibited at the Paris Salon several times and gained a good reputation as an artist. She first exhibited at the Salon in 1835 and two years later she won a Gold Medal in this event. She was a close friend of French Romantic painter Delacroix and they travelled to Flanders together in 1838. She also dedicated herself to teach painting for women and wrote two books on artistic training, which explained her own drawing method based on exercising visual memory. Her first book, "Le Dessin sans maître" (Drawing without a master), was published in 1850. Madame Cavé died at 73 years old in Neuilly-sur-Seine on October 15, 1883. Most of her paintings are unidentified, erroneously attributed to other artists, disappeared or in unknown location. Some of her works are preserved in the Louvre Museum, the Musée des Beaux-Arts in Rouen and the Musée Magnin in Dijon (Burgundy).





**MARIE ELLENRIEDER (1791-1863)**

**"Autorretrato", 1818. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Alemania.**

La pintora alemana Marie Ellenrieder, de soltera Herrmann, nació el 20 de marzo de 1791 en Konstanz, localidad situada junto al Lago Constanza, al sur de Alemania en la frontera con Suiza. Se matriculó en la Academia de Bellas Artes de Munich en 1813, convirtiéndose en la primera mujer admitida en esta escuela. Entre 1822 y 1824 viajó a Roma, donde conoció el movimiento de los Nazarenos, un grupo pictórico del Romanticismo alemán que pretendía revivir la espiritualidad y pureza del primer Renacimiento italiano. Este grupo artístico vivía en Roma en condiciones ascéticas, dedicando su pintura a la religiosidad y el misticismo del arte cristiano antiguo, como una reacción frente al academicismo del arte neoclásico. Desde entonces, Marie Ellenrieder cultivó en sus obras principalmente la temática religiosa. En 1829, consiguió el puesto de pintora de cámara para la Gran Duquesa Sophie de Baden. Durante la década de 1840, Marie regresó a su ciudad natal y recibió varios encargos de la Reina Victoria de Inglaterra que hoy forman parte de la Colección Real. Murió el 5 de junio de 1863 a los 72 años en Konstanz.

**MARIE ELLENRIEDER (1791-1863)**

**"Self-portrait", 1818. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Germany.**

The German painter Marie Ellenrieder, neé Herrmann, was born on March 20, 1791 in Konstanz, a town located next to Lake Constance in southern Germany on the border of Switzerland. She enrolled at the Academy of Fine Arts in Munich in 1813, becoming the first woman admitted to the school. Between 1822 and 1824 she travelled to Rome, where she met the movement of the Nazarenes, a pictorial group of German Romanticists that sought to revive the spirituality and purity of the first Italian Renaissance. This artistic group lived in Rome in ascetic conditions, devoting their painting to the religiosity and mysticism of ancient Christian art, as a reaction to the academicism of Neoclassical art. Since that encounter, Marie Ellenrieder cultivated mainly religious themes in her works. In 1829, she secured the position of chamber painter for the Grand Duchess Sophie of Baden. During the 1840s, Marie returned to her hometown and received several commissions from Queen Victoria of England that are now part of the Royal Collection. She died on June 5, 1863 at the age of 72 in Konstanz.







**HORTENSE HAUDEBOURG-LESCOT (1784-1845)**

*"Autorretrato", c. 1825. Museo del Louvre, París.*

La pintora romántica francesa Hortense Haudebourg-Lescot nació en París el 14 de diciembre de 1784. Con tan sólo siete años de edad comenzó a tomar clases particulares del pintor neoclásico Guillaume Guillon Lethière (1760-1832), profesor de la École des Beaux-Arts de París. Cuando éste fue nombrado director de la Academia de Francia en Roma en 1807, Hortense le acompañó para continuar su formación en Italia, donde ella estuvo residiendo durante ocho años hasta 1816. Mientras vivía en Roma, Hortense hizo su debut en el Salón de París en 1810, presentando una serie de ocho pinturas de género en las que plasmó escenas de la vida italiana y por las que recibió una medalla. Desde entonces participó regularmente en el Salón parisino durante tres décadas, exponiendo más de 100 cuadros hasta el año 1840. Tuvo la fortuna de ser una de las pocas mujeres artistas de su época que disfrutó de un destacado reconocimiento y éxito profesional. Fue pintora oficial de la Duquesa de Berry y recibió numerosos encargos por parte del gobierno francés para el Palacio de Versalles. También se dedicó a la docencia en su propio taller, donde tuvo como alumnas a las pintoras Herminie Déhérain (1798-1839) y Marie-Ernestine Serret (1812-1884). Hortense murió a los 60 años en su ciudad natal el 2 de enero de 1845. Sus obras se conservan en el Museo del Louvre, el Palacio de Fontainebleau, el Museo de los Agustinos de Toulouse, el Museo de Bellas Artes de Tours o el National Museum of Women in the Arts de Washington D.C.

**HORTENSE HAUDEBOURG-LESCOT (1784-1845)**

*"Self-portrait", c. 1825. Louvre Museum, París.*

The French Romantic painter Hortense Haudebourg-Lescot was born in Paris on December 14, 1784. She began taking private lessons from the Neoclassical painter Guillaume Guillon Lethière (1760-1832), professor of the École des Beaux-Arts of Paris, at only seven years old. When he was appointed director of the Academy of France in Rome in 1807, Hortense accompanied him to continue her training in Italy, where she resided for eight years until 1816. While living in Rome, Hortense made her debut at The Salon in 1810, presenting a series of eight genre paintings in which she depicted scenes of Italian life and for which she received a medal. Since then she participated regularly in The Salon for three decades, exhibiting more than 100 paintings until 1840. She was fortunate to be one of the few female artists of her time who enjoyed outstanding recognition and professional success. She was an official painter for the Duchess of Berry and received numerous commissions from the French government for the Palace of Versailles. She also dedicated herself to teaching in her own workshop, where she had as students the painters Herminie Déhérain (1798-1839) and Marie-Ernestine Serret (1812-1884). Hortense died at the age of 60 in her hometown on January 2, 1845. Her works are preserved in the Louvre Museum, the Palace of Fontainebleau, the Musée des Augustins de Toulouse, the Museum of Fine Arts of Tours or the National Museum of Women in the Arts of Washington D.C.







## ROSARIO WEISS (1814-1843)

**"La lechera de Burdeos", c. 1827. Museo del Prado, Madrid.**

La pintora y grabadora española Rosario Weiss Zorrilla nació en Madrid el 2 de octubre de 1814 y fue bautizada en la Iglesia de San Ginés. Rosario fue ahijada y discípula del pintor Francisco de Goya. Se cree también que fue su hija ilegítima, por el entusiasmo con el que comenzó a instruirla cuando era una niña de tan sólo siete años de edad y por cómo demostraba en efusivas cartas de recomendación el afecto que le tenía. Rosario fue hija del ama de llaves de Goya, Leocadia Zorrilla, así que ambas vivieron con él en la Quinta del Sordo y más tarde durante sus últimos años de exilio en Burdeos. Muchos dibujos atribuidos a Goya de las colecciones de la Hispanic Society en Nueva York, de la Fundación Lázaro Galdiano o la Biblioteca Nacional en Madrid, se ha demostrado en posteriores investigaciones que son en realidad obras de Rosario Weiss. Algunos historiadores han reconocido también su autoría en el cuadro "La lechera de Burdeos" (1827). Entre 1834 y 1842, Rosario Weiss participó en las exposiciones anuales de la Academia de San Fernando, que la nombró académica de mérito en 1840. Gracias a las influencias políticas de su hermano Guillermo Weiss, Rosario consiguió en 1842 un empleo en la corte de Fernando VII como maestra de dibujo de las infantas Luisa Fernanda de Borbón y la futura reina Isabel II. Por desgracia, Rosario falleció prematuramente a los 28 años el 31 de julio de 1843. Las causas de su muerte imprevista no están del todo claras. El informe médico indicó una infección intestinal, aunque también parece ser que sufrió un ataque de pánico al toparse en plena calle con un motín popular tras la caída del general Espartero como regente. En el año 2018 la Biblioteca Nacional de España organizó una exposición de Rosario Weiss con obras procedentes de las colecciones de la Biblioteca Nacional, el Museo Lázaro Galdiano, la Biblioteca Municipal de Burdeos, el Museo del Prado, el Museo del Romanticismo de Madrid y algunas colecciones privadas.

## ROSARIO WEISS (1814-1843)

**"The Milkmaid of Bordeaux", c. 1827. Prado Museum, Madrid.**

The Spanish painter and engraver Rosario Weiss Zorrilla was born in Madrid on October 2, 1814 and was baptized in the Church of San Ginés. Rosario was the goddaughter and disciple of the painter Francisco de Goya. It is also believed that she was his illegitimate daughter, for the enthusiasm with which he began to instruct her when she was only seven years of age and how he showed effusive affection in letters of recommendation. Rosario was the daughter of Goya's housekeeper, Leocadia Zorrilla, so they both lived with him in Quinta del Sordo and later during their last years of exile in Bordeaux. Many drawings attributed to Goya from the collections of the Hispanic Society in New York, by the Lázaro Galdiano Foundation or the National Library in Madrid, have been shown in subsequent research that they are in fact works by Rosario Weiss. Some historians have also recognized her authorship in the painting "The Milkmaid of Bourdeaux" (1827). Between 1834 and 1842, Rosario Weiss participated in the annual exhibitions of the Academy of San Fernando, which named her an academic merit in 1840. Thanks to the political influence of her brother Guillermo Weiss, Rosario worked in 1842 as drawing teacher of the infantas Luisa Fernanda de Borbón and the future Queen Isabel II in the court of Fernando VII. Unfortunately, Rosario died prematurely at the age of 28 on July 31, 1843. The causes of her unexpected death are not entirely clear. The medical report indicated an intestinal infection, although it also appears that she suffered a panic attack when she came across a street with a popular riot after the fall of General Espartero as regent. In 2018, the National Library of Spain organized an exhibition of Rosario Weiss with works from the collections of the National Library, the Lázaro Galdiano Museum, the Bordeaux Municipal Library, the Prado Museum, the Museum of Romanticism in Madrid and some private collections.







**SARAH GOODRIDGE (1788-1853)**

**"Belleza revelada", 1828. Metropolitan Museum, Nueva York.**

La pintora miniaturista estadounidense Sarah Goodridge nació el 5 de febrero de 1788 en Templeton, Massachusetts. En 1820 se trasladó a Boston a vivir con su hermana menor, Elizabeth Goodridge (1798-1882), donde ambas pudieron recibir clases particulares de pintura. La obra más reconocida de Sarah Goodridge es un sorprendente autorretrato titulado "Belleza revelada" (1828) en el que aparecen únicamente sus pechos descubiertos rodeados por una tela blanca. Se trata de una miniatura ejecutada en acuarela sobre marfil que se encuentra cuidadosamente guardada dentro de una cajita de apenas 8 cm. La pieza fue realizada por Sarah para enviársela a su amante, el político y senador Daniel Webster, al quedarse viudo. A pesar de que Webster contrajo matrimonio con otra rica heredera, siempre conservó esta cajita entre sus pertenencias personales. Hoy en día, esta obra es admirada por su delicado erotismo y su asombrosa modernidad. Sarah Goodridge pudo ganarse la vida realizando encargos de retratos en miniatura, gracias a los cuales ayudó a mantener a su familia durante varias décadas hasta el año 1851, cuando abandonó su trabajo debido a sus graves problemas de visión. Dos años después murió en Reading, Massachusetts, el 28 de diciembre de 1853 a los 65 años. Sus obras se conservan en el Metropolitan Museum de Nueva York, el Smithsonian American Art Museum de Washington D.C., el Museo de Bellas Artes de Boston o el Museo de Arte de Cincinnati.

**SARAH GOODRIDGE (1788-1853)**

**"Beauty Revealed", 1828. Metropolitan Museum, New York.**

American miniaturist painter Sarah Goodridge was born on February 5, 1788 in Templeton, Massachusetts. In 1820 she moved to Boston to live with her younger sister, Elizabeth Goodridge (1798-1882), where both received private classes in painting. Sarah Goodridge's most recognized work is an amazing self-portrait entitled "Beauty Revealed" (1828) in which only her bare breasts, surrounded by a white cloth, appear. It is a miniature watercolor on ivory that is carefully stored inside a box of just 3 1/8 in. The piece was made by Sarah Goodridge to be sent to her lover, the politician and Senator Daniel Webster, after becoming a widower. Although Webster married another rich heiress, he always kept this box among his personal belongings. Today, this work is admired for its delicate eroticism and its amazing modernity. Sarah Goodridge made a living by carrying out commissions of miniature portraits, those of which helped to support her family for several decades, up until 1851, when she left her job due to serious vision problems. Two years later she died in Reading, Massachusetts, on December 28, 1853 at the age of 65. Her works are preserved in the Metropolitan Museum of New York, the Smithsonian American Art Museum in Washington D.C., the Museum of Fine Arts in Boston or the Cincinnati Art Museum.





**KATARINA IVANOVIĆ (1811-1882)**

**"Autorretrato", 1836. Museo Nacional de Serbia, Belgrado.**

La pintora serbia Katarina Ivanović nació el 15 de abril de 1811 en Veszprém, ciudad situada en Hungría cerca del lago Balatón. Está reconocida como la primera mujer pintora de Serbia. Comenzó su formación artística en Budapest y después viajó a Austria para estudiar en la Academia de Bellas Artes de Viena. Entre 1845 y 1846 residió en Munich, donde continuó sus estudios en la Akademie der Bildenden Künste München. También viajó a París, a Zagreb y en 1847 se instaló en Belgrado. Cultivó el género del retrato, las naturalezas muertas y la pintura de género con una estética cercana al movimiento Biedermeier. Esta corriente pictórica, nacida en el Imperio Austrohúngaro a mediados del siglo XIX, se caracteriza por practicar una técnica realista en la representación de escenas cotidianas pequeño burguesas, siguiendo un estilo intimista con recursos muy narrativos. El 13 de junio de 1876 Katarina se convirtió en miembro honorario de la Academia de las Artes y las Ciencias de Serbia. Murió a los 71 años el 22 de septiembre de 1882 en Székesfehérvár, Hungría. La mayor parte de sus obras se conservan en el Museo Nacional de Serbia en Belgrado.

**KATARINA IVANOVIĆ (1811-1882)**

**"Self-portrait", 1836. National Museum of Serbia, Belgrade.**

The Serbian painter Katarina Ivanović was born on April 15, 1811 in Veszprém, a city near Lake Balaton, Hungary. She is recognized as the first female painter in Serbia. She began her artistic training in Budapest and then travelled to Austria to study at the Academy of Fine Arts in Vienna. Between 1845 and 1846 she lived in Munich, where she continued her studies at the Akademie der Bildenden Künste München. She also travelled to Paris, to Zagreb and in 1847 she settled in Belgrade. She cultivated the genre of the portrait, still lifes and genre painting with an aesthetic close to the Biedermeier movement. This pictorial trend, born in the Austro-Hungarian Empire in the mid-nineteenth century, is characterized by practicing a realistic technique in the representation of small bourgeois everyday scenes, following an intimate style with very narrative resources. On June 13, 1876 Katarina became an honorary member of the Academy of Arts and Sciences of Serbia. She died at the age of 71 on September 22, 1882 in Székesfehérvár, Hungary. Most of her works are preserved in the National Museum of Serbia in Belgrade.





**ELISABETH HAANEN (1809-1845)**

***"Autorretrato junto a su marido, Petrus Kiers", 1845.***  
**Colección privada.**

La pintora neerlandesa Elisabeth Alida Haanen nació en Utrecht el 9 de agosto de 1809 en una familia dedicada al arte. Fue hija y discípula del pintor, marchante y restaurador Casparis Haanen (1778-1849) y su madre fue Isabella Johanna Sangster (1777–c.1835). Tres de sus hermanos también fueron pintores, entre ellos se encuentra la bodegonista Adriana Johanna Haanen (1814-1895). Elisabeth Haanen está reconocida por sus cuadros de género, que expuso regularmente en la ciudad de Ámsterdam entre 1832 y 1844. Existen documentos en los que quedó registrado que disfrutó del mecenazgo de un médico holandés, el Dr. Jan Bleuland (1756-1838). El 20 de abril de 1837, Elisabeth se casó con el pintor Petrus Kiers (1807-1875). Dos hijos del matrimonio también fueron pintores, el paisajista George Kiers (1838-1916) y la bodegonista Catharina Kiers (1839-1930). En 1838 Elisabeth Haanen fue admitida como miembro honorario en la Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam. En esta ciudad murió con sólo 35 años el 8 de junio de 1845. Sus pinturas se conservan en el Rijksmuseum, el Museo histórico de Ámsterdam, el Museo Teylers de Haarlem y el Instituut Collectie Nederland.

**ELISABETH HAANEN (1809-1845)**

***"Self-portrait with her husband, Petrus Kiers", 1845.***  
**Private Collection.**

The Dutch painter Elisabeth Alida Haanen was born in Utrecht on August 9, 1809 to a family dedicated to art. She was the daughter and disciple of the painter, dealer and restorer Casparis Haanen (1778-1849) and her mother was Isabella Johanna Sangster (1777–c.1835). Three of her brothers were also painters, among them was the still-life painter Adriana Johanna Haanen (1814-1895). Elisabeth Haanen is recognized for her genre paintings, which she regularly exhibited in the city of Amsterdam between 1832 and 1844. There are documents in which it was recorded that she enjoyed the patronage of a Dutch doctor, Dr. Jan Bleuland (1756-1838). On April 20, 1837, Elisabeth married the painter Petrus Kiers (1807-1875). Two children from the marriage were also painters, landscape painter George Kiers (1838-1916) and still-life painter Catharina Kiers (1839-1930). In 1838, Elisabeth Haanen was admitted as an honorary member of the Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Amsterdam. In this city, she died at only 35 years old on June 8, 1845. Her paintings are preserved in the Rijksmuseum, the Amsterdam Museum, the Teylers Museum in Haarlem and the Instituut Collectie Nederland.





## **SOFIA ADLERSPARRE (1808-1862)**

**"Autorretrato", 1849. Real Academia de Bellas Artes Sueca, Estocolmo.**

La pintora sueca Sofia Adolfin Adlersparre nació el 6 de marzo de 1808 en el seno de una familia de luteranos perteneciente a la nobleza de su país. Fue hija de un gobernador de la isla de Öland y su madre fue Carolina von Arbin. En 1830 se mudó con su familia a Estocolmo. Dado que la Real Academia de Bellas Artes Sueca no admitía mujeres entre sus alumnos, Sofia recibió clases particulares del pintor historicista nórdico Johan Gustaf Sandberg (1782-1854) y del retratista Olof Johan Södermark (1790-1848). Debutó profesionalmente en 1836, cuando recibió un encargo de la princesa Josefina de Leuchtenberg, futura Reina de Suecia. Gracias a las ayudas económicas otorgadas por la Reina Josefina, Sofia pudo continuar su formación artística en el extranjero, realizando varios viajes a Alemania, Italia y Francia. En París fue alumna en el taller para mujeres del pintor romántico francés Léon Cogniet (1794-1880). En 1845 viajó a Dresde, donde conoció la obra del paisajista romántico alemán Caspar David Friedrich (1774-1840). También visitó Munich, Bolonia, Florencia y Roma. En Roma se convirtió al catolicismo y tomó contacto con el movimiento pictórico de los Nazarenos, cuya influencia religiosa quedó reflejada a partir de entonces en su pintura. En 1855 expuso sus cuadros en el Palacio Real de Estocolmo y en 1862 regresó definitivamente a Suecia al recibir una pensión mensual por parte de la Asociación de Artistas de su país. Falleció ese mismo año el 23 de marzo de 1862 a los 54 años. Tras su muerte, su cuñada la activista feminista Carin Sophie Adlersparre (1823-1895), exigió legalmente a la Real Academia de Bellas Artes Sueca la admisión de mujeres en la escuela, demanda que fue aceptada dos años después en 1864. La mayor parte de las obras de Sofia Adlersparre se conservan en el Nationalmuseum de Estocolmo.

## **SOFIA ADLERSPARRE (1808-1862)**

**"Self-portrait", 1849. Royal Academy of Swedish Fine Arts, Stockholm.**

The Swedish painter Sofia Adolfin Adlersparre was born on March 6, 1808 into a family of Lutherans belonging to the nobility of her country. She was the daughter of a governor of the island of Öland and her mother was Carolina von Arbin. In 1830 she moved with her family to Stockholm. As the Royal Swedish Academy of Fine Arts did not admit women among its students, Sofia received private lessons from the Nordic historicist painter Johan Gustaf Sandberg (1782-1854) and the portraitist Olof Johan Södermark (1790-1848). She debuted professionally in 1836, when she received a commission from Princess Josephine of Leuchtenberg, future Queen of Sweden. Thanks to the financial aid granted by Queen Josephine, Sofia was able to continue her artistic training abroad, making several trips to Germany, Italy and France. In Paris she was a student in a workshop for women, under the French Romantic painter Léon Cogniet (1794-1880). In 1845 she travelled to Dresden, where she met the work of the German Romantic landscape painter Caspar David Friedrich (1774-1840). She also visited Munich, Bologna, Florence and Rome. In Rome she converted to Catholicism and came into contact with the pictorial movement of the Nazarenes, whose religious influence was reflected thereafter in her paintings. In 1855 she exhibited her works at the Royal Palace of Stockholm and in 1862 she returned definitively to Sweden upon receiving a monthly pension from the Association of Artists of her country. She died that same year on March 23, 1862 at the age of 54. After her death, her sister-in-law, feminist activist Carin Sophie Adlersparre (1823-1895), legally demanded that the Royal Swedish Academy of Fine Arts admit women into school, a lawsuit that was accepted two years later in 1864. Most of Sofia Adlersparre's works are preserved in the National Museum of Stockholm.





#### ALEXANDRA FROSTERUS-SÅLTIN (1837-1916)

**"En el taller", 1858. Tikanoja Art Museum, Vaasa, Finlandia.**

La pintora finlandesa Alexandra Theodora Frosterus-Såltin nació el 6 de diciembre de 1837 en Ingå, localidad situada en la costa sur de Finlandia. Su padre fue un profesor de teología y su madre fue la primera mujer de su país en graduarse. Los trabajos más reconocidos de Alexandra Frosterus son los retablos religiosos que realizó para iglesias de su país entre 1877 y 1915, llegando a ejecutar 70 altares de los cuales 50 siguen existiendo. Comenzó su formación con 14 años, cuando se trasladó a Turku para recibir clases particulares del pintor romántico finés Robert Wilhelm Ekman (1808-1873), con quien estuvo estudiando durante cinco años. La primera exposición de Alexandra tuvo lugar en 1858 en la Sociedad de Arte Finlandesa, que le otorgó una beca para trasladarse a Düsseldorf y continuar allí sus estudios. Dado que la Academia de Arte de Düsseldorf no aceptaba mujeres entre sus alumnos, Alexandra recibió clases del pintor alemán Otto Mengelberg (1817-1890) hasta el año 1862. Tras esta etapa, viajó a París con 25 años y pudo por primera vez pintar con modelos del natural en el taller del pintor Jean-Baptiste-Ange Tissier (1814-1876), artista oficial del Segundo Imperio Francés. Cuatro años más tarde regresó a su país natal y se instaló en Vaasa, donde se casó en 1866 con un médico y crió a sus tres hijos. Tras cinco años de matrimonio enviudó y tuvo que mantener a su familia dando clases en la escuela de dibujo de la Sociedad de Arte de Turku hasta 1889. Al jubilarse regresó a Vaasa, donde murió el 29 de febrero de 1916 a la edad de 79 años. La mayoría de sus cuadros se conservan en la Galería Nacional de Finlandia en Helsinki.

#### ALEXANDRA FROSTERUS-SÅLTIN (1837-1916)

**"At the atelier", 1858. Tikanoja Art Museum, Vaasa, Finland.**

The Finnish painter Alexandra Theodora Frosterus-Såltin was born on December 6, 1837 in Ingå, on the southern coast of Finland. Her father was a theology professor and her mother was the first woman in her country to graduate. The most recognized works of Alexandra Frosterus are the religious altarpieces she made for churches in her country between 1877 and 1915, reaching 70 altars of which 50 still exist. She began her training at 14 years old, when she moved to Turku to receive private lessons from the Finnish Romantic painter Robert Wilhelm Ekman (1808-1873), with whom she studied for five years. Alexandra's first exhibition took place in 1858 at the Finnish Art Society, where she was granted a scholarship to move to Düsseldorf and continue her studies there. Since the Düsseldorf Academy of Art did not accept women among their students, Alexandra received classes from the German painter Otto Mengelberg (1817-1890) until 1862. After this stage, she travelled to Paris at 25 years old and for the first time she could paint with natural models in the workshop of the painter Jean-Baptiste-Ange Tissier (1814-1876), official artist of the Second French Empire. Four years later she returned to her native country and settled in Vaasa, where she married a doctor in 1866 and raised their three children. After five years of marriage she was widowed and had to support her family by teaching at the drawing school of the Turku Art Society until 1889. When she retired she returned to Vaasa, where she died on February 29, 1916 at the age of 79. Most of her paintings are preserved in the National Gallery of Finland in Helsinki.





ANN MARY NEWTON (1832-1866)

*"Autorretrato", 1862. National Portrait Gallery, Londres.*

La pintora británica Ann Mary Newton, de soltera Severn, nació en Roma el 29 de junio de 1832. Fue hija y discípula del pintor Joseph Severn (1793-1879), cónsul británico en Italia y amigo personal del poeta romántico John Keats. Cuando Ann tenía nueve años volvió con su familia a Inglaterra y comenzó a formarse con el retratista George Richmond (1809-1896). Más tarde, viajó a París para continuar su formación con el pintor francés de origen holandés Ary Scheffer (1795-1858). Ann Mary contrajo matrimonio a los 29 años con el arqueólogo Charles Thomas Newton (1816-1894), conservador en el departamento de antigüedades griegas y romanas del Museo Británico. Esta situación le permitió realizar numerosos viajes por el Mediterráneo acompañando a su marido, de cuyas experiencias dejó varios cuadernos de apuntes y diarios visuales. Tuvo el privilegio de exponer sus obras varias veces en la Royal Academy of Arts de Londres entre 1852 y 1865. Durante estas décadas retrató a numerosos personajes de la alta sociedad londinense. Por desgracia, falleció de sarampión con sólo 33 años en su casa de Bloomsbury, en Londres. Sus obras se conservan en la National Portrait Gallery y la Tate Gallery de Londres.

ANN MARY NEWTON (1832-1866)

*"Self-portrait", 1862. National Portrait Gallery, London.*

The British painter Ann Mary Newton, neé Severn, was born in Rome on June 29, 1832. She was the daughter and disciple of the painter Joseph Severn (1793-1879), British consul in Italy and personal friend of the romantic poet John Keats. When Ann was nine years old she returned with her family to England and began training with the portraitist George Richmond (1809-1896). Later, she traveled to Paris to continue her training with a French painter of Dutch origin Ary Scheffer (1795-1858). Ann Mary married at the age of 29 to archaeologist Charles Thomas Newton (1816-1894), a curator in the department of Greek and Roman antiquities at the British Museum. This situation allowed her to make numerous trips around the Mediterranean accompanying her husband, whose experiences left several notebooks and visual diaries. She had the privilege of exhibiting her works several times at the Royal Academy of Arts in London between 1852 and 1865. During these decades she portrayed numerous characters from London's high society. Unfortunately, she died of measles at only 33 years old at her home in Bloomsbury, London. Her works are preserved in the National Portrait Gallery and the Tate Gallery in London.







**ELIZABETH THOMPSON (1846-1933)**

***"Autorretrato", 1869. National Portrait Gallery, Londres.***

El 3 de noviembre de 1846 nació en Lausana (Suiza) la pintora y escritora inglesa Elizabeth Thompson. Gracias a la posición social y económica de su familia, durante su juventud tuvo el privilegio de formarse en Francia e Italia, donde en 1869 asistió a clases en la Accademia di Belle Arti de Florencia. Fue conocida también por el nombre de Lady Butler tras contraer matrimonio en 1877 con Sir William Butler, un distinguido oficial de la Armada Británica. Estuvo especializada en la pintura histórica, concretamente en los cuadros de batallas, temas que pudo desarrollar de manera sobresaliente al acompañar a su marido en todas sus campañas militares. Sus importantes trabajos dentro de esta temática bélica le otorgaron un gran reconocimiento por parte de sus colegas artistas e intelectuales, por lo que pudo dedicarse profesionalmente al arte y ganarse la vida con ello. También escribió varios libros relacionados con los viajes realizados por la profesión de su marido, así como una autobiografía publicada en 1922. Expuso en 1867 en la Society of Women Artists de la Dudley Gallery y en la Royal Academy de Londres en 1874. Durante su vejez se trasladó a Irlanda y allí estuvo pintando hasta los 80 años. Murió el 2 de octubre de 1933 a los 86 años en el Castillo Gormanston, Condado de Meath (Irlanda). Sus cuadros se conservan en la Tate Britain y el Palacio de Buckingham en Londres, el Castillo de Windsor, la Leeds Art Gallery, la Manchester Art Gallery o la National Gallery of Victoria (Melbourne).

**ELIZABETH THOMPSON (1846-1933)**

***"Self-portrait", 1869. National Portrait Gallery, London.***

On November 3, 1846 the English painter and writer Elizabeth Thompson was born in Lausanne (Switzerland). Thanks to the social and economic position of her family, during her youth she had the privilege of training in France and Italy, where in 1869 she attended classes at the Accademia di Belle Arti in Florence. She was also known by the name of Lady Butler after marrying in 1877 to Sir William Butler, a distinguished officer of the British Navy. She specialized in historical paintings, specifically in battle paintings, subjects that she could develop in an exceptional way by means of accompanying her husband in all of his military campaigns. Her amazing works within the military theme brought her great recognition from her fellow artists and intellectuals, so she was able to dedicate herself professionally to art and make a living from it. She also wrote several books related to the trips made by way of her husbands work, as well as an autobiography published in 1922. She exhibited in 1867 at the Society of Women Artists of the Dudley Gallery and at the Royal Academy in London in 1874. During her old age she moved to Ireland and there she was painted until she was 80 years old. She died on October 2, 1933 at the age of 86 in Gormanston Castle, County Meath (Ireland). Her paintings are preserved in the Tate Britain and Buckingham Palace in London, Windsor Castle, Leeds Art Gallery, the Manchester Art Gallery or the National Gallery of Victoria (Melbourne).





#### AMANDA SIDWALL (1844-1892)

*"Autorretrato", c. 1870. Nationalmuseum, Estocolmo.*

El 25 de julio de 1844 nació en Estocolmo la pintora sueca Amanda Sidwall. Comenzó su formación artística a los 16 años, asistiendo junto a su hermana Mathilda a la Escuela de Artes y Oficios de Estocolmo. Cuando la Real Academia de Artes Sueca, la Konstakademien, consintió legalmente en 1864 aceptar alumnas femeninas entre sus estudiantes, Amanda Sidwall formó parte del primer grupo de 18 pintoras inscritas en el "Departamento de mujeres". Tras graduarse viajó a París en 1874 para tomar clases en la Académie Julian, donde compartió estudio con sus compatriotas y amigas las pintoras Anna Nordgren (1847-1916) y Sophie Södergren (1847-1923). Amanda residió en París durante varios años, siendo discípula del pintor francés historicista Tony Robert-Fleury (1837-1911). En París, Amanda fue madurando su técnica pictórica, adquiriendo ligereza y liberando su pincelada con audacia. Fue aceptada en el Salón parisino en 1880 y 1882. También expuso en Musée du Luxembourg de París. Regresó a Estocolmo en 1883, estableciendo su propio estudio y dando clases de pintura para ganarse la vida. Por desgracia, falleció con sólo 47 años a consecuencia de una gripe el 11 de enero de 1892, durante una epidemia que acabó también con la vida de su madre. La obra de Amanda Sidwall cayó en el olvido hasta el año 1942, cuando fue reconocida con una exposición retrospectiva en su ciudad natal justo 50 años después de su muerte. Sus trabajos se conservan en el Nationalmuseum de Estocolmo, el Malmö Konstmuseum y en colecciones privadas.

#### AMANDA SIDWALL (1844-1892)

*"Self-portrait", c. 1870. Nationalmuseum, Stockholm.*

On July 25, 1844, Swedish painter Amanda Sidwall was born in Stockholm. She began her artistic training at the age of 16 years old, attending with her sister Mathilda, to the School of Arts and Crafts in Stockholm. When the Royal Swedish Academy of Arts, the Konstakademien, legally agreed in 1864 to accept female students among their students, Amanda Sidwall was part of the first group of 18 painters enrolled in the "Women's Department." After graduating, she traveled to Paris in 1874 to take classes at the Académie Julian, where she shared a studio with her fellow compatriots and friends, painters Anna Nordgren (1847-1916) and Sophie Södergren (1847-1923). Amanda resided in Paris for several years, being a disciple of the French historicist painter Tony Robert-Fleury (1837-1911). In Paris, Amanda matured her pictorial technique, acquiring lightness and releasing her brushstroke with boldness. She was accepted into The Salon in 1880 and 1882. She also exhibited at the Musée du Luxembourg in Paris. She returned to Stockholm in 1883, establishing her own studio and teaching painting for a living. Unfortunately, she died at only 47 years old as a result of the flu on January 11, 1892, during an epidemic that also ended her mother's life. Amanda Sidwall's work fell into oblivion until 1942, when she was recognized with a retrospective exhibition in her hometown just 50 years after her death. Her works are preserved in the Nationalmuseum of Stockholm, the Malmö Konstmuseum and in private collections.





## LOUISE JOPLING (1843-1933)

**"Autorretrato n° 2 en rojo", c. 1875. Colección privada.**

La pintora británica Louise Jopling, de soltera Goode, nació en Manchester el 16 de noviembre de 1843. Con 20 años se instaló en París para formarse junto al pintor academicista Charles Joshua Chaplin (1825-1891), en cuyo estudio también fueron alumnas las pintoras Mary Cassatt (1844-1926), Eva Gonzalès (1849-1883) o Louise Abbéma (1853-1927). Louise Jopling debutó en 1863 en el Salón de la Académie des Beaux-Arts. En 1870 regresó a su país natal y desde ese año participó asiduamente en las exposiciones de la Royal Academy de Londres. Durante toda su carrera sufrió la discriminación de género característica de la época victoriana, por lo que decidió implicarse activamente en las causas feministas de su país. Apoyó durante largo tiempo la "Unión Nacional del Sufragio Femenino" y fue vicepresidenta de la organización "Healthy and Artistic Dress Union", destinada a reformar la estricta vestimenta femenina decimonónica. Louise Jopling participó en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, en la Exposición Universal de París de 1878 y en la Exposición Mundial de Chicago de 1893. También fue miembro de la Society of Women Artists (SWA) y en el año 1901 se convirtió en la primera mujer admitida en la Royal Society of British Artists, fundada en 1823. Cuando contaba 44 años estableció su propia escuela de pintura para mujeres y durante su carrera escribió varios textos teóricos sobre la enseñanza artística. En 1893 ganó el derecho a que las alumnas de arte pudieran asistir a las clases de dibujo del natural en la Royal Academy, con la condición de que los modelos masculinos estuvieran "convenientemente cubiertos". También publicó una autobiografía titulada "Twenty Years of My Life, 1867-1887", editada en 1925. Murió el 19 de noviembre de 1933 a los 90 años en Chesham Bois, Reino Unido. Algunos cuadros suyos se encuentran en la Manchester Art Gallery, el UCL Art Museum en Londres o la Lady Lever Art Gallery de Liverpool.

## LOUISE JOPLING (1843-1933)

**"Self-portrait n° 2 in red", c. 1875. Private collection.**

The British painter Louise Jopling, née Goode, was born in Manchester on November 16, 1843. At 20 years old she settled in Paris to train under the academic painter Charles Joshua Chaplin (1825-1891), whose studio also had painters Mary Cassatt (1844-1926), Eva Gonzalès (1849-1883) or Louise Abbéma (1853-1927) as students. Louise Jopling debuted in 1863 at the Salon de la Académie des Beaux-Arts. In 1870 she returned to her native country and from that year she regularly participated in the exhibitions of the Royal Academy of London. Throughout her career she suffered gender discrimination, characteristic of the Victorian era, therefore she decided to actively involve herself in the feminist causes of her country. She long supported the "National Union of Women's Suffrage" and was vice president of the organization "Healthy and Artistic Dress Union", aimed at reforming strict nineteenth-century women's dress. Louise Jopling participated in the Centennial International Exhibition of 1876 in Philadelphia, in the Paris World's Fair of 1878 and in the World's Columbian Exposition in Chicago in 1893. She was also a member of the Society of Women Artists (SWA) and in 1901 she became the first woman admitted to the Royal Society of British Artists, founded in 1823. When she was 44 years old she established her own painting school for women and during her career she wrote several theoretical texts on artistic teaching. In 1893 she achieved the right to have female art students attending the drawing classes of the natural at the Royal Academy, but only because the male models were "conveniently covered." She also published an autobiography entitled "Twenty Years of My Life, 1867-1887," published in 1925. She died on November 19, 1933 at the age of 90 in Chesham Bois, United Kingdom. Some of her paintings are in the Manchester Art Gallery, the UCL Art Museum in London or the Lady Lever Art Gallery in Liverpool.







**MIMMI ZETTERSTRÖM (1843-1885)**

***"Autorretrato", 1876. Nationalmuseum, Estocolmo.***

La pintora sueca Wilhelmina Katarina Zetterström nació en Gävle el 3 de marzo del año 1843. A los 24 años ingresó en la Real Academia de Artes Sueca de Estocolmo, la Konstakademien, donde tuvo como profesor al grabador y dibujante sueco Josef Wilhelm Wallander (1821-1888). Mimmi estuvo estudiando en esta escuela durante cinco años, siendo una de las primeras alumnas en asistir en el "Departamento de mujeres", creado en 1864 y disuelto en 1925. Después se trasladó a París para continuar allí su formación y participó en el Salón entre 1875 y 1880. También expuso en la Exposición Universal de París de 1878. En París ejerció durante varios años el papel anfitriona en su propio hogar para la comunidad artística sueca que llegaba a la capital francesa. En sus cuadros, Mimmi Zetterström representó escenas costumbristas de interior y paisajes naturales de regiones salvajes de su país, como Laponia y Dalarna. Este autorretrato pertenece a la colección del Nacional Museo de Estocolmo desde el año 1939. En él, Mimmi Zetterström se representó a sí misma trabajando frente al caballete en su estudio de París y pintando su cuadro "Dalfolk (Gente de Dalarna)", que hoy se conserva también en el mismo museo. Falleció en París a los 42 años el 26 de mayo de 1885.

**MIMMI ZETTERSTRÖM (1843-1885)**

***"Self-portrait", 1876. Nationalmuseum, Stockholm.***

The Swedish painter Wilhelmina Katarina Zetterström was born in Gävle on March 3, 1843. At the age of 24 she entered into the Royal Swedish Academy of Arts in Stockholm, the Konstakademien, where she had the Swedish engraver and cartoonist Josef Wilhelm Wallander (1821- 1888) as a teacher. Mimmi was studying at this school for five years, being one of the first students to attend the "Women's Department", which was created in 1864 and dissolved in 1925. She then moved to Paris to further her training and participated in the Salon between 1875 and 1880. She also exhibited at the Paris World's Fair in 1878. In Paris she held the role of host, for several years, in her own home for the Swedish artistic community that arrived in the French capital. In her paintings, Mimmi Zetterström depicted indoor genre scenes and natural landscapes of the wild regions of her country, such as Lapland and Dalarna. This self-portrait has been in the collection of the Stockholm National Museum since 1939. In it, Mimmi Zetterström portrayed herself in front of an easel in her studio in Paris and painting her work "Dalfolk (People of Dalarna)", which is preserved today in the same museum. She died in Paris at the age of 42 on May 26, 1885.







**ELISABETH KEYSER (1851-1898)**

**"Autorretrato", 1880. Nationalmuseum, Estocolmo.**

La pintora realista sueca Hilda Elisabeth Keyser nació en Estocolmo el 22 de enero de 1851. Se formó en la Real Academia de Bellas Artes Sueca entre 1874 y 1878. Tras graduarse viajó a París, donde estuvo residiendo durante más de diez años. Comenzó siendo alumna del pintor francés Léon Bonnat (1833-1922), profesor en la École des Beaux Arts. Elisabeth Keyser formó parte del numeroso grupo de pintoras suecas que estudiaron y trabajaron en París en la década de 1880, tales como Julia Beck (1853-1935), Clara Löfgren (1843-1923), Emma Löwstedt-Chadwick (1855-1932) o Jenny Nyström (1854-1946). Elisabeth expuso asiduamente en el Salón parisino en siete ocasiones entre 1882 y 1890. Además, fue miembro de la "Union des Femmes Peintres et Sculpteurs", en cuyas muestras participó con frecuencia. Formó parte de la Exposición Mundial de Chicago en 1893, donde mostró una selección de siete cuadros. Cultivó el género del retrato siguiendo una estética naturalista con una atmósfera muy etérea y abordó el paisajismo en un estilo con influencias de la Escuela de Barbizon. En 1890, cuando contaba 39 años, regresó a Estocolmo y abrió su propia escuela de arte, donde también fue docente su amiga y compañera en París la pintora sueca Mina Carlson-Bredberg (1857-1943). Elisabeth Keyser murió a los 47 años en Estocolmo el 16 de diciembre de 1898. El Nationalmuseum de Estocolmo alberga algunas obras suyas, aunque la mayoría de sus cuadros se encuentran en colecciones privadas.

**ELISABETH KEYSER (1851-1898)**

**"Self-portrait", 1880. Nationalmuseum, Stockholm.**

The Swedish Realist painter Hilda Elisabeth Keyser was born in Stockholm on January 22, 1851. She trained at the Royal Swedish Academy of Fine Arts between 1874 and 1878. After graduating, she traveled to Paris, where she lived for more than ten years. She began as a student of the French painter Léon Bonnat (1833-1922), professor at the École des Beaux Arts. Elisabeth Keyser was part of a large group of Swedish painters who studied and worked in Paris in the 1880s, such as Julia Beck (1853-1935), Clara Löfgren (1843-1923), Emma Löwstedt-Chadwick (1855-1932) or Jenny Nyström (1854-1946). Elisabeth exhibited regularly at The Salon seven times between 1882 and 1890. She was also a member of the "Union des Femmes Peintres et Sculpteurs", in whose exhibitions she participated frequently. She was part of the World's Columbian Exposition in Chicago in 1893, where she showed a selection of seven paintings. She cultivated the genre of portraiture following a naturalistic aesthetic with a very ethereal atmosphere. She also approached landscapes in a style with influences from the Barbizon School. In 1890, when she was 39 years old, she returned to Stockholm and opened her own art school, where her friend and companion in Paris, Swedish painter Mina Carlson-Bredberg (1857-1943), was also a teacher. Elisabeth Keyser died at the age of 47 in Stockholm on December 16, 1898. The Stockholm Nationalmuseum houses some of her works, although most of her paintings are in private collections.





### **MARIE BASHKIRTSEFF (1858-1884)**

***"Autorretrato con paleta", 1883. Museo de Bellas Artes de Niza, Francia.***

El 24 de noviembre de 1858 nació en una hacienda cerca de Poltava, en el antiguo Imperio Ruso, la pintora y escritora ucraniana Marie Bashkirtseff. Gracias a la alta posición social de su familia recibió una completa educación en el extranjero, residiendo la mayor parte de su vida en París. Era políglota, se formó en literatura, pintura, escultura y música, siendo mezzosoprano e intérprete de varios instrumentos como el piano, el arpa o la guitarra. Con 15 años comenzó a escribir su emotivo y sincero "Diario" al que dedicó diez años de su vida. Este diario fue publicado tras su muerte, siguiendo sus propios deseos, siendo desde entonces reeditado regularmente y traducido a varios idiomas. Se formó en la Académie Julian de París, una de las pocas escuelas de arte que aceptaba mujeres y cuyo ambiente de trabajo Marie representó en uno de sus cuadros titulado "En el Estudio" (1881). Debutó en el Salón de París en 1880 y desde entonces participó cada año hasta su muerte. Su obra pictórica destaca por su temática cotidiana, eligiendo escenas costumbristas y retratos tomados de su contexto más cercano. Por desgracia, enfermó de tuberculosis muy joven y murió prematuramente con sólo 25 años el 31 de octubre de 1884 en París. Aunque muchos cuadros suyos fueron destruidos por los nazis durante la II Guerra Mundial, al menos algunos de ellos los encontramos en el Rijksmuseum de Ámsterdam, el Musée d'Orsay de París, el Museo de Bellas Artes de Niza, el Museo Estatal Ruso de San Petersburg y el Museo Nacional de Ucrania en Kiev.

### **MARIE BASHKIRTSEFF (1858-1884)**

***"Self-portrait with a Palette", 1883. Fine Arts Museum Nice, France.***

On November 24, 1858, the Ukrainian painter and writer Marie Bashkirtseff was born on a farm near Poltava in the former Russian Empire. Thanks to the high social position of her family she received a complete education abroad, residing most of her life in Paris. She was a polyglot, trained in literature, painting, sculpture and music, being a mezzo-soprano and performer of various instruments such as piano, harp or guitar. At 15 years old she began to write her emotional and sincere "Diary", to which she dedicated ten years of her life. This newspaper was published after her death, following her own wishes, being regularly reissued and translated into several languages since then. She trained at the Académie Julian in Paris, one of the few art schools that accepted women and whose work environment Marie portrayed in one of her paintings entitled "In the Studio" (1881). She debuted at The Salon in 1880 and since then participated every year until her death. Her pictorial work stands out for its daily themes, choosing custom scenes and portraits taken from its closest context. Unfortunately, she fell ill with tuberculosis very young and died prematurely at the age of 25 on October 31, 1884, in Paris. Although many of her paintings were destroyed by the Nazis during World War II, at least some of them can be found in the Rijksmuseum in Amsterdam, the Musée d'Orsay in Paris, the Musée des Beaux-Arts in Nice, the State Russian Museum in St. Petersburg and the National Art Museum of Ukraine in Kiev.



Madeline S. H. 1885





### **SABINE LEPSIUS (1864-1942)**

***“Autorretrato”, 1885. Alte Nationalgalerie, Berlín.***

La pintora alemana Sabine Lepsius, de soltera Graef, nació en Berlín el 15 de enero de 1864. Fue hija y discípula del pintor alemán Gustav Graef (1821-1895) y su madre fue la litógrafa Franziska Liebreich (1824-1893). La primera vocación artística de Sabine estuvo enfocada hacia la música. Sin embargo, a los 15 años fue rechazada en las clases oficiales de composición musical, ya que no aceptaban estudiantes femeninas, por lo que sus ambiciones musicales quedaron frustradas. Decidió entonces orientarse a la pintura y junto a su marido, el retratista alemán Reinhold Lepsius (1857-1922), convirtió su casa berlinesa en un salón social de éxito. En su hogar se daban cita frecuentes reuniones de intelectuales en las que solían participar figuras como el filósofo George Simmel (1858-1918), el poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) o el poeta simbolista alemán Stefan George (1868-1933), que se convirtió en amigo íntimo de la pareja anfitriona. Durante la Primera Guerra Mundial, el hijo del Sabine y Reinhold, Stefan Lepsius, murió en el frente con sólo 20 años de edad. Ante este drama, Reinhold Lepsius enfermó mentalmente, falleciendo cinco años más tarde. Sabine sobrevivió a su marido 20 años, murió el 22 de noviembre de 1942 a los 78 años en Bayreuth, Baviera. Hoy en día se conservan muy pocos cuadros de Sabine Lepsius debido a que la gran mayoría de los casi 280 retratos que realizó fueron encargos de clientes judíos, por lo que los nazis los saquearon y destruyeron durante la II Guerra Mundial.

