



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

**TEJIENDO REDES.
MUJERES ARTISTAS DE MÉXICO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**

Mayo, 2025

Tesis presentada para obtener el grado de
MAESTRA EN ESTÉTICA Y ARTE

Presenta
KENIA TORRES RODRÍGUEZ

Director de tesis
DR. JESÚS MÁRQUEZ CARRILLO

Asesores de tesis
**DRA. ISABEL FRAILE MARTÍN
DR. ALBERTO LÓPEZ CUENCA**

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	6
<i>Introducción</i>	7
<i>Justificación</i>	8
<i>Preguntas e hipótesis de trabajo</i>	9
<i>Objetivos</i>	9
<i>Perspectiva teórica</i>	10
<i>Metodología y procedimiento</i>	11
<i>Alcances y limitaciones del trabajo de investigación</i>	12
<i>Estructura de los capítulos</i>	13
<i>Capítulo I. Ideas (teorías y conceptos) que guían la investigación</i>	14
1. <i>El feminismo y sus olas</i>	15
<i>Historia de las mujeres</i>	18
<i>La perspectiva de género</i>	19
2. <i>Historia del arte feminista</i>	20
3. <i>Redes femeninas</i>	24
4. <i>Perspectivas biográficas</i>	26
<i>La biografía al estilo francés</i>	26
<i>Biografía de mujeres</i>	27
5. <i>La prosopografía</i>	30
6. <i>Conclusiones</i>	32
<i>Capítulo II. Mujeres, sociedad y cultura a finales del siglo XIX y principios del XX</i>	34
1. <i>Mujeres, cultura y educación en el porfiriato</i>	35
2. <i>Intervención de las mujeres en las prácticas culturales: espacios y experiencias</i>	39
<i>La entrada de las mujeres a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)</i>	39
<i>Educación y artes en Jalisco. Los primeros pasos</i>	47

<i>Las artes en Jalisco, ¿en dónde están las mujeres?</i>	49
3. <i>Conclusiones</i>	54
Capítulo III. Biografías de artistas	56
1. <i>María Marín Preciado (1897-1990)</i>	57
<i>Su participación en “Los pequeños grabadores” y el ¡30-30!</i>	59
<i>Marín la pintora</i>	64
2. <i>María Rosario Concepción Cabrera López (1901-1975)</i>	68
<i>Entre pinceles y pizarras: Rosario pintora y maestra</i>	71
<i>Su viaje a Europa. Una ruta de aprendizaje</i>	75
<i>Las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) y su compromiso como docente</i>	77
<i>Intercambios y experiencias con el grupo ¡30-30!</i>	81
<i>Un breve acercamiento a su vida privada</i>	83
3. <i>Dolores Martínez de Anda (A. Lola Álvarez Bravo) (1903- 1993)</i>	84
<i>Los inicios en la fotografía</i>	87
<i>Pasión por la plástica y el cine</i>	90
<i>Lola sin Manuel, un nuevo comienzo</i>	91
<i>Docente y curadora</i>	100
<i>Los retratos de Lola</i>	101
4. <i>Isabel Villaseñor Ruiz (1909-1953)</i>	104
<i>Su ingreso al mundo artístico</i>	105
<i>Activismo, docencia y pintura</i>	109
<i>Isabel Villaseñor y Serguei Eisenstein</i>	112
<i>Alianzas e intervenciones artísticas</i>	113
5. <i>Conclusiones</i>	118
Capítulo IV. Vínculos, intercambios y experiencias	120
1. <i>Prosopografía de artistas</i>	121
2. <i>Redes de artistas</i>	125
3. <i>Análisis de redes</i>	126

<i>4. Conclusiones</i>	131
<i>Conclusiones Generales</i>	132
<i>Fuentes primarias</i>	137
<i>-Archivos y bibliotecas</i>	137
<i>-Documentos</i>	137
<i>Bibliografía</i>	139
<i>Créditos de imágenes</i>	149
<i>Anexos</i>	155
<i>Anexo 1</i>	155
<i>Anexo 2</i>	157
<i>Anexo 3</i>	158

A mis padres y hermana, gracias por creer en todo lo que hago, los amo.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es producto del apoyo de muchas personas. Agradezco al Dr. Jesús Márquez Carrillo, quien me brindó cobijo a lo largo de este proceso. Gracias por la paciencia, confianza y aprendizaje. El Dr. Márquez es uno de los profesores más admirables que he conocido.

A la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) que me apoyó con una beca para realizar mi posgrado. A la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) y la Maestría en Estética y Arte (MeyA), espero algún día compensar todo lo que han hecho por mí.

Agradezco a mis profesoras y profesores, de quienes aprendí mucho: Dra. Adriana Alonso, Dr. Ramón Patiño, Dr. José Ramón Fabelo, Dr. Ramón Huesca, Dra. María Luisa Solís, Dr. Gerardo de la Fuente, Dr. Alberto Carrillo y Dr. Víctor Gerardo Rivas. Asimismo, extendiendo mi gratitud a los lectores de esta tesis: la Dra. Isabel Fraile y el Dr. Alberto López Cuenca, a quienes aprecio y admiro, gracias por sus recomendaciones y valiosas críticas.

A mi familia nuclear, Mercedes, Enrique y Karen, son mi soporte. Gracias por los viajes a la central en la madrugada, las llamadas cuando me sentía sola y por recibirme con mucho amor después de no verme en meses.

A mis colegas, amigas y amigos de la Maestría: Sarita, Juan, César, Armando, Julieta, Pedro, Eva, Ana y Lucía, sus palabras de apoyo, consejos y recomendaciones fueron fundamentales en este proceso.

A las personas que laboran en los distintos archivos y bibliotecas que visité: la Lic. Patricia Brambila, subdirectora de documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes (CENIDIAP), la Biblioteca Michael W. Mathes de El Colegio de Jalisco, la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM y la Biblioteca Ángeles Espinosa Yglesias del Museo Amparo.

Finalmente, agradezco y dedico esta tesis a todas las mujeres con las que he convivido y de alguna manera han enriquecido la persona que soy. A mi abuela Carmen, a mis amigas, Fer, Nancy, Tania, Citla, Cariño, Kenia y Luz, a mis mentoras, Dra. María Teresa Fernández, Dra. Cristina Alvizo, Dra. Paulina Ultreras y Lic. Laura Morales; a todas ellas muchas gracias por inspirarme.

INTRODUCCIÓN

En junio de 2022 la Academia Mexicana de Historia y el Museo Franz Mayer ofrecieron un diplomado sobre mujeres pintoras en México. La mayoría de las y los ponentes evidenciaron los huecos que existen en la historia del arte mexicano, debido a la falta de visibilización de las mujeres artistas que participaron en los siglos XIX y XX. Los recientes trabajos de historiadoras del arte puntualizan esta carencia y buscan revitalizar el panorama, modificando la manera en que se ha escrito la historia del arte. Sólo por mencionar algunos trabajos: Angélica Velázquez Guadarrama escribió sobre pintoras del siglo XIX, su libro analiza las obras de las hermanas Juliana y Josefa Sanromán, y las de Eulalia Lucio (1853-1900).¹ La mayoría de las obras de estas mujeres, Velázquez las localizó en colecciones privadas, quizá porque éstas abordaban temas de la vida cotidiana y no políticos. Por su parte, Dina Comisarenco relata datos biográficos de artistas muralistas, asimismo, hace un rescate arqueológico de su obra y realiza una interpretación histórico-artística de los murales que pintaron estas mujeres.² Finalmente, Lilia Bayardo y Angela Kennedy se dieron a la tarea de investigar las biografías de mujeres jaliscienses en la pintura, la fotografía, la arquitectura, la danza, la escultura y la actuación, dando como resultado un diccionario biográfico en el que de forma breve y puntual buscan rescatar y conservar la memoria histórica de éstas.³

Si bien, van en crecimiento los trabajos con perspectiva de género, feministas y de historia de mujeres, aún quedan nombres, obras y acontecimientos por estudiar. Mujeres como María Marín (1897-1990), Rosario Cabrera (1901-1975), Dolores Martínez de Anda (A. Lola Álvarez Bravo) (1903- 1993) e Isabel Villaseñor Ruiz (1909-1953) pertenecen a una generación marcada por la Revolución mexicana (1910-1917) y la construcción de un nuevo Estado (1920-1940). Estuvieron inmersas en un ambiente cultural que tomó gran impulso durante la primera mitad del siglo XX. Estas mujeres se integraron a diversos movimientos artísticos en los que proyectaron su trabajo por medio de revistas y exposiciones colectivas; Marín y Cabrera pertenecieron al grupo ¡30-30!, por su parte Álvarez Bravo y Villaseñor estuvieron en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

¹ Angélica Velázquez Guadarrama, *Ángeles del hogar y musas callejeras: representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México*.

² Dina Comisarenco Mirkin, *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas en México*.

³ Lilia Bayardo y Angela Kennedy, *Diccionario biográfico de mujeres jaliscienses prominentes*.

Las cuatro mujeres tejieron redes de amistad y profesionales que, considero, les permitieron ingresar a un círculo artístico cerrado. En este sentido, examiné estas redes, el contexto social, político y artístico; y sus vidas, poniendo atención al período de madurez profesional de cada una de las artistas, asimismo, identifiqué y analicé obras que crearon a lo largo de su carrera. Con la biografía colectiva de estas mujeres se pretende mostrar una mirada distinta del mundo artístico de principios del siglo XX, en la que se visibilizan las redes y cambios en los discursos y prácticas que propiciaron por medio de su trabajo artístico y su labor docente.

Justificación

Durante la primera mitad del siglo XX los artistas mexicanos encontraron la oportunidad para consolidarse en el ámbito cultural. Con la llegada de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública (1921-1924), la cultura se convirtió en un motor autosuficiente de la transformación social, y el arte ocupó un lugar central como alimento espiritual.⁴ El arte y el artista obtuvieron un rango social importante.

Pintores tan disímiles como Rivera, Orozco y Montenegro se unieron al proyecto de Vasconcelos, en el que la creación y la enseñanza artística fueron fundamentales para alcanzar “la transformación profunda del espíritu y la conducta”.⁵ Alicia Azuela señala que las Escuelas al Aire Libre y la enseñanza popular fueron algunas de las ligas más notables entre el renacimiento artístico y la modernidad.⁶ En este contexto, las mujeres eran modelos “inspiradores” y algunas veces encarnaban un grupo pequeño en las escuelas de pintura, ya sea como docentes o alumnas, y en colectivos. Estas intervenciones “ampliaron los espacios y discursos a favor de las mujeres, pero aun dentro de la dominación masculina”.⁷ En este sentido, se vuelve relevante investigar y analizar las vidas de mujeres artistas que estuvieron en las academias y colectivos, los modos artísticos de trabajar y examinar su obra.

⁴ Alicia Azuela de la Cueva, *Arte y poder. Renacimiento artístico y Revolución social, México, 1910-1945*, p. 211.

⁵ *Idem.*

⁶ A. Azuela de la Cueva, *ob. cit.*

⁷ María Teresa Fernández Aceves, *Mujeres en el cambio social en el siglo XX mexicano*, p. 15.

Preguntas e hipótesis de trabajo

Mi trabajo de investigación busca responder la siguiente pregunta: ¿qué experiencias, prácticas y redes desarrollaron Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor en el contexto de la primera mitad del siglo XX en México, que les permitió tener determinado alcance profesional?

Estas mujeres durante la primera mitad del siglo XX respondieron a un contexto en particular para poder abrirse camino. Su trabajo lo adaptaron a ciertos cánones técnicos y temáticos para pertenecer a los círculos de artistas que integraron el ambiente profesional.

María Marín, Lola Álvarez e Isabel Villaseñor migraron con sus familias de Jalisco a la Ciudad de México, lugar en el que se consolidaron profesionalmente. Ahí entablaron redes de amistad y algunas veces compartieron espacios laborales entre ellas y con otros pintores y pintoras de la época. Por su parte, Rosario Cabrera nació en Ciudad de México e ingresó muy joven a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), en donde conoció a artistas destacados en el ámbito nacional e internacional. Todos estos vínculos que fueron formando a lo largo de su desarrollo profesional son importantes, en la medida que muestran las redes de apoyo que tejieron estas mujeres y cómo es que fueron consolidando su carrera artística. En el presente trabajo busco estudiarlas a profundidad.

Sostengo que el estudio de sus vidas y obras desde una mirada individual y posteriormente como grupo, muestra una visión más amplia del quehacer artístico de las mujeres, quienes subvirtieron la construcción de lo femenino que se tenía a principios del siglo XX. Estudiarlas brinda una mirada distinta de la historia del arte mexicano.⁸

Objetivos

En un principio mi objetivo central fue hacer una biografía colectiva de Álvarez Bravo, Marín, Cabrera y Villaseñor para comprender las redes que se tejieron entre éstas y con otros artistas de la época. Sin embargo, conforme avanzó la investigación me percaté que si bien, estas artistas coincidieron en algunos momentos, cada una elaboró sus propias estrategias, y

⁸ Elissa Rashkin y Ester Hernández Palacios, “Introducción”, en Luz rebelde. Mujeres y producción cultural en el México posrevolucionario, p. 11. O en palabras de Rashkin y Hernández Palacios: estudiar a “[...] las mujeres como agentes culturales cambia, necesariamente, el sentido de la historia cultural de México”.

desde sus trincheras crearon redes que, efectivamente, les ayudaron a tomar un impulso importante en sus carreras profesionales.

Por lo tanto, decidí replantear el objetivo central de la presente investigación siendo este: realizar una biografía colectiva bajo un enfoque feminista de Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor, para comprender las experiencias y los cambios en los discursos y prácticas que llevaron a cabo por medio de su trabajo artístico, así como las redes que tejieron cada una con otros artistas de la época.

Para cumplirlo debo conocer a través de fuentes primarias y secundarias el contexto educativo, social y cultural de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, poniendo énfasis en las intervenciones femeninas, así como en los términos de artista y mujer. Porque esto me ayudará a comprender cómo se fueron articulando las condiciones de trabajo de las cuatro artistas.

También es importante investigar mediante la recolección de fuentes la vida de Lola Álvarez Bravo, María Marín, Rosario Cabrera e Isabel Villaseñor, para entender en un primer momento su trayectoria individual, y posteriormente, como un grupo. La reconstrucción biográfica me dará herramientas para examinar la obra realizada durante el periodo de madurez profesional de cada una de las artistas, y con ello comprender las pautas y los cánones de la época, y argumentar lo disruptivas y vanguardistas que fueron en sus prácticas artísticas. Finalmente, la construcción de la biografía colectiva me permitirá analizar las redes, intercambios y alianzas que formaron con otros artistas y grupos de la época.

Perspectiva teórica

Para elaborar la biografía colectiva de las cuatro artistas me nutro de diversos postulados teóricos e historiográficos como la historia de las mujeres y la perspectiva de género. Asimismo, de la historia del arte feminista retomé a Linda Nochlin, Eli Bartra y Griselda Pollock. Sus aportaciones teóricas giran en torno a la visibilización de la mujer en el mundo cultural y la búsqueda de metodologías que expliquen cómo el género afectó la producción de arte; e identifican cómo negoció cada una de las artistas las diferencias y la discriminación a las que pudieron estar sometidas, constatando que cada una tuvo experiencias distintas por su condición social y su contexto histórico.

También hice uso de diferentes conceptos como el de red, conciencia femenina y feminista. Ambos fueron fundamentales para el análisis de las relaciones que tejieron las artistas de manera individual, los modos de cuidado, de reciprocidad y circulación. En este sentido, las aportaciones teóricas de la antropóloga Larissa Adler-Lomnitz, el reciente trabajo sobre redes femeninas de las historiadoras Lilia Bayardo y Gizelle Macías, y el concepto desarrollado por Temma Kaplan (conciencia femenina) fueron importantes para el estudio de las cuatro artistas, sus obras y redes.

Me nutrí de las herramientas que me brinda la biografía y la prosopografía. Consideré importante en un primer momento reconstruir de manera individual la vida de Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor, y posteriormente abordarlas como un grupo con características similares y vínculos artísticos en común, que me llevaron a comprender sus dinámicas al exterior de éste. En este sentido, retomé el concepto de “vínculo” utilizado por Xavier Guerra. Guerra puntualiza que existen dos tipos: los tradicionales y los modernos. Mientras que los vínculos tradicionales muestran las dinámicas al interior de la familia, una colectividad social o muestran un lazo personal; los modernos se dan porque una persona decidió asociarse a un club, a un partido, sindicatos, o en el caso de las cuatro mujeres biografiadas decidieron unirse a grupos de índole artístico o político.

Metodología y procedimiento

Para llevar a cabo esta tesis acudí a diversos archivos públicos y bibliotecas. Realicé dos visitas al Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) y consulté el fondo Isabel Villaseñor. Asimismo, en la biblioteca del CENIDIAP revisé las carpetas de investigación de las cuatro artistas. Estas carpetas contienen diversos documentos como hemerografía, invitaciones, registros de catálogos y sus currículum.

Asimismo, utilicé archivos y hemerotecas digitales como el International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICCA), este repositorio resguarda documentos mecanoscritos y hemerografía en torno a las artistas.

También busqué en la hemeroteca digital de *El Informador* y la Hemeroteca Nacional Digital de México para rastrear notas relacionadas con Lola Álvarez Bravo, María Marín, Rosario Cabrera y Villaseñor. Para analizar los rotativos de *El Informador* y la Hemeroteca

Nacional utilicé el capítulo “Newspaper” del libro *Reading Primary Sources* (2009).⁹ Éste me ayudó a examinar desde la tipografía, a qué clase social representa el periódico, la publicidad, las imágenes, los artículos, en dónde fueron escritos, por qué y por quién, entre otros cuestionamientos que serán indispensables para reconstruir la vida de mis biografiadas.

Localicé documentos personales como actas de nacimiento, de matrimonio y de defunción de las pintoras y de sus familiares. Dichos documentos se pueden encontrar digitalizados en la base de datos *FamilySearch*.

También realicé revisión de fuentes secundarias en diferentes bibliotecas: la Biblioteca Ángeles Espinosa Yglesias del Museo Amparo, la Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y la Michael W. Mathes de El Colegio de Jalisco. Estas lecturas me ayudaron a reconstruir el contexto histórico, cultural y político, así como las biografías de las cuatro artistas.

Mi intención fue registrar en fichas toda la información que recopilé de los diversos archivos y bibliotecas. De esta organización resultaron dos documentos, uno de fuentes primarias y otro de secundarias. Las fuentes documentales o primarias las acomodé en orden cronológico, lo que facilitó la búsqueda de información e integración en los capítulos que elaboré.

Alcances y limitaciones del trabajo de investigación

Llevar a cabo esta reconstrucción biográfica colectiva requirió buscar de manera exhaustiva documentos que me dieran pista sobre las cuatro artistas, su contexto social, artístico, y político. El investigar en diferentes archivos públicos, hemerotecas y bibliotecas posibilitó la reconstrucción biográfica de las cuatro artistas, aunque en los casos de Marín y Cabrera, las fuentes documentales a las que tuve acceso fueron pocas. La historiadora francesa Michelle Perrot se refiere al *silencio de las fuentes* cuando “las mujeres dejan pocas huellas directas, escritas o materiales”.¹⁰ Desconozco si existe algún archivo familiar de María Marín o de Rosario Cabrera, asimismo, las carpetas de investigación que se encuentran en el CENIDIAP resguardan escasas notas de periódico de cada una.

⁹ Stephen Vella, "Newspapers," en *Reading Primary Sources: The Interpretation of Texts from Nineteenth- and Twentieth-Century History*.

¹⁰ Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres*, p. 19.

Estructura de los capítulos

Para alcanzar los objetivos que planteé, dividí esta tesis en una introducción y cuatro capítulos. En el capítulo I hago el relato de la parte teórica; me posiciono desde la historia del arte feminista y hago una revisión de diferentes autoras que han desarrollado sus investigaciones en torno a la mujer, el arte, la experiencia y lo político. Asimismo, examino los conceptos teóricos y las historiografías que rigen la investigación, siendo estos el género, red, vínculo, conciencia femenina, historia de las mujeres, biografía y prosopografía.

En el capítulo II abordo la participación de las mujeres en la vida cultural, artística y educativa en México a finales del siglo XIX y principios del XX. Éste está dividido en dos subcapítulos. En el primero examino qué significó ser mujer y artista a finales del porfiriato, y en el segundo, abordo las intervenciones de las mujeres en las prácticas culturales.

Después, en el capítulo III reconstruyo las biografías de Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor. Esto lo hice con base en la triangulación de fuentes primarias y secundarias. Puse atención en sus vidas profesionales: el ingreso de estas mujeres a los grupos artísticos-políticos, sus exposiciones, quiénes fueron sus colegas, sus viajes por motivos de trabajo, sus contribuciones como docentes (en el caso de Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor), y sus redes de amistad.

En el capítulo IV retomo las herramientas teórico-metodológicas de la prosopografía y el concepto de red para analizar los diferentes vínculos, intercambios y experiencias que crearon las cuatro mujeres artistas durante la primera mitad del siglo XX. La clasificación y esquematización de la información biográfica sirvió para comprender cómo estaban conformadas las redes de estas mujeres.

Concluyo que, las prácticas, experiencias y redes que construyeron Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor fueron determinantes para su alcance profesional en un período en el que se tomaba poco en cuenta a las mujeres. En un principio argumenté que las redes fueron creadas al interior del grupo, sin embargo, cada artista construyó sus propios vínculos. Y las herramientas utilizadas, como sus obras y su labor docente, en algunos casos pusieron de manifiesto su conciencia femenina y algunas veces feminista.

CAPÍTULO I. IDEAS (TEORÍAS Y CONCEPTOS) QUE GUÍAN LA INVESTIGACIÓN

El objetivo central del presente capítulo es mostrar los postulados teóricos que sostienen la biografía colectiva de Dolores Martínez de Anda (A. Lola Álvarez Bravo) (1903- 1993), María Marín (1897-1990), Rosario Cabrera (1901-1975) e Isabel Villaseñor Ruiz (1909-1953). Éstos se articulan bajo diferentes enfoques que se anclan en la historia de las mujeres, la perspectiva de género, la historia del arte feminista, la biografía y la prosopografía. Asimismo, hago uso del concepto de red y en específico aludo a las redes femeninas para adentrarme en las posibles relaciones que tejieron las artistas con otros personajes de la época.

Doy inicio con el feminismo y sus olas identificando sus variantes. Por una parte, esto me dio pauta para indagar en las disciplinas y herramientas que brindó dentro de la investigación, como la historia de mujeres y la perspectiva de género. Y por otra, me ayudó a comprender el horizonte de pensamiento que tuvieron las feministas de las primeras décadas del siglo XX, y cómo esto permeó en los alcances de otras mujeres. Asimismo, el texto de Julia Tuñón “¿Convicción o táctica? Atrevimiento y precaución en el primer feminismo mexicano (1873-1935)” sirvió para adentrarme en el concepto de conciencia femenina.¹¹ Posteriormente, realicé un recorrido entre diferentes teóricas del quehacer histórico-artístico feminista, mismo que enlazo con el concepto de red y de redes femeninas.

Finalmente, recurrí a los postulados de diferentes teóricos del quehacer biográfico, y rescaté lo que se ha hecho sobre biografía de mujeres. El biógrafo François Dosse, los historiadores Francie Chassen-López, María Teresa Fernández Aceves y Jesús Márquez Carrillo exponen en sus textos cómo han llevado a cabo la práctica biográfica. Esto se complementa a la perfección con el método prosopográfico, el cual detallo desde diversos autores.

¹¹ El concepto de conciencia femenina lo leí por primera vez en el texto de Julia Tuñón, sin embargo, es un concepto que desarrolló la hispanista Temma Kaplan.

1.El feminismo y sus olas

El feminismo como fenómeno colectivo aparece como tal en la segunda mitad del siglo XIX. Algunos textos toman como punto de partida la primera convención sobre los derechos de la mujer en Seneca Falls (Nueva York, 1848).¹² El resultado de dicha convención fue la Declaración de Sentimientos “en la que se exigieron derechos civiles, sociales, políticos y religiosos para las mujeres”.¹³

La historiadora Gabriela Cano, especialista en feminismo y género, alude a tres momentos del fenómeno en su artículo “El feminismo y sus olas”. La primera ola estuvo vinculada con el sufragio femenino que inició en 1848, y finalizó con el establecimiento del voto en 1920 en Estados Unidos y Europa.¹⁴ La segunda ola apareció con el movimiento estudiantil de 1968, y aunque no hay una fecha establecida de cuándo terminó, Cano argumenta que podría ser en 1995, año en el que se celebró la Cuarta Conferencia Mundial de la Mujer. Las llamadas nuevas feministas de la segunda ola, si bien admiraban a sus antecesoras por su lucha, consideraban que el sufragio había sido una meta política estrecha. Éstas pedían el reconocimiento al valor doméstico, igualdad de salarios y oportunidades entre hombres y mujeres, así como la despenalización del aborto.¹⁵ Esta segunda ola también llamada el “Nuevo feminismo” actuó bajo la consigna de que “lo personal es político”.¹⁶

El carácter que adquirió el movimiento feminista en México fue gracias a un proceso que tuvo diversos matices. En este sentido, es complejo establecer una fecha para marcar el inicio de la primera ola feminista. Para Gabriela Cano inició con el Primer Congreso Feminista en Yucatán (1916), y finalizó durante el gobierno de Lázaro Cárdenas.¹⁷ Sin embargo, previo a ese Primer Congreso Feminista, en donde se abordaron temas como la secularización de la educación, la ciudadanía política y los derechos reproductivos y sexuales de las mujeres; éstas intervinieron en otros ámbitos del dominio público para diseminar y evidenciar diferentes problemáticas.

¹² Se pueden rastrear los antecedentes del feminismo en *La Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* (1791) de Olympe de Gouges, y la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) de Mary Wollstonecraft.

¹³ CNDH México, “Primera Convención Feminista sobre los Derechos de la Mujer en EEUU”, s/p.

¹⁴ Patricia Mayayo, *Historia de mujeres, historia del arte*, p. 16. Mayayo menciona que es el siglo XIX cuando el feminismo se muestra por primera vez como un movimiento social de carácter internacional.

¹⁵ Gabriela Cano, “El feminismo y sus olas”, pp. 18-19.

¹⁶ Carmen Garrido-Rodríguez, “Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las ‘olas’”, p. 487.

¹⁷ Cano, *op. cit.*, p. 18.

Para Julia Tuñón la primera generación de feministas se dio entre 1873 y 1935.¹⁸ Tuñón plantea divisiones claras entre estas mujeres de la primera ola. Por una parte, están las pioneras, aquellas mujeres conscientes de que sus propuestas podrían ser peligrosas, y en este sentido, buscaron la manera de moderar sus propios argumentos. Una de las pioneras fue Laureana Wright (1846-1896), periodista y escritora que fundó en 1887 las *Violetas del Anáhuac. Periodico literario redactado por señoras*.¹⁹ Los artículos dan muestra del pensamiento que imperó en ese momento, es decir, se abogaba por una igualdad en la capacidad intelectual entre el hombre y la mujer y en los derechos educativos de ambos, apostando por la continuidad de las mujeres en su labor doméstica.²⁰ La difusión de la cultura también era el objetivo de quienes escribían en este rotativo, y el público femenino debió ser su principal consumidor.

Por otra parte, están las mujeres que se integraron a la Revolución mexicana (1910-1917), la cual fue clave en los cambios que se estaban gestando a nivel social, político y cultural. Su participación les ayudó a realizar demandas de género.²¹ Hermila Galindo (1886-1954) fue una de las mujeres que se hizo presente de manera intelectual con la creación del periódico *La Mujer Moderna. Semanario ilustrado* (1915-1919). El objetivo de esta publicación fue reivindicar a la mujer de manera justa, se abogó por su entrada al ámbito público y se buscó se le concediera el derecho al voto.²²

Es importante mencionar que, algunos de estos momentos claves del feminismo no se deben comprender como hechos aislados, es decir, propiciados solo por mujeres. Inmersas en su contexto crearon redes con hombres para tener determinado alcance. Como ejemplo de lo anterior está el primer Congreso Feminista impulsado por el gobierno de Salvador Álvaro (1880-1924) en Yucatán (1915-1918). Este militar constitucionalista consideraba

¹⁸ Julia Tuñón, “¿Convicción o táctica? Atrevimiento y precaución en el primer feminismo”, en *Dimensión antropológica*.

¹⁹ J. Tuñón, *ibidem*, p. 19. En un principio se llamó *Las Hijas del Anáhuac. Periódico femenino destinado a sostener los intereses, los derechos y las prerrogativas sociales de nuestras compatriotas*, después de ocho números se convirtió en las *Violetas del Anáhuac*.

²⁰ Gabriela Cano, “Más de un siglo de feminismo en México”, p. 347. Patricia Galeana, “La historia del feminismo en México”, en *Cien ensayos para el centenario. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, p. 103. J. Tuñón, *ob. cit.*, p. 21.

²¹ J. Tuñón, *ob. cit.*, p. 31.

²² J. Tuñón, *ibidem*, p. 34.

importante integrar a la mujer en la modernización económica, para que ejercieran su influencia a favor del estado laico.²³

Finalmente para la década de 1930 surgen y se consolidan diversas organizaciones políticas de mujeres. Una de las más representativas fue el Frente Único Pro-Derechos de la Mujer (FUPDM) (1935), en donde se priorizó a los sectores populares, incorporando demandas de obreras y campesinas y el sufragio femenino. El Frente Único estaba dirigido por mujeres comunistas como la profesora María del Refugio García (1889-1973), quien en 1919 ya había fundado el Consejo Nacional para las Mujeres junto a Juana Belén Gutiérrez, Elena Torres y otras mujeres de clase media que habían participado en la Revolución.²⁴ Cabe destacar que el FUPDM sentó las bases que las primeras mujeres feministas habían establecido, y con ello se concretaron algunas demandas que posibilitaron el ejercicio de las mujeres en el ámbito público.²⁵

En concreto, es importante señalar que la conciencia femenina de esta primera generación de mujeres sentó las bases para el feminismo que vino después y quería cambiar las cosas. Para Temma Kaplan la conciencia femenina implica que las mujeres acepten “el sistema de géneros de su sociedad; [...]” y “emana de la división del trabajo por sexos, que asigna a las mujeres la responsabilidad de conservar la vida. Pero al aceptar esta tarea, las mujeres con conciencia femenina exigen los derechos que sus obligaciones llevan consigo”.²⁶ Es decir, tener conciencia femenina no significa querer cambiar los roles impuestos por la sociedad, ni las relaciones que éstos implican, sino la ejecución adecuada de las tareas que derivan de ello y exigir los derechos que estas obligaciones llevan consigo.

²³ Cano, “Más de un siglo de feminismo en México”, pp. 348 y 349.

²⁴ Galeana, *ob. cit.*, p.109. El objetivo del Consejo Nacional para las Mujeres era el bienestar y la participación activa para mejorar la condición de las mujeres.

²⁵ G. Cano, “El feminismo y sus olas”, p. 20. Carmen Garrido-Rodríguez, *ob. cit.*, p. 487. La segunda ola del feminismo en México apareció en 1970. La institución que se creó en esa época fue el Frente Nacional por la Liberación y los Derechos de las Mujeres (1979), los temas que atendían eran: la despenalización del aborto, distribución del trabajo doméstico y el reconocimiento a su valor económico, el combate a la violencia, entre otros. Respecto a la tercera ola, Carmen Garrido-Rodríguez menciona que inició en 1990 y puso sobre la mesa “la idea de que las mujeres no se vean atravesadas por un único tipo de desigualdad, sino que se da una intersección entre diversas condiciones (clase, raza, género, etc.) y se comienza a hablar de ‘interseccionalidad’”. Garrido-Rodríguez también señala una cuarta ola cuyo año no precisa (2000, 2008 ó 2017). Ésta se caracteriza por la violencia hacia las mujeres, su heterogeneidad, la sororidad y la cuestión de los cuidados, entre otras demandas.

²⁶ Temma Kaplan, “Conciencia femenina y acción colectiva: el caso de Barcelona, 1910-1918”, p. 267.

Historia de las mujeres

El movimiento feminista de la segunda ola y los intercambios historiográficos que se estaban gestando durante 1970 propiciaron la aparición de la historia de las mujeres;²⁷ La cual buscó mejorar su situación profesional y ampliar los límites de la historia.²⁸ El rescate de las mujeres del pasado aportó información que representaba un desafío hacia las interpretaciones aceptadas por la historia oficial, desmontando lo establecido y cuestionando la naturaleza de la propia disciplina.²⁹

Joan Scott alude a la importancia de pensar la historia de las mujeres como un estudio “dinámico de la política de la producción de conocimiento”,³⁰ en lugar de considerarlo un simple reflejo del desarrollo de la política feminista. Ello implica atender cambios importantes en la historia, es decir, explorar cómo se ha establecido el significado del término, asimismo, criticar la prioridad concedida a la historia masculina frente a la femenina. Y finalmente, cuestionar la suficiencia de cualquier pretensión histórica de contar la totalidad de lo sucedido, como si se tratara del hombre universal.³¹

Por su parte, Michelle Perrot en su texto “Escribir la historia de las mujeres” (2008) da cuenta del nacimiento, evolución, así como de las complejidades que conlleva el investigar y relatar la vida de una mujer. Perrot aborda temas como “El silencio y las fuentes”, “El cuerpo”, “El alma”, “El trabajo y la creación” con ejemplos concretos de mujeres francesas. Asimismo, señala cómo ésta ha cambiado a lo largo del tiempo, identificando las posibilidades que presenta “para llegar a una historia de las mujeres activas, en las múltiples

²⁷ Ana Lau Jaiven, “La historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica”, p. 20. “La influencia de la historia de lo social, de las mentalidades, y la historia cultural dio por resultado un modelo de comprensión histórica” que examinaba cuestiones sociales desde una mirada distinta, aludiendo a otros objetos de estudio, como las mujeres, los niños, y los obreros; entre otros personajes que no habían sido visibilizados dentro de la historia canónica.

²⁸ Cfr. Joan Scott, “La historia de las mujeres”, en *Formas de hacer historia*, p. 69. Michelle Perrot, “Escribir la historia de las mujeres”, p. 16. Por su parte, la historiadora francesa Michelle Perrot considera que el desarrollo de la historia de las mujeres acompañó al “movimiento” de mujeres hacia su emancipación y su liberación.

²⁹ Joan Scott, *Género e Historia*, p. 22.

³⁰ J. Scott, “La historia de las mujeres”, p. 62.

³¹ Cfr. J. Scott, “La historia de las mujeres”, p. 72. La autora apunta que lo “‘Universal’ implica comparación con lo específico o lo particular; varón blanco, con otros que no son blancos o varones; hombre con mujer. Pero estas comparaciones se expresan y entienden así siempre como categorías naturales, entidades aparte y no como términos relacionales”.

interacciones que originan los cambios”,³² dando paso a la historia del género, misma que, “insiste sobre las relaciones entre los sexos e integra la masculinidad”.³³

La perspectiva de género

La perspectiva de género es una herramienta para reflexionar sobre los factores que determinan las relaciones entre los sexos. En esta medida, diversas áreas de las ciencias sociales y humanas han echado mano de ésta, contribuyendo a estudios más críticos y amplios.³⁴ Para la antropóloga Marcela Lagarde la perspectiva de género permite analizar y comprender las características que definen a las mujeres y a los hombres, sus semejanzas y diferencias. Asimismo, por medio del género se puede analizar las expectativas, oportunidades y las complejas relaciones sociales que se dan entre hombres y mujeres, así como los conflictos institucionales y cotidianos que deben enfrentar, y la manera en cómo lo hacen, es decir, sus negociaciones.³⁵ Lagarde destaca las virtudes de esta herramienta desde la antropología y enfatiza que permite ubicar histórica y temporalmente la “cosmovisión de género”, lo que comprueba que “la cultura como vivencia social y la subjetividad de cada quien, están organizadas de manera sincrética”.³⁶

Por su parte, Joan Scott en su libro *Género e Historia* (2008) argumenta que, esta categoría posibilitó poner a las mujeres en el centro y transformar el modo en que se había escrito la historia. Asimismo, para ella el género se refiere a la oposición entre “hombre” y “mujer”, porque éstas son categorías variables desde un punto de vista histórico, es decir, contienen en su interior definiciones alternativas, desmentidas o suprimidas³⁷ y se deben analizar dentro del contexto de su espacio y tiempo. Para estudiar los complejos procesos que establecen estos significados, nuestra mirada se debe dirigir hacia la política, ya que es por medio de ésta que se dan las interacciones del poder y el conocimiento que constituyen la

³² Michelle Perrot, *ob. cit.*, p. 17.

³³ M. Perrot, *idem*.

³⁴ Analizar bajo la perspectiva de género no solo implica estudiar a las mujeres, los estudios de género abarcan a todos aquellos personajes pocos visibilizados a lo largo de la historia como los niños, indígenas, personas de la tercera edad, homosexuales, transexuales, entre otros.

³⁵ Marcela Lagarde, *Género y feminismo . Desarrollo humano y democracia*, p. 15.

³⁶ M. Lagardem *ibidem*, p. 14.

³⁷ J. Wallach Scott, *Género e historia*, p. 74.

identidad y la experiencia.³⁸ La historiadora señala que, la política incide incluso en aquellos personajes que no están vinculados directamente a ella.

Tanto Scott como Lagarde sitúan la categoría de género en un nivel simbólico-cultural. Ambas encuentran importante analizar desde ahí las relaciones de poder, las cuales están influidas de las instituciones y de aquellos espacios en donde están los sujetos interactuando. Esto con el fin de entender “cómo funciona la lógica de las relaciones de género y la consecuente subordinación de la mujer”.³⁹

2. Historia del arte feminista

El impacto que tuvo el movimiento feminista fue trascendental en los estudios de mujeres y de género. En líneas anteriores rescaté estos campos teóricos que nacieron y se nutrieron desde la trinchera del feminismo. Las artes no se quedaron atrás en esta cuestión.

Una de las primeras teóricas en hacer aportaciones a la historia del arte feminista fue Linda Nochlin con su texto “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?”.⁴⁰ En éste Nochlin examina a fondo la problemática sobre la existencia de las mujeres en la historia del arte y argumenta que no se debe a una cuestión individual relacionada con el “genio artístico”, más bien, son las instituciones que inciden o fomentan las desventajas en las mujeres. Para Nochlin la artista Rosa Bonheur (1822-1899) alcanzó su madurez artística en Francia a mediados del siglo XIX. En este período las pinturas más pequeñas de temas cotidianos tenían mayor demanda que las escenas mitológicas o religiosas. La pintura de animales se volvió un género muy popular, mismo que dominaba a la perfección Rosa Bonheur. Con el apoyo de *dealers*, específicamente los Durand-Ruel,⁴¹ Bonheur alcanzó el reconocimiento artístico en Francia. Lo que ella pintaba coincidía con el gusto burgués de la época.⁴²

Estudiar a las mujeres desde una perspectiva feminista implica ser consciente de aspectos y experiencias que son continuos-similares, pero no por su “esencia” o

³⁸ J. Wallach Scott, *ibidem*, p.24.

³⁹ María Luisa Tarrés, “A propósito de la categoría género: leer a Joan Scott”, p. 11.

⁴⁰ Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Éste fue un ensayo que apareció en 1971 y su título original es “Why Have There Been No Great Woman Artist?”.

⁴¹ L. Nochlin, *ibidem*, p. 39. Los Durand-Ruel estuvieron entre los primeros marchantes en explotar el creciente mercado de decoración móvil para las clases medias (terminología de los White),.

⁴² L. Nochlin, *idem*.

características innatas, más bien por la persistencia de las instituciones sexistas, las creencias o las prácticas.⁴³

En esta misma línea Eli Bartra señala que, la investigación feminista se caracteriza por no ser sexista, ni androcéntrica. Su objeto de estudio no son exclusivamente las mujeres, sin embargo, la propuesta es mejorar su condición subalterna por medio del trabajo de investigación. Bartra hace referencia al *Punto de vista feminista* que interviene en el método general de investigación. Parte de que éste nos lleva a hacer preguntas distintas, es decir, cuestiones que no habían sido consideradas relevantes como “¿dónde están las mujeres?”. Por medio del *Punto de vista feminista* se busca indagar qué hacen o qué no hacen y por qué. “Además, nos permite entender la conflictiva relación entre los géneros, y por lo tanto, comprender mejor el quehacer de los hombres quienes no están solos en este planeta”.⁴⁴ La filósofa puntualiza que tanto en el arte como en la literatura, se requiere tener en cuenta la división genérica durante “todo el proceso de creación, distribución y consumo, así como en la iconografía”, porque ayuda a comprender desde nuevas perspectivas a las mujeres y el arte.⁴⁵ En este sentido, es importante señalar que el análisis de una pintura de una mujer no es historia del arte feminista, más bien se necesita tomar en cuenta las formas en las cuales las representaciones femeninas, por ejemplo, son afectadas por su género o por la dominación de las ideologías de género.⁴⁶

En su libro *Desnudo y arte* (2017) Bartra hace un análisis detallado sobre la representación del cuerpo desnudo femenino en las artes visuales de México del siglo XX y XXI. Aquí destaca una vez más la importancia de considerar el género y la preferencia sexual para entender mejor las obras y a los sujetos creadores. Es decir, plantea marcar la diferencia entre la creatividad femenina y la masculina, porque esto visibiliza a las mujeres artistas, “la creatividad femenina no es producto de una abstracción, sino de las mujeres concretas de carne y hueso dentro de culturas determinadas”,⁴⁷ y también implica ver desde qué posición han trabajado y la diferencia de sus experiencias con respecto a las de sus colegas varones.⁴⁸

⁴³ Anne D’Alleva, *Methods & Theories of Art History*, p. 65.

⁴⁴ Eli Bartra, “Acerca de la investigación y la ideología feminista”, p. 75

⁴⁵ E. Bartra, *ibidem*, p. 76

⁴⁶ A. D’Alleva, *ob. cit.*, p. 60.

⁴⁷ Eli Bartra, *Desnudo y arte*, p. 13.

⁴⁸ E. Bartra, *ibidem*, p. 45

Aquí Bartra pone sobre la mesa la cuestión de género como un aspecto fundamental para el análisis de la obra de arte.

Por su parte, Griselda Pollock en su libro *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad y las historias del arte* (2008) señala que hacer historia del arte feminista no es solo agregar o considerar a las mujeres. La historia del arte feminista implica estudiar “los sistemas sociales y los esquemas ideológicos que sostienen la dominación de los hombres sobre las mujeres dentro de otros regímenes de poder que eventualmente influyen en el mundo, es decir, los de clase y los de raza”.⁴⁹ Por lo tanto, las intervenciones teóricas exigen el reconocimiento de las relaciones de poder de género, y buscan hacer visibles la construcción social de la diferencia sexual y el papel de las representaciones culturales en esa construcción.⁵⁰ No es suficiente con rescatar los nombres de las artistas,⁵¹ porque eso no explica el por qué las mujeres no estaban presentes en las academias de arte, en exposiciones o en la historia canónica.

A través de diferentes métodos, la historiadora indaga en las artes visuales y alude a cómo éstas dan pauta para identificar la marcada diferencia sexual que se establece por medio de prácticas e instituciones sociales. En el ensayo correspondiente al capítulo tres del libro *Visión y diferencia*, Pollock alude al estudio de las mujeres como productoras, analizando la relación dialéctica entre ser una persona femenina dentro de determinadas órdenes sociales que son históricamente variables, y las formas específicas en que siempre superan sus colocaciones, es decir, la forma en que las artistas tienen agencia.

Pollock también destaca la forma en que se escribe la historia canónica del arte y al “exponer sus valores subyacentes, sus suposiciones, sus silencios y sus prejuicios” se comprende la forma en que se registra a las mujeres artistas para la definición de arte y artista en nuestra sociedad.⁵² Un punto clave es entender el canon, el cual es una especie de línea del tiempo en la que figuran los “grandes artistas” o “los genios” que representan ese grupo selecto y privilegiado que aparece en los libros. Lo importante es estudiar la historia del arte

⁴⁹ Griselda Pollock, *Feminist Interventions in the History of Art*, p. 11.

⁵⁰ G. Pollock, *ibidem*, p. 14

⁵¹ Karen Cordero e Inda Sáenz, “Introducción”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, p. 7. En sus inicios, la historia del arte feminista buscaba visibilizar la participación de la mujer en el mundo cultural; es decir, recuperar las voces silenciadas, y en este contexto se buscaron metodologías que pudieran explicar cómo el género afectaba la producción de arte.

⁵² Griselda Pollock, *ob. cit.*, p. 15

desde una perspectiva más abierta y entender que las influencias artísticas no son lineales como se nos ha mostrado en la historia hegemónica.⁵³ Asimismo, Pollock cuestiona la estructura selectiva que hace el canon, dejando de lado a mujeres y personas de color.⁵⁴

En el capítulo “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, Pollock menciona algunos puntos importantes para la reescritura de la historia del arte: 1) Se necesita recuperar la actividad artística de las mujeres, 2) tenemos que describir las posiciones históricamente específicas desde las cuales ellas intervinieron en las prácticas culturales, a veces trabajando para sustentar los ideales sociales dominantes y otras ofreciendo una crítica resistencia; a veces, en alianza con otras fuerzas progresistas, 3) siempre será necesario que tracemos un mapa de las definiciones cambiantes de los términos “artista” y “mujer”, y finalmente, 4) no descuidar las formas en que éstas han negociado heterogéneamente la posición diferencial que les da su sexo en las mudables relaciones de clase, patriarcales y sociales.⁵⁵

En esta misma línea, Gladys Villegas Morales indaga en aquellos factores que inciden en la escasa presencia de las mujeres en la historia del arte y por consecuencia, su desvalorización como productoras. Villegas Morales menciona que en el siglo XIX la práctica de la pintura era aceptada como un elemento que adornaba las virtudes personales de las mujeres de clase media y alta. Por lo tanto, pintaban determinados géneros que estaban a su alcance y se consideraban propios de las mujeres, como las flores y las naturalezas muertas.⁵⁶ Pintar temas considerados menores por la crítica de arte incidió en su incorporación a la historia del arte como las grandes creadoras.

La historia del arte feminista se complementa a la perfección con el concepto de red como categoría de análisis, porque nos ayudará a comprender cómo se dieron las distintas dinámicas de las artistas Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor.

⁵³ Andrea Noriega, “La presencia de las mujeres en las artes en México. Oportunidades y exclusiones”, en: *Diplomado de Mujeres Pintoras de México*, 1 de junio de 2022, Academia Mexicana de Historia/Museo Franz Mayer. Para Andrea Noriega la historia del arte hegemónica busca hilar de manera coherente los diferentes estilos, de esta manera se puede ver cómo se han influenciado unos a los otros. En ésta se busca hacer una especie de fórmula que nos conduzca lógicamente por toda la producción artística en donde un movimiento es el resultado de una serie de influencias anteriores que podemos rastrear fácilmente.

⁵⁴ G. Pollock, *ob. cit.*, p. 18.

⁵⁵ Griselda Pollock, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, p. 52.

⁵⁶ Gladys Villegas Morales, “La historia del arte y las mujeres”, p. 34.

3. *Redes femeninas*

Una red implica una serie de conexiones en donde unas personas están vinculadas con otras. Estas conexiones tienen muchas variantes como las familiares, de amistad y políticas; hasta la comunicación o el traspaso de objetos o enfermedades. Este tipo de acciones que se dan por medio de las redes es lo que le da forma a la historia,⁵⁷ de ahí su relevancia.

El concepto ha sido trabajado desde la antropología, la sociología, la economía y la historia.⁵⁸ Con respecto a la historia del arte existen pocos trabajos que se enfoquen exclusivamente en el análisis de vínculos o redes entre artistas, mecenas y coleccionistas. Si bien en algunos textos se mencionan las relaciones que se generaron entre los participantes del circuito del arte, así como los vínculos de apoyo que se tejieron entre los artistas con sus familiares o parejas;⁵⁹ no se toma como referencia el concepto para comprender cómo se formaron estas redes, cómo funcionan y en qué medida sirvieron para que determinados personajes pudieran posicionarse en el mundo artístico. Esto desplaza su importancia para el análisis de una obra de arte o sobre la vida de una artista. Este concepto es fundamental para el desarrollo de esta tesis, porque me permitirá observar y explicar la agencia de las mujeres artistas desde lo público y lo privado, asimismo, cómo se conectan y relacionan entre ellas y con otros sujetos.

Larissa Adler-Lomnitz, antropóloga pionera en el estudio de las *redes sociales*, ha desarrollado múltiples trabajos en torno a las clases medias, la ciudad y las redes familiares modernas. En su trabajo titulado “Supervivencia en una barriada en la ciudad de México” se concentró en el sector de la población urbana que llamó los “marginados”. La autora analiza a detalle los mecanismos que les permitieron a este sector subsistir en un medio urbano industrial.⁶⁰ Su objetivo central fue demostrar que las *redes de intercambio*⁶¹ desarrolladas por los pobladores, son las que constituyen un mecanismo efectivo para suplir la falta de seguridad económica que prevalece en la barriada que analizó.

⁵⁷ J.R. McNeill y William H. McNeil, *Las redes humanas. Una historia global del mundo*, p.1.

⁵⁸ Lilia Bayardo y Guadalupe Macías, *Redes femeninas en la historia y en la actualidad*, p. 11.

⁵⁹ Un texto que menciona estas relaciones es el titulado *Codo a codo: parejas de artistas en México* (2013), coordinado por Dina Comisarenco Mirkin. Éste consiste en una recopilación de textos en los que diferentes autores narran las relaciones que se dieron entre artistas del siglo XX en México.

⁶⁰ Larissa Adler-Lomnitz, “Supervivencia en una barriada en la ciudad de México”, en *Redes sociales, cultura y poder. Ensayos de antropología latinoamericana*, p. 29.

⁶¹ L. Adler-Lomnitz, *idem*. Lomnitz analiza a detalle la barriada Cerrada del Condor, esto le permite identificar que estas *redes de intercambio* representan un esquema de organización social específico: aparecen junto con la condición de marginalidad y desaparecen cuando los marginados logran integrarse al proletariado urbano.

Para Adler-Lomnitz las redes familiares son determinantes para la economía, la elección de trabajo y la vivienda; porque son los parientes los que les informan acerca de alojamiento barato, ofrecen ayuda para obtener empleo, comparten bienes, ofrecen hospedaje y cuidados, así como apoyo emocional y moral.⁶² Estas redes son la unidad efectiva para el individuo en la barriada que analizó y se pueden componer por los miembros de una familia extensa o compuesta, sin embargo, también se integran por vecinos mediante una relación de compadrazgo.⁶³ Los vínculos de las cuatro mujeres que pretendo analizar, no sólo estaban compuestas por sujetos del medio artístico; sus familias nucleares y extensas contribuyeron en su desempeño académico y profesional.

Adler-Lomnitz menciona algunos espacios en los que las mujeres crearon *redes de intercambio*, estos espacios son el mercado más cercano a su hogar, la iglesia y el domicilio de algún pariente. Y detectó que estas mujeres no conocían el centro de la Ciudad de México y sus “redes estaban definidas por criterios de proximidad, distancia social e intercambio de bienes y servicios”.⁶⁴

Un trabajo reciente sobre redes con enfoque en las mujeres es el coordinado por Lilia Bayardo y Gizelle Guadalupe Macías González, titulado *Redes femeninas en la historia y en la actualidad* (2021). Este libro surgió debido a la colaboración de un grupo de investigadoras que reflexionaron en torno al concepto red, su utilidad para comprender la historia de las mujeres y la actuación de éstas en determinadas organizaciones. Las autoras de los diferentes apartados del libro utilizan bibliografía clásica en el tema como Elizabeth Bott, Lomnitz y Patricia Arias, asimismo, hacen nuevas aportaciones al campo e integran el concepto de género como categoría de análisis.

Un aspecto relevante del libro es que en él se sugiere que sí existen diferencias entre las redes femeninas y las masculinas, esto se puede visualizar en los objetivos y actividades que se realizan al interior de éstas, aunque se aclara que no hay una división tan marcada en las redes sociales.⁶⁵

Los trabajos que aparecen en el libro analizan las relaciones internas conformadas por las personas que se encuentran en un mismo núcleo doméstico, y las relaciones externas,

⁶² L. Adler-Lomnitz, *ibidem*, p. 45. Lomnitz les llama “objetos de intercambio de una red”.

⁶³ L. Adler-Lomnitz, *ibidem*, pp. 41 y 42.

⁶⁴ L. Adler-Lomnitz, *ibidem*, p. 42.

⁶⁵ Lilia Bayardo y Guadalupe Macías, *Redes femeninas en la historia y en la actualidad*, p. 11.

muchas veces determinadas a partir de diversos factores que propician las relaciones internas. Es importante señalar que las redes se originan como respuesta de los individuos a sus entornos, siendo un recurso para cualquier persona, ya sea para sobrevivir, conservar su estatus y poder o para ascender socialmente.⁶⁶ Es decir, son redes de sociabilidad que permiten diversas dinámicas al interior o exterior de distintos núcleos. En el caso de las mujeres artistas que estudié, argumento que sirvieron para posicionarse con determinado reconocimiento en el ámbito artístico y para pertenecer a los cerrados círculos que en su mayoría eran integrados por varones. En esta misma línea me pregunto, ¿en qué medida las mujeres que estudio se apegaron al ideal femenino de principios del siglo XX y cómo esto influyó en la construcción de redes?

Bayardo y Macías mencionan que los análisis relacionales permiten que, por medio del examen de las fuentes documentales como la correspondencia epistolar y documentos que pertenezcan a grupos de élites, se puede vincular la condición social y las redes de relaciones, lo que lleva a la construcción de una biografía colectiva.⁶⁷ Esto concuerda con lo planteado en el presente trabajo, a partir de una recopilación documental obtenida en los archivos públicos y privados, se pretende crear una prosopografía y encontrar las redes que tejieron Álvarez Bravo, Marín, Cabrera y Villaseñor. En este sentido, es relevante primero distinguir el método biográfico del prosopográfico.

4. *Perspectivas biográficas*

La biografía al estilo francés

La biografía es un género mixto e inestable cuyas reglas se modifican con el tiempo,⁶⁸ por lo tanto, existen muchos caminos para narrar la vida de una persona. Para el biógrafo francés François Dosse la biografía debe permanecer entre la ficción y la realidad histórica.⁶⁹ Ésta busca convertirse en un discurso de lo auténtico en donde el biógrafo remite a una intención

⁶⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁶⁷ Lilia Bayardo, *ob. cit.*, p. 22.

⁶⁸ Hermione Lee, *Biography: A Very Short Introduction*.

⁶⁹ François Dosse, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, p. 21. Esta mezcla entre lo verídico y la ficción es inevitable, ya que es poco posible reconstruir tal cual la vida de un sujeto, porque siempre habrá huecos o silencios en los documentos.

de veracidad con un toque de ficción, debido a la escritura literaria que se debe imponer a la hora de realizarla.⁷⁰

Dosse menciona la importancia de las fuentes documentales en la reconstrucción de una biografía. Alude a la tarea interminable del biógrafo en este proceso de investigación; independientemente de las fuentes que logre juntar, siempre aparecerán nuevas pistas. “[el biógrafo] está obligado a la exhaustividad para que su largo trabajo no se hunda debido a los nuevos testimonios y a los nuevos descubrimientos documentarios”.⁷¹ Si la búsqueda de fuentes en cualquier proceso de investigación histórica se vuelve relevante para abonar en el tema deseado, en la biografía determina su éxito o fracaso. El biógrafo debe estar atento ante la aparente ausencia de documentos o la abundancia de ellos.⁷²

En resumen, la biografía se respalda en fuentes orales, documentales y una escritura novelesca en donde se deben respetar algunas reglas, como seguir un orden cronológico y nunca alejarnos demasiado del biografado.⁷³ “La voluntad de dar sentido, de reflexionar sobre la heterogeneidad y la contingencia de una vida para hacer de ella una unidad significativa y coherente, tiene mucho de engaño y de ilusiones”.⁷⁴

Biografía de mujeres

En los últimos años en México comenzó un interés particular por la biografía. Un ejemplo de esto fue el libro *Biografía. Métodos, metodologías y enfoques* (2013) resultado de un congreso organizado por El Colegio Mexiquense. En éste se abordaron las distintas maneras en que se puede llevar a cabo la práctica biográfica. Los autores de los ensayos ponen en evidencia que no existe un modelo único para escribir sobre la vida de una persona, y se apoyan de diversas herramientas historiográficas para hacer una reconstrucción biográfica que apunte siempre a lo verídico. La publicación, en palabras de Enrique Krauze, es pionera en este género y aporta “claves de utilidad” para las nuevas generaciones de biógrafos.⁷⁵

Al revisar detenidamente el libro detecté algunas de esas claves que me servirán para el desarrollo de la presente investigación: cómo hacer un uso adecuado de las fuentes, la

⁷⁰ F. Dosse, *ibidem*, p.16.

⁷¹ F. Dosse, *ibidem*, p. 18.

⁷² Mílada Bazant, *Métodos, metodologías y enfoques*, p.18.

⁷³ F. Dosse, *ibidem*, p. 26.

⁷⁴ F. Dosse, *ibidem*, p.19.

⁷⁵ Mílada Bazant, *ob.cit.*, p. 14.

escritura debe navegar entre lo teórico y lo literario, desbaratar los mitos y mentiras, indagar en la subjetividad y las emociones de las biografiadas y finalmente, encontrar el equilibrio entre ellas y su contexto. Este último punto coincide con las propuestas desarrolladas a partir de la “nueva biografía” utilizada por algunos autores del libro. Ésta permite entender procesos históricos a nivel micro y macro, y requiere de la triangulación de fuentes para elucidar cómo mujeres y hombres negocian y transforman los roles de género dentro de su cotidianidad. “La nueva biografía está menos interesada en una persona por su contribución única a la historia o a las artes, y más interesada en la manera en la que una vida personal refleja e ilumina los procesos históricos”.⁷⁶

Por otra parte, en el libro también se reflexiona en torno a la construcción de vida de las mujeres. La historiadora Francie Chassen-López en el capítulo “Mitos, mentiras y estereotipos: el reto de la biografía feminista” (2013) alude a “la gran escasez de biografías de mujeres en comparación con las de los hombres”.⁷⁷ Chassen-López utilizó la perspectiva de género y la reflexión metodológica feminista de la historia oral⁷⁸ para prestar atención a la “estructura narrativa” de las fuentes documentales y con ello localizar las repeticiones, “mentiras”, “mitos” y “estereotipos”, para comprender el sistema de significación que gobierna a una sociedad.⁷⁹ Para la autora el reto que enfrenta una biografía feminista está en el análisis de las representaciones de las mujeres y de los hombres que han permeado esas mentiras, mitos y estereotipos, porque resultaron importantes para mantener la hegemonía masculina.⁸⁰ En este sentido, la biografía de mujeres no solo busca resolver el problema de la invisibilización, también contribuye para evidenciar cómo las mujeres fueron vistas en su tiempo y poder desinflar las mentiras y los mitos que las rodean. Chassen-López contribuye de manera importante con la reconstrucción de la vida de Juana Catalina Romero (1837-1915), mujer conocida por un supuesto romance con Porfirio Díaz, y no por sus aportaciones a la ciudad de Tehuantepec, así como el impulso que le dio al traje de la tehuana.

⁷⁶ Mary Kay Vaughan, *Retrato de un joven pintor. Pepe Zúñiga y la generación rebelde de la Ciudad de México*, p. 24.

⁷⁷ Francie Chassen López, “Mitos, mentiras y estereotipos: el reto de la biografía feminista”, p. 149.

⁷⁸ Chassen-López se refiere a la metodología utilizada por la doctora en literatura Marie Françoise Chanfrault-Duchet.

⁷⁹ Francie Chassen-López, *ob. cit.*, pp. 151 y 152.

⁸⁰ F. Chassen-López, *ibidem*, p. 153.

Por su parte María Teresa Fernández Aceves en el capítulo “Voces y silencios de mujeres en política” (2013) explica las problemáticas metodológicas a las que se enfrentó para realizar la historia de la líder textil María Arcelia Díaz (1896-1939), y cómo esto la llevó a la creación de una biografía colectiva de cinco mujeres en la que identificó sus características comunes, “para puntualizar sus acciones públicas y su movilidad social”.⁸¹ Fernández Aceves hace un trabajo de recolección de fuentes minucioso: el trabajo de archivo, los periódicos y las entrevistas resultaron importantes para que ella pudiera validar la información que encontraba, llenar huecos y silencios. El rescate que realizó de las colecciones documentales de Atala Apodaca (1884-1977) y María Guadalupe Urzúa Flores (1912-2004) fueron fundamentales para su investigación biográfica, pues cambiaron la visión que tenía sobre estas mujeres y ayudaron a reconstruir sus “emociones, pasiones, sufrimientos, gustos, deseos, y frustraciones, así como el autoritarismo en sus familias”.⁸² Asimismo, la detallada investigación que realizó la historiadora mostró las alianzas que había entre las cinco mujeres y con otros personajes que fueron cercanos a ellas.

Finalmente el historiador Jesús Márquez Carrillo en su texto “Recuerdo, recordamos. Historia de Valentina, una mujer singular de Puebla, 1910-1945” (2020), reconstruyó la vida de la soldadera Valentina Salas. Por medio de fuentes orales y bibliografía, Márquez Carrillo describe y analiza una historia de vida en el contexto de la Revolución mexicana en Puebla. El historiador describe a Valentina Salas como una mujer fuerte y valiente que se unió a los zapatistas para buscar venganza por haber sido atacada por soldados federales. Salas se unió a la causa revolucionaria:

[...] manejando las armas con todo su coraje, sirviendo de mensajera montada a caballo, haciendo memelas y cocinando frijoles, y curando a los heridos con lo que tenía a su alcance: el jugo de las pencas del maguey, el nejayote, la vaselina y el petróleo, los emplastos de zábila, o los lavados de árnica.⁸³

⁸¹ María Teresa Fernández Aceves, “Voces y silencios de mujeres en política”, p. 181.

Las cinco mujeres que investigó Fernández Aceves eran: Belén de Sárraga (1872-1950), María Arcelia Díaz (1896-1939), Atala Apodaca (1884-1977), María Guadalupe Urzúa Flores (1912-2007) y Guadalupe Martínez Villanueva (1906-2002).

⁸² M. T. Fernández, *ibidem*, p. 193.

⁸³ Jesús Márquez Carrillo, “Recuerdo, recordamos. Historia de Valentina, una mujer singular de Puebla, 1910-1945”, en *La huella sensible del pasado. Pasado y memoria en el arte y la cultura*, p. 56.

Si bien, el motivo de esta mujer para unirse a la Revolución fue bajo un fin personal, al final, su participación es un ejemplo de muchos otros que dieron pie para mejorar la situación de las mujeres, quienes salieron del ámbito privado. “Consiguieron más libertades y ampliaron sus márgenes de independencia y vida propia”.⁸⁴

De igual manera que los historiadores María Teresa Fernández Aceves y Jesús Márquez Carrillo, me interesa reconstruir la vida de Marín, Álvarez Bravo, Cabrera y Villaseñor, es decir, encontrar suficientes pistas documentales y bibliográficas que me permitan indagar en sus vidas privadas y subjetivas, pero también me ayuden a rastrear su actividad pública, es decir, sus labores como artistas, docentes y militantes de grupos político-artísticos como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) o en el ¡30-30!

5. *La prosopografía*

Mientras que la biografía presenta al individuo y su personalidad, así como el contexto social, cultural y político, “la prosopografía aspira a considerar un individuo dentro de un todo, sin destacar sus aspectos peculiares”.⁸⁵ Para el caso específico de esta investigación es necesario ahondar en los aspectos particulares de las mujeres artistas, por eso recorro en un primer momento a la metodología biográfica y posteriormente, al método prosopográfico.

Hacer la biografía de un colectivo implica una serie de pasos que van desde definir el grupo a estudiar, realizar la investigación documental y bibliográfica, hacer la elección de datos para recopilar, pasar la información a una base de datos, hacer el análisis de los resultados para después realizar las comparaciones pertinentes, y finalmente, caracterizar el grupo elegido.⁸⁶ Esta metodología puede variar de acuerdo al autor y al tipo de información o grupo que se esté estudiando. Sin embargo, muchos textos coinciden en que una prosopografía implica una investigación de un colectivo en la que se describen sus características “observables”, “materiales” y “comunes”,⁸⁷ se siguen las trayectorias de los individuos, o las mujeres artistas en este caso, con el fin de explicar “al actor colectivo como

⁸⁴ J. Márquez Carrillo, *ibidem*, p. 58.

⁸⁵ Ursula Vones-Liebenstein, “El método prosopográfico como punto de partida de la historia eclesiástica”, en *Anuario de historia de la iglesia*, p. 351.

⁸⁶ Cristina Buseta, “Investigación histórica. El método prosopográfico”, s/p.

⁸⁷ Marcela Ferrari, “Prosopografía e historia política”. Michel Bertrand, “Introducción. La prosopografía y las relaciones sociales en el México colonial”. Cristina Buseta, *ob. cit.*

una configuración social siempre cambiante y de fronteras lábiles, que actúa dentro de una sociedad en un tiempo determinado”.⁸⁸

Ésta ha sido muy utilizada en la sociología y la historia, por ejemplo, los historiadores de la Antigüedad románica a través de la elaboración de un corpus documental buscaban responder a determinadas interrogantes. Sus trabajos perseguían un doble objetivo: comprender a través de la información sobre los hombres que estaban al servicio del Estado imperial, tanto las estructuras como las funciones del propio Estado. Estos historiadores también dieron importancia a otros factores como la familia en el desarrollo de la carrera profesional en el mundo románico, e integraron en sus investigaciones la reconstrucción de las relaciones familiares, las alianzas, el patrocinio o los vínculos. Así la prosopografía realizada por los historiadores de la Antigüedad románica permite lograr una reconstrucción amplia de un grupo social.⁸⁹ Por lo tanto, lo que interesa en el método prosopográfico no es la estructura del grupo, sino ante todo, el estudio de sus dinámicas sociales.⁹⁰

En esta misma línea Lawrence Stone argumenta que la prosopografía hace inteligible la acción política, explica los cambios ideológicos o culturales, identifica la realidad social, y describe y analiza la estructura de la sociedad, así como los movimientos al interior de ésta. Para Stone, la técnica que debe emplearse se basa en una investigación meticulosa y detallada sobre la genealogía, los intereses comerciales y las actividades políticas del grupo.⁹¹ Esto coincide con lo planteado por Xavier Guerra, quien en su libro *México: del Antiguo Régimen a la Revolución* realiza un estudio de los actores políticos revolucionarios. Éste consistió en crear un *corpus* biográfico de cargos políticos de 1900 a 1930. Este corpus estuvo conformado por los siguientes datos: fecha de nacimiento, el origen familiar, el nivel de vida o el nivel cultural, la profesión, etc. Al estudiar esta información biográfica Guerra notó que el régimen de Díaz se sostenía en razón de relaciones muy particulares: “unas relaciones de poder real, previas a las que señalaba la Constitución y absolutamente diferentes a éstas”.⁹²

Un concepto fundamental en el análisis realizado por Guerra es el de “vínculo”. Por medio de éste el historiador descubrió que detrás de muchos actores individuales existen

⁸⁸ M. Ferrari, *ob. cit.*, pp. 529-530.

⁸⁹ Michel Bertrand, “Introducción. La prosopografía y las relaciones sociales en el México colonial”, s/p.

⁹⁰ M. Bertrand, *ibidem*, s/p.

⁹¹ Lawrence Stone, *El pasado y el presente*, p. 62.

⁹² Francois-Xavier Guerra, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución Tomo I*, p. 21.

conjuntos más vastos de los que esos actores son la cabeza o bien uno de los elementos. Para Guerra existen dos tipos de vínculos: “las sociabilidades tradicionales”, es decir, aquellos que son dados por la pertenencia a una familia, a una colectividad social, o los que resultan de una elección libre como “un lazo personal”; y están “las sociabilidades modernas”, en donde los sujetos están libremente asociados en clubes, en partidos y en sindicatos.⁹³ El objetivo de Guerra fue mostrar la fuerza que aglutinaron determinados grupos durante la Revolución mexicana vinculados por diferentes factores.

6. Conclusiones

Hacer una biografía colectiva de mujeres artistas da pauta para reflexionar sobre la manera en que se ha escrito la historia del arte. Asimismo, reconstruir sus vidas bajo una mirada feminista contribuye a entender qué hicieron y qué negociaron, en qué consiste su producción artística y permite dar relevancia a determinadas obras y espacios que habían sido ignorados.

Por medio del planteamiento teórico-metodológico aquí desarrollado se pretende sustentar y estructurar la reflexión en torno a la relevancia de la reconstrucción biográfica de Marín, Villaseñor, Álvarez Bravo y Cabrera; teniendo en cuenta cómo cada uno de los enfoques y conceptos se entrelazan y se complementan para crear los cimientos de la biografía colectiva.

Parto de un breve recorrido sobre el feminismo. Me percaté del carácter que adquirió el movimiento en México, el cual se formó gracias a un proceso que tuvo diversos matices: primero las mujeres como redactoras y directoras de rotativos, después su incorporación a grupos de oposición y finalmente, la creación de congresos feministas e instituciones que potencializaron sus voces y sus derechos. Asimismo, este movimiento dio pauta para la existencia de disciplinas estructuradas como la historia de las mujeres, la perspectiva de género, y la historia del arte feminista.

Puse atención en la historia del arte feminista porque aportó de manera importante en el entramado de esta investigación. Ésta ha sufrido diversos cambios a lo largo del tiempo para establecerse como una teoría que analiza la *experiencia femenina* (Eli Bartra), y examina los sistemas sociales, así como los esquemas ideológicos que están detrás de las artistas (Griselda Pollock).

⁹³ F. X. Guerra, *ibidem*, p. 127.

Mi propuesta para reconstruir la vida de las cuatro artistas mencionadas consiste en identificar las particularidades de cada una, porque me interesa comprender esa relación dialéctica que describe Pollock, entre ser un sujeto femenino dentro de determinada sociedad que es históricamente variable y las formas en que éstas se mueven en ese entorno. Este primer análisis en el que integro aspectos biográficos bajo la lente de la historia del arte feminista, me ayudará a comprender las redes que tejieron estas mujeres. Lo que me lleva a un segundo momento, el identificarlas como un grupo con similitudes y diferencias en el que destacan sus vínculos, relaciones y su participación activa en el ámbito público como artistas destacadas de su época. Para llegar a ello, primero debo revisar cuáles fueron las condiciones sociales, culturales y educativas de las cuatro artistas previas a su incorporación al mundo artístico de la primera mitad del siglo XX.

CAPÍTULO II. MUJERES, SOCIEDAD Y CULTURA A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

Para la creación de este capítulo parto de la pregunta: ¿cómo se va articulando el contexto social, educativo, y artístico para que Marín, Álvarez Bravo, Villaseñor y Cabrera ingresaran al círculo artístico de la primera mitad del siglo XX? Responder esta cuestión requiere echar un vistazo a la participación de las mujeres en la vida cultural y educativa del pasado, asimismo, comprender los cambios de mentalidad y su inserción en las prácticas artísticas.

Parto de la categoría “mujer” y lo que significó en las postrimerías del siglo XIX. Aunque mi fuente primaria es la prensa escrita por las intelectuales de clase alta, esta definición cabía para todas las mujeres; quienes se ajustaron a la moral y las costumbres que se les imponían por diferentes medios.⁹⁴ También describo y recupero la actividad artística de las mujeres de finales del siglo XIX y principios del XX; esto con el fin de identificar cuáles eran las mujeres que se consideraban “artistas”.

Finalmente, examino el contexto educativo y artístico de Jalisco porque Marín, Álvarez Bravo y Villaseñor son originarias de ese estado, y radicaron un tiempo ahí. Asimismo, la condición de artista y mujer pudo variar debido a las instituciones y costumbres de ese momento.

⁹⁴ Marco Antonio Cortés Guardado, “Prólogo”, en *Mujeres jaliscienses del siglo XIX. Cultura, religión y vida privada*, p. 10.

1. *Mujeres, cultura y educación en el porfiriato*

Pero la mujer, [...] necesita impregnarse en la esencia de sus deberes y posesionarse de su alta misión, no siendo vana, frívola, ligera ni superficial, sino digna y elevada; sin considerarse como la sumisa esclava del hombre, que obedece envilecida los caprichos de su señor, sino como su amiga sincera y fiel compañera, que por medio de la dulzura, talento y abnegación, debe evitarle caer en el precipicio del error ó del vicio (sic).⁹⁵

Esta cita pertenece a una nota que apareció el dos de diciembre de 1888 en el periódico literario *Violetas del Anáhuac*, dirigido por Laureana Wright de Kleinhans (1846-1896).⁹⁶ En ella se proyecta lo que debía ser una mujer: “digna y elevada”, “amiga sincera y fiel compañera” del hombre, dulce, talentosa y abnegada.⁹⁷ El compromiso ya no era ser esclava, en cambio, se tenía que dirigir la vida de su compañero y alejarlo de los vicios y la confusión. Es decir, mientras el rol de la mujer era ser “hada del hogar”, el hombre debía incorporarse al mundo de la ciencia, el conocimiento y la razón. La función de las mujeres debía ser el de moderadora por su carácter afectivo, “derivado de la maternidad y considerado suyo por naturaleza, es decir, inmodificable”.⁹⁸

El ideal femenino continuó apegado a los moldes tradicionales, sin embargo, existía un sector de la población femenina que pugnó por la incorporación de la mujer a la vida cultural e intelectual de su tiempo;⁹⁹ sin ninguna pretención de modificar los roles sociales.

⁹⁵ Elisa, “Mujer”, en *Violetas del Anáhuac*, Ciudad de México, 2 de diciembre, 1888, p. 585.

⁹⁶ Nora Pasternac, “El periodismo femenino en el siglo XIX: *Violetas del Anáhuac*”, en *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto 2*. Laureana Wright, “Mateana Murguía de Aveleyra”, en *Violetas del Anáhuac*, Ciudad de México, 1 de julio, 1888, pp. 1 y 2. Si bien, el rotativo era dirigido por Laureana Wright y los artículos eran redactados por mujeres, quien aparece como director y administrador era Ignacio Pujol. Fue hasta los últimos meses que apareció una mujer como directora, la maestra Mateana Murguía de Aveleyra (1856-1907). Amiga de Wright y a quien ya le había dedicado una portada con su retrato y una nota, en donde hace el relato de algunos aspectos biográficos.