### **SABINE LEPSIUS (1864-1942)**

***“Self-portrait”, 1885. Alte Nationalgalerie, Berlin.***

The German painter Sabine Lepsius, née Graef, was born in Berlin on January 15, 1864. She was the daughter and disciple of the German painter Gustav Graef (1821-1895) and her mother was the lithographer Franziska Liebreich (1824-1893). Sabine's first artistic vocation was focused on music. However, at the age of 15 she was rejected from the official music composition classes, since they did not accept female students, so her musical ambitions were thwarted. She decided to focus on painting and, together with her husband, the German portraitist Reinhold Lepsius (1857-1922), turned her Berlin house into a successful social hall. Her home held frequent gatherings of intellectuals, in which figures such as the philosopher George Simmel (1858-1918), the poet Rainer Maria Rilke (1875-1926) or the German Symbolist poet Stefan George (1868-1933), who became a close friend of the host couple, all used to take part in. During World War I, Sabine and Reinhold's son, Stefan Lepsius, died at the front when he was only 20 years of age. Faced with this drama, Reinhold Lepsius became mentally ill, passing away five years later. Sabine survived her husband by 20 years; she died on November 22, 1942 at 78 years old in Bayreuth, Bavaria. The almost 280 portraits she made were commissioned by Jewish clients, so only a few Sabine Lepsius' paintings are preserved today, as the Nazis looted and destroyed them during World War II.



E. Fournier.  
Paris—86.



#### **EVA BONNIER (1857-1909)**

***"Autorretrato", 1886. Gran Villa Nedre Manilla, Isla de Djurgården, Estocolmo.***

El 17 de noviembre de 1857 nació en Estocolmo la pintora realista sueca Eva Fredrika Bonnier. Fue hija del editor danés Albert Bonnier (1820-1900) y su madre fue Betty Rubenson (1828-1888). Eva comenzó sus estudios artísticos a los 18 años en el taller del pintor romántico sueco August Malmström (1829-1901) y en 1878 ingresó en la Real Academia de Artes Sueca en Estocolmo. En 1883, Eva viajó hasta París con su amiga la pintora sueca Hanna Hirsch-Pauli (1864-1940), donde asistió a la Académie Colarossi. Allí residió durante seis años, siendo esta época su etapa más fructífera. Debutó en el Salón de París en 1887 y dos años más tarde consiguió en este evento una mención de honor. También participó en la Exposición Universal de Chicago de 1893. Regresó de nuevo a Suecia en 1890 y estuvo activa hasta 1906. Entonces comenzó a realizar labores filantrópicas a través de una fundación que creó para financiar obras artísticas destinadas a instituciones, como la Biblioteca Real o la Universidad de Estocolmo. Como consecuencia de las frecuentes depresiones que padecía, Eva Bonnier se suicidó a los 51 años el 13 de enero de 1909 en el Hotel Cosmopolite de Copenhague. Algunos de sus cuadros se conservan en el Nationalmuseum de Estocolmo.

#### **EVA BONNIER (1857-1909)**

***"Self-portrait", 1886. Grand Villa Nedre Manilla, Djurgården Island, Stockholm.***

On November 17, 1857 the Swedish realistic painter Eva Fredrika Bonnier was born in Stockholm. She was the daughter of Danish publisher Albert Bonnier (1820-1900) and her mother was Betty Rubenson (1828-1888). Eva began her artistic studies at the age of 18 years old in the workshop of the Swedish Romantic painter August Malmström (1829-1901) and in 1878 she entered the Royal Swedish Academy of Arts in Stockholm. In 1883, Eva and her friend the Swedish painter Hanna Hirsch-Pauli (1864-1940) traveled to Paris, where she attended the Académie Colarossi. There she resided for six years and this period being her most fruitful stage. She debuted at The Salon in 1887 and two years later she got an honorable mention in this event. She also participated in the World's Columbian Exposition of 1893 in Chicago. She returned to Sweden again in 1890 and was active until 1906. She then began doing philanthropic work through a foundation she created to finance artistic works for institutions, such as the Royal Library or Stockholm University. As a result of the frequent depressions she suffered, Eva Bonnier committed suicide at the age of 51 years old on January 13, 1909 at the Cosmopolite Hotel in Copenhagen. Some of her paintings are preserved in the Nationalmuseum of Stockholm.





Anna Bilinska.  
L. Paris 1887.

**ANNA BILINSKA (1857-1893)**

**"Autorretrato con delantal y pinceles", 1887. Museo Nacional de Cracovia, Polonia.**

La pintora polaca Anna Bilińska-Bohdanowicz nació el 8 de diciembre de 1857 en la ciudad ucraniana de Zlatopol, en el antiguo Imperio Ruso. En 1875 se trasladó a Varsovia para estudiar música y arte. Comenzó a exponer sus cuadros en 1876 en la Sociedad para el Fomento de las Bellas Artes (Zachęta), donde recibió elogios por parte de la crítica especializada. En 1882 se trasladó a París con 25 años para matricularse en la Académie Julian. Dos años después, Anna debutó en el Salón parisino y 1885 obtuvo una mención de honor en la exposición "Noir et Blanc", que tuvo lugar en el Palais du Louvre. En 1887 ganó una Medalla de Oro en el Salón con uno de sus autorretratos y en 1889 participó en la Exposición Universal de París, donde también consiguió una Medalla de Plata. En 1890, ganó otra Medalla de Oro en la exposición internacional de la Royal Academy de Londres. A pesar de todos estos éxitos y reconocimientos, tuvo que ganarse la vida dando clases de música y dibujo. En su obra destacan sobre todo los retratos, en los que combinó una estudiada precisión en el dibujo con una valiente capacidad expresiva para transmitir el carácter psicológico de los modelos. Anna Bilińska residió en Francia hasta el año 1892, cuando contrajo matrimonio y regresó a Varsovia con la idea de abrir una escuela de pintura para mujeres en esta capital, al estilo de las academias parisinas. Por desgracia, enfermó de una cardiopatía y falleció con sólo 36 años el 18 de abril de 1893. Uno de sus mejores cuadros es el retrato de una mujer negra representada con una expresión enigmática en el rostro, una mezcla de miedo y humillación, que hoy en día está considerado una obra maestra. El cuadro, que fue realizado en 1884 cuando Anna Bilińska era estudiante en la Académie Julian, fue confiscado por los nazis del Museo Nacional de Varsovia durante la Segunda Guerra Mundial y después vendido en una subasta a un coleccionista particular alemán. Hasta el año 2011 no pudo ser recuperado de nuevo por el mismo museo, donde hoy se conservan la mayor parte de las obras de Bilińska.

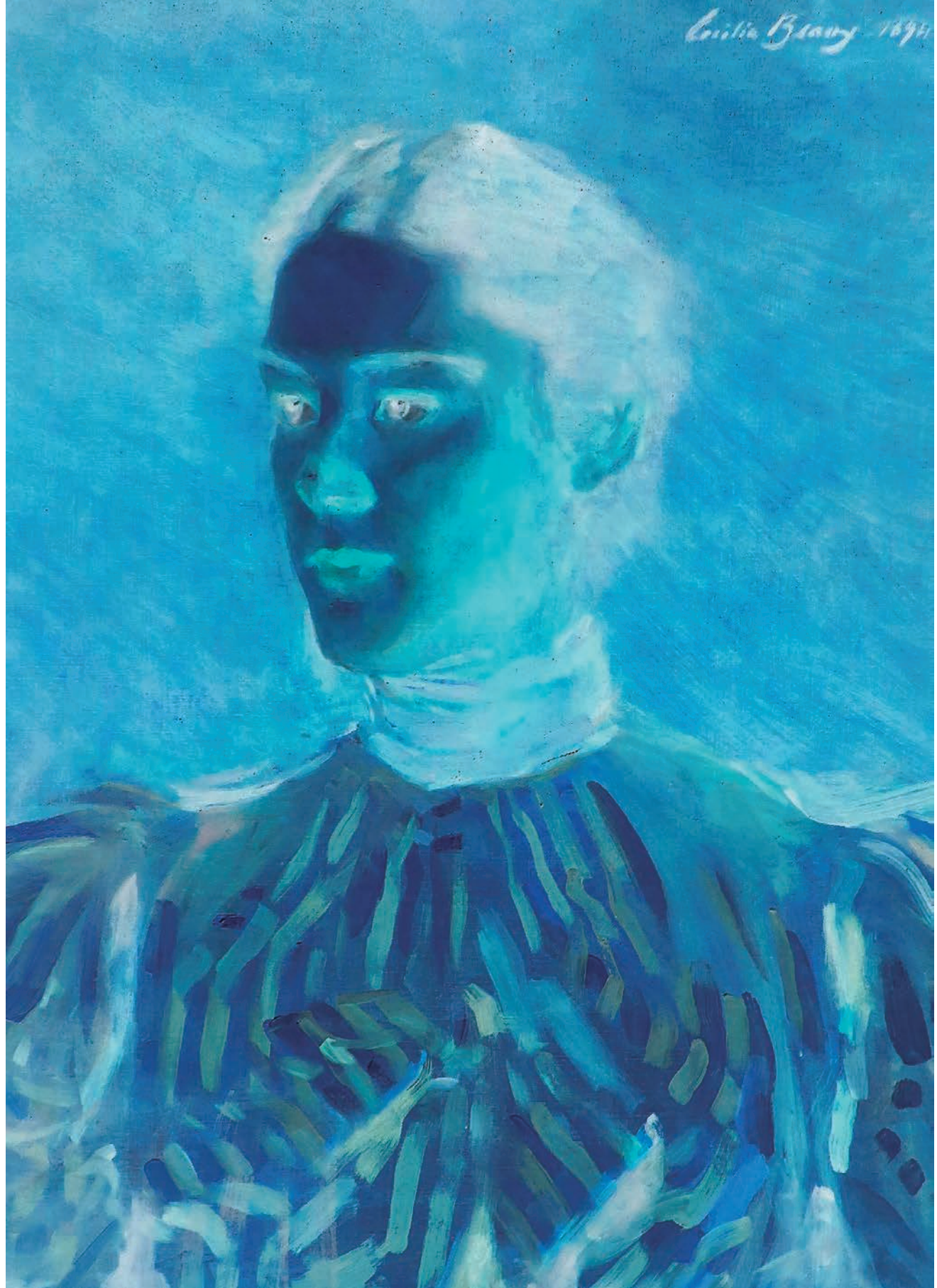
**ANNA BILINSKA (1857-1893)**

**"Self-portrait with apron and brushes", 1887. National Museum in Kraków, Poland.**

The Polish painter Anna Bilińska-Bohdanowicz was born on December 8, 1857 in the Ukrainian city of Zlatopol, in the former Russian Empire. In 1875 she moved to Warsaw to study music and art. She began to exhibit her paintings in 1876 at the Society for the Promotion of Fine Arts (Zachęta), where she received praise from specialized critics. In 1882 she moved to Paris at 25 years old, to enroll in the Académie Julian. Two years later, Anna debuted at The Salon and she obtained an honorable mention in the exhibition "Noir et Blanc" in 1885, which took place at the Palais du Louvre. In 1887 she won a Gold Medal in the Salon with one of her self-portraits and she participated in the Exposition Universelle of 1889 in Paris, where she also won a Silver Medal. In 1890, she won another Gold Medal at the international exhibition of the Royal Academy of London. Despite all these successes and accolades, she had to make a living by teaching music and drawing. In her work, her portraits stand out above all, as she combined a studied precision in drawing with a courageous expressive ability to convey the psychological character of the models. Anna Bilińska was residing in France until 1892, when she married and returned to Warsaw with the idea of opening a painting school for women in this capital, in the style of the Parisian academies. Unfortunately, she became ill as a result of heart disease and died at the age of 36 on April 18, 1893. One of her most dazzling paintings is the portrait of a black woman represented with an enigmatic expression on her face, a mixture of fear and humiliation, which still today is considered a masterpiece. The painting, which was made in 1884 when Anna Bilińska was a student at the Académie Julian, was confiscated by the Nazis of the Warsaw National Museum during World War II and then sold at auction to a German private collector. Until 2011 it could not be recovered again by the same museum, where today most of Bilińska's works are preserved today.



Lucia Brady 1891



## **CECILIA BEAUX (1855-1942)**

**"Autorretrato", 1894. Museo de la Academia Nacional de Dibujo de Estados Unidos, Nueva York.**

El 1 de mayo de 1855 nació en Filadelfia la pintora estadounidense Cecilia Beaux. Es una de las retratistas más elogiadas de su época. En sus cuadros retrató a distintas personalidades de la alta sociedad de su país. Aunque ella siempre definió su lenguaje pictórico como realista, utilizó recursos impresionistas en el tratamiento de la luz y la ligereza de los trazos. Cecilia Beaux fue hija de un fabricante textil francés y su madre murió a los 12 días de dar a luz a causa de una fiebre puerperal. Al quedarse viudo, su padre huyó a Francia, por este motivo ella y su hermana mayor fueron criadas por su familia materna en Filadelfia. A los 21 años, Cecilia Beaux ingresó en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, donde participó en sus exposiciones anuales entre 1885 y 1892. En 1887 se trasladó a París para continuar su formación en la Académie Julian y la Académie Colarossi. Dos años más tarde regresó a su país y en 1895 se convirtió en la primera mujer profesora de la Academia de Bellas Artes de Filadelfia, donde estuvo trabajando como docente durante 20 años. En 1900 consiguió uno de sus mayores galardones: una Medalla de Oro en la Exposición Universal de París. A partir de ese momento y durante las siguientes décadas, su reconocimiento y su clientela fueron en constante aumento. En 1924, cuando tenía 69 años, sufrió una caída y se rompió la cadera. Desde entonces, aunque su producción artística se redujo, en sus últimos años recibió multitud de honores y premios. Murió el 17 de septiembre de 1942 a los 87 años en Gloucester, Massachusetts. Algunos de sus cuadros se conservan en las colecciones del Musée d'Orsay en París, la Galería Uffizi en Florencia, el Metropolitan Museum de Nueva York, el Whitney Museum of American Art de Nueva York, el Smithsonian American Art Museum y la National Portrait Gallery de Washington D.C.

## **CECILIA BEAUX (1855-1942)**

**"Self-portrait", 1894. The National Academy of Design Museum, New York.**

On May 1, 1855, the American painter Cecilia Beaux was born in Philadelphia. She is one of the most lauded portraitists of her time. In her paintings, she portrayed different personalities of her country's high society. Although she always defined her pictorial language as Realist, she used impressionistic resources in the treatment of light and the lightness of the strokes. Cecilia Beaux was the daughter of a French textile manufacturer, her mother died 12 days after giving birth because of puerperal fever. After becoming a widower, her father fled to France, and for this reason their maternal family in Philadelphia raised her and her older sister. When she was 21 years old, Cecilia Beaux entered the Pennsylvania Academy of Fine Arts, where she participated in annual exhibitions between 1885 and 1892. In 1887 she moved to Paris to continue her training at the Académie Julian and the Académie Colarossi. Two years later she returned to her home country and in 1895 she became the first female professor at the Academy of Fine Arts in Philadelphia, working as a teacher for 20 years. In 1900 she won one of her biggest awards: a Gold Medal at the Paris Exposition. From that moment on and during the following decades, her recognition and her clientele were constantly on the rise. In 1924, when she was 69, she suffered a fall and broke her hip. Since then, although her artistic production was reduced, in her later years she received many honors and awards. She died on September 17, 1942 at the age of 87 in Gloucester, Massachusetts. Some of her paintings are preserved in the collections of the Musée d'Orsay in Paris, the Uffizi Gallery in Florence, the Metropolitan Museum in New York, the Whitney Museum of American Art in New York, the Smithsonian American Art Museum and the National Portrait Gallery in Washington D.C.





**ELIN DANIELSON-GAMBOGI (1861-1919)**

**"Autorretrato", 1900. Galería Nacional de Finlandia, Museo de Arte Ateneum, Helsinki.**

La pintora finlandesa Elin Kleopatra Danielson nació el 3 de septiembre de 1861 en la localidad de Noormarkku, en la región de Satakunta al oeste de Finlandia. Perteneció a la primera generación de mujeres artistas finlandesas, nacidas a mediados del siglo XIX, que pudieron recibir una educación artística profesional, junto con Helene Schjerfbeck (1862-1946), Maria Wiik (1853-1928) o Ellen Thesleff (1869-1954). Con 15 años, tras el suicidio de su padre, Elin se trasladó a Helsinki para estudiar en la Kuvataideakatemia. En 1883 viajó a París con una beca del gobierno para asistir a la Académie Colarossi. Su pintura se enmarca dentro del Naturalismo, abordando temas domésticos donde representó rutinas cotidianas protagonizadas casi siempre por mujeres. Su dominio técnico de la luz le permitió crear atmósferas casi palpables en sus cuadros. En 1895 consiguió otra beca para estudiar en la Accademia di Belle Arti di Firenze, donde conoció a su futuro marido, el pintor livornés Raffaello Gambogi (1874-1943). El matrimonio tuvo una vida artística muy activa, participaron en la Exposición Universal de París de 1900, así como en otras muestras en Florencia, Milán y varias ciudades de Finlandia. Elin murió con 58 años a causa de una neumonía el 31 de diciembre de 1919 en Antignano, Piamonte (Italia). La mayor parte de su obra se conserva en colecciones privadas y en el Museo de Arte Ateneum de Helsinki.

**ELIN DANIELSON-GAMBOGI (1861-1919)**

**"Self-portrait", 1900. Finnish National Gallery, Ateneum Art Museum, Helsinki.**

The Finnish painter Elin Kleopatra Danielson was born on September 3, 1861 in the town of Noormarkku, in the Satakunta region of western Finland. She belongs to the first generation of female Finnish artists, born in the mid-19th century, who were able to receive a professional artistic education, along with Helene Schjerfbeck (1862-1946), Maria Wiik (1853-1928) or Ellen Thesleff (1869-1954). When she was 15 years old, after her father's suicide, Elin moved to Helsinki to study at the Kuvataideakatemia. In 1883 she traveled to Paris with a government scholarship to attend the Académie Colarossi. Her paintings are part Naturalism, addressing domestic issues where she represented daily routines, almost always starring women. Her technical mastery of light allowed her to create an almost palpable atmosphere in her paintings. In 1895 she obtained another scholarship to study at the Accademia di Belle Arti di Firenze, where she met her future husband, the Livornese painter Raffaello Gambogi (1874-1943). The marriage had a very active artistic life; they participated in the Exposition Universelle de Paris in 1900, as well as in other exhibitions in Florence, Milan and several cities in Finland. Elin died at the age of 58, due to pneumonia, on December 31, 1919 in Antignano, Piedmont (Italy). Most of her works are preserved in private collections and at the Ateneum Art Museum in Helsinki.





### **OTTILIE ROEDERSTEIN (1859-1937)**

**"Autorretrato con sombrero", 1904. Städel Museum, Frankfurt am Main.**

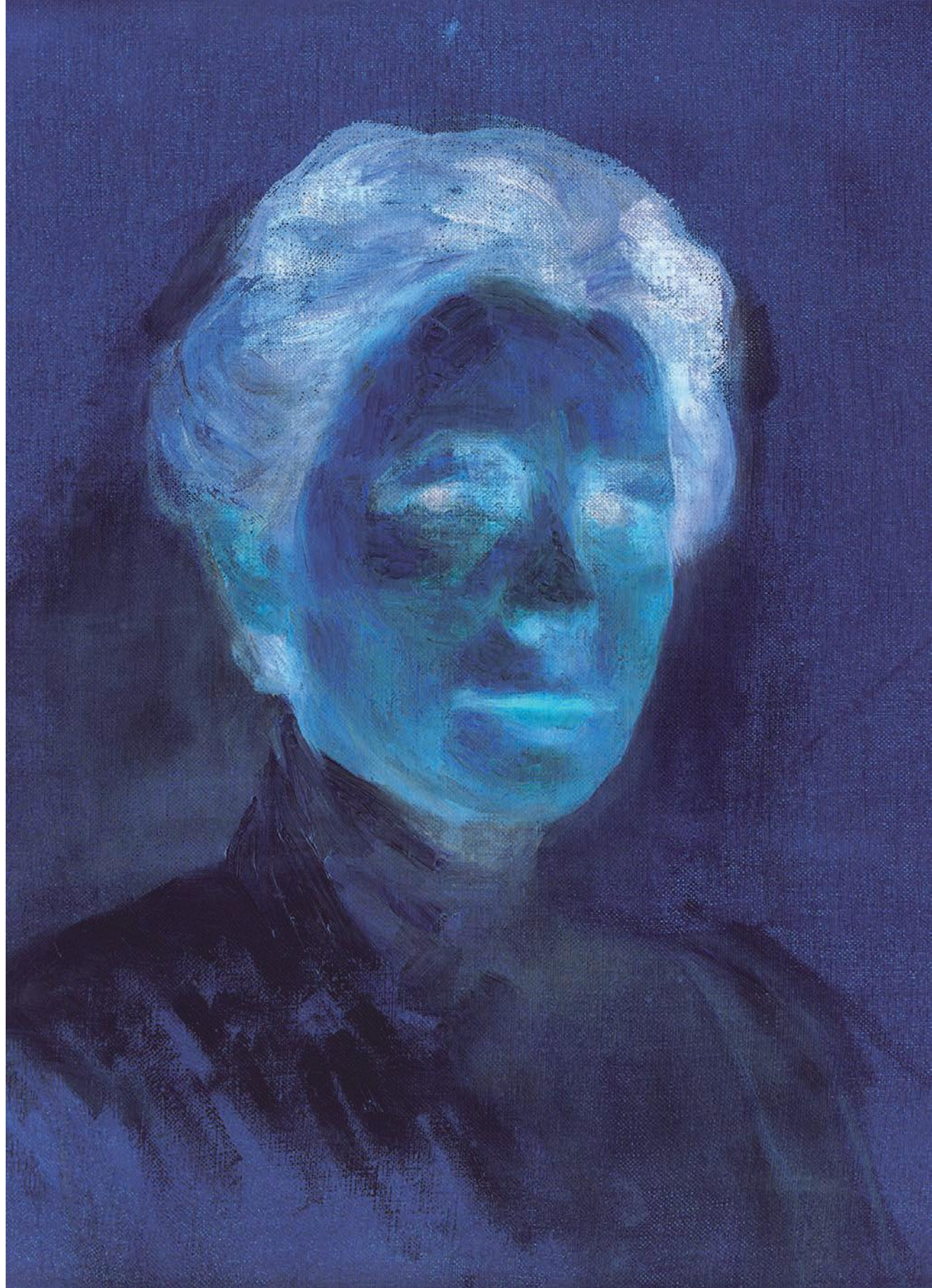
La pintora suizo-germana Otilie Wilhelmine Roederstein nació en Zúrich el 22 de abril de 1859. Fue hija de un empresario alemán que emigró a Suiza para trabajar en una empresa textil. El temprano interés de Otilie por la pintura llegó de la mano del pintor suizo Eduard Pfyffer (1836-1899), cuando éste fue contratado por su familia para realizar unos retratos. A pesar del profundo rechazo de sus padres hacia sus aspiraciones artísticas, Otilie persistió y consiguió trasladarse a vivir con su hermana a Berlín, donde fue discípula del pintor Karl Gussow (1843-1907), profesor en la Academia de Artes Prusiana. En 1882, Otilie Roederstein celebró su primera exposición individual en Zúrich y ese mismo año viajó a París, donde recibió clases particulares en el estudio para mujeres del pintor alsaciano Jean-Jacques Henner (1829-1905). Otilie fue admitida en el Salón de París en 1884 y consiguió una Medalla de Plata en la Exposición Universal de París de 1889. Al año siguiente se trasladó a Frankfurt con su pareja sentimental, la Dr. Elisabeth Winterhalter (1856-1952), la primera cirujana alemana de la historia. Ambas estuvieron muy comprometidas con la emancipación femenina y en 1908 ayudaron a fundar la primera escuela para niñas en Frankfurt, la Schillerschule. Durante toda su carrera, Otilie Roederstein pudo ganarse la vida con su trabajo gracias a los numerosos encargos que recibió por parte de clientes franceses y alemanes. Estuvo en activo hasta los 72 años y a lo largo de su vida pintó varios autorretratos, en los que siempre posaba con su vestimenta habitual: camisa, chaqueta y sombrero masculinos. Murió a los 78 años en Hofheim am Taunus el 26 de noviembre de 1937.

### **OTTILIE ROEDERSTEIN (1859-1937)**

**"Self-portrait with a hat", 1904. Städel Museum, Frankfurt am Main.**

The Swiss-German painter Otilie Wilhelmine Roederstein was born in Zurich on April 22, 1859. She was the daughter of a German businessman who emigrated to Switzerland to work in a textile company. Otilie's early interest in painting came by the way of Swiss painter Eduard Pfyffer (1836-1899), when she was hired by his family to make portraits. Despite her parents' deep rejections of her artistic aspirations, Otilie persisted and managed to move to live with her sister in Berlin, where she was a disciple of the painter Karl Gussow (1843-1907), a professor at the Prussian Academy of Arts. In 1882, Otilie Roederstein held her first solo exhibition in Zurich and she traveled to Paris the same year, where she received private lessons in the women's studio of the Alsatian painter Jean-Jacques Henner (1829-1905). Otilie was admitted to The Salon in 1884 and won a Silver Medal at the Paris Exposition Universelle of 1889. The following year she moved to Frankfurt with her romantic partner, Dr. Elisabeth Winterhalter (1856-1952), the first German surgeon in history. Both were very committed to female emancipation and in 1908 they helped find the first school for girls in Frankfurt, the Schillerschule. Throughout her career, Otilie Roederstein was able to make a living from her work, thanks to the numerous orders she received from French and German clients. She was active until she was 72 years old and throughout her life she painted several self-portraits, in which she always posed with her usual attire: male shirt, jacket and hat. She died at 78 years old in Hofheim am Taunus on November 26, 1937.





#### **IVANA KOBILCA (1861-1926)**

**"Autorretrato en blanco", 1910. Galería Nacional de Eslovenia, Liubliana.**

El 20 de diciembre de 1861 nació en Liubliana la pintora realista eslovena Ivana Kobilca. Está considerada la pintora más importante de su país y una figura clave en la construcción de la identidad cultural eslovena. Sus trabajos más representativos son los retratos de personajes anónimos, tanto campesinos como burgueses, que ella elegía por su autenticidad. Solía firmar sus cuadros sólo con la inicial de su nombre de pila y su apellido, para no ser identificada como mujer. Su primera formación artística la recibió en la educación secundaria, cuando tuvo como profesora de dibujo a la pintora eslovena Ida Künl (1853-?). En 1880 ingresó en la Escuela de Artes y Oficios de Munich y un año más tarde se convirtió en discípula del pintor alemán Alois Erdtelt (1851-1911). Durante su vida residió y trabajó en distintas ciudades europeas como París, Florencia, Berlín, Viena, Sarajevo o Zagreb. Su primera exposición individual en su ciudad natal la celebró en 1889. Fue miembro honorario de la Société Nationale des Beaux-Arts francesa. Murió a los 64 años en Liubliana el 4 de diciembre de 1926. La mayoría de sus obras se conservan en la Galería Nacional de Eslovenia.

#### **IVANA KOBILCA (1861-1926)**

**"Self-portrait in white", 1910. National Gallery of Slovenia, Ljubljana.**

On December 20, 1861, Slovenian Realist painter Ivana Kobilca was born in Ljubljana. She is considered the most important painter of her country and a key figure in the construction of Slovenian cultural identity. Her most representative works are the portraits of anonymous characters, both peasants and bourgeois, of which she chose them for their authenticity. To not to be identified as a woman, she used to sign her paintings only with the initial of her first name and her last name. She received her first artistic training in secondary education when she had Slovenian painter Ida Künl (1853-?) as a drawing teacher. In 1880 she entered the School of Arts and Crafts in Munich and a year later she became a disciple under the German painter Alois Erdtelt (1851-1911). During her life she lived and worked in different European cities such as Paris, Florence, Berlin, Vienna, Sarajevo or Zagreb. Her first individual exhibition in her hometown was celebrated in 1889. She was an honorary member of the French Société Nationale des Beaux-Arts. She died at 64 years old in Ljubljana on December 4, 1926. Most of her works are preserved in the National Gallery of Slovenia.





Th. v. D. S.  
1917

### THÉRÈSE SCHWARTZE (1851-1918)

**"Autorretrato", 1917. Rijksmuseum, Ámsterdam.**

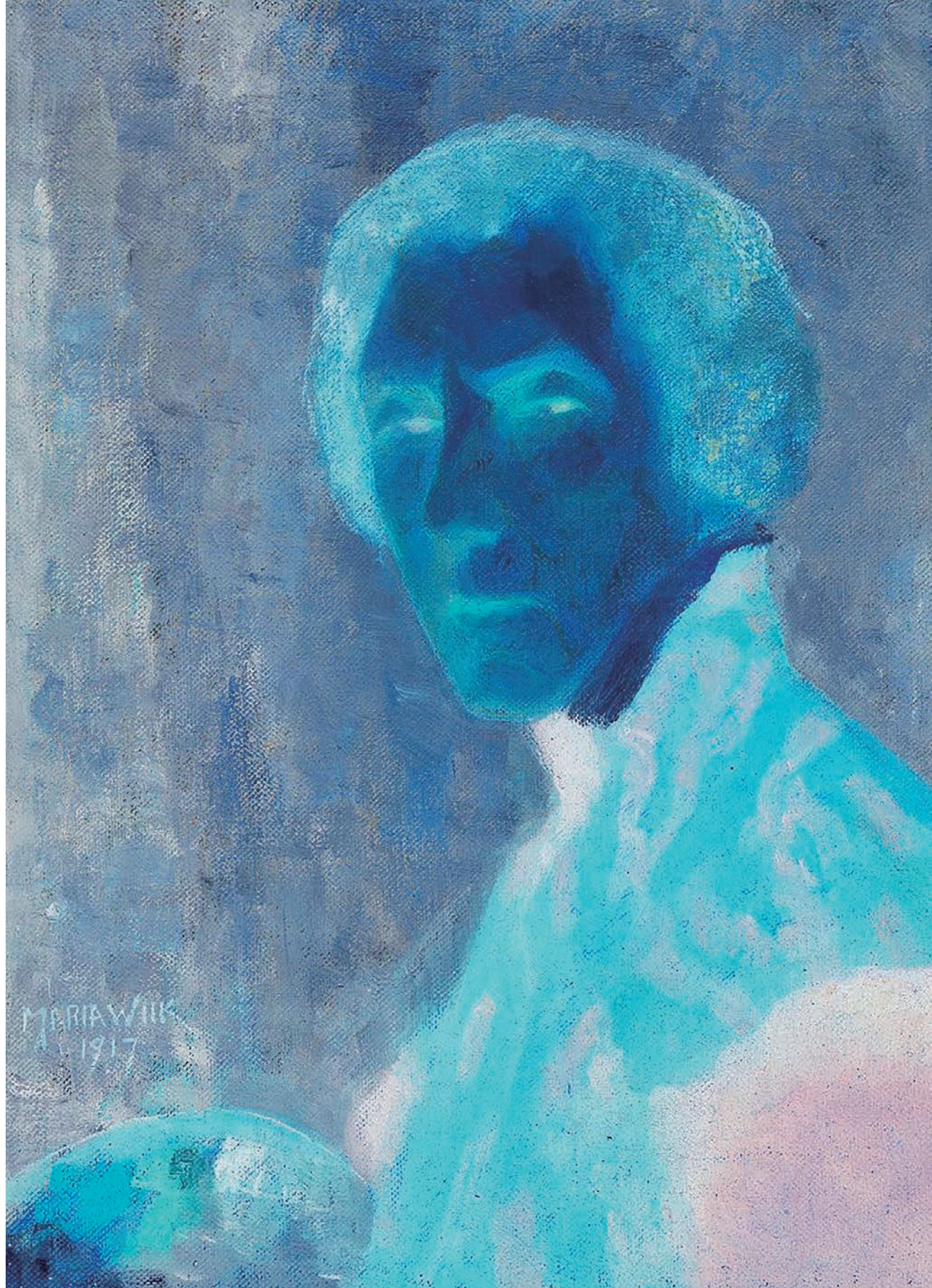
El 20 de diciembre de 1851 nació en Ámsterdam la pintora realista neerlandesa Thérèse Schwartz. Fue hija y discípula de Johann Georg Schwartz (1814-1874), pintor holandés de la escuela de Düsseldorf. Thérèse también se formó en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten y viajó a Munich para estudiar con el retratista alemán Franz von Lenbach (1836-1904). En 1879, cuando contaba 27 años, Thérèse se trasladó a París. Allí recibió clases particulares en el estudio para mujeres del pintor alsaciano Jean-Jacques Henner (1829-1905), destinado a instruir a todas las pintoras que no tenían permitido el acceso en la École des Beaux-Arts. Al regresar a Ámsterdam, Thérèse Schwartz formó parte de la sociedad local "Arti et Amicitiae", una asociación que todavía sigue en activo. Cultivó en su pintura sobre todo el género del retrato, donde destacó con una maestría excepcional en el dibujo. Fue una de las pocas mujeres pintoras invitadas a formar parte de los autorretratos de la Galería Uffizi en Florencia. Además, fue maestra de su sobrina, la pintora Lizzy Ansingh (1875-1959), a quien retrató en numerosas ocasiones y con quien convivió durante 16 años. Thérèse Schwartz murió a los 67 años el 23 de diciembre de 1918 por causas desconocidas, justo cinco meses después de fallecer su marido. Algunas de sus obras se conservan en el Rijksmuseum, el Stedelijk Museum, el Museo Histórico de Ámsterdam, el Museo Histórico Judío de Ámsterdam, el Museo de Teyler en Haarlem o el Museo de Bellas Arte de Montreal en Quebec.

### THÉRÈSE SCHWARTZE (1851-1918)

**"Self-portrait", 1917. Rijksmuseum, Amsterdam.**

On December 20, 1851, the Dutch Realist painter Thérèse Schwartz was born in Amsterdam. She was the daughter and disciple of Johann Georg Schwartz (1814-1874), Dutch painter of the Düsseldorf School. Thérèse also trained at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten and traveled to Munich to study with the German portraitist Franz von Lenbach (1836-1904). In 1879, when she was 27 years old, Thérèse moved to Paris. There she received private lessons in the women's studio of the Alsatian painter Jean-Jacques Henner (1829-1905), intended to instruct all the painters who were not allowed access to the École des Beaux-Arts. Upon returning to Amsterdam, Thérèse Schwartz was part of the local society "Arti et Amicitiae", an association that is still active today. She cultivated in her painting, especially in the genre of portraiture, where she excelled with an exceptional mastery in drawing. She was one of the few female painters invited to be part of the self-portraits of the Uffizi Gallery in Florence. In addition, she was the teacher of her niece, the painter Lizzy Ansingh (1875-1959), whom she portrayed on numerous occasions and with whom she lived for 16 years. Thérèse Schwartz died at the age of 67 on December 23, 1918, from unknown causes, just five months after her husband died. Some of her works are preserved in the Rijksmuseum, the Stedelijk Museum, the Amsterdam Museum, the Jewish Historical Museum in Amsterdam, the Teylers Museum in Haarlem or the Montreal Museum of Fine Arts in Quebec.







**MARIA WIIK (1853-1928)**

**"Autorretrato", 1917. Galería Nacional de Finlandia, Helsinki.**

La pintora finlandesa Maria Katarina Wiik nació en Helsinki el 3 de agosto de 1853. Es una de las figuras más relevantes dentro del círculo de artistas nórdicos que desarrollaron su obra en París a finales del siglo XIX. Con un estilo cercano al paisajismo francés, abordó temas más íntimos como el retrato psicológico o también escenas de interior con connotaciones simbolistas, bajo la influencia directa de Puvis de Chavannes (1824-1898). Se formó en la "Svenska fruntimmersskolan", la primera escuela estatal para mujeres en Finlandia. Recibió clases de dibujo con el pintor de género finlandés de origen alemán Adolf von Becker (1831-1909). Animada por su familia, asistió a la Academia de Bellas Artes de Helsinki entre 1874 y 1875. Después viajó a París para estudiar en la Académie Julian, una de las pocas escuelas de arte europeas que aceptaba mujeres entre sus estudiantes y donde podían trabajar con modelos masculinos desnudos. Fue aceptada para exponer en el Salón de París en 1880 y 20 años más tarde, consiguió una Medalla de Bronce en la Exposición Universal de París de 1900 con una de sus obras maestras: "Salida al mundo" (1889). Fue amiga íntima de su compatriota, la pintora Helene Schjerfbeck (1862-1946). Las dos viajaron a Inglaterra, a la localidad costera de St Ives (Cornualles), donde vivieron y trabajaron juntas. Maria Wiik murió en Helsinki a los 74 años de edad el 19 de junio de 1928. La mayoría de sus obras se conservan en la Galería Nacional de Finlandia en Helsinki.

**MARIA WIIK (1853-1928)**

**"Self-portrait", 1917. Finnish National Gallery, Helsinki.**

The Finnish painter Maria Katarina Wiik was born in Helsinki on August 3, 1853. She is one of the most relevant figures within the circle of Nordic artists, who developed their work in Paris at the end of the 19th century. With a style close to French landscape painting, she approached more intimate topics such as psychological portraiture or interior scenes with symbolic connotations, under the direct influence of Puvis de Chavannes (1824-1898). She trained at "Svenska fruntimmersskolan", the first state school for women in Finland. She received drawing classes from Finnish genre painter, of German origin, Adolf von Becker (1831-1909). Encouraged by her family, she attended the Helsinki Academy of Fine Arts between 1874 and 1875. She then traveled to Paris to study at the Académie Julian, one of the few European art schools that accepted women among their students and where they could work with naked male models. She was accepted to exhibit at The Salon in 1880 and 20 years later, one of her masterpieces, "Out into the world" (1889), won a Bronze Medal at the Paris Exposition of 1900. She was a close friend of her compatriot, the painter Helene Schjerfbeck (1862-1946). Both traveled to England, to the coastal town of St Ives (Cornwall), where they lived and worked together. Maria Wiik died in Helsinki at the age of 74 on June 19, 1928. Most of her works are preserved in the Finnish National Gallery in Helsinki.





### **BERTHA WEGMANN (1847-1926)**

***"Autorretrato", c. 1920. Nationalmuseum, Estocolmo***

La pintora realista danesa de origen alemán Bertha Wegmann nació el 16 de diciembre de 1847 en la localidad suiza de Soglio, cerca de la frontera con Italia. A los cinco años de edad se mudó con su familia a Copenhague y con 19 años comenzó a recibir clases particulares de varios pintores de la Real Academia de Bellas Artes Danesa. Más tarde, gracias a la ayuda económica de sus padres, se mudó a Munich para instruirse en el taller del pintor historicista alemán Wilhelm Lindenschmit (1829-1895). Pronto se desinteresó del ambiente cerrado del estudio para enfocar su atención en la pintura al aire libre. Estas inquietudes hicieron que su estilo pictórico realista y sobrio de sus inicios fuera evolucionando hacia una luminosidad más ligera de cualidades impresionistas. En Munich fue donde Bertha Wegmann entabló una íntima amistad con la pintora sueca Jeanna Bauck (1840-1926), a la que retrató en varias ocasiones. Las dos amigas pintoras se trasladaron en 1880 a París, donde trabajaron juntas en el mismo estudio y expusieron en los Salones de 1881 y 1882. Durante toda su vida, ambas compartieron viajes y aspiraciones artísticas hasta el mismo año en que las dos fallecieron. Bertha Wegmann fue la primera mujer en ser admitida como miembro de la Real Academia de Bellas Artes Danesa y participó en la Exposición Mundial de Chicago en 1893. Murió en Copenhague a los 79 años mientras se encontraba trabajando en su taller el 22 de febrero de 1926. Sus obras se conservan en el Nationalmuseum de Estocolmo, la Galería Nacional de Dinamarca, la Colección Hirschsprung en Copenhague y el Øregård Museum de Dinamarca.

### **BERTHA WEGMANN (1847-1926)**

***"Self-portrait", c. 1920. Nationalmuseum, Stockholm.***

The German-born Danish Realist painter Bertha Wegmann, was born on December 16, 1847 in the Swiss town of Soglio, near the border of Italy. When she was five years old she moved with her family to Copenhagen and at 19 years old she began to receive private lessons from several painters of the Royal Danish Academy of Fine Arts. Later, thanks to the financial help of her parents, she moved to Munich to study in the workshop of the German history painter Wilhelm Lindenschmit (1829-1895). She soon became disinterested in the closed environment of the studio, and directed her attention towards outdoor painting. These concerns made the realistic and sober pictorial style of her beginnings evolve towards a lighter luminosity of impressionist qualities. It was in Munich where Bertha Wegmann began a close friendship with the Swedish painter Jeanna Bauck (1840-1926), whom she portrayed several times. The two painter friends moved to Paris in 1880, where they worked together in the same studio and exhibited in the Salons of 1881 and 1882. Throughout their lives, they shared trips and artistic aspirations until the same year in which the two passed. Bertha Wegmann was the first woman to be admitted as a member of the Royal Danish Academy of Fine Arts and participated in the World's Columbian Exposition in Chicago in 1893. She died in Copenhagen on February 22, 1926, at the age of 79, while working in her workshop. Her works are preserved in the Nationalmuseum in Stockholm, the National Gallery of Denmark, the Hirschsprung Collection in Copenhagen and the Øregård Museum in Denmark.



3/5 1938





### **MINA CARLSON-BREDBERG (1857-1943)**

***"Autorretrato", 1938. Nationalmuseum, Estocolmo.***

El 2 de septiembre de 1857 nació en Estocolmo la pintora sueca Wilhelmina Carlson, en una familia acomodada con inquietudes culturales. Comenzó recibiendo clases con la pintora sueca Kerstin Cardon (1843-1924), quien dirigía su propia escuela de pintura en Estocolmo. Debido a las convenciones sociales de la época, Mina fue presionada a los 20 años para contraer matrimonio con un amigo de su familia y durante los siete años que estuvo casada abandonó por completo la pintura. En 1885 se separó de su marido y viajó a París, donde retomó su formación artística en la Académie Julian, uniéndose al numeroso grupo de pintoras nórdicas que residían en la capital francesa. Cinco años más tarde, regresó a Estocolmo y comenzó a impartir clases en la escuela de arte de su amiga la pintora sueca Elisabeth Keyser (1851-1898). La evolución pictórica de Mina Carlson fue drástica y atrevida, progresó desde un realismo terroso típico de finales del siglo XIX hasta llegar a desarrollar una técnica cromática de tipo impresionista. Mina Carlson fue admitida para exponer sus trabajos en la Exposición Mundial de Chicago de 1893, donde mostró una serie de cuatro lienzos, entre los que se encontraban un autorretrato y dos escenas de género en las que representó los talleres femeninos de la Académie Julian. En 1895 volvió a casarse con un arquitecto y nuevamente su actividad creativa se vio obstaculizada por el matrimonio. Murió en su ciudad natal a los 85 años el 9 de junio de 1943. Sus obras se conservan en el Nationalmuseum de Estocolmo, el Castillo Prins Eugens Waldemarsudde y el Museo de Arte de Gotemburgo.

### **MINA CARLSON-BREDBERG (1857-1943)**

***"Self-portrait", 1938. Nationalmuseum, Stockholm.***

On September 2, 1857, the Swedish painter Wilhelmina Carlson was born in Stockholm, to a wealthy family with cultural concerns. She began receiving classes with the Swedish painter Kerstin Cardon (1843-1924), who ran her own painting school in Stockholm. Due to the social conventions of the time, Mina was pressured at the age of 20 years old to marry a friend of her family and during the seven years she was married she completely abandoned painting. In 1885 she separated from her husband and traveled to Paris, where she resumed her artistic training at the Académie Julian, joining the large group of Nordic painters residing in the French capital. Five years later, she returned to Stockholm and taught at the art school of her friend the Swedish painter Elisabeth Keyser (1851-1898). Mina Carlson's pictorial evolution was drastic and daring, progressing from the typical earthy Realism of the late nineteenth century to developing an Impressionist-style chromatic technique. Mina Carlson was admitted to exhibit her work at the World's Columbian Exposition of 1893 in Chicago, where she showed a series of four canvases, among which were a self-portrait and two genre scenes in which she represented the female workshops of the Académie Julian. In 1895 she remarried, to an architect, and again her creative activity was hampered by marriage. She died in her hometown when she was 85 years old on June 9, 1943. Her works are preserved in the Nationalmuseum in Stockholm, the Prins Eugens Waldemarsudde Castle and the Gothenburg Museum of Art.





## MARIE BRACQUEMOND (1840-1916)

*"Autorretrato", 1870. Colección particular.*

La pintora francesa Marie Bracquemond, de soltera Quivoron, nació el 1 de diciembre de 1840 en Finistère (Bretaña). Está considerada una de las figuras más personales dentro del impresionismo en Francia. A pesar de pertenecer a una familia modesta, tanto ella como su hermana Louise recibieron una formación artística cuando eran adolescentes. El talento plástico de Marie destacó muy pronto y con sólo 17 años fue aceptada para debutar en el Salón de París. Fue entonces cuando su trabajo llamó la atención del pintor neoclásico Ingres (1780-1867), que la admitió como discípula en su taller. En 1869 contrajo matrimonio con el grabador Félix Bracquemond (1833-1914), quien en un principio apoyó la carrera artística de su esposa. Sin embargo, con el paso de los años, el brillante prestigio de Marie provocó un conflicto conyugal en la pareja. Marie participó en las exposiciones impresionistas entre 1879 y 1886, año en que el matrimonio Bracquemond conoció a Gauguin (1848-1903) y le invitaron a residir en su casa durante una temporada. En 1890, cuando se encontraba en la plenitud de su madurez creativa, Marie decidió abandonar la pintura debido a las continuas críticas y reproches de su marido. Murió en París el 17 de enero de 1916 a los 75 años. Sus obras se conservan en el Musée d'Orsay y el Musée du Petit Palais de Paris, además de encontrarse en multitud de colecciones particulares destacadas.

## MARIE BRACQUEMOND (1840-1916)

*"Self-portrait", 1870. Private collection.*

The French painter Marie Bracquemond, née Quivoron, was born on December 1, 1840 in Finistère (Brittany). She is considered one of the most personal figures within the Impressionism in France. Despite belonging to a modest family, both she and her sister Louise received an artistic education as teenagers. Marie's plastic talent stood out very soon and at the age of 17 she was accepted to debut at The Salon. It was then that her work caught the attention of the Neoclassical painter Ingres (1780-1867), who admitted her as a disciple in his workshop. In 1869 she married the engraver Felix Bracquemond (1833-1914), who initially supported his wife's artistic career. However, over the years, Marie's brilliant prestige caused marital conflict for the couple. Marie participated in Impressionist exhibitions between 1879 and 1886, the year in which the Bracquemond couple met Gauguin (1848-1903) and invited him to reside in their home for a period of time. In 1890, when she was at the height of her creative maturity, Marie decided to abandon painting due to her husband's continued criticism and reproach. She died in Paris on January 17, 1916 at the age of 75. Her works are preserved in the Musée d'Orsay and the Musée du Petit Palais de Paris, in addition to being in a multitude of outstanding private collections.