⁹⁷ Elisa, “Mujer”, en *Violetas del Anáhuac*, Ciudad de México, 2 de diciembre, 1888, p. 585.

⁹⁸ J. Tuñón, *ob. cit.*, p. 16 y 17.

⁹⁹ Lourdes Alvarado, *Educación y superación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright*, pp. 19 y 20.



LAUREANA WRIGHT DE KLEINHANS.

Imagen 1. Portada del rotativo *Violetas del Anáhuac* (1888), en Hemeroteca Nacional Digital de México.

Laureana Wright fue una mujer instruida de clase alta, cuya principal preocupación era la difusión y ampliación del conocimiento. La educación para ella fue de suma importancia ya que por medio de ésta se ocuparían otros espacios fuera del ámbito doméstico, y ayudaría a demostrar que las mujeres poseen las mismas capacidades intelectuales que los hombres. Dos textos que escribió en 1891 son fundamentales para comprender lo anterior: *La emancipación de la mujer por medio del estudio* y *Educación errónea de la mujer y medios prácticos para corregirla* (sic).

En *Educación errónea de la mujer* Wright enfatiza la importancia del trabajo. Para ella el ocio se oponía a este último, y lo define como “ley imprescindible y principal del universo”.¹⁰⁰ Celebra a la mujer que trabaja, pues esto implica que ha entrado en la vía del adelanto práctico y manufacturero. Su discurso se entrelaza con lo propuesto en ese momento, es decir, con el discurso del progreso vinculado con la modernidad¹⁰¹ y el aumento de fábricas extranjeras que llegaron al país. Wright presencié la llegada de los medios de

¹⁰⁰ Laureana Wright, “La mujer artista y artesana”, en *Educación errónea de la mujer y medios prácticos para corregirla* (sic), p. 138. Lourdes A., *ob. cit.*, p. 113.

¹⁰¹ Karen Cordero, “La nacionalización de la vanguardia y el arte mexicano moderno”, en *Los Modernos*, p. 37. Para Cordero Reiman es a partir del siglo XIX que la modernidad adquirió un valor positivo, asociada con el desarrollo tecnológico e industrial.

transporte como el ferrocarril y el tranvía, la inversión de empresas extranjeras y nacionales, la instalación de alumbrado, así como “una fuerte centralidad cultural y política”.¹⁰²

Aunque las principales lectoras de *Educación errónea de la mujer* eran de clase alta, Wright también escribió para las mujeres de las clases menos privilegiadas, y muestra una clara división entre éstas: “[La mujer] necesita ocupar en algo el tiempo perdido, si es rica, y aprovecharle en beneficio propio, si es pobre”.¹⁰³ Y reflexiona “el progreso descende de las clases superiores a las inferiores”.¹⁰⁴

Asimismo, distingue entre las mujeres artistas y las artesanas. Mientras que la artista pertenece a la clase alta, ya que la práctica de actividades pictóricas o musicales eran para “su ánimo, recreo y pulimento de su inteligencia”, las artesanas buscaban alcanzar solvencia económica en caso de no contar con la “protección de un hombre”, ya sea una pareja o un padre.¹⁰⁵ Wright no abordó con meticulosidad las características de lo que debía ser la artista, pero sí pone en evidencia algunos espacios y caracteriza lo que hacían:

En los salones de las clases acomodadas comienza a aparecer la mujer curiosa que ejecuta verdaderas preciosidades en labores de manos que confecciona caprichos a la moda, en que la inteligencia, el ingenio y el buen gusto, entran por partes iguales con el estudio minucioso que estas obras // demandan; a la pintora que retrata formas que antes apenas le era dado contemplar, [...] a la copiadora de la naturaleza que fabrica flores artificiales, que casi llegan a competir con aquellas que da la primavera [...].¹⁰⁶

En cambio, las artesanas para Wright estaban más vinculadas con el trabajo de la costura en sus propios hogares, casas de moda, fábricas y otros comercios.¹⁰⁷ La escritora se apegó a los ideales de la élite porfiriana, en donde la educación era el eje central, y por medio de ésta se quiso instruir y moldear el pensamiento de diversos sectores de la población con

¹⁰² Jaquelin Jehiely Hernández Correa, “El papel de las maestras en el periodo revolucionario”, en *INEHRM.gob*, p. 2.

¹⁰³ L. Wright, *ob. cit.*, p. 138.

¹⁰⁴ L. Wright, *ibidem*, p. 140.

¹⁰⁵ Cfr. L. Wright, *ibidem*, p. 137. Marco Antonio Cortés Guardado, *ob. cit.*, en *Mujeres jaliscienses del siglo XIX. Cultura, religión y vida privada*, p. 10. Algo que se debe puntualizar es que, en el siglo XIX el desarrollo industrial obligó a que la mujer se incorporara al trabajo asalariado. Esta integración se dio por carencias económicas de la familia o bien, por la ausencia del hombre que proporcionaba el dinero, como lo menciona Wright. “Era muy común en la época encontrar empleadas en los talleres o almacenes de costura, cigarreras, lavanderas, cocineras, floristas, planchadoras, y para la clase alta, impartiendo clases de piano”.

¹⁰⁶ L. Wright, *ibidem*, p.139.

¹⁰⁷ L. Wright, *ibidem*, p. 140.

el fin de consolidar el progreso del país. La política educativa debía responder a los objetivos que perseguía el gobierno, como la unidad nacional y la modernización, mismos que se sustentaban en una educación integral en donde los estudiantes debían desarrollar determinados rasgos morales, intelectuales, físicos y estéticos.¹⁰⁸

Si para Writgh la educación era el medio ideal para alcanzar la emancipación de las mujeres, para otros escritores de la época significaba una garantía para obtener derechos y libertad. Tal como se menciona en el rotativo pedagógico *La Escuela Moderna*¹⁰⁹ (1889) dirigido por Victoriano Pimentel (1862-1924).¹¹⁰ Aquí se enfatiza que es un “negocio” en el que todos los mexicanos están involucrados, siendo los maestros de gran relevancia, pues son “los llamados á (sic) encabezar ese movimiento [...], los guías que exploran, destrozan y facilitan al niño el camino”.¹¹¹

En la nota “A los maestros de Instrucción Pública” del rotativo *La Escuela Moderna*, se muestra la marcada división entre lo femenino y lo masculino en el ámbito educativo. “La escuela es la madre del ciudadano, la cuna de la patria, el plantel de las virtudes cívicas, la fuente de la riqueza, la llave de oro de los derechos del hombre”.¹¹² El hombre era el principal receptor de la educación, y la mujer desaparece del discurso institucional, al menos desde una visión masculina, quedando relegada sólo al papel de protectora como madre. Cabe destacar que, para finales del siglo XIX tanto hombres como mujeres ya debían asistir a los planteles escolares. La ley publicada el 28 de mayo de 1888 consignaba el principio de la instrucción primaria elemental como obligatoria, gratuita y laica para hombres y mujeres de 6 a 12 años de edad.¹¹³ Asimismo, la mujer ya ocupada un lugar como docente.

Desde la primera mitad del siglo XIX se comenzaron a fundar escuelas normales en algunos estados de la República como Zacatecas (1826), San Luis Potosí (1868), Guanajuato

¹⁰⁸ Karina Vázquez Bernal y Vandari Manuel Mendoza, “Las escuelas de artes y oficios porfirianas: Un proyecto de aculturación decimonónico” en *Encuentro Internacional de Historia de la Educación*, p. 3.

¹⁰⁹ *La Escuela Moderna* estaba bajo la protección del presidente Porfirio Díaz y el entonces secretario de Justicia e Instrucción Pública, Joaquín Baranda (1840-1909).

¹¹⁰ *Biblioteca Digital Mexicana A.C.*, “Cartas Histórico-Geográficas Mexicanas. La invasión norte-americana. 1846-1848), s/p. Victoriano Pimentel fue un distinguido periodista y jurista mexicano. “Colaboró en el diario *El Universal*, fue catedrático en la Escuela Nacional Preparatoria y de la Nacional de Jurisprudencia, y fue dos veces ministro de la Suprema Corte de Justicia de la Nación”.

¹¹¹ La redacción, “A los maestros de Instrucción Pública”, en *La Escuela Moderna*, Ciudad de México, 15 de octubre, 1889, p.1.

¹¹² La redacción, “A los maestros de Instrucción Pública”, en *La Escuela Moderna*, Ciudad de México, 15 de octubre, 1889, p.1.

¹¹³ Luz Elena Galván Lafarga, “Hacia la formación del sistema educativo mexicano: 1867-1910”, p. 60.

(1870), Ciudad de México (1888), Jalisco (1890) y Durango (1892).¹¹⁴ Poco a poco la mujer comenzó a tomar mayores espacios en lo público.

2. Intervención de las mujeres en las prácticas culturales: espacios y experiencias

Continuando con lo escrito por Laureana Wright en *Educación errónea de la mujer*, ella hace énfasis en ciertas anomalías de las costumbres mexicanas. Por ejemplo, era contradictorio que se juzgara ridículo que una mujer fuera conductora de vagones, sin embargo, un hombre atendiendo el mostrador en una sedería era considerado “normal”. Wright es determinante, y pone en evidencia que las mujeres podían realizar las mismas actividades que los hombres porque “tienen los mismos derechos, y [...] deben apelar a los mismos arbitrios que él para proporcionarse la subsistencia por medio de todos los trabajos que sienta capaz de desempeñar”.¹¹⁵

Es claro que, a finales del siglo XIX la apertura de nuevos espacios para las mujeres en lo educativo y lo laboral desafió los modos de pensar y algunos patrones de conducta. Las mujeres comenzaron a explorar ámbitos que se les habían negado. Las maestras, telefonistas, periodistas y artistas comenzaron a tomar sus utensilios de trabajo e iniciaron la aventura.

La entrada de las mujeres a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)

En el caso específico de las mujeres artistas, la mayoría pertenecían a la burguesía y pudieron acceder a una educación para convertirse en creadoras, ya sea por medio de la pluma o el pincel. Para tener una idea más clara de cómo ocurrió lo anterior, es importante puntualizar lo que menciona sobre las redes sociales el investigador José Luis Molina González. Él establece como punto de partida la clase social y la categoría ocupacional para la creación y tamaño de las redes, y argumenta que en el caso de las mujeres, éstas suelen ser más limitadas.¹¹⁶ Es decir, las redes que construyeron en ese momento las artistas, y que propiciaron la conquista de los nuevos espacios laborales y educativos, se dieron gracias a sus familias nucleares que pertenecían a la élite y al mundo artístico. Algunos casos dan luz sobre esto, y permiten explorar los antecedentes de las artistas biografiadas, es decir, las

¹¹⁴ J. J. Hernández Correa, *ob. cit.*, pp. 12 y 13.

¹¹⁵ L. Wright, *ob. cit.*, p. 141.

¹¹⁶ José Luis Molina González, “El estudio de las redes personales: contribuciones, métodos y perspectivas”, en *EMPIRIA*, p. 89.

negociaciones a partir de las relaciones de clase, patriarcales y sociales que se fueron tejiendo en el pasado.

Las hermanas María Josefa (1829-¿?) y Juliana Sanromán Castillo (1826-1852) son originarias de Lagos de Moreno, Jalisco. Pertenecieron a una familia acomodada debido a que su padre, Blas Sanromán Gómez (1799-¿?), era comerciante de algodón y coleccionista.¹¹⁷ Tanto Juliana como Josefa Sanromán llegaron a participar en las exposiciones anuales de San Carlos que se celebraban al final de cada ciclo escolar. Estas exposiciones servían para presentar al público las obras de los alumnos y de los maestros de la academia. Era un espacio destinado para los trabajos de todos los artistas que no pertenecían como alumnos regulares de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA).¹¹⁸ Las hermanas Sanromán después de casarse dejaron de exponer, pero siguieron pintando.

Un cuadro importante de Josefa Sanromán es *Interior del estudio de un artista* (1849) (imagen 2), esta pintura la presentó en una de las exposiciones de la ENBA. En él se aprecia un espacio doméstico, lugar en el que ellas practicaban la pintura. Las obras que se encuentran en el interior del cuadro ya habían sido expuestas. Esta estrategia servía para que los cuadros fueran recordados por el público, asimismo, nos permite ver la manera en que las artistas del siglo XIX negocian su estatus de artista reconocida ante la falta de espacios para exponer sus cuadros. Para Velázquez Guadarrama *Interior del estudio de un artista* representa la conciencia que tenía Josefa Sanromán como pintora y también el valor que le adjudicaba a su obra.¹¹⁹ Desde una perspectiva personal, el cuadro atiende también a una conciencia femenina, es decir, Sanromán reconoce por medio del espacio doméstico el lugar que ocupó como artista de su época. Se representa rodeada de elementos vinculados con la feminidad y la vida hogareña, añadiendo su interés por la pintura, y demostrando su capacidad creadora. En contraste con este autorretrato de Josefa Sanromán, su contemporáneo el poblano Juan Cordero (1824-1884) (imagen 3), no acudió a ningún

¹¹⁷ Secretaría de Cultura, “Las hermanas Sanromán; precursoras de la pintura hecha por mujeres en México”, en *Gobierno de México*, 23 de julio de 2020, s/p.

¹¹⁸ Angélica Velázquez Guadarrama, “Las pioneras. Mujeres pintoras en México siglo XIX”, en: *Diplomado de Mujeres Pintoras de México*. 8 de junio de 2022. Academia Mexicana de la Historia/Museo Franz Mayer. Angélica Velázquez Guadarrama argumenta que, la primera exposición anual fue en 1849 y fungió como un espacio importante para la experiencia estética. Por otra parte, Elizabeth Fuente Rojas comenta que se realizaron de 1850 a 1898. Tanto Velázquez como Rojas coinciden en la importancia de la participación de las mujeres en estas exposiciones anuales.

¹¹⁹ A. Velázquez Guadarrama, *idem*.

elemento que diera cuenta sobre su profesión de pintor. La figura masculina predomina en el centro, destacando su elegancia por medio del traje y el sombrero sobre el que recarga su mano.



Imagen 2. Josefa Sanromán. *Interior del estudio de un artista* (1849). Óleo sobre tela. 132.5 x 115 cm., Museo Casa de la Bola.



Imagen 3. Juan Nepomuceno María Bernabé del Corazón de Jesús Cordero de Hoyos, *Autorretrato* (1847), Óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, INBA, Acervo Constitutivo.

Ahora bien, otro caso que ilustra los vínculos entre familias de clase acomodada e instituciones artísticas es el de Eulalia Lucio Ortega (1853-1900) originaria de Ciudad de México. Eulalia Lucio fue educada en su hogar al igual que las hermanas Sanromán. Su madre era aficionada a la música y la pintura, y su padre era médico. Asimismo, Rafael Lucio e Isidora Ortega conformaron una importante colección de arte que prestaban a la Academia de San Carlos.¹²⁰ La historiadora del arte Luz María Vázquez Díaz menciona que Eulalia en un primer momento fue instruida por su madre en la pintura y posteriormente recibió clases particulares de José Salomé Pina.¹²¹ También fue su padre, Rafael Lucio, una pieza

¹²⁰ Luz María Vázquez Díaz, “Eulalia Lucio”, en *estamos aquí.mx*, 12 de marzo, 2022.

¹²¹ L. M. Vázquez, *idem*. Sucedió en la Academia de San Carlos a Pelegrín Clavé como director del ramo de pintura.

fundamental en la educación artística de Eulalia; ya que éste era conocedor y crítico de arte.¹²² Fue en casa donde la artista aprendió a contemplar pinturas.

Eulalia pintó diferentes géneros, entre ellos naturalezas muertas e interiores de espacios domésticos. En *Mujer tendiendo la ropa* (1884) (imagen 4) Eulalia recrea una escena de la vida cotidiana en la que incorpora diversos elementos domésticos como jarrones, un plato, mantas y lo que parece una blusa de grandes dimensiones. El espacio que está representado no es el de una habitación de una familia acomodada, es más bien una vecindad. La pintora recrea ese mundo como una espectadora que mira desde lejos, quizá ajena a ese mundo, pero consciente de las actividades que debían realizar algunas mujeres.

En la obra se puede apreciar cómo la artista agrupó en la parte izquierda todos los objetos de uso cotidiano como jarros y toallas, en la derecha se encuentra una figura femenina sacudiendo una prenda y en la parte superior del cuadro hay cuatro palomas. Este tipo de segmentación era común en algunas obras de las artistas del siglo XIX, quienes solían jerarquizar los personajes y objetos en el espacio doméstico.¹²³

¹²² Guillermo Murillo-Godínez, "Rafael Lucio Nájera (1819-1886)", en *Medicina Interna de México*, p. 776. El médico Rafael Lucio llegó a participar en una clasificación de un depósito de cuadros que se encontraba en el Convento La Encarnación, asimismo, escribió la *Reseña histórica de la pintura mexicana de los siglos XVII y XVIII* (1864).

¹²³ A. Velázquez Guadarrama, *ob. cit.* Otro ejemplo en el que se puede observar este tipo de segmentación es en el cuadro *Convalecencia* (1854) de Josefa Sanromán. En éste la artista agrupa en un primer plano a los adultos, en otro a una niña, y finalmente, al fondo de la obra aparece la sirvienta.



Imagen 4. Eulalia Lucio, *Mujer tendiendo la ropa* (1884), Óleo sobre tela, 37.5 x 48 cm., Museo Francisco Cossío.

Como se pudo apreciar, es por medio de las familias nucleares de clase alta que se van consolidando redes, es decir, los padres con los profesores o las instituciones, y éstos fueron quienes posibilitaron para que algunas mujeres pudieran tener clases particulares, tomar cursos y exponer al interior de la ENBA.

La incorporación de las mujeres a la academia fue paulatina y varió de acuerdo a cada Estado.¹²⁴ En el caso de la Ciudad de México la ENBA recibió a su primera alumna regular hasta 1888. Aunque desde sus inicios aceptaba “a cualquier mexicano sin restricciones de edad, sexo, raza o talento”,¹²⁵ siempre y cuando proporcionaran su acta de nacimiento y una declaración de interés.

Los primeros alumnos que entraron tenían la intención de formarse en las artes menores, y éstos eran “miembros del artesanado capitalino”.¹²⁶ Posteriormente, con los cambios en el programa de estudios, el cual era similar al de la Academia de San Fernando, se dejó atrás la

¹²⁴ Elizabeth Fuentes Rojas, “Mujeres artistas en la Academia de San Carlos”, p. 1. Leonor Cortina, “Pintoras mexicanas del siglo XIX”, p. 39. Elizabeth Fuentes Rojas afirma que, fue hasta 1841 cuando se registró la primera solicitud de admisión de una mujer en la Academia de San Carlos para tomar un curso de dibujo. Por su parte, Leonor Cortina señala que fue entre 1845 y 1861 cuando tres alumnas hicieron la misma solicitud.

¹²⁵ Kelly Donahue-Wallace, “El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810”, p. 52.

¹²⁶ Jaime Cuadriello, “La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo”, en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, p. 215.

tradición de los gremios y talleres, haciendo una clara distinción entre las Bellas Artes y las Artesanías. De esta manera, la academia era la institución encargada de instruir a los artistas en el buen gusto y las formas correctas propuestas en el continente europeo, poniendo gran énfasis en la técnica, la práctica, y lo que Jerónimo Antonio Gil (1731-1798) llamó los principios sólidos, los cuales consistían en la enseñanza del dibujo y en la copia de modelos clásicos desde el estudio científico,¹²⁷ sin distinción de disciplinas.

El género por excelencia a finales del siglo XIX fue la pintura de historia.¹²⁸ Por esa época se buscaba integrar una escuela mexicana de pintura que fuera acorde con los ideales del Estado, es decir, plasmar por medio de la plástica las tradiciones, sus grandes momentos y los héroes del país. Los hombres eran quienes tenían la labor de realizar este tipo de trabajos, en cambio, las mujeres que eran aprendices, pintaban naturalezas muertas, retratos y escenas de la vida cotidiana.

Como ya se mencionó, fue en 1888 cuando ingresó la primera alumna formal a la ENBA: Dolores Soto (1869-1964)¹²⁹ originaria de Tulancingo, Hidalgo. Discípula de José María Velasco, de quien adquirió el gusto por el uso de colores intensos.

Soto pintó paisajes, género poco común, ya que éstos requerían que las artistas salieran de sus casas. Asimismo se interesó por los temas religiosos, las naturalezas muertas y los retratos. En *Mili vestida de China poblana* (imagen 5) Soto retrató a su hija, quien aparece en el primer plano representada en un escenario natural con una vestimenta típica. Si bien, Mili no está en el espacio público, tampoco se encuentra en el interior de una habitación, ¿será que Soto ya está dando indicios sobre la incorporación de la mujer fuera de lo doméstico?

Ahora bien, la gama cromática del cuadro tiende a colores beige, ocre y verdes que contrastan con el rojo de la falda. La postura de la joven con un brazo en la cintura y sosteniendo ligeramente su rebozo, alude a un retrato de carácter formal en el que la pintora quizá indicó cómo debía de posar.

¹²⁷ Eloisa Uribe, “El dibujo y la copia de modelos en la Academia Novohispana”, en *El dibujo, la Real Academia de San Carlos de Nueva España y las polémicas culturales del siglo XVIII*, p.52.

¹²⁸ Kelly Donahue-Wallace, *El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810*, p.52. Siguiendo los principios de la ilustración la academia aceptaba “a cualquier mexicano sin restricciones de edad, sexo, raza o talento” siempre y cuando proporcionaran su acta de nacimiento y una declaración de interés.

¹²⁹ E. Fuentes Rojas, *ob. cit.*, p. 1. L. Cortina, *ob. cit.*, p. 39.

Una vez que se casó Soto no abandonó la pintura, sin embargo, sí disminuyó su producción artística.¹³⁰



Imagen 5. Dolores Soto, *Mili vestida de China poblana*. Óleo sobre tela.

Un tema que no puede pasar desapercibido sobre el ingreso de las mujeres a la Academia, es el relacionado con las materias que se les impartían. Al principio asistían a las mismas clases que los varones, posteriormente hubo algunos cambios. Para 1898 existía una clase exclusivamente para mujeres, la cual se llamaba “copia de figura humana para señoritas”, en la que solo practicaban el dibujo de las manos, pies y rostro.¹³¹ También se les enseñaba copia de cuadros, copia del natural y ejercicios de composición.¹³² Si bien, se conoce que las mujeres no tomaban el curso sobre el estudio del desnudo, no era por restricción de la academia, de hecho, “fue la escuela la que ejerció presión para que las alumnas entraran a la clase de dibujo del desnudo, mientras que éstas y sus familias se

¹³⁰ Aurora Tovar Ramírez, *1500 mujeres en nuestra conciencia colectiva: catálogo biográfico de mujeres en México*.

¹³¹ A. Tovar Ramírez, *ibidem*, p. 3

¹³² Ursula Tania Estrada López, “El ingreso de mujeres a las academias de arte de Brasil y México: un panorama comparativo”, s/p.

mostraron renuentes a permitirlo”.¹³³ Las ideas sobre la moralidad femenina resultaron restrictivas en este sentido.

Finalmente, estas mujeres a diferencia de Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor no podían ser profesionales de la pintura. Sus creaciones se exponían y posteriormente regresaban a sus casas para ocupar algún espacio, o bien eran distribuidas entre la misma familia.¹³⁴

Educación y artes en Jalisco. Los primeros pasos

En Jalisco la situación con respecto a la mujer y las artes fue más compleja debido a distintos factores, como el hecho de que las instituciones no se terminaran de consolidar como referentes para el estudio de las prácticas artísticas. La Academia de Bellas Artes de Guadalajara desapareció en 1851 debido a la suspensión del subsidio oficial que debía percibir. También a finales del siglo XIX se eliminaron las clases de pintura, grabado y escultura en planteles de educación pública, dejando solamente como obligatoria la clase de dibujo,¹³⁵ la cual era fundamental en las escuelas. Al respecto, es importante mencionar que se estableció una cátedra para la enseñanza del dibujo de bordado en dichas instituciones. Según Arturo Camacho esto estaba relacionado con la idea de mejorar la educación de la mujer e incorporarse al aparato productivo. A finales del siglo XIX las niñas debían aprender sobre matrices de bordados y decoraciones pictóricas para telas.¹³⁶

Otros espacios en donde se impartieron clases de pintura y dibujo en Guadalajara fueron los talleres de maestros y escuelas especializadas de carácter privado, como la que creó Felix Bernardelli (1862-1908).¹³⁷ La “Academia de Pintura y Dibujo para Señoras y Señoritas” era por la mañana un taller para las mujeres de la élite tapatía, y en las tardes funcionó como centro de reunión de jóvenes estudiantes al que asistieron Gerardo Murillo (1875-1964) y Rafael Ponce de León (1884-1909).

¹³³ T. Estrada López, *Idem*.

¹³⁴ Angélica Velázquez Guadarrama, “Las pioneras. Mujeres pintoras en México siglo XIX” en diplomado de la Academia Mexicana de Historia. Angelica Velázquez Guadarrama menciona al respecto que no hay textos que indiquen esto, sin embargo, en lo que se ha revisado sobre las mujeres artistas ellas no tenían la pretensión de vender su obra.

¹³⁵ Estrellita García Fernández, “Introducción. La enseñanza de las artes”, en *Estudios Jaliscienses*, p. 3. Arturo Camacho Becerra, *Las tareas del artista. Enseñanza práctica del dibujo en Jalisco*, p. 59.

¹³⁶ A. Camacho Becerra, *ibidem*, p. 57.

¹³⁷ El pintor y músico brasileño llegó a Guadalajara a finales de 1890.

Aunque diversas fuentes secundarias señalan la existencia de la “Academia de Pintura y Dibujo para Señoras y Señoritas”,¹³⁸ de ésta no he podido encontrar más información. Una fotografía publicada en el libro *Las tareas del artista. Enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-1900)* (imagen 6) muestra a Bernardelli de pie impartiendo una clase que podría ser sobre desnudo, esto debido a los bocetos y pinturas que se encuentran en la pared. Los receptores de dicha clase son varones. Asimismo, en la descripción de la imagen se menciona que es la Academia, sin atender a quiénes estaban en la fotografía o qué tipo de taller se estaba impartiendo.

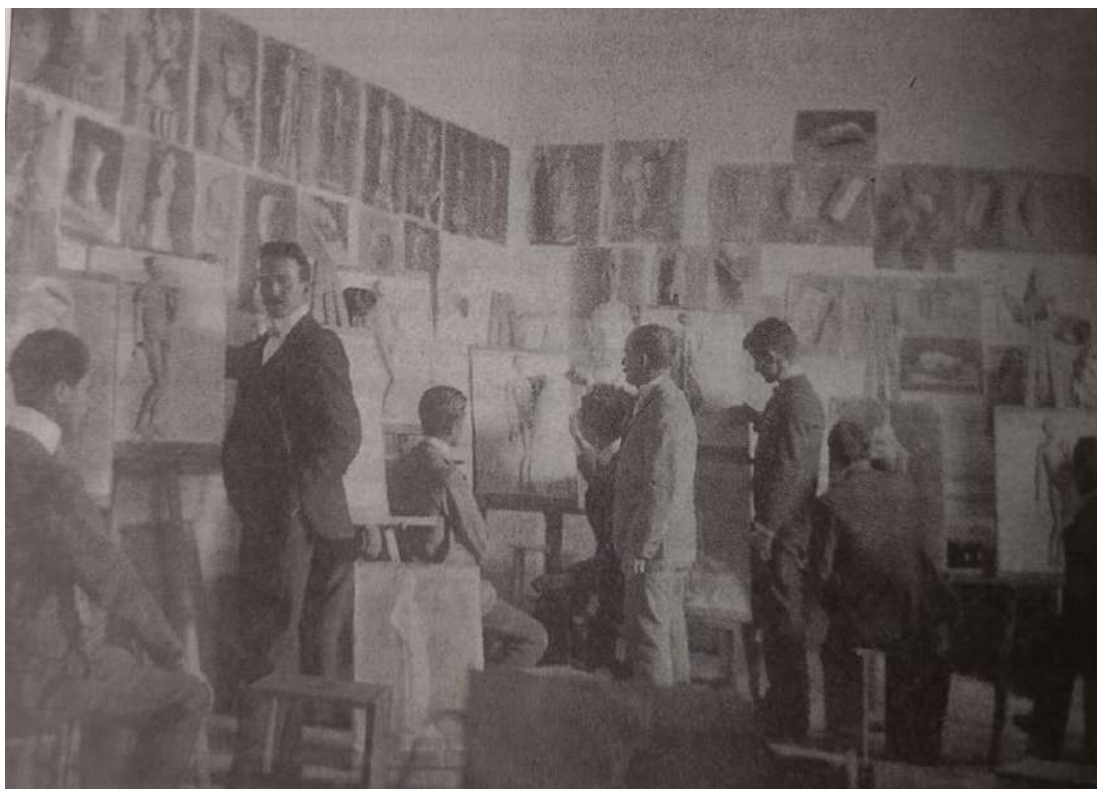


Imagen 6. [s. fma.], *La Academia de Pintura y Dibujo de Felix Bernardelli en Guadalajara* (1898), 25x35 cm, colección Bernardelli, en *Las tareas del artista. Enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-1900)*

Bernardelli se vinculó con el movimiento impresionista y sus clases giraban en torno a “la pintura al aire libre y la consideración de la luz como protagonista de la composición”.¹³⁹ Arturo Camacho menciona lo siguiente sobre la enseñanza del artista brasileño: “Esta intención realista de representar el paisaje por la vía de una observación casi científica, fue

¹³⁸ Cfr. Laura González Matute, “Félix Bernaderlli (1862-1908). Un artista moderno en el Museo Nacional de San Carlos”, en *discursovisual.net*. María Olga Sáenz González, “Las ideas estéticas y políticas de Gerardo Murillo, Dr. Atl.”, en Universidad Nacional Autónoma de México. Solo por mencionar algunos textos en los que se hace mención la “Academia de Pintura y Dibujo para Señoras y Señoritas”.

¹³⁹ Arturo Camacho Becerra, *Las tareas del artista. Enseñanza práctica del dibujo en Jalisco*, p. 62.

el primer paso para la realización de una pintura libre que se presentó con fuerza en las obras de algunos artistas del Centro Bohemio [...]”¹⁴⁰

Las artes en Jalisco, ¿en dónde están las mujeres?

El Centro Bohemio fue un grupo conformado en su mayoría por varones. En 1912 José Guadalupe Zuno (1891- 1980) lo fundó junto con los pintores Xavier Guerrero (1896-1974) y Carlos Sthal (1894-1984). Posteriormente se unieron Ixca Farías (1873-1948), Enrique Díaz de León (1890-1937), Amado de la Cueva (1891-1926), Alfredo Romo (1893-1935), Carlos Orozco Romero (1898-1984) (esposo de María Marín), José Luis Figueroa (1892-1984), así como literatos y músicos. En el *Anecdotario del Centro Bohemio* (1964) aparece la lista completa de los fundadores, así como los otros socios que formaron parte de él, entre ellos destaco la presencia de las únicas tres mujeres: las escritoras María Lavat y María Guadalupe Marín (1893-1983), y la pintora María Marín, quien aparece como música.

La producción estética e ideológica del Centro Bohemio coincidió con las vanguardias europeas que emergieron en el siglo XX. La pintura de caballete era ejemplo de las nuevas ideas enmarcadas por la imaginación y el genio personal de los artistas que integraron el grupo, en los retratos y paisajes la primacía del color definía la forma y expresaba sentimientos.¹⁴¹ Sus trabajos plásticos establecieron una ruptura definitiva con el academicismo y se caracterizaron por su contenido social, algunas veces reflejado en la caricatura. Al respecto, es relevante mencionar que el Centro Bohemio se caracterizó por mostrar una cara distinta de lo que debían ser los y las artistas.

Ante el descontento que había a principios del siglo XX con el gobierno de Porfirio Díaz (1830-1915), por la censura y supervisión constante del espacio público, artistas comenzaron a utilizar el arte como medio de expresión para evidenciarlo. En este sentido, el objetivo principal del Centro Bohemio “fue orientar a la gente y crear opinión, buscando un

¹⁴⁰ A. Camacho, *idem*.

¹⁴¹ A. Camacho, “Centro Bohemio de Guadalajara. Arte y Revolución en Jalisco 1912-1926”, pp. 300, 301 y 305.

Arturo Camacho hace referencia al retrato realizado por Amado de la Cueva de Lupe Marín en el que utilizó colores luminosos y grises, y a los cuadros *La extraña* y *Paraíso terrenal* de José Luis Figueroa en los que hace uso del color y formas fantásticas.

cambio en el régimen político de la época y promover la democracia, con la intención de formar ciudadanos libres”.¹⁴²

En las tertulias de este grupo se presentaban obras y las discutían. Para David Alfaro Siqueiros (1896-1974) estos encuentros resultaron muy importantes y “profundos” porque en ellos se abordaban temas de carácter estético e ideológico, asimismo, “de esas reuniones salieron las primeras prolongaciones teóricas que habrían de servir más tarde de soporte ideológico, de principio doctrinario, a toda [...] posterior producción muralística y pictórica en general”.¹⁴³



Imagen 7. [s. fma.], *Miembros del Centro Bohemio*, en *Jalisco desde la Revolución. Literatura y prensa 1910-1940*, (s/a).

El grupo también sirvió de enlace con diversas instituciones en las que se fomentó el estudio de las artes. Por ejemplo, Amado de la Cueva fue profesor interino en 1915 de la

¹⁴² Julieta Hernández Larios, “Piedad Fernández Cortés, El centro Bohemio Occidental (1892-1916). Orígenes de sus vínculos, sociabilidades y estética, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2018” [reseña de libro], en *Letras Históricas*, p. 5.

¹⁴³ Arturo Camacho Becerra, “Síntomas de la vanguardia”, en *Estudios Jaliscienses* p. 50.

clase de “Dibujo y pintura” en la Escuela Comercial e Industrial para Señoritas de Guadalajara,¹⁴⁴ y más tarde ocupó la dirección de la Biblioteca Pública del Estado (1924).¹⁴⁵

De la Cueva fue un elemento clave dentro de la escena cultural en Jalisco. De los múltiples retratos que realizó a diferentes mujeres de la época, destaca el de Guadalupe Marín (1893-1981). Mejor conocida como Lupe Marín, la escritora y modelo “era la única mujer que andaba con ellos”,¹⁴⁶ asimismo, era vista por los pintores del grupo como una “heroína de la pantalla”.¹⁴⁷

El retrato de Lupe Marín (ca. 1918) (imagen 7) se caracteriza por el uso de colores brillantes, elementos simbolistas, y la idea de querer retratar el carácter más que realizar una copia exacta de la modelo. La figura femenina en primer plano logra evidenciar por medio de la postura, el rostro y el corazón dibujado en su pecho, el objetivo central del pintor.

Esta obra se expuso en 1918 junto con una serie de retratos. En una crítica que se realizó en ese año sobre dicha exposición, se pone en evidencia lo que buscó Amado de la Cueva, es decir, realizar una “personalísima interpretación de sus retratados”, y en especial, exaltar a Lupe Marín como “[...] una mujer de belleza meridional con sus grandes ojos circundados de interesantes ojeras; su boca, que, al ser estilizada por el dibujante, semeja una rara flor de sensuales perfumes. La cabellera libre, revuelta, hace franco el conjunto”.¹⁴⁸

El retrato realizado por Amado de la Cueva exalta la sensualidad de la modelo, en cambio, el realizado por Rosario Cabrera (imagen 9) muestra a una mujer más recatada. La paleta de colores rosados y marrones evidencia la feminidad y seriedad que poseía Lupe Marín. En ambos retratos la modelo se encuentra en el centro, sin embargo, la postura en que retrató Cabrera a Marín evoca una especie de hieratismo, como si no pudiera moverse de ese

¹⁴⁴ “Expediente de Amado de la Cueva”, en Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, Fondo Instituciones Educativas, Sección: Escuela Comercial e Industrial para señoritas 1906-1924, p. 1. Cristina Alvizo Carranza, “Adelaida Torres Astey y la educación comercial para señoritas en Guadalajara”, en *Estudios Jaliscienses*, p. 5. La Escuela Comercial e Industrial para Señoritas fue una institución importante a principios del siglo XX, debido a que ayudó a las jóvenes a integrarse al mundo laboral en oficinas, boticas y casas departamentales. Esta escuela era principalmente para mujeres de clase media.

¹⁴⁵ Secretario del Departamento. Encargado del Despacho, “Se le nombra Director de la Biblioteca Pública a Amado de la Cueva”, en Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, Fondo Instituciones Educativas de Jalisco, p. 1.

¹⁴⁶ Arturo Camacho, *ob. cit.*, p. 54.