## MARY CASSATT (1844-1926)

*"Autorretrato", c. 1878. Metropolitan Museum, Nueva York.*

El 22 de mayo de 1844 nació en Pittsburgh, Pensilvania, la pintora impresionista estadounidense Mary Cassatt. Está considerada una de las figuras imprescindibles dentro del movimiento impresionista en Francia, donde vivió más de la mitad de su vida. Fue también la responsable de introducir este movimiento pictórico en los Estados Unidos, junto con la intervención comercial de su marchante Paul Durand-Ruel (1831-1922). Mary Cassatt nació en una familia adinerada de banqueros y terratenientes, por lo que disfrutó durante su infancia de una educación privilegiada y políglota desarrollada en distintas ciudades europeas. A pesar de la oposición familiar frente a su empeño de convertirse en una artista profesional, Mary consiguió comenzar sus estudios de pintura con 15 años en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania en Filadelfia. En 1866 se trasladó a París con 22 años, acompañada por su madre, para continuar su formación artística mediante clases particulares con distintos pintores academicistas, como Charles Joshua Chaplin (1825-1891) o Thomas Couture (1815-1879). Mary Cassatt debutó en el Salón de París en 1868. Hacia el año 1874 conoció a Degas (1834-1917), quien se convirtió en su mentor, en el defensor incondicional de su trabajo y en su amigo íntimo, logrando así integrarse en el selecto círculo impresionista francés. La obra de Mary Cassatt destaca por desarrollar una técnica avanzada y vigorosa, eligiendo casi siempre como temas la vida social y privada de las mujeres, con especial hincapié en las actividades propias de los cuidados maternos. En 1893 fue invitada a realizar un mural para la Exposición Universal de Chicago. Murió en París el 14 de junio de 1926 a los 82 años. Sus cuadros se conservan en algunas de las mejores colecciones del mundo, como el Museo del Louvre, el Musée d'Orsay, el Musée du Petit Palais en París, el MET Museum, la National Gallery of Art de Washington D.C., el Smithsonian Museum, la Biblioteca del Congreso de EE.UU. o el LACMA de Los Ángeles.

## MARY CASSATT (1844-1926)

*"Self-portrait", c. 1878. Metropolitan Museum, New York.*

On May 22, 1844, the American Impressionist painter Mary Cassatt was born in Pittsburgh, Pennsylvania. She is considered one of the essential figures within the Impressionist movement in France, where she lived for more than half of her life. She was also responsible for introducing this pictorial movement in the United States, along with the commercial intervention of her dealer Paul Durand-Ruel (1831-1922). Mary Cassatt was born to a wealthy family of bankers and landowners, so she was able to enjoy a privileged and polyglot education, developed in different European cities during her childhood. Despite family opposition towards her efforts to become a professional artist, Mary managed to begin her painting studies at the age of 15, at the Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia. In 1866 she moved to Paris at 22 years old, accompanied by her mother, to continue her artistic training through private classes with different French academic painters, such as Charles Joshua Chaplin (1825-1891) or Thomas Couture (1815-1879). Mary Cassatt debuted at The Salon in 1868. By 1874 she met Degas (1834-1917), who became her mentor, the unconditional defender of her work and her close friend, thus becoming part of the select French Impressionist circle. Mary Cassatt's work stands out for developing an advanced and vigorous technique, almost always choosing the social and private life of women as subjects, with special emphasis on the activities of maternal care. In 1893 she was invited to make a mural for the World's Columbian Exposition in Chicago. She died in Paris on June 14, 1926 at the age of 82. Her paintings are preserved in some of the best collections in the world, such as the Louvre Museum, the Musée d'Orsay, the Musée du Petit Palais in Paris, the MET Museum, the National Gallery of Art in Washington D.C., the Smithsonian American Art Museum, the Library of Congress of the United States, or the LACMA Los Angeles County Museum of Art.







## EVA GONZALÈS (1849-1883)

*"Autorretrato", c. 1880. Colección privada.*

La pintora impresionista Eva Gonzalès nació en París el 19 de abril de 1849. Fue hija del escritor, periodista y dramaturgo francés de origen español Emmanuel Gonzalès (1815-1887), presidente de la "Société des gens de lettres". Eva Gonzalès comenzó su formación artística a los 16 años en el taller del pintor academicista Charles Joshua Chaplin (1825-1891). Gracias a los contactos sociales de su padre, Eva pudo conocer a una edad muy temprana a varios miembros de la elite cultural parisina. Fue así como se convirtió en 1869 en la única discípula aceptada por el pintor Édouard Manet (1832-1883), para quien también posó como modelo en alguna ocasión. Por desgracia, el trabajo de Gonzalès fue comparado en su época con el de su maestro y no recibió una apreciación objetiva. Al igual que le sucedió a Mary Cassatt (1844-1926), Marie Bracquemond (1840-1916) o Berthe Morisot (1841-1895), el trabajo de Eva Gonzalès quedó ensombrecido bajo el de sus compañeros masculinos. En aquel tiempo los críticos infravaloraron a estas pintoras con condescendencia, justificándose en el pretexto de calificar despectivamente como "femeninas" las temáticas domésticas que muchas veces elegían. Eva expuso en el Salón parisino en varias ocasiones y, al igual que Manet, nunca participó en ninguna exposición impresionista. A partir de 1872 comenzó a desligarse de la fuerte influencia de su maestro, explorando de manera arriesgada un lenguaje propio. Sin embargo, su trayectoria se truncó a los 34 años, cuando murió a causa de una embolia postparto el 6 de mayo de 1883, sólo seis días después de la muerte de Manet. En 1885 se celebró una exposición retrospectiva para homenajearla en los Salons de La Vie Moderne de París. Sus obras se conservan en el Musée d'Orsay, el Musée du Petit Palais de París, la Kunsthalle de Bremen, el Art Institute de Chicago y la National Gallery de Washington D.C.

## EVA GONZALÈS (1849-1883)

*"Self-portrait", c. 1880. Private Collection.*

The Impressionist painter Eva Gonzalès was born in Paris on April 19, 1849. She was the daughter of the French writer, journalist and playwright of Spanish origin Emmanuel Gonzalès (1815-1887), president of the "Société des gens de lettres". Eva Gonzalès began her artistic training at the age of 16 in the workshop of academic painter Charles Joshua Chaplin (1825-1891). Thanks to her father's social contacts, Eva was able to meet several members of the Parisian cultural elite at a very young age. That was how in 1869 she became the only disciple accepted by the painter Édouard Manet (1832-1883), for whom she also posed as a model on occasion. Unfortunately, Gonzalès' work was compared in her time with that of her teacher and did not receive an objective assessment. As happened to Mary Cassatt (1844-1926), Marie Bracquemond (1840-1916) or Berthe Morisot (1841-1895), Eva Gonzalès' work was overshadowed by that of her male companions. At that time, critics underestimated these women painters condescendingly, justifying themselves in the pretext of derogatorily calling the domestic themes they often chose as "feminine". Eva exhibited in The Salon several times and, like Manet, never participated in any Impressionist exhibition. From 1872 she began to detach herself from the strong influence of her teacher, riskily exploring her own language. However, her career was cut short at the age of 34, when she died from postpartum embolism on May 6, 1883, just six days after Manet's death. In 1885 a retrospective exhibition was held to honor her at the Salons de La Vie Moderne in Paris. Her works are preserved in the Musée d'Orsay, the Musée du Petit Palais in Paris, the Kunsthalle in Bremen, the Art Institute in Chicago and the National Gallery in Washington D.C.







## **BERTHE MORISOT (1841-1895)**

***"Autorretrato", 1885. Museo Marmottan Monet, París.***

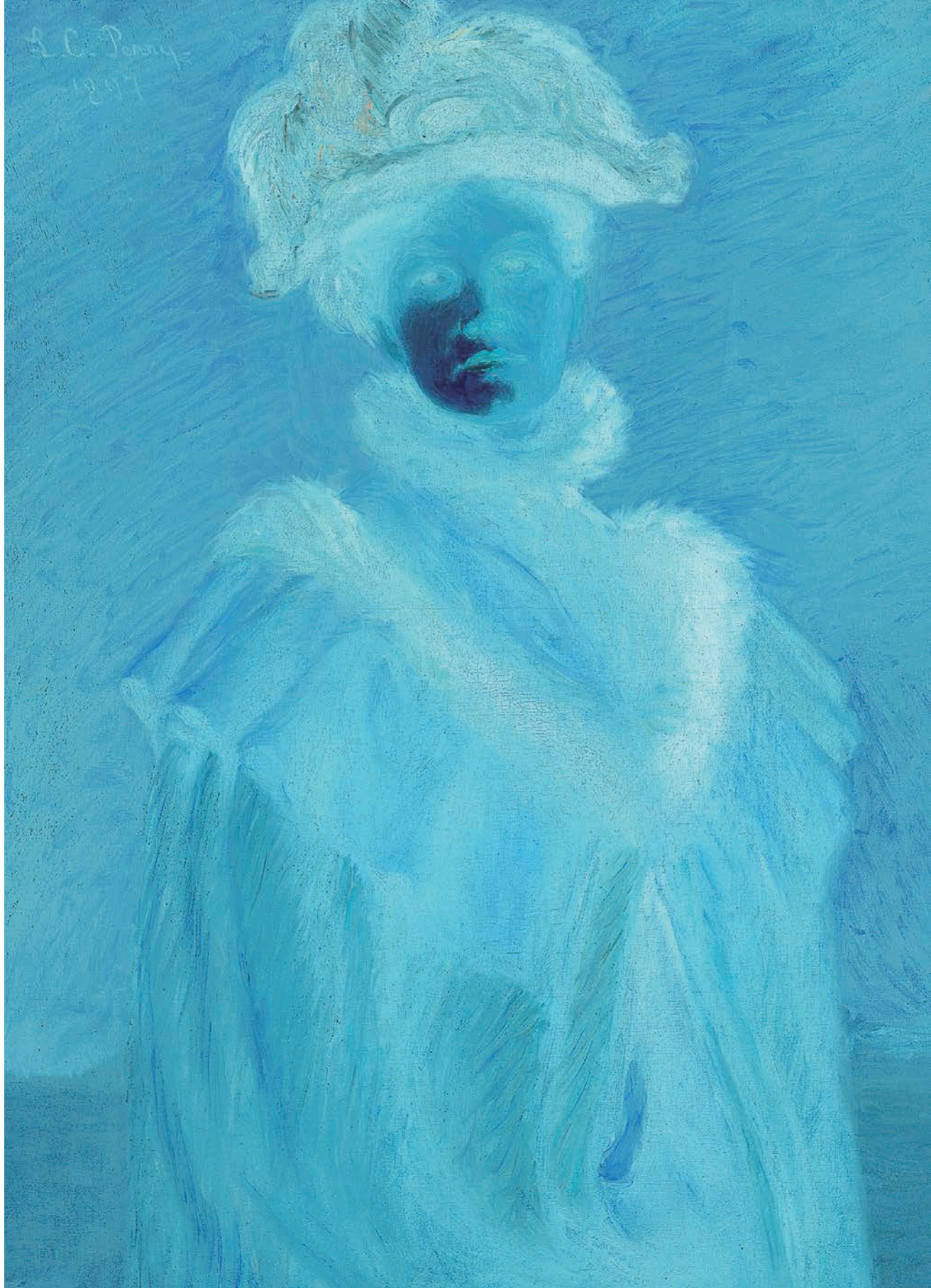
El 14 de enero de 1841 nació en Bourges la gran pintora impresionista francesa Berthe Morisot. Tanto ella como su hermana Edma, siendo niñas fueron alentadas por su propia familia de la alta burguesía para emprender una formación artística. Berthe se convirtió a los 20 años en discípula del paisajista Camille Corot (1796-1875), miembro de la Escuela de Barbizon. Berthe comenzó a apasionarse por las técnicas plásticas impresionistas de contrastes cromáticos. Su particular método destaca por abordar la composición desde un enfoque gráfico basado en el dibujo, aproximándose al lienzo mediante trazos enérgicos para crear una síntesis de la escena muy vibrante. Debutó en el Salón de París en 1864, donde siguió exponiendo asiduamente durante diez años. El mismo año de su debut conoció a Édouard Manet (1832-1883), quien la retrató en numerosos cuadros que hoy en día son muy conocidos. Berthe contrajo matrimonio con el hermano menor de Manet, el también pintor Eugène Manet (1833-1892). Desgraciadamente, ella murió con sólo 54 años a causa de una neumonía contraída mientras cuidaba de esta enfermedad a su única hija, la también pintora Julie Manet (1878-1966). Berthe falleció en París el 2 de marzo de 1895 y está enterrada en el Cementerio de Passy en la tumba de la familia Manet. Sus cuadros se conservan en algunas de las mejores pinacotecas del mundo como la Tate Modern y la National Gallery de Londres, el Musée d'Orsay, el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Madrid, el Metropolitan Museum de Nueva York, la National Gallery of Art en Washington D.C., el Museo de Bellas Artes de Boston o el Museo de Bellas Artes de Houston.

## **BERTHE MORISOT (1841-1895)**

***"Self-portrait", 1885. Musée Marmottan Monet, Paris.***

On January 14, 1841, the great French Impressionist painter Berthe Morisot was born in Bourges. Both she and her sister Edma, being girls, were encouraged by their upper bourgeoisie family to undertake artistic training. Berthe became a disciple under landscape painter Camille Corot (1796-1875), a member of the Barbizon School, at the age of 20. Berthe began to be passionate about the Impressionist painting techniques of chromatic contrasts. Her particular method stands out for creating the composition from a graphic point of view, which is based on the drawing, and approaching the canvas with energetic strokes, to create a very vibrant synthesis of the scene. She debuted at The Salon in 1864, where she continued to exhibit regularly for ten years. The same year of her debut she met Édouard Manet (1832-1883), who portrayed her in numerous paintings that are now very well known. Berthe married Manet's younger brother, also a painter, Eugène Manet (1833-1892). Unfortunately, she died at only 54 years old due to the pneumonia she came down with while taking care of her only daughter, who was convalescent of this disease, the painter Julie Manet (1878-1966). Berthe died in Paris on March 2, 1895 and is buried in the Passy Cemetery in the tomb of the Manet family. Her paintings are preserved in some of the best art galleries in the world such as the Tate Modern and the National Gallery in London, the Musée d'Orsay, the Thyssen-Bornemisza National Museum in Madrid, the Metropolitan Museum in New York, the National Gallery of Art in Washington D.C., the Museum of Fine Arts in Boston or the Museum of Fine Arts in Houston.





### **LILLA CABOT PERRY (1848-1933)**

**"Autorretrato", 1897. Museo de Arte de Delaware, Wilmington, USA.**

La pintora impresionista estadounidense Lilla Cabot Perry nació en Boston el 13 de enero de 1848. Fue hija de un destacado cirujano y disfrutó de una educación liberal centrada en materias artísticas como la literatura, la poesía o la música. Su formación plástica formal la inició mucho tiempo después, a los 36 años, cuando ya estaba casada y habían nacido sus tres hijas. Comenzó tomando clases en Boston, en la Cowles Art School, y también tuvo como profesor al pintor impresionista estadounidense Robert Vonnoh (1858-1933). En 1887, cuando contaba 39 años, se trasladó con su familia a París para asistir a la Académie Colarossi y a la Académie Julian. En 1889, influida por los trabajos en Giverny de Claude Monet (1840-1926), Lilla Cabot se trasladó a esta localidad francesa, donde un grupo de pintores norteamericanos había establecido una colonia artística. Desde entonces y durante los 20 años siguientes, Lilla pasó todos los veranos en Giverny, estableciendo una cercana amistad con Monet. En 1897 su marido consiguió un trabajo como docente en una universidad privada de Tokio y durante tres años la familia estuvo residiendo en Japón. Esta experiencia supuso para ella un gran estímulo en su desarrollo creativo al conocer de primera mano las estampas japonesas que tanto influyeron a los impresionistas. Fue una artista muy prolífica que no dejó de pintar hasta final de su vida. Murió a los 85 años el 28 de febrero de 1933 en el pueblo de Hancock, New Hampshire. Sus cuadros se conservan en el Museo del Louvre en París, el Museo de Bellas Artes de Boston, el Smithsonian American Art Museum en Washington D.C., el National Museum of Women in the Arts de Washington D.C. o el LACMA Los Angeles County Museum of Art.

### **LILLA CABOT PERRY (1848-1933)**

**"Self-portrait", 1897. Delaware Art Museum, Wilmington, USA.**

The American Impressionist painter Lilla Cabot Perry was born in Boston on January 13, 1848. She was the daughter of a prominent surgeon and enjoyed a liberal education focused on artistic subjects such as literature, poetry or music. Her formal fine arts training began later in life, at the age of 36, when she was already married and her three daughters had been born. She began to take classes in Boston, at the Cowles Art School, and also had as a teacher the American Impressionist painter Robert Vonnoh (1858-1933). In 1887, when she was 39, she moved her family to Paris to attend the Académie Colarossi and the Académie Julian. In 1889, influenced by the works in Giverny by Claude Monet (1840-1926), Lilla Cabot moved to this French town, where a group of American painters had established an artistic colony. For the next 20 years, Lilla spent every summer in Giverny, establishing a close friendship with Monet. In 1897 her husband got a job as a teacher at a private university in Tokyo and for three years the family resided in Japan. This experience was a great stimulus for her in her creative development by knowing firsthand the Japanese prints that so influenced the Impressionists. She was a very prolific artist who did not stop painting until the end of her life. She died at the age of 85 on February 28, 1933 in the town of Hancock, New Hampshire. Her paintings are preserved in the Louvre Museum in Paris, the Museum of Fine Arts in Boston, the Smithsonian American Art Museum in Washington D.C., the National Museum of Women in the Arts in Washington D.C. or the LACMA Los Angeles County Museum of Art.





## **OLGA BOZNANSKA (1865-1940)**

**"Autorretrato", 1893. Museo Nacional en Varsovia, Polonia.**

La pintora polaca Olga Boznańska nació el 15 de abril de 1865 en Cracovia. Su primera profesora de dibujo fue su madre, una mujer francesa que le transmitió su amor por el arte. Más tarde, dado que la Universidad Jaguelónica de Cracovia no admitió mujeres hasta el año 1894, asistió a clases de pintura durante tres años en una escuela privada de su ciudad natal. Entre 1886 y 1889 estudió en la Akademie der Bildenden Künste München. En la capital bávara terminó instalando su propio estudio y haciéndose cargo en 1895 de la escuela del pintor alemán Theodor Hummel (1864-1939). En 1898 se convirtió en miembro de la Sociedad de Artistas Polacos "Sztuka" y ese mismo año se trasladó a París, donde fue profesora en la Académie de la Grande Chaumière y se unió a la Société Nationale des Beaux-Arts de Francia. Fue una creadora extremadamente prolífica y su pintura comparte rasgos post-impresionistas con otras inquietudes más cercanas al simbolismo. Abordó sobre todo los retratos, en los que mostró un cuidadoso interés por transmitir la profundidad psicológica de los rostros en relación con el ambiente que envuelve a cada personaje. También pintó escenas de interior y naturalezas muertas. En su última etapa de madurez creativa llegó a dinamizar tanto la pincelada que terminó componiendo los cuadros con manchas casi abstractas. A pesar de ser una pintora de éxito que recibió varios reconocimientos, como la Orden de la Legión de Honor francesa en 1912, el Grand Prix de la Exposición de París en 1939 o la Orden de Polonia Restituta en 1938; al final de su vida dejó de recibir encargos y tuvo que sobrevivir con el alquiler de su casa en Cracovia. Murió en París el 26 de octubre de 1940 a los 75 años. Con la excepción de tres cuadros suyos que se conservan en el Musée d'Orsay de París, la mayor parte de su obra está repartida por distintos museos estatales de Polonia, como el Museo Nacional de Cracovia, el Museo Nacional de Varsovia, el Museo Nacional de Poznan o el Museo de Arte de Lodz.

## **OLGA BOZNANSKA (1865-1940)**

**"Self-portrait", 1893. National Museum in Warsaw, Poland.**

Polish painter Olga Boznańska was born on April 15, 1865, in Krakow. Her first drawing teacher was her mother, a French woman who passed on her love for art. Later, since the Jaguelonic University of Krakow did not admit women until 1894, she attended painting classes for three years at a private school in her hometown. Between 1886 and 1889 she studied at the Akademie der Bildenden Künste München. In the Bavarian capital she ended up installing her own studio and in 1895 she took over the school of the German painter Theodor Hummel (1864-1939). In 1898 she became a member of the Society of Polish Artists "Sztuka" and that same year she moved to Paris, where she taught at the Académie de la Grande Chaumière and joined the Société Nationale des Beaux-Arts in France. She was an extremely prolific creator and her painting shares post-impressionist traits with other concerns closer to symbolism. She addressed above all the portraits, in which she showed a careful interest in conveying the psychological depth of the faces, in relation to the environment that surrounds each character. She also painted interior scenes and still lifes. In her last stage of creative maturity she became so dynamic that the brushstroke ended up composing the paintings with almost abstract spots. Despite being a successful painter who received several awards, such as the French Legion of Honor in 1912, the Grand Prix of the Paris Exhibition in 1939 and the Order of Polonia Restituta in 1938, at the end of her life she stopped receiving orders and had to survive with the rental of her house in Krakow. She died in Paris on October 26, 1940, at the age of 75. With the exception of three of her paintings that are preserved in the Musée d'Orsay in Paris, most of her work is distributed between different state museums in Poland, such as the National Museum of Krakow, the National Museum of Warsaw, and the National Museum from Poznan or the Lodz Art Museum.







**ALICE PIKE BARNEY (1857-1931)**

**"Autorretrato con chorrera", 1896. Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.**

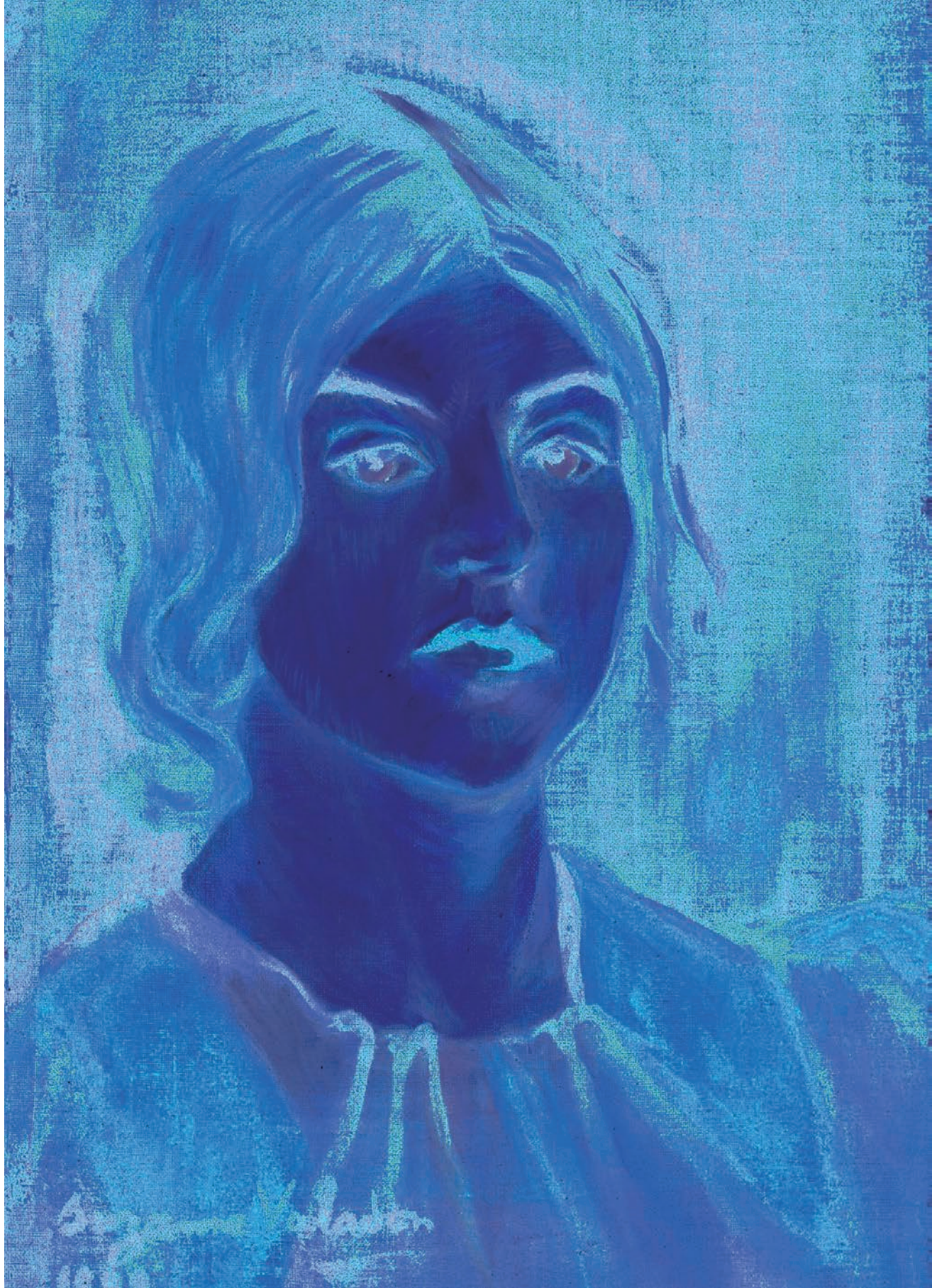
La pintora simbolista estadounidense Alice Pike Barney nació el 14 de enero de 1857 en Cincinnati, Ohio. Se crió en una familia acaudalada de origen judío-alemán y francés, que dedicaron parte de su fortuna al mecenazgo artístico. Vivió su infancia en Nueva York, donde tuvo una formación musical como pianista y cantante. En 1882 conoció personalmente a Oscar Wilde (1854-1900) en Nueva York, durante la gira de conferencias americana del escritor irlandés. Ese encuentro marcó para siempre la vida de Alice, que a partir de entonces tomó la firme decisión de dedicarse al arte, a pesar de contar con la desaprobación de su marido. En 1887 se trasladó a París, donde vivió durante varios años mientras estudiaban allí sus dos hijas, las escritoras Natalie Clifford Barney (1876-1972) y Laura Dreyfus Barney (1879-1974). La mayor parte de su vida, Alice Pike trabajó en la zona Washington D.C. dedicando sus esfuerzos a promover la escena artística local. Impulsó la construcción de un centro de arte público llamado "Studio House", así como la fundación del Teatro Nacional Sylvan, e incluso ayudó a establecer una casa de vivienda social que todavía está en activo. Además fue una figura muy comprometida políticamente actuando en la defensa del sufragio femenino. En 1923 se retiró en el sur de California, donde murió a los 74 años mientras asistía a un concierto en Hollywood el 12 de octubre de 1931. Su legado de más de 400 obras fue donado por sus dos hijas en 1951 al Smithsonian American Art Museum de Washington D.C.

**ALICE PIKE BARNEY (1857-1931)**

**"Self-portrait with jabot", 1896. Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.**

The American Symbolist painter Alice Pike Barney was born on January 14, 1857 in Cincinnati, Ohio. She grew up in a wealthy family, of Jewish-German and French origin, who dedicated part of their fortune to artistic patronage. She lived her childhood in New York, where she had a musical background as a pianist and singer. In 1882 she personally met Oscar Wilde (1854-1900) in New York, during the American conference of the Irish writer. That encounter marked Alice's life forever, which thereafter she made the firm decision to devote herself to art, despite her husband's disapproval. In 1887 she moved to Paris, where she lived for several years while her two daughters, the writers Natalie Clifford Barney (1876-1972) and Laura Dreyfus Barney (1879-1974), studied there. For most of her life, Alice Pike worked in Washington D.C. dedicating her efforts to promote the local art scene. She promoted the construction of a public art center called "Studio House," as well as the founding of the National Sylvan Theater, and even helped establish a social housing house that is still active today. She was also a very politically engaged figure, acting in the defense of women's suffrage. In 1923 she retired in southern California, where she died at the age of 74, while attending a concert in Hollywood on October 12, 1931. Her legacy of more than 400 works was donated by her two daughters in 1951 to the Smithsonian American Art Museum located in Washington D.C.







## SUZANNE VALADON (1865-1938)

*"Autorretrato", 1898. Museo de Bellas Artes, Houston.*

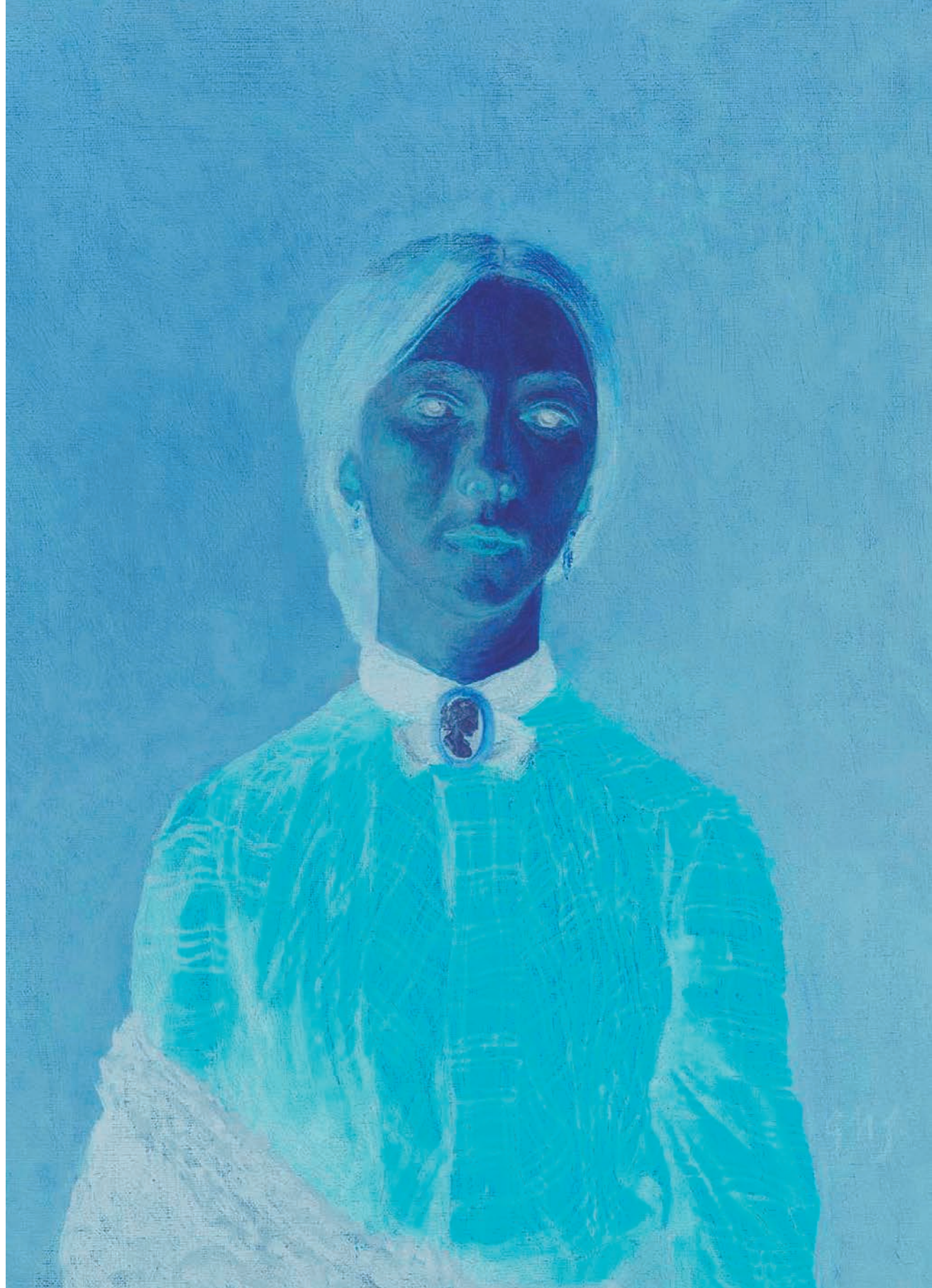
El 23 de septiembre de 1865 nació la pintora francesa Marie-Clémentine Valade, conocida como Suzanne Valadon, en la localidad de Bessines-sur-Gartempe (Nueva Aquitania). Fue hija de una humilde lavandera soltera y nunca conoció a su padre. Cuando tenía 16 años trabajó como acróbata en un circo hasta que una caída le impidió continuar. Más tarde, en París posó como modelo para numerosos pintores de la época, como Degas (1834-1917), Renoir (1841-1919), o Toulouse-Lautrec (1864-1901), con quien ella acostumbraba a frecuentar los bares de Montmartre. Para Lautrec, Suzanne se convirtió en un motivo recurrente en muchos de sus cuadros. También entabló amistad con Derain (1880-1954), Picasso (1881-1973) o Braque (1882-1963). Gracias a ellos aprendió a pintar y tuvo la posibilidad de ganarse la vida como artista durante 40 años, criando ella sola a su hijo, el también pintor Maurice Utrillo (1883-1955). En 1893 conoció al músico Erik Satie (1866-1925), al que retrató en una ocasión y con quien mantuvo una relación sentimental. Un año más tarde se convirtió en la primera pintora en ser admitida en la Société Nationale des Beaux-Arts. La pintura de Suzanne Valadon se caracteriza por sus colores vibrantes y su fuerza expresiva, destacando la firmeza con la que estructura las composiciones. Murió en París el 7 de abril de 1938 con 72 años de edad. Sus obras se conservan en el MOMA y el Metropolitan Museum de Nueva York, el Centro Georges Pompidou de París, el Musée des Beaux-Arts de Nancy, el Musée du Petit Palais en Ginebra (Suiza), el National Museum of Women in the Arts de Washington D.C., la National Art Gallery de Washington, el Museo de Arte de Dallas (Texas), el Museo de Arte de San Diego en California o el Museo de Arte de Cleveland en Ohio.

## SUZANNE VALADON (1865-1938)

*"Self-portrait", 1898. Museum of Fine Arts, Houston.*

On September 23, 1865, the French painter Marie-Clémentine Valade, known as Suzanne Valadon, was born in the town of Bessines-sur-Gartempe, in New Aquitaine. She was the daughter of a humble single washerwoman and never met her father. When she was 16 years old, she worked as an acrobat in the circus until a fall prevented her from continuing. Later, in Paris she posed as a model for numerous painters of that time, such as Degas (1834-1917), Renoir (1841-1919), o Toulouse-Lautrec (1864-1901), with whom she used to frequent the bars of Montmartre. For Lautrec, Suzanne became a recurring motif in many of her paintings. She also befriended Derain (1880-1954), Picasso (1881-1973) o Braque (1882-1963). Thanks to them, she learned to paint and had the chance to earn a living as an artist for 40 years, raising her son alone, the painter Maurice Utrillo (1883-1955). In 1893 she met musician Erik Satie (1866-1925), whom she portrayed on one occasion and with whom she had a romantic relationship. A year later she became the first painter to be admitted to the Société Nationale des Beaux-Arts. Suzanne Valadon's painting is characterized by its vibrant colors and expressive strength, highlighting the firmness with which it structures the compositions. She died in Paris on April 7, 1938 at 72 years old. Her works are preserved in the MOMA and the Metropolitan Museum in New York, the Georges Pompidou Centre in Paris, the Musée des Beaux-Arts de Nancy, the Musée du Petit Palais in Geneva (Switzerland), the National Museum of Women in the Arts of Washington D.C., the National Art Gallery of Washington, the Dallas Museum of Art (Texas), the San Diego Museum of Art in California or the Cleveland Museum of Art in Ohio.





## GWEN JOHN (1876-1939)

*"Autorretrato", 1902. Tate Gallery, Londres.*

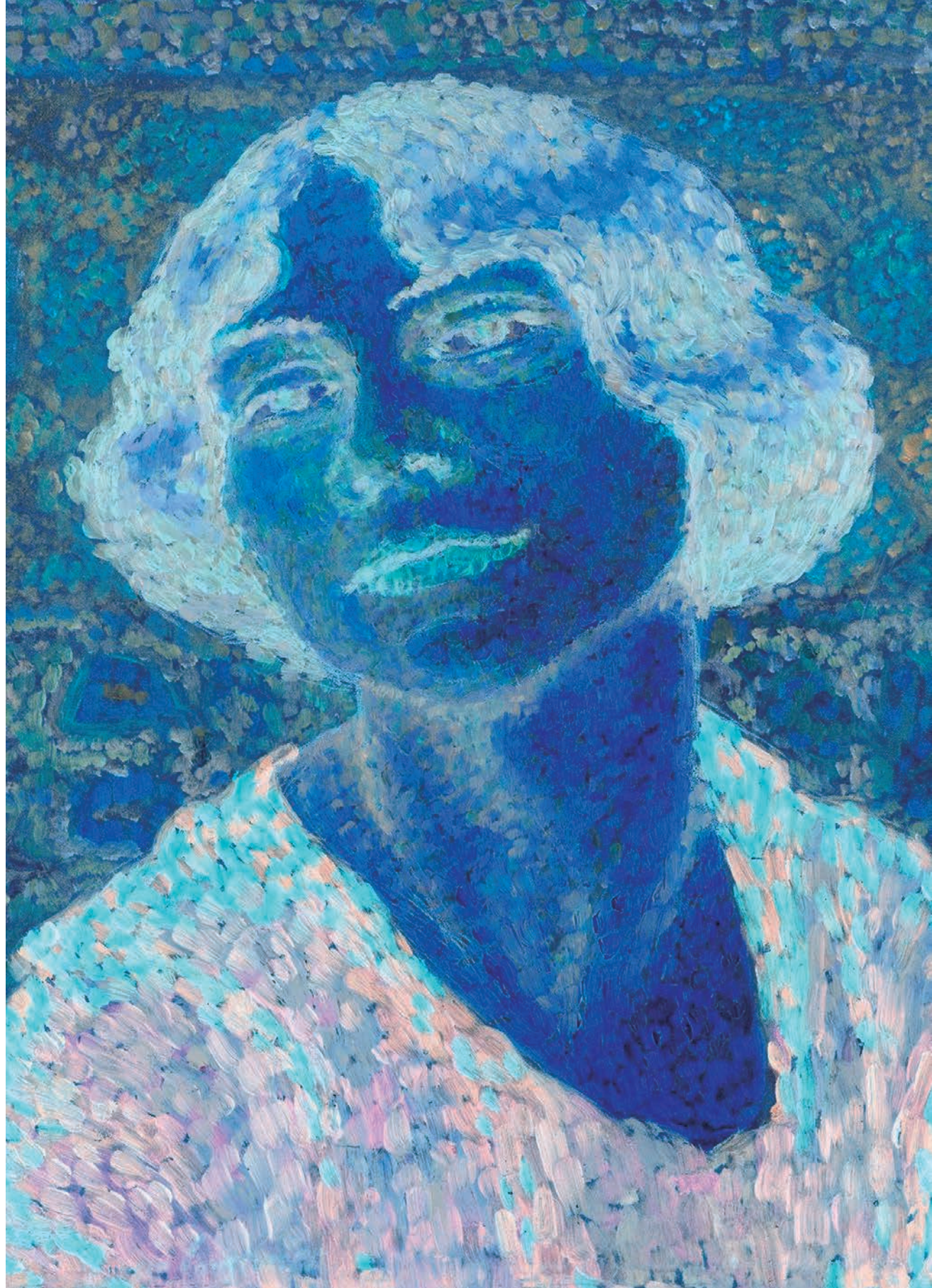
La pintora británica Gwendolen Mary John nació el 22 de junio de 1876 en Haverfordwest (Gales). Su hermano menor fue el reputado retratista Augustus John (1878-1961), quien ensombreció parcialmente el prestigio artístico de Gwen debido a la tensa rivalidad creativa mantenida entre ellos. Durante su primera infancia ambos perdieron a su madre, que murió prematuramente en 1884. A los 19 años, Gwen John consiguió ingresar en la Slade School of Art de Londres, gracias a que esta escuela admitía mujeres entre sus estudiantes. Más tarde viajó a Francia, donde residió y desarrolló la mayor parte de su carrera profesional. En París comenzó ganándose la vida posando como modelo para pintores y escultores, como Auguste Rodin (1840-1917), quien se convirtió en una fuerte influencia para ella y en su pareja sentimental. La obra de Gwen John no fue justamente valorada en su tiempo, sólo más tarde ha ido recibiendo progresivamente el reconocimiento que merece. En sus cuadros domina una atmósfera austera que invita a la introspección y técnicamente resultan muy innovadores por la asombrosa aspereza que ofrece en las texturas. Vivió durante toda su vida en precarias condiciones, evitando las relaciones familiares y salvaguardando su independencia. Murió a los 63 años el 18 de septiembre de 1939 en Dieppe, en Normandía, una semana después de haber redactado su testamento. Sus obras se encuentran en las colecciones del MOMA y del Metropolitan Museum de Nueva York, la Tate Britain y la National Portrait Gallery en Londres, la Galería de Arte de Manchester, el Museo Fitzwilliam en Cambridge o el Museo Nacional de Gales en Cardiff.

## GWEN JOHN (1876-1939)

*"Self-portrait", 1902. Tate Gallery, London.*

The British painter Gwendolen Mary John was born on June 22, 1876 in Haverfordwest (Wales). Her younger brother was the renowned portraitist Augustus John (1878-1961), who partially overshadowed Gwen's artistic prestige due to the tense creative rivalry between them. During their early childhood both lost their mother, who died prematurely in 1884. At the age of 19, Gwen John managed to enter the Slade School of Art in London, thanks to the fact that this school admitted women among its students. She later traveled to France, where she lived and developed most of her professional career. In Paris she began making a living posing as a model for painters and sculptors, such as Auguste Rodin (1840-1917), who became a strong influence for her and her sentimental partner. Gwen John's work was not justly valued in her time, only later she has gradually received the recognition she deserves. In her paintings dominates an austere atmosphere that invites introspection and technically they are very innovative because of the amazing roughness that it offers in the textures. She lived throughout her life in precarious conditions, avoiding family relationships and safeguarding her independence. She died at the age of 63 on September 18, 1939 in Dieppe, Normandy, a week after she wrote her will. Her works are in the collections of the MOMA and the Metropolitan Museum in New York, the Tate Britain and the National Portrait Gallery in London, the Manchester Art Gallery, the Fitzwilliam Museum in Cambridge or the National Museum of Wales in Cardiff.







#### LUCIE COUSTURIER (1876-1925)

*"Autorretrato"*, c. 1905. Museo de Arte de Indianápolis (IMA), Michigan.

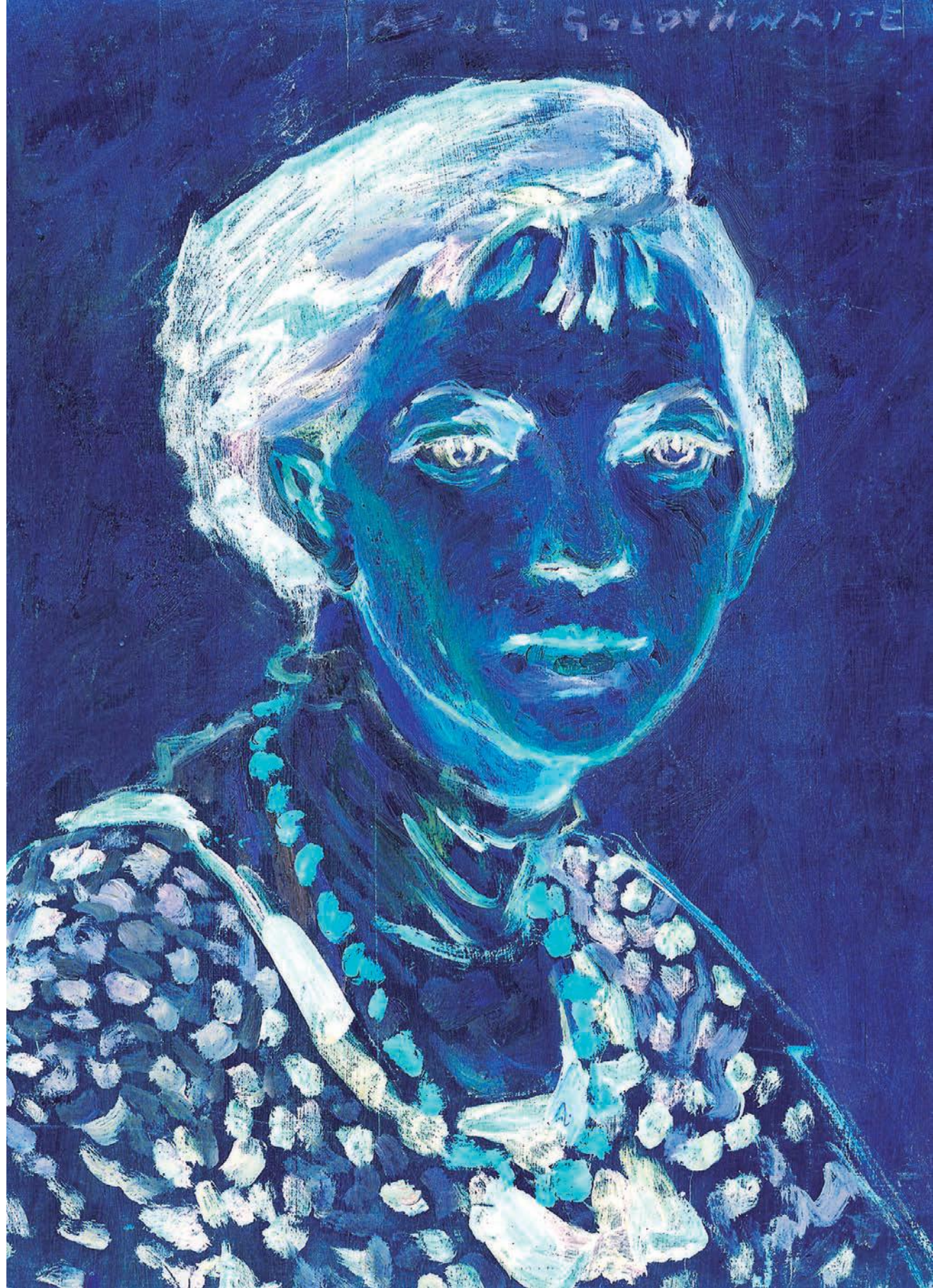
El 19 de diciembre de 1876 nació en París la pintora postimpresionista y escritora Lucie Cousturier, de soltera Brû. Su pintura se enmarca dentro del puntillismo, liderado por el pintor Georges Seurat (1859-1891), de quien fue amiga íntima. También fue discípula de Paul Signac (1863-1935), otro principal representante del puntillismo, con quien aprendió la técnica pictórica de la yuxtaposición de los colores puros sin mezclar y la descomposición en partículas de los tonos cromáticos. Lucie Cousturier debutó en el Salon des Indépendants de París en 1901. Participó en la exposición anual de la sociedad "La Libre Esthétique" de Bruselas en 1906 y ese mismo año también expuso en la sede de la asociación Berliner Secession de Berlín. Su primera exposición individual tuvo lugar en la Galería Eugène Druet de París en 1907. Durante la Primera Guerra Mundial residió en la localidad provenzal de Fréjus, donde se dedicó a alfabetizar a "Tiradores senegaleses", un cuerpo de infantería indígena del Ejército Francés reclutado en África. De aquella experiencia nació su activismo anticolonialista y su primer libro, publicado en 1920 y titulado *"Des inconnus chez moi"* (Unos desconocidos en mi casa). Esta historia autobiográfica fue precursora del compromiso social que otros intelectuales franceses, como André Gide (1869-1951), manifestaron posteriormente en contra del régimen de explotación que reinaba en el Imperio colonial francés. En 1921, Lucie Cousturier viajó al África Occidental Francesa, donde siguió dibujando y escribió tres libros más. Murió en París el 16 de junio de 1925 a los 48 años. Sus obras se conservan en el Musée d'Orsay de París, el Museo de Arte de Indianápolis en Michigan y en numerosas colecciones privadas.

#### LUCIE COUSTURIER (1876-1925)

*"Self-portrait"*, c. 1905. Indianapolis Museum of Art (IMA), Michigan.

On December 19, 1876, the Post-Impressionist painter and writer Lucie Cousturier, née Brû, was born in Paris. Her painting is part of the Pointillism, led by the painter Georges Seurat (1859-1891), of whom she was a close friend. She was also a disciple of Paul Signac (1863-1935), another principal representative of Pointillism, with whom she learned the pictorial technique of juxtaposition of pure unmixed colors and the decomposition into particles of chromatic tones. Lucie Cousturier debuted at the Salon des Indépendants in Paris in 1901. She participated in the annual exhibition of the society "La Libre Esthétique" in Brussels in 1906 and that same year she also exhibited at the Berliner Secession association headquarters in Berlin. Her first individual exhibition took place at the Eugène Druet Gallery in Paris in 1907. During the First World War she lived in the Provençal town of Fréjus, where she dedicated herself to literate "Senegalese Tirailleurs", an indigenous infantry corps of the French Army recruited in Africa. From that experience was born her anti-colonial activism and her first book, published in 1920 entitled *Des inconnus chez moi* (Some strangers in my home). This autobiographical story was a forerunner to the social movement that other French intellectuals, such as André Gide (1869-1951), later spoke out against the regime of exploitation that reigned in the French colonial Empire. In 1921, Lucie Cousturier traveled to French West Africa, where she continued to draw and wrote three more books. She died in Paris on June 16, 1925 at the age of 48. Her works are preserved in the Musée d'Orsay in Paris, the Indianapolis Museum of Art in Michigan and in other numerous private collections.







**ANNE GOLDTHWAITE (1869-1944)**

**"Autorretrato", c. 1906. Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.**

La pintora y grabadora estadounidense Anne Wilson Goldthwaite nació el 28 de junio de 1869 en Montgomery, capital del estado de Alabama. A lo largo de una carrera profesional de casi cuatro décadas, tanto en su trabajo creativo como en su labor como activista, contribuyó a luchar contra la discriminación racial, así como a combatir los prejuicios de género. Inició su formación artística a los 29 años en la Academia Nacional de Dibujo de Nueva York, donde estudió grabado calcográfico y pintura. En 1906 viajó a París y allí conoció a la escritora estadounidense Gertrude Stein (1874-1946). Tras regresar a su país, participó en 1913 en la Armory Show de Nueva York y en 1922 consiguió un empleo como docente en la Art Students League en Manhattan, donde estuvo trabajando más de 20 años. Durante los veranos residía en Alabama, impartiendo clases informales en la Dixie Art Colony, la colonia de artistas más destacada del Sur de los Estados Unidos. En el trabajo artístico de Goldthwaite destaca la representación de escenas cotidianas de la vida rural afroamericana sureña. También estuvo implicada activamente en organizaciones sociales como la Sociedad de Mujeres Artistas de Nueva York, donde fue nombrada presidenta en 1937. Murió tras una larga enfermedad a los 74 años el 29 de enero de 1944 en Nueva York. Sus obras se encuentran en el MOMA, el Whitney Museum of American Art, el Metropolitan Museum en Nueva York, el Smithsonian American Art Museum de Washington D.C. o el Museo de Arte de Cleveland (Ohio).

**ANNE GOLDTHWAITE (1869-1944)**

**"Self-portrait", c. 1906. Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.**

The American painter and engraver Anne Wilson Goldthwaite was born on June 28, 1869 in Montgomery, capital of the state of Alabama. Throughout a professional career of almost four decades, both in her creative work and in her work as an activist, she contributed to fighting racial discrimination, as well as combating gender bias. She began her artistic training at the age of 29 at the National Academy of Drawing in New York, where she studied etching and painting. In 1906 she traveled to Paris and there she met the American writer Gertrude Stein (1874-1946). After returning to her country, she participated in the Armory Show in New York in 1913 and in 1922 got a teaching position at The Art Students League in Manhattan, where she worked for more than 20 years. During the summers she lived in Alabama, teaching informal classes at the Dixie Art Colony, the most prominent artist colony in the South of the United States. Anne Goldthwaite's artistic work highlights the representation of everyday scenes of rural southern African-American life. She was also actively involved in social organizations such as the New York Society of Women Artists, where she was appointed president in 1937. She died after a long illness at the age 74 on January 29, 1944 in New York. Her works are in the MOMA, the Whitney Museum of American Art, the Metropolitan Museum in New York, the Smithsonian American Art Museum in Washington D.C. and the Cleveland Museum of Art (Ohio).







**PAULA MODERSOHN-BECKER (1876-1907)**

***"Autorretrato con un collar de ámbar", 1906. Museo Paula Modersohn-Becker, Bremen.***

La precursora pintora alemana Paula Becker fue una artista extremadamente prolífica y con un desbordante talento, sin embargo, no consiguió ningún reconocimiento durante su vida. A lo largo de una carrera de poco más de diez años llegó a realizar casi 1.000 dibujos y 750 cuadros, de los cuales sólo llegó a vender dos, uno de ellos a su amigo íntimo, el poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926). Su obra destaca por su particular intensidad y su innovadora capacidad para construir un lenguaje visual propio, en el que sintetizó varios movimientos como el expresionismo o el fauvismo. Está reconocida como la primera mujer artista en representar autorretratos desnudos, destacando uno de ellos en el que se encuentra embarazada de cuatro meses. Nació en Dresde el 8 de febrero de 1876 en el seno de una familia privilegiada. Con 20 años descubrió la colonia de artistas fundada en 1889 en la pequeña localidad de Worpswede, cerca de Bremen (Baja Sajonia). Paula Becker quedó fascinada con la filosofía de este grupo artístico anti-academicista, que buscaba un vínculo íntimo con el paisaje natural, así como con la vida sencilla de la población rural. En el año 1900 viajó por primera vez a París para continuar allí su formación y en los años siguientes realizó varias estancias en esta ciudad, donde se nutrió de la vitalidad artística parisina. Por desgracia, falleció prematuramente a los 31 años a causa de una embolia postparto el 21 de noviembre de 1907. La mayor parte de su legado se conserva en Paula Modersohn-Becker Museum en Bremen (Museos Böttcherstraße), aunque también se encuentra en las colecciones del MOMA de Nueva York, la Neue Pinakothek de Munich, la Kunsthalle de Hamburgo, la Kunsthalle de Bremen, el Museo Kunsthalle de Düsseldorf, el Museo Ostwall en Dortmund, el Museo Estatal de Baja Sajonia en Hanover, el Museo Von Der Heydt en Wuppertal, el Kunstmuseum Den Haag (La Haya), el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris o el Detroit Institute of the Arts.

**PAULA MODERSOHN-BECKER (1876-1907)**

***"Self-portrait with an amber necklace", 1906. Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen.***

German forerunner Paula Becker was a huge prolific artist with an overwhelming talent, however she did not receive any recognition during her life. Throughout a career of just over ten years, she made almost 1,000 drawings and 750 paintings, of which she only sold two, one of them to her close friend, the poet Rainer Maria Rilke (1875-1926). Her work stands out for its particular intensity and its innovative ability to build its own visual language, in which it synthesized several movements such as expressionism and fauvism. She is recognized as the first female artist to represent nude self-portraits, highlighting one of them in which she is four months pregnant. She was born in Dresden on February 8, 1876, to a privileged family. At 20 years old she discovered the artists' colony founded in 1889 in the small town of Worpswede, near Bremen (Lower Saxony). Paula Becker was fascinated by the philosophy of this anti-academic artistic group, which sought an intimate link with the natural landscape, as well as with the simple life of the rural population. In 1900 she traveled to Paris for the first time to continue her training there and in the following years she made several stays in this city, where she nourished herself with Parisian artistic vitality. Unfortunately, she died prematurely at the age of 31 due to a postpartum embolism on November 21, 1907. Most of her legacy is preserved in the Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen (Böttcherstraße Museums), as well as in the collections of the MOMA Museum in New York, the Neue Pinakothek in Munich, the Kunsthalle Museum in Düsseldorf, the Hamburger Kunsthalle, the Kunsthalle Bremen, the Museum Ostwall in Dortmund, the Lower Saxony State Museum in Hannover, the Von Der Heydt Museum in Wuppertal, the Kunstmuseum Den Haag (The Hague), the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris or the Detroit Institute of the Arts.





Marc Laurencin  
1908

## MARIE LAURENCIN (1883-1956)

*"Autorretrato", 1908. Localización desconocida.*

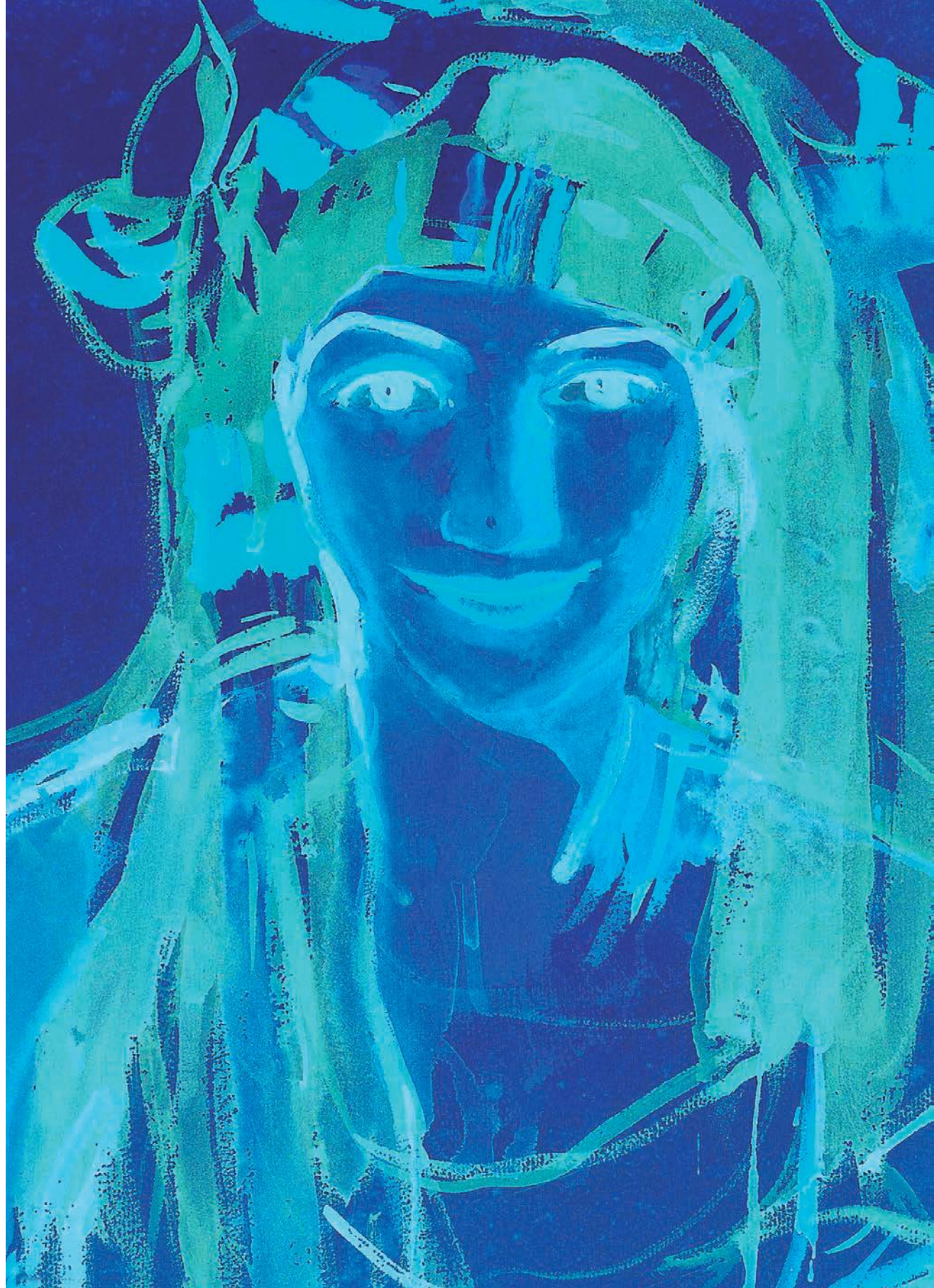
El 31 de octubre de 1883 nació en París la pintora postimpresionista Marie Laurencin. Está considerada una de las figuras más originales dentro de las vanguardias parisinas de los primeros años del siglo XX. Estuvo vinculada al grupo de la Section d'Or o Sección Áurea, una corriente del cubismo seguidora de parámetros matemáticos en busca de la armonía perfecta. Marie Laurencin fue hija de una madre soltera criolla que se ganaba la vida como costurera. En 1901, cuando Marie contaba 18 años, comenzó su carrera artística como pintora de porcelanas en la Fábrica Nacional de Porcelana de la ciudad de Sèvres. Más tarde se trasladó a París en 1902 para asistir a clases en la Académie Humbert, donde conoció al grupo de pintores cubistas. Con ellos expuso en el Salon des Indépendants y en el Salon d'Automne desde 1907 hasta 1911. La aproximación estética de Marie Laurencin se basó en la representación del concepto de "feminidad". Mediante atmósferas embriagadoras de tonos empolvados y aromas melancólicos, logró crear un estilo pictórico personal e inconfundible que ella denominó "Ninfismo", en referencia a las ninfas mitológicas. Durante la década de los años 20, Marie comenzó a trabajar también como diseñadora de decorados y vestuarios teatrales para las compañías de los Ballets Rusos, la Opéra-Comique y la Comédie-Française. Debido a la crisis económica, a partir de 1930 tuvo que sobrevivir dando clases de pintura. Murió a los 72 años en París el 8 de junio de 1956. En el año 1983, en homenaje al centenario de su nacimiento, se inauguró un museo dedicado por completo su figura en Nagano (Japón), que fue fundado por un devoto coleccionista japonés y donde hoy se albergan más de 500 obras, además de un extenso archivo documental. Algunas colecciones que también conservan sus cuadros son el Metropolitan Museum y el MOMA de Nueva York, la Tate Britain de Londres, el Museo Picasso de París, el Musée de l'Orangerie y el Musée d'Orsay de París, o el Moderna Museet en Estocolmo.

## MARIE LAURENCIN (1883-1956)

*"Self-portrait", 1908. Unknown location.*

On October 31, 1883, Post-Impressionist painter Marie Laurencin was born in Paris. She is considered one of the foremost figures within the Parisian avant-gardes of the first years of the twentieth century. She was linked to the group of the Section d'Or or Golden Section, a stream of Cubism following mathematical parameters in search of perfect harmony. Marie Laurencin was the daughter of a single Creole mother who made a living as a seamstress. In 1901, when Marie was 18 years old, she began her artistic career as a porcelain painter at the National Porcelain Factory in the city of Sèvres. She later moved to Paris in 1902 to attend classes at the Académie Humbert, where she met the group of Cubist painters. With them she exhibited at the Salon des Indépendants and in the Salon d'Automne from 1907 to 1911. The aesthetic approach of Marie Laurencin was based on the representation of the concept of "femininity". Through heady atmospheres of dusty tones and melancholic aromas, she managed to create a personal and unmistakable pictorial style that she called "Nymphism", in reference to mythological nymphs. During the decade of the 20s, Marie also began to work as a designer of sets and theatrical costumes for the companies of the Russian Ballets, the Opéra-Comique and the Comédie-Française. Due to the economic crisis, from 1930 on she had to survive giving painting classes. She died at 72 in Paris on June 8, 1956. In 1983, in homage to the centenary of her birth, a museum dedicated solely to her figure was inaugurated in Nagano (Japan), which was founded by a devoted Japanese collector and where today more than 500 works are housed, in addition to an extensive archive of documents. Some collections that also retain their paintings are the Metropolitan Museum and the MOMA Museum in New York, the Tate Britain in London, the Picasso Museum in Paris, the Musée de l'Orangerie and the Musée d'Orsay in Paris, or the Moderna Museet in Stockholm.







**ZINAIDA SEREBRIAKOVA (1884-1967)**

**"Autorretrato con foulard", 1911. Museo Estatal Pushkin de Bellas Artes, Moscú.**

La pintora rusa Zinaida Serebriakova, de soltera Lanceray, nació en diciembre de 1884 cerca de la ciudad de Járkov, en la actual Ucrania. Fue criada en el seno de una de las familias más cultas, artísticas y refinadas del Imperio Ruso: la familia Benois, de origen francés. Tuvo el privilegio de estudiar en la escuela de arte fundada por la Princesa Maria Tenisheva. Más tarde, viajó a París en 1905 para continuar su formación en la Académie de la Grande Chaumière. Con el estallido de la Revolución de Octubre en 1917, su marido murió de tifus en una cárcel bolchevique y ella tuvo que hacerse cargo de sus cuatro hijos. Fue una creadora extremadamente prolífica y su pintura se caracteriza por su sensualidad, destacando una pincelada cálida y vibrante. Los temas que abordó fueron los paisajes rurales protagonizados por campesinas locales, las escenas domésticas y el retrato, donde su talento brilló de manera excepcional. En 1924 se trasladó a París y no pudo regresar a la Unión Soviética hasta 1965, cuando ya había cumplido 80 años. Fue con motivo de su gran exposición retrospectiva en Moscú, organizada gracias a la ayuda de una de sus hijas, donde expuso más de 250 obras y recibió grandes elogios de la crítica. Dos años más tarde, sufrió un derrame cerebral en París y falleció el 19 de septiembre de 1967. En las últimas décadas su trabajo se ha revalorizado de manera meteórica gracias al impulso e inversión de los coleccionistas de arte rusos. Entre los museos que conservan sus cuadros se encuentra el Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, el Museo Pushkin de Moscú, la Galería Estatal Tretyakov en Moscú, el Museo de Arte Ruso en Kiev (Ucrania), el Donetsk Art Museum (Ucrania), el Museo de arte de Nizhni en Nóvgorod (Rusia), el Yaroslavl Art Museum (Rusia) o el Museo de Bellas Artes de Rostov (Rusia).

**ZINAIDA SEREBRIAKOVA (1884-1967)**

**"Self-portrait wearing a scarf", 1911. Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow.**

The Russian painter Zinaida Serebriakova, née Lanceray, was born in December 1884 near the city of Kharkov, in present-day Ukraine. She was raised in one of the most educated, artistic and refined families of the Russian Empire: the Benois family, of French origin. She had the privilege of studying at the art school founded by Princess Maria Tenisheva. Later, she traveled to Paris in 1905 to continue her training at the Académie de la Grande Chaumière. With the outbreak of the October Revolution in 1917, her husband died of typhus in a Bolshevik prison and she had to take care of her four children. She was an extremely prolific creator and her painting is characterized by her sensuality, highlighting a warm and vibrant brushstroke. The topics she addressed were rural landscapes starring local peasants, domestic scenes and the portrait, where her talent shone exceptionally. In 1924 she moved to Paris and could not return to the Soviet Union until 1965, when she had already turned 80. It was on the occasion of her great retrospective exhibition in Moscow, organized thanks to the help of one of her daughters, where she exhibited more than 250 works and received high praise from critics. Two years later, she suffered a stroke in Paris and died on September 19, 1967. In recent decades her work has been revalued meteorically thanks to the impulse and investment of Russian art collectors. Among the museums that retain their paintings are the Russian State Museum in St. Petersburg, the Pushkin Museum in Moscow, the Tretyakov State Gallery in Moscow, the Russian Art Museum in Kiev (Ukraine), the Donetsk Art Museum (Ukraine), the Nizhny Art Museum in Novgorod (Russia), the Yaroslavl Art Museum (Russia) or the Rostov Museum of Fine Arts (Russia).







#### AMRITA SHER-GIL (1913-1941)

*"Autorretrato como tahitiana", 1934. Colección privada.*

El 30 de enero de 1913 nació en Budapest la pintora húngaro-india Amrita Sher-Gil. Hoy en día está considerada una de las artistas más relevantes, valoradas e influyentes de la India. Fue hija de un lingüista pakistaní y una cantante de ópera húngara judía. Amrita comenzó su formación artística a los 16 años en París, primero tomó clases en la Académie de la Grande Chaumière y después estudió en la École des Beaux-Arts entre el año 1930 y 1934. Allí pudo conocer el trabajo de los pintores postimpresionistas franceses, como Paul Gauguin (1848-1903), cuyo trabajo en Tahití influyó decisivamente en los intereses artísticos de Amrita. A partir de estas inquietudes, ella inició un proceso de redescubrimiento de sus propias raíces culturales que le llevaron a viajar a la India en 1935 e investigar sobre las escuelas artísticas tradicionales del país. A través de lo que ella consideraba una predestinación, fue capaz de mostrar en su obra una empatía emocional hacia la sociedad hindú y estimular un vínculo interno con sus manifestaciones estéticas ancestrales. Por desgracia, el 5 de diciembre de 1941 sufrió un aborto espontáneo que le causó una peritonitis y murió con sólo 28 años en Lahore, antiguo Raj británico y actual Pakistán. El legado de Amrita Sher-Gil ha sido una gran influencia para varias generaciones de artistas indios y fue declarado "Tesoro de Arte Nacional" por el Gobierno de la India. La gran mayoría de sus cuadros se conservan en la National Art Gallery de Nueva Delhi, que alberga más de 100 obras suyas.

#### AMRITA SHER-GIL (1913-1941)

*"Self-portrait as Tahitian", 1934. Private collection.*

On January 30, 1913, the Hungarian-Indian painter Amrita Sher-Gil was born in Budapest. Today she is considered one of the most relevant, valued and influential artists of India. She was the daughter of a Pakistani linguist and a Hungarian Jewish opera singer. Amrita began her artistic training at the age of 16 in Paris, firstly she took classes at the Académie de la Grande Chaumière and then studied at the École des Beaux-Arts between 1930 and 1934. There she was able to learn about the work of French Post-Impressionist painters, like Paul Gauguin (1848-1903), whose work in Tahiti had a decisive influence on Amrita's artistic interests. From these concerns, she began a process of rediscovering her own cultural roots that led her to travel to India in 1935 and investigate the traditional art schools of the country. Through what she considered predestination, she was able to show in her work an emotional empathy towards Hindu society and stimulate an internal bond with their ancestral aesthetic manifestations. Unfortunately, on December 5, 1941 she suffered a miscarriage that caused peritonitis and died when she was only 28 years old in Lahore, former British Raj and present-day Pakistan. The legacy of Amrita Sher-Gil has been a great influence for several generations of Indian artists and was declared "National Art Treasure" by the Government of India. The vast majority of her paintings are preserved in the National Art Gallery of New Delhi, which houses more than 100 of her works.





## EMILY CARR (1871-1945)

*"Autorretrato"*, c. 1938. Galería Nacional de Canadá, Ottawa.

El 13 de diciembre de 1871 nació en Victoria, British Columbia, la pintora y escritora canadiense Emily Carr. Está considerada hoy en día una pionera del paisajismo modernista en Canadá y es una figura cultural icónica nacional. Sus obras más reconocidas son los cuadros en los que representó una visión mítica de la naturaleza salvaje canadiense y de las manifestaciones artísticas indígenas de la Costa Noroeste del Pacífico. Nació en una familia numerosa de inmigrantes británicos presbiterianos y se quedó huérfana a los 17 años. Dos años más tarde, inició sus estudios artísticos en el Art Institute de San Francisco (California) y en 1899 se trasladó a Londres para estudiar en la Westminster School of Art. En 1910 viajó a París para asistir a la Académie Colarossi, donde conoció las técnicas postimpresionistas y fauvistas. Al regresar a Canadá, entró en contacto con el "Group of Seven", un influyente colectivo de paisajistas canadienses fundado en 1920, que defendía una reconexión con las tierras vírgenes de su país y con la vida original de las tribus nativas norteamericanas. En los trabajos de su última década, Emily Carr reflejó una avanzada preocupación ecologista por el impacto medioambiental de las industrias sobre la naturaleza y la vida de la población indígena. Murió de un infarto a los 73 años el 2 de marzo de 1945. Su obra se conserva en la Galería Nacional de Canadá en Ottawa, la Galería de Arte de Vancouver, el Musée des Beaux-Arts de Montréal, el Museo Royal British Columbia en Victoria, la Galería de Arte de Greater Victoria, o la Colección de Arte Canadiense McMichael en Kleinburg (Ontario).

## EMILY CARR (1871-1945)

*"Self-portrait"*, c. 1938. National Gallery of Canada, Ottawa.

On December 13, 1871, Canadian painter and writer Emily Carr was born in Victoria, British Columbia. She is considered today a pioneer of Modernist landscaping in Canada, where she is a national iconic cultural figure. Her most recognized works are her paintings in which she depicted a mythical vision of Canadian wildlife and the indigenous artistic manifestations of the Pacific Northwest Coast. She was born in a large family of British Presbyterian immigrants and became an orphan at the age of 17. Two years later, she began her artistic studies at the San Francisco Art Institute (California) and in 1899 she moved to London to study at the Westminster School of Art. In 1910 she traveled to Paris to attend the Académie Colarossi, where she learned the Post-Impressionist and Fauvist techniques. Upon returning to Canada, she came into contact with the "Group of Seven," an influential group of Canadian landscape painters, founded in 1920, who advocated a reconnection with the unspoiled lands of her country with the original life of Native American tribes. In the work of her last decade, her work reflected an advanced environmental concern about the environmental impact of industries on nature and life of the indigenous population. She died of a heart attack at the age of 73 on March 2, 1945. Her work is preserved in the National Gallery of Canada in Ottawa, the Vancouver Art Gallery, the Musée des Beaux-Arts de Montréal, the Royal British Columbia Museum in Victoria, the Art Gallery of Greater Victoria, or the McMichael Canadian Art Collection in Kleinburg (Ontario).







## **LLUÏSA VIDAL (1876-1918)**

**"Autorretrato", c. 1899. Museu Nacional d'Art de Catalunya MNAC, Barcelona.**

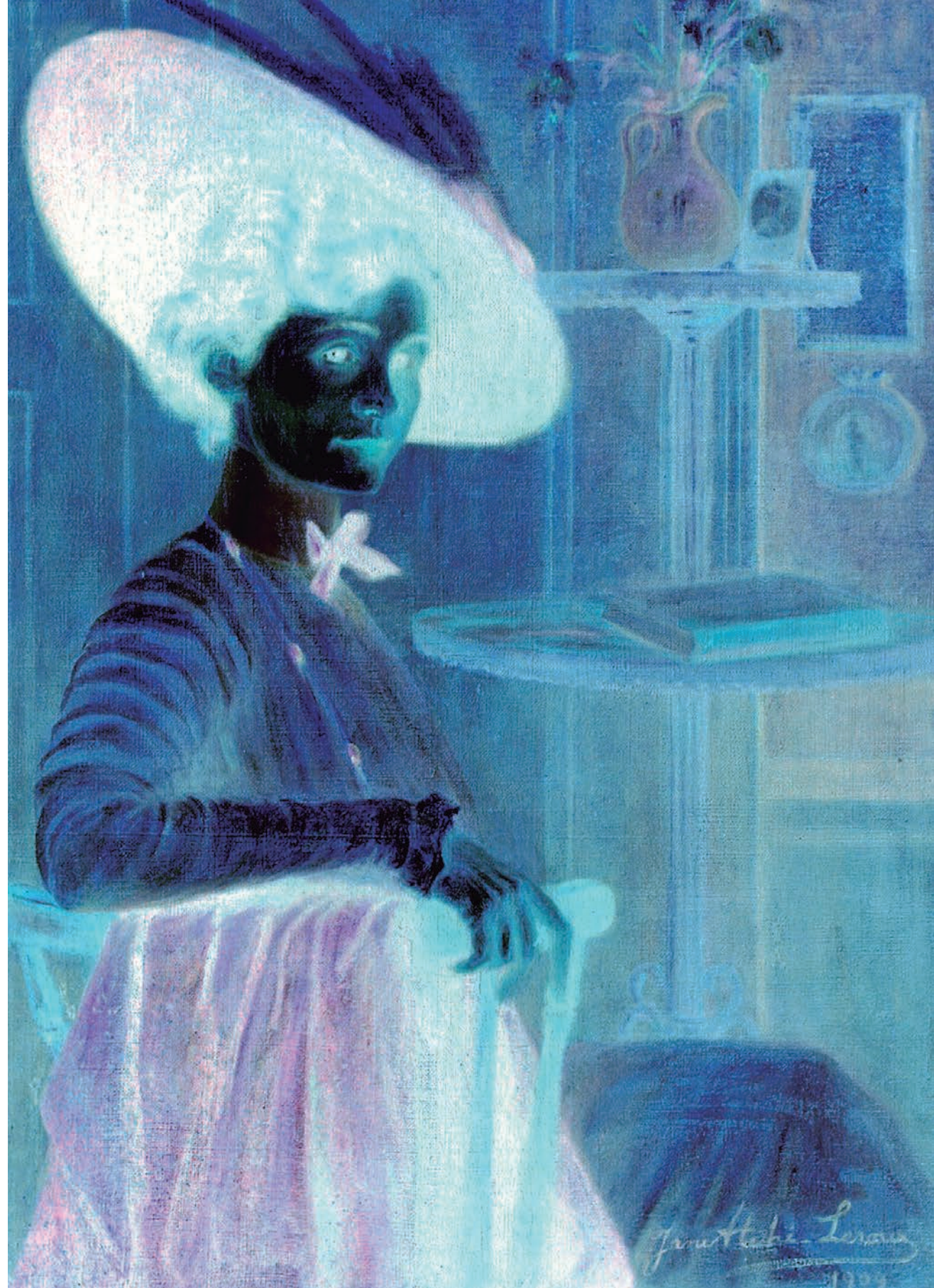
El 2 de abril de 1876 nació en Barcelona la pintora Lluïsa Vidal, en una familia numerosa acomodada y culta perteneciente a la alta burguesía catalana. Tanto ella como el resto de sus hermanas disfrutaron de una educación erudita y artística, recibiendo el apoyo paterno para desarrollar carreras profesionales. Su debut como pintora tuvo lugar en 1898, cuando participó a los 22 años en la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona y recibió una mención de honor por un cuadro que hoy se encuentra desaparecido. Ese mismo año, celebró su primera muestra individual en la histórica Sala Parés, consiguiendo un gran éxito de público y prensa. En 1900 visitó con sus padres la Exposición Universal de París y decidió trasladarse allí para perfeccionar su formación en la Académie Julian. La pintura de Lluïsa se inscribe estilísticamente dentro de la segunda corriente del modernismo catalán. Además de recibir encargos por parte de una buena clientela, también se dedicó a la docencia en su propio taller en Barcelona, donde tenía instalada una academia de pintura y dibujo. Fue una de las contadas artistas españolas que consiguió ganarse por méritos propios el respeto y el trato igualitario dentro de un mundo dominado íntegramente por hombres, aunque su pintura era calificada con frecuencia como "demasiado viril". Por desgracia, el 22 de octubre de 1918 murió de gripe con sólo 42 años, cuando se encontraba en plena madurez creativa. Fue una artista muy prolífica cuyas obras hoy en día siguen en paradero desconocido o no están inventariadas en los almacenes de los centros, además de haber sufrido manipulaciones para atribuir las a otros artistas masculinos coetáneos más cotizados, como Ramón Casas (1866-1932). Su mayor reconocimiento póstumo tuvo lugar en el año 2016, cuando el Museu Nacional d'Art de Catalunya le dedicó una gran retrospectiva comisariada por Consol Oltra (Barcelona, 1959), gracias a quien se localizaron en diversas colecciones privadas extranjeras algunos cuadros que se encontraban descatalogados.

## **LLUÏSA VIDAL (1876-1918)**

**"Self-portrait", c. 1899. National Art Museum of Catalonia MNAC, Barcelona.**

On April 2, 1876, the painter Lluïsa Vidal was born in Barcelona, to a large and well-educated family belonging to the Catalan high bourgeoisie. Both she and the rest of her sisters enjoyed a scholarly and artistic education, receiving parental support to develop professional careers. Her debut as a painter took place in 1898, when she participated, at the age of 22, in the 4th Exhibition of Fine Arts and Artistic Industries of Barcelona and received an honorable mention for a painting that is now missing. That same year, she held her first solo exhibition in the historic "Sala Parés", achieving great success in the public and press. In 1900 she visited, alongside her parents, the Paris Exposition and then decided to move there to perfect her training at the Académie Julian. Lluïsa's painting is stylistically inscribed within the second current of Catalan Modernism. In addition to receiving orders from good clientele, she also dedicated herself to teaching in her own workshop in Barcelona, where she had installed an academy of painting and drawing. She was one of the few Spanish female artists who managed to earn respect and equal treatment within a world dominated entirely by men, on her own merits, although her painting was often described as "too manly." Unfortunately, on October 22, 1918 she died from the flu at only 42 years, when she was in full creative maturity. She was a very prolific artist whose works today remain unknown or not inventoried in the warehouses of the centers, in addition to having suffered manipulations to attribute them to other more sought-after contemporary male artists, such as Ramón Casas (1866-1932). Her greatest posthumous recognition took place in 2016, when the National Art Museum of Catalonia dedicated a large retrospective exhibition curated by Consol Oltra (Barcelona, 1959), thanks to whom some of the paintings that were located in various foreign private collections were catalogued.





Janet L. Loring  
1999



#### JANE ATCHÉ (1872-1937)

**"Autorretrato con sombrero", 1909. Musée du Pays rabastinois, Rabastens, Francia.**

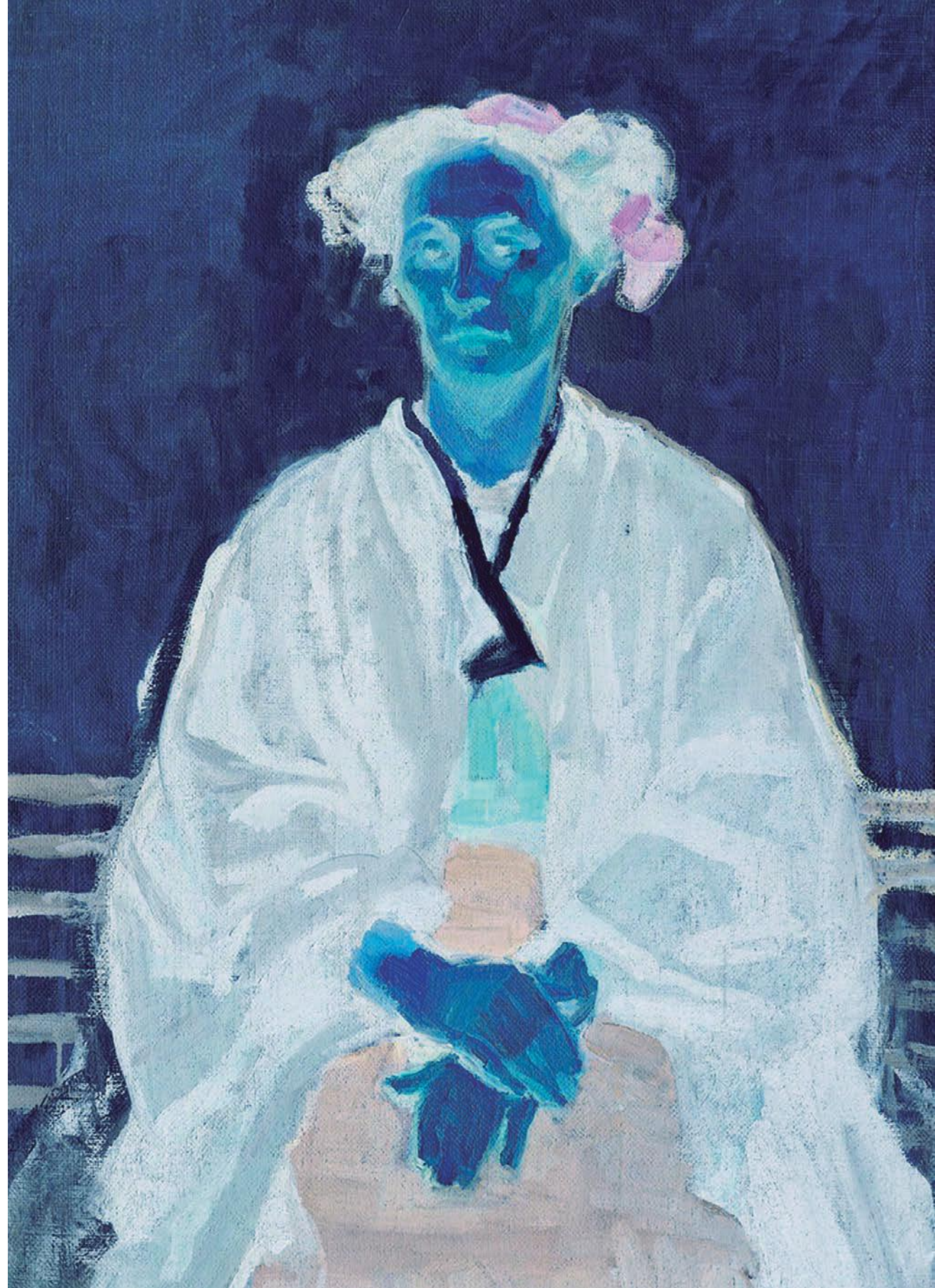
El 16 de agosto de 1872 nació en Toulouse la pintora, diseñadora gráfica e ilustradora art-nouveau Jane Atché. Debutó profesionalmente con 24 años en la primer exposición de carteles artísticos celebrada en Reims en 1896, junto a figuras como Toulouse-Lautrec (1864-1901) y Alphonse Mucha (1860-1939). En esta exposición, Jane presentó el conocido anuncio para la marca de cigarrillos JOB, que obtuvo un éxito inmediato entre el público y que aún hoy es una imagen icónica. Desde entonces, Jane no cesó de recibir encargos de todo tipo de empresas y revistas, como el magazine literario y artístico alemán "Jugend" o la marca de bicicletas Peugeot. Al mismo tiempo, entre 1897 y 1904, expuso en el Salón parisino sus trabajos litográficos, calcográficos y pictóricos. Sus diseños modernistas celebraban una feminidad sensual y exaltada, donde las tipografías formaban parte intrínseca de la composición visual de una manera muy innovadora. En 1902 recibió una mención de honor en el Salón de la Société des Artistes Français. Tras contraer matrimonio en 1905, ese mismo año murió su hermana y dos años después su padre, por lo que poco a poco fue desapareciendo de la vida pública, aunque no cesó su actividad creativa. Murió a los 34 años tras una corta enfermedad el 6 de febrero de 1937 en París. Su legado se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia y en el Musée du Pays rabastinois en Rabastens (L'Occitanie), donde se celebró su primera exposición retrospectiva en el año 2008.

#### JANE ATCHÉ (1872-1937)

**"Self-portrait with hat", 1909. Museum of Pays Rabastinois, Rabastens, France.**

On August 16, 1872, the Art Nouveau illustrator, painter and graphic designer Jane Atché was born in Toulouse. She debuted professionally at 24 years old in the first exhibition of artistic posters held in Reims in 1896, along with figures such as Toulouse-Lautrec (1864-1901) and Alphonse Mucha (1860-1939). In this exhibition, Jane presented the well-known advertisement for the JOB brand of cigarettes, which obtained immediate success among the public and is still an iconic image. Since then, Jane did not stop receiving orders from all kinds of companies and magazines, such as the German literary and artistic magazine "Jugend" or the Peugeot bicycle brand. At the same time, between 1897 and 1904, she exhibited her lithographic, chalcographic and pictorial works at The Salon. Her modernist designs celebrated a sensual and exalted femininity, where typographies were an intrinsic part of the visual composition in a very innovative way. In 1902 she received an honorable mention at "Le Salon de la Société des Artistes Français". After getting married in 1905, that same year her sister died and two years later her father, so she gradually disappeared from public life, although her creative activity did not cease. She died at 34 years old after a short illness on February 6, 1937 in Paris. Her legacy is conserved in the National Library of France and in the Museum of Pays Rabastinois, in Rabastens (L'Occitanie), where her first retrospective exhibition was held in 2008.







#### **BRONCIA KOLLER-PINELL (1863-1934)**

**"Autorretrato", 1910. Galería Estatal de Baja Austria, Krems an der Donau.**

El 23 de febrero de 1863 nació en Sanok, actual Polonia, la pintora austríaca Broncia Koller-Pinell, nacida Bronizlawa Pineles. Su trabajo pictórico es difícil de clasificar por el eclecticismo que desplegó a lo largo una trayectoria profesional de más de cuatro décadas, en la que abordó diferentes lenguajes artísticos como el Modernismo vienes, el Expresionismo o la Nueva Objetividad. Broncia perteneció a una familia judía ortodoxa que trasladó su residencia a Viena en 1870. Comenzó a tomar clases particulares en 1881 con el pintor austríaco Alois Delug (1859-1930), profesor de la Academia de Bellas Artes de Viena, que hoy es recordado por ser uno de los responsables de rechazar a Adolf Hitler en su ingreso a esta Academia. Broncia continuó su formación en la "Damenakademie" de la Asociación de Artistas de Munich entre 1885 y 1887. Debutó en el año 1888 en la Exposición Internacional de Arte de Viena. Sus primeros éxitos llegaron con las exposiciones en la Vienna Künstlerhaus en 1892, en el Glaspalast de Munich en 1893 y en la Kunstverein de Leipzig en 1894. Dos años más tarde y a pesar del rechazo de su familia, Broncia contrajo matrimonio con el médico católico Hugo Koller (1867-1949), con quien estableció su residencia en Viena. En esta ciudad, tomó contacto con el círculo multidisciplinar de la "Wiener Secession", como el pintor Gustav Klimt (1862-1918) o el arquitecto y diseñador Josef Hoffmann (1870-1956). En 1904, los Koller se trasladaron a la localidad austríaca de Oberwaltersdorf, en Baden, donde su hogar se convirtió en un lugar de encuentros artísticos. Su hijo, Rupert Koller (1896-1976), fue un músico que contrajo matrimonio con Anna Mahler (1904-1988), escultora e hija del célebre compositor, a quien Broncia retrató de niña en uno de sus cuadros. Broncia Koller-Pinell murió a los 71 años en Oberwaltersdorf el 26 de abril de 1934. Algunas obras suyas se conservan en la Galería Belvedere en Viena y en la Colección particular Eisenberger (New Jersey, Nueva York).

#### **BRONCIA KOLLER-PINELL (1863-1934)**

**"Self-portrait", 1910. Gallery of Lower Austria, Krems an der Donau.**

On February 23, 1863, the Austrian painter Broncia Koller-Pinell, née Bronizlawa Pineles, was born in Sanok, present-day Poland. Her pictorial work is difficult to classify by the eclecticism that she displayed throughout a professional career of more than four decades, in which she approached different artistic languages such as Viennese Modernism, Expressionism or the New Objectivity. Broncia belonged to an Orthodox Jewish family who moved their residence to Vienna in 1870. She began taking private lessons in 1881 with the Austrian painter Alois Delug (1859-1930), a professor at the Academy of Fine Arts in Vienna, who today is remembered for being one of those responsible for rejecting Adolf Hitler in his admission to this Academy. Broncia continued her training in the "Damenakademie" of the Munich Artists Association between 1885 and 1887. She debuted in 1888 at the Vienna International Art Exhibition. Her first successes came with the exhibitions at the Vienna Künstlerhaus in 1892, at the Glaspalast in Munich in 1893 and at the Kunstverein in Leipzig in 1894. Two years later and despite her family's rejection, Broncia married the Catholic doctor Hugo Koller (1867-1949), with whom she established her residence in Vienna. In this city, she made contact with the multidisciplinary circle of the "Wiener Secession", such as the painter Gustav Klimt (1862-1918) or the architect and designer Josef Hoffmann (1870-1956). In 1904, the Kollers moved to the Austrian town of Oberwaltersdorf in Baden, where their home became a place of artistic encounters. Her son, Rupert Koller (1896-1976), was a musician who married Anna Mahler (1904-1988), sculptor and daughter of the famous composer, whom Broncia portrayed as a child in one of her paintings. Broncia Koller died at the age of 71 in Oberwaltersdorf on April 26, 1934. Some of her works are preserved in the Österreichische Galerie Belvedere in Vienna and in the Eisenberger Private Collection (New Jersey, New York).





## ROMAINE BROOKS (1874-1970)

**"Al borde del mar" (Autorretrato), 1914. Centro Georges Pompidou, París.**

La pintora estadounidense Beatrice Romaine Goddard, conocida como Romaine Brooks, nació el 1 de mayo de 1874 en Roma, Italia. Está considerada una artista pionera en la representación de la temática transgénero y fue precursora en la exploración de la identidad lésbica, que en su época formaba parte de una subcultura marginal. Romaine se crió en el seno de una familia adinerada e inestable. Su infancia estuvo marcada por el alcoholismo de su padre y su posterior abandono familiar; así como por la enfermedad mental de su hermano mayor y el desequilibrio emocional de su madre. Romaine estudió interna en un colegio episcopal situado en Burlington, New Jersey. Cuando cumplió 21 años, en contra de los deseos de su madre, se estableció en París para tomar clases de canto y música. Tres años más tarde, comenzó su formación pictórica en la Scuola Nazionale de Roma, donde fue la única mujer en la clase de dibujo del natural. Su pintura se caracteriza por seguir una estética personal, asentada al margen de las tendencias vanguardistas del arte de su época. Sus cuadros más conocidos son los retratos que realizó de mujeres andróginas con vestimenta masculina, donde la atmósfera fría que rodea a los personajes está cargada siempre de un aire plomizo y tormentoso. Esta paleta cenicienta que invade sus obras tiene un sentido simbólico, alude al aislamiento y a la independencia. En su momento los críticos de arte no apreciaron como merecía su innovador trabajo, que fue ignorado y olvidado, por lo que dejó su actividad creativa en los años 30. Tras haber sido abandonada por su pareja, la escritora Natalie Clifford Barney (1876-1972), Romaine se recluyó en Niza (Francia), donde murió sola a los 96 años el 7 de diciembre de 1970. Tras su fallecimiento, en la década de los años 80, con el resurgir de la pintura figurativa y el interés por los temas artísticos de género, su obra fue redescubierta y comenzó a revalorizarse. La mayor parte de sus cuadros y dibujos se conservan en el Museo Smithsonian de Washington D.C., los cuales fueron donados por ella misma dos años antes de fallecer.

## ROMAINE BROOKS (1874-1970)

**"At the Seaside" (Self-Portrait), 1914. Centre Georges Pompidou, París.**

The American painter Beatrice Romaine Goddard, known as Romaine Brooks, was born on May 1, 1874 in Rome, Italy. She is considered a pioneering artist in the representation of the transgender theme and was a forerunner in the exploration of lesbian identity, which was once part of a marginal subculture. Romaine grew up in a wealthy and unstable family. Her father's alcoholism and subsequent family abandonment, as well as the mental illness of her older brother and the emotional imbalance of her mother marked her childhood. Romaine studied in-house at an episcopal college located in Burlington, New Jersey. When she turned 21, against her mother's wishes, she settled in Paris to take singing and music lessons. Three years later, she began her pictorial training at the Scuola Nazionale in Rome, where she was the only female student in her life class. Her painting is characterized by developing a very personal aesthetic, placed outside the trends of avant-garde art of her time. Her best-known paintings are the portraits she made of androgynous women in male attire, where the cold atmosphere surrounding the characters is always loaded with a leaden and stormy air. This ashen palette that invades her works has a symbolic meaning one that alludes to isolation, and at the same time to independence. At the time, art critics did not appreciate in the way she deserved for her innovative work, which was ignored and forgotten, so she abandoned her creative activity in the late 1930s. After being abandoned by her partner, writer Natalie Clifford Barney (1876-1972), Romaine lived in Nice (France), where she died alone at 96 on December 7, 1970. Several years after her death, in the 1980s, with the resurgence of figurative painting and interest in artistic gender issues, her work was rediscovered and began to be revalued. Most of her paintings and drawings are preserved in the Smithsonian American Art Museum in Washington D.C., which were donated by herself two years before her death.