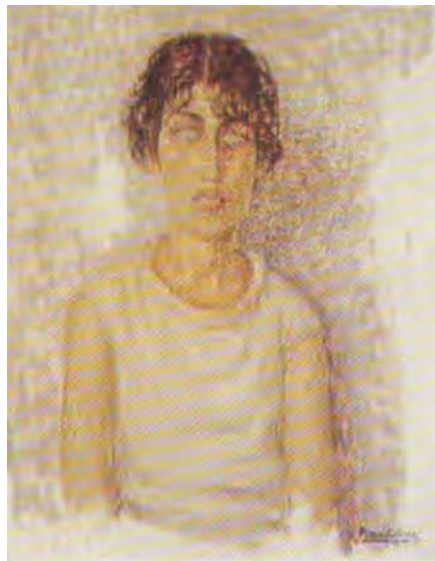
¹⁴⁷ A. Camacho, *idem*.

¹⁴⁸ José Guadalupe Zuno, “La exposición de Amado de la Cueva, según una crónica de 1918”, en Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, Fondo José Guadalupe Zuno, p. 2.

espacio, y fue quizá algo que sintieron muchas mujeres en esa época, la inmovilidad de existir en la esfera doméstica.¹⁴⁹



Imagen 8. Amado de la Cueva, *Retrato de Lupe Marín* (ca. 1918), óleo sobre lienzo, Museo Regional de Guadalajara.



LUPE MARÍN.

Imagen 9. Rosario Cabrera, *Retrato de Lupe Marín*, en *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, p. 42.

¹⁴⁹ Lauren Walden, “Lola Álvarez Bravo: subvirtiendo la fotografía surrealista en México”, en *Fotografía y cultura*, s/p.

Un vínculo importante que formó el Centro Bohemio fue con la Escuela Normal para Señoritas. José Guadalupe Zuno (1891-1980) en el *Anecdotario* del grupo menciona algunos espacios que les ofrecieron la directora Laura (1882-1973) y su hermana, Atala Apodaca Anaya (1884-1977) para realizar festivales de arte; éstos eran las instalaciones de la Escuela Normal, el Teatro Degollado o el Hospicio Cabañas.¹⁵⁰ Con respecto a la Escuela Comercial e Industrial, Zuno alude al vínculo que tenían con la directora Catalina Vizcaíno (1885-1960), asimismo, para ellos las mujeres de este plantel servían como modelos y se refiere a ellas como “material femenino”:

Con las alumnas de los tres planteles, teníamos sobrado material femenino para los cuadros plásticos, los carros alegóricos, los desfiles. [...] todas ellas convertidas a veces en La Justicia, La Patria, La Ciencia, la Poesía, La Abundancia, Xochitl, Josefa Ortiz de Domínguez, etc.,etc., según la fecha de los festivales y el motivo de ellos [...].¹⁵¹

Como se pudo ver, el Centro Bohemio fue un grupo importante en el medio cultural de Jalisco. Sus alcances e intercambios con diversas instituciones dirigidas por mujeres resultaron benéficas para quienes estaban al interior de éste. Sin embargo, quienes más disfrutaron de estos beneficios fueron los varones, y no Lavat, Lupe y María Marín.

Finalmente, por medio de la prensa identifiqué que las consideradas artistas de principios del siglo XX en Guadalajara eran mujeres de clase alta que se dedicaban principalmente a la música. En la sección “Página Literaria” de *El Informador* aparece una columna bajo el título: “Nuestras artistas opinan sobre la estética de los sentidos”. La nota se caracteriza porque se encuentra en el centro de la página y lo que predomina es la fotografía de la mujer a quien entrevistan sobre el “intrincado laberinto de la estética de los sentidos”.¹⁵² Éstas se dedicaban a tocar el piano, son mujeres jóvenes, y los adjetivos para ellas son positivos, por ejemplo, sobre la señora Dolores Pedroso de Arellano se menciona que es una “inteligente artista”.¹⁵³ Y sobre Otilia Figueroa se caracteriza como una “linda chamaquita”

¹⁵⁰ José Guadalupe Zuno, *Anecdotario del Centro Bohemio*, p. 33.

¹⁵¹ J. G. Zuno, *idem*.

¹⁵² El cronista de arte, “Nuestras artistas opinan sobre la estética de los sentidos”, en *El Informador*, 29 de octubre de 1917, p. 2.

¹⁵³ El cronista de arte, “Nuestras artistas opinan sobre la estética de los sentidos”, en *El Informador*, 22 de octubre de 1917, p. 2.

que “eslabonaba armonías con especial gracia”.¹⁵⁴ Fue quizá la música una de las artes de mayor agrado para las mujeres de clase alta.



Imagen 10. “Página literaria” de *El Informador* (1917), en *Informador.mx* Hemeroteca

3. Conclusiones

En este contexto nacieron y crecieron Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor. Los cambios que se tejieron en los social, cultural y artístico contribuyeron para que ellas pudieran acceder a determinados espacios. En este sentido, fue importante examinar a las mujeres que les antecedieron porque me brindó un panorama sobre cómo se fueron consolidando las negociaciones, los vínculos y los cambios en el espacio público y privado. Rastrear esto implicó entender que no ocurrió lo mismo en todas partes y que, Jalisco a diferencia de la Ciudad de México tuvo contrastes con respecto a la enseñanza de las artes, así como la entrada de las mujeres a la esfera artística.

¹⁵⁴ El cronista de arte, “Nuestras artistas opinan sobre la estética de los sentidos”, en *El Informador*, 29 de octubre de 1917, p. 2.

Primero identifiqué lo que se entendía por mujer y artista. Para ello eché mano de la prensa, la cuál evidenció que las mujeres de todas las clases sociales debían seguir determinados patrones y comportamientos de acuerdo a las costumbres de la época. La norma indicaba que tenían que ser “dignas”, “amigas sinceras”, “fieles compañeras”, “dulces”, “abnegadas” y “talentosas”. En este sentido, los rotativos de la época jugaron un papel fundamental, porque por medio de éstos las élites buscaron educar. La diferencia entre la prensa escrita por la mano femenina de la masculina, era que ellas pugnaron por la igualdad en sus derechos laborales y educativos, como lo hizo Laureana Wright. Es decir, había una conciencia femenina sobre su papel en la sociedad y ello les permitió exigir sus derechos sin salirse del ámbito doméstico.

Me percaté que las consideradas artistas eran las mujeres de la élite porque podían pagar clases particulares y el material que se requería, asimismo, sus redes aunque limitadas, les permitieron ingresar en los espacios de la plástica, ya sea como expositoras en la ENBA o reconociendo su trabajo en la prensa, como se pudo ver en la “Página literaria” de *El Informador*. En cambio, las mujeres de clase media y baja consideradas “artesanas” se dedicaban a la costura o actividades de comercio.

En Jalisco la participación artística femenina fue difícil de rastrear. A pesar de que las mujeres sí estuvieron presentes en determinados espacios, como el Centro Bohemio, sus prácticas quedaron en el olvido y solo dejaron algunas huellas. El cambio vino después, en la década de 1920 cuando comenzaron a integrarse más mujeres de clase media a las escuelas de artes, sus trabajos fueron reconocidos, y su participación en las instituciones culturales se potencializó.

A continuación muestro la reconstrucción biográfica que realicé de Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor. Artistas presentes en las dinámicas político culturales del siglo XX, y quienes por medio de su trabajo contribuyeron de manera amplia en el desarrollo artístico del país.

CAPÍTULO III. BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS

Una de las cuestiones centrales cuando se realiza historia del arte feminista es indagar en las particularidades de cada artista. La tarea es evidenciar sus luchas y mostrar su agencia. Por ello, en el presente capítulo recupero la vida de Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor, y me enfoco en sus experiencias y prácticas. Asimismo, analizo obras clave dentro de su repertorio y comienzo a dar luz sobre algunas redes que formaron con otros artistas de la época.

Por medio de distintas fuentes documentales pude reconstruir sus biografías. En algunos casos como el de Marín y Cabrera, la información fue escasa y no tuve la oportunidad de indagar mucho en sus infancias y participaciones en la esfera pública, a diferencia de Álvarez Bravo y Villaseñor, de quienes obtuve más evidencias.

Reconstruir sus vidas también implicó revisar algunos textos alusivos a la historia del arte en México, la mayoría de éstos omiten la participación de las mujeres privilegiando el arte creado por los varones. En este sentido y retomando lo que menciona Griselda Pollock, “descubrir la historia de las mujeres y sus manifestaciones artísticas significa hacer una revisión de cómo se ha escrito la historia del arte”.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Griselda Pollock, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, p. 52.

1. María Marín Preciado (1897-1990)



Imagen 11. Carlos Orozco Romero, *Retrato de María Marín* (1949)

Este es uno de los múltiples retratos que le hizo Carlos Orozco Romero (1896-1984) a su esposa María Marín.¹⁵⁶ Aquí la artista tenía alrededor de cincuenta y dos años. Su gesto serio y cabello recogido muestran a una mujer madura y formal. Luce unos pequeños pendientes otorgándole un toque de elegancia y sobriedad a su rostro, lo que contrasta con sus labios delgados en color rojo. Desde una perspectiva personal, el retrato encarna a una mujer seria y tenaz.

María Marín nació en 1897 en Zapotlán el Grande,¹⁵⁷ municipio que se encuentra al sur del estado de Jalisco. Ahí permaneció los primeros años junto a su numerosa familia. Sus padres fueron Francisco Marín Palomino (1859-1931) y María Isabel Preciado (1843-¿?).¹⁵⁸

¹⁵⁶ Horacio Flores-Sánchez, ed., *El retrato mexicano contemporáneo*, cat. Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte Moderno, 1961. Entre los diferentes retratos que localicé está el titulado *Cabeza de María Marín* (1937) y el óleo sobre tela que se exhibió en 1961 en la exposición *El retrato mexicano contemporáneo* titulado *Retrato de María* (1947).

¹⁵⁷ Es importante hacer la aclaración que en 1856 se le cambió de nombre al municipio de Zapotlán el Grande por el de Ciudad Guzmán. En 1996 se vuelve a modificar a Zapotlán el Grande, conservando intacto el de la cabecera municipal.

¹⁵⁸ Lilia Bayardo, “Marín Preciado viuda de Barreda, Carmen (905-1991)”, en *Diccionario biográfico de mujeres jaliscienses prominentes. Tomo I. Mujeres en las artes*, p. 85. “María Marín (1897- 1990)” en *FamilySearch.org*. No todos los hijos del matrimonio Marín Preciado nacieron en Zapotlán el Grande, en el caso de Carmen Marín, quien era una de las hermanas más pequeñas de María, nació en Guadalajara cuando la familia ya había migrado a esa ciudad en el año de 1905. Los nombres de sus otros hermanos y hermanas son:

Rodeada de la riqueza natural, Marín observó valles, elevados cerros, montañas boscosas y campos matizados por el verde y el dorado. Aunque era muy pequeña, su estancia al sur de Jalisco también le permitió apreciar los cambios que introdujo la modernización. En 1896 se anunció la llegada del ferrocarril Central a Ciudad Guzmán, lo que posibilitó la unión entre ésta y otras regiones cercanas. Para 1901 llegó a la estación el primer tren con pasajeros.¹⁵⁹ Esto inspiró el pronunciamiento de discursos como el del padre Ramón López: “¡Ya Zapotlán se ha incorporado a la falange del progreso y emprende la marcha, por nuevos senderos, á sus destinos provinciales!” (sic).¹⁶⁰ Así el ferrocarril quedó unido a la idea de progreso y Ciudad Guzmán estaría conectada con la capital del estado.¹⁶¹ Sin embargo, a pesar de los aspectos positivos que tendría en la región la llegada de este medio de transporte, fue en realidad algo negativo, al grado de afectar la industrias pequeñas que tuvieron que competir con los productores que importaban mercancías desde Guadalajara.

Probablemente la familia Marín Preciado tuvo que migrar a la capital de Jalisco debido al trabajo del padre, quien era rebocero,¹⁶² y tenía que comercializar sus productos. Una vez estando en Guadalajara Marín tomó clases de música. En *El Informador* aparecen diversas notas en donde se le presenta a la joven artista como chelista. En 1917 un reportero describió su experiencia al visitar la Academia de Instrumentos de Arco, lugar en el que se encontraba María Marín tocando el cello. El reportero sintió extrañeza al observar “las delicadas manos de una señorita deslizarse sobre las gruesas cuerdas del cello”,¹⁶³ argumentando que debe ser difícil para “las manos femeniles” tocarlo, y sin embargo, ella logró hacerlo “sin esfuerzo alguno” luciendo su talento.¹⁶⁴ Otra nota de 1918 menciona el

María Aurelia de Jesús, José Celso, Justina, María Faustina, Teodosio de Jesús, María Victoria, Mariana Guadalupe (Lupe Marín), José Carlos, José Francisco, Francisco Arturo, María Isabel y Carmen.

¹⁵⁹ Gobierno del Estado de Jalisco, “Hechos históricos. Municipio de Zapotlán el Grande”, en *Ciudadguzmán.gob*

¹⁶⁰ José Alberto Moreno Chávez, “Zapotlán el Grande: entre la fe y la modernidad”, en *Estudios Jaliscienses*, p. 40. Citado de la Colección Digital Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Nuevo León (AHUANL).

¹⁶¹ Jorge Durand, “Jalisco: un siglo a cuestas. Balance demográfico”, en *Jalisco en el umbral del siglo XXI*, p. 15. Por mucho tiempo Ciudad Guzmán fue considerada como la segunda ciudad más importante de Jalisco.

¹⁶² María Berenice González y Salma Eleni Villarreal Ibarra, “Una tapatía olvidada: Lupe Marín a través de sus contemporáneos”, en *Vuelo libre. Revista de historia*, p. 52.

¹⁶³ [Lines] Brozete, “Después del Domingo”, en *El Informador*, Guadalajara, 22 de octubre, 1917, p. 2.

¹⁶⁴ Borzete, “Después del Domingo”, en *El Informador*, Guadalajara, 22 de octubre, 1917, p. 2.

examen que presentó Marín en la Academia de Instrumentos de Arco de un profesor con apellido Peredo.¹⁶⁵

Los inicios en la escena artística de María Marín fue como música, y así aparece en la lista ya mencionada de los integrantes del Centro Bohemio. Desconozco el año y la manera en que Marín se integró a este grupo de artistas, sin embargo, podría argumentar que Lupe Marín, su hermana mayor, fue quien concilió su entrada. Las hermanas Marín se relacionaron de manera estrecha con los integrantes del grupo, y aunque no encontré registros de las participaciones artísticas de estas mujeres, se podría afirmar que estos lazos de amistad las llevaron a potencializar su trabajo en el arte.

Para 1920 María Marín contrajo matrimonio con Carlos Orozco Romero, a quien quizás conoció en el Centro Bohemio. La pareja se casó en la ciudad de Guadalajara, él tenía veinticuatro años y aparece con la profesión de “artista pintor”, en cambio ella, se menciona que tenía veinte años y no se hace referencia a ninguna profesión.¹⁶⁶ Carlos Orozco en ese momento ya contaba con cierto reconocimiento y experiencia en el ámbito artístico. Fue uno de los miembros más importantes del Centro Bohemio, asimismo, ya había trabajado como dibujante en *La sátira* de Guadalajara y *El Heraldo de México*, rotativo de la capital del país.¹⁶⁷

Su participación en “Los pequeños grabadores” y el ¡30-30!

Dos años después de su matrimonio Marín comenzó a estudiar en el taller “Los pequeños grabadores” dirigido por Orozco Romero. Este grupo estaba conformado principalmente por estudiantes de la Escuela Preparatoria de Jalisco, en donde el pintor impartió cursos de “Pintura decorativa”.¹⁶⁸ Como resultado de este taller se publicó un libro con grabados de los participantes, entre éstos se encuentran unas piezas de María Marín, mismas que ponen en evidencia su trabajo temprano dentro de la plástica. En *Cabeza de mujer viendo al espectador* (ca. 1924) (imagen 12) Marín realizó un rostro femenino que abarca la totalidad del papel en

¹⁶⁵ “Exámenes en la Academia de Instrumentos de Arco del Maestro Peredo”, en *El Informador*, Guadalajara, 13 de abril, 1918, p. 2.

¹⁶⁶ “Carlos Orozco Romero”, Guadalajara, Jalisco, México registros, de *FamilySearch.org*, imagen 72 de 215, Archivo del registro civil del estado de Jalisco.

¹⁶⁷ Arnulfo Eduardo Velasco, “El titiritero de la pintura mexicana: Carlos Orozco Romero”, en *Estudios Jaliscienses*, p. 20.

¹⁶⁸ “Notas de educación”, en *El Informador*, Guadalajara, 15 de noviembre, 1922, p. 7. Al taller también asistió el hermano de María Marín, Francisco Marín (1907-1979), quien más tarde se dedicaría a la escultura.

el que fue impreso. La mujer de cabello corto o a la *garçonne*,¹⁶⁹ y labios gruesos ve fijamente al espectador de manera retadora. Al parecer Marín no prestó mucha atención en los detalles que debía poseer la obra, tales como las proporciones y determinadas líneas que dieran un efecto menos hierático a la cabeza femenina. Lo que importó fue mostrar la imagen de una “pelona”. Estas mujeres cambiaron las trenzas por la melena corta y optaron por nuevas actividades como el consumo de productos que Estados Unidos comenzó a importar.¹⁷⁰ En este sentido, “las pelonas” representaron a la mujer moderna e independiente, cuyo cabello corto y ropa holgada iba más allá de una moda banal, que implicó decidir sobre su cuerpo y su ingreso al ámbito público.¹⁷¹ Estas acciones hechas principalmente por las jóvenes obreras y clasemedieras no fueron bien recibidas por todos, quienes en más de una ocasión expresaron su repudio.

En el año en que Marín creó su grabado apareció una nota en *El Informador* que se tituló “Contra las pelonas”. En ésta se arremete en contra de todas aquellas mujeres que portan dicho corte de cabello: “[...] en el mundo entero empiezan ya las pelonas a chocar, porque pelona quiere decir mujer tonta, ligera, de poco juicio y de conducta dudosa [...]”.¹⁷² Se cuestionó su inteligencia, su moral, pero sobre todo su feminidad, “Dicen que debe combatirse dicha moda en todas las formas por constituir un verdadero ultraje para la estética femenina”.¹⁷³ Marín abogó por la moda por medio de su obra, y fue quizá porque ella también se consideró una mujer moderna (imagen 13).

El libro en donde aparecía el grabado de Marín se tituló *Los pequeños grabadores en madera* (imagen 14) y estuvo bajo la supervisión de Orozco Romero y Jean Charlot (1898-1979).¹⁷⁴ La publicación integró los trabajos de jóvenes estudiantes como Salvador Negrete,

¹⁶⁹ E. Muñiz, “*Garçones, flappers* y pelonas: en la década fabulosa ¿De qué modernidad hablamos?”, en *Fuentes humanísticas*, p. 6. La *garçonne* representó a la mujer moderna en Francia, y significaba muchacho. “La mujer emancipada no era una mujer, era una *garçonne*”. Llevaba el cabello corto y “estaba dotada de cualidades viriles como la lógica y el talento, y manejaba el dinero a la manera de los hombres”.

¹⁷⁰ E. Muñiz, *ibidem*, en *Fuentes humanísticas*, p. 9

¹⁷¹ Cristina Alvizo Carranza, “Modernas y transgresoras, las pelonas tapatías en la década de 1920”, Conferencia dictada en Red Iberoamericana de Historiadoras, Departamento de Historia y Antropología de la Universidad de Sonora, 21 de octubre de 2020.

¹⁷² [s/a], “Contra las pelonas”, en *El Informador*, Guadalajara, 14 de junio, 1924, p. 3.

¹⁷³ [s/a], “Contra las pelonas”, en *El Informador*, Guadalajara, 14 de junio, 1924, p. 3.

¹⁷⁴ Dirección de Difusión y Relaciones Públicas, “Jean Charlot investigó el potencial de la litografía y el grabado en madera”, en *inba.gob.mx*. Jean Charlot fue un artista francés que llegó a México en 1922. Éste se incorporó a la Escuela de Pintura al Aire Libre en Coyoacán, y después asistió a Rivera en los murales de la Escuela Nacional Preparatoria. El grabado fue una técnica que aprendió en Francia y enseñó a varios colegas en México. “Su interés lo impulsó a investigar el potencial de la litografía y del grabado en madera”.

Francisco Marín, Leopoldo Cuellar y Juan Manuel García, asimismo, el prólogo estuvo a cargo de Jean Charlot.¹⁷⁵



Imagen 12. María Marín, *Cabeza de mujer viendo al espectador* (ca. 1924), en metmuseum.org



Imagen 13. [s/fma.], *María Marín de Orozco* [s.a.], en museoblaisten.com

¹⁷⁵ Morton Subastas, “Los pequeños grabadores en Madera. Alumnos de la Escuela Preparatoria de Jalisco. México: Guadalajara, 1925. Con 10 grabados”, en live.mortonsubastas.com.

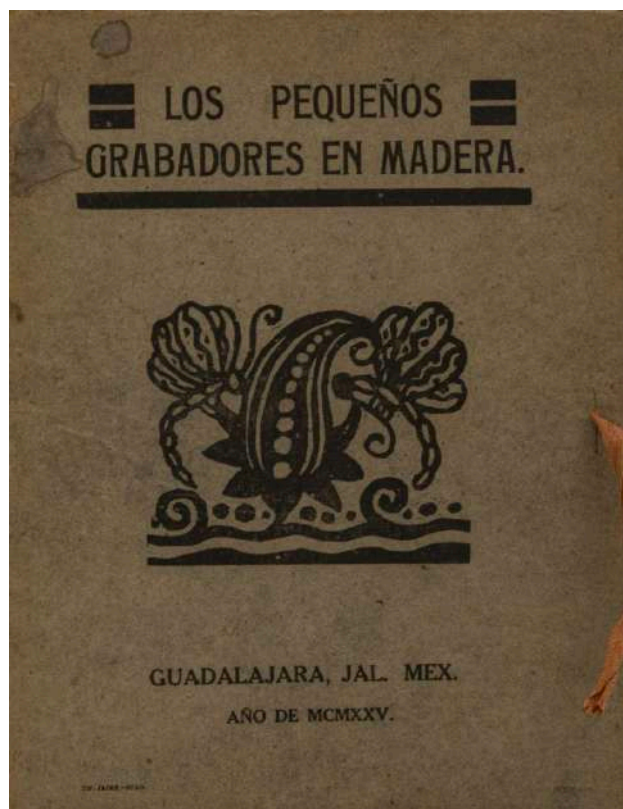


Imagen 14. Portada de *Los pequeños grabadores en Madera* (1925), en livesubastasmorton.com

En 1924 el matrimonio Orozco Marín tuvo su segunda hija, que llamaron Gabriela Guillermina. La pareja en 1922 había sufrido una irreparable pérdida, su primogénita Gabriela Isabel falleció de una “aguda enfermedad”.¹⁷⁶ Esto afectó mucho a la pareja, por lo que decidieron partir en mayo a Ciudad de México, y regresaron a Guadalajara en septiembre de ese mismo año.¹⁷⁷

A finales de la década de 1920 María Marín ya vivía en la capital del país junto con su esposo e hijas.¹⁷⁸ El mudarse a la Ciudad de México le permitió a Marín tener más contacto con los y las artistas que estaban en el medio cultural. Por su parte, Carlos Orozco Romero trabajó en más de una ocasión con Diego Rivera. En 1922 formaron parte del jurado que calificó la obra pictórica de un concurso de bellas artes convocado por el ejecutivo del Estado

¹⁷⁶ [s. fma.], “De la sociedad tapatía. Hogar de duelo”, en *El Informador*, Guadalajara, 15 de mayo, 1922, p. 5.

¹⁷⁷ [s. fma.], “De la sociedad tapatía. De la capital de la República”, en *El Informador*, Guadalajara, 2 de septiembre, 1922, primera sección, p. 7.

¹⁷⁸ [s. fma.], “De la sociedad tapatía. Para la capital de la República”, en *El Informador*, Guadalajara, 22 de abril, 1930. En la nota se menciona que la familia pasó una corta estancia en la ciudad de Guadalajara y en Chapala, y que regresaría a Ciudad de México, lugar en donde residían. Asimismo, se alude a que el matrimonio Orozco Marín ya tenía dos hijas, sin mencionar el nombre de éstas.

en Jalisco,¹⁷⁹ y años más tarde, ambos artistas fueron subvencionados por el gobierno mexicano para pintar murales en los edificios públicos.¹⁸⁰ Rivera se casó con Lupe Marín en el año de 1922,¹⁸¹ lo que provocó que se conocieran no sólo en el ámbito profesional, sino también al interior de una familia. Ambos artistas estuvieron en contacto de manera recurrente, y dicho vínculo fue importante para el matrimonio Orozco Marín, ya que Rivera obtuvo la mayor cantidad de trabajos para decorar los muros de los edificios públicos en México, y contaba ya con reconocimiento internacional y ascendencia en el medio artístico mexicano.

Una vez estando en la capital del país, María Marín tuvo contacto con los pintores del grupo ¡30-30!, cuya existencia fue corta, de julio de 1928 a abril de 1930.¹⁸² Este grupo centró sus preocupaciones y sus esfuerzos en el campo de la educación y la divulgación de las artes. Defendían las Escuelas de Pintura al Aire Libre,¹⁸³ los Centros Populares de Pintura y las Escuelas de Escultura y Talla Directa. Su arte era identificado como proletario, porque lo ponían al servicio de los trabajadores.¹⁸⁴ Para el grupo, la obra era el medio propicio para instruir a las masas, por lo tanto, las exposiciones tanto colectivas como individuales eran el puente adecuado para mostrar y educar al público. Asimismo, la venta de obra de los integrantes del grupo a precios accesibles, pone en evidencia la idea de que el arte debía ser para todos.

En el catálogo de una exposición del ¡30-30! que se tituló *De grabados en madera*, y se publicó por el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía en 1929, aparecen cuatro obras de María Marín. Tres están con el nombre de *Retrato* y una se titula *Figura*. En

¹⁷⁹ “Un concurso de Bellas Artes. Ha sido convocado por el ejecutivo del Estado, para formar parte de las fiestas patrias”, en *El Informador*, Guadalajara, 18 de agosto, 1922, p. 1.

¹⁸⁰ The Associated Press, “En el país vecino elogian la actitud del gob. Mexicano por haber subvencionado a los artistas pintores Diego Rivera y Carlos Orozco”, en *El Informador*, Guadalajara, 2 de diciembre, 1933, p. 1.

¹⁸¹ “María Guadalupe Marín Preciado, San Miguel Arcángel Cuauhtémoc, Ciudad de México, en *FamilySearch.org*. El matrimonio entre Diego Rivera y Lupe Marín se llevó a cabo el 20 de julio de 1922 en la Ciudad de México.

¹⁸² Laura González Matute, coord., *30-30. Contra la Academia de Pintura 1928*.

¹⁸³ L. González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, p. 49. Alfredo Ramos Martínez estuvo bajo la dirección de la Academia de San Carlos y creó la primera Escuela de Pintura al Aire Libre en 1913, justo después de la huelga que hubo en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

¹⁸⁴ Alberto Híjar Serrano, *Frentes, coaliciones y talleres*, p.59.

el catálogo se señala que son impresiones hechas a mano, firmadas y “eran pruebas únicas”.¹⁸⁵

Si bien, Marín no aparece en la circular número siete del grupo ¡30-30! en la cual se mencionan a los pintores asociados, es claro que tuvo participación al interior de éste y fue quizá aquí en donde conoció a Rosario Cabrera, Gabriel Fernández Ledesma e Isabel Villaseñor, quienes también expusieron en la muestra *De grabados en madera*.

Marín la pintora

Los registros de Marín me llevaron hasta 1967 cuando expusó en Phoenix, Arizona junto con una gran cantidad de artistas mexicanos, entre ellos su esposo y su hermano Francisco Marín (1907-1979).¹⁸⁶ Los trabajos que se presentaron eran pinturas y esculturas, y formaron parte del evento “Fiesta de Jalisco”.¹⁸⁷ No pude rastrear el tipo de pinturas que expusó María, sin embargo, tengo conocimiento que algunas temáticas llevadas a cabo por la artista durante la década de 1960 fueron retratos y naturalezas muertas, como la que resguarda el Instituto Cultural Cabañas (imagen 15).

¹⁸⁵ *De grabados en madera*, Cat. de exp. México/ Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1929, p. 6, en Laura González Matute, coord., 30-30. *Contra la Academia de Pintura 1928*.

¹⁸⁶ “Francisco Arturo Marín 1907-1979”, en *museoblaisten.com*. Francisco Marín fue un escultor y grabador tapatío. Estudió también en el taller “Los pequeños grabadores” con Carlos Orozco.

¹⁸⁷ Víctor Hugo Lomelí, “Agenda de la Cultura. Artes plásticas”, en *El Informador*, Guadalajara, 30 de abril, 1967, p. 4-A.



Imagen 15. María Marín, Fragmento de *Naturaleza muerta* (1964), en Colección Pueblo de Jalisco/Instituto Cultural Cabañas.

La *Naturaleza muerta* de María Marín muestra en un primer plano un conjunto de objetos distribuidos de manera cuidadosa: frutas, un plato y una botella se encuentran sobre una mesa. Llama la atención el uso de los colores, por una parte, los tonos marrones, azules y verdes otorgan sobriedad a la obra, mientras que el naranja y el amarillo le dan luz y vitalidad. La artista integró elementos de su cotidianidad y les dio un toque realista por medio de las sombras y las texturas. Las naturalezas muertas realizadas por las mujeres durante el siglo XX fueron un medio para explorar la estética pictórica, asimismo, añadieron su experiencia en ellas, lo que propició un sinfín de cuadros en los que se evidenció el mundo privado de cada artista.¹⁸⁸

Las décadas de 1950 y 1960 fueron importantes en la carrera de María Marín, ya que participó en diversas exposiciones colectivas que se llevaron a cabo en el Salón de la Plástica Mexicana, mismo que dirigió su hija Gabriela Orozco.¹⁸⁹ Asimismo, hizo presentaciones en el Museo Regional de Guadalajara y en el Palacio de Bellas Artes.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Rebecca Birrell, “Las mujeres artistas que reivindicaron radicalmente la naturaleza muerta”, en *ArtUK.org*

¹⁸⁹ “María Marín”, en *Fomentar.com*. Gabriela Orozco dirigió el Salón de la Plástica Mexicana de 1955 a 1959.

¹⁹⁰ Lilia Bayardo, “María Marín (1897-1990)”, en *Diccionario biográfico de mujeres jaliscienses prominentes*, p. 95.

Se podría decir que Marín incursionó de manera tardía en la pintura,¹⁹¹ sin embargo, esto no mermó su reconocimiento como artista y su consolidación en este ámbito, mismo que se verá reflejado en exposiciones posteriores, como la llevada a cabo en la Galería Gabriela Orozco en 1990, año en que falleció la artista. En ésta se expusó obra de Orozco Romero y Marín. En una nota del periódico *Excélsior* que se publicó en ese año con motivo de dicha exposición, se detalla la vida profesional y elogian el trabajo de Orozco, no así el de Marín. Del pintor se mencionan sus orígenes, se nombran algunas de sus obras y quiénes fueron sus discípulos,¹⁹² en cambio, de la artista jalisciense se escribieron estas líneas: “Por lo que se refiere a María Marín, de ella se exhiben pinturas realizadas con la técnica del óleo. Hermana de las famosas Lupe Marín, Carmen Barrera e Isabel Paalen, esta artista se distingue por la finura y el lirismo de su realismo poético”.¹⁹³



Imagen 16.. Invitación para exposición *2 pintores. Carlos Orozco Romero, María Marín* (1990), colección general, Exposiciones de Arte, en Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas “Justino Fernández”.

Aunque el trabajo de Marín adquirió determinadas características que propiciaron fuera identificada por la crítica de arte, considero que, contribuyeron más sus lazos familiares

¹⁹¹ Museo Kaluz, “María Marín”, en *museokaluzapp.com*. Fue hasta 1953 que comenzó a explorar con la pintura.

¹⁹² “Obra de Carlos Orozco Romero y María Marín”, en *Excélsior*, 10 de octubre, 1990, p. 23. Entre los discípulos de Orozco estaban: Pedro Coronel (1922-1985), Gilberto Aceves Navarro (1931-2019) y Héctor Cruz García (1932-2015).

¹⁹³ “Obra de Carlos Orozco Romero y María Marín”, en *Excélsior*, 10 de octubre, 1990, p. 23.

para el alcance de dicho reconocimiento. Marín tuvo que construir una red con su familia nuclear y extensa que le permitió incorporarse al mundo artístico del siglo XX.

La artista falleció el 26 de diciembre de 1990 en la Ciudad de México de un paro cardio respiratorio.¹⁹⁴ En su acta de defunción se señala que su ocupación fue ser “Ama de casa”, misma que merece ser mencionada, sin embargo, es pertinente preguntarse por qué no se aludió a su labor como artista en este documento.

¹⁹⁴ “María Marín”, defunción, México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2006, en *FamiliSearch.org*.

2. María Rosario Concepción Cabrera López (1901-1975)

“Una tarde se presentó una chica rubia, pequeñita, risueña, de mirar azul y picaresco, de ademán suelto y palabra atrevida. [...] La chica se llamaba Rosario Cabrera y era pintora”.¹⁹⁵



Imagen 17. [s. fma.], Rosario Cabrera en el patio de la Academia de San Carlos, a un lado de la réplica en yeso de la escultura *El día de Miguel Ángel* (ca. 1917), en Rosario Cabrera. *La creación entre la impaciencia y el olvido*, p. 18.

Rosario Cabrera a diferencia de María Marín comenzó muy joven a estudiar pintura. Ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) en 1916, y tuvo como maestros a Germán Gedovius (1867-1937), Saturnino Herrán (1887-1918) y Leandro Izaguirre (1867-1941), a

¹⁹⁵ Alejandro Sux, “Entrevista a Rosario Cabrera”, *El Universal*, domingo 21 de junio, 1925, quinta sección, p. 7, en Tomás Zurián, *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, p. 58. Este fragmento fue tomado de una descripción que hizo Alejandro Sux, representante del periódico *El Universal* en París, sobre una entrevista que le hizo a Rosario Cabrera en aquel país.

quienes sorprendió con su talento.¹⁹⁶ En la fotografía que se muestra se le ve con una ligera sonrisa, un tanto tímida posa ante la cámara. Su feminidad se resalta debido al gran moño de tela que porta en la cabeza y a su vestido blanco con olanes en la parte superior. Aunque la fotografía evoca a una mujer tranquila, Cabrera se distinguió más por tener un carácter férreo, sólido y valiente.¹⁹⁷

Rosario nació en la Ciudad de México el 5 de junio de 1901. Su padre José Cabrera era de origen español y fue escultor,¹⁹⁸ su madre Concepción López era originaria de Pachuca, Hidalgo, aficionada al canto y a las artes. Ambos fallecieron a principios del siglo XX, su papá en 1910 y su mamá en 1913. Esto provocó que quedara al amparo de una tía junto con sus cinco hermanos.¹⁹⁹

Comenzó a dibujar desde que tenía diez años, a los quince ya estudiaba en la ENBA y ahí permaneció de 1916 hasta la década de 1920. El lugar fue propicio para que interactuara con artistas ya consolidados que sirvieron como guía y potencializaron su trabajo. Tal fue el caso de Alfredo Ramos Martínez (1871-1946), quien fungió como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes durante distintos periodos, primero en 1913 y posteriormente en 1920.²⁰⁰ Ramos Martínez había regresado de Europa en 1912 con ideas que renovaron el arte que se hacía en la Academia. Por lo que su labor consistió en promover “las tendencias pictóricas modernistas, implantó una pedagogía avanzada y fomentó los temas nacionales”.²⁰¹ Cabrera recuerda que en 1919 Ramos Martínez buscó colocarla a ella junto con otros alumnos de la ENBA, como maestros de dibujo en las primarias,²⁰² lo cual significó un “alivio” para la artista, debido a las dificultades económicas y políticas que pasó México después de la Revolución.

Algunos compañeros de la artista cuando era estudiante fueron Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León (1897-1975) y Enrique Aguilar Ugarte (1900-1981),

¹⁹⁶ “Rosario Cabrera. La creación entre la impaciencia y el olvido”, en *Periódico impacto*, 8 de marzo, 1998, p. 23.

¹⁹⁷ Tomás Zurián, *ob. cit.*, p. 15.

¹⁹⁸ “María Rosario Concepción Cabrera López”, Ciudad de México, 1832-2006, en *Familysearch.org*, p. 75, núm de registro, 217, Registro Civil.

¹⁹⁹ Eduardo Espinosa Campos, “Rosario Cabrera y la pasión por la enseñanza”, en *Piso9. Investigación y Archivo de Artes Visuales*.

²⁰⁰ Pilar García de Germeos, “Alfredo Ramos Martínez y La Academia Nacional de Bellas Artes (1910-1920)”, en *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, p. 35.

²⁰¹ Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, p.50

²⁰² T. Zurián, *ob. cit.*, p.14. Tomás Zurián hace la aclaración sobre esto, y menciona que quizá Cabrera “recuerde mal”, debido a que Ramos Martínez fue director de la ENBA hasta 1920.

quienes años más tarde se convertirían en grandes amigos; y con quienes también coincidió en algunas exposiciones, como lo hizo con Fernández Ledesma en 1929, en la ya mencionada exposición de *Grabados en Madera* del grupo ¡30-30!. Otros artistas que también pertenecieron a la generación de Cabrera fueron Rufino Tamayo (1899-1991), Leopoldo Mendez (1902-1969), Agustín Lazo (1896-1971) y Erasto Cortés Juárez (1900-1972), todos inmersos en un ambiente complejo e inestable que propició búsquedas en la creación artística.²⁰³ Esta generación que llegó con la Revolución impulsó un arte en transición, y fueron caldo de cultivo para las y los artistas que se integraron a grupos posteriores de carácter artístico político.

Durante sus años como estudiante, Cabrera obtuvo el promedio más alto de la escuela en el área de pintura, escultura y grabado. En 1918 se le otorgó una pensión de treinta pesos mensuales para que continuara con sus estudios, misma que duró hasta 1920. Aunque se desconoce la razón por la cual se le otorgó ese dinero, se podría especular que fue debido a sus altas calificaciones.²⁰⁴ Siempre se caracterizó por ser disciplinada y responsable.

Su pasión como estudiante de pintura la llevó a experimentar con una gran cantidad de técnicas: óleo, pastel, acuarela, gouache, temple, encáustica. Asimismo, incitada por el Doctor Atl, también realizó trabajos con los Atl-colors.²⁰⁵ Sometió su creatividad al grabado y llegó a realizar escultura,²⁰⁶ siendo la plástica su actividad predilecta. De esta última incursionó en diversos géneros como el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta.

²⁰³ L. González Matute, *ob. cit.*, p. 67.

²⁰⁴ T. Zurián, *ob. cit.*, p. 17. Esta pensión duró del 1 de junio hasta diciembre de 1918. Mientras que en el año de 1919 inició del 19 de febrero hasta diciembre, y en ese mes solicitó una prórroga para que se le otorgara hasta 1920, siendo ésta autorizada por el presidente Álvaro Obregón.

²⁰⁵ Dr. Atl, *Dr. Atl. El paisaje, un ensayo, México, 1933*, p. 12. Los Atl-Colors consistían en una pasta dura compuesta de cera, resina y petróleo. Se debían usar como un pastel, sobre superficies de papel, madera, yeso, telas, entre otros materiales en los que se pudiera pintar.

²⁰⁶ T. Zurián, *ibidem*, p. 53. Aunque Cabrera dedicó un tiempo a la escultura, poco habló sobre esta etapa. Uno de sus maestros fue Arnulfo Domínguez Bello (1886-1948). Mantenía activas relaciones profesionales con escultores como Ignacio Asúnsolo (1890-1965), maestro de la escuela, y con sus compañeros Guillerms Riuz (1894-1965) y Luis Ortiz Monasterio (1906-1990).

Entre pinceles y pizarras: Rosario pintora y maestra

Para 1920 Cabrera estudiaba e impartía clases. Ella formó parte de los maestros que enseñaron el método *Best Maugard* en las escuelas primarias. Éste era un método en el que los alumnos podían desarrollar cualquier dibujo a partir de siete elementos ornamentales extraídos del arte prehispánico y popular.²⁰⁷ Sin embargo, para Cabrera este método de enseñanza no era el adecuado para que los niños y las niñas aprendieran artes, y llegó a reflexionar al respecto: “el fomentar el conocimiento de nuestras tradiciones artísticas, y ejecutar decoración con características mexicanas, no tiene nada que ver con el ‘método Best’”.²⁰⁸ Su enseñanza estaba más vinculada con las propuestas de Ramos Martínez, la cual consistió en no “interferir en la espontaneidad y frescura de los nuevos pintores, apenas orientando en el uso de los recursos técnicos”.²⁰⁹

En 1921 participó en diversas exposiciones que considero fueron determinantes para su reconocimiento como artista plástica. La primera fue en la *XXVI Exposición de Bellas Artes*, realizada el 29 de septiembre en la ENBA. Rosario estuvo presente con cinco pinturas: *Retrato*, *Interior de Churubusco*, *Patio de Churubusco*, *Estudio de niño* y *Estudio de viejo*. Otros alumnos que estuvieron presentes fueron Francisco Díaz de León (1897-1975), Fermín Revueltas (1901-1935), Rufino Tamayo (1899-1991) y Carmen Mondragón (A. Nahui Olin) (1893-1978),²¹⁰ con quien Cabrera mantuvo una relación cercana, pintándola en más de una ocasión.²¹¹ Por ejemplo, existe un grabado que le realizó a principios de 1920 (Imagen 14),²¹² en el que Cabrera no buscó mimesis, sino evidenciar la personalidad de la modelo por medio de los grandes ojos de Mondragón. Los rasgos de la modelo se fusionan con elementos iconográficos que son propios de la reina Cleopatra, “hábil diplomática, comandante naval,

²⁰⁷ Fernando Best Pontones, “El Método Best Maugard para la enseñanza del dibujo y su aplicación a los trabajos manuales”, en *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, vol. 1, núm. 1, septiembre, 1922, Ciudad de México, p. 227.

²⁰⁸ Rosario Cabrera, *Historia de la enseñanza educativa de las Artes Plásticas en México a partir del año de 1918*. Escrito mecanografiado, pp. 34 y 47, en T. Zurián, *ob. cit.*, pp. 86 y 87.

²⁰⁹ T. Zurián, *ob. cit.*, p. 77.

²¹⁰ T. Zurián, *ibidem*, pp. 22 y 23.

²¹¹ T. Zurián, *ibidem*, p. 37. De las tres obras que realizó Cabrera a Carmen Mondragón (A. Nahui Olin) se conocen el grabado en madera y un óleo fechado cerca de 1922. De la obra que desconoce el paradero, Tomás Zurián menciona que existe una reproducción en una publicación de *El Universal* con fecha del 18 de diciembre de 1921.

²¹² La mayoría de las obras de Cabrera no están fechadas.

dirigente, lingüista y escritora”,²¹³ mujer con poder que ha sido exotizada y sexualizada, de la misma manera que la figura de Nahui Olín.

Algo importante de rescatar es que, para Cabrera no existió una manera única de retratar debido a la complejidad de cada rostro y personalidad. La artista algunas veces proyectó con fidelidad el universo interior del ser representado, como se puede apreciar en el grabado de Carmen Mondragón (A. Nahui Olin) o el retrato que le realizó a *Lupe Marín*, y que se revisó en el capítulo anterior.²¹⁴



NAHUI OLIN. CA. 1922.



Imagen 18. Rosario Cabrera, *Retrato de Nahui Olin* (1922), en Rosario Cabrera: *la creación entre la impaciencia y el olvido*, p. 29. Imagen 19. [s.fma.], *Nahui Olin* (1920), en *esmeralda.edu.mx*

El otro evento que fue determinante para el reconocimiento de Cabrera en la plástica, fue su primera exposición individual en la Escuela Nacional de Bellas Artes en diciembre de 1921. Fue inaugurada por el secretario de Educación Pública, José Vasconcelos (1882-1959) y el entonces director de la ENBA, Alfredo Ramos Martínez.²¹⁵ En esta muestra se exhibieron alrededor de cincuenta obras entre pinturas, dibujos y grabados que fueron acogidos con entusiasmo por maestros y alumnos. Entre las obras expuestas estaban: *Muchacha de rojo*, *Niño de luto*, *El indio del sarape*, *Retrato de niña*, *Retrato de Fernando Leal*, entre otras. En *Niño de Luto* (imagen 17) vemos como protagonista a un joven de gesto serio, que viste

²¹³ Duane, W. Roller, “Introducción”, en *Cleopatra. Biografía de una reina*, p. xv.

²¹⁴ E. Espinosa Campos, *ob. cit.*, en *Piso9. Investigación y Archivo de Artes Visuales*.

²¹⁵ Tomás Zurián, *ob. cit.*, pp. 22-24.

prendas holgadas y un tanto desgastadas. La paleta de colores que usó Cabrera van desde los grises, azules y marrones, misma que le otorgan seriedad a la obra, y potencializan su contenido lúgubre. Aquí conviene aludir al comentario de Tomás Zurián sobre la obra de Cabrera: “su pintura se vuelve ingenua, su color sobrio, sin matices, en el límite de una planimetría bidimensional”.²¹⁶



Imagen 20. Rosario Cabrera, *Niño de luto* (ca. 1921), pastel sobre papel, Museo Nacional de Arte (INBA)

Entre 1921 y 1922 Cabrera tomó clases de grabado en lámina en la Escuela de Coyoacán.²¹⁷ Las temáticas que reprodujo bajo esta técnica fueron retratos, paisajes y estructuras arquitectónicas. *Cabeza de Cristo* (ca. 1923), *La mujer con canasta* y *la fachada de Nôtre-Dame* (ca.1925) son algunos ejemplos de la calidad técnica que le imprimió a este tipo de trabajos.²¹⁸

²¹⁶ T. Zurián, *ibidem*, p. 51.

²¹⁷ T. Zurián, *ob. cit.*, p. 28. Según Tomás Zurián esta materia no se impartía en la ENBA, por lo que concluye que quizá Cabrera la tomó en la Escuela de Coyoacán que Alfredo Ramos Martínez había creado en 1921.

²¹⁸ T. Zurián, *ibidem*, p. 31.



Imagen 21. Rosario Cabrera, *Cabeza de Cristo* (ca. 1923), en *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, p. 32. .

Para Tomás Zurián los grabados de Cabrera “destacan por su calidad y ‘la energía casi masculina’, [...] , su obra escapa a los principios convencionales de la feminidad, por lo menos como ésta se entendía a principios de este siglo”.²¹⁹ Este comentario nos revela que en efecto, las obras de Cabrera poseían gran calidad técnica, propia de muchas pintoras y pintores contemporáneos. Sin embargo, éste reafirma el discurso sobre el buen arte identificado con el género masculino, lo que demerita el trabajo de las artistas.

Con la aparición del muralismo en 1921 se marcó todavía más esta división entre el arte creado por hombres y el hecho por mujeres. El movimiento se caracterizó por ser "heroico", "monumental" y “público”, adjetivos relacionados con lo viril y “el buen arte”. Para David Alfaro Siqueiros (1896-1974) el arte malo era "chic" y "doméstico", palabras que lo asociaban con el reino femenino.²²⁰ En este sentido, las artistas tuvieron problemas para incorporarse a este movimiento. Aquellas interesadas en crear murales tuvieron que ser primero asistentes, trabajando en conjunto con otros artistas. Como fue el caso de Ione Robinson (1910-1989), quien llegó muy joven a México y pronto se incorporó al equipo de Rivera como ayudante de trabajo mural.²²¹

²¹⁹ T. Zurián, *ob. cit.*, p. 35.

²²⁰ Nancy Deffebach, *María Izquierdo & Frida Kahlo. Challenging visions in modern Mexican art*, p. 2.

²²¹ Dina Comisarenco Mirkin, *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas de México*, pp. 28 y 63. No todas las mujeres tuvieron la oportunidad de incursionar en el muralismo. La historiadora del arte Dina Comisarenco

Su viaje a Europa. Una ruta de aprendizaje

Para 1923, año en que el muralismo comenzaba a tomar fuerza, la artista capitalina obtuvo una pensión para estudiar en Europa. En noviembre de 1924 salió de Veracruz hacia el viejo continente con el fin de recorrer los más importantes centros de enseñanza. Estuvo en París, Italia, España, Marruecos, Bélgica y Holanda, lugares en los que dibujó, grabó y pintó.²²² También la artista realizó un registro de estos lugares por medio de fotografías.

Expusó en París del 14 al 24 de diciembre de 1925 en la galería Chez M.M. Bernheim-Jeune número ochenta y tres. La muestra integró cuarenta y dos obras, entre ellas paisajes, estudios, retratos y aguafuertes. Esta exposición coincidió con una de Orozco que se llevó a cabo en la misma galería.

Cabrera regresó de Europa en 1927. Como era costumbre todos los artistas que se iban pensionados del país una vez que regresaban debían presentar una muestra de su trabajo.²²³ Rosario expusó el 29 de julio en el Salón del edificio de la Asociación Cristiana de Señoras. Obras como *Casas sobre el puente*, *Niña pensativa* e *Indio de Zacatlán* compusieron la muestra.²²⁴ Después de su viaje, la pintura de Cabrera fue adquiriendo mayor sentido cromático, su pincelada densa y cargada de materia conformaba vastas redes de texturas. Su obra adquirió “una gran nostalgia por la forma y el color”.²²⁵ Y fue quizá su acercamiento con las obras de artistas europeos de vanguardia lo que provocó en Cabrera el cambio más radical en su pintura.

En la década de 1920 cuando Cabrera estaba en Europa, las vanguardias ya avanzaban a marcha forzada. Quizá Rosario observó algunos cuadros impresionistas, cuyas características pictóricas son la fugacidad y la experiencia interna del color. El impresionismo tomó un derrotero diferente al que se enseñaba en la academia, atendiendo más a una libertad de temas y técnicas. “El pintor impresionista pinta alegre escenas al aire libre, representación inconsciente de su libertad, con motivos de paisajes y flores, mucho color y luz”.²²⁶ En *Niño entre el follaje* (imagen 22), la artista parece tomar estas ideas del impresionismo al

menciona que, a pesar de la participación activa de las extranjeras en el temprano movimiento muralista, así como la participación de Aurora Reyes en la década de 1930 (y yo añadiría la colaboración de Villaseñor en 1929), “el país comenzó a dar señas de una fuerte resistencia a la participación femenina en este campo”.

²²² T. Zurián, *ibidem*, p. 55 y 60.

²²³ P. García de Garmenos, *ob. cit.*, p. 36.

²²⁴ T. Zurián, *ibidem*, pp. 62 y 63.

²²⁵ T. Zurián, *ibidem*, p. 28.

²²⁶ Héctor Bernal Mora, “La explicación a la Pintura del Impresionismo”, en *Nómadas*, [s/p].

representar el rostro de un pequeño por medio de múltiples pinceladas gruesas y coloridas. Aunque el tema principal gira en torno a la infancia, tópico recurrente en la obra de Cabrera, la artista por medio del título también le quiso dar valor al paisaje y aquellos elementos que lo conforman. La paleta de colores que utilizó resulta similar al de la obra *Impresión* realizada por Claude Monet (1840-1926) en 1872. Estas ideas tendrían repercusiones en su método pedagógico, y su labor como docente en las Escuelas de Pintura al Aire Libre.



Imagen 22. Rosario Cabrera, Fragmento de la obra *Niño entre el follaje* (ca.1929).



Imagen 23. Claude Monet, *Impresión, sol naciente* (1872), óleo, 47 cm x 64 cm, Museo Marmottan-Monet, París, Francia.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL) y su compromiso como docente

Para comprender el rumbo que tomó la carrera artística de Rosario Cabrera, así como el tono que adquirió su obra, es importante hacer mención de Las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL). La primera fue fundada por Alfredo Ramos Martínez en 1913. Ofrecía a los estudiantes de la academia abandonar los salones y darles completa libertad para realizar sus obras.²²⁷ Ésta cerró sus puertas en 1914, en pleno movimiento revolucionario. Seis años después abrió una nueva ubicada en el barrio de Chimalistac, la cual retomó los principios educativos de la primera.²²⁸ Un año más tarde se trasladó la escuela a Coyoacán, la cual recibió apoyo por el entonces ministro de Instrucción Pública, José Vasconcelos (1882-1959).²²⁹ Para 1924 se mudaron nuevamente al Convento de Churubusco quedando instalada ahí definitivamente.²³⁰



Imagen 24. [s. fma.], Alumnos de la Escuela de Churubusco (s/f), en *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, p. 82.

²²⁷ Las Escuelas al Aire Libre tienen como antecedente los conflictos ocurridos en 1911 entre estudiantes de las áreas de pintura y escultura con la dirección de la Academia, y los métodos de enseñanza que regían en ese entonces.

²²⁸ L. González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, p.75.

²²⁹ L. González Matute, *ibidem*, p. 81.

²³⁰ L. González Matute, *ibidem*, p. 85.

Las escuelas adquirieron popularidad debido a las facilidades que ofrecieron al principio, gracias al apoyo de la Secretaría de Educación Pública. Las y los alumnos podían tener en las escuelas de manera gratuita el material para pintar como bastidores, pinceles, colores, entre otros objetos.²³¹

En 1925 ya existían las escuelas de Xochimilco, Tlalpan, y la de Guadalupe Hidalgo, dirigidas por Rafael Vera de Córdoba, Francisco Díaz de León y Fermín Revueltas, respectivamente.²³² En ese mismo año Ramos Martínez había partido a Europa con motivo de llevar un lote de pinturas de las y los alumnos de las EPAL para que se expusieran allá. A su regreso en 1928 pone en marcha dos nuevas sedes: los Reyes, Coyoacán y Cholula, ofreciéndole la dirección de los Reyes a Rosario Cabrera y Cholula a Fermín Revueltas.²³³

Como se ha visto, son muchos los artistas que han estado al lado de Rosario, sin embargo, es de resaltar la figura de Ramos Martínez, quien protegió y apoyó la trayectoria de la pintora. Rosario Cabrera se convirtió en la única mujer que dirigió una Escuela de Pintura al Aire Libre.²³⁴

Se desconoce con precisión cuándo comenzó con su cargo de directora en los Reyes. En abril de 1928 todavía impartía la materia de dibujo preparatorio en las clases nocturnas de la Escuela Nacional de Bellas Artes.²³⁵ Sin embargo, para julio de ese mismo año se inauguró la primera exposición de los trabajos realizados en la escuela que dirigía. En ese momento tenía aproximadamente ochenta alumnos y alumnas con edades que fluctuaban entre los siete y los cincuenta años de edad, la mayoría eran jóvenes, y todos eran campesinos de Coyoacán. Las obras expuestas fueron casi un centenar entre óleos, temples y decoraciones murales.²³⁶

²³¹ L. González Matute, *ibidem*, pp. 75 y 131. La mayoría de los alumnos que asistieron a estas escuelas eran hijos de obreros, empleados, comerciantes y campesinos.

²³² T. Zurián, *ob. cit.*, p. 72.

²³³ T. Zurián, *ibidem*, p. 64. La sede que se encontraba en Guadalupe, Hidalgo fue clausurada y por ese motivo se trasladó Fermín Revueltas a Cholula.

²³⁴ “Rosario Cabrera, 1901-1975”, en *museoblaisten.com*

²³⁵ T. Zurián, *ibidem*, pp. 74 y 75.

²³⁶ T. Zurián, *ibidem.*, p. 76.

El viernes 6 de julio de 1928, a las 11 horas, será inaugurada en el edificio de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Los Reyes, la exposición de los trabajos de mis discípulos⁴¹ en el presente año.

El acto inaugural será presidido por los señores doctor Alfonso Pruneda, rector de la Universidad Nacional de México y Alfredo Ramos Martínez, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Le quedaré profundamente agradecida de su asistencia a la inauguración, y le participo que la exposición permanecerá abierta hasta el 16 del propio mes.

ROSARIO CABRERA.

Imagen 25. Invitación a la primera exposición de la Escuela de los Reyes, Coyoacán, en *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, p. 76.



Imagen 26. [s. fma.], Rosario Cabrera en la escuela al Aire Libre de los Reyes, Coyoacán, en *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, p. 77

La mayoría de las fuentes secundarias mencionan que Rosario dejó de pintar en 1928,²³⁷ y se dedicó por completo a la enseñanza que era una de sus grandes pasiones. A partir del primero de marzo de 1929 recibió el nombramiento de maestra para dirigir la Escuela de Pintura al Aire Libre de Cholula, Puebla,²³⁸ en sustitución de Fermín Revueltas. En menos de cuatro meses de su estancia en Cholula organizó una exposición con los trabajos de sus alumnos. Ésta fue inaugurada en junio de 1929 por el subsecretario de Educación Pública y Bellas Artes, el profesor Moisés Sáenz (1988-1941).²³⁹



Imagen 27. Rosario Cabrera con sus alumnos de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Cholula, Puebla (s/f), en *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, p. 78.

Las actividades y responsabilidades que adquirió Rosario no solo eran en Cholula, sino que también debía acudir a las rancherías y poblados cercanos como San Juan Tlauhtla, Cuachayotla, Tepalcatepec, Texintla, San Matías, Almoloya, Mexicaltzingo, Santiago y

²³⁷ T. Zurián, *ob. cit.*, p. 90. Al respecto, Tomás Zurián alude a que esto fue poco después de haber realizado sus dos últimas obras con las que se comprometió ante Ramos Martínez para participar en la Feria Iberoamericana de Sevilla: *El niño pintor* y *Paisaje de los Reyes*.

²³⁸ T. Zurián, *ibidem*, p. 78. Ramón Cano la sustituyó en Los Reyes, Coyoacán.

²³⁹ *Idem*.

Tonantzintla, teniendo como ayudante en Cholula a Antonio Gutiérrez y en los poblados vecinos al profesor Ernesto Castillo.²⁴⁰

Su actividad como docente fue intensa y muy productiva, debido a las múltiples exposiciones que organizó y que evidenciaban el buen trabajo de sus estudiantes. El 1 de septiembre de 1929 inauguró una segunda exposición que fue presentada en los muros de los corredores del portal del Ayuntamiento de Cholula. A ésta asistieron importantes personajes de la época: el entonces secretario de Educación Pública, Lic. Ezequiel Padilla (1890-1971), y el gobernador del estado de Puebla, el doctor Andreu Almazán (1891-1965), quienes presidieron el acto inaugural. También asistieron el subsecretario de Educación Pública y Bellas Artes, profesor Moisés Sáenz, el señor Dwight W. Morrow (1873-1931), embajador de los Estados Unidos con su esposa y su hija Isabel.²⁴¹ Cabe mencionar que en ese momento ya era una artista y docente reconocida que atraía mucho público a sus exposiciones.

Después del cierre de las Escuelas de Pintura al Aire Libre ella siguió enseñando dibujo y pintura en escuelas primarias y secundarias de la Ciudad de México.²⁴² Su labor como profesora continuó, asimismo, a finales de la década de 1920 tuvo una activa participación con el grupo de pintores ¡30-30!

Intercambios y experiencias con el grupo ¡30-30!

La participación de Rosario en el ¡30-30! comenzó en julio de 1928 con la primera exposición del grupo. Ésta se llevó a cabo en las oficinas de Carta Blanca ubicadas en Madero número dieciocho en la Ciudad de México. Rosario presentó tres dibujos, un apunte y dos retratos. Con esta misma obra estuvo en septiembre en la ciudad de Puebla, y simultáneamente el grupo realizó otra exposición patrocinada por el gobierno del estado de Michoacán, en la que Rosario participó con tres óleos y tres dibujos sin título. En una de las piezas que presentó, Cabrera muestra a una niña sentada cuyo rostro pone en evidencia un poco de enfado al posar (imagen 28). La obra registra los cambios en la técnica y los colores que ya utilizaba Cabrera.

²⁴⁰ T. Zurián, *ibidem*, p. 80.

²⁴¹ T. Zurián, *ibidem*, p. 81. L. González Matute, *ob. cit.*, p. 161.

²⁴² T. Zurián, *ibidem*, p. 100. L. González Matute, *ibidem*, p. 165. Las EPAL desaparecen en pleno periodo cardenista, “etapa cargada de una mayor preocupación por el sentido político”. Algunas de las causas que propiciaron la liquidación de la escuelas fueron: “los sucesivos cambios de funcionarios que sufrió la Secretaría, como la modificación constante de programas que regían las escuelas, la crítica de la que eran objeto, la incomprensión oficial y el burocratismo”.

El trazo aunque sigue siendo un tanto grueso, ya no muestra la pastosidad que había adquirido en otros cuadros; y la paleta de colores tendió a los marrones y claros. Es quizá este óleo el que marca su etapa final en la pintura.



Imagen 28. Rosario Cabrera, *Retrato (s/f)*, en *¡30-30! Contra la Academia de Pintura*, 1928.

Su actividad en estos grupos de corte político artístico no se limitó solamente a exponer con ellos. Su nombre apareció en apoyo al manifiesto de protesta “De los Artistas Revolucionarios de México” publicado el 7 de noviembre de 1928.²⁴³ En el escrito los artistas se lanzan en contra de la Escuela Nacional de Bellas Artes y sus dirigentes llamándola “foco de acción contrarrevolucionaria”, siendo las verdaderas escuelas de Bellas Artes: las Libres de Pintura y Escultura,²⁴⁴ así como la Escuela de Arquitectura.²⁴⁵ Entre los artistas que firmaron dicho documento estaban: Diego Rivera, Alfredo Ramos Martínez, Guillermo Ruiz

²⁴³ T. Zurián, *ibidem*, p. 92. Diego Rivera, *et. al.*, “Protesta. De los artistas revolucionarios de México”, 7 de noviembre, 1929, p. 1, en icaa.mfah.org.

²⁴⁴ L. González Matute, *ob. cit.*, p. 129. En 1927 se creó la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Ésta reforzó la labor de las escuelas de pintura y se cimentó sobre las mismas normas de libertad otorgadas al estudiante.

²⁴⁵ Diego Rivera, *et al.*, “Protesta. De los artistas revolucionarios de México”, 7 de noviembre, 1929, p. 1, en icaa.mfah.org

(1894-1965), Juana García de la Cadena, Fernando Leal (1896-1964), Ramón Alva de la Canal (1892-1985), Abelardo Ramírez, Cristina García de la Cadena, entre otros.²⁴⁶

Para 1929 participó en dos exposiciones más organizadas por el ¡30-30!, e integradas solo por grabados en madera. Se llevaron a cabo en el pasaje América de la avenida Cinco de Mayo número siete. Destaco la que se realizó en el mes de abril, debido a que en ella participó con Marín y Villaseñor. En ésta Cabrera presentó seis obras: dos con el tema del río Sena de 1926 realizadas en París, las otras cuatro fueron hechas en México en 1927.²⁴⁷ Las seis obras estuvieron a la venta y su costo rondaba entre los ocho y diez pesos.²⁴⁸

Un breve acercamiento a su vida privada

Rosario se casó el 5 de noviembre de 1931 con Rafael Casillas Arroyave, originario de la Ciudad de México. Según el acta de matrimonio el tenía veintisiete años y era “empleado federal”; ella tenía veintiún años y era “profesora de pintura”.²⁴⁹ Es de resaltar la edad con la que aparece, ya que para 1931 debió tener treinta años. Fue quizá el temor a ser juzgada socialmente lo que le impidió poner su verdadera edad.

En 1931 nació su hijo, y su actividad en el ámbito público disminuyó considerablemente. De hecho, no hay registros de ella después de 1930 en alguna exposición. Es hasta 1965 que volvió a pintar, la obra la tituló *Naturaleza muerta con granadas*; diez años después Cabrera falleció. En el acta de defunción aparece como maestra y viuda de Rafael Casillas.²⁵⁰

²⁴⁶ Otras mujeres que también firmaron fueron: Margarita Torres y Carolina Smith. Sobre Juana García de la Cadena he encontrado registros de su obra en el Archivo José Carlos Mariátegui, asimismo, sé que fue alumna de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán.

²⁴⁷ La segunda exposición de *Grabados en madera* se realizó en mayo.

²⁴⁸ *De grabados en madera*, Cat. de exp. México/ Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1929, p. 2, en Laura González Matute, coord., 30-30. *Contra la Academia de Pintura 1928*.

²⁴⁹ “Rafael Casillas Arroyave”, Coyoacán, Matrimonios, México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2006, en *FamilySearch*.

²⁵⁰ “Rosario Cabrera López”, defunción, México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2006, en *FamilySearch*. Cabrera falleció el 30 de diciembre de 1975.

3. Dolores Martínez de Anda (A. Lola Álvarez Bravo) (1903- 1993)



Imagen 29. Gustavo Silva, *Lola Álvarez Bravo* (ca. 1920), Colección privada, en *National Museum of Woman in the Arts*.

El autor de este retrato a Dolores Martínez de Anda fue Gustavo Silva (¿?-1930), importante fotógrafo de principios del siglo XX que se caracterizó por realizar tomas a los rostros de las mujeres evidenciando su personalidad. En el caso de Lola, Silva capturó el rostro de una joven que por su gesto aparenta ser una mujer formal e introvertida, cuya mirada se aleja de la cámara.

Dolores Martínez de Anda, mejor conocida como Lola Álvarez Bravo, era originaria de Lagos de Moreno, Jalisco. Según una acta de nacimiento expedida en el registro civil del estado, aparece con el nombre de Dolores Concepción Martínez Anda. Nació el primero de abril de 1903.²⁵¹ Sus padres fueron Gonzalo Martínez, comerciante, y Sara Anda.²⁵² Su familia nuclear de clase alta se componía de madre, padre y un hermano dos años mayor que

²⁵¹ “Dolores Concepción Martínez Anda”, nacimiento, México, Jalisco, Registro Civil, 1857-2000, p. 140, núm. de registro 509, en *FamilySearch.org*. Existe una confusión con respecto al año en que nació, en la mayoría de sus biografías se afirma que fue en 1907, sin embargo, el año verdadero es 1903. Al revisar el acta mencionada se corroboró que los nombres de los padres coincidieran con los que aparecen en el libro *Lola Álvarez Bravo* de Elizabeth Ferrer, publicado por el Fondo de Cultura Económica y TURNER.

²⁵² “Sara de Anda”, matrimonio, México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2006, p. 65, número de registro 88, en *FamilySearch.org*. Al buscar las actas de la familia Martínez de Anda me percaté de una situación bastante particular. En el acta de nacimiento del hermano de Lola aparece el padre con cuarenta y siete años, por otra parte, en el acta de matrimonio de los señores Gonzalo Martínez y Sara de Anda con fecha de 1901, Gonzalo tenía cincuenta y cinco años; y finalmente, en el acta de nacimiento de Lola de 1903, el padre dice tener cuarenta y un años. Coteje las tres fuentes y en las tres están registrados los mismos nombres de los abuelos de Lola, tanto maternos como paternos. Y también algo a resaltar es que los datos de la madre de Lola no venían, solo en su acta de matrimonio se menciona que tiene veintidós años.

ella llamado Miguel.²⁵³ El papá al dedicarse al comercio, importando muebles y objetos de arte,²⁵⁴ debió ajustarse a las posibilidades que le ofrecía el municipio de los Altos; lugar que fue importante debido a los proyectos que se estaban gestando al interior, no solo de comercio y producción, también relacionados con el desarrollo de la cultura y las bellas artes. Un discurso que dio Agustín Rivera y Sanromán en 1904 con motivo de “la Fiesta de la colocación de la primera piedra del monumento” que se realizó para Pedro Moreno, se exalta el carácter ilustrado de los habitantes de Lagos, así como un alto nivel educativo digno de mencionarse:

I no en vano, por que en el Estado de Jalisco i en otros es bien sabido qué ciudad es Lagos de Moreno; que los laguenses no somos como las turbas analfabetas de San Jerónimo Purunchécuaro i San Pedro de los Pelones; que aquí la clase ilustrada es numerosa i que esta ciudad ha dado muchos hombres de letras. Sí: hace mas de setenta años que se estableció entre nosotros la escuela lancasteriana, en la que yo fui monitor, siguiéronle sus hijas, mas adelantadas que ella, i hace muchos años que tenemos magníficas escuelas de educación primaria, por lo que hasta los tendajoneros i los carniceros saben leer i escribir, un Liceo de educación secundaria, suntuosos templos, teatros i otros elementos i factores de civilización [sic].²⁵⁵

Su familia debió nutrirse de la vasta cartera cultural y educativa que ofrecía el municipio, sin embargo, no fue suficiente y pronto migraron a Guadalajara: el padre, Lola y su hermano. No se sabe con precisión qué ocurrió con su mamá, algunas fuentes señalan que murió, sin embargo, documentos recientes demuestran que en realidad se le pidió que “abandonara la casa de la familia Martínez”.²⁵⁶

Lola junto con su padre y su hermano después de pasar por la capital jalisciense llegaron a Ciudad de México, instalándose en una casa ubicada en la calle del Factor, esquina

²⁵³ “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 425. “Miguel Martínez (hijo de Sara de Anda)”, Registros civiles, México, Jalisco, 1857-2000, p. 275, núm. de registro 1077, en *FamilySearch*. Miguel fue hijo natural, nació en el año de 1900 cuando aún no se casaban los padres de Lola.

²⁵⁴ “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 425.

²⁵⁵ Agustín Rivera, *Discurso que pronunció Agustín Rivera en la Fiesta de la Colocación de La Primera Piedra del Monumento a la memoria del Héroe de la patria Pedro Moreno*, pp. 2 y 3.

²⁵⁶ Elizabeth Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, p. 9. Ferrer menciona que estos documentos que ponen en evidencia el abandono de la madre, salieron a la luz cuando Lola murió.

con Donceles. Ésta contaba con veintiocho habitaciones, un teatro, una sala de baile, salón para cenas, caballerizas y cocheras para carretela.²⁵⁷

Al pertenecer a una familia que tenía recursos económicos, Lola gozó de una infancia llena de cuidados y lujos, hasta 1916 cuando el padre falleció de un ataque cardíaco. Ella y su hermano quedaron bajo la tutela de un medio hermano, también llamado Miguel, quien radicaba en una casona con su esposa en la calle Guatemala (antes Santa Teresa) en Ciudad de México. Lola asistía solo los fines de semana a la casa de su medio hermano, debido a que fue internada en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús y salió de ahí a los trece años. Esta decisión de dejarla en una institución religiosa se debió a que la esposa de Miguel “no tuvo cariño” hacia ella y era de ideas conservadoras. Lola estuvo en diferentes escuelas que se caracterizaban por ser estrictas y represivas,²⁵⁸ asimismo, su cuñada buscó que aprendiera a servir el té y tocar el piano, cosas que a Lola le desagradaban.²⁵⁹

En esa época fue cuando conoció a Manuel Álvarez Bravo (1902-2002). Él vivía en la misma casona al fondo del segundo patio, con su mamá Soledad Bravo, y sus hermanos Federico e Isabel.²⁶⁰ Con Manuel mantuvo una amistad que con el tiempo se convirtió en romance. Se casaron en 1925, Manuel tenía veintitrés años y Lola veintidós.²⁶¹ En el acta de matrimonio que localicé Manuel aparece como “empleado”; en ese tiempo era contador y trabajaba para la Secretaría de Hacienda de México,²⁶² de Lola no se menciona ninguna profesión. Esto es relevante porque ninguno de los dos estaba vinculado con el mundo artístico de la primera mitad del siglo XX, las redes las generaron después, una vez que Manuel decidió volverse fotógrafo profesional a finales de la década de 1920, “periodo en

²⁵⁷ E. Ferrer, *ob. cit.*, p. 9. Karina Nazario Hernández, *La fotografía mexicana desde el enfoque de la mujer contemporánea: el caso de Lola Álvarez Bravo. Reportaje*, p. 78

²⁵⁸ Karina Nazario Hernández, *ob.cit.*, p. 80. “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 426. E. Ferrer, *ob. cit.*, p.45. En los documentos que resguarda la carpeta de investigación de Lola en el Cenidiap, se mencionan varias instituciones educativas a las que asistió como el Colegio del Sagrado Corazón, el Colegio Francés, asimismo la internaron con las monjas teresianas, estudió en la Alianza Francesa y asistió a la preparatoria. En contraste, Karina Nazario menciona el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús.

²⁵⁹ Cristina Pacheco, “Entrevista a Lola Álvarez Bravo”, en *Artistas Mexicanas del siglo XX*, p. 46.

²⁶⁰ “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 425. K. Nazario Hernández, *ob. cit.*, p. 80.

²⁶¹ “Dolores Martínez”, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2006, p. 70, núm. de registro 84, en *FamilySearch*.

²⁶² E. Ferrer, *ob. cit.*, p. 9.

que, a pesar de la efervescencia del renacimiento cultural mexicano previo empezaba a declinar, todavía gozaba de gran influencia entre los artistas y los intelectuales”.²⁶³

El matrimonio Álvarez Martínez viajó a Oaxaca en 1926. Durante su estancia ahí, tanto Manuel como Lola comenzaron a experimentar con la cámara.²⁶⁴ Los artistas visitaron los talleres de ceramistas y tejedores, y realizaron paseos por el mercado y diversos lugares coloridos de la ciudad. Fue una época que disfrutó mucho Lola, y en la que aprendió un poco de fotografía junto con Manuel.²⁶⁵

Para 1927 el matrimonio regresó a la Ciudad de México en donde nació su primer y único hijo, a quien llamaron Manuel.²⁶⁶ En esta época Manuel Álvarez Bravo realizó sus primeros trabajos relacionados con la fotografía: en docencia, hacía retratos, y en 1930 sustituyó a Tina Modotti (1896-1942) en la revista cultural *Mexican Folkways*. Tras caer enfermo, Lola se vio obligada a cumplir con las responsabilidades de su casa y hacer parte del trabajo de su esposo en el cuarto oscuro.²⁶⁷ De este modo fue adquiriendo habilidades técnicas que propiciaron su incorporación de manera paulatina al campo de la fotografía y las artes.