GERDA  
WEGNER, IN THE  
MOONLIGHT, 1938

## GERDA WEGENER (1886-1940)

**"De camino a Anacapri" (autorretrato con Lili), 1922.**  
**Colección privada.**

El 15 de marzo de 1886 nació en Hammelev la pintora y dibujante modernista danesa Gerda Wegener, de soltera Gottlieb. Su padre fue un sacerdote luterano muy estricto que asfixió con sus dogmas la infancia de su hija. Gerda ingresó con 17 años en la Real Academia de Bellas Artes Danesa. Allí fue donde conoció a su marido, el pintor Einar Wegener (1882-1931), con quien se casó a los 18 años en 1904. El matrimonio viajó por Italia durante un tiempo, hasta que finalmente se asentaron en París en 1912. El trabajo como dibujante de Gerda disfrutó de éxito y fue publicado en revistas de moda como "Vogue" o "La Vie Parisienne". También se especializó en ilustrar literatura erótica, como en el caso del libro de Casanova "Une Aventure d'Amour à Venise" (1927). Fue en aquella época cuando el marido de Gerda adquirió conciencia de su condición de mujer transgénero, comenzó a travestirse y adoptó una identidad femenina tomando el nombre de Lili Elbe. Lili se convirtió entonces en la modelo de los cuadros de Gerda, siendo los primeros retratos de la historia donde es representada una persona transgénero. La relación entre ambas mujeres continuó en el tiempo y transgredió cualquier ideal heteronormativo. En 1930, Lili se convirtió en la segunda persona en someterse a varias intervenciones quirúrgicas para cambiar de sexo. Como consecuencia de esta cirugía experimental, murió al año siguiente a la edad de 48 años. Gerda falleció 10 años más tarde a los 54 años, el 28 de julio de 1940. La historia de Lili y Gerda se hizo mundialmente célebre a partir del bestseller "La chica danesa" (2000) del escritor estadounidense David Ebershoff, que fue llevada al cine en el año 2015 por el cineasta británico Tom Hooper y recibió multitud de premios en varios festivales internacionales. A partir del éxito global de este film, el trabajo creativo de Gerda fue históricamente rescatado y revalorizado, culminando este reconocimiento en una gran retrospectiva con más de 200 obras, celebrada en 2017 en el Museo de Arte Moderno Arken en Dinamarca.

## GERDA WEGENER (1886-1940)

**"On the Road to Anacapri" (self-portrait with Lili), 1922.**  
**Private collection.**

On March 15, 1886, the Danish modernist painter and illustrator Gerda Wegener, née Gottlieb, was born in Hammelev. Her father was a very strict Lutheran priest who suffocated his daughter's childhood with his dogmas. Gerda, at the age of 17, entered into the Royal Danish Academy of Fine Arts. It was there that she met her husband, the painter Einar Wegener (1882-1931), whom she married at the age of 18 in 1904. The couple traveled through Italy for a while, until they finally settled in Paris in 1912. Gerda's work as an illustrator enjoyed success and was published in fashion magazines such as "Vogue" or "La Vie Parisienne". She also specialized in illustrating erotic literature, like the Casanova's book "Une Aventure d'Amour à Venise" (1927). It was at that time, Gerda's husband became aware of her status as a transgender woman, and began to cross-dress and adopted a female identity taking the name of Lili Elbe. Lili then became the model of Gerda's paintings, being the first portraits of art history where a transgender person was represented. The relationship between both women continued over time and transgressed any heteronormative ideal. In 1930, Lili became the second person to undergo the process of a sex change through several surgical procedures. As a result of this experimental surgery, she died the following year at the age of 48. Gerda died 10 years later at the age of 54, on July 28, 1940. The story of Lili and Gerda became world famous after the bestseller "The Danish Girl" (2000) by the American writer David Ebershoff, which was adapted to film in 2015 by British filmmaker Tom Hooper and received many awards in several International festivals. Because of the global success of this film, Gerda's creative work was historically rescued and revalued, culminating this recognition in a large retrospective exhibition with more than 200 works, held in 2017 at the Arken Museum of Modern Art in Denmark.







#### FLORINE STETTHEIMER (1871-1944)

"Retrato de familia, II", 1933. Museo de Arte Moderno MOMA, Nueva York.

El 29 de agosto de 1871 nació en Rochester, Nueva York, la pintora, poeta y diseñadora estadounidense Florine Stettheimer. Su madre, Rosetta Walter (1841-1935), perteneció a una familia judío-alemana de la alta sociedad neoyorquina. Su padre, Joseph Stettheimer (1841-c. 1897), fue un banquero alemán que abandonó a su familia y huyó a Australia, por lo que Florine fue criada en un ambiente matriarcal. Comenzó su formación en 1892 en la Art Students League de Nueva York, donde se graduó cuatro años más tarde. Después vivió durante varios años en Berlín, Munich y París, hasta el estallido de la I Guerra Mundial que forzó su regreso a los Estados Unidos. Durante la década de los años 20, Florine se convirtió en una celebridad en Manhattan, gracias a los encuentros artísticos que organizaba para los intelectuales del momento junto a dos de sus hermanas, Caroline (Carrie) y Henrietta (Ettie). El lenguaje pictórico de Florine Stettheimer fue muy poco convencional y ecléctico. La historiadora del arte Linda Nochlin (1931-2017) definió el estilo extravagante y vital de Florine como "Rococó subversivo". En este "Retrato de familia", que ella consideraba su obra maestra, se representó vestida con un traje pantalón acompañada por su madre y sus dos hermanas. Al fondo del cuadro podemos intuir un skyline neoyorkino imaginario con el Edificio Chrysler y la Estatua de la Libertad. Florine murió de cáncer a los 72 años en un hospital de Nueva York el 11 de mayo de 1944. Dos años más tarde, Marcel Duchamp (1887-1968) organizó una exposición retrospectiva póstuma de Florine en el MOMA de Nueva York, siendo la primera retrospectiva dedicada a una mujer en este museo. Sin embargo, su figura no obtuvo un reconocimiento internacional hasta que el Whitney Museum of Art le dedicó otra muestra en 1995. Actualmente sus cuadros se conservan en el MOMA, el MET y el Museo Brooklyn de Nueva York, el Museo de Bellas Artes de Boston, el Detroit Institute of Arts, el Museo de Arte de Filadelfia, Museo de Arte de Baltimore (Maryland), o el Art Institute de Chicago.

#### FLORINE STETTHEIMER (1871-1944)

"Family portrait, II", 1933. MOMA Museum, New York.

On August 29, 1871, the American painter, poet and designer Florine Stettheimer was born in Rochester, New York. Her mother, Rosetta Walter (1841-1935), belonged to a Jewish-German family of New York high society. Her father, Joseph Stettheimer (1840-c. 1897), was a German banker who abandoned her family and fled to Australia, so Florine was raised in a matriarchal environment. She began her training at the Art Students League in New York in 1892, where she graduated four years later. Then she lived for several years in Berlin, Munich and Paris, until the outbreak of World War I, which forced her to return to the United States. During the 20s, Florine became a celebrity in Manhattan, thanks to the artistic meetings she organized for the intellectuals of the moment, along with two of her sisters, Caroline (Carrie) and Henrietta (Ettie). The pictorial language of Florine Stettheimer was very unconventional and eclectic. Art historian Linda Nochlin (1931-2017) defined Florine's extravagant and vital style as "Rococo Subversive." In this "Family portrait", which she considered her masterpiece, she represented herself dressed in a pantsuit accompanied by her mother and her two sisters. At the bottom of the picture we can intuit an imaginary New York skyline with the Chrysler Building and the Statue of Liberty. Florine died from cancer at the age of 72 in a New York hospital on May 11, 1944. Two years later, Marcel Duchamp (1887-1968) organized a posthumous retrospective exhibition of Florine at the MOMA in New York, being the first retrospective dedicated to a woman in this museum. However, her figure did not gain international recognition until the Whitney Museum of Art dedicated another exhibition in 1995. Currently her paintings are preserved in the MOMA, the MET and the Brooklyn Museum in New York, the Museum of Fine Arts in Boston, the Detroit Institute of Arts, the Philadelphia Museum of Art, the Baltimore Museum of Art (Maryland) or the Art Institute of Chicago.





**MARY ELIZABETH TRIPE (1870-1939)**

**"Autorretrato", c. 1934. Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa, Wellington.**

La pintora neozelandesa Mary Elizabeth Tripe, de soltera Richardson, nació el 14 de septiembre de 1870 en Christchurch, en la Isla Sur. Se formó en la Canterbury School of Art de Christchurch y después se graduó en 1890 en la Wellington School of Design (WSD), donde también impartió clases como docente hasta que contrajo matrimonio en 1900. Su pintura comenzó siguiendo el movimiento impresionista y con el tiempo fue adquiriendo una estética modernista basada en una sólida construcción en el dibujo. Se especializó en el género del retrato y a lo largo de su carrera plasmó en sus cuadros a figuras célebres de la sociedad neozelandesa de principios del siglo XX, como juristas y políticos. En 1893 se convirtió en la primera mujer elegida miembro del consejo de la Academia de Bellas Artes de Nueva Zelanda y también fue una figura decisiva en la fundación del Museo de Nueva Zelanda Te Papa Tongarewa situado en Wellington, donde se conservan la mayoría de sus obras. Murió en su casa de Wellington a los 69 años el 21 de septiembre del año 1939.

**MARY ELIZABETH TRIPE (1870-1939)**

**"Self-portrait", c. 1934. Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa, Wellington.**

New Zealand painter Mary Elizabeth Tripe, née Richardson, was born on September 14, 1870 in Christchurch, on the South Island. She trained at the Canterbury School of Art in Christchurch and later graduated in 1890 from the Wellington School of Design (WSD), where she also taught as a teacher until she married in 1900. Her artistic painting began following the impressionist movement and eventually she acquired a modernist aesthetic based on a solid construction in drawing. She specialized in the genre of portraiture and throughout her career she captured in her paintings famous figures of New Zealand society of the early twentieth century, such as jurists and politicians. In 1893 she became the first female elected member of the council of the Academy of Fine Arts of New Zealand; she was also a decisive figure in the foundation of the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa located in Wellington, where most of her works are preserved. She died at her home in Wellington at the age of 69 on September 21, 1939.







## **NATALIA GONCHAROVA (1881-1962)**

***"Autorretrato con lirios amarillos", 1907. Galería Estatal Tretyakov, Moscú.***

La pintora cubo-futurista rusa Natalia Goncharova nació cerca de Tula en el verano de 1881. Fue una de las figuras líderes dentro del movimiento vanguardista ruso anterior a la Revolución soviética. Se crió en un entorno social de la alta burguesía rural de su país y fue biznieta del novelista Alexander Pushkin (1799-1836). Comenzó su formación artística en 1901 en la "Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú", donde su padre se había graduado como arquitecto. Allí conoció al pintor Mijaíl Lariónov (1881-1964), que se convirtió en su pareja sentimental y artística durante el resto de su vida. Junto a él y otros compañeros expulsados de la escuela por cuestiones políticas, fundó en 1910 el grupo "Sota de Diamantes". La pintura de Goncharova entonces bebía de influencias primitivistas, basada en la artesanía popular y el folclore de su país. Su lenguaje fue evolucionando hacia otras corrientes más vanguardistas, como el cubismo francés y el futurismo italiano. A partir de estos movimientos desarrolló junto a Lariónov un nuevo estilo artístico que denominaron "Rayonismo", llamado así por construir el espacio pictórico con rayos de colores ordenados en secuencias dinámicas. En 1914 inició una larga colaboración con Sergei Diáguilev (1872-1929), fundador de los Ballets Rusos, realizando las escenografías y los diseños de vestuario de sus espectáculos. En 1919 Goncharova y su marido se establecieron en París, donde participó en el Salón d'Automne y el Salon des Indépendants. Los últimos años de su vida los pasó en la pobreza, debilitada a causa de una artritis reumatoide y recluida en su apartamento parisino, donde murió a los 81 años el 17 de octubre de 1962. Sus obras hoy se conservan en el MET y el MOMA de NY, el LACMA de Los Ángeles, la Tate Gallery y el Victoria & Albert Museum de Londres, el Centro Pompidou de París, la Galería Tretyakov de Moscú, el Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid.

## **NATALIA GONCHAROVA (1881-1962)**

***"Self-portrait with yellow lilies", 1907. Tretyakov Gallery, Moscow.***

The Russian Cubo-Futurist painter Natalia Goncharova was born near Tula in the summer of 1881. She was one of the leading figures in the Russian avant-garde movement before the Soviet Revolution. She grew up in a social environment of the high rural bourgeoisie of her country and was the great-granddaughter of novelist Alexander Pushkin (1799-1836). She began her artistic training in 1901 at the "Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture", where her father had graduated as an architect. There she met the painter Mikhail Larionov (1881-1964), who became her sentimental and artistic partner for the rest of her life. Together with him and other fellow students who were expelled from school for political reasons, she founded the "Knave of Diamonds" group in 1910. Goncharova's painting then drew from primitivist influences, based on the folk crafts and folklore of her country. Her language was evolving towards other more avant-garde European currents, such as French Cubism and Italian Futurism. From these artistic movements, she developed with Larionov a new style that they called "Rayonism", named for building the pictorial space with rays of colors arranged in dynamic sequences. In 1914 she began a long collaboration with Sergei Diaguilev (1872-1929), founder of the Russian Ballets, carrying out the scenery and costume designs for his shows. In 1919 Goncharova and her husband settled in Paris, where she participated in the Salon d'Automne and the Salon des Indépendants. She spent the last years of her life in poverty, weakened by rheumatoid arthritis and held in her Parisian apartment, where she died at the age of 81 on October 17, 1962. Her works today are preserved at the MET and MOMA in New York, the LACMA in Los Angeles, the Tate Gallery and the Victoria & Albert Museum in London, the Center Pompidou in Paris, the Tretyakov Gallery in Moscow, the Russian State Museum in St. Petersburg, the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía and the Thyssen-Bornemisza National Museum in Madrid.







OLGA ROZANOVA (1886-1918)

"Estudio para un autorretrato", c. 1912. Museo de Arte Ivanovo, Rusia.

La artista cubo-futurista y suprematista Olga Rozanova nació cerca de Vladimir el 22 de junio de 1886. Está considerada una de las figuras más relevantes dentro las vanguardias rusas de la primera década del siglo XX. Fue una creadora volcada por completo en la experimentación y en las prácticas artísticas renovadoras revolucionarias que rechazaban toda tradición academicista. Su desarrollo artístico fue evolucionando desde un postimpresionismo de características neo-primitivistas, pasando por un futurismo ruso con elementos cubistas, hasta llegar al suprematismo. Inició su formación artística a los 18 años en la Escuela de Artes Aplicadas Stróganov de Moscú. En 1911 se instaló en San Petersburgo y comenzó a participar en exposiciones organizadas por la asociación "Unión de la Juventud" (*Soyuz Molodyozhi*). Entre 1916 y 1918 formó parte del grupo "Supremus", fundado por Malévit (1879-1935), donde también colaboró escribiendo textos teóricos. Con la Revolución soviética de 1917, Olga Rozanova se implicó activamente en la organización de talleres de arte estatales, como la iniciativa Proletkult (Organización Cultural Proletaria). Durante su último año de vida inventó una variante del suprematismo que denominó *Tsvetopis* y escribió algunos artículos polémicos sobre la anarquía en el arte. El 8 de noviembre de 1918 murió prematuramente con sólo 32 años a causa de una difteria. Sus obras se conservan en el MOMA de Nueva York, el Museo Estatal Ruso en San Petersburgo, la Galería Treiakov y el Museo del Kremlin en Moscú, el Museo de Bellas Artes de Ekaterimburgo, el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, el Museum Ludwig de Colonia, el Stedelijk Museum de Ámsterdam o el Museo Nacional de Arte de Ucrania.

OLGA ROZANOVA (1886-1918)

"Study for a Self-portrait", c. 1912. Ivanovo Art Museum, Russia.

The Cubo-Futurist and Suprematist artist Olga Rozanova was born near Vladimir on June 22, 1886. She is considered one of the most relevant figures in the Russian avant-gardes of the first decade of the twentieth century. She was a creator focused entirely on experimentation and revolutionary artistic practices that rejected every academic tradition. Her artistic development evolved from Post-impressionism of Neo-primitivist characteristics, to Russian Futurism with cubist elements, settling into Suprematism. She began her artistic training at the age of 18 at the Moscow Stroganov School of Applied Arts. In 1911 she settled in Saint Petersburg and began participating in exhibitions organized by the association "Union of Youth" (*Soyuz Molodyozhi*). Between 1916 and 1918 she was part of the "Supremus" group, founded by Malevich (1879-1935), where she also collaborated writing theoretical texts. With the Soviet Revolution of 1917, Olga Rozanova was actively involved in the organization of state art workshops, such as the Proletkult initiative (Proletarian Cultural Organization). During the last year of her life she invented a variant of Suprematism that she called 'Tsvetopis' and wrote some controversial articles on anarchy in art. On November 8, 1918 she died prematurely at only 32 years old because of diphtheria. Her works are preserved in the MOMA of New York, the Russian State Museum in St. Petersburg, the Tretyakov Gallery and the Kremlin Museum in Moscow, the Ekaterinburg Museum of Fine Arts, the Thyssen-Bornemisza National Museum in Madrid, the Ludwig Museum in Cologne, the Stedelijk Museum in Amsterdam or the National Art Museum of Ukraine.





**ALICE BAILLY (1872-1938)**

**"Autorretrato", 1917. National Museum of Women in the Arts, NMWA, Washington D.C.**

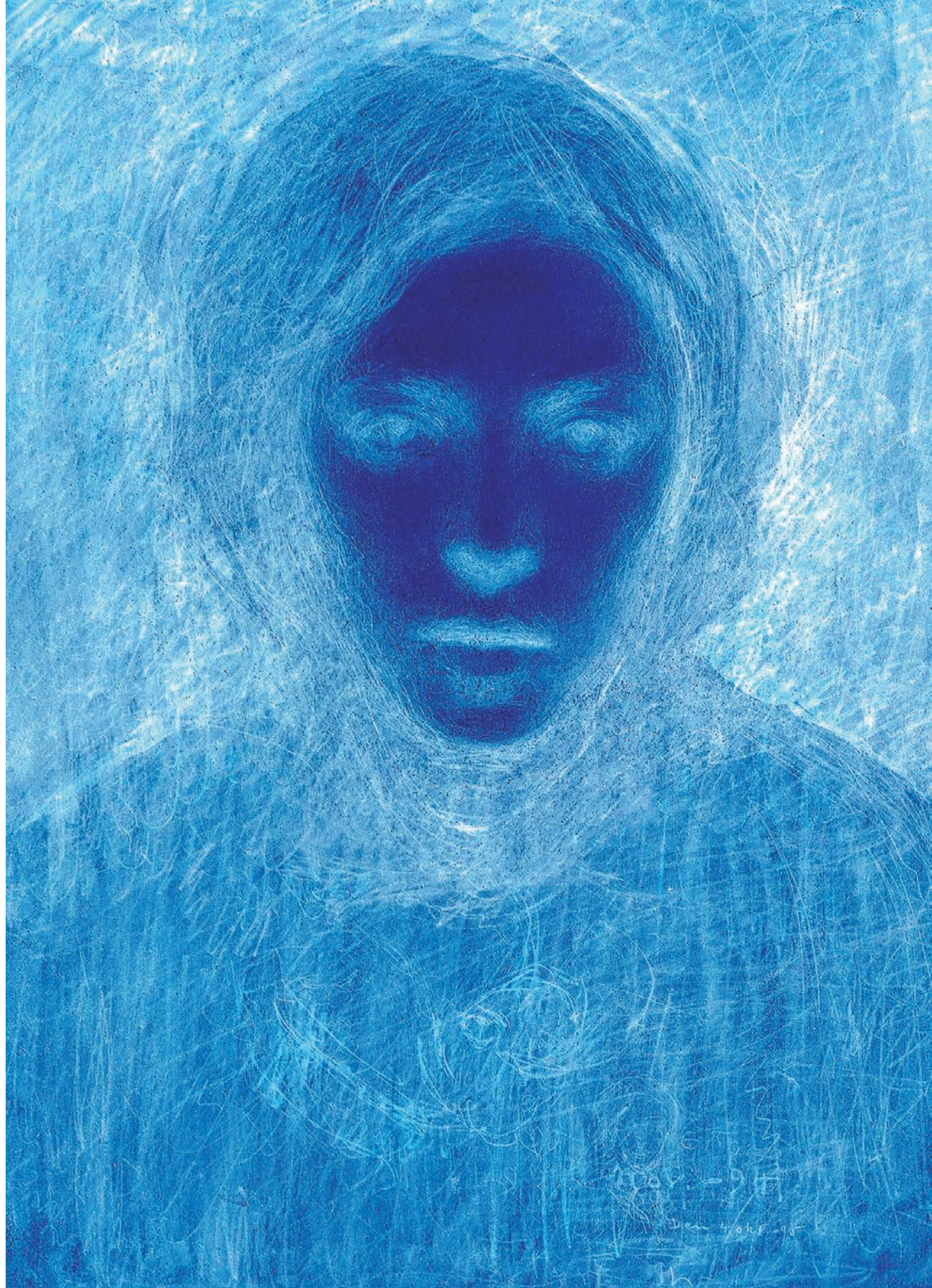
El 25 de febrero de 1872 nació en Ginebra la pintora Alice Bailly. Está considerada una de las artistas suizas más destacadas dentro de las vanguardias de principios del siglo XX. En su obra hizo una reinterpretación de los movimientos cubista y futurista, con una elección del color de cualidades fauvistas. También experimentó con las técnicas del bordado textil, elaborando numerosos cuadros cosiendo lanas sobre los lienzos. Perteneció a una familia modesta, su madre fue una maestra alemana y su padre trabajaba en una oficina postal. Alice Bailly comenzó su formación artística a los 19 años en una escuela para señoritas contigua a la École des Beaux-Arts de Ginebra, ya que ésta no admitía mujeres. En 1904 viajó hasta París para unirse a la colonia de artistas suizos que residían y trabajaban en Montparnasse. En 1909 participó en el Salon des Indépendants y el Salon d'Automne. Durante la Primera Guerra Mundial, Alice regresó a Suiza y frecuentó los círculos dadaístas de la ciudad de Zúrich. En 1923 se mudó a Lausana, donde vivió el resto de su vida. Falleció con 66 años en esta ciudad a causa de una tuberculosis el 1 de enero de 1938. Tras su muerte, se creó en Lausana la "Fundación Alice Bailly" que hoy sigue activa y cuyo objetivo se centra en otorgar ayudas económicas a los artistas visuales suizos. La gran mayoría de sus obras se conservan en el Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausana, además del Museo de Arte e Historia de Ginebra, el Kunstmuseum Winterthur en Suiza y el National Museum of Women in the Arts en Washington D.C.

**ALICE BAILLY (1872-1938)**

**"Self-portrait", 1917. The National Museum of Women in the Arts, NMWA, Washington D.C.**

On February 25, 1872, the painter Alice Bailly was born in Geneva. She is considered one of the most outstanding Swiss artists within the avant-garde of the early twentieth century. In her work she made a reinterpretation of Cubist and Futurist movements, with her choices in color of Fauvist qualities. She also experimented with textile embroidery techniques, making numerous paintings by sewing wool on canvases. She belonged to a modest family, her mother was a German teacher and her father worked in a post office. Alice Bailly began her artistic training at the age of 19 in a school for young ladies next to the École des Beaux-Arts in Geneva, since it did not admit women. In 1904 she traveled to Paris to join the colony of Swiss artists who resided and worked in Montparnasse. In 1909 she participated in the Salon d'Automne and the Salon des Indépendants. During World War I, Alice returned to Switzerland and frequented the Dadaist circles of the city of Zurich. In 1923 she moved to Lausanne, where she lived the rest of her life. She died at the age of 66 in Lausanne, due to tuberculosis, on January 1, 1938. After her death, the "Alice Bailly Foundation" was created in Lausanne, which today remains active and whose objective is to grant financial aid to Swiss visual artists. The vast majority of her works are preserved in the Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne, in addition to the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva, the Kunstmuseum Winterthur in Switzerland and the National Museum of Women in the Arts in Washington D.C.







**ELLEN THESLEFF (1869-1954)**

**"Una chica campesina finlandesa" (autorretrato), c. 1895. Museo de Arte Ateneum, Helsinki.**

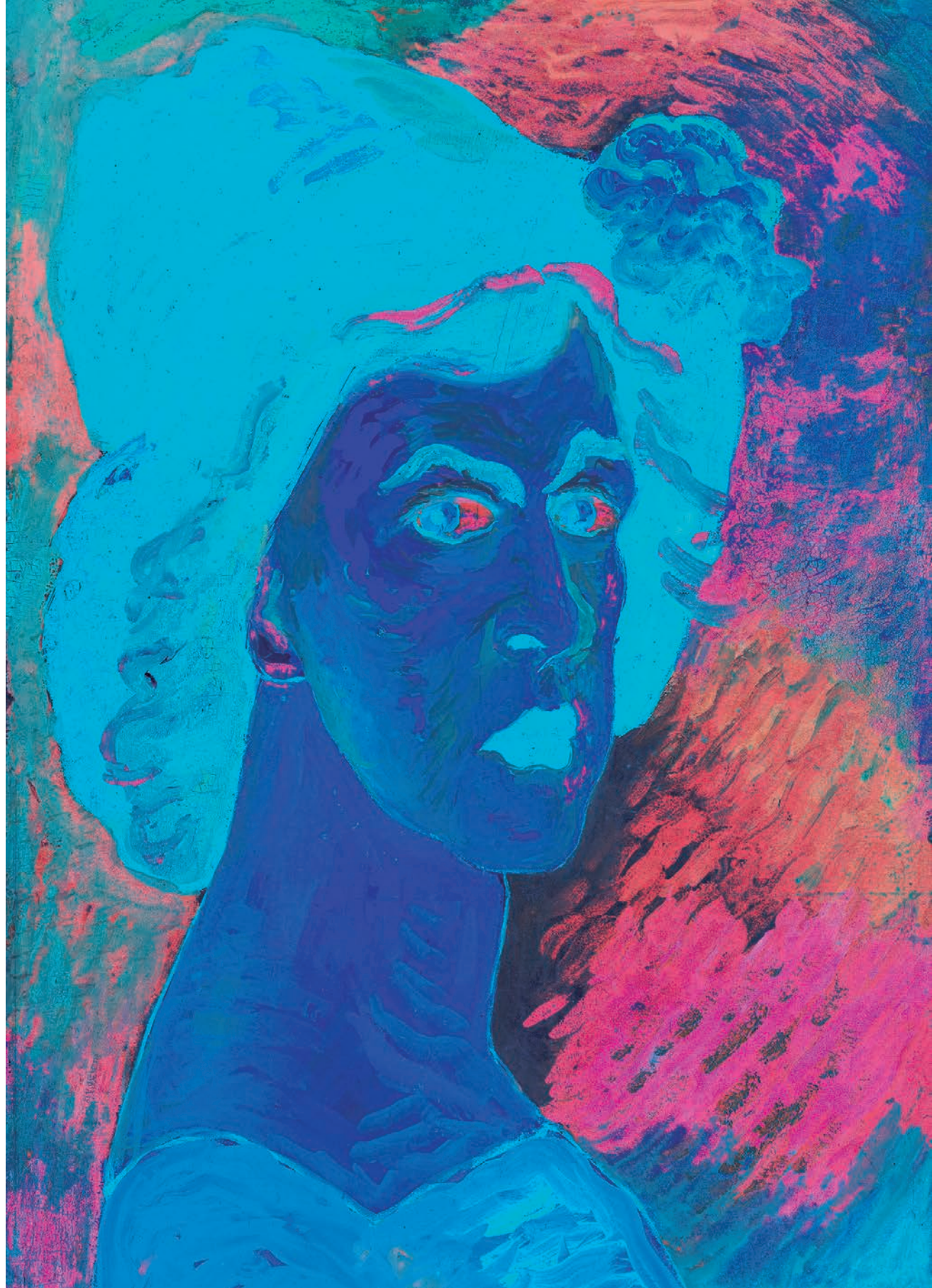
El 5 de octubre de 1869 nació en Helsinki la pintora expresionista finlandesa Ellen Thesleff, en el seno de una familia de músicos. Está considerada una de las figuras vanguardistas más brillantes e innovadoras de su país. Inició su formación artística a los 16 años, cuando se matriculó en la academia privada del pintor costumbrista finlandés Adolf von Becker (1831-1909), donde estudió junto con la pintora Helene Schjerfbeck (1862-1946). En 1888, Ellen continuó sus estudios en la Escuela de Dibujo de la Finnish Art Society, actual Academia de Bellas Artes Finlandesa. En 1891 viajó a París para matricularse en la Académie Colarossi. Su estilo pictórico comenzó siendo realista y evolucionó hacia el simbolismo, para madurar estilísticamente hasta un avanzado estilo expresionista de pinceladas gestuales y colores luminosos. Fue una mujer independiente y cosmopolita que viajó con frecuencia por distintas ciudades de Europa y expuso en Florencia, Moscú, París, Estocolmo y San Petersburgo. Consiguió una medalla de bronce en la Exposición Universal de París de 1900. Tras la Segunda Guerra Mundial se instaló definitivamente en su país, donde comenzó a recibir del gobierno una pensión para artistas. En 1944 participó en la exposición "Finsk Nutidskons 1914-1944", organizada por la Asociación Finlandesa de Arte Contemporáneo y fue elegida miembro honorario de la Sociedad de Artistas de Finlandia. Cuando contaba 83 años fue atropellada por un tranvía y sufrió graves lesiones cervicales por las que estuvo convaleciente durante 18 meses. Murió al año siguiente el 12 de enero de 1954 en su ciudad natal. Sus obras se conservan en el Ateneum Art Museum de Helsinki, el Kuopion Taidemuseo en Kuopio y el Turun Taidemuseo de Turku.

**ELLEN THESLEFF (1869-1954)**

**"A Finnish peasant girl" (self-portrait), c. 1895. Ateneum Art Museum, Helsinki.**

On October 5, 1869, the Finnish Expressionist painter Ellen Thesleff was born in Helsinki, to a family of musicians. She is considered one of the most brilliant and innovative avant-garde figures in her country. She began her artistic training at the age of 16, when she enrolled in the private academy of Adolf von Becker (1831-1909), a Finnish genre painter, where she studied together with the painter Helene Schjerfbeck (1862-1946). In 1888, Ellen continued her studies at the Finnish Art Society Drawing School, now the Finnish Academy of Fine Arts. In 1891 she traveled to Paris to enroll at the Académie Colarossi. At the beginning of her career, Thesleff worked on realistic paintings and evolved into Symbolism. Later, she matured stylistically until an advanced Expressionist style of gestural brushstrokes and luminous colors. She was an independent and cosmopolitan woman who traveled often to different cities of Europe and exhibited in Florence, Moscow, Paris, Stockholm and St. Petersburg. She won a bronze medal at the 1900 Paris Exposition. After World War II she settled permanently in her country, where she began receiving a pension from the government for artists. In 1944 she participated in the exhibition "Finsk Nutidskons 1914-1944", organized by the Finnish Association of Contemporary Art and was elected honorary member of the Artists Society of Finland. When she was 83 years old she was hit by a tram and suffered serious cervical injuries for which she was convalescent for 18 months. She died the following year on January 12, 1954 in her hometown. Her works are preserved in the Ateneum Art Museum in Helsinki, the Kuopion Taidemuseo in Kuopio and the Turun Taidemuseo in Turku.





#### MARIANNE VON WEREFKIN (1860-1938)

**"Autorretrato I", c. 1910. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.**

La pintora expresionista rusa Marianne von Werefkin nació el 10 de septiembre de 1860 en Tula. Fue hija de un comandante del Regimiento de Ekaterimburgo y su familia perteneció a la antigua nobleza rusa. Comenzó su formación artística a los 14 años y en 1880 se convirtió en discípula del pintor Ilya Repin (1844-1930), el mayor exponente de la pintura realista rusa del siglo XIX. A los 18 años, Marianne von Werefkin sufrió un accidente en su mano diestra por el cual permaneció incapacitada largo tiempo. En 1892 conoció al pintor ruso Alekséi von Jawlensky (1864-1941), con quien inició una relación sentimental y cuatro más tarde se trasladaron juntos a Munich. Debido a la fuerte influencia de su pareja, Marianne pasó una etapa de inactividad creativa que duró 10 años y durante la cual se dedicó a apoyar la carrera de él. En 1907 retomó la pintura siguiendo parámetros expresionistas, centrándose en dotar al color y a las formas de un intenso contenido psicológico, bajo la influencia de la obra del pintor noruego Edvard Munch (1863-1944). Dos años después, fue una de las fundadoras de la asociación "Neue Künstlervereinigung München", junto con otros miembros como Wassily Kandinsky (1866-1944) y la pareja de éste, la pintora alemana Gabriele Münter (1877-1962). Con la formación del nuevo grupo "Der Blaue Reiter" en 1911, Marianne también formó parte de este colectivo participando en exposiciones conjuntas hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, cuando ella y Jawlensky se vieron obligados a emigrar a Suiza. Tras separarse en 1918, Marianne se instaló sola en Ascona, junto al Lago Maggiore, donde siguió pintando y sobrevivió sus últimos años gracias a la ayuda económica de un matrimonio amigo. Murió a los 77 años el 6 de febrero de 1938. Sus obras se conservan en el Museo Comunale d'Arte Moderna de Ascona (Suiza), la Städtische Galerie im Lenbachhaus en Munich, el Lentos Kunstmuseum de Linz (Austria) o el Schlossmuseum Murnau (Alemania).

#### MARIANNE VON WEREFKIN (1860-1938)

**"Self-portrait I", c. 1910. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.**

The Russian Expressionist painter Marianne von Werefkin was born on September 10, 1860 in Tula. She was the daughter of a commander of the Ekaterinburg Regiment and her family belonged to the former Russian nobility. She began her artistic training at the age of 14, and in 1880 she became a disciple of the painter Ilya Repin (1844-1930), who was the greatest exponent of Russian realistic painting of the nineteenth century. At 18, Marianne von Werefkin suffered an accident in her right hand for which she remained incapacitated for a long time. In 1892 she met the Russian painter Alekséi von Jawlensky (1864-1941), with whom she began a romantic relationship. Four years later they moved together to Munich. Due to her partner's strong influence, Marianne went through a stage of creative inactivity that lasted 10 years and during which she dedicated herself to supporting his career. In 1907 she resumed painting following expressionist parameters, focusing on providing color and forms with an intense psychological content, under the influence of the work of the Norwegian painter Edvard Munch (1863-1944). Two years later, she was one of the founders of the association "Neue Künstlervereinigung München", along with other members such as Wassily Kandinsky (1866-1944) and his partner, the German painter Gabriele Münter (1877-1962). With the formation of the new group "Der Blaue Reiter" in 1911, Marianne also participated with this group in joint exhibitions until the outbreak of World War I in 1914, when she and Jawlensky were forced to emigrate to Switzerland. After separating in 1918, Marianne settled alone in Ascona, next to Lake Maggiore, where she continued painting and survived her last years thanks to the financial help of a married couple. She died at 77 on February 6, 1938. Her works are preserved in the Comunale d'Arte Moderna Museum in Ascona (Switzerland), Städtische Galerie im Lenbachhaus in Munich, the Lentos Kunstmuseum in Linz (Austria) or the Schlossmuseum Murnau (Germany).





## HELENE SCHJERFBECK (1862-1946)

*"Autorretrato", 1912. Museo de Arte Ateneum, Helsinki.*

La pintora expresionista finlandesa Helene Schjerfbeck nació el 10 de julio de 1862 en Helsinki. Hoy en día está considerada una de las pintoras más prestigiosas y singulares de los Países Nórdicos. Su lenguaje pictórico evolucionó radicalmente desde un naturalismo costumbrista característico de finales del siglo XIX, hasta llegar a una pintura experimental mucho más audaz y subjetiva, casi abstracta. Su talento fue tan precoz que con sólo once años ingresó en la Escuela de Dibujo de la Finnish Art Society. Como su familia no tuvo muchos recursos, ella dependió siempre de becas institucionales y mecenas particulares para completar su formación. En 1880 pudo viajar a París, donde estudió en la Académie Colarossi. Más tarde, viajó a la Bretaña francesa en 1884 para visitar las colonias artísticas de Concarneau y Pont-Aven, donde se enriqueció con experiencias vitales que estimularon su desarrollo creativo. En 1913 conoció al marchante de arte finlandés Gösta Stenman (1888-1947), quién le organizó numerosas exposiciones individuales en Malmö, Estocolmo, San Petersburgo o Copenhague, y posteriormente comenzó a pagarle un salario mensual por su trabajo. Helene falleció a los 83 años el 23 de enero de 1946 en Saltsjöbaden, un balneario histórico situado en la costa sueca del Mar Báltico. Su gran reconocimiento póstumo tuvo lugar en el año 2019 en la National Portrait Gallery de Londres, con una exposición retrospectiva donde se ensalzó su maestría en el género del autorretrato. En esta muestra se presentaron algunos de los 36 autorretratos que realizó a lo largo de su vida, en los que planteó un crudo análisis sobre el envejecimiento y la soledad, siendo los más impactantes los que ejecutó poco antes de morir. La mayoría de sus obras se conservan en el Ateneum Art Museum de Helsinki, así como también en el Stockholm Moderna Museet en Suecia.

## HELENE SCHJERFBECK (1862-1946)

*"Self-portrait", 1912. Ateneum Art Museum, Helsinki.*

The Finnish Expressionist painter Helene Schjerfbeck was born on July 10, 1862 in Helsinki. Today she is considered one of the most prestigious and unique painters in the Nordic countries. Her pictorial language evolved radically from the characteristically naturalist manner of the late nineteenth century, to a much bolder and more subjective experimental painting, almost abstract. Her talent was so early that at the age of eleven she entered the Drawing School of the Finnish Art Society. As her family did not have many resources, she always depended on institutional scholarships and private patrons to complete her training. In 1880 she was able to travel to Paris, where she studied at the Académie Colarossi. Later, she traveled to French Brittany in 1884 to visit the artistic colonies of Concarneau and Pont-Aven, where she enriched herself with vital experiences that stimulated her creative development. In 1913 she met the Finnish art dealer Gösta Stenman (1888-1947), who organized numerous individual exhibitions in Malmö, Stockholm, St. Petersburg or Copenhagen, and subsequently began paying her a monthly salary for her work. Helene died at the age of 83 on January 23, 1946 in Saltsjöbaden, a historic seaside resort located on the Swedish Baltic Sea coast. Her great posthumous recognition took place in 2019, at the National Portrait Gallery in London, with a retrospective exhibition extolling her mastery in the genre of self-portrait. Some of the 36 self-portraits she made throughout her life were shown, presenting a crude analysis on aging and loneliness. Her most impressive works being those she executed shortly before her death. Most of her paintings are preserved in the Ateneum Art Museum in Helsinki, as well as in the Stockholm Moderna Museet in Sweden.







KÄTHE KOLLWITZ (1867-1945)

"Autorretrato", 1933. National Gallery of Art, Washington D.C.

La escultora y grabadora alemana Käthe Kollwitz, de soltera Schmidt, nació el 8 de julio de 1867 en Königsberg, antigua Prusia. En 1888 se trasladó a Munich para matricularse en la "Damenakademie", la Escuela de Arte para Mujeres de esta ciudad. Desde su primera etapa de formación, Käthe Kollwitz ya mostró un claro interés por retratar a las clases trabajadoras más desfavorecidas y oprimidas, como marineros, obreros o campesinas. Pronto fue consciente de la fuerza expresiva que ofrecían los métodos de estampación seriada, como la calcografía, la xilografía y la litografía, para transmitir su concepto de justicia social. En 1891 contrajo matrimonio con Karl Kollwitz (1863-1940), un médico berlinés y militante socialista, cuyo activismo político fue una fuerte influencia en la obra de Käthe. Al inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914, su hijo menor, Peter Kollwitz, murió en el frente con sólo 18 años. Ante esta tragedia, su compromiso pacifista se incrementó y el dramatismo de su lenguaje artístico se enfatizó. En 1919 fue nombrada la primera mujer miembro de la Academia de Artes Prusiana, donde permaneció hasta el año 1933, cuando fue obligada a dimitir por el partido nacionalsocialista. A partir de entonces, su trabajo fue calificado como "arte degenerado" y fue retirado de las colecciones museísticas alemanas. Durante la Segunda Guerra Mundial su apartamento berlinés fue destruido, perdiéndose gran cantidad de obras y todos sus documentos personales. En 1940 su marido murió enfermo y su nieto falleció en combate dos años más tarde. Käthe Kollwitz murió de un fallo cardíaco a los 77 años el 22 de abril de 1945, poco tiempo antes de que acabara la guerra. Su legado comprende numerosas esculturas públicas, además de casi 300 grabados, entre los que se encuentran casi 50 autorretratos. Algunos de estos trabajos se conservan en el MOMA y el Metropolitan Museum of Nueva York, la National Gallery of Art de Washington, la Biblioteca del Congreso de EE.UU., la Kunsthalle de Bremen, el Museo Käthe Kollwitz de Berlín o el British Museum de Londres.

KÄTHE KOLLWITZ (1867-1945)

"Self-portrait", 1933. National Gallery of Art, Washington D.C.

The German sculptor and engraver Käthe Kollwitz, née Schmidt, was born on July 8, 1867 in Königsberg, former Prussia. In 1888 she moved to Munich to enroll in the "Damenakademie", the city's School of Art for Women. From her first stage of training, Käthe Kollwitz had already shown a clear interest in portraying the most disadvantaged and oppressed working classes, such as sailors, workers or peasants. She soon became aware of the expressive force offered by methods of serial printmaking, such as etching, woodcut and lithography, to convey her concept of social justice. In 1891 she married Karl Kollwitz (1863-1940), a Berlin physician and socialist militant, whose political activism had a strong influence on Käthe's work. At the beginning of World War I in 1914, her youngest son, Peter Kollwitz, died in the conflict at only 18 years old. Faced with this tragedy, her pacifist commitment increased and her artistic language was more dramatic and emotional. In 1919 she was named the first woman member of the Prussian Academy of Arts, where she remained until 1933, when she was forced to resign by the National Socialist party. Thereafter, her work was described as "degenerate art" and was removed from the German museum collections. As a result of World War II, her Berlin apartment was destroyed, losing a large number of works and all her personal documents. In 1940 her husband died ill and her grandson died in combat two years later. Käthe Kollwitz died of a heart failure at the age of 77 on April 22, 1945, shortly before the end of the war. Her legacy includes numerous public sculptures, in addition to almost 300 engravings, among which are almost 50 self-portraits. Some of these works are preserved in the MOMA and Metropolitan Museum in New York, the National Gallery of Art in Washington, the Library of Congress in Washington, the Kunsthalle in Bremen, the Käthe Kollwitz Museum in Berlin or the British Museum in London.



WENN ICH  
VERRÜCKT  
WERDE  
ICH MUSS "ES"

NOCH IST DER — DRUCK NICHT

NICHT GUT

RAUSKRIEGEN  
SO WIE ICH'S HABEN WILL  
NOCH IST DER DRUCK



## CHARLOTTE SALOMON (1917-1943)

**"Vida? o Teatro?: Una Operetta", 1941-43, Museo Histórico Judío, Ámsterdam.**

El 10 de octubre de 1943 fue asesinada a los 26 años en una cámara de gas del campo de concentración de Auschwitz, la artista judía alemana Charlotte Salomon, cuando se encontraba embarazada de cinco meses. Charlotte está reconocida por su obra autobiográfica "Leben?, oder Theater?: Ein Singespiel" ("Vida? o Teatro?: Una Opereta"). Se trata de una serie de casi 800 gouaches realizados entre 1941 y 1943 en el sur de Francia, donde se encontraba escondida huyendo del antisemitismo nazi. Este trabajo fue concebido por ella como una "obra de arte total" (Gesamtkunstwerk) al estilo wagneriano. Fusionando poesía, música y artes visuales, abordó la narración dramatizada de su historia familiar de una forma casi cinematográfica. La serie está secuenciada en tres actos, como si se tratara de una pieza musical. A través de un preludio, una parte principal y un epílogo, Charlotte Salomon contó la tragedia de su vida: el suicidio de su madre cuando era niña, la figura ausente de su tía (también suicida), la influencia de su madrastra como cantante lírica, su formación artística en la Escuela de Artes Aplicadas de Berlín y el avance del nacionalsocialismo en Alemania. Cuando en 1938 la Gestapo detuvo a su padre, el cirujano Albert Salomon (1883-1976), ella tuvo que refugiarse con sus abuelos cerca de Niza, donde al poco tiempo de estallar la Segunda Guerra Mundial su abuela también se suicidó. En 1943, antes de ser deportada por los nazis a Polonia, Charlotte entregó su colección de gouaches a un amigo íntimo, el Dr. Moridis, que había tratado a su abuela por depresión. Este trabajo se conserva hoy en el Museo Histórico Judío de Ámsterdam y pertenece a la Fundación Charlotte Salomon. Ha sido expuesto en varias ocasiones, como en el Centre Pompidou de París en 1992, en la Royal Academy de Londres en 1998 o en la Documenta (13) de Kassel en 2012. En España fue expuesto en el Real Monasterio de Pedralbes de Barcelona en el año 2018.

## CHARLOTTE SALOMON (1917-1943)

**"Life? or Theatre?: An Operetta", 1941-43, Jewish Historical Museum, Amsterdam.**

On October 10, 1943, the German Jewish artist Charlotte Salomon, was killed at the age of 26 in a gas chamber at the Auschwitz concentration camp, when she was five months pregnant. Charlotte is recognized for her autobiographical work "Leben?, oder Theater?: Ein Singespiel" ("Life? Or Theater?: A Song-play"). This is a series of almost 800 gouaches made between 1941 and 1943 in the south of France, where she was hiding fleeing Nazi anti-Semitism. She conceived this work as a "total work of art" (Gesamtkunstwerk) in the Wagnerian style. Fusing poetry, music and visual arts, she addressed the dramatized narration of her family story in an almost cinematic way. The series is sequenced in three acts, as if it were a musical piece. Through a prelude, a main part and an epilogue, Charlotte Salomon told the tragedy of her life: the suicide of her mother as a child, the absent figure of her aunt (also suicidal), the influence of her stepmother as a lyrical singer, her artistic training at the Berlin School of Applied Arts and the advance of National Socialism in Germany. When in 1938 the Gestapo arrested her father, surgeon Albert Salomon (1883-1976), she had to take refuge with her grandparents near Nice, where, shortly after the Second World War broke out, her grandmother also committed suicide. In 1943, before being deported by the Nazis to Poland, Charlotte gave her collection of gouaches to an intimate friend, Dr. Moridis, who had treated her grandmother for depression. This work is preserved today in the Jewish Historical Museum in Amsterdam and belongs to the Charlotte Salomon Foundation. She has been exhibited several times, such as at the Pompidou Centre in Paris in 1992, at the Royal Academy in London in 1998 or at Documenta (13) in Kassel in 2012. In Spain it was exhibited at the Royal Monastery of Pedralbes in Barcelona in 2018.





**ANITA RÉE (1885-1933)**

**“Autorretrato”, 1930. Kunsthalle, Hamburgo.**

El 9 de febrero de 1885 nació en Hamburgo la pintora Anita Réé, en el seno de una familia judía. Su pintura se incluye en el movimiento “Hamburgische Sezession”, perteneciente a los Sezessionsgruppen de otras ciudades alemanas y austríacas. Se unió a este grupo artístico de Hamburgo en 1919, tras haber estudiado previamente con el pintor impresionista Arthur Siebelist (1870-1945) y más tarde en París con Fernand Léger (1881-1955). Basándose en sus raíces familiares judías y latinoamericanas, Anita desarrolló en su trabajo una exploración de su propia identidad que dejó reflejada en cientos de autorretratos. En este mismo sentido, también mostró en las temáticas de sus cuadros una atenta empatía por las minorías locales y extranjeras. Una crisis económica personal junto a las prácticas antisemitas del Partido Nacionalsocialista, hicieron que Anita Réé huyera en 1932 a la isla Frisia de Sylt, donde se suicidó un año después. En 1937, el régimen nazi calificó el trabajo de Anita Réé como “arte degenerado” y procedió a eliminarlo de las colecciones museísticas. El conserje de la Kunsthalle de Hamburgo en aquel momento, Wilhelm Werner (1886-1975), consiguió salvar muchos de los cuadros de Anita escondiéndolos en su propio domicilio. En el año 2017, este mismo museo le dedicó una completa retrospectiva con los fondos de su colección.

**ANITA RÉE (1885-1933)**

**“Self-portrait”, 1930. Kunsthalle, Hamburg.**

On February 9, 1885, the painter Anita Réé was born in Hamburg, to a Jewish family. Her paintings are included in the movement “Hamburgische Sezession”, belonging to the Sezessionsgruppen of other German and Austrian cities. She joined this artistic group in Hamburg in 1919, having previously studied with the Impressionist painter Arthur Siebelist (1870-1945) and later in Paris with Fernand Léger (1881-1955). Based on her Jewish and Latin American family roots, Anita developed in her work an exploration of her own identity that was reflected in hundreds of self-portraits. In this same sense, she also showed in the themes of her paintings an attentive empathy for local and foreign minorities. A personal economic crisis, together with the anti-Semitic practices of the National Socialist Party, caused Anita Réé to flee in 1932 to Sylt, a North Frisian Island, where she committed suicide one year later. In 1937, the Nazi regime called Anita Réé's work “degenerate art” and proceeded to remove it from state museum collections. The concierge at the Kunsthalle Hamburg at that time, Wilhelm Werner (1886-1975), managed to save many of Anita's paintings by hiding them in his own home. In 2017, this same museum organized a complete retrospective with the funds of its collection.







**ELFRIEDE LOHSE-WÄCHTLER (1899-1940)**

**"Autorretrato", c. 1930. Museo Böttcherstrasse, Bremen.**

El 4 de diciembre de 1899 nació en Dresde la pintora vanguardista alemana Elfriede Lohse-Wächter, cuya obra fue calificada por el Tercer Reich como "arte degenerado" y fue confiscada para destruirla. Elfriede fue asesinada en 1940 en el sanatorio regional de Pirna-Sonnenstein, dentro del programa de eutanasia involuntaria Aktion T4, creado por el régimen nazi para eliminar sistemáticamente a personas señaladas como enfermas mentales incurables. Llegó deportada a este sanatorio tras haber sido sometida a una esterilización forzada en la Clínica de Mujeres de Dresde en 1935, siguiendo los métodos de eugenesia incorporados a las políticas raciales de la Alemania nazi. Elfriede Lohse comenzó su formación artística con 16 años en la Escuela de Artes Aplicadas de Dresde y tras tres años de estudios, ingresó en la Kunstakademie Dresden. En 1919 entró en contacto con el Sezession Gruppe, del que formaban parte algunos de los artistas más influyentes y destacados del expresionismo alemán como Otto Dix (1891-1969). En 1929, Elfriede sufrió una crisis psicológica como consecuencia de los problemas económicos padecidos tras una separación matrimonial y fue internada en el Hospital Estatal de Friedrichsberg (Hamburgo). Allí realizó una de sus series de dibujos que aún hoy se conserva, titulada "Friedrichsberger Köpfe" («Cabezas de Friedrichsberg»), que consiste en unos 60 retratos de los enfermos mentales ingresados. Tras esta etapa, logró recuperarse y vivió una época fructífera en la que participó en exposiciones con el movimiento artístico "Nueva Objetividad". Sin embargo, no consiguió salir de la pobreza y del aislamiento social, por lo que tuvo una recaída emocional, ante la cual su propio padre decidió internarla en el sanatorio psiquiátrico de Arnsdorf, donde le diagnosticaron esquizofrenia y fue declarada inhabilitada. Durante décadas su figura ha permanecido olvidada hasta finales de los años 80, cuando comenzó a reivindicarse su trabajo con distintas exposiciones en Dresde, Hamburgo, Berlín y Pirna.

**ELFRIEDE LOHSE-WÄCHTLER (1899-1940)**

**"Self-portrait", c. 1930. Böttcherstrasse Museum, Bremen.**

On December 4, 1899, the German Avant-garde painter Elfriede Lohse-Wächter was born in Dresden, whose work was described by the Third Reich as "degenerate art" and it was confiscated and destroyed. Elfriede was killed in 1940 at the Pirna-Sonnenstein Clinic, as part of the involuntary euthanasia program, Aktion T4, created by the Nazi regime to systematically eliminate people designated as incurable mentally ill. She was transferred to this sanatorium after having undergone forced sterilization at the Dresden Women's Clinic in 1935, following the methods of eugenics incorporated into the racial policies of Nazi Germany. Elfriede Lohse began her artistic training at 16 years old at the Royal School of Applied Arts in Dresden and she entered the Kunstakademie Dresden after three years of studies. In 1919 she came into contact with the Sezession Gruppe, which included some of the most influential and prominent artists of German Expressionism such as Otto Dix (1891-1969). In 1929, Elfriede suffered a psychological crisis as a result of the economic problems suffered after a marital separation and was admitted to the Friedrichsberg State Hospital (Hamburg). This is where she made one of her series of drawings that is still preserved today, entitled "Friedrichsberger Köpfe" ("Friedrichsberg heads"), which consists of about 60 portraits of mentally ill patients admitted. After this stage, she managed to recover and lived a fruitful time in which she participated in exhibitions with the artistic movement "New Objectivity". However, she failed to get out of poverty and social isolation, so she had an emotional relapse, to which her own father decided to admit her to the psychiatric sanatorium in Arnsdorf, where she was diagnosed with schizophrenia and was declared disabled. For decades her works had remained forgotten until the late 80s, when her work began to gain acclaim with different exhibitions in Dresden, Hamburg, Berlin and Pirna.















Diana Larrea e Inés  
Salzillo: diálogo  
tras la celosía

**Concepción de la  
Peña Velasco**

Hace años que Diana Larrea apostó por el activismo<sup>1</sup>. Comenzó difundiendo el quehacer de mujeres artistas a través de las redes sociales y sus creaciones se originan a partir de obras realizadas por *otras*. Para la exposición planteada en la Sala Verónicas de Murcia, ha escogido un nombre que denota el reconocimiento individual y plural de la aportación femenina: *Yo existo, tú existes, nosotras existimos*. Enlaza lo de antaño y lo de ahora, como eslabones de una misma cadena, mirando e interpretando con ojos que no son inocentes, en palabras de Gombrich<sup>2</sup>. Este proyecto explota la capacidad de comunicación del espacio expositivo –el antiguo templo barroco de un monasterio<sup>3</sup>– y manifiesta una voluntad que reivindica la aportación al arte de las mujeres en las tres partes que lo componen: la fotográfica titulada *De entre las muertas* (2020), el vídeo *Una artista para cada día* (2021) y la instalación *Atelier creativo de Inés Salzillo* (2021). Estamos ante un «edificio femenino»: la presencia de la celosía –impensable en un cenobio de hombres– y el orden compuesto de las pilastras así lo corroboran. Como espacio arquitectónico, poseía la doble función de ser lugar de enterramiento –como cualquier iglesia cuanto menos hasta finales del siglo XVIII<sup>4</sup>– y de sociabilidad –en tanto que congregaba gentes–. Muerte y vida; ambos aspectos retoman su valor con el acercamiento que Diana Larrea propone. El edificio sigue mandando y ejerciendo el control. La arquitectura determina cualquier iniciativa que se desarrolle en ese espacio y el carácter de la iglesia monástica permanece. La celosía es esencial. Su sola vista indicaría que se ha accedido a un templo de monjas de clausura; estamos ante un omnímodo. Su función es separar e impedir ver a quienes están detrás –¿impedir o separar a medias?–. La celosía hace posible la relación con el exterior sin perder la clausura. El montaje de cualquier exposición en esta *sala* no se libera de los condicionantes de su forma, con planta de cruz latina, y del cerramiento que imponen unos muros potencialmente activos, aunque su función originaria haya cambiado. Consciente o intuitivamente, Diana Larrea capta estas características y propone una exposición que se imbrica de una manera simbiótica con el edificio.

Diana Larrea selecciona el sitio asignado a cada unidad temática y engarza todas con la música del siglo XII de Hildegard von Bingen, que se escucha durante la visita a la exposición<sup>5</sup>. Aprovecha una escenografía elocuente, acorde al sentido último de las piezas que exhibe; un

<sup>1</sup> Sobre acciones del feminismo en museos y salas de arte, véase Iñaki Estella Noriega, «Feminism and Desacuerdos: Spanish Feminist Art and Museums», en Jeena C. Ashton (ed.), *Feminism and Museum: invention, disruption and change*, Edimburgo, MuseumsEtc, 2018: 618-630.

<sup>2</sup> Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1997: 297, 362. Curiosamente, para Diana Larrea hubo un antes y un después en su trayectoria, tras asistir a la *performance* titulada *Queridas viejas. Editando a Gombrich* de María Gimeno, cuando esta artista fue cortando páginas de la *Historia del Arte* del célebre historiador británico de origen vienés, para dejar espacio a las mujeres.

<sup>3</sup> Pedro Riquelme Oliva et al., *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia: historia y arte*, Murcia, Espigas, 1994.

<sup>4</sup> Las religiosas siguieron enterrándose en la iglesia tras la creación de los cementerios. Sobre los ámbitos funerarios, véase Raquel Novero Plaza, *Mundo y trasmundo de la muerte: los ámbitos funerarios del barroco español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009.

<sup>5</sup> Diana Larrea estudió música durante quince años y ha seleccionado con esmero lo que desea que se escuche.



lugar colmado de carga funeraria y sagrada para recordar a quienes han muerto, pero perviven<sup>6</sup>. Las llamadas *postfotografías*, como los monumentos funerarios, evocan a quienes ya no están, pero permanecen a través de sus creaciones, ahora intervenidas y trabajadas por Diana Larrea. Las utiliza, como si de laudas visuales se tratara, para perseverar en la memoria de las artistas, de sus biografías –que Diana Larrea sintetiza– y, acaso, de sus virtudes, como proclamaban los sepulcros del siglo XVI y anteriores a través de alegorías y de textos epigráficos, junto a los retratos de los difuntos<sup>7</sup>. Diana Larrea parte de un centenar de autorretratos, que transforma rememorando el procedimiento del cianotipo a modo de fantasmagoría. Honra, así, a artistas, que, desprovistas de vida, son exaltadas y recuperadas. El vídeo, con la idea de dar protagonismo a una mujer en cada jornada, reclama la atención en individualidades unidas, con la fuerza que implica constituir un gran colectivo. Lo ha dispuesto en el presbiterio, un ámbito privilegiado y el de mayor dignidad en el templo.

La serie de retratos manifiesta, igualmente, los vínculos de Diana Larrea con la tradición cultural, aunque esta vez con otro tipo de discurso. Su galería de mujeres ofrece la oportunidad de recordar la de hombres famosos, que, en el siglo XVI, emprendió Paolo Giovio, cuando seleccionó a célebres escritores, gobernantes, militares y artistas y encargó sus retratos, que reunió en su casa junto al Lago Como. Este destacado humanista dio impulso a la moda del coleccionismo de retratos y al desarrollo de las series, que proliferaron en las instituciones, que comenzaron a demandar representaciones pictóricas con las efigies de quienes habían sido y eran sus jerarcas. Giovio pidió a los pintores fidelidad en el parecido de estos varones ilustres y que procuraran captar su personalidad y sus ánimas. Además, acompañó a cada figura con inscripciones laudatorias y biografías, que publicó<sup>8</sup>. Diana Larrea se vale de retratos femeninos existentes y veraces en los rasgos fisiognómicos, trabaja con ellos y los acompaña de notas sobre la vida de las protagonistas, evocando lo que considera la cotidianeidad y las gestas de las mujeres artistas que le han ido interesando.

La tercera parte del proyecto se ubica detrás de la celosía, en un área exclusiva para mujeres; una clausura que ahora se hace accesible. En cierto modo, era un espacio de libertad, donde se reunían las religiosas a son de campana, como señalaban los documentos, y donde no

<sup>6</sup> Sobre este tema en los museos y la consideración de la cultura y posicionamiento tipológico, véase Josep Maria Montaner, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

<sup>7</sup> María José Redondo Cantero, *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

<sup>8</sup> Publicó varios libros pero uno de ellos dedicado a este tema, que fue traducido de manera temprana por Gaspar de Baeza y dedicado a Felipe II: Paolo Jovio, *Elogios o vidas breves, de los Cavalleros antiguos y modernos. Illustres en valor de guerra, que están al bivo pintados en el Museo de Paulo Iovio*, Granada, Hugo de Mena, 1568. Paolo Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, edic. Franco Minonzio y trad. Andrea Guasparri y Franco Minonzio, Turín, Giulio Einaudi, 2006. Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Florencia, Olschki, 2008. Diego Suárez Quevedo, «Los *Hvomini Famosi* de Paolo Giovio. Alberti en el primer Museo», *Anales de Historia del Arte*, 2020, 20, 87-123.

se les limitaba su capacidad para obrar por su supuesta debilidad –la *imbecillitas seu fragilitas sexus*<sup>9</sup>–. En el convento ellas mandaban y decidían, que no en el hogar como hijas y esposas. En esta dependencia íntima y recóndita, Diana Larrea e Inés Salzillo –la hermana del famoso imaginero barroco Francisco Salzillo y colaboradora en su taller– entablan un diálogo visual y sus nombres quedan trabados.



Firmas de Diana Larrea e Inés Salzillo

En términos generales, la firma en la obra de arte indica autoría, pese a que esta cuestión es más compleja de lo que *a priori* pudiera parecer y no solo por un problema de acreditación de autenticidad, que no siempre se exigía en la época<sup>10</sup>. Francisco Salzillo apenas firmaba sus obras, pues eran perfectamente reconocibles por sus contemporáneos. Con el tiempo, la firma proporciona firmeza, cuando se comprueba que no hay falsedad. Quien signaba era quien estaba a la cabeza del taller, pero hubo personas anónimas que se integraron en el equipo de trabajo y cuyos nombres nunca se conocerán. Su labor pasará desapercibida. Es el caso de Inés Salzillo (1717-1775). De ahí que se haya recuperado una firma suya, que figura en un documento notarial, en la que antepone la abreviatura de la palabra «doña»<sup>11</sup>. Inés Salzillo no podía poner taller propio como escultora, ni como pintora, y no poseía «medios para adquirir», como se decía en alguna ocasión<sup>12</sup>. Cuestión distinta es que dominara ciertas técnicas artísticas.

Diana Larrea ha elegido la *Dolorosa* de Francisco Salzillo, que se encuentra en el templo de Santa Catalina de Murcia, para trabajar sobre ella e incorporarla a su repertorio de obras de mujeres artistas. Ha saltado en el tiempo, para «explorar temporalidades alternativas», contratiempos y aspectos obsoletos, en una dinámica que está muy presente en el arte actual<sup>13</sup>. En su libro

9 Véase el destacado estudio sobre la consideración de debilidad de la mujer a través de la doctrina jurídica y de la literatura de Enrique Gacto Fernández, «*Imbecillitas sexus*», *Cuadernos de Historia del Derecho*, 20, 2013: 27-66.

10 En el siglo XVII y al escribir sobre la liberalidad de la pintura, el abogado Butrón decía que numerosos pintores firmaban *faciebat* y no *fecit* en tanto que la obra quedaba consumada para el presente, pero «no tan acabada, y perfecta, que a los que se siguieren les quede cerrada la puerta para adelantarse» (Juan de Butrón, *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble en todos derechos*, Madrid, Luis Sánchez, 1626: 22).

11 Denota reconocimiento social y un tratamiento distintivo y de respeto.

12 Para conocer detalles sobre su biografía, se remite a nuestro estudio «Inés Salzillo (1717-1775), una mujer en un taller de escultura del Barroco», *Boletín de Arte*, 39, 2018: 49-72.

13 Miguel Ángel Hernández Navarro, *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, Madrid, Akal, 2020: 8 y cap. 1.



*Eupalinos o el arquitecto*, Paul Valéry advierte que hay «edificios mudos, otros que hablan y otros, en fin, los más raros, cantan» y señala que quizá sea por el talento o por «el favor de las Musas»<sup>14</sup>. Trasladándolo a la escultura, de entre todas las imágenes devocionales en las que Inés Salzillo pudo participar –pues, salvo por la cronología, no hay constancia fehaciente de cuáles fueron–, Diana Larrea optó por esta *Dolorosa*, como punto de arranque de una parte de su proyecto<sup>15</sup>.

¿Por qué esta pieza atrajo su atención? El proyecto de Diana Larrea ahonda en lo que significaba el trabajo en un obrador que, bajo la supervisión del maestro, reunía a oficiales y aprendices, pero también a otras personas que colaboraban y, entre ellas, las mujeres que formaban parte de la familia conviviente. El número de las que se vincularon al quehacer pictórico es superior que al escultórico, con la notable excepción de Luisa Roldán, que continuó el oficio paterno<sup>16</sup>. En un mundo donde el taller y la casa se situaban bajo el mismo techo, el apoyo de madres, esposas e hijas fue un hecho indiscutible. Algunas aprendieron y realizaron diferentes tareas artísticas, aunque no pudieran optar a alcanzar el título de maestro, mucho menos en una profesión que se consideraba un quehacer poco decoroso para la condición femenina, por lo que suponía, además, el esfuerzo físico de enfrentarse al material, aquí desbistar la madera. Las mujeres eran doblemente invisibles, por su condición femenina y en razón del parentesco, dado que, cuando se trataba de la propia familia, no se necesitaba suscribir escritura de aprendizaje, que hubiera permitido constatar su formación en una profesión que les estaba vetada para ejercer con independencia. En general, ellas se ocuparían de cuanto afectaba a lo doméstico y atenderían a los aprendices y oficiales que allí vivían, siendo frecuentes los matrimonios con tales discípulos, en un ámbito caracterizado por la endogamia.

Respecto a lo concerniente a un taller de escultura, muchas ayudarían en el trato y la compra a mercaderes, plateros, quincalleros y otras profesiones relacionadas con las actividades de coser y bordar –como labores propias de su sexo– y en asesorar en lo relacionado con los accesorios y aditamentos como el pelo natural o los objetos de joyería para las imágenes vestideras. Cabe recordar que incluso se revestía a *antiguas* esculturas marianas de bulto a las que se profesaba gran devoción<sup>17</sup>. Atendidas por sus camareras –una ocupación preeminente y estimada–, se cubrían con ricos ajuares textiles, a la moda de cada etapa y con colores que cambiaban según la festivi-

14 Paul Valéry, *Eupalinos o el arquitecto*, trad. Mario Pani, México, UNAM, 1991: 19.

15 Sobre las Dolorosas de Salzillo, véase Antonio Martínez Cerezo, «Las Dolorosas de Salzillo», en Vicente Montojo Montojo (coord.), *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús. En el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*, Murcia, Cofradía de Nuestro Padre Jesús, 2006: 115-140.

16 También hubo otras mujeres en el Barroco, que pasaron desapercibidas al ejercer en la sombra [Juan Antonio Sánchez López, «Escultura Barroca en clave de género. Algunas reflexiones y propuestas de investigación», en Antonio Rafael Fernández Paradas (coord.), *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*, Antequera, ExLibric, 2016, I: 87-103].

17 Es el caso de la *Virgen de la Arrixaca*, que fue patrona de Murcia, y la *Virgen de los Remedios* o del *Cuello Tuerto*, que, según la tradición, llegó por las aguas del río Segura y a contracorriente y fue recogida por los frailes de la Orden de la Merced.

dad, saliendo en rogativa y en otro tipo de procesiones, cuando cobraban vida paseando por las calles<sup>18</sup>. Para controlar el decoro y los excesos en el atavío de las imágenes de culto, con frecuencia hubo disposiciones y recomendaciones de las jerarquías eclesiásticas y se descartó utilizar prendas que hubieran tenido un uso profano. En tales imágenes, llamadas también de devanadera en la documentación, el tema de la ropa no era algo menor. El coste de la indumentaria era superior al de la talla de cabeza, manos y pies.

Un buen escultor no habría permitido que el acabado de sus obras recayera en unas manos que no fueran las adecuadas, tanto en la elección del traje y calidades de las telas, como en dotar de policromía, con encarnados y estofados. Había quien entregaba la obra *en blanco* y, luego, buscaba a buenos pintores para que la pusieran a término. Es el caso de Juan Martínez Montañés con el suegro de Velázquez, el pintor y tratadista Francisco Pacheco. Por tanto, Diana Larrea se ha detenido en circunstancias que entran de lleno en cuestiones de roles, mentalidades y comportamientos, pues la obra es siempre una fuente inagotable de experiencias y aproximaciones para otros artistas y los intereses cambian con el paso del tiempo. Es claro, pues, que la policromía era mucho más que dar color y ostentaba gran relevancia en muchos sentidos. Era fundamental para determinar la imagen final que la escultura devocional ofrecía. Inés tenía sentido pictórico y ese aspecto preciosista y cuidadoso era muy útil en un grupo de trabajo, junto al conocimiento y despliegue que podía hacer de cuanto concernía a lo suntuario.

El enfoque de Diana Larrea en su proyecto incide en una vertiente vinculada al tema de coser e hilar y a lo que entrañaba ¿No habría alguna sugerencia de Inés Salzillo, de su madre o de sus dos hermanas solteras María y Teresa en la elección y disposición de las simuladas telas que presenta la *Dolorosa*, en el juego de pliegues de la túnica arremolinada a los pies o en la gracia con la que cruza el manto y se anuda el cíngulo a un lado? Posiblemente nunca lo sabremos. Sí se percibe la preocupación de Francisco Salzillo por elegir bien las telas, los colores, los estampados y los adornos, de modo que los diseños de las labores de estofado cambiaban, conforme a lo que en cada obra conviniese y según las modas<sup>19</sup>. Imitó tisú, tafetán, clarín, gasa y cualquier otro tejido que se le demandase. No era igual la textura y grosor que debía aparentar, por ejemplo, en tocas que en túnicas o mantos. Con frecuencia, la escultura experimentó palimpsestos y volvió a estofarse, imitando nuevas telas y repertorios decorativos. También Salzillo intervino sobre obras anteriores. Por otro lado, no hay que olvidar el contexto vivido en la Murcia del siglo XVIII, que disfrutó de la existencia de una pujante industria sedera y de unos poderosos gremios relacionados con el mundo textil, con tejedores, torcedores, cordoneros, tintoreros y sastres, como también de

<sup>18</sup> Antonio Cea Gutiérrez, *Religiosidad Popular: Imágenes vestideras*, cat. exp., Zamora, Caja España, 1992.

<sup>19</sup> Manuel Pérez Sánchez, «...Todo a moda y primor», en Cristóbal Belda Navarro (com.), *Salzillo, testigo de un siglo*, cat. exp., Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007: 303-315.



plateros, con los que Salzillo tuvo estrecho contacto. Si esquilavar, tintar o, incluso, bordar correspondía a los hombres, tejer y coser era algo que las mujeres, de la condición que fueran, debían saber.

Por otro lado, si Diana Larrea dudaba en qué obra elegir de Inés Salzillo, también pesó en su decisión conocer la existencia de una cédula en el interior de la imagen, que agregaba una carga de misterio. El documento nada decía sobre el autor, ni sobre quienes habían trabajado junto a él<sup>20</sup>. La escultura ha sido un objeto que ha acogido en su interior elementos visibles y no visibles. En el primer caso, cabe recordar las reliquias. Bustos, brazos, manos y otras partes del cuerpo exhibían y podían recordar por su conformación el vestigio anatómico que contenían. En otras ocasiones y merced a restauraciones, roturas o al azar, se descubrieron inscripciones y manuscritos guardados en las entrañas de la pieza. Frente a las escrituras expuestas, como las definió Petrucci<sup>21</sup>, de cuando en cuando han ido apareciendo anotaciones en lugares ocultos. Suelen portar mensajes de otro tipo<sup>22</sup>. Tienen el atractivo de estar escondidas y, como se indica en alguna ocasión, reservadas para el futuro. Se trata de frases escritas en la madera y de papeles introducidos en el ahuecado de la obra, que queda así aligerada de peso y coste, al reducir la cantidad de madera utilizada; acelerando, además, el proceso de secado. En la *Dolorosa* de Santa Catalina de Murcia se encontró una cédula.

Fueron los técnicos del Centro de Restauración de la Región de Murcia quienes, al intervenir sobre la obra en 2013-2014, descubrieron una nota que permitía datarla en 1742 y conocer los nombres de quien hacía materialmente el pago —unas veces lo efectuaba representando a cofradías y órdenes religiosas y otras como benefactor— y del párroco. Su contenido es el siguiente:

«Se izo esta Ymagen de los dolores en el / mes de febrero del año de 1742 y la pago / el señor D.<sup>n</sup> Joseph Rodrigues. y se coloco en su / capilla en la Paroquial de S.<sup>a</sup> Catalina, / siendo cura el señor D.<sup>n</sup> Juan roxo.»<sup>23</sup>.

No se trata de un texto devocional con plegarias, ni tampoco de otros más comunes de declaración de autoría<sup>24</sup>. Aunque hay diferentes tipos de mensajes, el artista solía ser quien escribía

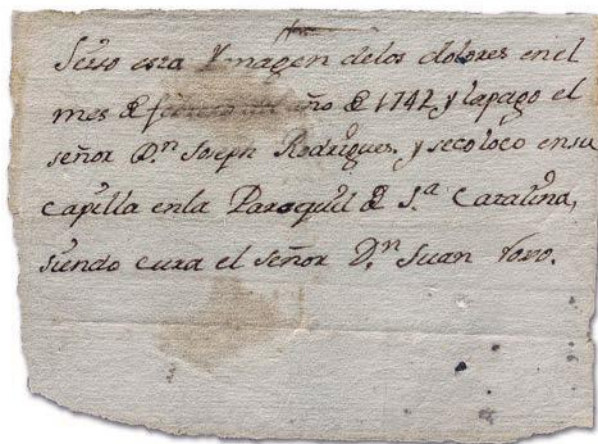
20 Diana Larrea identifica la letra de Inés Salzillo con la familiaridad con la que reconocemos la de un buen amigo cuando nos escribe. Desde esa mirada afectiva, sopesó que existiera una similitud entre ese trazo y el de la cédula contenida en la imagen.

21 Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, pról. Roger Chartier y Jean Hébrard y trad. Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Gedisa, 1999.

22 Aura Satz & Jon Wood (eds.), *Articulate Objects: Voice, Sculpture and Performance*, Oxford, Peter Lang, 2009.

23 La transcripción ha respetado la ortografía del texto. Sobre el hallazgo de la nota y lo que ha aportado su restauración al conocimiento del escultor, véase Juan Antonio Fernández Labaña, «La Virgen de los Dolores de Santa Catalina, una obra de Francisco Salzillo realizada en 1742», *Rosario Corinto*, 6, 2019: 56-59.

24 Concepción de la Peña Velasco, «Para memoria de los tiempos venideros: mensajes ocultos en la escultura religiosa española de los siglos XVII y XVIII», *Bulletin Hispanique*, 120, 2, 2018: 599-613.



Cédula encontrada en el interior de la escultura de la Dolorosa (Copy imagen: Centro de Restauración de la Región de Murcia)

la nota y la metía durante el proceso de ejecución de la pieza. A veces lo introducía alguien que trabajaba en el taller y deseaba dejar constancia de su intervención de manera furtiva y sin conocimiento del maestro, a cuyo cargo estaba la realización<sup>25</sup>.

El de la *Dolorosa* es una excepción. No se indicó al autor. Era evidente y reconocible, también para generaciones posteriores. Nunca se discutió que esta obra fuera de Francisco Salzillo. Figura en sus primeras biografías. Bado, que conoció al escultor y catalogó su producción desde la documentación que le proporcionó Patricio Salzillo, señala «el mérito particular» que posee<sup>26</sup>. Se trata de una pieza que siempre fue estimada y del gusto de la religiosidad popular, en el que tanto sobresalió el artista<sup>27</sup>, y ha estado en diversas exposiciones dentro y fuera de Murcia<sup>28</sup>.

Francisco Salzillo realizó dos modelos de Dolorosa, una de vestir y otra de bulto redondo, acompañada de ángeles niños. Ambos arquetipos quedan ejemplarizados por las piezas que

25 Es posible que eso sucediese en 1785 con Marcos Laborda cuando se declaró autor del grupo de *Las Angustias* destinado a la parroquia de Cehegín (Francisco E. López Soldevila, Francisco Javier Bernal Casanova, José Francisco López Martínez y Arturo Serra Gómez, "La restauración de Las Angustias de Cehegín: nuevas aportaciones documentales a la escultura regional", *Imafrontera*, 18, 2006: 151-166).

26 Manuscrito conservado en la Real Academia de San Fernando y publicado por Antonio Martínez Ripoll, «Francisco Salzillo, un profeta en su tierra. Una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado», en Vicente Montojo Montojo (coord.), *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús. En el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*, Murcia, Cofradía de Nuestro Padre Jesús, 2006: 27-55, cita 46. David García López, «Revuelvo archivos y me lleno de polvo siempre con vuestra Merced en la memoria». *Los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Correspondencia (1795-1813)*, Gijón, Trea, 2020: 94-95.

27 Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceбалlos, «El escultor Francisco Salzillo y la religiosidad popular», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 40, 2011: 417-463.

28 Por ejemplo, en la *Iberoamericana de Sevilla* en 1929 (*El Reino de Murcia (Murcia-Albacete) en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla (Pabellón Mudéjar de Arte Antiguo)*, Sevilla, 1929: 14).



efectuó, una en 1742 para una capilla en la antigua parroquia de Santa Catalina, y otra, fechada en la década siguiente, para salir en la procesión del Viernes Santo por la mañana, junto a otros pasos de la Cofradía de Jesús de Murcia. Hasta tal punto constituían referentes y gozaban de reconocimiento que Roque López, su discípulo, señalaba en su *Libro de Hechuras* –donde recogía los encargos efectuados– que había hecho Dolorosas como la «de Jesús» y «como la de Santa Catalina»<sup>29</sup>.

En la *Dolorosa* de Santa Catalina confluyen una serie de circunstancias afectivas para Francisco Salzillo. Era entonces su parroquia, donde vivía con su madre y todos sus hermanos, salvo Francisca que había profesado en capuchinas. En ella habían sido bautizados todos los Salzillo Alcaraz: él, en 1707, e, Inés, en 1717<sup>30</sup>. Allí estaba la Cofradía del Sacramento y Ánimas a la que pertenecía, pues solicitó y ocupó la plaza que dejó al morir su padre, llegando a ser hermano mayor<sup>31</sup>. Incluso estando gravemente enfermo en 1765, pidió ser enterrado en este templo, aunque en testamentos posteriores optó por capuchinas. Por otro lado, en el altar mayor había una escultura de *Santa Catalina* que había realizado Nicolás Salzillo en 1722<sup>32</sup>. De modo que ambas piezas se ubicaron en el mismo espacio sacro, compartiendo las plegarias de una sociedad eminentemente religiosa, como fue la del Barroco.

Francisco Salzillo la realizó poco antes de cumplir los 35 años, Inés tenía diez menos. Se trata de una pieza de altura menor que natural, destinada a una contemplación cercana. El imaginero dotó a la figura de un rostro bello y vivo<sup>33</sup>, marcado por el dolor, con boca entreabierta, cejas elevadas hacia la nariz y manos exclamativas y suplicantes –*en admiración*, como se decía en documentos coetáneos–. Como escribía en 1796 Vargas Ponce a Ceán Bermúdez, la capacidad de Francisco Salzillo para dotar de expresión había cautivado la devoción popular y señalaba que lo sabía por muchos testigos<sup>34</sup>. Valoraba que fuera «un excelente naturalista» y que concluyera muy bien. En parte, ese acabado debió corresponder por unos años a Inés Salzillo.

En cuanto a Inés Salzillo, era la menor de las hijas del escultor napolitano Nicolás Salzillo, instalado en Murcia a finales del siglo XVII, donde se casó con Isabel Alcaraz<sup>35</sup>. Su padre murió en 1727,

29 Indica por años los encargos, con el tamaño, precio de la pieza, destino y, a veces, intermediario. El manuscrito del escultor fue publicado por el Conde de Roche, *Catálogo de las esculturas que hizo Don Roque López discípulo de Salzillo*, Murcia, El Diario de Murcia, 1889: 17, 41.

30 Andrés Baquero Almansa, *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1913: 209.

31 José Sánchez Moreno, *Vida y obra de Francisco Salzillo. Un maestro de escultura en Murcia*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1945: 42.

32 José Sánchez Moreno, *Nuevos estudios sobre escultura murciana*, Murcia, Diputación de Murcia, 1964: 100-103; M. Carmen Sánchez-Rojas Fenoll: «El escultor Nicolás Salzillo», *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVI, 3-4, 1977-1978: 276; Isabella Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, La Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma, De Luca, 2008. Además, Francisco Salzillo pintó y regaló el estandarte de la Cofradía del Rosario (Sánchez Moreno, 1945: 35, 42, 78).

33 María del Mar Alberio Muñoz y María Teresa Marín Torres, «Ternura y lágrimas: la pasión dramatizada», en Cristóbal Belda Navarro (com.), *Salzillo, testigo de un siglo*, cat. exp., Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007: 187-207.

34 García López, 2020: 95.

35 En los últimos años su figura ha cobrado interés. En la prensa, cabe recordar a Nacho Ruiz, «Inés, la luz de los Salzillos», *La Verdad*, 25

dejando esposa y siete hijos. El mayor, Francisco, se tuvo que poner al frente del taller con veinte años y sacar adelante con su trabajo a una numerosa familia<sup>36</sup>. Le ayudó José, tres años menor. Ambos irían introduciendo en las tareas artísticas a Inés y Patricio, los más pequeños, distribuyendo y especializando en el trabajo. Ese fue uno de sus logros tempranos: organizar la producción para que fuera operativa. El obrador heredado tenía su prestigio y sus clientes, pero él debía adquirir una reputación propia, con la rémora de afrontar las deudas pendientes, además de lo que significaba económicamente mantener un estatus. Francisco Salzillo le proporcionó dote a una hermana, que entró en capuchinas, y congrua a Patricio, para ser sacerdote.

En el taller de Francisco Salzillo, como antes en el de Nicolás, las obras se remataban en sus aspectos pictóricos y, en este sentido, la labor que concernía a Inés fue importante. Dotar de polícromía, con todo lo que conllevaba, no era un mero exorno. Era tarea consustancial y determinante para mostrar la esencia y apariencia de la imagen y hacerla más persuasiva. Francisco y José Salzillo conformarían el volumen y darían, inspirándose en el natural, expresión al rostro y a las manos. Piernas, brazos, torsos o cuerpos desnudos de niños y de ángeles servían de excusa a los escultores para demostrar sus conocimientos de anatomía. Eran, esencialmente, un dominio masculino, donde ellos tenían la oportunidad de lucirse, en un contexto de censura inquisitorial – con la consiguiente autocensura –, que incidía en que no hubiera aspecto inapropiado, irrespetuoso, deshonesto, lascivo o que provocase irrisión<sup>37</sup>. Pintar la escultura requería conocimiento y esmero en las carnaciones, para adecuarlas según la edad y circunstancias que convenían a cada caso, al tiempo que había que seleccionar los colores adecuados –también por su simbolismo– y en la imitación de unas telas, con una textura que diera apariencia de realidad, y con los estofados que se determinaran. Evidentemente que Francisco Salzillo fue responsable y participó en los aspectos cromáticos<sup>38</sup>, pero confió en sus hermanos Inés y Patricio y en que realizarían bien las enseñanzas que les había transmitido. Ellos efectuaron una labor observada y dirigida por el

septiembre 2017 y a Antonio Botías, «Las mujeres que hicieron a Salzillo y Gilarte más grandes», *La Verdad*, 13 mayo 2018. Otras iniciativas para difundir su labor han sido: Antonio Botías, *Murcianitas de dinamita*, Murcia, 2019; Antonio Botías, *Cuentos para murcianitas. Pequeñas historias de nuestras mujeres. Mujeres grandes de nuestra historia*, Murcia, Región de Murcia, 2019: 24-25 y José María Cámara Salmerón, «Inés Salzillo. Algo más que la hermana de un genio», *Rosario Corinto*, 6, 2019: 33-34. Cabe destacar el trabajo de tres alumnas del IES Saavedra Fajardo de Murcia con el objetivo de sensibilizar en el conocimiento de esta artista, a través de las obras en las que pudo participar: Ana Bernal, Paula Carrillo y Mar Alemán, «Ynés Salzillo: un itinerario didáctico por la Murcia barroca», disponible en [https://www.idies-murcia.es/proyectos/pdf/p122\\_2019\\_ynés\\_salzillo\\_un\\_itinerario\\_didactico\\_por\\_la\\_murcia\\_barroca.pdf](https://www.idies-murcia.es/proyectos/pdf/p122_2019_ynés_salzillo_un_itinerario_didactico_por_la_murcia_barroca.pdf) [Consulta: 8 marzo 2021]. Con motivo del Día Internacional de los Museos en mayo de 2019 y de 2020, el Museo Salzillo programó una visita teatralizada incidiendo en la cotidianidad del taller de Salzillo y en quiénes trabajaban con él, como Inés, y organizó un *webinar*, en plena pandemia, con una conferencia sobre Inés Salzillo [disponible en <https://www.museosalzillo.es/noticias/webinar-ines-salzillo-taller-familiar/>] [Consulta: 8 marzo 2021].

36 Sánchez Moreno, 1945: 135-136; Emilio Gómez Piñol y Cristóbal Belda Navarro, *Salzillo (1707-1783). Exposición Antológica*, cat. exp., Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1973, n. 48; Cristóbal Belda Navarro, *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*, fotografía Carlos Moisés García, Murcia, Darana, 2001: 143-144; Germán Ramallo Asensio, *Francisco Salzillo escultor 1707-1783*, Madrid, Arco Libros, 2007.

37 Enrique Gacto Fernández, *Estudios jurídicos sobre la Inquisición española*, Madrid, Dyckinson, 2012: 420-429.

38 Véase el capítulo del libro de Cristóbal Belda Navarro «Francisco Salzillo y la escultura pintada», en *Estudios sobre Francisco Salzillo*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015: 193-214.



maestro, como cabeza del grupo de trabajo. Primero fue Inés, en la década de los treinta y hasta que se casó con 31 años, en diciembre de 1748. Entonces abandonaría el taller, como marcaban las convenciones sociales, pues su marido era procurador y tampoco sus hijos retomaron su actividad artística. Según testimonios del siglo XVIII, Inés Salzillo dibujaba, modelaba, doraba y encarnaba con acierto y gusto<sup>39</sup>. Más tarde comenzaría a colaborar su hermano Patricio, que nació en 1722. Este debió dedicarse con mayor intensidad tras concluir sus estudios eclesiásticos y cuando murió, repentinamente en 1744, José Salzillo, que era escultor.

Diana Larrea e Inés Salzillo entablan un diálogo tras la celosía. El enrejado que se interpone entre la nave principal del templo y el coro bajo en la Sala Verónicas separa este grupo temático, pero no lo aísla. La puerta que comunica desde la iglesia está abierta, de modo que la clausura se ha quebrado, pero la celosía permite mantener el carácter introspectivo y enfatiza el ambiente de secreto e intimidad, donde Diana Larrea e Inés Salzillo dialogan. El historiador aborda la figura de Inés con enfoques del ámbito académico. Diana proporciona la oportunidad de reflexionar sobre otra cuestión. Ella le habla de artista a artista. Didi-Huberman insiste en la fragilidad del «tono de certeza» que acompaña a la Historia del Arte, en un mundo de incertidumbres, que requiere abrir hacia otros conocimientos y utilizar otros modelos discursivos<sup>40</sup>. Diana Larrea trae nueva savia. Su manera de ver reconduce por otros corredores, pero al propio tiempo enlaza con uno de los puntos neurálgicos de la creación, como es el diseño. Tener la idea y formalizarla distinguía a las artes liberales de las mecánicas, aunque ambas requerían personas con técnica, habilidad y recursos para hacer la pieza con las manos. Diana Larrea resalta, pues, la vertiente del ingenio y llama a su proyecto «atelier creativo». Resitúa la aportación de Inés Salzillo y la ubica en un espacio donde disfruta de libertad para actuar. Ha querido utilizar la palabra procedente del francés para aludir directamente al taller donde se trabajan las prendas<sup>41</sup>.

Diana observa a Inés como diseñadora de ropa y, muy especialmente, su proyecto se desarrolla a partir de la *Dolorosa* y del lugar donde se hizo. Por ello, sus obras resultan de imaginar cómo podrían haber sido ciertos bocetos y pruebas de color. Se detiene en detalles del estampado y adorno en las telas y pone ciertos muebles y enseres que habría en un obrador –un obrador barroco como lo es la arquitectura de la Sala Verónicas que acoge este proyecto– y los pinta de dorado para evocar el oro utilizado en la policromía y en los estofados. La situación de Inés Salzillo es diferente a la de otras mujeres artistas recordadas en esta exposición, porque ella no trabaja sola. Sin embargo, Diana ha escudriñado y encontrado en la indumentaria un resquicio donde

39 La historiografía del siglo XIX solía repetir que le sirvió de modelo a su hermano en alguna obra. Sobre las mujeres en su rol de modelos y artistas, se remite a la reciente exposición: Carlos G. Navarro (ed.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, Madrid, Museo del Prado, 2020.

40 George Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una Historia del Arte*, Murcia, Cendeac, 2010: 12-15.

41 Atelier es palabra francesa introducida en su última edición por el Diccionario de la Real Academia, aunque utilizada desde antes.

Inés podía decidir e inventar. El «vestido habla» y comunica con señales no verbales<sup>42</sup>. No obstante, había muchas convenciones y no todo podía determinarlo a su voluntad. Así, los colores de la *Dolorosa* son los que la identifican, con el simbolismo que poseen: para la túnica el *encarnado* –como suelen referir en la época–, que va tornando en rosado, y, para el manto, el azul. La camisa blanca asoma y deja ver su encaje, pero es en los motivos de las cenefas, que guarnecen los bordes de las prendas, donde reflejaría la dimensión más imaginativa. Diana Larrea ha retomado uno de los dibujos y lo ha repetido con un tampón de estampar conformando un telón de fondo, recordando las plantillas que utilizaban los escultores barrocos<sup>43</sup>. Telas, cintas, puntillas, botones y otros elementos y colores que elige, combina, matiza y finge reflejan las tendencias vestimentarias y las modas<sup>44</sup>. Se apoya en el discurso del cuerpo y en la disposición de las manos, con el movimiento de la figura propiciado por la tensión psicológica del dolor de la Virgen al ver sufrir a su hijo y por el dinamismo de las telas, donde va acomodando, ondulando y ajustando el ornamento. Diana se distancia del valor devocional que ha originado la *Dolorosa* –que no en la sensibilidad para conmover–, para detenerse en el «sentido estético como sentido de la distinción», en palabras de Bourdieu<sup>45</sup>.

Inés cumple con lo que se espera de ella según su rol de mujer honesta y casera, que ocupa su tiempo y ayuda a la economía familiar. Coser, tejer e hilar se consideraban destrezas femeninas que hablaban de virtud y, de algún modo, lo que ella hacía conectaba con ese mundo de prácticas textiles que estaban en boga y tenía la oportunidad de renovar los repertorios decorativos de las prendas y el atavío y de exhibirlos. Su quehacer «primoroso» iba a ser mirado y admirado por el fiel que acudía a rezar al templo de Santa Catalina y podía contribuir a captar más la atención sobre la imagen devocional, en un ámbito de sociabilidad como era el templo.

Quizá el devenir histórico vuelva a reunir los trabajos de Inés Salzillo y de Diana Larrea. El espectador del futuro podrá encontrar aspectos que le interesen sobre ambas y que hoy no se perciben o no se observan de la misma manera. Una de las grandezas de la obra de arte es su potencial inaudito. Diana Larrea quedó atrapada por cuanto le suscitaba el trabajo que pudo hacer Inés Salzillo en la *Dolorosa* de Santa Catalina de Murcia e inició su propia búsqueda, sobre el trabajo de una mujer en uno de los talleres de escultura devocional más importantes del barroco hispánico en el siglo XVIII. En esta exposición en la Sala Verónicas de Murcia, las dos artistas comparten espacio en el coro bajo de un antiguo templo de clausura femenina. Paradojas de la vida,

42 Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra, 1986: 17-23.

43 Véase el estudio realizado para el siglo XIX de una colección de plantillas conservadas, en positivo y negativo, y de su identificación en ciertas obras. Tales prácticas de trabajo no diferirían en exceso de lo acontecido en la centuria anterior (María Labaña Freitas, «Patrones de estofas en el taller de los Araciel», *Imafronte*, 21-22, 2009-2010, 185-195).

44 Arianna Giorgi, «La ciudad se viste. Vestido e imagen en el siglo XVIII», en Ofelia Rey y Roberto J. López (eds.), *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009, II: 151-162.

45 Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. M. del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus, 1998: 53.





Imagen de la Dolorosa en Iglesia de Sta. Catalina, Murcia

ambas propuestas se han dispuesto en un ámbito cercado y reservado a las mujeres y en donde ellas eran libres para decidir; un espacio que ahora se erige en marco donde transcurre un diálogo sin voz que rasga la música compuesta por Hildegard von Bingen, una abadesa benedictina. Hay un hilo conductor que ha salvado la distancia y el tiempo y ha llevado de una a otra, en un tema que es constante en la Historia del Arte, como es la dialéctica entre antiguos y modernos. Con otros nombres y otras obras que las que habitualmente se seleccionan como paradigma perenne del quehacer creativo, ahora subyacen las sempiternas y complejas relaciones entre tiempos pretéritos y recientes, con distintos artistas, matices y usos. Diana Larrea ha sabido aprovechar el significado último de una tipología arquitectónica destinada al culto y retomarla en sus valores funcionales y simbólicos para rendir homenaje a las mujeres artistas.

# Diana Larrea and Inés Salzillo: Dialogue behind the Screen

## Concepción de la Peña Velasco

For some years Diana Larrea has been committed to activism.<sup>1</sup> She began by publicizing the activity of women artists through social media and the origin of her creations lies in works produced by *other women*. For the exhibition being presented in Sala Verónicas in Murcia she has chosen a title which denotes individual and plural acknowledgement of the female contribution: *I exist, you exist, we (women) exist*. It binds together past and present, as links in the same chain, looking and interpreting with eyes that are not innocent, in Gombrich's words.<sup>2</sup> This project exploits the communicative capacity of the exhibition space — the former church of a Baroque convent<sup>3</sup> — and displays a determination to assert the claims of women's contribution to art in the three parts of which it is composed: the photographic archive entitled *De entre las muertas* [*From Among the Dead*] (2020), the video *Una artista para cada día* [*A Woman Artist for Every Day of the Year*] (2021) and the installation *Atelier creativo de Inés Salzillo* [*Inés Salzillo's Creative Atelier*] (2021). The church before us is a "feminine building": the presence of the screen, inconceivable in a monastery, and the composite order of the pilasters confirm it. As an architectural space, it has a dual function as a place of burial, like any church until at least the end of the eighteenth century,<sup>4</sup> and of social life, in that people congregated there. Death and life: both facets are regenerated through Diana Larrea's approach. The building remains in command and in control. The architecture determines any initiative pursued in that space and the character of a convent church is still evident. The screen is crucial. The mere sight of it shows that we have entered a church of enclosed nuns: it is an all-pervasive element. Its function is to separate those behind it and prevent them from being seen — or to half-prevent or half-separate? The screen makes it possible to relate to the outside world without abandoning seclusion. The setup of any exhibition in this "room" cannot escape the constraints of its form, with a Latin cross plan and the enclosure imposed by walls that are potentially active, even if their original function has changed. Consciously or intuitively, Diana Larrea grasps these features and presents a show which is symbiotically interwoven with the building.