Los inicios en la fotografía

Ya con algunos conocimientos, en 1930 Lola se convirtió en asistente de Manuel en el Taller de Fotografía ubicado en Ayuntamiento número noventa y tres. Al año siguiente participó en un concurso artístico organizado por la compañía cementera Tolteca. El primer lugar lo ganó Manuel, el segundo Agustín Jiménez (1901-1974) y el tercero lo obtuvo Lola. En la convocatoria del concurso se invitó a los pintores, dibujantes y fotógrafos a realizar obra con motivo de la recién inaugurada fábrica de cemento en Mixcoac. El objetivo era que, por medio de las imágenes se mostrara a la fábrica como una obra de ingeniería y arquitectura moderna, por lo tanto, las obras fueron valoradas desde una perspectiva técnica y no estética,

²⁶³ E. Ferrer, *ibidem*, p. 12.

²⁶⁴ E. Ferrer, *ibidem*, p. 46. C. Pacheco, *ob. cit.*, p. 50. Al respecto, Lola cuenta que se tenía que imponer para usar la cámara, y que también le sugería escenas para fotografiar a Manuel. Asimismo, es en Oaxaca en donde Manuel le enseñó a “mezclar químicos y a lavar los negativos en los apaxtles (vasijas tradicionales de cerámica)”.

²⁶⁵ “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 426. K. Nazario Hernández, *ob. cit.*, p. 81.

²⁶⁶ E. Ferrer, *ob. cit.*, p. 10.

²⁶⁷ E. Ferrer, *idem*.

ya que debían evidenciar las virtudes que el concreto poseía.²⁶⁸ Por ejemplo, la fotografía ganadora *Tríptico cemento 2* (imagen 30) para el jurado calificador reveló las cualidades de la piedra caliza y el muro.²⁶⁹ Ésta se caracteriza por su abstracción y el contraste de texturas que se proyecta entre los dos muros que aparecen en la imagen.

Ahora bien, la fotografía de Lola titulada *Cemento-Forma* (imagen 31) era más abstracta que la de Manuel, y consistía en “[...] un cuidadoso estudio de luz y sombra, que destaca las rugosidades y texturas del cemento recién vertido”.²⁷⁰

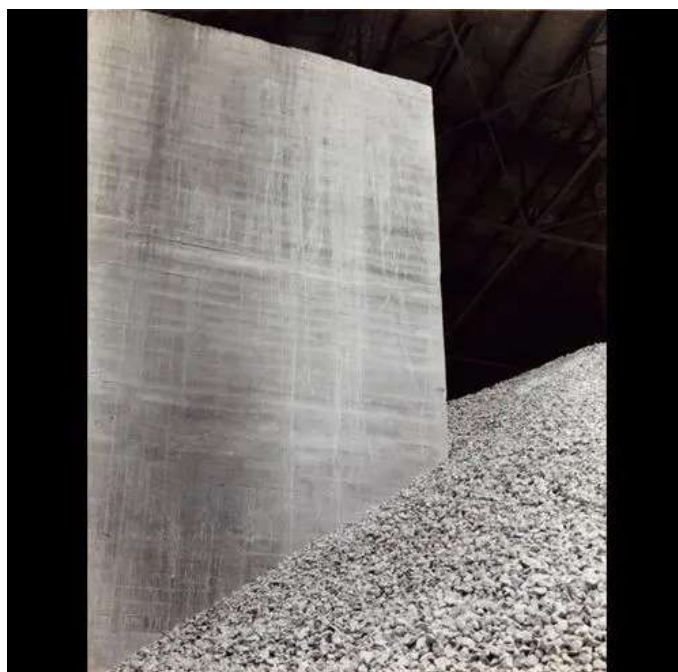


Imagen 30. Manuel Álvarez Bravo, *Tríptico Cemento 2/ La Tolteca* (ca. 1929), en *T1Arts.com*

²⁶⁸ Fabiola Hernández Flores, “Arte, industria y publicidad: La Tolteca, 1931”, en *Alquimia*, pp. 71 y 72.

²⁶⁹ F. Hernández Flores, *ibidem*, pp. 67 y 71.

²⁷⁰ Julio González, *Mexicana Fotografía Moderna en México 1923-1940*, en K. Nazario Hernández, *ob. cit.*, p. 83.

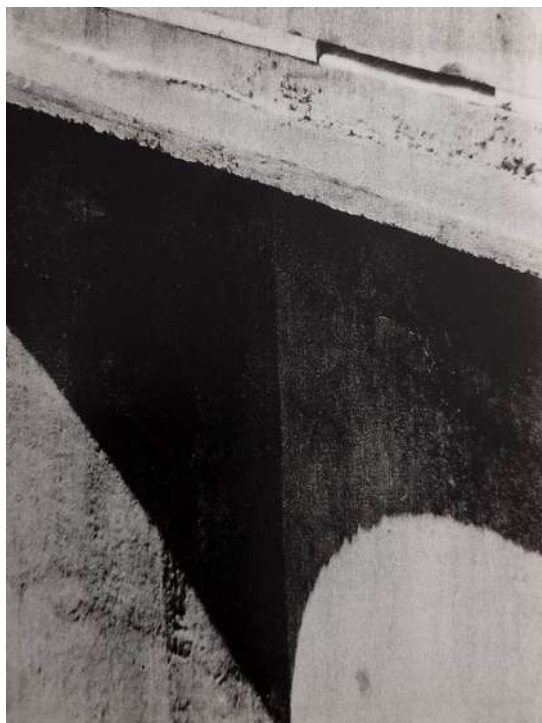


Imagen 31. Lola Álvarez Bravo, *Cemento-forma* (ca.1931), Fotografiado de Tolteca, Colección de University of California, en *Lola Álvarez Bravo*, p. 21.

El resultado del concurso recibió fuertes críticas por parte de un sector de la esfera artística y cultural con ideas tradicionalistas. En la nota publicada por la revista *Helios*, órgano de difusión de la Asociación de Fotógrafos de México, se muestra desagrado por la decisión del jurado, el cual estaba conformado por el ingeniero Mario Moctezuma, el arquitecto Manuel Ortiz Monasterio (18887-1967), Diego Rivera y el publicista de la compañía, Federico Sánchez Fogarty (1901-1976).²⁷¹

Desgraciadamente el fallo del jurado defraudó todas las esperanzas, tanto las de la empresa como la de los concursantes, éste no se ajustó a calificar lo que las bases del concurso pedía, sino que, resbaló por la imitación de exotismos extranjeros y más que todo guiados por las conveniencias pasionales de Diego Rivera.²⁷²

Quien escribe la nota es determinante y severo con Rivera, a quien se le acusa de manipular el concurso en beneficio de sus “admiradores y amigos íntimos”. Con respecto a Manuel y Lola se dice lo siguiente:

²⁷¹ F. Hernández Flores, *ob. cit.*, p. 67.

²⁷² “Algo sobre la Exposición de la Tolteca”, en *Helios. Revista mensual fotográfica*, p. 2.

Álvarez Bravo es un muchacho aficionado que tiene pocos o ningunos conocimientos de la técnica fotográfica como lo ha demostrado en todo lo que ha exhibido [...] su obra es la del primer imitador de Tina Modotti y de las fotografías raras que vienen en los magazines, pero en cambio, se ha dedicado hacer propaganda fotográfica a todas las pinturas del señor Rivera, después de darle el primer premio, le adjudicó el tercero a la señora Álvarez Bravo quien seguramente sabe distinguir una cámara fotográfica de otros objetos porque la ha visto en manos de su marido.²⁷³

Estas líneas ponen en evidencia un par de cuestiones; la primera tiene que ver con la relación que entabló el matrimonio Álvarez Bravo con Diego Rivera, artista ya posicionado en la esfera artística y que contaba con prestigio en ese momento. La segunda es en relación con lo que se creía sobre las fotografías de Manuel y Lola, quienes ya estaban insertos en la tendencia vanguardista. Es decir, sus fotografías resultaron novedosas por los encuadres, la composición y el uso de la luz.²⁷⁴ Lola y Manuel estaban familiarizados con el trabajo de Tina Modotti y Edward Weston (1886-1958), asimismo, la pareja tuvo una amistad a finales de la década de 1920 con Modotti, de hecho, ellos le compraron a Tina su archivo, la cámara ocho por diez de Weston y una Graflex.²⁷⁵

Pasión por la plástica y el cine

La pasión de Lola Álvarez Bravo por las artes se vio reflejada en las múltiples áreas en las que colaboró. Ya sea organizando exposiciones, como la que hizo junto con Manuel, Rufino Tamayo (1899-1991) y María Izquierdo (1902-1955) en la década de 1930 en un local en la calle Madero. Esta exposición colectiva incluía obras de Rivera y Agustín Lazo (1896-1971), sin embargo, la experiencia no fue buena ya que sufrió el robo de dos cuadros, y por ello decidió no seguir presentando obra en ese lugar.²⁷⁶ Después instaló su primera galería junto con Manuel en su casa ubicada en Xicotécatl número mil cuatro, en Tacubaya. Con ayuda de sus amigos pintaron los muros de blanco y colgaron las fotografías de ambos, así como cuadros de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y Frida Kahlo. Para entonces, Lola y Manuel ya contaban con un grupo grande de amigos en la plástica y en

²⁷³ “Algo sobre la Exposición de la Tolteca”, en *Helios. Revista mensual fotográfica*, p. 2.

²⁷⁴ Rebeca Monroy, “sinopsis”, en icaa.mfah.org

²⁷⁵ C. Pacheco, *ob. cit.*, pp. 23 y 53. Tina llegó a México en 1923 y fue deportada en 1930 debido a sus actividades políticas.

²⁷⁶ “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, pp. 426 y 427.

el ambiente cultural.²⁷⁷ Lo que propició más colaboraciones que fueron ampliando el quehacer artístico de Lola.

En 1931 Lola junto con el fotógrafo e impresor Emilio Amero (1901-1976), el pintor Julio Castellanos (1905-1947) y Manuel organizaron un club de cine en el Paraninfo de la Universidad Nacional de México. Elizabeth Ferrer menciona al respecto que, fueron estos artistas los que crearon la primera sociedad cinematográfica de México,²⁷⁸ y dos años después como miembros de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) exhibieron películas en la calle San Jerónimo número cincuenta y cuatro, y en una sala del Palacio de Bellas Artes.²⁷⁹

Lola sin Manuel, un nuevo comienzo...

En 1934 Lola decidió separarse de Manuel Álvarez Bravo,²⁸⁰ para entonces ya tenía el cobijo de muchas amistades que le ayudaron durante y después de la separación. María Izquierdo fue una amiga con la que ya había establecido un lazo fuerte, y fue quien le abrió las puertas de su casa y le rentó un cuarto para que vivieran juntas. Ahí permaneció cerca de cinco años.²⁸¹ Lola en ese momento ya tenía una plaza en el Centro Escolar Revolución como maestra en la Sección de Artes Plásticas. Sus amigos Agustín Lazo y Julio Castellanos le mostraron el método de enseñanza que se requería, y con ello consiguió el puesto. Lola ganaba ochenta pesos mensuales por un par de clases a la semana de dos horas cada una, y las impartía a estudiantes de primero, segundo y tercero de primaria.²⁸²

Dejó la docencia en 1935, y en ese año comenzó a trabajar en el departamento de Prensa y Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública (SEP), bajo la dirección de Héctor Pérez Martínez (1906-1948). Su trabajo consistió en revisar los archivos fotográficos, hacer inventarios y realizar pequeñas colaboraciones en la publicación *El Maestro Rural*, que

²⁷⁷ “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 427. William Spratling (1900-1967) y Francer Toor (1890-1956) también formaron parte del grupo de amigos del matrimonio Álvarez Martínez, de hecho, Frances Toor les llevaba clientes a la galería, e incluso invitó a Lola a colaborar también en la revista *Mexican Folkways*.

²⁷⁸ E. Ferrer, *ob. cit.*, pp. 14 y 52.

²⁷⁹ “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 427.

²⁸⁰ Se divorció de Manuel hasta 1949.

²⁸¹ E. Ferrer, *ob. cit.*, p. 16.

²⁸² “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 428. K. Nazario Hernández, “La fotografía mexicana desde el enfoque de la mujer contemporánea: el caso de la Lola Álvarez Bravo. Reportaje”, p.86.

con el tiempo fueron aumentando. Su participación en dicha revista le requería ir al campo y realizar investigaciones sobre la siembra, la higiene y el modo de vida de los diferentes lugares.²⁸³

Al principio Álvarez Bravo se sintió angustiada con el trabajo, insegura de su capacidad para llevarlo a cabo completamente por sí misma. Pero pronto se sintió en confianza al desarrollar un modo pictórico que complementaba la orientación socialista de la publicación. Fotografió grupos de jornaleros y acercamientos a manos trabajando.²⁸⁴

La revista *El maestro rural* fue una publicación de la Secretaría de Educación Pública cuya finalidad era mantener un vínculo con los habitantes del campo, pero sobre todo, buscó construir un nexo entre la SEP y los profesores.²⁸⁵ El objetivo de las publicaciones consistió en instruir a los sectores mas bajos de la población con el fin de que éstos se integraran a la vida nacional. En este sentido, la revista quiso “despertar en este sector [...] el deseo de aprender y utilizar el conocimiento”.²⁸⁶ Es quizá la razón por la que Lola tomó para la revista diferentes imágenes de niños y niñas inmersos en la lectura (imagen 32), sosteniendo libros (imagen 33) o como se muestra en la portada de una publicación de 1936, un racimo de manos busca tomar un libro que alguien sujeta arriba de ellas (imagen 34).

²⁸³ K. Nazario Hernández, *idem*.

²⁸⁴ E. Ferrer, *ob. cit.*, p. 17.

²⁸⁵ Yum Kax Vite Ramírez, *Educación física y mejoramiento racial. El caso de la revista El maestro rural*, p. 11.

²⁸⁶ Verónica Ruiz Lagier, “El maestro rural y la Revista de Educación. El sueño de transformar el país desde la editorial”, en *Signos históricos*, p. 50.



Imagen 32. Lola Álvarez Bravo, portada de *El maestro rural* (1938), University of California, en *Lola Álvarez Bravo*, p. 18.



Imagen 33. Lola Álvarez Bravo, *El maestro rural* (1936), University of California, en *Lola Álvarez Bravo*, p. 19.



Imagen 34. Lola Álvarez Bravo, portada de *El maestro rural* (1936), University of Arizona Foundation, en *Photography and Culture*.

El trabajo de Lola fue adquiriendo mayor prestigio, y al mismo tiempo siguió experimentando con la fotografía hasta que llegó al fotomontaje. En 1935 organizó junto con María Izquierdo la *Exposición de Carteles Revolucionarios y Fotomontajes*. La cual se

presentó en la Ciudad de México, en el ex templo de Corpus Christi y en Guadalajara, en el Salón de Actos de la Dirección General de Educación del Estado, asimismo, en el Salón de sesiones del Sub-Comité Municipal del P.N.R.²⁸⁷ Fue patrocinada por la Dirección General de Educación del Estado y por la Sección Femenil del Partido Nacional Revolucionario. Dolores participó con dos fotomontajes, uno de ellos lo tituló el *Sueño de los pobres* (ca. 1935) (imagen 35). En éste nos muestra una extraña máquina con monedas que desciende sobre un niño dormido.²⁸⁸ La imagen evoca una especie de metáfora en la que el pequeño por su condición de vulnerabilidad, podría ser aplastado por la maquinaria del capitalismo, y de aquellos agentes que detentan el poder.



Imagen 35. Lola Álvarez Bravo, *El sueño de los pobres* (1935)

Muchas de las imágenes de Lola muestran un compromiso social, ella sentía la responsabilidad de fotografiar y evidenciar las injusticias, al respecto llegó a comentar en una entrevista:

²⁸⁷ "Inauguran hoy una exposición de carteles." *El Informador*, Guadalajara, 10 de mayo, 1935, p. 1.

²⁸⁸ El niño también podría ser una mujer o un anciano.

Mi compromiso es guardar y conservar la belleza de la raza y hacer que, ante su indigencia, su abandono, su muerte paulatina y terrible sientan vergüenza los causantes de todas sus miserias. Creo que estoy obligada a exponer una realidad de la que todos somos culpables.²⁸⁹

Su compromiso fue más allá de evidenciar las miserias que vivieron los indígenas, “el objetivo de Lola era concretar la posición de las mujeres en el México posrevolucionario junto con otros sectores desfavorecidos de la sociedad [...]”.²⁹⁰ Años más tarde Álvarez Bravo realizó el fotomontaje *Universidad Femenina* (1943) (imagen 36), en donde va más allá de una conciencia femenina. De manera piramidal Lola colocó múltiples imágenes de mujeres realizando diversas actividades: escribiendo, leyendo y pintando. En el centro y en la parte superior una joven abraza una especie de libro; su rostro evidencia orgullo, pero también se muestra pensativa. Resaltan las siglas “UFM” que hacen referencia a la Universidad Femenina de México creada en 1943 por la docente Adela Formoso de Obregón (1905-1981).²⁹¹ La obra no solo recupera la creación de esta Universidad, va más allá potencializando la participación de las mujeres, quienes asumen un papel activo, mismo que fomenta las posibilidades de crecer profesionalmente. En contraste, el fotomontaje *Maniquís riendo* (1930) (imagen 37) de Manuel Álvarez Bravo muestra a una fila de torsos y rostros femeninos estáticos rodeados de un ambiente cosmopolita. En él se pueden apreciar dos hombres, uno trabajando y el otro simplemente observa, ambos parecen moverse, a diferencia de las mujeres, quienes carecen de extremidades. Mientras que el fotomontaje de Lola enaltece los logros de las mujeres, el de Manuel atiende a una visión patriarcal que las imposibilita de toda actividad pública: “la movilidad de algunos tiene consecuencias o se corresponde con la inmovilidad de otros”.²⁹² Desde una perspectiva personal, Lola poseía una conciencia femenina y feminista, femenina por que conocía las pocas posibilidades que había para que una mujer alcanzara puestos de liderazgo o tuviera una carrera artística, ella llegó a comentar al respecto: “las mujeres que trabajaron y lograron algo, y que fueron respetadas por sus

²⁸⁹ Cristina Pacheco, “Entrevista a Lola Álvarez Bravo”, p. 55.

²⁹⁰ L. Walden, *ob. cit.*, s/p.

²⁹¹ Archivo General de la Nación, “#AGNRecuerda a Adela Formoso de Obregón Santacilia, la mujer que levantó universidades para las mujeres mexicanas”, 30 de junio de 2021, en *Gobierno de México.com*. La UFM fue un proyecto integral en el que las mujeres podían estudiar el bachilletato y posteriormente la licenciatura. Las licenciaturas que se ofertaban eran: Letras, Archivonomía, Biblioteconomía, Asuntos Internacionales, Periodismo, Auxiliar Médica, Auxiliar de Odontología y Química Farmacéutica Bióloga.

²⁹² Seyla Benhabib y Judith Resnik, *Migraciones y moviidades: ciudadanía, fronteras y género*, p. 4, citado en L. Walden, *ob. cit.*, s/p.

colegas, a pesar de nuestros mejores esfuerzos, fueron pocas y distantes entre sí”.²⁹³ Feminista porque por medio de su fotografía subvirtió el rol de la mujer hogareña insertándola en un ambiente de formación y crecimiento.



Imagen 36. Lola Álvarez Bravo, *Universidad Femenina* (1943), Colección abierta, Fundación Televisa.



Imagen 37. Manuel Álvarez Bravo, *Maniqués riendo* (1930), impreso sobre gelatina de plata, San Francisco Museo de Arte Moderno (SFMOMA).

²⁹³ Lola Álvarez Bravo, Archivo Lola Álvarez Bravo, *Centro de Fotografía Creativa*, Tucson, Arizona, en L. Walden, *ob. cit.*, s/p.

Con respecto a la mayoría de los fotomontajes realizados por Lola, se podría decir que los mensajes que transmitían eran “inequívocos y deliberados”, asimismo, experimentó con lenguajes visuales que no formaban parte de su manera tradicional de hacer fotografía.²⁹⁴ Es decir, se nutrió de los conocimientos que tenía sobre composición pictórica que le había enseñado su amigo Diego Rivera.

Es importante mencionar que Lola mantuvo un vínculo importante con la pareja Rivera Kahlo, de hecho, Lauren Walden señala que, Lola formó parte importante de las redes surrealistas mexicanas conformadas por el matrimonio. Sin embargo, su relación con Rivera fue más cercana, ya que estuvo con él cuando hizo los murales en la capilla de Chapingo,²⁹⁵ y tiempo después se involucraría en la realización de un documental de treinta y cinco milímetros sobre dichos murales; de alguna manera el intercambio entre estos artistas se dio de manera constante.²⁹⁶

Lola continuó trabajando en el área que más le satisfacía: la fotografía. En 1936 gracias al escritor Alejandro Gómez Arias (1903-1990) consiguió trabajo en el laboratorio de arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Éste consistió en realizar fotografías a la sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín, la cual había sido transportada a un salón llamado “El Generalito” en la Escuela Preparatoria Nacional. Asimismo, como parte de su trabajo para el Instituto, fotografió el código Florentino, los antiguos planos de la Ciudad de México y realizó otras comisiones para publicaciones del ensayista Luis Cardoza y Aragón (1904-1992) y Justino Fernández (1904-1972).²⁹⁷ Quizá el trabajo más complejo fue el de las fotografías a la sillería colonial, ya que tomarlas le requirió cargar su equipo de iluminación pesado y su cámara de gran formato. Una vez estando ahí,

²⁹⁴ E. Ferrer, *ob. cit.*, p. 54.

²⁹⁵ K. Nazario Hernández, *ob. cit.*, p. 93. En su tesis de licenciatura, Karina Nazario argumenta que Lola compartió tiempo con Rivera mientras realizaba los murales de Chapingo, aunque no menciona el año en que ocurrió esto. Rivera comenzó a pintar los murales en 1925 y terminó años después, en 1927.

²⁹⁶ K. Nazario Hernández, *ob. cit.*, p. 94. Lola realizó la película con la ayuda de Fernando Canales. El texto estuvo a cargo de Alejandro Gómez Arias (1903-1990), la narración fue de Claudio Obregón (1935-2010) y Rafael Elizondo (1930-1984) hizo la musicalización. Ésta se llevó a cabo a mediados de los años sesenta.

²⁹⁷ “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 429. En la Carpeta de investigación de Lola se menciona que el trabajo en el Instituto de Investigaciones Estéticas lo adquirió en marzo de 1937, sin embargo, una fotografía de la Sillería del coro de San Agustín tiene fecha de que fue tomada en 1936.

debía apilar sillas y mesas para poder alcanzar las partes más altas de los relieves de esta sillería.²⁹⁸



Imagen 38. Lola Álvarez Bravo, *Relieve del Génesis 14:18-20* (1936), Colección Sillería de San Agustín, proceso de plata en gelatina, 18.2 x 23.2 cm, en Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

En 1939 dejó la habitación que le rentó María Izquierdo, y se mudó a un departamento en el centro de la ciudad, en la Avenida Juárez.²⁹⁹ En las múltiples biografías de Lola no se menciona qué ocurrió o por qué tomó la decisión de dejar la casa de Izquierdo. Por su parte, Izquierdo tampoco dejó indicios sobre lo que pudo ocurrir entre ellas. Es de particular interés el hecho de que en sus memorias escritas en 1953, María Izquierdo no nombra a Lola como una de sus amigas: “los principales amigos del grupo de María que acostumbraban a intercambiar opiniones artísticas en ese momento, eran Celestino Gorostiza, Manuel Álvarez Bravo, Paco Miguel, Lola Olmedo, Cira Alonso, la licenciada Carmen Jaimes e Isabel Villaseñor”.³⁰⁰

²⁹⁸ E. Ferrer, *ob. cit.*, p. 17. Las fotografías fueron publicadas en 1941, y tuvieron gran aceptación.

²⁹⁹ “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 429. Antes de llegar al departamento de la Avenida Juárez, estuvo instalada primero en Palacio Legislativo número diecinueve, posteriormente se fue a la calle Ejido número veintisiete, hasta llegar a otro lugar en la misma calle pero con número ciento treinta y cinco (la calle Ejido después tendrá el nombre de Avenida Juárez).

³⁰⁰ La “autobiografía” de María Izquierdo, Capítulo VI, “La pintora en Nueva York”, en *Fondo María Izquierdo*, Museo de Arte Moderno, 1953, f.1, p. 43.

Lola siguió obteniendo trabajos que le posibilitaron mayor experiencia como fotógrafa. De hecho, para ella era esencial seguir activa en el medio, porque era la manera de aportar y construir una feminidad acorde al momento: “[...] las mujeres deberían proclamar con vehemencia que necesitamos ganarnos la vida, que podemos ganarnos la vida trabajando y aportando, y que seguiremos adelante. Creo que esta es la única manera que vale la pena de afirmar la feminidad”.³⁰¹

Para 1940 fue nombrada jefa del departamento de fotografía de la entonces Dirección de Educación Extraescolar y Estética,³⁰² dirigida por Benito Coquet (1915-1993). En este puesto Lola adquirió diversas responsabilidades como documentar las producciones de danza, teatro y otros eventos culturales, fotografiar obras de arte y cubrir ceremonias oficiales. Lola tenía que viajar a diferentes partes de la república para obtener información visual sobre sitios arquitectónicos y las tradiciones populares.³⁰³ En estos viajes llegó a tomar muchas fotografías que mostraban la vida cotidiana, indígenas, paisajes y abstracciones. Asimismo, en las múltiples tareas que debió desarrollar como jefa del departamento, también estaba la docencia y el trabajo curatorial.

En 1941 con motivo de su cargo en la Dirección de Educación Extraescolar y Estética organizó la exposición *Pintores jaliscienses* dentro del ciclo cultural de Jalisco (imagen 39), llevada a cabo en el Palacio de Bellas Artes. La muestra tenía obras de Ignacio Aguirre (1900-1990), Raul Anguiano (1915-2006), Alberto Garduño (1885-1948), María Izquierdo, Roberto Montenegro (1885-1968), Clemente Orozco, Carlos Orozco Romero, Isabel Villaseñor, entre otros artistas de Jalisco.³⁰⁴ Lola al parecer nunca olvidó de dónde venía, y quizá por ello colaboró en esta exposición, misma que no solo recupera a las pintoras y pintores de su estado natal, sino que pone en evidencia el sin fin de composiciones de las que hacen uso los artistas jaliscienses.

³⁰¹ Lola Álvarez Bravo, Archivo Lola Álvarez Bravo, Centro de Fotografía Creativa, Tucson, Arizona, en L. Walden, *ob. cit.*, s/p.

³⁰² “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 429. Fue nombrada jefa del departamento de fotografía en 1941 y dejó el puesto en 1971. Por otra parte, fue en 1946 que la Dirección de Educación Extraescolar y Estética se dejó de llamar así, y se convirtió en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

³⁰³ E. Ferrer, *ob. cit.*, p. 20. “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 429.

³⁰⁴ E. Ferrer, *ob. cit.*, pp. 20 y 21. “Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 429.

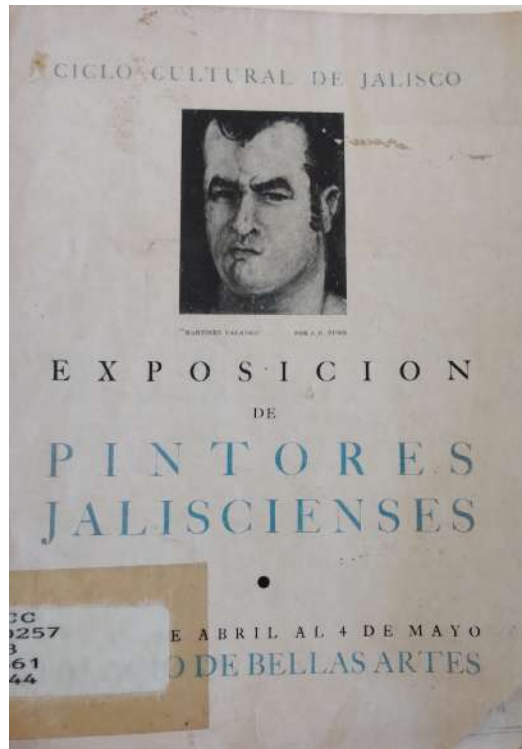


Imagen 39. Portada del catálogo exposición de *Pintores Jaliscienses* (1944), en la Biblioteca de las Artes del Cenidiap.

Docente y curadora

Como se ha visto, la artista de Lagos de Moreno fue una mujer muy activa profesionalmente. Y aunque no siempre su trabajo consistió en presionar el obturador de una cámara, había otras actividades que también le causaban emoción como la docencia. Su labor como maestra fue importante para ella, porque pudo transmitir sus conocimientos a las generaciones más jóvenes.

En 1945 impartió el Taller Libre de Fotografía en el turno vespertino en la ENBA. Mariana Yampolsky (1925-2002) fue su alumna en 1948, y recuerda a Lola como buena maestra, generosa con su tiempo, asimismo, disfrutaba las discusiones con sus estudiantes.³⁰⁵ Esta labor la siguió desempeñando de 1955 a 1959 como profesora de Enseñanzas Artísticas Elementales, Lola debía impartir doce horas de clase a la semana.³⁰⁶

³⁰⁵ “Oficio mecanografiado del director de la UNAM Roberto Garibay a Lola Álvarez Bravo”, en “Cronología biográfica complementaria”, *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 431. En 1960 este taller lo impartió a los alumnos de la carrera de dibujante publicitario de la UNAM.

³⁰⁶ “Carta mecanografiada del Jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA a Lola Álvarez Bravo, para hacer constar empleo que desempeña”, 1955, en “Cronología biográfica complementaria”, *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 430.

A la par de sus labores como docente, abrió una galería que se ubicó en la calle Amberes número doce. Un grupo de amigos le ayudó en dicha enmienda. Diego de Mesa (1912-1985) y Juan Soriano (1920-2006) colaboraron en el alquiler de la casa. Arturo Pani (1915-1981) la acondicionó como galería y estudio de fotografía. En 1951 abrió la *Galería de Arte Contemporáneo* de Lola Álvarez Bravo. En ésta se llevó a cabo la primera exposición de Frida Kahlo en México, así como algunas muestras de paisajes mexicanos y exposiciones de diferentes artistas ya reconocidos como Rivera, Siqueiros, el doctor Atl y José Clemente Orozco.³⁰⁷

Lola continuó trabajando hasta que en 1961 su cuerpo le pidió un descanso, lamentablemente sufrió un infarto que la dejó convaleciente un año. Para 1962 siguió activa tomando fotografías, asimismo, se le entregaron diferentes reconocimientos como la placa conmemorativa e insignia Clemente Orozco (1964). En 1981 el entonces gobernador de Jalisco, Flavio Romero de Velasco, le hizo entrega de la presea Doctor Mariano Azuela en Lagos de Moreno, y en 1983 el departamento de Bellas Artes del estado de Jalisco le otorgó la medalla de Jalisciense Distinguido, dentro de los festejos del centenario del natalicio de José Clemente Orozco. Lola murió diez años después de la entrega de esta presea, el 31 de julio de 1993 de un “infarto agudo del corazón”.³⁰⁸

Los retratos de Lola

Una mención especial merecen los retratos de Lola Álvarez Bravo. Gracias al trabajo que desarrolló en las diferentes dependencias gubernamentales y su incansable labor como fotógrafa, le tocó conocer a los más grandes exponentes de la plástica mexicana. De hecho, esto le permitió establecer redes de amistad con ellos, y lo evidenció por medio de los múltiples retratos que les hizo. Pintores, pintoras, músicos, poetas, intelectuales y políticos posaron frente a su cámara. Para ella era fundamental conocer a la persona y evidenciar por medio de la fotografía su carácter:

³⁰⁷ “Curriculum Vitae”, documento mecanografiado, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense, p. 1.

³⁰⁸ “Dolores Martínez de Anda”, México, Distrito Federal, Registro Civil, 1832-2006, p. 63481, número de microfilm 002275398, en *FamilySearch*.

Con los retratos es especialmente trabajoso, porque la cámara es terriblemente impresionante por indiscreta. Yo siento y creo que todo el mundo siente que cuando tú estás viéndolo a través de una cámara, lo estás analizando todito. A lo mejor la gente pone siempre una cara de retrato rarísima, y hay que manipularla, ablandarla, platicarle, distraerla hasta que se despoja de esa impresión terrible de la cámara y empieza a ser ella de nuevo, a relajarse. Entonces es cuando se puede aprovechar y sacar, no la imagen física, dura y fría, sino a la verdadera persona. Eso es lo que he hecho a lo largo de mi carrera.³⁰⁹

Gracias a su trabajo técnico excepcional, su profesionalismo y la manera en cómo desarrolló cada proyecto, se convirtió en una de las fotografías más solicitadas del siglo XX, pese a las dificultades y obstáculos que pudo tener por su condición de mujer. En las carpetas de investigación que resguarda el Cenidiap pude rastrear un catálogo de cien fotografías de los y las artistas que posaron para ella (Anexo 1), asimismo, encontré el catálogo de la exposición *45 Autorretratos de pintores mexicanos. Siglos XVIII a XX* en el que participó con algunas fotografías de los artistas que exhibieron su autorretrato.³¹⁰ De los cuarenta y cinco pintores que participaron, sólo cuatro eran mujeres: María Izquierdo (1902-1955), Frida Kahlo (1907-1954), Olga Costa (1913-1993) e Isabel Villaseñor (1914-1953) (imagen 40). Es posible que Lola sea la autora de las fotografías de estas cuatro mujeres, ya que las conocía y llegó a entablar una amistad con ellas.

³⁰⁹ Lola Álvarez Bravo, *Fotografía de Lola Álvarez Bravo*, en K. Nazario Hernández, ob. cit., pp. 106 y 107.

³¹⁰ Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, Museo Nacional de Artes Plásticas (1947). *45 Autorretratos de pintores mexicanos. Siglos XVIII a XX*. [Catálogo de Exposición]. II Exposición del Museo Nacional de Artes Plásticas, Biblioteca de las Artes.



Imagen 40. [s. fma.], *Retrato de Isabel Villaseñor*, en *45 Autorretratos de pintores mexicanos. Siglos XVIII a XX* (1947).

4. Isabel Villaseñor Ruiz (1909-1953)



Imagen 41. Lola Álvarez Bravo, *El ensueño (Isabel Villaseñor)*, (1941), Colección Centro Cultural Arte Contemporáneo.

Lola fue amiga cercana de Isabel Villaseñor, a quien retrató en más de una ocasión. En 1941 le tomó una fotografía que tituló *El ensueño (Isabel Villaseñor)*. Isabel aparece de cuerpo completo recostada sobre un tronco de un árbol. La fotografía destaca por el uso de texturas que evoca el vestido blanco, en contraste con los elementos que se encuentran a su alrededor: la tierra y la madera. La figura femenina en el centro se complementa a la perfección con la naturaleza en la que descansa, asimismo, despliega una especie de luminosidad del centro a las periferias de la fotografía. Lola conocía a Isabel Villaseñor, una mujer “luminosa, discreta y misteriosa”.³¹¹

María Isabel Villaseñor Ruiz nació el 17 de mayo de 1909 en Guadalajara, Jalisco. Sus padres fueron Ramón Villaseñor Quevedo, comerciante y Adela Ruiz.³¹² Isabel creció en la capital de Jalisco bajo el cobijo de su familia nuclear y extensa, es decir, no solo sus padres la cuidaban, también sus abuelas: María Isabel Quevedo y Eduarda Valencia. Mientras

³¹¹ Carmen Gómez del Campo y Leticia Torres, “Isabel Villaseñor y Frida Kahlo: dos rostros de la mexicanidad”, en *piso9.net*.

³¹² “María Isabel”, México, Jalisco, registros parroquiales, 1590-2022, número de imagen 211, en *FamilySearch.org*.

que una le enseñó sobre poesía, la otra “le transmitió su profundo amor y sabiduría por el canto popular”.³¹³

Su abuela materna, Eduarda Valencia, era campesina originaria de Tizapán el Alto, municipio de la región sureste del estado de Jalisco. “Mamá Vallita”, como le llamaba Isabel, interpretaba todas las mañanas corridos, valonas³¹⁴ y sones que aprendió en su niñez, y Villaseñor los escuchaba con gusto. Este tipo de actividades eran comunes entre algunas familias de los municipios de Jalisco.³¹⁵ De hecho, Ricardo Pérez Montfort argumenta que durante el porfiriato la música popular se nutrió de la creatividad regional. Los géneros como los sones, los corridos y las canciones “mexicanas” se difundieron debido al impulso que entonces se le dio al intercambio comercial en las localidades; es decir, en las ferias y mercados se hacían trueques de instrumentos y “géneros” de los lugares más distantes hasta los más cercanos. A fines del siglo XIX y principios del XX tanto la música como el baile encontraron un ambiente propicio para su cultivo.³¹⁶

Isabel Villaseñor apreció de tal manera esta actividad de su abuela materna, que cada vez que ella cantaba haciendo alguna labor doméstica, Isabel se sentaba a su lado, la escuchaba con atención y escribía las canciones. Esto con el fin de recopilarlas para la memoria colectiva.³¹⁷

Su ingreso al mundo artístico

En 1917 la familia Villaseñor Ruiz se trasladó a la Ciudad de México. El llegar a la capital del país le abrió a Isabel las posibilidades de estar en contacto con los artistas e intelectuales de la época, asimismo, desde muy joven se integró en las campañas culturales que estableció el gobierno posrevolucionario. En 1922 formó parte de la campaña de alfabetización

³¹³ C. Gómez del Campo y L. Torres, *ob. cit.*, en *piso9.net Investigación y Archivo de Artes Visuales*, INBA.