She selects the place assigned to each thematic unit and links them all together with the twelfth-century music of Hildegard von Bingen, which is heard while visiting the exhibition.<sup>5</sup> She makes use of an eloquent *mise-en-scène*, in line with the ultimate meaning of the pieces she is showing: a place steeped in sacred and funereal significance to remember those that have died but live on.<sup>6</sup> So-called "post-photographs", such as funerary monuments, evoke those who are no longer present but remain through

1 On feminist actions in museums and art galleries, see Iñaki Estella Noriega, "Feminism and Desacuerdos: Spanish Feminist Art and Museums", in Jenna C. Ashton (ed.), *Feminism and Museums: Intervention, Disruption and Change*, 2 vols (Edinburgh: MuseumsEtc, 2018), II, 618–30.

2 E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 5th ed. (London: Phaidon, 1977), 254 and 307. Curiously, a turning point in Diana Larrea's career came after attending the performance entitled *Queridas viejas: editando a Gombrich* [*Dear Old Women: Editing Gombrich*] by María Gimeno, in which this artist cut pages from the *The Story of Art* by the famous Anglo-Austrian historian to leave space for women.

3 Pedro Riquelme Oliva et al., *El Monasterio de Santa Verónica de Murcia: historia y arte* (Murcia: Espigas, 1994).

4 Nuns continued to be buried in the church after cemeteries were created. On funerary spaces, see Raquel Novero Plaza, *Mundo y trasmundo de la muerte: los ámbitos y recintos funerarios del Barroco español* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009).

5 Diana Larrea studied music for fifteen years and has carefully selected what she wants us to hear.

6 On this subject in museums and a consideration of the typological culture and approach, see Josep Maria Montaner, *Museums for the 21st Century* (Barcelona, Gustavo Gili, 2003).



their creations, now manipulated and worked on by Larrea. She uses them, as if they were visual *laude*, to perpetuate the memory of the women artists, their biographies — which she summarizes — and perhaps their virtues, just as tombs in the sixteenth century and earlier proclaimed them through allegories and epigraphic texts, along with the portraits of the dead.<sup>7</sup> Diana Larrea starts from a hundred self-portraits, which she transforms by reviving the cyanotype process in the manner of a phantasmagoria. She thereby honours women artists who, lacking life, are exalted and recovered. The video, through the idea of foregrounding one woman each day, calls attention to the summation of individual cases, with the strength that comes from constituting a large group. She has set it up in the sanctuary, a special place, the most exalted part of the church.

The series of portraits also reveals Larrea's links with cultural tradition, though this time with another type of discourse. Her gallery of women offers an opportunity to recall that of famous men undertaken in the sixteenth century by Paolo Giovio, when he selected celebrated writers, governors, soldiers and artists and commissioned their portraits, which he collected in his house by Lake Como. This distinguished humanist gave impetus to the fashion for collecting portraits and producing series; these proliferated in institutions, which began to demand painted representations of the figures of their past and present dignitaries. Giovio called on painters to provide faithful likenesses of these distinguished men and seek to capture their personalities and souls. In addition, he accompanied each figure with laudatory inscriptions and biographies, which he published.<sup>8</sup> Diana Larrea makes use of existing female portraits, true to life in their facial features, and she works with them and accompanies them with notes on the lives of the subjects, evoking her conception of the everyday experiences and deeds of the women artists in whom she has become increasingly interested.

The third part of the project is located behind the screen, in an area reserved exclusively for women, a seclusion which has now become accessible. In a sense, it was a space of freedom, where the nuns assembled, summoned by a bell, as the documents indicate, and where their capacity to act was not limited by the supposed weakness of their sex, the *imbecillitas seu fragilitas sexus*.<sup>9</sup> In the convent they were in charge and made the decisions; not so in the home as daughters and wives. In that private, hidden space, Diana Larrea and Inés Salzillo, sister of the famous Baroque religious sculptor Francisco Salzillo and co-worker in his studio, engage in a visual dialogue and their names are joined.

In general terms, the signing of a work of art indicates attribution, although this question is more complex than it might appear at first sight, and not only because of a problem of certifying authenticity, which was not always required in the period.<sup>10</sup> Francisco Salzillo hardly ever signed his works, as they were

7 María José Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987).

8 He published several books, but one of them is devoted to this subject; it was translated early by Gaspar de Baeza and dedicated to Philip II: Paolo Jovio, *Elogios o vidas breves, de los Cavalleros antiguos y modernos, Illustres en valor de guerra, que están al bivo pintados en el Museo de Paulo Iovio* (Granada: Hugo de Mena, 1568). See Paolo Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, ed. Franco Minonzo, trans. Andrea Guasparri and Franco Minonzo, (Torino: Giulio Einaudi, 2006); Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento* (Firenze: Olschki, 2008); Diego Suárez Quevedo, "Los *Hvomini Famosi* de Paolo Giovio. Alberti en el primer Museo", *Anales de Historia del Arte*, 20 (2010): 87–123.

9 See the outstanding study on attitudes to the weakness of women expressed through legal doctrine and literature by Enrique Gacto Fernández, "Imbecillitas sexus", *Cuadernos de Historia del Derecho*, 20 (2013): 27–66.

10 In the seventeenth century, the lawyer Butrón, writing about painting as a liberal art, says that many painters signed *faciebat* rather than *fecit* in the sense that the work was complete for the present, but "not so finished and perfect that the door was closed for those who came afterwards to outdo it", Juan de Butrón, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble en todos derechos* (Madrid: Luis Sánchez 1626), 22.

perfectly recognizable to his contemporaries. In time, a signature provides firm evidence, when it is confirmed that it is not a forgery. The person who signed was the head of the studio, but there were anonymous people who belonged to the working team and whose names will never be known. Their activity goes unnoticed. Inés Salzillo (1717–75) is a case in point. So her signature, preceded by the abbreviation of the word “Doña”,<sup>11</sup> has been recovered from a notarial document. Inés Salzillo could not set up a studio of her own as a sculptress or painter and did not possess “means of purchase”, as was said on one occasion.<sup>12</sup> However, her mastery of certain artistic techniques was a different matter.

Diana Larrea has chosen Francisco Salzillo’s *Dolorosa*, in the church of Santa Catalina in Murcia, to work on and incorporate into her repertoire of works by women artists. She has taken a leap in time, to “explore alternative temporalities”, contretemps and obsolescences, in a process very much present in current art.<sup>13</sup> In his dialogue *Eupalinos, or The Architect*, Paul Valéry notes that “certain [buildings] are *mute*; others *speak*; and others, finally—and they are the most rare—*sing*”, adding that it perhaps depends upon the talent of their builder or “the favor of the Muses”.<sup>14</sup> Transferring this to sculpture, out of all the devotional images in which Inés Salzillo could have had a hand — since apart from chronology there is no reliable evidence of which they were — Diana Larrea opted for this *Dolorosa* as the starting point for part of her project.<sup>15</sup>

Why did this piece attract her attention? Larrea’s project explores what it meant to be in a workshop, supervised by a master, which brought together journeymen and apprentices, but also other people who collaborated in the work, including the women of the house. The number of women linked to painting is greater than in the case of sculpture, with the notable exception of Luisa Roldán, who continued her father’s profession.<sup>16</sup> In a world in which the studio and the house were under the same roof, the support of mothers, wives and daughters was an indisputable fact. Some of them learned and performed various artistic tasks, although they could not aspire to obtain the title of master, least of all in an occupation that was considered unbecoming for women and involved, moreover, the physical effort of handling the material, in this case planing wood. Women were rendered doubly invisible, by their status as women and by kinship, since within the family there was no need to sign an apprenticeship agreement, which would have made it possible to confirm their training in a profession that they were barred from practising independently. For the most part, they would have taken care of everything pertaining to the domestic sphere and looked after the apprentices and journeymen who lived there. Marriages with these assistants were common; it was a characteristically endogamous occupation.

<sup>11</sup> This form of address denotes social recognition and is a mark of respect.

<sup>12</sup> For details of her biography, see my study, Concepción Peña-Velasco, “Inés Salzillo (1717–1775): una mujer en un taller de escultura del Barroco”, *Boletín de Arte*, 39 (2018): 49–72, on which I have drawn here.

<sup>13</sup> Miguel Ángel Hernández Navarro, *El arte a contratiempo: historia, obsolescencia, estéticas migratorias*, (Madrid: Akal, 2020), p. 8 and chapter 1.

<sup>14</sup> Paul Valéry, *Eupalinos, or The Architect*, in *Collected Works*, IV: *Dialogues*, trans. William McCausland Stewart (New York: Pantheon Books, 1956), 65–152 (p. 83).

<sup>15</sup> On Salzillo’s *Dolorosas* (representations of Our Lady of Sorrows), see Antonio Martínez Cerezo, “Las Dolorosas de Salzillo”, in *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús: en el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*, ed. Vicente Montojo Montojo (Murcia: Cofradía de Nuestro Padre Jesús, 2006), 115–40.

<sup>16</sup> There were also other women in the Baroque period who went unnoticed as they worked in the shadows; see Juan Antonio Sánchez López, “Escultura barroca en clave de género: algunas reflexiones y propuestas de investigación”, in *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento*, ed. Antonio Rafael Fernández Paradas (Antequera, ExLibric, 2016), 1, 87–103.



In a sculptor's atelier, many women would have helped in dealing with and making purchases from merchants, silversmiths, ironmongers and other professions related to sewing and embroidery — activities proper to their sex — and in advising on matters associated with accessories and complements such as natural hair or items of jewellery for clothed statues. It should be remembered that even “ancient” sculptures of the Virgin that were the object of great devotion were clothed.<sup>17</sup> Attended by their *camareras* (“mistresses of the robes”) — a prestigious and esteemed position — they were covered with regalia in rich textiles, in the fashion of each period and in colours that changed depending on the festivity, and they were brought out in rogation or other types of processions, coming to life as they processed through the streets.<sup>18</sup> The Church hierarchies often issued provisions and recommendations to ensure decorum and curb excesses in the adornment of devotional images, and the use of garments that had been used for profane purposes was precluded. In such statues, also called *imágenes de devanadera* in documents, costume was no minor matter. The clothing cost more than the carving of the head, hands and feet.

A good sculptor would not have allowed the finishing of his works to be entrusted to someone unfitted for the task, either in the choice of costume and quality of the fabrics or in the application of polychromy, with flesh tones and *estofados* (incised overpainting on a gilt ground, imitating fabrics). Some delivered the work “blank” and then looked for good painters to complete it. An example is Juan Martínez Montañés with Velázquez's father-in-law, the painter and treatise writer Francisco Pacheco. Diana Larrea has therefore paid close attention to factors that go to the heart of roles, mentalities and forms of behaviour, as the work is always an inexhaustible source of experiences and approaches for other artists, and interests change with the passage of time. For it is clear that polychromy was much more than merely applying colour and that it played a highly significant role in many respects. It was crucial to determining the final image presented by a devotional sculpture. Inés had a feel for painting and that element of refined elegance and meticulousness was very useful in a working group, along with the knowledge and ability to deploy all aspects of sumptuary art.

Larrea's approach in her project highlights a facet linked to the subject of sewing and spinning and to what it entailed. Might it not be that Inés Salzillo, her mother or her two unmarried sisters, María and Teresa, offered suggestions on the choice and arrangement of the simulated fabrics displayed by the *Dolorosa*, the play of folds of the robe swirling at her feet or the graceful lines of the mantle falling crosswise and the girdle knotted to one side? Perhaps we shall never know. What is noticeable is Francisco Salzillo's concern to choose the right fabrics, colours, prints and adornments, so the designs of the *estofado* changed to suit the requirements of each work and according to fashion.<sup>19</sup> He imitated lamé, taffeta, batiste, gauze and any other fabric required of him. The texture and thickness that had to be simulated were not the same in headdresses as in robes or mantles, for example. Sculptures often show traces of previous patterns, like palimpsests, where the *estofado* was redone, imitating new fabrics and decorative styles. Salzillo also altered earlier works. Moreover, one should not forget the context of life in eighteenth-century Murcia, endowed with a thriving silk industry and powerful guilds related to the world of textiles,

<sup>17</sup> This is true of the *Virgen de la Arrixaca*, who was the patron of Murcia, and the *Virgen de los Remedios* or *del Cuello Tuerto* (Our Lady of Remedies or of the Twisted Neck), which, according to tradition, was carried upstream by the waters of the River Segura and recovered by the Mercedarian friars.

<sup>18</sup> See Antonio Cea Gutiérrez, *Religiosidad popular: imágenes vestideras*, exh. cat. (Zamora: Caja España, 1992).

<sup>19</sup> Manuel Pérez Sánchez, “...Todo a moda y primor”, in *Salzillo, testigo de un siglo*, ed. Cristóbal Belda Navarro, exh. cat., Museo Salzillo (Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007), 303–15.

with weavers, throwers, braiders, dyers and tailors, as well as silversmiths, with whom Salzillo was in close contact. While shearing, dyeing and even embroidery were men's jobs, weaving and sewing were something that women, of whatever station in life, had to know.

On the other hand, if Diana Larrea was wondering which work by Inés Salzillo to choose, her decision was also influenced by her awareness of the presence of a note inside the statue, which added an element of mystery. The document said nothing about the artist, nor about those who worked with him.<sup>20</sup> Sculptures are objects that have housed both visible and non-visible elements within them. Examples of the former are relics. Chests, arms, hands and other parts of the body displayed the anatomical remnant they contained and could recall it by their shape. In other cases, as a result of restoration or breakage or by chance, inscriptions and manuscripts have been discovered secreted deep inside the piece. In contrast to exposed writings, as Petrucci defined them,<sup>21</sup> annotations have appeared from time to time in concealed places. They usually carry messages of a different kind.<sup>22</sup> They have the attraction of being hidden and reserved for the future, as is sometimes stated. They consist of phrases written on the wood or papers placed inside the work, which is hollow, reducing its weight and cost by lessening the amount of wood used, as well as speeding up the drying process. In the *Dolorosa* of Santa Catalina in Murcia a certificate was found.

While working on the statue in 2013–14, the specialists from the Region of Murcia's Restoration Centre discovered a note which enabled it to be dated to 1742 and revealed the names of the person who actually paid for it—acting in some cases on behalf of a confraternity or religious order and in others as a benefactor—and of the parish priest. Its content is as follows:

*Se izo esta Ymagen de los dolores en el / mes de febrero del año de 1742 y la pago / el  
señor D.<sup>n</sup> Joseph Rodrigues. y se coloco en su / capilla en la Paroquial de S.<sup>a</sup> Catalina, /  
siendo cura el señor D.<sup>n</sup> Juan roxo.<sup>23</sup>*

This image of the [Virgin of the] Sorrows was made in the month of February in the year 1742 and was paid for by Don Joseph Rodrigues and placed in its chapel in the parish church of Santa Catalina, the priest being Don Juan Roxo.

It is not a devotional text with prayers, nor the more common type of document containing a declaration of authorship.<sup>24</sup> Although various types of message are found, it was usually the artist who wrote the note and put it inside during the process of making the piece. Sometimes it was inserted by someone who worked in the studio and wanted to leave a record of his participation furtively, unbeknown to the master in charge of production.<sup>25</sup> The note in the *Dolorosa* is an exception. It does not indicate the name

20 Diana Larrea identifies Inés Salzillo's handwriting with the same familiarity with which we recognize that of close friends when they write to us. From this perspective of emotional engagement, she considered the possibility that there was a similarity between Inés's hand and that of the note contained in the statue.

21 Armando Petrucci, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, trans. Juan Carlos Gentile Vitale, with a preface by Roger Chartier and Jean Hébrard (Barcelona: Gedisa, 1999).

22 Aura Satz and Jon Wood, eds, *Articulate Objects: Voice, Sculpture and Performance* (Oxford: Peter Lang, 2009).

23 The text is transcribed here with the original spelling. On the finding of the note and what its recovery has contributed to knowledge of the sculptor, see Juan Antonio Fernández Labaña, "La Virgen de los Dolores de Santa Catalina, una obra de Francisco Salzillo realizada en 1742", *Rosario Corinto*, 7 (2020): 56–59.

24 Concepción de la Peña Velasco, "Para memoria de los tiempos venideros: mensajes ocultos en la escultura religiosa española de los siglos XVII y XVIII", *Bulletin Hispanique*, 120, no. 2 (2018): 599–614.

25 This may have happened in 1785 with Marcos Laborda when he declared himself to be the creator of the *Angustias* (Our Lady of Anguish)



of the sculptor, which was obvious and recognizable at the time as well as to later generations. That this work was by Francisco Salzillo was never in dispute. It is included in his early biographies. Bado, who knew the sculptor and catalogued his work from the documents provided to him by Patricio Salzillo, draws attention to its “special merit”.<sup>26</sup> It is a piece that was always held in high regard and appealed to popular religious sensibility, of which Salzillo was such an outstanding exponent,<sup>27</sup> and it has appeared in a number of exhibitions in Murcia and elsewhere.<sup>28</sup>

Francisco Salzillo produced two versions of the Dolorosa, one clothed and another carved in the round, accompanied by child angels. The two archetypes are exemplified by the pieces he produced, one in 1742 for a chapel in the former parish church of Santa Catalina and another, dating from the following decade, to be taken out in the Good Friday morning procession, along with other *pasos* (processional scenes), by the Cofradía de Jesús in Murcia. The degree to which they constituted recognized models was such that Roque López, Salzillo's pupil, indicated in his *Libro de Hechuras* — in which he listed the commissions he had performed — that he had made *Dolorosas* like that “of Jesús” and “like that of Santa Catalina”.<sup>29</sup>

A series of personal factors converged for Francisco Salzillo in the Santa Catalina *Dolorosa*. It was his parish at the time, where he lived with his mother and all his siblings, except Francisca who had taken vows as a Capuchin nun. All the Salzillo Alcaraz children had been baptized in this church: Francisco himself in 1707 and Inés in 1717.<sup>30</sup> It housed the Cofradía del Sacramento y Ánimas, to which he belonged, as he requested and occupied the place left by his father on his death, later becoming *hermano mayor* (president of the confraternity).<sup>31</sup> When seriously ill in 1765 he even asked to be buried there, although in subsequent wills he opted for the Capuchin Convent. Moreover, on the high altar there was a sculpture of *Santa Catalina* produced by Nicolás Salzillo in 1721.<sup>32</sup> The two pieces were therefore located in the same sacred space, sharing the prayers of the eminently religious society of the Baroque period.

group for the parish church of Cehegín; see Francisco E. López Soldevila, Francisco Javier Bernal Casanova, José Francisco López Martínez and Arturo Serra Gómez, “La restauración del grupo de las Angustias de Cehegín: nuevas aportaciones documentales a la escultura regional”, *Imafronte*, 18 (2006): 151–66.

26 The manuscript, in the Real Academia de San Fernando, was published by Antonio Martínez Ripoll, “Francisco Salzillo, un profeta en su tierra: una biografía, con catálogo, por el matemático Luis Santiago Bado”, in *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús: en el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*, ed. Vicente Montojo Montojo (Murcia, Cofradía de Nuestro Padre Jesús, 2006), 27–55 (quotation on p. 46). See David García López, “Revolvó archivos y me lleno de polvo siempre con Vuestra merced en la memoria”: los estudios sobre bellas artes de José Vargas Ponce y Juan Agustín Ceán Bermúdez; correspondencia (1795–1813) (Gijón: Trea, 2020), 94–95.

27 Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “El escultor Francisco Salzillo y la religiosidad popular”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 20, no. 40 (2011): 417–63.

28 Including, for example, the Ibero-American Exhibition held in Seville in 1929; see *El Reino de Murcia (Murcia-Albacete) en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla (Pabellón Mudéjar de Arte Antiguo)* (Murcia: Comité Regional, 1929), 14.

29 It describes his commissions year by year, recording the size of the piece, its price, the client and sometimes the intermediary. López's manuscript was published by the Conde de Roche as *Catálogo de las esculturas que hizo Don Roque López discípulo de Salzillo* (Murcia: El Diario de Murcia, 1889); see pp. 17 and 41.

30 Andrés Baquero Almansa, *Catálogo de los profesores de las bellas artes murcianos: con una introducción histórica* (Murcia: Imp. Sucesores de Nogués, 1913), 209–10.

31 José Sánchez Moreno, *Vida y obra de Francisco Salzillo (una escuela de escultura en Murcia)* (Murcia: Seminario de Historia y Arte de la Universidad de Murcia, 1945), 42.

32 José Sánchez Moreno, *Nuevos estudios sobre escultura murciana* (Murcia: Diputación de Murcia, 1964), 100–03; M.<sup>a</sup> del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll, “El escultor Nicolás Salzillo”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 36, nos 3–4 (1977–78): 255–96 (p. 276); Isabella Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna; una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo* (Roma: De Luca, 2008). Moreover, Francisco Salzillo painted the banner of the Cofradía del Rosario as a gift; see Sánchez Moreno, *Vida y obra de Francisco Salzillo*, 35, 42 and 78.

Francisco Salzillo produced his *Dolorosa* not long before his thirty-fifth birthday. Inés was ten years younger. It is shorter than life size, designed to be contemplated close up. The sculptor gave the figure a beautiful, animated face,<sup>33</sup> marked by grief, with the mouth half open, the eyebrows raised towards the nose and the hands exclamatory and supplicating: *en admiración* (in wonderment), as it was called in documents of the period. As Vargas Ponce wrote to Ceán Bermúdez in 1796, Salzillo's ability to endow his figures with expression had captivated popular devotion; he stated that he had heard this from many witnesses.<sup>34</sup> He praised him as "an excellent naturalist" whose works were very well finished. For some years that finish must have been due, in part, to Inés Salzillo.

Inés herself was the youngest daughter of the Neapolitan sculptor Nicolás (Nicola) Salzillo, who settled in Murcia at the end of the seventeenth century, where he married Isabel Alcaraz.<sup>35</sup> Nicolás died in 1727, leaving a wife and seven children. The eldest, Francisco, had to take charge of the studio at the age of twenty and support a large family with his work.<sup>36</sup> He was helped by José, three years his junior. The two of them gradually introduced their youngest siblings, Inés and Patricio, to artistic tasks, sharing the work and specializing. This was one of his early achievements: organizing production effectively. The workshop he had inherited had its prestige and its clients, but he had to acquire a reputation in his own right, with the burden of dealing with outstanding debts, as well as the financial implications of maintaining status. Francisco provided one of his sisters with a dowry to enter the Capuchin Convent and Patricio with a congrua, the minimum necessary income to become a priest.

In Francisco Salzillo's studio, as in Nicolás's before him, the painting of the works was completed in the workshop, and in this respect the work with which Inés was concerned was important. Applying polychromy, with all that it entailed, was no mere embellishment. It was an inseparable and decisive task in revealing the essence and appearance of the sculpture and making it more persuasive. Francisco and José Salzillo shaped the volume and gave expression to the face and hands, drawing inspiration from life. Legs, arms, torsos and naked bodies of children and angels provided an excuse for sculptors to demonstrate their knowledge of anatomy. This was essentially a masculine domain, where they had an opportunity to display their expertise, in a context of inquisitorial censorship—with the resulting self-censorship—requiring that no detail should be inappropriate, irreverent, indecent or lewd or provoke derision.<sup>37</sup> Painting

33 María del Mar Albero Muñoz and María Teresa Marín Torres, "Ternura y lágrimas: la pasión dramatizada", in *Salzillo, testigo de un siglo*, ed. Cristóbal Belda Navarro, exh. cat., Museo Salzillo (Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007), 187–207.

34 García López, "Revuelvo archivos", 95.

35 The figure of Inés has attracted interest in recent years. Press articles worthy of recall have been published: Nacho Ruiz, "Inés, la luz de los Salzillos", *La Verdad*, 25 September 2017 and Antonio Botías, "Las mujeres que hicieron a Salzillo y Gilarte más grandes", *La Verdad*, 13 May 2018. Other initiatives to publicize her work have been Antonio Botías, *Murcianitas de dinamita* (Murcia: Trilenio, 2019); Antonio Botías, *Cuentos para murcianitas: pequeñas historias de nuestras mujeres; mujeres grandes de nuestra historia* (Murcia: Región de Murcia, 2019), 24–25; and José María Cámara Salmerón, "Inés Salzillo. Algo más que la hermana de un genio", *Rosario Corinto*, 6 (2019): 33–34. Particular attention should be drawn to the work by three students at the IES Saavedra Fajardo secondary school in Murcia aimed at raising awareness of this artist through the works in which she could have had a hand: Ana Bernal, Paula Carrillo and Mar Alemán, "Ynés Salzillo: un itinerario didáctico por la Murcia barroca", available at [https://www.idies-murcia.es/proyectos/pdf/p122\\_2019\\_ynes\\_salzillo\\_un\\_itinerario\\_didactico\\_por\\_la\\_murcia\\_barroca.pdf](https://www.idies-murcia.es/proyectos/pdf/p122_2019_ynes_salzillo_un_itinerario_didactico_por_la_murcia_barroca.pdf) [accessed 8 March 2021]. To mark International Museum Day in May 2019 and 2020, the Museo Salzillo arranged a dramatized visit highlighting the everyday activity of Salzillo's atelier and those who worked with him, such as Inés, and organized a *webinar*, at the height of the pandemic, with a lecture on Inés Salzillo (available at <https://www.museosalzillo.es/noticias/webinar-ines-salzillo-taller-familiar/> [accessed 8 March 2021]).

36 Sánchez Moreno, *Vida y obra de Francisco Salzillo*, 135–36; Emilio Gómez Piñol and Cristóbal Belda Navarro, *Salzillo (1707–1783): exposición antológica*, exh. cat. (Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1973), n. 48; Cristóbal Belda Navarro, *Francisco Salzillo: la plenitud de la escultura*, with photographs by Carlos Moisés García (Murcia: Darana, 2001), 143–44; Germán Ramallo Asensio, *Francisco Salzillo: escultor, 1707–1783* (Madrid: Arco Libros, 2007).



the sculpture called for knowledge and care in the flesh tones, to suit them to the age and circumstances befitting each case while at the same time selecting the appropriate colours, as well as for their symbolism, and in imitating fabrics, with a texture that made them appear real and with the *estofados* that were decided upon. Obviously Francisco Salzillo was responsible and played a part in matters of colouring,<sup>38</sup> but he trusted his sister Inés and brother Patricio and was confident that they would apply the lessons he had taught them to a high standard. Their work was observed and directed by the master, as the head of the working group. First came Inés, in the 1730s and until her marriage, at the age of 31, in December 1748. She then left the atelier, as social convention demanded, since her husband was a attorney, and neither she nor her children resumed artistic activity. According to eighteenth-century records, Inés Salzillo drew, modelled, performed gilding and painted flesh tones with skill and taste.<sup>39</sup> Later, her brother Patricio began to lend a hand after completing his studies for the priesthood, when José Salzillo, a sculptor, died suddenly in 1744.

Diana Larrea and Inés Salzillo strike up a dialogue behind the screen. The lattice interposed between the nave of the church and the lower choir in Sala Verónicas separates this thematic group, but does not isolate it. The connecting door from the church is open, so the seclusion is broken, but the screen maintains the introspective character and emphasizes the atmosphere of secrecy and privacy of this space where Diana Larrea and Inés Salzillo converse. A historian approaches the figure of Inés from an academic perspective. Diana provides an opportunity to reflect on a different question. She speaks to her as one artist to another. Didi-Huberman stresses the fragility of the “tone of certainty” that accompanies Art History, in a world of uncertainties, and the need to open the door to new kinds of knowledge, using different discursive models.<sup>40</sup> Diana Larrea brings a new vitality. Her way of seeing redirects us along different passageways, but connects at the same time with one of the focal points of creation, namely design. Having an idea and formalizing it distinguished the liberal from the mechanical arts, though both required people with the technique, skill and resources required to make the piece with their hands. She therefore highlights the dimension of inventiveness and calls her project a “creative atelier”. She relocates Inés Salzillo’s contribution, situating it in a space where it enjoys the freedom to act. She chose to use the word derived from French to allude directly to a studio or workshop where garments are crafted.<sup>41</sup>

Diana looks at Inés as a clothing designer and her project develops quite specifically from the *Dolorosa* and the place where it was made. That is why her works are the result of imagining certain hypothetical sketches and colour trials. She lingers over details of prints and decorations on fabrics and includes certain pieces of furniture and equipment that would have been present in a workshop — a Baroque workshop, like the architecture of Sala Verónicas which houses this project— painting them gold to evoke the gilt

37 Enrique Gacto Fernández, *Estudios jurídicos sobre la Inquisición española* (Madrid: Dyckinson, 2012), 420–29.

38 See the chapter entitled “Francisco Salzillo y la escultura pintada” in Cristóbal Belda Navarro’s book *Estudios sobre Francisco Salzillo* (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 193–214.

39 Nineteenth-century historians tend to repeat that she occasionally acted as a model for her brother’s work. On women in their role as models and artists, see the recent exhibition catalogue *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833–1931)*, ed. Carlos G. Navarro (Madrid: Museo del Prado, 2020).

40 Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, trans. John Goodman (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2005), 2–5.

41 The French word *atelier* has been included in the latest edition of the Spanish Royal Academy Dictionary, though it was already used in Spanish before this.

used in the polychrome and *estofado* decoration. Inés Salzillo's situation is different from that of other women artists recalled in this exhibition, because she did not work alone. However, after careful scrutiny, Diana has found that costume offered Inés an opening for decision-making and inventiveness. "Clothes speak", and they communicate with non-verbal signs.<sup>42</sup> Nevertheless, there were many conventions and she could not decide everything at will. The colours of the *Dolorosa* are those that identify the subject, with their inherent symbolism: for the robe, *encarnado* (flesh-colour) — as it was usually called in the period — tending towards pink, and for the mantle, blue. The white smock protrudes, revealing its lace, but it is the motifs of the borders adorning the edges of the garments that reflect the most imaginative dimension. Diana has adopted one of the patterns and repeated it with a stamp to form a backdrop, recalling the stencils used by Baroque sculptors.<sup>43</sup> Fabrics, ribbons, lace trimmings, buttons, and other elements and colours that she chooses, combines, varies and simulates reflect trends in costume and fashions.<sup>44</sup> She uses the discourse of the body and the arrangement of the hands as a basis, with the movement of the figure imparted by the psychological tension of the Virgin's grief at seeing her son suffer and the dynamic quality of the fabrics, where she matches and adjusts the ornamentation to the undulations. Diana distances herself from the devotional value that originally gave rise to the *Dolorosa*, but not from its moving sensibility, dwelling on "the aesthetic sense as the sense of distinction", as Bourdieu puts it.<sup>45</sup>

Inés fulfilled what was expected of her according to her role as an honest woman and housewife, occupying her time and contributing to the family economy. Sewing, weaving and spinning were regarded as feminine skills that expressed virtue, and what she did connected, in a sense, with the world of textile practices in vogue at that time, giving her an opportunity to transform the range of decorative motifs of garments and finery and display them. Her "exquisite" work was viewed and admired by the faithful who came to pray in Santa Catalina and it could contribute to focusing attention more closely on the devotional statue in the social setting of the church.

Perhaps one day the course of history will bring the works of Inés Salzillo and Diana Larrea together again. Future viewers will be able to find features in both that interest them and that are not perceived today or not seen in the same way. Part of the greatness of a work of art lies in its unforeseen potential. Diana Larrea was captivated by what was aroused in her by the work Inés Salzillo might have done on the *Dolorosa* of Santa Catalina in Murcia and she began her own search on the activity of a woman in one of the most important ateliers of Hispanic Baroque devotional sculpture of the eighteenth century. In this exhibition at Sala Verónicas in Murcia the two women artists share a space in the lower choir of a former church for enclosed women. Such are the paradoxes of life; the two projects have been placed in a secluded setting reserved for women where they were free to make decisions, a space that now becomes the

42 Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, trans. José Luis Aja Sánchez (Madrid: Cátedra, 1986): 17–23.

43 See María Labaña Freitas, "Patrones de estofas en el taller de los Araciel", *Imafrontera*, 21–22 (2009–10): 185–95, a study for the nineteenth century of a surviving collection of positive and negative stencils and of their identification in certain works. Such working practices would not have differed greatly from those of the previous century.

44 Arianna Giorgi, "La ciudad se viste: vestido e imagen en el siglo XVIII", in *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración*, vol. II, ed. Ofelia Rey Castelao and Roberto J. López (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009), 151–62.

45 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984), 56.



framework for a voiceless dialogue penetrated by the music of Hildegard von Bingen, a Benedictine abbess. There is a guiding thread leading from one to another that has bridged time and distance, invoking a constant theme in Art History: the dialectic between ancient and modern. Underlying a set of names and works other than those usually selected as perennial paradigms of creative activity is the complex and sempiternal relationship between past and recent times, with different artists, facets and practices. Diana Larrea has managed to take advantage of the ultimate significance of a type of architecture designed for worship and to reinterpret its functional and symbolic values to pay homage to women artists.







# ATELIER CREATIVO DE INÉS SALZILLO

2021

Instalación espacial

9 dibujos a grafito, lápices de colores y acrílico; estarcido con pintura plástica azul sobre la pared y 6 piezas de madera cubiertas con pan de oro de tamaños variables



ESTE proyecto lo he concebido de manera específica para esta exposición y está basado en la figura de Inés Salzillo (1717-1775). Inés Salzillo fue la menor de las hermanas del escultor barroco murciano Francisco Salzillo (1707-1783). Según la investigación realizada por Concepción de la Peña Velasco, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, está documentado que Inés Salzillo trabajó en el taller familiar de imaginería durante casi 20 años, aproximadamente desde 1730 hasta que contrajo matrimonio en diciembre de 1748. Dado que su padre, el escultor italiano Nicolás Salzillo (1672-1727), falleció cuando Inés sólo contaba 10 años de edad, fue su hermano mayor, Francisco, quien dirigió su instrucción en el obrador. Allí Inés aprendió a dibujar y a modelar en arcilla junto con otros de sus hermanos, José Salzillo (1710-1744) y Patricio Salzillo (1722-1800).

La principal función de Inés era acometer el acabado en la policromía de las imágenes, incluyendo las encarnaciones, así como las pacientes etapas del proceso del estofado con pan de oro. El taller artesanal barroco funcionaba de una manera jerarquizada donde cada colaborador desempeñaba una tarea concreta dentro de una cadena de producción. Inés Salzillo fue la encargada de diseñar los patrones textiles, los motivos ornamentales de las telas, además de proceder a la aplicación cromática en las tallas de madera. La suya fue una dedicación no remunerada, subordinada al trabajo de su hermano mayor y entregada al buen funcionamiento cotidiano del negocio familiar, que era el sustento de todos sus miembros y al mismo tiempo su hogar.

A partir de esta información, he decidido abordar la figura de Inés Salzillo desde una perspectiva moderna, enfocando mi atención en su capacidad e inteligencia artística para crear con detalle los patrones de los falsos tejidos, para elaborar con pulcritud los estampados de las túnicas, elegir las gamas cromáticas y aplicar las finas láminas de oro en el estofado.

Para ello me he centrado solo en una pieza: la Virgen Dolorosa (1742) que se encuentra en la Iglesia de Santa Catalina. La datación exacta de esta talla fue concretada recientemente en el año 2014, cuando se halló un manuscrito oculto en su interior. Esta fecha permite asegurar que la obra pertenece a una etapa en la que Inés estuvo activa en el taller antes de casarse.

La propuesta que presento en la sala situada tras la celosía es una instalación espacial que recrea un espacio imaginario, una especie de lugar mental concebido como un reflejo del atelier de creación o taller de trabajo de Inés Salzillo.

La instalación está compuesta por una serie de dibujos sobre papel que desmenuzan todo ese proceso de creación que hay detrás de una obra: los bocetos previos, las pruebas de color, etc. También he incluido una serie de objetos de madera que son utensilios cotidianos propios de un obrador de escultura, como escalones para acceder a las piezas, taburetes y banquetas para alzarse, un banco o una borriqueta. Todo este menaje lo he dispuesto en hilera en mitad del espacio conformando una fila escultórica a modo de barrera. Estos objetos estarán pintados en color

dorado para hacer referencia tanto a la labor manual del estofado que acometía Inés en el taller, como a esa situación de reclusión social dentro de “jaulas de oro” en las que eran sobreprotegidas las mujeres en aquella época. Marginadas al ámbito doméstico del hogar patriarcal, las mujeres tenían restringidas sus funciones a ser sólo madres y esposas “virtuosas”. Por último, el espacio termina de conformarse con la pintura de la pared, creada con un tampón de estampar fabricado a partir de uno de los diseños que aparece representado en el manto azul cobalto de esta “Imagen de los Dolores” y que se marcará repetitivamente sobre uno de los muros de la sala como un patrón textil.

El resultado es una especie de escenografía teatral que simboliza los impedimentos que como mujer encontró Inés Salzillo a la hora de poder desarrollar su profesión, tras los cuales encontramos el trabajo artístico laborioso y valioso al que ella dedicó parte de su vida.



“INÉS Salzillo’s Creative Atelier” is a project conceived specifically for this exhibition. It is based on the figure of Inés Salzillo (1717–75), the youngest sister of the Murcian Baroque sculptor Francisco Salzillo (1707–83). According to the research conducted by Concepción de la Peña Velasco, Professor of Art History at the University of Murcia, there is documentary evidence that Inés Salzillo worked in the family religious sculpture studio for nearly twenty years, from around 1730 until she married in December 1748. Since her father, the Italian sculptor Nicolás Salzillo (1672–1727), died when she was only ten, it was her elder brother, Francisco, who directed her training in the workshop. There Inés learned to draw and model in clay along with two of her other brothers, José Salzillo (1710–44) and Patricio Salzillo (1722–1800). Her main job was finishing the polychrome decoration of the statues, including the flesh tones, as well as patiently carrying out the stages of the *estofado* process with gold leaf. A Baroque craft atelier functioned on a hierarchical basis, with each co-worker performing a specific task in a production line. Inés was responsible for designing the textile patterns and the ornamental motifs for the fabrics, as well as applying colour to the wooden carvings. Her work was unremunerated, subordinated to that of her elder brother and devoted to ensuring the effective day-to-day operation of the family business, which was the source of livelihood of all its members as well as their home.

Starting from this information, I decided to approach the figure of Inés Salzillo from a modern perspective, focusing my attention on her artistic intelligence and ability to create detailed patterns for the simulated fabrics, create the prints for the robes with exquisite precision, choose the colour schemes and apply the fine sheets of gold leaf in the *estofado* process.

For this purpose I have concentrated on just one piece: the Dolorosa (1742), which stands in the Church of Santa Catalina. The exact date of this statue was established recently, in 2014, when a manuscript was found concealed inside it. This makes it possible to say for certain that the work belongs to a period when Inés was active in the atelier before her marriage.

The project I am presenting in the room behind the screen is a spatial installation that recreates an imaginary space, a kind of mental location conceived as a reflection of Inés Salzillo’s creative atelier or workshop.

The installation consists of a series of drawings on paper which minutely examine the whole creative process that lies behind a work: the preliminary sketches, colour tests, and so on. I have also included a series of wooden objects that are everyday items of equipment typical of a sculptor’s workshop, such as steps to reach the pieces, stools to stand on, a bench and an easel. I have arranged all this furniture in a row in the middle of the space, forming a sculptural line like a barrier. These objects will be painted a gold colour as a reference both to the manual *estofado* work that Inés undertook in the atelier and to the over-protective social confinement in “gilded cages” to which women were subjected in that period. Marginalized in the domestic sphere of the patriarchal home, women found their functions restricted to being “virtuous” wives and mothers. Finally, the configuration of the space is completed by the wall painting, created with a stamp made using one of the designs represented on the cobalt blue mantle of this statue of “Our Lady of Sorrows”, which will be imprinted repetitively on one of the walls of the room like a textile pattern.

The result is a kind of theatrical stage set symbolizing the obstacles that Inés Salzillo encountered as a woman when it came to being able to practise her profession, behind which we find the painstaking and valuable artistic work to which she devoted part of her life.







**Dibujo 1**

2021

Lápices de colores y grafito sobre papel

40 x 30 cm.



**Dibujo 5**  
2021

Lápices de colores y grafito sobre papel  
40 x 30 cm.





**Dibujo 2**

2021

Lápices de colores y grafito sobre papel

30 x 40 cm.



**Dibujo 3**  
2021

Lápices de colores, acrílico y grafito sobre papel  
30 x 40 cm.





**Dibujo 4**

2021

Lápices de colores, acrílico y grafito sobre papel  
30 x 40 cm.



**Dibujo 6**  
2021

Lápices de colores, acrílico y grafito sobre papel  
30 x 40 cm.





### **Dibujo 7**

2021

Lápices de colores y grafito sobre papel  
30 x 40 cm.



**Dibujo 8**

2021

Lápices de colores, acrílico y grafito sobre papel  
30 x 40 cm.





**Dibujo 9**

2021

Lápices de colores y grafito sobre papel

30 x 40 cm.



















Diana Larrea

Madrid, 1972.

[www.dianalarrea.com](http://www.dianalarrea.com)

Formación académica:

**1991/96**- Licenciada en Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid.

**1980/96**- Estudios superiores de Piano, Solfeo, Armonía, Acompañamiento, Coral y Música de Cámara. Real Conservatorio Profesional de Música. Madrid.

## Exposiciones individuales:

**2020-** “De entre las muertas”. Galería Espacio Mínimo. Madrid.

**2019-** “40 Autorretratos de Grandes Maestras”. Comisario: Juan Francisco Casas. Sala del Palacio del Intendente Olavide. La Carolina, Jaén.

**2017-** “Microuniverso”. Comisario: Jorge Díez. Programa “Cáceres abierto”. Museo de Cáceres. Cáceres.

**2014-** “Vox populi”, en co-autoría con Andrés Senra. Comisarias: Alba Benavent y Lucía Piedra. EspaiDOS. Terrassa.

**2013-** “Pensar el arte”. Comisaria: Chus Tudelilla. Galería Carolina Rojo. Zaragoza.

- “Todos los caminos conducen a Islandia”. Comisario: Juan López. Poste CARLOS. Festival Desvelarte. Santander.

**2012-** “Plaza Solución-Vox populi”, en co-autoría con Andrés Senra. Espacio Trapezio. Madrid.

- “The Wrong Project”, en co-autoría con Tamara Arroyo. Comisario: Guillermo Espinosa. Espacio FRAGIL. Madrid.

**2011-** “Primavera árabe”, dentro del proyecto “1812-2012. Una mirada contemporánea”. Comisario: Jorge Díez. Instalación exterior en el EACC, Espai d'Art Contemporani de Castelló.

**2009-** “Las ciudades, los signos y la memoria”. Galería Espacio Líquido. Gijón.

**2008-** “Electrocósmos”. Comisario: Jorge Díez. Espai 13, Fundació Joan Miró. Barcelona.

**2007-** “Gabinete oriental”. Comisaria: Giulietta Speranza y Joaquín García. Espacio FRAGIL. Madrid.

**2004-** Galería Vacío 9. Madrid.

**2002-** Galería Garage Regium. Madrid.

**2000-** “Sistema de ventilación”. Espacio F. Madrid.

- “Madriguera de observación”. Comisario: Eugenio Ampudia. La Ventana, Galería La Fábrica. Madrid.

**1999-** “Espacio de signos”. Doblespacio. Madrid.

- “Base de datos”. Comisario: Agustín Valle. Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid.

## Exposiciones colectivas:

**2020-** “Colección XX: Historia del Arte”. Comisarias: Tania Pardo y Manuel Segade. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo Comunidad de Madrid, Móstoles.

- “Un momento atemporal”. Comisario: David Armengol. Tabacalera Promoción del Arte, Madrid.

- ARCO'20. Stand Galería Espacio Mínimo.

- “Circulació perifèrica”. Comisaria: Pilar Rubí. Fundació Sa Nostra, Palma de Mallorca.

- “For Sale/En Venta”. Galería Espacio Mínimo. Madrid.

- “Feminismo mágico. Una conexión con el pasado”. Comisaria: Diana Larrea. Red Itiner, Comunidad de Madrid.

- “Cuidado y peligro de sí”. Comisario: Fernando Castro. Sala Amós Salvador, Logroño.

- “ArteGuillotina. Obra gráfica contra la monarquía”. Espacio Tangente. Burgos.

**2019-** “ArteGuillotina. Obra gráfica contra la monarquía”. Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid.

- “Juegos artificiales”. Comisario: Pepe Murciego. Red Itiner de la Comunidad de Madrid.

**2018-** “En la hora azul”. Comisaria: Chus Tudelilla. Galería La Casa Amarilla. Zaragoza.

- “VI Premio Mardel de Artes Visuales”. Centre del Carme Cultura Contemporània. Valencia.

- “Nepotismo ilustrado”. Comisario: Juan Francisco Casas. Centro Cultural La Carolina, Jaén.

- “Papel vence a tijera”. L. A. Projects. Madrid.

- “Galería Mari Boom (Reactivación)”, Acción de Guerrilla Artística Feminista. Comisariado por Las Roldanas y Antimuseo. Pasaje Lagasca, Madrid.

- “Tú no eres tu enfermedad mental”, intervención urbana en el Campus de la Universitat Politècnica de València UPV, dentro del FICAE, Festival Internacional de Cortometrajes y Arte sobre Enfermedades mentales.

- FAC IV, “Feria de Arte en mi casa”. Proyecto de David Heras Verde. “In money we trust”. Cobeña, Madrid.

**2017-** “La cara oculta de la luna. Arte alternativo en el Madrid de los 90”. Comisario: Tomás Ruiz-Rivas. CentroCentro Cibeles. Madrid.

- “100 años de la Revolució d'Octubre. Visions des de l'art actual”. Comisario: Emilio Gallego. Octubre Centre de Cultura Contemporània. Valencia.

**2016-** “Postcards from a City”. Laznia Contemporary Art Center. Gdansk. Polonia.



- "Charlottenborg Spring Exhibition". Kunsthall Cahrlotttenborg. Copenhagen. Dinamarca.
- "La AntiEspaña". Comisario: Daniel Villegas. ABM Confecciones. Vallekas, Madrid.
- "Otra Puta Feria Más". Comisario: Julio Falagan. Galería 6Mas1. Madrid.
- "25 Aniversario del programa Días de Cine". Cineteca, Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid.
- "Vera Icon's False Friends" Comisario: David Trullo. Factoría Arte y Desarrollo. Madrid.
- "Imágenes del pensamiento". Comisario: Óscar Fernández. Centro de Arte Contemporáneo Rafael Botí. Córdoba.
- 2015-** "Ativando o espaço público". Comisario: Jorge Díez. Galería Boavista-NOTE Arquitectura. Lisboa. Portugal.
- "Ultraviolence". Comisario: Juan Curto. Galería Cámara oscura. Madrid.
- "Querida corrupción:". Comisarios: Daniel Silvo y Enrique Miguélez. Espacio Trapezio. Madrid.
- "Festival Vidas Cruzadas". Galería Paula Alonso. Madrid.
- "La isla Utopía". Comisarios: Hablarenarte. Casa de Velázquez. Madrid.
- "In Situ. Projectes d'artistes en residència". Comisario: Tomeu Simonet. Centre d'Art Sa Quartera. Inca, Mallorca.
- "En cuerpo y alma". Comisaria: Marisa Oropesa. Sala kubokutxa. Donostia/San Sebastián. País Vasco.
- "Eros c'est la vie". Comisario: Miguel Cereceda, Sofía Fernández Álvarez y Arturo Prins. Galería Fernando Pradilla. Madrid.
- "Languages and Aesthetics of Spanish video Art. Ten Years of Critical Practices". Videotage. Hong Kong.
- "ARTNIT Campos". Comisaria: María Nicolau. Torre de Can Cos. Campos. Mallorca.
- "Cuerpo y Poder/ Körper und Macht". Comisaria: Almudena Mora. Pasaje Fuencarral 77. Madrid.
- Premi Ciutat de Palma "Antoni Gelabert" d'Arts Visuals 2014. Casal Solleric. Palma. Mallorca.
- "Ellas. Creadoras de los siglos XX y XXI". Comisaria: Marisa Oropesa. CAC Vélez, Málaga.
- "Olhares de futuro/Miradas de futuro". Iberencontros. Biblioteca Municipal. Castelo Branco. Portugal.
- 2014-** "Metrópolis, 30 años en vanguardia. 1985/2014". Comisaria: María Palier. Fundación Canal. Madrid.
- "Aquí y Ahora: Fraud". Comisario: Imanol Marrodán. Galería Blanca Soto. Madrid.
- XIII Mostra Internacional Gas Natural Fenosa. MAC, Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa. A Coruña.