³¹⁴ Raúl Eduardo González, “‘Otro ratito más’: la creación de valonas en los concursos de música y danza tradicionales en Apatzingán, Michoacán”, p. 135. La valona es una “forma poética folclórica [...], que se canta en la región de la Tierra Caliente de Michoacán”. Ésta recoge el diálogo que se establece entre dos cantores, ambos improvisan y “sacan al sol los trapitos” del otro.

³¹⁵ “La ‘autobiografía’ de María Izquierdo”, Museo de Arte Moderno, Fondo María Izquierdo, Rubro 1. Documentación, 1.3 Documentación de actividad (Escritos por María Izquierdo) 1934-1951, Sobre 42, 1953, f. 5. María Izquierdo en sus memorias también llegó a narrar que su abuelo materno, Bartolo Gutiérrez, le cantó “aires populares”, le enseñó viejas canciones de Jalisco y también le mostró cómo bailar la Jota Tapatía.

³¹⁶ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, pp. 98 y 99.

³¹⁷ Carmen Gómez del Campo y Leticia Torres, “No me he de poner de negro, ni dejaré de cantar: Isabel Villaseñor”, en *carpeta de investigación de Isabel Villaseñor*, Archivo Cenidiap, clave VII/89, pp. 1, 2 y 4. El Fondo Isabel Villaseñor del Cenidiap resguarda algunos manuscritos inéditos de canciones populares que rescató Villaseñor. La artista logró reunir la música y letra de aproximadamente cien canciones mexicanas.

promovida por José Vasconcelos. Un documento de la Secretaría de Educación Pública con fecha del 22 de noviembre que encontré en el *Fondo Isabel Villaseñor* menciona lo siguiente:

La Secretaría de Educación Pública, en nombre de la patria acepta el generoso ofrecimiento que para prestar gratuitamente sus servicios como profesor honorario de Educación Elemental hace la señorita Isabel Villaseñor en bien de la instrucción del país, en virtud de lo cual se le extiende el presente diploma.³¹⁸

Seis años después comenzó a tomar clases en el Centro Popular de Pintura San Antonio Abad, aquí aprendió diversas técnicas de grabado y pintura.³¹⁹ Los Centros Populares de Pintura se crearon en 1927. A diferencia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, estos centros se encontraban en las zonas industriales, lo que provocó el desarrollo de temáticas más vinculadas con fábricas, vías de trenes, chimeneas y máquinas, asimismo, la mayoría de los alumnos eran hijos de obreros.³²⁰ Gabriel Fernández Ledesma estuvo a cargo del Centro Popular de Pintura San Antonio Abad, el cual cerró sus puertas en 1933 debido al escaso apoyo económico y el descuido de las autoridades de estos centros. En una carta con fecha del 3 de enero de 1931, Fernández Ledesma le hacía saber al Jefe del Departamento de Bellas Artes, Alfonso Pruneda (1879-1957), su malestar por no recibir ayuda económica desde 1930:

Respecto a las necesidades insatisfechas, por poco que estas pudiesen haber sido, debo informar a Ud. que durante el año escolar de 1930, el citado centro a mi cargo no recibió absolutamente ninguna ayuda en lo relativo a los más insignificantes elementos de trabajo, y esto a pesar de que varias veces, suscritas por todos los directores de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, fueron hechas solicitudes para materiales dentro de la mayor economía posible.³²¹

A pesar de estas dificultades tanto las Escuelas de Pintura al Aire Libre como los Centros Populares seguían enseñando. Desde 1929 se especializaron en la decoración mural,

³¹⁸ José Vasconcelos, “Diploma a Isabel Villaseñor”, Fondo documental Isabel Villaseñor, Documentación biográfica, Documentos oficiales, rollo 1, 1922, en INBA-Cenidiap.

³¹⁹ C. Gómez del Campo y L. Torres, “No me he de poner de negro, ni dejaré de cantar: Isabel Villaseñor”, en *carpeta de investigación de Isabel Villaseñor*, Archivo Cenidiap, clave VII/89, p. 4.

³²⁰ L. González Matute, *ob. cit.*, p. 131.

³²¹ Gabriel Fernández Ledesma, “Respuesta al oficio de Alfonso Pruneda con fecha 26 de diciembre de 1930”, Fondo documental Isabel Villaseñor, Educación artística, CPP San Antonio Abad, Rollo 1, en INBA-Cenidiap.

las y los alumnos practicaban la pintura al fresco en los muros de diferentes escuelas. Villaseñor elaboró un mural de ciento treinta metros cuadrados en la escuela rural federal en Ayotla. Alfredo Zalce colaboró en la realización “de cuatro paneles de temas bucólicos y otro más, alusivo a las nuevas formas de enseñanza”.³²² Asimismo, como alumna del Centro Popular expuso junto con sus compañeros un lote de grabados de madera en Sevilla y obtuvo una medalla de oro.³²³ Poco después ingresó de ayudante en la clase de grabado en madera del Taller de la Escuela Central de Artes Plásticas, y aquí hizo estudios informales de perspectiva y desnudo.³²⁴

Villaseñor comenzó a crear grabados de alta calidad técnica. Éstos variaron mucho con respecto a las temáticas, sin embargo, en todos existía una conciencia femenina y algunas veces feminista. En el grabado de *Lavanderas*, Villaseñor muestra una escena de la vida cotidiana en donde tres mujeres realizan las actividades de acomodar, lavar y tender la ropa. Si bien, se podría pensar que la obra se relaciona con los días en que su abuela Eduarda Valencia lavaba mientras cantaba los sones populares que tanto gustaban a Villaseñor.³²⁵ También se puntualiza la labor que realizaban muchas mujeres en condiciones poco favorables, como estar descalzas y permanecer mucho tiempo en posiciones incómodas. Isabel Villaseñor era una mujer consciente de la situación que pasaron muchas mujeres del México postrevolucionario y que pertenecían a las clases sociales menos favorecidas.

³²² Eduardo de la Vega Alfaro, “Chabela Villaseñor o la Santa Camaleoncita de Tetlapayac”, en *Chabela Villaseñor. Perfil de una época*, p. 4.

³²³ Gabriel Fernández Ledesma, “Copia del informe de fin de año dirigido al C. Jefe del Dep. de Bellas Artes”, Fondo documental Isabel Villaseñor, Educación artística, CPP San Antonio Abad, Rollo 1, en INBA-Cenidiap.

³²⁴ Isabel Villaseñor, “Documento biográfico escrito a máquina”, Fondo documental Isabel Villaseñor, Documentación biográfica, Datos biográficos y documentos personales, rollo 1, 1937, en INBA-Cenidiap.

³²⁵ Carmen Gómez del Campo y Leticia Torres, “No me he de poner de negro, ni dejaré de cantar: Isabel Villaseñor”, en *carpeta de investigación de Isabel Villaseñor*, Archivo Cenidiap, clave VII/89, p. 3.



Imagen 42. Isabel Villaseñor, *Lavanderas* (s/f), grabado en *piso9.net*

En el grabado titulado *La güera Chabela* (1929) la artista recreó el corrido popular del mismo nombre, “cuya letra claramente ejemplifica el machismo y la aceptación de la violencia en contra de las mujeres”.³²⁶ El corrido de *La güera Chabela* trata sobre el asesinato de una mujer a balazos por “andar en los brazos de un hombre” que no era su pareja. Éste buscó disciplinar a la mujer en favor de la hombría mexicana. La escena que recreó Isabel muestra el momento en que Chabela ya había fallecido y sus familiares la rodean desconsolados. Chabela es representada con su cabellera larga y rubia, todavía bella, en una postura que enfatiza su sexualidad. De esta manera Villaseñor subvirtió el mensaje liberando a Chabela de toda culpabilidad, es decir, “la transforma en una santa secular, en una heroína, y un trágico emblema de crueldad y violencia de género propia de la sociedad patriarcal”.³²⁷

³²⁶ Dina Comisarenco Mirkin, ..., p. 201.

³²⁷ D. Comisarenco Mirkin, p. 203.



Imagen 43. Isabel Villaseñor, La güera Chabela (1929)

En 1929 murió su abuela Vallita, lo que provocó en Isabel un gran dolor. Esta pérdida le inspiró escribir su primer corrido (anexo 2). A través de la música y la letra Isabel pudo llorar la muerte de su abuela.³²⁸ El arte para Isabel era más que trabajo, éste le servía para expresar sus más profundos sentimientos, y los corridos fueron una herramienta valiosa para transmitirlos. Estos corridos distaban mucho de los llamados “pasionales” que atentaban en contra de las mujeres, por el contrario, se caracterizaban por mostrar aprecio y cariño a sus seres amados, entre ellos destaca el que le hizo a Gabriel Fernández Ledesma cuando él se fue a Sevilla para llevar los trabajos de los alumnos del Centro Popular a una exposición.

Activismo, docencia y pintura

La década de 1930 fue un periodo muy activo para Isabel Villaseñor, ya que su participación al interior de la esfera artística fue amplia y de gran alcance. En 1931 fue maestra misionera

³²⁸ C. Gómez del Campo y L. Torres, “No me he de poner de negro, ni dejaré de cantar: Isabel Villaseñor”, en *carpeta de investigación de Isabel Villaseñor*, Archivo Cenidiap, clave VII/89, p. 4.

rural para la enseñanza del dibujo en el Estado de Hidalgo,³²⁹ y después profesora de la misma materia en las escuelas primarias dependientes de la Sección de Artes Plásticas. Al mismo tiempo que consolidaba su profesión de docente, Villaseñor exponía por primera vez de manera individual en la Biblioteca Nacional de México (1930). La muestra estuvo integrada por cincuenta y cinco dibujos, quince grabados en madera, cinco aguafuertes, cinco estampas y algunos estenciles. En el acto inaugural estuvieron el Lic. Ignacio García Téllez (1897-1985), entonces rector de la Universidad Nacional de México; Aarón Sáenz (1891-1983), Secretario de Educación Pública, y algunos artistas mexicanos, como Gabriel Fernández Ledesma, quien escribió en el catálogo de dicha exposición y afirmó: “el arte de Isabel Villaseñor nada entiende de “modas” y ya muestra no pocas excelencias”.³³⁰ Por su parte, Diego Rivera también le dedicó unas palabras a Villaseñor con motivo de la clausura de su exposición. Su discurso entrelazó elogios por su pintura y su físico:

La energía y sensibilidad acumuladas en los nervios de una jovencita fina y preciosa que es Isabel Villaseñor. Tapatía y pintora, graba a cuchillo una de las mejores lexicográficas que produce la más joven generación de artistas de México. Chabela con su navaja, es hoy la mejor ilustradora de los corridos y canciones mexicanas de las que su memoria es archivo, y su garganta linda traductora. Sus dibujos tienen sutileza y fuerza [...] Pero en su plástica está ya encerrado lo acervo de la vida, bajo la expresión delicada.³³¹

³²⁹ Rafael Ramírez, “Se comunica nombramiento de la Srta. Isabel Villaseñor a partir del 16 del actual”, Secretaría de Educación Pública, Fondo documental Isabel Villaseñor, Documentación biográfica, Datos biográficos y documentos personales, rollo 1, 1937, en INBA-Cenidiap.

³³⁰ E. de la Vega Alfaro, *ob. cit.*, en *Chabela Villaseñor. Perfil de una época*, p. 6.

³³¹ Diego Rivera, “Jueves”, *Excélsior*, 16 de octubre, 1930, en E. de la Vega Alfaro, *ob. cit.*, en *Chabela Villaseñor. Perfil de una época*, p. 7.



Imagen 44. [s. fma.], *Chabela en su primera exposición individual en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional (1930)*, cat. 53, en *Chabela Villaseñor. Perfil de una época*, p. 7.



Imagen 45. [s. fma.], *Retrato de Isabel Villaseñor*, en “Isabel Villaseñor y Frida Kahlo: dos rostros de la mexicanidad”, INBAL.

Llama mi atención la vestimenta que portó Isabel para la inauguración de su exposición individual. Su cabello trenzado y su vestido con bordados en el torso contrasta con la moda de las mujeres que le rodean (imagen 44), cuyo cabello corto y vestidos en dos piezas parecían ser más comunes. Isabel vivió el proceso de una reconstrucción social en el México posrevolucionario. En la búsqueda por ingresar a la modernidad se adoptaron y construyeron dos representaciones femeninas: la india bonita y *la pelona*.³³² Por una parte, están las mujeres cuya vestimenta tradicional con bordados enaltecen lo nacional, y por otra, aquellas con cabello corto que siguen las modas extranjeras, son consumidoras y les gusta agrandar y divertirse. Villaseñor parece que tiende más hacia el modelo nacionalista, sin embargo, su participación activa en la esfera pública potencializa su lado moderno.

Isabel Villaseñor y Serguei Eisenstein

En 1930 llegó el ruso Serguei Eisenstein a México para filmar una película que se titularía *¡Qué viva México!* Con ayuda de artistas reconocidos de la época³³³ conoció, viajó por todo el país, y finalmente comenzó a filmar. Su recorrido inició en el sur y centro del país; estos primeros acercamientos le permitieron decidir la estructura de la obra que sería de seis episodios en los que plasmaría: “con toda su riqueza y complejidad, la historia, la cultura, la naturaleza y la gente del país”.³³⁴ Villaseñor actuó para uno de los episodios, el cual llevó por título *Magüey* y fue filmado en la hacienda pulquera de Tetlapayac en junio de 1931. Tiempo después la película fue cancelada y el proyecto no se concluyó, sin embargo, con el material recabado por Eisenstein se hicieron otras versiones de la película, y en octubre de 1935 en la capital mexicana se estrenó *Tormenta sobre México*, Isabel asistió a la inauguración.³³⁵

³³² Elsa Múñiz, “Las ‘pelonas’: una imagen de modernidad del siglo XX mexicano”, p. 13.

³³³ E. de la Vega Alfaro, *ob. cit.*, en *Chabela Villaseñor. Perfil de una época*, p. 12. Entre los artistas que colaboraron con Eisenstein fueron Adolfo Best Maugard, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Gabriel Fernández Ledesma, Isabel Villaseñor y Manuel y Lola Álvarez Bravo.

³³⁴ E. de la Vega Alfaro, *ob. cit.*, en *Chabela Villaseñor. Perfil de una época*, p. 15.

³³⁵ *Ibidem*, pp. 16, 18 y 24. Tiempo después se hizo la película lo más apegado a lo que quería Eisenstein, solo que en lugar de tener seis episodios, tenía cuatro. La obra se estrenó en 1979.

Alianzas e intervenciones artísticas

Fernández Ledesma acompañó a Isabel para la filmación de dicha película, quizá en ese momento ya había un cortejo por parte del artista, sin embargo, fue hasta el 17 de noviembre de 1933 que contrajeron nupcias en la Ciudad de México.³³⁶ Ledesma aparece en el acta de matrimonio como originario de Aguascalientes, de treinta y cuatro años, pintor. Villaseñor tenía veinticuatro años y aparece como grabadora. Los testigos fueron Angelina Beloff (1879-1969),³³⁷ originaria de Leningrado, Rusia, de cuarenta años, pintora; y Graciela Amador (1891-1961)³³⁸ de Aguascalientes, divorciada, de veintiocho años y pianista.³³⁹ Otro documento más tardío que encontré en el *Fondo Isabel Villaseñor* revela que la amistad entre Beloff y Villaseñor perduró hasta la muerte de esta última. En una carta escrita a mano con letra cursiva, Beloff relata los viajes que hicieron juntas, así como la comunicación continua que había entre ellas:

En el último viaje a Italia y Francia el año pasado ya no fuimos juntos. Chabela estaba enferma. Recibí a principios de febrero una carta de ella. Me contaba los acontecimientos y la vida en México y entre otras cosas más importantes, me pedía traerle de París unos abrelatas, que le gustaban mucho y hasta hizo un dibujito de ellos, eso fue lo último que supe de ella. Llegando a la Habana tuve la noticia de su muerte. [ilegible] tiempo no lo pude realizar y hasta ahora me parece que solo esta ausente....³⁴⁰

Para 1934 Villaseñor se integró a las filas de la Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (LEAR). Esto le permitió exponer en diferentes partes del país con varios colegas que se unieron al grupo político artístico. Un recorte de periódico titulado

³³⁶ “Acta de nacimiento de Olinca Fernández Villaseñor”, en INBA-Cenidiap, Fondo documental Isabel Villaseñor, Documentación biográfica, Datos biográficos y documentos personales, Rollo 1, p. 1. El matrimonio tuvo dos hijos: uno que no se logró en 1934 y Olinca Fernández Ledesma que nació en 1944 en la Ciudad de México.

³³⁷ Mireida Velázquez Torres, Serge Fauchereau, Mercurio López Cotilla y Marilyn Castillo Reyes, *Angelina Beloff. Trazos de una vida*, p. 45. Angelina Beloff fue una pintora formada en la Academia Imperial de las Bellas Artes de Rusia. Llegó a México en 1932 y se integró como profesora de dibujo en la Secretaría de Educación Pública.

³³⁸ “Amador, Graciela”, en *biblioweb UNAM*. Graciela Amador fue integrante del partido comunista y ex esposa de David Alfaro Siqueiros. Descubrió y recopiló corridos y canciones mexicanas que se transmitían oralmente.

³³⁹ “Acta de matrimonio al civil entre Isabel Villaseñor y Gabriel Fernández Ledesma”, en INBA-CENIDIAP, *Fondo documental Isabel Villaseñor*, Documentación biográfica, Datos biográficos y doctos. Personales, Rollo, p. 1.

³⁴⁰ Angelina Beloff, “Carta de Angelina Beloff por la muerte de Isabel Villaseñor”, en INBA-CENIDIAP, *Fondo documental Isabel Villaseñor*, Documentación biográfica, Muerte de Isabel Villaseñor, Correspondencia, Rollo 1, p. 1.

“Exposición permanente de la L.E.A.R.” da a conocer una exhibición en la que un grupo considerable de artistas daban muestra de su trabajo, entre ellos Villaseñor, quien participó con unos dibujos, asimismo, presentaron su amiga Angelina Beloff, Aurora Reyes (1908-1985) y María Izquierdo.³⁴¹ En 1936 volvió a presentar trabajo en la segunda exposición colectiva del grupo, en la que exhibieron una colección moderna de estampas.³⁴² En esa misma época participó como artista huésped en el Taller de Gráfica Popular. Según las investigadoras Carmen Gómez y Leticia Torres, Villaseñor no era una militante partidista, sin embargo, sí intervino activamente en la vida política y cultural de México con su trabajo.³⁴³

Los siguientes años Isabel viajó con el fin de estudiar y consolidar sus conocimientos artísticos. Primero en 1938 fue a Francia e Italia. Y en 1941 realizó un viaje a Nueva York en compañía de Xavier Guerrero (1896-1974) y su esposa, la diseñadora Clara Porset (1895-1981).³⁴⁴ Si bien, su principal objetivo al realizar este viaje fue nutrirse del campo artístico que había emergido en esa ciudad, también buscó grabar las canciones de su mamá Vallita (su abuela materna). Para ello, participó en varios conciertos a beneficio de los refugiados españoles y alemanes, y cantó en pequeñas reuniones para amigos, artistas e intelectuales. En una de esas reuniones conoció al promotor de una compañía disquera. Éste se entusiasmó con las canciones de Isabel, y le propuso hacer una edición con un folleto que incluiría letra, traducción y un escrito que mostrara el origen de dichas canciones, sin embargo, el proyecto no prosperó y Villaseñor después de estar mes y medio allá, decidió regresar a México.³⁴⁵

Para 1944 expuso en la exhibición *Pintores Jaliscienses* que organizó Lola Álvarez Bravo y de la que ya se habló en líneas anteriores. El cuadro que llevó a la muestra lo tituló *La Flor* (imagen 46) y consiste en una escena familiar: una madre sentada en una roca con sus dos hijas en lo que parece un campo. Los tres personajes no tienen rostro, a pesar de ello,

³⁴¹ “Recorte de periódico sin datos”, en INBA-CENIDIAP, Fondo documental Isabel Villaseñor, Organizaciones artísticas, LEAR, Rollo 1, p. 1.

³⁴² “Invitación”, en INBA-CENIDIAP, Fondo documental Isabel Villaseñor, Organizaciones artísticas, LEAR, Rollo 1, p. 1.

³⁴³ C. Gómez del Campo y L. Torres, “No me he de poner de negro, ni dejaré de cantar: Isabel Villaseñor”, en *carpeta de investigación de Isabel Villaseñor*, Archivo Cenidiap, clave VII/89, p. 7.

³⁴⁴ Alicia Fernández Barranco y María Villanueva Fernández, “Clara Porset y Lola Álvarez Bravo. Una alianza clave en la difusión de la tradición y modernidad mexicanas”, en *Res Mobilis*, p. 176. Clara Porset fue una diseñadora cubana que llegó al país después de la Revolución Mexicana. Perteneció a la LEAR y ahí quizás conoció a Villaseñor. “Es considerada una pionera y un icono esencial del diseño moderno en México”.

³⁴⁵ C. Gómez del Campo y L. Torres, “No me he de poner de negro, ni dejaré de cantar: Isabel Villaseñor”, en *carpeta de investigación de Isabel Villaseñor*, Archivo Cenidiap, clave VII/89, pp. 12 y 13.

el cuadro evoca una especie de nostalgia debido a la figura materna, las infancias y la vegetación.



Imagen 46. Isabel Villaseñor, *La Flor*, monotipo, en Catálogo de exposición de *Pintores Jaliscienses*, Biblioteca de las Artes, INBAL.

Este tipo de escenas eran comunes en la obra de Villaseñor y por medio de ellas expuso su visión personal de la maternidad y la infancia.³⁴⁶ En la época postrevolucionaria la maternidad significó una tarea social de primer orden y brindó un estatus de mayor “prestigio a las mujeres en el escenario público, a diferencia del que ocuparon como madres de familia recluidas en el hogar hasta el porfiriato”.³⁴⁷ Es decir, el ser madre les otorgó a las mujeres mayor presencia, pero también las dejó como ciudadanas de segunda clase.³⁴⁸

Años atrás creó un grabado que tituló *Madre con su hijo* (1928) (imagen 47). Villaseñor muestra a una mujer que arruya a su pequeño. Ella cierra los ojos y se inclina ligeramente hacia su bebé para poder consolarlo o protegerlo. Su imagen parece pulcra, viste pantalones y solo denota cansancio por medio del rostro. La artista tapatía muestra el carácter protector de la figura femenina que con su brazos rodea al bebé, la enaltece y la posiciona como una figura relevante en la esfera social.

³⁴⁶ Otras obras de esta temática son: Niño muerto y

³⁴⁷ Anayanci Fregoso Centeno, “Infancia y maternidad después de la Revolución: sus imágenes y representaciones a través de un diario tapatío”, p. 176.

³⁴⁸ A. Fregoso Centeno, *Ibidem*, p. 177.



Imagen 47. Isabel Villaseñor, *Madre con su hijo* (1928), grabado, en *¡30-30! Contra la academia de pintura*, p. 92.

Su participación en actividades del gobierno y vinculadas a la docencia siguieron. En 1946 recibió un reconocimiento por su “patriótica participación en la obra de educación popular” que inició en 1944 con la Campaña Nacional contra el Analfabetismo.³⁴⁹ Esta Campaña Nacional se estableció bajo la Ley de Emergencia promulgada en el régimen de Manuel Ávila Camacho; ya que en 1940 un porcentaje considerable de la población mexicana era analfabeta.³⁵⁰ Jaime Torres Bodet (1902-1974) como Secretario de la Educación Pública estaba al frente de la organización de la Campaña. Torres Bodet buscó apoyos y apeló a un nacionalismo de los mexicanos que sabían leer y escribir.³⁵¹ Las artistas participaron como

³⁴⁹ Manuel Ávila Camacho y Jaime Torres Bodet, “Reconocimiento a Isabel Villaseñor”, 1946, INBA-Cenidiap, Fondo documental Isabel Villaseñor, Educación Artística, Misiones Culturales, Rollo 1, p. 1.

³⁵⁰ Carlos Escalante Fernández, “Las cartillas de alfabetización de la campaña de 1944-1946 en México”, en *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, p. 157. Escalante señala que el 48% de la población era analfabeta en ese momento.

³⁵¹ C. Escalante Fernández, ob. cit., en *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, p. 255.

docentes o contribuyeron de otras maneras, por ejemplo, María Izquierdo donó un cuadro a la causa.³⁵²

Isabel también participó junto con Izquierdo en 1947 en la exposición *45 Autorretratos de pintores mexicanos. Siglos XVIII a XX* del Museo Nacional de Artes Plásticas del INBA. Para la exposición le solicitaban una fotografía y que respondiera una especie de cuestionario que se publicó en el catálogo de la exposición (imagen 50). Destaco el fragmento en donde menciona lo que creía sobre la pintura:

Creo que la pintura es un idioma que debe ser entendido por todas las gentes del mundo. Debe expresar sentimientos, pasiones o hechos comunes a todos. Puede ocuparse también de la vida de seres o cosas a condición de que, penetrando a través de la apariencia exterior, consiga descubrir su auténtica emoción. Tal emoción en nuestra vida mexicana es tan característica que estamos obligados a desentrañar y expresarla. De esta manera se fijará la fisonomía del arte nacional que cumplirá su mensaje de universalidad.

Cada una de sus obras, ya sean corridos, grabados o dibujos fueron hechas bajo esta premisa, expresaban lo que sentía y creía. Y así concibió el arte hasta el final de su vida. Villaseñor padecía estenosis coronaria,³⁵³ lo que le provocó la muerte cuando sólo tenía cuarenta y ocho años, sin embargo, con su obra “dejó su huella inconfundible”.³⁵⁴

³⁵² Juan Ramón Miguel, “María Izquierdo. ‘La pintora mexicana’”, en *Estampa*, s/p.

³⁵³ “Isabel Villaseñor Ruíz”, Defunción, México, Distrito Federal, Registro Civil, núm. de página 224, núm. de registro 223, 1832-2006. “Enfermedad de las arterias coronarias”, en mayoclinic.org. En su acta de defunción Isabel aparece con la enfermedad de estenosis coronaria. Éste es un padecimiento que “afecta los principales vasos sanguíneos que suministran sangre al corazón, denominados arterias coronarias”.

³⁵⁴ “A la artista Isabel Villaseñor”, en *Novedades*, 14 de marzo, 1954, p. 1.

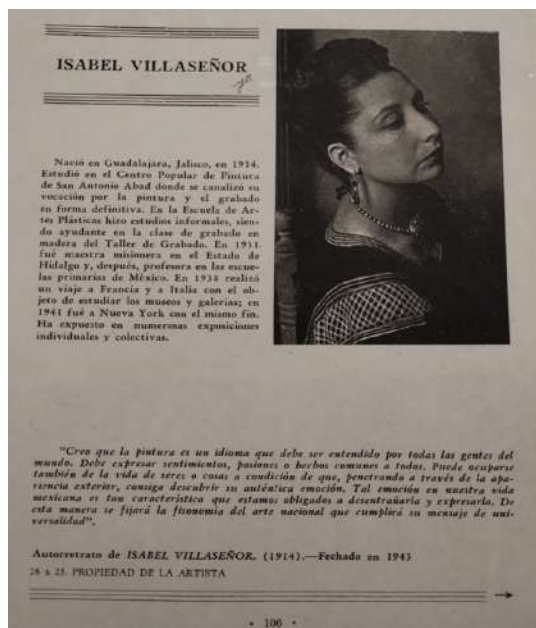


Imagen 48. Fragmento del catálogo 45 *Autorretratos de pintores mexicanos. Siglos XVIII a XX*, (1947), Biblioteca de las Artes, INBAL.

5. Conclusiones

Las ideas con las que construí este capítulo se originaron a partir de pensar en mi pregunta central de investigación: ¿qué experiencias, prácticas y redes desarrollaron Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor en el contexto de la primera mitad del siglo XX en México, que les permitió tener determinado alcance profesional? Para responder me nutrí de documentos personales de las artistas, hemerografía, catálogos de exposición, artículos y libros biográficos. Estas fuentes me brindaron pistas para relatar la vida de cada una de ellas y mostrar las condiciones en las cuales produjeron arte y se insertaron en el mundo artístico.

Me percaté que las prácticas y estrategias que llevaron a cabo para establecer redes y colaborar al interior de grupos político artísticos, así como tener participación en exposiciones nacionales e internacionales fueron diversas y complejas. Las cuatro artistas pertenecieron a clases sociales similares, sus familias nucleares y extensas se conformaron de diversas maneras, asimismo, su incorporación al mundo artístico se dio en diferentes etapas de sus vidas, por lo tanto, estudiarlas por separado fue necesario para comprender las particularidades de cada una, pero también sirvió para identificar las similitudes que las unen.

Examinar las vidas de Álvarez Bravo, Marín, Cabrera y Villaseñor me permitió entender lo multifacéticas que fueron, y esto propició que estuvieran en constante

movimiento. Su actividad al interior de la esfera artística fue amplia y de gran alcance. Esto último también se debió a los intercambios y alianzas que generaron con otras mujeres, y principalmente con los artistas hombres, quienes tenían más prestigio político, económico y social.

Las cuatro artistas se integraron al movimiento vanguardista que distaba mucho de las enseñanzas tradicionales y academicistas. Marín, Villaseñor y Cabrera estuvieron en el ¡30-30!, por su parte, Lola se integró al movimiento vanguardista de fotografía desde sus inicios. En algunos casos, el trabajo de estas artistas también resultó una aproximación al mundo íntimo de sus colegas, como en los retratos de Lola y Rosario, quienes estaban más preocupadas por evidenciar la personalidad de sus modelos, que realizar una representación verídica. Marín y Villaseñor por medio del grabado mostraron las cualidades técnicas que poseían, así como su perspectiva sobre la feminidad que en algunas ocasiones evidenció una conciencia feminista.

CAPÍTULO IV. VÍNCULOS, INTERCAMBIOS Y EXPERIENCIAS

En este capítulo desarrollé las redes que tejieron las cuatro artistas en la primera mitad del siglo XX. El relato biográfico fue fundamental para comprender que Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor tuvieron una amplia y activa participación en el campo artístico, asimismo, interactuaron con diferentes personajes de la época que les brindaron apoyo y cuidados. Por lo tanto, las biografías fueron la base para reconstruir los vínculos familiares, laborales y de amistad que entablaron las cuatro mujeres artistas.

Primero recurrí al método prosopográfico y realicé unas tablas con algunas características que rescaté de las biografías elaboradas en el capítulo anterior. Clasificar la información fue indispensable para poder elaborar las redes personales de las artistas en las que destacué los vínculos familiares, laborales y de amistad.

1. Prosopografía de artistas

Las diferentes prácticas que llevaron a cabo Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor durante la primera década del siglo XX les sirvieron como un “mecanismo efectivo” para estar y permanecer en el campo artístico. Ya sea de manera individual o en grupo, estas mujeres propusieron y negociaron las oportunidades que se les fueron presentando. En este sentido, las redes femeninas y masculinas que conformaron alcanzaron diversos matices.

Para comprender de una manera más clara cómo se dieron estas interacciones recurrí al método prosopográfico. Realicé una selección de datos de las biografías elaboradas en el capítulo anterior, mismos que recopilé en dos tablas con los siguientes apartados: nombre de la artista, año de nacimiento y muerte, origen familiar, matrimonio, nivel de vida o nivel cultural, disciplina artística, grupos en los que estuvieron y vínculos (tabla 1 y 2).³⁵⁵ El objetivo al analizar la información vertida en la tabla, fue realizar las comparaciones pertinentes para poder caracterizarlas. Asimismo, es conveniente mencionar que el método prosopográfico es una herramienta útil para identificar la movilidad social que tuvieron las cuatro artistas, la cual se dio por diferentes factores y en diferentes niveles.³⁵⁶

³⁵⁵ Francisco Xavier-Guerra, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, tomo I, p. 20. Algunos criterios para la elaboración de las tablas para la prosopografía fueron tomados del corpus que realizó Xavier-Guerra.

³⁵⁶ Lawrence Stone, *El pasado y el presente*, p.61. Para Stone la prosopografía se utiliza por los historiadores para resolver dos problemáticas: la primera concierne a las raíces de la acción política, y la segunda gira en torno a la estructura y a la movilidad social.

Nombre	Fecha de nacimiento	Origen familiar	Matrimonio	Nivel de vida o nivel cultural	Grupos en los que estuvieron	Vínculo
María Marín	1897-1990	Zapotlán el Grande o Ciudad Guzmán, Jalisco.	En la primera década del siglo XX se trasladó a Guadalajara con su familia y ahí contrajo nupcias con el pintor Carlos Orozco Romero.	El padre de Marín era rebocero. Clase media.	-Se unió al Centro Bohemio (se desconoce el año). -Estuvo en los pequeños grabadores (1922). - Participó en el ¡30-30! (1929)	-Sus hermanas sobresalieron en diferentes áreas artísticas: Lupe Marín (escritora), quien era la única mujer que andaba con El Centro Bohemio, pudo conciliar la entrada de María a dicho grupo. Carmen Marín Preciado (estudió música y fue gestora cultural), Francisco Marín (escultor) e Isabel Marín de Paalen (antropóloga). -Carlos Orozco perteneció al Centro Bohemio y fue su profesor en el “Taller de pequeños grabadores”. -El matrimonio Orozco Marín estuvo en contacto con Rivera, cuñado de María. -Participó en la exposición de grabados en madera del ¡30-30! Junto a Isabel Villaseñor y Gabriel Fernández Ledesma.
				Disciplina artística: Música, grabadora y pintora		
Rosario Cabrera	1901-1975	Ciudad de México	Se casó en 1931 con un “empleado federal”.	Su padre fue escultor de origen español y su mamá fue aficionada al canto y a las artes. Clase alta.	-Participó en el ¡30-30! (1928 y 1929). -Su nombre apareció en el manifiesto de protesta “De los artistas Revolucionarios de México” (1928).	-Sus profesores en la ENBA fueron German Gedovius, Saturnino Herrán y Leandro Izaguirre. -En la ENBA también coincidió con Fernández Ledesma, Francisco Díaz de León, Enrique Aguilar, Tamayo, Leopoldo Mendez y Agustín Lazo. -Coincidió con el Dr. Atl y Carmen Mondragón. -Entabló amistad con Alfredo Ramos Martínez, impulsor de las escuelas de Pintura al Aire Libre. Fue directora de dos planteles: la de los Reyes, en Coyoacán y la de Cholula en Puebla. Aquí conoció a otros artistas como Fermín Revueltas. Expuso en el grupo ¡30-30! Con Fernández Ledesma, Villaseñor y Marín.
				Disciplina artística: Pintora, grabadora y escultora.		

Tabla 1. Elaboración propia, *Prosopografía de mujeres artistas* (2025)

Nombre	Fecha de nacimiento	Origen familiar	Matrimonio	Nivel de vida o nivel cultural	Grupos en los que estuvieron	Vínculo
Dolores Martínez de Anda	1903-1993	Lagos de Moreno, Jalisco.	Contrajo nupcias con Manuel Álvarez Bravo en 1925. Y Álvarez Bravo era contador.	Su papá se dedicó al comercio, importando muebles y objetos de arte. Perteneció a la clase alta.	-Se unió a la LEAR (1933).	-Tina Modotti fue amiga del matrimonio Álvarez Bravo. -Diego Rivera fue jurado en un concurso artístico patrocinado por la Tolteca, en el que Lola ganó el tercer lugar. Asimismo, Rivera transmitió a Lola conocimientos sobre pintura. -Junto con Emilio Amero, el pintor Julio Castellanos y Manuel crearon un cine club, y la primera sociedad cinematográfica. -Vivió con María Izquierdo y junto con ella organizó la Exposición de Carteles Revolucionarios (1935). -Orozco, Siqueiros, Frida Kahlo, Diego de Mesa y Juan Soriano fueron cómplices para abrir dos galerías, una en la década de 1930 y otra en 1951.
				Disciplina artística: Fotógrafa, cineasta y maestra de dibujo.		
Isabel Villaseñor Ruiz	Mayo de 1909-1953	Nació en Guadalajara.	Contrajo nupcias con Gabriel Fernández Ledesma en 1933.	Sus padres fueron Ramón Villaseñor Quevedo, quien era comerciante, y Adelaida Ruiz Valencia, dedicada al hogar. De clase media. Su abuela, María Isabel Quevedo le enseñó poesía y Eduarda Valencia le cantaba corridos, valonas y sones.	-Se integró a la LEAR (1934). -Artista huésped en el Taller de Gráfica Popular.	-Ingresó al Centro Popular de Pintura dirigido por Fernández Ledesma, donde participó en un mural. -Diego Rivera escribió una reseña sobre la primera exposición de Villaseñor. -Villaseñor conoció a Sergei Eisenstein en la década de 1930, y participó en el filme <i>¡Qué viva México!</i> -Fue gran amiga de Angelina Beloff y Graciela Amador, quienes fueron sus testigos de matrimonio. -Participó en <i>El Grupo ¡30-30!</i> Junto con Marín y Cabrera. -Estuvo en la LEAR con Lola Álvarez Bravo, Aurora Reyes y María Izquierdo. -Participó en la exposición organizada por Lola Álvarez Bravo de <i>Pintores Jaliscienses</i> (1944).
				Disciplina artística: Grabadora, dibujante, pintora, escritora, cantante y actriz.		