- "How to start a movement". Comisario: Conrado Uribe. LO-OP Barcelona.
- "CurioSeaty: From Sea to You". Comisarias: Hondartza Fraga/Lorna Barrowclough. Poca Gallery. Portugalete. Bizcaia.
- VI Edición Semana del Vídeo Iberoamericano. Comisario: Juan Ramón Barbancho. Filmoteca de Andalucía. Córdoba.
- "ALART, Art de Nit a Alaró". Comisario: Tomeu Simonet. Teatre d'Alaró. Alaró. Mallorca.
- "Ellas. Creadoras de los siglos XX y XXI". Comisaria: Marisa Oropesa. Centro de Arte Palacio Almodí. Murcia.
- 2013-** "Languages and Aesthetics of Spanish video Art. Ten Years of Critical Practices". Comisaria: Menene Gras. Songwon Art Center, Seúl. Corea del Sur./Instituto Cervantes, Pekín. China.
- "Colección Alicia Aza". Comisaria: M<sup>a</sup> Antonia de Castro. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.
- "Portas abertas". Comisaria: Claudia Gianetti. Fórum Eugénio Almeida. Évora. Portugal.
- "MarkeSpanien". Comisario: José Jurado. Kreativstadt Weissensee, European Creative City ECC. Berlín. Alemania.
- "Narraciones mitológicas. Videoarte, historias y leyendas". Comisario: Alejandro Vitaubet. San Martín Centro de Cultura Contemporánea. Las Palmas de Gran Canaria.
- JUSTMAD, Emerging Art Fair. Galería ASM28. Hotel Silken Puerta de América. Madrid.
- "De reflexiones y problemáticas". Comisaria: Susana Blas. Maratón de Videoarte, Festival Miradas de Mujeres. La Casa Encendida. Madrid.
- "NEWS, EVENT & FRIENDS...homenaje a Walter Hopps". Comisarios: Guillermo Espinosa y Tania Pardo. La New Gallery. Madrid.
- 2012-** "A comme Altération" dentro del ciclo Moving...Image- un abécédaire contemporain. Rencontres Internationales. Comisarios: Antoni Muntadas y Eugeni Bonet. Gaîté Lyrique. París.
- "Cartilla de Razonamiento". Galería ASM28. Madrid.
- "¿En qué estás?". Comisaria: Susana Blas. Maratón de Videoarte, Festival Miradas de Mujeres. La Casa Encendida. Madrid.
- "Desmuntatge al dia". Comisario: Eugeni Bonet. Ciclo "El videoarte en la gran pantalla". Cines Maldà. Barcelona.
- Region O, Video Art Film Festival. AMA, Art Museum of Americas. Washington DC, USA.
- 2011-** "The noise of bubbles". Comisarios: Pensart. Red Bull Music Academy. Nave 15 del Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid.

- "Eva entkleiden". Comisaria: Marisa Oropesa. Instituto Cervantes. Berlín. Alemania.
- "Dezgolind-o pe Eva: creatoare din sec. XX-XXI". Instituto Cervantes. Bucarest. Rumania.
- "Rozbieranie Ewy. Twórczość artystek kręgu hiszpańskojęzycznego XX i XXI wieku". Instituto Cervantes. Cracovia. Polonia.
- "II Muestra de Videocreación España-Suiza-Cuba". 8ª edición Proyecto Circo-Performance & Audiovisuales. Centro Wilfredo Lam. La Habana. Cuba.
- Arte Gira Moving. MECA, Mediterráneo Centro Artístico. Almería.
- Region O, The Latino Video Art Festival of New York. Curator: Eva Mendoza Chandas. King Juan Carlos I of Spain Center at New York University. Nueva York, USA.
- "Sueños y sombras". Comisaria: Marisa Oropesa. Sala de los Arcos, Centro Cultural Galileo. Madrid.
- "Ellas". Comisaria: Marisa Oropesa. Fundación Caja Vital Kutxa. Vitoria-Gasteiz.
- FIVAC, IV Festival Internacional de Video Arte. Comisarias: Eva Mendoza Chandas/ Laura Turégano. Camagüey, Cuba.
- 2010-** "Ciudades/Cities". Comisario: Alfonso de la Torre. Intervenciones artísticas en escaparates de El Corte Inglés. Madrid.
- "Os 24 degraus e Joan Miró". Comisario: Jorge Díez. Museu Nacional do Conjunto Cultural da Republica. Brasília, Brasil.
- "Videoperformances". Curator: Marta Moreno Muñoz. The UnifiedField art space. Yogyakarta. Indonesia.
- 2nd Penang International Print Exhibition, PIPE 2010. Curator: Rahman Mohamed. Penang State Museum, Penang, Malasia.
- "Ene stvaraoči XX-I veka". Comisaria: Marisa Oropesa. Instituto Cervantes. Belgrado. Serbia.
- "V rouše Evině. Španělské umělkyně 20. a 21. Století". Instituto Cervantes. Praga, República Checa.
- "Estrategias de la visión". Comisario: Óscar Fernández López. Sala Matallana. Puente Genil, Córdoba.
- "25 años Muestra de Arte Injuve". Comisarias: María de Corral/ Lorena M. de Corral. Tabacalera. Madrid.
- 2009-** ARCO'09. Stand Comunidad de Madrid.
- "Anonyme Zeichner n°10". Curator: Anke Becker. Kunstraum Kreuzberg/ Bethanien. Berlín. Alemania.
- "7 X MARCO", presentación de la obra audiovisual "Nexus". MARCO, Museo de Arte Contemporáneo. Vigo.
- "Radiografías. Mitomanía e Identidad". Comisarios: Javier Duero/ Alicia Jiménez. CAI Centro Cultural Antiguo Instituto. Gijón.
- II Festival Internacional de Videoarte de Camagüey. Complejo Cultural Casino. Camagüey. Cuba.
- Estampa, XVII Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo, sección Tentaciones. Madrid.
- VI Edición EXPLUM Arte Actual. Sala Cajamurcia. Puerto Lumbreras, Murcia.
- "10+. Diez años del premio ABC de Arte". Comisaria: Laura Revuelta. Instituto Cervantes. Nueva York./ Instituto Cervantes, Moscú. Rusia./ Instituto Cervantes, Varsovia. Polonia.
- 2008-** Expo Zaragoza'08, Intervenciones artísticas permanentes. Parque del Agua. Zaragoza.
- CIGE, 5th China International Gallery Exposition. Sección: Subliminals, Casa Asia. Comisaria: Menene Gras. Beijing. .
- "In Transition Russia". Curators: Helene Black & Sheila Pinkel. Ekaterinburg Museum of Fine Arts/ National Centre for Contemporary Art, Moscú. Rusia.
- "Aproximaciones a la Performance Española Contemporánea". Comisario: Carlos Tejo. Feria de Arte Internacional Expotrastiendas. Centro de Exposiciones de la Ciudad de Buenos Aires. Argentina.
- PULSE New York, Contemporary Art Fair. Stand Galería Espacio Líquido. Nueva York.
- CIRCA Puerto Rico, International Art Fair. Stand Galería Espacio Líquido. San Juan. Puerto Rico.
- II Premio Internacional de Fotografía "Pilar Citoler". Sala Puerta Nueva. Córdoba.
- "XI Bienal Unicaja de Artes Plásticas". Palacio Episcopal. Málaga.
- "Camps de Joc". Museu de Lleida. Lleida.
- "Uno más uno, multitud". Comisaria: Tania Pardo. Doméstico'08. Madrid.
- VI Bienal de Artes Plásticas "Rafael Botí". Palacio de la Merced. Córdoba.
- XI Bienal de Artes Plásticas "Ciudad de Pamplona". Sala Conde Rodezno. Pamplona.
- I Certamen de Dibujo Contemporáneo Pilar y Andrés Centenera Jaraba". Biblioteca Municipal. Alovera. Guadalajara.
- 2007-** "Cuentos modernos". Comisaria: Giulietta Speranza. Galería Max Estrella. Madrid.
- BIDA, 17ª Bienal Internacional Deporte en el Arte. Comisarios: Marta Moriarty / Tono Areán. Antiguo Instituto Jovellanos. Gijón.
- "Destino Futuro". Comisaria: Oliva Mª Rubio. Salas del Real Jardín Botánico. Madrid.
- ARCO'07. Galería Vacío 9. Madrid.



- "Fragmentos del todo". Museo Mimara. Zagreb, Croacia.
- Alter-Arte, II Festival de Arte Emergente. Intervenciones urbanas. Comisaria: Ana García Alarcón. Murcia.
- "Madrid!: Entresijos y gallinejas". Comisarios: RMS La Asociación. Centre d'Art Santa Mònica. Barcelona.

**2006-** "IV Bienal Internacional de Artes Plásticas". Centro Municipal de las Artes. Alcorcón.

- "MACO, México Arte Contemporáneo". Stand Galería Vacío 9. México DF.
- ARCO'06. Galería Vacío 9 y Diario ABC. Madrid.
- "La ilusión del pirata". Comisarios: David Bestué/ Pauline Fontdevilla. Centro Cívic Sant Andreu. Barcelona.
- INTERFERENCIA, selección videográfica de intervenciones artísticas en espacios públicos. Auditori de l'Espai Cultural Caja Madrid. Barcelona.

- "Frammenti del tutto". Sala Carlos V Castelnuovo. Nápoles./Palazzo Ducale de Sassuolo. Módena./ Instituto Cervantes. Roma.

**2005-** "Itinerarios 04-05". Fundación Marcelino Botín. Santander.

- ARCO'05. Galería Vacío 9. Madrid.
- "Ho Fem per a tu, disculpa les molèsties". Comisarias: la Pinta. La Llotja - Sant Andreu y Centre Cultural Can Fabra. Barcelona.
- "Abierto'05". Sala San Hermenegildo. Sevilla.

**2004-** "Madrid abierto", proyecto de Arte Público. Director: Jorge Díez. Fundación Altadis, Fundación Canal, Comunidad de Madrid y Fundación Madrid Nuevo Siglo. Casa de América. Madrid.

- "Deformes II". Festival Internacional de Performance. Santiago de Chile.
- "I Premio a la Videocreación Iberoamericana". Dirección: MUSAC. Casa de América. Madrid.
- "Periferias Tres". Proyecto de Arte Público. Comisario: Javier Ávila. Ateneo de La Calzada, Fundación Municipal de Cultura. Gijón.
- "Premi Ciutat de Palma d'Arts Plàstiques". Casal Solleric. Palma de Mallorca.
- "Casas y calles, 2ª edición: hazlo tú mismo". Proyecto independiente de intervenciones en viviendas particulares. Madrid.

**2003-** "Les Muses. God. Human and Art". Kobo Chika Gallery. Tokio. Japón.

- "Otros incluidos". Comisarias: Eva Grinstein/ Suset Sánchez. Casa de América. Madrid.
- NIT NIU'03. Comisarios: Marta Moriarty /Tono Areán. Cala San Vicenç. Pollença. Mallorca.

- "40 views of an icon". Comme des Garçons. Comisaria: Rei Kawakubo. Círculo de Bellas Artes. Madrid. Itinerancia: Londres/ Milán/ Madrid/ Hamburgo/ Tokio/ Bruselas/ Ámsterdam/ Zurich/ Moscú/ Nueva York.

- "Barrios creando barrios". Arte Público, Acción y Lucha Social en Lavapiés. Organiza: La Red de Lavapiés. Madrid.

**2002-** ARCO'02. Obra Social Caja Madrid.

- "Magazine". Comisario: Rafael Doctor. Sala Amadís. Madrid.
- "Zona Cero", Festival Escena Contemporánea. Sala del Canal de Isabel II. Madrid.
- "Ardearganda'02", II Encuentro de Arte Público. Comisarios: La más Bella. Arganda del Rey.
- ARTissima, Internacional Fair of Contemporary Art, Galería Garage Regium. Turín. Italia.
- "III Muestra de Videodanza". Aula de Danza. Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares.

- "Rina Bouwen cambia su espacio". Comisarias: Galería artística. Galería Rina Bouwen. Festival PhotoEspaña'02. Madrid.

- "XII Certamen de Pintura de la UNED". Casa de Velázquez. Madrid.

- "II Festival de vídeo 143 Delicias". Legazpi. Madrid.
- "Videometal, II Muestra de vídeo experimental". C.S.O. El Laboratorio 3. Lavapiés. Madrid.

**2001-** "XVII Muestra de Arte Injuve". Comisarios: Juan Guardiola/ Rosa Pera. Círculo de Bellas Artes. Madrid.

- "Capital confort". Muestra de Arte Público. Comisarios: El Perro. Ayuntamiento Alcorcón.
- "songs of love and hate- side b". Galerie Wieland. Berlin. Alemania.
- "VII Bienal de Pamplona". Ciudadela del Ayuntamiento de Pamplona.

**2000-** "ne travaillez jamais". Künstlerwerkstätte. Munich. Alemania.

- "XXVI Bienal de Arte de Pontevedra". Comisaria: María de Corral. Pazo da Cultura. Pontevedra.
- "XII Circuitos de Artes plásticas y Fotografía". Comisario: Pablo Llorca. Centro de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. Itinerancia: Pontevedra/ Alcalá de Henares/ Nueva York.

**1999-** "Paisajes españoles de hoy". Galería Garage Regium. Madrid.

- Estampa. Stand Dirección General de la Mujer. Madrid.
- "Souvenirs de agosto". Espacio F. Madrid.
- "XV Premio de Pintura L'Oreal". Centro Cultural Conde Duque. Madrid.

## Premios, becas y ayudas:

**2021-** Premio "Aequalitas" a la labor de las artistas feministas. FETICO, Confederación Sindical Independiente.

**2018-** Ayuda a la Creación de Artes Visuales. Consejería de Cultura, Turismo y Deportes. Comunidad de Madrid.

**2014-** Residencia Addaya Centre d'art contemporani. Alaró, Mallorca.

**2010-** Madrid Procesos, programa para la producción de proyectos artísticos. AVAM (Artistas Visuales Asociados de Madrid) y Consejería de Cultura, Deporte y Turismo de la Comunidad de Madrid.

**2009-** Premio de Ayuda a la Producción. Casa de Velázquez. Madrid.

**2008-** Premio adquisición, XI Certamen Bienal Unicaja de Artes Plásticas. Fundación Unicaja. Málaga.

- Premio de Creación Artística de la Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Turismo.

**2007-** Premio adquisición, VI Bienal de Artes Plásticas "Rafael Botí". Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí". Diputación Provincial de Córdoba.

**2006-** Premio Anteproyecto, Concurso Intervenciones Artísticas. Sociedad Expoagua Zaragoza.

- Premio de Creación Artística de la Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Deporte.

- Accésit, VII Premio ABC de Pintura y Fotografía.

- Primer Premio, modalidad Escultura urbana. IV Bienal Internacional de Artes Plásticas. Ayuntamiento de Alcorcón.

**2004/2005-** Beca Fundación Marcelino Botín de Artes Plásticas en San Francisco, USA.

**2003-** Primer Premio, modalidad "Incentivo a las producciones Iberoamericanas". V Concurso Internacional sobre Arte y Vida Artificial, Vida 6.0. Fundación Telefónica.

**2002-** Beca de Creación Plástica. Casa de América. Madrid.

- Primer Premio, II Concurso de Fotografía El Cultural.

- Premio Proyecto, II Certamen audiovisual Injuve. Instituto de la Juventud.

**2001-** Beca Generación 2001. Obra Social Caja Madrid.

**1998-** Beca de Arte. Ayuntamiento de Mojácar. Almería.

**1997-** Mención Honorífica, V Premio Nacional de Grabado. Calcografía Nacional y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

## Colecciones:

Ayuntamiento de Alcorcón.

Ayuntamiento de Mojácar. Almería.

Ayuntamiento de Zaragoza.

Biblioteca Nacional. Madrid.

Blütenweiss Archive. Berlín. Alemania.

Calcografía Nacional. Madrid.

Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M Móstoles. Colección Comunidad de Madrid.

Centro de documentación sobre Arte y Naturaleza, CDAN. Huesca.

Centro Ex Teresa Arte Actual. México D.F.

Colección ABC. Madrid.

Colección Arte y Naturaleza. Madrid.

Colección Caja Madrid.

Colección Unicaja de Arte Contemporáneo. Málaga.

Consejo Superior de Deportes. Ministerio de Educación y Ciencia.

Dirección General de la Mujer. Comunidad de Madrid.

Fundación BBVA. Madrid.

Fundación Botín. Santander.

Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí". Córdoba.

Ino-cho Paper Museum. Kochi-ken, Japón.

Instituto de la Juventud. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.

MACUF, Museo de Arte Contemporáneo Unión FENOSA. A Coruña.

Penang State Museum, Malasia.



## BIBLIOGRAFÍA

- ACHIAGA, Paula: "Promoción de calidad", Revista El Cultural, del 4 al 10 de octubre de 2000, p. 40.
- ACHIAGA, Paula: "Los 200 años de La Pepa", Revista El Cultural, del 2 al 8 de diciembre de 2011, p. 26.
- AGUILERA MARTÍN, Irene: "¿Cómo hablar del pasado para poder configurar otro futuro?", (ex)pulsiones revista de crítica cultural nº 0, Febrero 2001. Disponible en: [https://www.arteinformatado.com/documentos/expulsiones\\_revista.pdf](https://www.arteinformatado.com/documentos/expulsiones_revista.pdf)
- ALONSO MOLINA, Óscar: "Cuentos de chicas", ABCD las Artes y las Letras, nº 829, del 22 al 28 de diciembre, 2007, p. 36
- ALONSO MOLINA, Óscar: "Afinidades electivas, amistades peligrosas", ABC Cultural, 30 marzo, 2016.
- ARCO, cat. Feria, en Galería Espacio Mínimo de Madrid, Madrid, ARCOmadrid /Ifema Feria de Madrid, 2020, p. 144.
- ARMENGOL, David: Un momento atemporal. 25 años Injuve Artes Visuales, cat. exp., Madrid, Promoción del Arte del Ministerio de Cultura y Deporte, 2020.
- ArteGuillotina. Obra gráfica contra la monarquía, cat. exp., Madrid, El Garaje Ediciones S.L, 2019.
- Audiovisual Injuve, cat. exp., Madrid, Instituto de la Juventud, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2003, p. 44.
- ÁVILA, Javier: "Diana Larrea. Historias de cine", Revista Sublime, nº 14, 2004, p. 26.
- ÁVILA, Javier: "Periferias, tres años a pie de calle", Revista Sublime, nº 15, 2005, p. 8.
- BARBANCHO, Juan Ramón: Conversaciones sobre arte, política y sociedad, Sevilla, Juan Ramón Barbancho, 2012, p. 15.
- BARBANCHO, Juan Ramón: Arte desde una perspectiva sociológica. Experiencias sobre arte, política y sociedad, Sevilla, Ars Activus Ediciones, 2015, pp. 69, 70.
- BARBANCHO, Juan Ramón: Travelling City, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2015, p. 123.
- BARBANCHO, Juan Ramón: "Diana Larrea. La ciudad, el poder y la mujer", Revista Descubrir el Arte, nº 241, marzo de 2019, p. 94.
- BARROSO, F. Javier: "Provocación en la calle", El País, 9 de septiembre de 2001, p. 12.
- BENÍTEZ, Issa, GRINSTEIN, Eva y SÁNCHEZ, Suset: "Otros incluidos" en Anuario de Casa de América 2002, Madrid, 2003, Casa de América, p. 146.
- CAMARZANA, Saioa: "La avalancha de mujeres artistas de Diana Larrea", El Cultural Electrónico S.L., 8 de marzo de 2019. Disponible en: <https://elcultural.com/La-avalancha-de-mujeres-artistas-de-Diana-Larrea>
- Camps de Joc: La Colección de arte del consejo Superior de Deportes, cat. exp., Madrid. Consejo Superior de Deportes, Ministerio de Educación y Ciencia, 2008.
- CANAL, Mario: "Video creadores", Revista Vanidad, nº 94, 2003, p. 82.
- CARPIO, Francisco: "Apatrullando la ciudad...", Blanco y Negro Cultural, 14 de febrero de 2004, p. 31.
- CASTELLS, Héctor: Salida, Alpha Decay, Barcelona, 2004, pp. 91-112.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Más glamour... ¡Esto es la guerra!", ABC Cultural, 16 de marzo de 2002, p. 27.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando: Cuidado y peligro de sí. Procesos artísticos y dinámicas políticas en tiempos de pandemia, cat. exp, Logroño, Sala Amós Salvador, 2020, p. 127.
- CENTENERA JARABA, Fernando M<sup>º</sup>: I Certamen de Dibujo contemporáneo Pilar y Andrés Centenera Jaraba. El animal que llevo dentro, cat. exp., Guadalajara, Fundación Fernando Centenera Jaraba y Concejalía de Educación y Cultura del Ayuntamiento de Alovera, 2009, p. 34.
- CERECEDA, Miguel: "Menos técnica", Blanco y negro Cultural ABC, 20 de noviembre de 2004, p. 30.
- CHÁVEZ, Brenda: Premios de Creación Artística, cat. exp., Madrid, Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, 2009, pp. 219-229.
- Circulació Perifèrica. La configuració d'una col·lecció, cat. exp., Palma de Mallorca, Consell de Mallorca Departament de Cultura, Patrimoni i Política Lingüística, 2020, p. 68.
- Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablanques 2003, cat. exp., Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2004, p. 67.
- CORCHO, Inmaculada: "Diez años que valen por cien", ABCD las Artes y las Letras, del 7 al 13 de febrero de 2009, p. 36.
- CORRAL, María de: El espacio como proyecto, el espacio como realidad, cat. XXVI Bienal de Arte de Pontevedra, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2000, p. 19.
- CORRAL, María de y CORRAL, Lorena M. de: 25 años Muestra de Arte Injuve, cat. exp., Madrid, Ministerio de Igualdad, 2010, p. 152.
- CUIÑAS, Teresa: "El Marco de Vigo celebra de madrugada siete años en marcha", El País, 14 de noviembre de 2009, p. 16.
- D'ACOSTA, Sema: "La ciudad como escaparate", Revista El Cultural, del 19 al 25 de febrero de 2010, p. 54.
- DÍAZ-GUARDIOLA, Javier: Madrid Creativa, Diccionario de 200 artistas imprescindibles que trabajan en Madrid, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes, 2007, p. 161.

- DÍAZ-GUARDIOLA, Javier: "De acuerdo con la Constitución", ABC Cultural, 3 de diciembre de 2011, p. 23.
- DÍAZ-GUARDIOLA, Javier: "Comer con los ojos", ABC Cultural, 14 de enero de 2012, p. 25.
- DÍAZ-GUARDIOLA, Javier: "Tal día como hoy, Diana Larrea", ABC Cultural, 18 de noviembre de 2018. Disponible en: [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-como-diana-larrea-201811170120\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-como-diana-larrea-201811170120_noticia.html)
- DÍAZ-GUARDIOLA, Javier: "Diana Larrea: Si Renoir hubiera sido mujer, no sería el pintor que hoy gusta a muchos", ABC Cultural, 10 de abril de 2020, p. 19.
- DIEGO, Estrella de: "Las muertas vivas", El País-Cultura, 14 de noviembre de 2020, p. 29.
- DÍEZ ACÓN, Jorge (ed): Madrid abierto 2004-2008. Intervenciones de arte público, cat. exp., Madrid, Asociación Cultural Madrid abierto, 2008, pp. 146-149.
- DÍEZ ACÓN, Jorge: Los veinticuatro escalones. Ciclo de exposiciones en el Espai 13, cat. exp., Barcelona, Fundació Joan Miró, 2009, p. 33.
- DÍEZ ACÓN, Jorge: 1812-2012. Una mirada contemporánea, cat. exp., Madrid, AC/E Acción Cultural Española, 2012, p. 86.
- DÍEZ ACÓN, Jorge: Cáceres abierto, cat. exp., Cáceres, Consejería de Cultura e Igualdad de la Junta de Extremadura, 2017, p. 45.
- DOCTOR, Rafael: Magazine, cat. exp., Madrid, Instituto de la Juventud, 2002, pp. 1, 6, 8, 12.
- DOCTOR, Rafael: "5 x 5. Cinco expertos eligen a cinco artistas sobresalientes en el mundo de la instalación". El Cultural El Mundo, del 26 de junio al 2 de julio de 2009, p. 27.
- DOCTOR, Rafael: Arte Español Contemporáneo, 1992-2013, Madrid, Ediciones La Fábrica, 2013, pp. 152, 181, 289, 399.
- DUPLÁ AGÜERAS, Clara: "Aires aragoneses en el arte a orillas del Ebro", H2O Diario de la Expo, Heraldo de Aragón, 14 de abril de 2008, p. 9.
- DURÁN RODRÍGUEZ, José: "La AntiEspaña, arte contra el imperio", Periódico Diagonal, DiagonalCulturas-Arte, 6 de octubre de 2016, p. 6.
- ESPEJO, Bea: "Vida bajo las piedras", Revista El Cultural, del 9 al 15 marzo de 2012, p. 33.
- ESPEJO, Bea: "Como caídas del cielo", Revista El Cultural, 27 de julio de 2012, p. 36.
- ESPEJO, Bea: "La urgencia de los detalles", Babelia en El País, 21 de enero, 2019. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2019/01/21/babelia/1548085442\\_286761.html](https://elpais.com/cultura/2019/01/21/babelia/1548085442_286761.html)
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Santiago: "MACO", Revista Art-nexus, nº 62, 2006, p. 128.
- ESPINOSA, Guillermo: "¿Plagio u homenaje?", Revista Vanidad, nº 111, 2004, p. 54.
- ESPINOSA, Guillermo: "Fuentes del arte", Revista El Duende, nº 21, 2007, p. 62.
- ESPINOSA, Guillermo: "Atrápame ese fantasma", Revista El Duende, nº 71, 2007, p. 22.
- ESPINOSA, Guillermo: "La moda ama a el Arte", Suplemento MujerHoy, Diario ABC, 5 de julio de 2014, p. 22.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Sofía: "Diana Larrea: No es que las artistas desaparezcan, es que las hacen desaparecer", Plataforma Mujeres Mirando Mujeres, 2018. Disponible en: <https://mujeresmirandomujeres.com/diana-larrea-sofia-fernandez/>
- FERNÁNDEZ CID, Miguel: Premio de Pintura L'ORÉAL XV edición, cat. exp., Madrid, L'ORÉAL España y Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1999, p. 28.
- FERNÁNDEZ, Ana: "Diana Larrea", Revista El Cultural, del 27 de marzo al 2 de abril de 2009, p. 34.
- FERNÁNDEZ, Horacio: "De intenciones", en Itinerarios 04-05, XII Becas Artes Plásticas, cat. exp. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2005, p. 56.
- FERNÁNDEZ, Lola: "Agresividad multicolor", Suplemento Yo Dona, El Mundo, 12 de septiembre de 2015, p. 78.
- Frammenti del tutto: Arte spagnola attuale nella collezione del MACUF, cat. exp., Lugo, Museo de Arte Contemporáneo Unión FENOSA, 2006, p. 42.
- FRICKE, Harald: "Songs of love and hate", Artforum Magazine, octubre 2001, p. 168.
- FUEYO, Rocío: "¿Cómo se ha atrevido esta tía a hacer esto!", Divertimento Max, nº 2, febrero 2004, p. 24.
- GALINDO, Carlos: "Mujeres en la Ventana", Diario ABC, 8 de abril de 2001, p. 46.
- GARCÍA CALVO, Carlos: "¿Nueva York?, no, Cala Sant Vicenç", El Mundo. El día de Baleares, 13 agosto 2003, pp. 1, 4.
- GARCÍA YELO, María: "Juegos de intromisión", ABC Cultural, nº 562, 2 de noviembre de 2002, p. 29.
- GARCÍA, Ángeles: "La coleccionista de soledades", El País, 4 de marzo de 2013, p. 16.
- GARCÍA, B.M.: "Diana Larrea traslada a Gijón las ciudades, los signos y la memoria", La Voz de Asturias, 11 de marzo de 2009, p. 58.
- GEA, Juan Carlos: "Diana Larrea indaga sobre el pasado de las ciudades en Espacio Líquido", La Nueva España, 13 de marzo de 2009, p. 13.
- GENER, Miguel: "Alfred Hitchcock, en la plaza de Cibeles", El País, 5 de febrero de 2004, p. 6.
- GONZÁLEZ, Semíramis: "Diana Larrea, la artista que comparte exposición con otras cien que la precedieron". HUFFPOST, 8 de



septiembre de 2020. Disponible en: [https://www.huffingtonpost.es/entry/diana-larrea-la-artista-que-comparte-exposicion-con-otras-cien-que-la-precedieron\\_es\\_5f56a32fc5b6578026d1dfa3](https://www.huffingtonpost.es/entry/diana-larrea-la-artista-que-comparte-exposicion-con-otras-cien-que-la-precedieron_es_5f56a32fc5b6578026d1dfa3)

- GONZÁLEZ, Semíramis: “¿Puede la historia del arte ser feminista?”. HUFFPOST, 24 de noviembre de 2020. Disponible en: [https://www.huffingtonpost.es/entry/puede-la-historia-del-arte-ser-feminista\\_es\\_5fbc1003c5b61d04bfa358b8](https://www.huffingtonpost.es/entry/puede-la-historia-del-arte-ser-feminista_es_5fbc1003c5b61d04bfa358b8)

- GOSÁLVEZ, Patricia: “Lavapiés, baldosa por baldosa”, El País, 31 de enero de 2011, p. 6.

- GRAS, Eric: “Resucitando a La Pepa”, Cuadernos del Periódico Mediterráneo, Castellón, 4 de diciembre de 2011, p. 6.

- GRINSTEIN, Eva: “Diana Larrea”, Revista Vanidad, nº 89, 2002, p. 36.

- GUARDIOLA, Juan y PERA, Rosa: “Pasos de cebra”, en XVII Muestra de Arte Injuve, cat. exp., Madrid, Instituto de la Juventud, 2001, pp. 46, 50.

- HERRERA, Adriana: “MACO, en el centro de las apuestas”, Revista Poder y Negocios, 25 de abril de 2006, p. 83.

- HONTORIA, Javier: “Magazine”, Revista El Cultural, 20 de marzo de 2002, p. 42.

- HONTORIA, Javier: “Diana Larrea”, Revista El Cultural, 24 de octubre de 2002, p. 28.

- HONTORIA, Javier: “Diana Larrea”, Revista El Cultural, 11 de noviembre de 2004, p. 34.

- HONTORIA, Javier: “Diana Larrea. Tiempos y formas”, cat. Intervenciones artísticas Exposición Internacional Zaragoza ExpoAgua, Zaragoza, Sociedad Estatal Zaragoza 2008 S.A., 2008, p. 84.

- HUICI, Fernando: “Rutinas escolares”, Babelia en El País, 15 de septiembre de 2001, p. 29.

- II Encuentro de arte público Ardearganda 02, cat. exp., Madrid, Ayuntamiento de Arganda del Rey, 2002, p. 16.

- In transition Russia 2008, cat. exp., Nicosia (Chipre), NeMe Arts Centre, 2008, p. 251.

- IV Bienal Internacional de Artes Plásticas, cat. exp., Madrid, Ayuntamiento de Alcorcón, 2006, p. 12.

- JARQUE, Fietta: “Otras exposiciones”, Babelia en El País, 7 de febrero de 2004, p. 10.

- JIMÉNEZ, Carlos: “Arte en las calles de Madrid”, Revista Lápis, nº 201, 2004, p. 78.

- JIMÉNEZ, José: “Madrid abierto (y cerrado)”, Revista El Cultural, 12 de febrero de 2004, p. 43.

- La Isla Utopía. Paisajes de una guerra, cat. exp., Madrid, Asociación hablarenarte, 2015.

- La más bella TÚ (cartera-billetera), Arganda del Rey, Revista

experimental de Arte y Creación La Más Bella, 2003.

- LARREA, Diana: “El Palacio encantado”, en Anuario Casa de América 2004, Madrid, 2005, pp. 23, 92.

- LLANO, Pablo de: “Los escaparates de Preciados se iluminan con arte”, El País, 15 de febrero de 2010, p. 7.

- LÓPEZ GARCÍA, Alfonso: “Se lleva el arte de calle”, Diario Qué!, 17 de febrero de 2012, p. 8.

- LÓPEZ, Ianko: “Una muestra recopila a las grandes maestras del arte de todos los tiempos”. ICON DESIGN El País, 7 de septiembre de 2020. Disponible en: [https://elpais.com/el-pais/2020/09/05/icon\\_design/1599318846\\_852214.html](https://elpais.com/el-pais/2020/09/05/icon_design/1599318846_852214.html)

- LORÍA, Vivianne: “La ciudad como una entelequia”, Revista Lá-piz, nº 194, 2003, p. 35.

- LORÍA, Vivianne: “El artista ante su obra”, Revista Lápis, nº 237-238, 2007, p. 189.

- MACO Feria Internacional de arte contemporáneo en México, cat. Feria, en Galería Vacío 9 de Madrid, México D.F. 2006, p. 150.

- MARCOS, Ana: “Una exposición cuestiona el canon misógino de los museos”, El País, 20 de noviembre de 2020, p. 35.

- MARTÍN, Daniel: “El arte señala al corrupto”, El Mundo, 2 de febrero de 2015, p. 35.

- McCAUSLAND, Elisa: “Cuando las niñas crecen...”, Revista Profesiones, nº 111, enero-febrero 2008, pp. 60, 61.

- MEDINA, Pedro: Certamen Internacional de Arte Actual Ex-plum'08-09, cat. exp., Puerto Lumbreras, Ayuntamiento de Puerto Lumbreras, 2009, pp. 78-79.

- Metrópolis 30 años en vanguardia 1985/2014, cat. exp., Madrid, Fundación Canal, 2014, p. 43.

- MIRA, Mara: “Nosotras, cuestión de ovarios”, La Verdad de Murcia, 13 de septiembre de 2014.

- Mirador, cat. exp., Madrid, GALSINMA Grupo de Acción Local Sierra Norte de Madrid, 2004, p. 129.

- MORIARTY, Marta: BIDA, Bienal Internacional del Deporte en el Arte, cat. exp., Madrid, Consejo Superior de Deportes, Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, p. 78.

- MOURA, Natasha: “Interview with contemporary artist Diana Larrea”, Women'n Art, 31 de marzo de 2021. Disponible en: <https://womennart.com/2021/03/31/interview-diana-larrea/>

- MUÑOZ ALONSO, Elena: “La casa sentimental”. AD Architectural Digest, nº 25, mayo 2008, p. 198.

- NAVARRO, Mariano: “Premios de Fotografía El Cultural”, 13-19 de noviembre de 2008, p. 54.

- Nepotismo ilustrado 2, cat. exp., La Carolina (Jaén), Ayuntamiento de La Carolina, 2018.

- OROPESA, Marisa: Desnudando a Eva. Creadoras de los siglos

- XX-XXI, cat. exp., Madrid, Instituto Cervantes y AECID, 2012, pp. 99, 140.
- OROPESA, Marisa: *Ellas. Creadoras de los siglos XX y XXI*, cat. exp., Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2014, p. 44.
  - OROPESA, Marisa: *Gorputz eta arima*, cat. exp., Donostia, Kubo-Kutxa Fundazioa, 2015, p. 78.
  - ORTIZ DE GONDRA, Borja: *Zona Cero*, cat. exp., Madrid, Instituto de la Juventud, 2002.
  - PARDO, Tania: "Pasos de cebra", *Revista Lápis*, nº 176, 2001, p. 101.
  - PARDO, Tania y RUBIRA, Sergio: "Estrategias de rejuvenecimiento", *Revista Lápis*, nº 179/180, 2002, p. 45.
  - PARDO, Tania: "Magazine", *Revista Lápis*, nº 182, 2002, p. 87.
  - PARDO, Tania: "Joven accionismo español", *Revista Lápis*, nº 196, 2003, pp. 62, 64.
  - PARDO, Tania: "Madrid abierto", *Exit Express*, nº 1, febrero de 2004, p. 14.
  - PENELO, Lidia: "Las constelaciones de un laberinto", *Diario Público*, viernes 28 de noviembre de 2008, p. 47.
  - POZUELO, Abel H.: "Diana Larrea. FRÁGIL", *Revista El Cultural*, del 8 al 14 de noviembre de 2007, p. 40.
  - POZUELO, Abel H.: "Tres historias de quimeras", *Revista El Cultural*, del 10 al 16 de enero de 2008, p. 32.
  - Premi Ciutat de Palma "Antoni Gelabert" d'Arts Plàstiques 2001, cat. exp., Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 2002, p. 48.
  - Premi Ciutat de Palma "Antoni Gelabert" d'Arts Plàstiques 2003, cat. exp., Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 2004, p. 63.
  - Premi Ciutat de Palma "Antoni Gelabert" d'Arts Plàstiques 2006, cat. exp., Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 2007, p. 59.
  - Premi Ciutat de Palma "Antoni Gelabert" d'Arts Visuals 2009, cat. exp., Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 2010, p. 99.
  - PULIDO, Natividad: *Cultura y espectáculos*, *Diario ABC*, 24 de enero de 2006, p. 52.
  - RAMÓN, Esther: "Arte de emergencia", *Revista Minerva*, nº 16, 2011, p. 68.
  - REPLINGER, Mercedes: "Desplazamientos de la mirada", *Becas de Arte Generación 2001*, cat. exp., Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2002, p. 68.
  - REVUELTA, Laura: "Hacer cantera", *ABCD las Artes y las Letras*, nº 782, del 27 de enero al 2 de febrero de 2007, p. 42.
  - REVUELTA, Laura: "Los Premios ABC de Arte en Nueva York", *ABCD las Artes y las Letras*, del 28 de marzo al 3 de abril de 2009, p. 42.
  - REVUELTA, Laura: "Una ventana a la ciudad. El Corte Inglés con el arte contemporáneo", *ABCDARCO*, Madrid, jueves 18 de febrero de 2010, p. 8.
  - RIAÑO, Peio H.: "Diana Larrea contra Gombrich", *El País*, Madrid, 4 de septiembre de 2020, p. 5.
  - RODRÍGUEZ, Gabriel: "Una burbuja al margen del mercado", *ABCD las Artes y las Letras* nº 727/ del 7 al 13 de enero de 2006, p. 38.
  - RODRÍGUEZ, Gabriel: "Diana Larrea", *Revista Arte y Parte*, nº 79, febrero-marzo de 2009, p. 98.
  - RUBÍ, Pilar: "Post Graffiti", *Revista Sublime*, nº 29, 2015.
  - RUBIO NOMBLOT, Javier: "Los nómadas urbanos", *ABC Cultural*, 15 de septiembre de 2001, p. 35.
  - RUBIO NOMBLOT, Javier: "Cartografía de un premio", *ABCD las Artes y las Letras*, nº 731, del 4 al 10 de febrero de 2006, p. 35.
  - RUBIO NOMBLOT, Javier: "Lo inútil como inquietud", *ABCD las Artes y las Letras*, nº 810, del 11 al 17 de agosto de 2007, p. 30.
  - RUBIRA, Sergio: "Capital confort 2001", *Revista Lápis* nº 176, 2001, p. 102.
  - RUIZ-RIVAS, Tomás: *La cara oculta de la Luna. Arte alternativo en el Madrid de los 90*, Madrid, CIA AC – Antimuseo, 2019, p. 195.
  - SÁEZ, Sara: "Motín en las calles", *Suplemento La Luna de Metrópoli* nº 333, *Diario El Mundo*, del 17 al 23 de septiembre de 2010, p. 8.
  - SALAS, Roger: "Un perfume inspira a 40 artistas internacionales", *El País*, 16 de noviembre de 2003, p. 8.
  - SAMANIEGO, Fernando: "12 artistas jóvenes rompen los estilos y géneros en Pasos de cebra", *El País*, 10 de septiembre de 2001.
  - SAMANIEGO, José A.: "Telarañas de Diana Larrea en el Parque Isabel la Católica", *La Nueva España*, 20 de marzo de 2009, p. 52.
  - SÁNCHEZ ARGILÉS, Mónica: "La instalación, cómo y por qué", *Revista El Cultural*, del 26 de junio al 2 de julio de 2009, p. 25.
  - SÁNCHEZ, Suset: "Introduce yourself: Artistas frente a la cámara. Prácticas instituyentes y estrategias de auto-representación en el vídeo de hoy", *Revista Atlántica*, nº 56, 2016.
  - SEGADE, Manuel: *Haber hecho un lugar donde los artistas tengan derecho a equivocarse. Historias del Espai 10 y 13 de la Fundació Miró*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2014, p. 209.
  - SERZO, José Luis: "Monográfico", *Revista 967*, nº 10, 2016, p. 41.
  - SIGÜENZA, Carmen: "Diana Larrea recupera a mujeres invisibilizadas por la historia del arte", *Efeminista*, 3 de septiembre de 2020. Disponible en: <https://www.efeminista.com/diana-larrea-los-museos-necesitan-un-area-de-igualdad/>
  - SUÁREZ, Mario: *Los nombres esenciales del arte urbano y del graffiti español*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2011, p. 46.
  - TARANCÓN, Héctor: "Diana Larrea: Las creadoras artísticas no han sido ni una anécdota ni una excepción, como nos han hecho creer siempre", *Revista EXIT Express*, 21 de mayo de 2020.



Disponible en: <https://exit-express.com/diana-larrea-las-creadoras-artisticas-no-han-sido-ni-una-anecdota-ni-una-excepcion-como-nos-han-hecho-crear-siempre/>

- The noise of bubbles, cat. exp., Madrid, Red Bull Music Academy, 2011, p. 12.

- TINTE, Juan Antonio: "Tejidos comunicativos de Beatriz Barral y Diana Larrea", El Punto de las Artes, nº 539, del 17 al 23 de septiembre de 1999, p. 19.

- TORRE, Alfonso de la: Il Premio Internacional de Fotografía contemporánea Pilar Citoler, cat. exp., Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí y Universidad de Córdoba, 2008, p. 48.

- TORRE, Alfonso de la: "Diana Larrea- Ficciones ficticias", en Ciudades-Cities, cat. exp., El Corte Inglés- Ámbito Cultural, Madrid, 2010, pp. 106-137.

- TORRES SIFÓN, Sara: "De entre las muertas. Diana Larrea en Espacio Mínimo", PAC Plataforma de Arte Contemporáneo, 21 de septiembre de 2020. Disponible en: <https://www.plataformamadeartecontemporaneo.com/pac/de-entre-las-muertas-diana-larrea-en-espacio-minimo/>

- TOUCEDA, María von: "Diana Larrea: Soy partidaria de un arte no elitista, que se comunica con un amplio espectro de gente", Revista Elementa, 21 de diciembre de 2018. Disponible en: <https://elemental.com/2018/12/21/diana-larrea-soy-partidaria-de-un-arte-no-elitista-que-se-comunica-con-un-amplio-espectro-de-gente/>

- TRISTÁN, Rosa M.: "El arte de la provocación", El Mundo-Madrid, 21 de mayo de 2001, p. 1.

- TUDELILLA, Chus: "Intervenciones artísticas. Expo Zaragoza 2008", Revista Exit Express, nº 38, octubre de 2008, p. 40.

- TUDELILLA, Chus: "Saber ver y denunciar los engaños", El Periódico de Aragón, 10 de marzo de 2013.

- URÍBARRI, Fátima: "Guía Arte español contemporáneo", Publicación de la Revista Época, Grupo Intereconomía, 2004, p. 72.

- VALLE, Agustín: "Dibujos mecánicos" en Base de datos, cat. exp., Comunidad de Madrid, 1999.

- VELÁSQUEZ, Diana: "Cuando descubrimos que las creadoras artísticas no han sido una anécdota se destaca la violencia simbólica cultural de nuestra civilización", Murray Magazine, 7 de noviembre de 2018. Disponible en: <https://www.murraymag.com/entrevistas/entrevista-diana-larrea/>

- VERDÚ, Eduardo: "Casas con arte", El País, 13 de enero de 2004, p. 2.

- VI Premio Mardel Artes Visuales 2018, cat. exp., Valencia, Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, 2018, p. 62.

- VICENS, Miguel: "Castillos de utopía", Diario de Mallorca, Palma-Arte, 13 de agosto de 2003, p. 38.

- VIII Bial de Pamplona, cat. exp., Santander, Ayuntamiento de Pamplona, 2001, p. 36.

- VILLA, Manuela: "ARCO se sale", El País de las Tentaciones, 6 de febrero de 2004, p. 25.

- VILLA, Manuela: "Contextos para emergencias", en AlterArte II Festival de Arte Emergente, cat. exp., Instituto de la Juventud y Consejería de Cultura, Juventud y Deportes de la Región de Murcia, 2008, p. 80.

- VILLA, Manuela: Arte emergente en España. Madrid, Editorial Vaivén/ Asppan Onlybooks. 2006, p. 122.

- VILLAR, Cote: "La provocación está en la calle", El Mundo, 6 de febrero de 2004, p. 12.

- VITAUBET, Alejandro: Narraciones mitológicas. Videoarte, historias y leyendas. San Martín Centro de Cultura Contemporánea. Cabildo de Gran Canaria, 2013, p. 42.

- VOZMEDIANO, Elena: "Diana Larrea: El espacio manipulado", Revista El Cultural, 10 de julio de 2002, p. 30 y portada.

- VOZMEDIANO, Elena: "Dignos y jóvenes experimentos", Revista El Cultural, 12 de septiembre de 2001, p. 30.

- XI Bial de Pamplona, cat. exp., Noáin (Navarra), Ayuntamiento de Pamplona, 2001, p. 48.

- XI Certamen Bial Unicaja de Artes Plásticas, cat. exp., Málaga, Fundación Unicaja, 2008.

- XII Certamen de Pintura de la UNED, cat. exp., Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002, p. 31.

- XII Edición de Circuitos, cat. exp., Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, p. 46.

- "Madrid al estilo Hitchcock", Diario Metro, 6 de febrero de 2004.

- 2nd Internatioanl Print Exhibition PIPE 2010, cat. exp., Penang (Malasia), Penang State Museum & Art Gallery, 2010, p. 154.

- 40 views of an icon, cat. exp., Madrid, Comme des Garçons, 2003, p. 14.

- 6ª Bial de Artes Plásticas "Rafael Botí", cat. exp., Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas "Rafael Botí", 2008, p. 12.





Este catálogo se editó  
con motivo de la exposición  
de Diana Larrea

*YO EXISTO, TÚ EXISTES, NOSOTRAS EXISTIMOS*

celebrada en la Sala Verónicas  
de Murcia

de mayo a julio de 2021