Tabla 2. Elaboración propia, *Prosopografía de mujeres artistas* (2025)

Como se puede observar en las dos tablas, las cuatro artistas son contemporáneas, nacieron a finales del siglo XIX y principios del XX. Marín, Álvarez Bravo y Villaseñor son originarias de Jalisco, después migraron a la Ciudad de México y ahí se establecieron. Cabrera nació en la capital del país, por lo que su movilidad se dio en el centro de México. Me percaté que tanto Cabrera como Álvarez Bravo pertenecieron a una familia de clase alta, a diferencia de Marín y Villaseñor que eran de clase media. En este sentido, es importante preguntarse en el caso de Cabrera y Álvarez Bravo: ¿habrían triunfado como artistas de la primera mitad del siglo XX si hubieran nacido en un entorno de clase trabajadora?

Ahora bien, Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor interactuaron en diferentes disciplinas artísticas, sin embargo, las cuatro estuvieron inmersas de alguna manera en el dibujo y la pintura. Cabrera, Marín y Villaseñor realizaron grabados, siendo la segunda práctica más empleada por el grupo. El grabado llegó a ser una de las técnicas preferidas de muchos artistas mexicanos debido a que se podía tener un tiraje amplio de una obra, y era un excelente recurso para transmitir mensajes.³⁵⁷ De acuerdo con el historiador del arte Fernando Alba Aldave, la gráfica encontró en las Escuelas de Pintura al Aire Libre un impulso renovador, asimismo, las creaciones hechas en las EPAL fueron el antecedente de la nueva gráfica que se realizó en la LEAR, el ¡30-30!, y el Taller de Gráfica Popular,³⁵⁸ grupos en los que intervinieron las cuatro artistas.

La música fue la práctica artística que llevaron a cabo Isabel Villaseñor como compositora e intérprete, y Marín, quien tocó el cello en su juventud. Finalmente, Lola fue la única de las cuatro que realizó fotografía y cine, sin embargo, ambas prácticas se nutrieron de sus conocimientos sobre la plástica, y algunos temas que desarrolló estaban vinculados con el trabajo pictórico de esa época, así como de sus representantes.

Las cuatro artistas se casaron entre 1920 y 1930. De las cuatro, solo Rosario Cabrera no estuvo relacionada sentimentalmente con alguien del medio artístico, Rafael Casillas Arroyave fue un empleado federal. En el caso de Villaseñor y Marín sus profesores se convirtieron en sus esposos, hombres que ya estaban consolidados en el medio artístico. Por su parte, Lola fue fotógrafa y docente una vez que conoció a Manuel. Es importante recordar que Manuel ya tenía conocimientos técnicos y prácticos sobre fotografía cuando conoció a

³⁵⁷ José Luis Pano Gracia, “El Taller de Gráfica Popular: un paradigma del grabado mexicano del siglo XX”, en *Artigrama*, p. 24.

³⁵⁸ Fernando Alba Aldave, “La gráfica mexicana en su periodo renovador de 1907 a 1937”, en *Inventio*, p. 63.

la artista jalisciense, sin embargo, no se convirtió en fotógrafo profesional hasta que llegó de su estancia en Oaxaca a la Ciudad de México en 1927 ya casado con Lola. Asimismo, las fuentes primarias y secundarias informan que Manuel enseñó el oficio a Lola, y que ésta una vez que dejó a Manuel consolidó su carrera profesional. En este sentido, las parejas de las artistas mediaron, consolidaron o por el contrario, no tuvieron relación con las redes que tejieron.

Finalmente, es importante señalar que la tabla muestra lo que Xavier-Guerra llama vínculos modernos, es decir, aquellos grupos a los que por elección propia decidieron unirse las cuatro artistas. Marín, Cabrera y Villaseñor coincidieron en el ¡30-30!, ambas estuvieron presentes en la exposición colectiva que se celebró en abril de 1929 sobre grabados en madera. Por su parte, Lola Álvarez Bravo e Isabel Villaseñor se unieron a la LEAR, sin embargo, las fuentes no arrojaron información sobre alguna colaboración entre estas dos artistas que fuera auspiciada por la liga.

2.Redes de artistas

Una vez establecido lo anterior, es importante comprender que, las redes que generaron las cuatro artistas fueron elaboradas de manera individual y estuvieron mediadas por sus parejas sentimentales, la familia, los amigos y los colegas de trabajo. Para su análisis recurro al argumento de Larissa Adler-Lomnitz acerca de las redes sociales. Ella concuerda con la idea de que “las redes sociales están constituidas en virtud del principio de reciprocidad”.³⁵⁹ Aunque Lomnitz se refiere a “los marginados”, yo sugiero que estos recursos resultan esenciales para cualquier persona.

Por su parte, José Luis Molina, experto en el análisis de redes, expone que por medio de las redes personales se pueden observar interacciones institucionalizadas, es decir, ya sean intercambios entre familiares, de apoyo entre padres e hijos, relaciones entre amigos, jefes y subordinados, entre otros vínculos; “esto en el marco de estructuras sociales preexistentes [...] que las influyen, condicionan o permiten”.³⁶⁰

³⁵⁹ Guillermo de la Peña, “Presentación. Larissa Adler Lomnitz, antropóloga latinoamericana”, en *Redes sociales, cultura y poder. Ensayos de antropología latinoamericana*, p. 7.

³⁶⁰ José Luis Molina, “El estudio de las redes personales: contribuciones, métodos y perspectivas”, en *EMPIRIA* p. 71.

Para su estudio se pueden utilizar dos aproximaciones: la sociocéntrica, la cual explica las propiedades de vínculos existentes entre un grupo de “nodos”³⁶¹ definidos; y la egocéntrica, que parte de los vínculos que se pueden crear a partir de un ego.³⁶² Para los fines de esta tesis me inclinaré a la aproximación egocéntrica. Esto consiste en colocar a ego en el centro, le sigue un núcleo íntimo y denso en relaciones, y finalmente un círculo de conocidos que es disperso.³⁶³

De tal manera que, realizaré para cada artista una “Red personal típica”³⁶⁴ en donde están en el centro Marín, Cabrera, Álvarez Bravo, y Villaseñor; y los nodos que las rodean serán los vínculos artísticos que realizaron con colegas, políticos e intelectuales del momento en la primera mitad del siglo XX, asimismo, integraré a la familia nuclear y extensa porque de alguna manera intervinieron en su quehacer artístico.³⁶⁵

3. Análisis de redes

Entonces, la red personal de cada artista se conforma de cuatro ejes, es decir, los vínculos familiares (dividido en nuclear y extensa), laborales, de amistad y conocidos. Éstos los clasifiqué por la interacción, y los intercambios que se dieron entre los diferentes nodos propiciados por la cercanía.³⁶⁶ Es decir, los vínculos se pudieron generar solo por interacciones, o en otros casos ese acercamiento trascendió al grado del intercambio. Es importante señalar que los nodos o círculos rosados representan a las mujeres y los azules pertenecen a los hombres.

³⁶¹ Alma Liliana Vargas Aguirre, “Redes aristocráticas mexicanas a principios del siglo XX en *Álbum de Damas. Revista quincenal ilustrada* (1907)”, p. 304. Las redes están creadas por nodos que pueden representar personas, grupos, organizaciones, lugares o eventos, y por vínculos. En el caso de este trabajo los nodos son las mujeres artistas.

³⁶² J. L. Molina, *ibidem*, p. 73.

³⁶³ J. L. Molina, *ob. cit.*, pp. 75 y 76.

³⁶⁴ J. L. Molina, *ibidem*, p. 76. Copié el modelo del sociólogo Barry Wellman (1942-2024) sobre la red social de un habitante de East York.

³⁶⁵ Para realizar estos esquemas fue necesario procesar una mayor cantidad de información sobre los vínculos de estas artistas. Para ello realicé una segunda revisión de las biografías y vertí los vínculos una cuatro tablas (anexo 3).

³⁶⁶ Alma Liliana Vargas Aguirre, “Redes aristocráticas mexicanas a principios del siglo XX en *Álbum de Damas. Revista quincenal ilustrada* (1907)”, p. 304. El concepto de cercanía es utilizado algunas veces en el análisis de redes para identificar cuáles “nodos” o artistas, tuvieron “la capacidad de alcanzar el mayor número de relaciones con el menor número de pasos”.

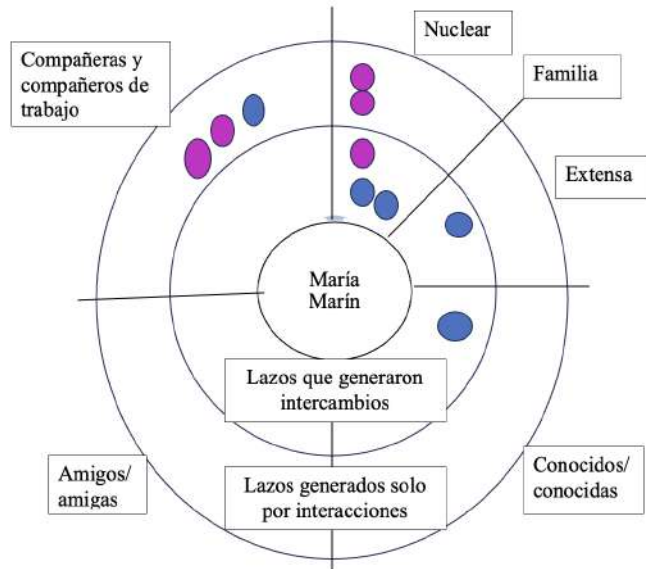


Figura 1. Elaboración propia, *Red personal de María Marín* (2025)

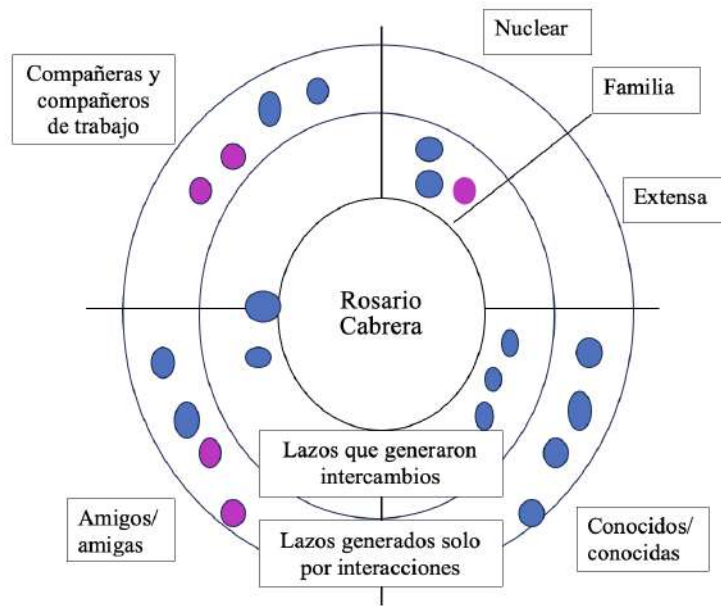


Figura 2. Elaboración propia, *Red personal de Rosario Cabrera* (2025)

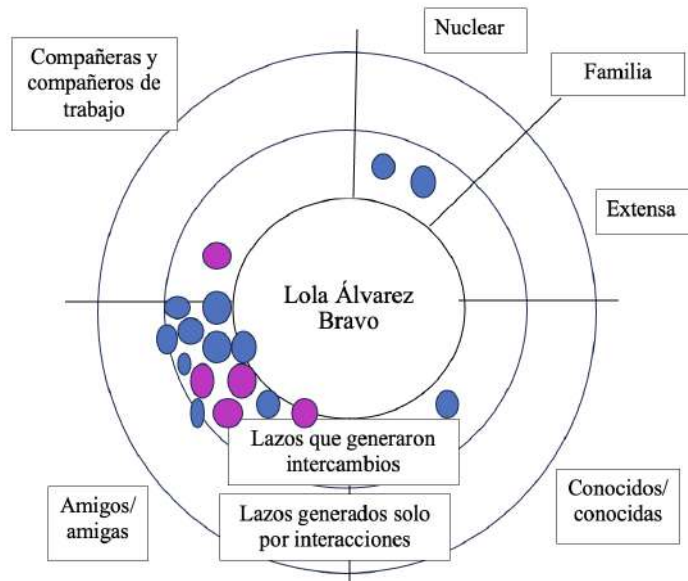


Figura 3. Elaboración propia, *Red personal de Lola Álvarez Bravo* (2025)

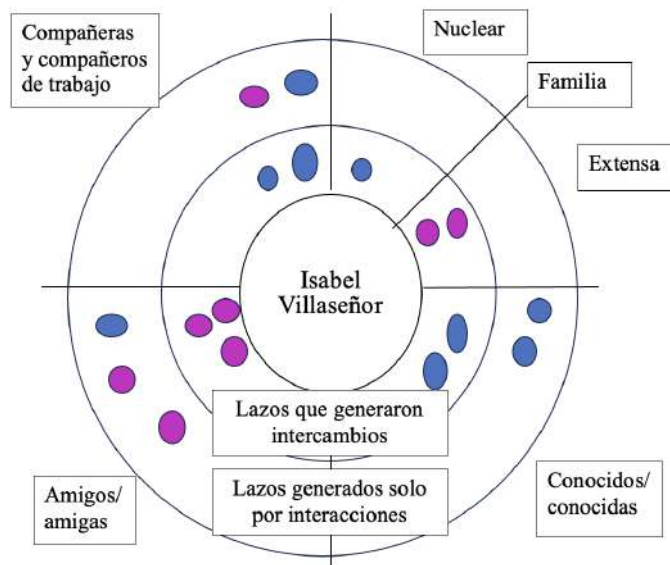


Figura 4. Elaboración propia, *Red personal de Isabel Villaseñor* (2025)

El lazo familiar “constituye el grupo de referencia donde se sitúa la vida de la persona, determinando en cierta medida el estatus, clase social y sobre todo provee de las relaciones sociales básicas, suponiendo a su vez control social, económico y soporte emocional”.³⁶⁷ Las cuatro artistas tuvieron como referentes en sus familias la cuestión artística. El padre de

³⁶⁷ Lilia Bayardo y Gizelle Macías, “Introducción”, en *Redes femeninas en la historia y en la actualidad*, p. 14.

Cabrera fue escultor, y su mamá aficionada al canto. Con respecto a Lola, su padre no practicó ninguna actividad artística, pero sí poseía conocimientos sobre el valor estético de los objetos, debido a su profesión como comerciante de muebles y arte. En los casos de Marín, cuya red tiene mayor cantidad de nodos en esta área, fueron sus hermanas y hermano, y con Villaseñor sus abuelas, quienes contribuyeron en el interés de estas mujeres por las artes y su inserción en este campo. Marín desde joven contó con el apoyo de su hermana Lupe Marín y posteriormente pudo ocupar espacios para exhibir sus pinturas que dirigió su hija Gabriela Orozco. La red que tejió Marín estaba conformada por la misma cantidad de hombres y mujeres.

Algo importante de rescatar aquí es que en los cuatro casos el rol de los padres fue el de proveedor, y las madres eran amas casa. Después de la Revolución mexicana las mujeres y el Estado entablaron una nueva relación, por lo tanto, la situación de Marín, Cabrera, Villaseñor y Álvarez Bravo fue diferente a las de sus progenitoras. Para Mary Kay Vaughan la “modernización del patriarcado” amplió la participación de la mujer en la esfera pública. La modernización llegó en la primera mitad del siglo XX con la adopción de medicinas, vacunas y el rechazo de las curanderas, la hechicería y las yerbas. Estas medidas implicaron la dignificación y la participación cada vez más activa de las mujeres en diferentes sectores del ámbito público, sin erradicar el patriarcado.³⁶⁸

Ahora bien, con respecto al vínculo de amistad, Larissa Adler-Lomnitz señala que, “cualquier fuente de amistad adquiere gran importancia como forma de extender el área de interacción social más allá del círculo inmediato de la familia”.³⁶⁹ Asimismo, las relaciones de amistad con personas influyentes o prestigiosas en el medio artístico propiciaron beneficios para algunas artistas en su desarrollo profesional. En el caso de Lola y Rosario Cabrera fueron quienes más se rodearon de artistas, intelectuales y políticos, después está Villaseñor y finalmente Marín. Tanto hombres como mujeres de la época tuvieron relevancia para el desarrollo de las actividades profesionales como se puede observar en los cuatro esquemas de redes, sin embargo, resaltan los casos de Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor.

³⁶⁸ Mary Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930- 1940*, p. 78. María Teresa Fernández Aceves, *Mujeres en el cambio social en el siglo XX mexicano*, p. 25.

³⁶⁹ Larissa Adler-Lomnitz, “El compadrazgo, reciprocidad de favores en la clase media urbana de Chile”, en *Redes sociales, cultura y poder. Ensayos de antropología latinoamericana*, p. 15.

Cabrera tuvo una relación de amistad y laboral muy cercana con Ramos Martínez, al grado de que éste le ofreció dirigir los planteles de la Escuela al Aire Libre de Los Reyes, Coyoacán y la de Cholula, Puebla. Asimismo, Lola Álvarez Bravo mantuvo una relación cercana con Diego Rivera. Los intercambios a nivel intelectual y práctico entre estos artistas resultaron benéficos para ambas partes. También se puede observar en la red de Lola una mayor concentración de nodos en el área de “amigos y amigas” con los que hubo intercambios a nivel profesional, es decir, éstos le ayudaron en más de una ocasión, y quizá contribuyeron de manera significativa para que Lola estuviera activa profesionalmente hasta después de la primera mitad del siglo XX.

Por su parte, Villaseñor fue la artista que más entablo relaciones de amistad con mujeres. Beloff participó con ella en una exposición de la LEAR, sostuvieron comunicación por muchos años y fue testigo de su matrimonio con Fernández Ledesma. Con Lola también entabló una estrecha relación que se caracterizó por la reciprocidad y las colaboraciones entre ambas. Finalmente, con María Izquierdo llegó a participar en diversas exposiciones, y según las memorias de la originaria de San Juan de los Lagos, había una amistad que se formó desde que eran estudiantes de pintura.³⁷⁰

Finalmente en las secciones de “compañeras y compañeros de trabajo” y “conocidas y conocidos”, consideré aquellas personas con las que interactuaron las cuatro artistas en alguna exposición o proyecto. En el caso de María Marín identifiqué un solo vínculo, este fue con Jean Charlot, quien editó la publicación del libro “Los pequeños grabadores” con Carlos Orozco Romero. El grupo de conocidos y compañeros de trabajo de Rosario Cabrera estuvo conformado por sus profesores de la ENBA, Gemán Gedovius, Saturnino Herrán y Leandro Izaguirre, así como aquellos personajes importantes que asistieron a alguna inauguración de sus exposiciones organizadas con trabajos de los alumnos de las EPAL, por ejemplo, el entonces secretario de Educación Pública, Ezequiel Padilla o Moisés Sáenz, subsecretario de Educación Pública. Con Lola fue más complejo identificar aquellas personas conocidas o compañeras de trabajo, porque las fuentes eran muy específicas respecto al

³⁷⁰ "La 'autobiografía' de María Izquierdo ", Museo de Arte Moderno, Fondo María Izquierdo, Rubro 1. Documentación, 1.3 Documentación de actividad (Escritos por María Izquierdo) 1934-1951, Sobre 42,1953, f. 54. María Izquierdo recuerda que Isabel Villaseñor estudió con ella en la Escuela Nacional de Bellas Artes, sin embargo, no encontré documentos que corroboren esta información.

apoyo que tanto artistas como intelectuales de la época le proporcionaron. Asimismo, al realizar diversas actividades en el ámbito cultural como curadora, organizadora y dueña de galerías, pudo generar vínculos de amistad y laborales que fueron difíciles de colocar en el esquema realizado.

Finalmente, con Villaseñor detecté una amplia gama de actividades que realizó con sus vínculos laborales y de conocidos. Estos van desde una colaboración con Alfredo Zalce para la realización de un mural en una escuela de Ayotla, la relación poco cercana con Rivera,³⁷¹ y la participación que tuvo con Aurora Reyes en una exposición de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

4. Conclusiones

Este análisis muestra la cambiante naturaleza de las redes personales de cada artista en el contexto de la postrevolución, así como las diferentes prácticas y experiencias utilizadas para adaptarse a las circunstancias del momento, ya sea fortaleciendo los vínculos con el Estado postrevolucionario, en el caso de Villaseñor, o en la ampliación de nuevos contactos que propiciaron una sólida profesión, como fue el caso de Lola Álvarez Bravo, Marín Marín y Cabrera

Para estructurar y entender cómo se crearon las redes, en un primer momento organicé y clasifiqué la información de las biografías elaboradas en el capítulo tres. Fue importante utilizar el método prosopográfico, porque me permitió ver con mayor claridad las características del grupo y hacer las comparaciones pertinentes. Me percaté que, aunque las cuatro artistas son contemporáneas, sus vivencias estuvieron marcadas por la conformación de sus familias, la profesión de sus padres, y parientes cercanos, así como de su incursión en las artes, y las diversas prácticas que desarrollaron.

Cada una estableció sus propias redes, y esto les sirvió para coincidir en algunos casos. Pero también estas redes funcionaron como soporte para entablar algún vínculo por medio de sus parejas como fue el caso de Marín y Orozco, Lola y Manuel, y Villaseñor con Fernández Ledesma; entre hermanas como María Marín con Lupe Marín o entre amigas, como Lola y María Izquierdo, o Villaseñor y Angelina Beloff.

³⁷¹ En la documentación que leí no se menciona ningún acercamiento con Rivera, el artista sólo escribió una crítica con motivo de la clausura de la primera exposición individual de la artista tapatía

CONCLUSIONES GENERALES

Reconstruir las biografías de María Marín, Rosario Cabrera, Isabel Villaseñor y Dolores Marínez de Anda implicó realizar un exhaustivo trabajo de archivo, revisar cuidadosamente las fuentes que encontré, devorar textos y pulir mi escritura para narrar de una manera clara y amena las vidas de estas cuatro mujeres.

Elaborar biografías de mujeres siempre será un reto, por las posibles dificultades que se pueden enfrentar para reconstruir sus diferentes períodos de vida, así como sus actividades públicas. En los casos de María Marín y Rosario Cabrera desconocía si había elementos suficientes para relatar sus vivencias personales y profesionales y, aun así, decidí aventurarme en la práctica biográfica.

En ningún momento ha sido mi intención abordar a Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor como víctimas de la sociedad en que vivieron. Por el contrario, por medio de la historia del arte feminista, las posibilidades que me ofreció el concepto de red, el de conciencia femenina, y la herramienta prosopográfica, reconstruí las vidas de estas cuatro mujeres en donde resalté sus prácticas y experiencias familiares, culturales y políticas, asimismo, vicibilicé la agencia de cada una, misma que forjó su quehacer artístico.

En el proceso de reconstrucción el objetivo fue identificar las prácticas, experiencias y redes que formaron con otros personajes de la época para comprender su alcance profesional. Por lo tanto, traté de buscar la mayor cantidad de fuentes (primarias y secundarias) que me dieran pista sobre esto. El número de documentos que encontré varió entre ellas, por lo que consideré que, incluso la ausencia o abundancia de fuentes decía mucho sobre las diferentes dinámicas que generaron las artistas con las instituciones públicas y privadas. Mientras que las redes que estableció Marín en su mayoría fueron familiares y las fuentes que encontré fueron pocas; las que generó Lola Álvarez Bravo estaban más vinculadas con el Estado y artistas de la época, y de ella había bastante información.

En el Capítulo uno desarrollé el apartado teórico-metodológico, el cual fue fundamental para la estructura de esta tesis. La historia del arte feminista es el eje central y se complementa a la perfección con el concepto de red. En este sentido, estudiar a las cuatro artistas bajo la lente de la investigación feminista implicó diversas acciones que fueron desde cuestionar mi propia escritura, y enfrentarme con la dificultad de desaprender la historia del arte como se me había mostrado. En cierta medida, me apegué a los postulados teóricos de

Griselda Pollock y Eli Bartra, quienes ponen énfasis sobre el registro de la actividad artística femenina, sus experiencias, alianzas y negociaciones.

En el Capítulo dos revisé lo que significaba ser artista y mujer a finales del siglo XIX y principios del XX. Me percaté que todas las mujeres debían seguir ciertos patrones de conducta relacionados con el “deber ser” y vinculados con una educación de buenos modales. En el caso de las clases sociales altas debían practicar algún tipo de arte. Entonces, las mujeres que pintaban o tocaban el piano eran llamadas artistas, lo que me llevó a considerar que este término estaba mediado no solo por el género, sino también por la clase social y el estatus económico. Si bien, hombres y mujeres de las clases altas podían ser llamados artistas, fueron en realidad los varones quienes eran considerados profesionales en la materia, y las mujeres eran aprendices sin la aspiración de vender sus cuadros. Mientras ellas necesitaron representarse con sus aditamentos de pintura, ellos los eliminaron.

Con respecto a las primeras mujeres artistas, se podría decir que poseían una conciencia femenina, debido a que su obra no excedía lo esperado por ellas, sin embargo, propusieron y generaron estrategias para que su arte fuera conocido por el público. El ingreso de las mujeres a la ENBA, y los cambios que vinieron después de la Revolución mexicana propiciaron una mejora para aquellas artistas que nacieron a principios del siglo XX, como Marín, Cabrera, Villaseñor y Álvarez Bravo.

En un principio contemplamos, mi director de tesis y yo, realizar las biografías de cinco mujeres: Rosario Cabrera, María Marín, Isabel Villaseñor, Lola Álvarez Bravo y María Izquierdo. Al final decidimos optar solo por cuatro, y dejar a María Izquierdo fuera de la investigación, debido al tiempo que implicaba la elaboración de su biografía, asimismo, consideramos la gran cantidad de trabajos que se han realizado sobre la artista originaria de San Juan de los Lagos.³⁷² Si bien, de las cuatro mujeres Lola es la más famosa y ya se ha escrito mucho sobre ella, la mayoría de los textos que existen exaltan su labor como fotógrafa y su relación con Manuel Álvarez Bravo, y no sus múltiples actividades que desarrolló al interior de la esfera artística y cultural de la primera mitad del siglo XX. Por lo tanto, en el

³⁷² Solo por mencionar algunos trabajos: Deffebach, Nancy, *María Izquierdo & Frida Kahlo. Challenging visions in modern Mexican art*, Austin, Texas, Universidad de Texas, 2015. Deffebach, Nancy, “María Izquierdo: arte puro y mexicanidad”, en *Co-herencia*, vol. 15, núm. 29, julio-diciembre, 2018, pp. 13-36. Lebec, Anne, “María Izquierdo: una aproximación metafísica”, en *Estudios Jaliscienses*, núm. 81, agosto, 20120, pp. 38-55. Lozano, Luis-Martín, *María Izquierdo: una verdadera pasión por el color*, Guadalajara, Editorial Océano, 2002.

capítulo tres me enfoqué en reconstruir las vidas de Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor intentando mostrar facetas poco conocidas sobre sus vidas. Mi intención fue apegarme a las fuentes primarias: documentos del registro civil, cartas, oficios y prensa, para relatar y entretrejer sus carreras artísticas con sus vidas privadas.

Comprendí que el ingreso de estas mujeres a las instituciones artísticas fue muy importante. Primero, porque ahí se educaron de manera formal en sus diferentes prácticas. Fue en estos lugares en donde obtuvieron las herramientas indispensables para competir con sus colegas varones. Segundo; al interior de las escuelas generaron vínculos con pintores reconocidos (maestros y alumnos) que sirvieron para la creación de redes laborales. Como se pudo ver no en todos los casos ocurrió esto, Lola Álvarez Bravo fue la excepción en este grupo, quien no estudió con los artistas de la época, sin embargo, sí coincidió con ellos una vez que se volvió profesional de la fotografía y en otras áreas.

Una de las preguntas que me planteé al principio de esta tesis fue ¿en qué medida las mujeres que estudio se apegaron al ideal femenino de principios del siglo XX y cómo esto influyó en la construcción de redes? Me percaté que, el ideal femenino de la primera mitad del siglo XX tuvo diversos matices, los cuales se pueden apreciar a lo largo de esta investigación. Éste se construyó con rezagos de las prácticas que realizaban las mujeres de clase alta a finales del siglo XIX, es decir, tocar el piano o tomar el té por ejemplo, eran cuestiones que se les enseñaron a las niñas y jóvenes como Lola Álvarez Bravo. Sin embargo, Lola no comulgó con estas ideas de feminidad. Por otra parte, la construcción de la feminidad también se vio influenciada por las modas que se impusieron en las décadas de 1920 y 1930. Las mujeres decidieron vestir de cierta manera, ya sea con atuendos tradicionales o con cabello corto y ropa holgada como *Las pelonas*. Villaseñor optó por un estilo tradicionalista, sin embargo, su actividad pública pertenecía más al de una mujer con ideas modernas.

Cabrera y Marín adoptaron de alguna manera el ideal femenino del siglo XIX, fueron mujeres cultas que estudiaron artes, Cabrera pintura y Marín música. Sin embargo, su trabajo lo transformaron en una profesión, y pronto fueron adquiriendo diversas herramientas para realizar obras que no se consideraban “femeninas”, como los grabados. Lo destacable aquí es que las cuatro artistas se enfrentaron a un México en el que la norma seguía dictando que la mujer debía permanecer en lo privado. Marín, Cabrera, Álvarez Bravo y Villaseñor

subvirtieron esa norma y buscaron la manera de negociar su entrada al mundo artístico masculinizado.

A lo largo del capítulo tres abordé las diferentes obras de las artistas. Éstas van desde grabados, óleos, fotografías y corridos. La variedad de temas y técnicas que nos ofrecieron no solo muestran su capacidad para aprender, también son la evidencia del conocimiento que tenían sobre los materiales con los que trabajaron, así como de la apertura que había para moverse en diferentes áreas del arte. Por otra parte, las cuatro mujeres fueron vanguardistas no solo en las técnicas y temas de sus obras, también en sus métodos de enseñanza como lo hizo Rosario Cabrera, al ofrecer a sus alumnos libertad para pintar, sacarlos del aula y apenas orientarlos bajo ciertas perspectivas técnicas.

Al hacer el análisis de las obras utilicé el concepto de conciencia femenina y feminista. Éstos me ayudaron a comprender que, en los casos de las cuatro mujeres, a diferencia de sus antecesoras, ellas se interesaban por la modernidad y sus beneficios para las de su género (Marín), enaltecían la figura femenina (Lola Álvarez Bravo) y hacían denuncias concretas sobre la violencia de género (Villaseñor). Las artistas utilizaron las herramientas que tuvieron y ofrecieron una postura de la que son conscientes y debe evidenciarse.

En el capítulo cuatro analicé las redes que generaron las cuatro artistas. Esto lo hice principalmente porque existen pocos trabajos que aborden estos vínculos entre los diversos agentes culturales. En un principio argumenté que las redes se construyeron entre las cuatro mujeres, y esto les sirvió para abrirse espacios en el ambiente artístico. El realizar el análisis de las redes sirvió para darme cuenta que si bien, coincidieron en algunos momentos, cada una elaboró sus propias estrategias, y desde sus trincheras crearon vínculos que, efectivamente, les ayudaron a tomar un impulso importante en sus carreras profesionales. En algunos casos esto fue más evidente, como con Lola Álvarez Bravo, quien fue de las mujeres que más colaboró con diversos artistas y quien más alcance laboral tuvo a lo largo de su vida.

Para realizar los esquemas de redes fue importante en un primer momento hacer las biografías, y posteriormente la prosopografía. Entonces, la tesis sigue una línea que va desde los antecedentes de las mujeres artistas, es decir, los cambios que hubo en la mentalidad a finales del siglo XIX sobre lo femenino, la entrada de las cuatro mujeres biografiadas al ámbito artístico, y las redes que crearon y posibilitaron esa entrada.

Finalmente, considero importante seguir investigando a las mujeres que estuvieron en el ámbito cultural. Esta tesis no solo mostró la vida de cuatro artistas, también evidenció otros nombres poco escuchados y la labor de mujeres que estuvieron inmersas en la esfera artística. Por lo tanto, espero que estudios futuros sigan profundizando en las biografías y obras de estas mujeres. Las artistas mexicanas fueron y son indispensables para comprender la historia del arte en México.

FUENTES PRIMARIAS

-Archivos y bibliotecas

Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP)

Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara

Base de datos FamilySearch

Biblioteca Ángeles Espinosa Yglesias

Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM

Biblioteca Michael W. Mathes del Colegio de Jalisco

Fondo María Izquierdo del Museo de Arte Moderno (MAM)

Hemeroteca Nacional Digital de México-UNAM

Hemeroteca Digital de *El Informador*

International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICCA)

-Documentos

Brozete, [Lines], “Después del Domingo”, en *El Informador*, Guadalajara, 22 de octubre de 1917, p. 2.

“Carlos Orozco Romero”, Guadalajara, Jalisco, México registros, de *FamilySearch.org*, imagen 72 de 215, Archivo del registro civil del estado de Jalisco.

“Cronología biográfica complementaria”, en *carpeta de investigación de Lola Álvarez Bravo*, Archivo Cenidiap, clave ABD/60, fotografía jalisciense.

“De la sociedad tapatía. Hogar de duelo”, en *El Informador*, Guadalajara, 15 de mayo de 1922, p. 5.

“De la sociedad tapatía. De la capital de la República”, en *El Informador*, Guadalajara, 2 de septiembre de 1922, primera sección, p. 7.

“De la sociedad tapatía. Para la capital de la República”, en *El Informador*, Guadalajara, 22 de abril de 1930.

Dr. Atl., “Dr. Atl. El paisaje, un ensayo”, Ciudad de México, octubre de 1933, pp. 1-16.

El cronista de arte, “Nuestras artistas opinan sobre la estética de los sentidos”, en *El Informador*, 22 de octubre de 1917, p. 2.

El cronista de arte, “Nuestras artistas opinan sobre la estética de los sentidos”, en *El Informador*, 29 de octubre de 1917, p. 2.

“Exámenes en la Academia de Instrumentos de Arco del Maestro Peredo”, en *El Informador*, Guadalajara, 13 de abril de 1918, p. 2.

- Guadalupe Zuno, José, “La exposición de Amado de la Cueva, según una crónica de 1918”, en Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, Fondo José Guadalupe Zuno, pp. 1-5.
- La redacción, “A los maestros de instrucción pública”, en *La Escuela Moderna*, México, 15 de octubre de 1889.
- Lomelí, Víctor Hugo, “Agenda de la Cultura. Artes plásticas”, en *El Informador*, Guadalajara, 30 de abril, 1967, p. 4-A.
- “María Guadalupe Marín Preciado”, San Miguel Arcángel Cuauhtémoc, Ciudad de México, en *FamilySearch.org*, Registro Civil.
- “María Marín”, México, Distrito Federal, 1832-2006, de *FamiliSearch*, imagen núm. 04565, Registro Civil.
- “Notas de educación”, en *El Informador*, Guadalajara, 15 de noviembre de 1922, p. 7.
- Rivera, Diego, et al. “Protesta. De los artistas revolucionarios de México”, fondo reservado de la biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, 1928, p. 1.
- Secretario del Departamento. Encargado del Despacho, “Se le nombra Director de la Biblioteca Pública a Amado de la Cueva”, en Archivo Histórico de la Universidad de Guadalajara, Fondo Instituciones Educativas de Jalisco, p. 1.
- The Associated Press, “En el país vecino elogian actitud del gob. Mexicano por haber subvencionado a los artistas pintores Diego Rivera y Carlos Orozco”, en *El Informador*, Guadalajara, 2 de diciembre, 1933, p. 1.
- “Un concurso de Bellas Artes. Ha sido convocado por el ejecutivo del Estado, para formar parte de las fiestas patrias”, en *El Informador*, Guadalajara, 18 de agosto de 1922, p. 1.
- Wright de K., Laureana, “Mateana Murguía de Aveleyra”, en *Violetas del Anáhuac*. Periódico literario, México, 1 de julio de 1888, pp. 1 y 2.
- Zuno, José Guadalupe, *Anecdotario del Centro Bohemio. Año de las artes plásticas en Jalisco*, Guadalajara, 1964.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler-Lomnitz, Larissa, “Supervivencia en una barriada en la ciudad de México”, en *Redes sociales, cultura y poder. Ensayos de antropología latinoamericana*, México, FLACSO México, 2012.
- Adler-Lomnitz, Larissa, “El compadrazgo, reciprocidad de favores en la clase media urbana de Chile”, en *Redes sociales, cultura y poder. Ensayos de antropología latinoamericana*, México, FLACSO México, 2012.
- Alarcón Olguín, Víctor, “Política, educación y cultura porfirianas: un falso intento de modernidad”, en *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, núm. 2, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, pp. 257-278.
- Alba Aldave, Fernando, “La gráfica mexicana en su periodo renovador de 1907 a 1937”, en *Inventio*, vol. 12, núm. 12, julio-octubre, 2016, pp. 59-65.
- Alvarado, Lourdes, *Educación y superación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright. Transcripción y estudio introductorio. Cuadernos del archivo histórico de la UNAM 19*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Alvizo Carranza, Cristina, “Adelaida Torres Astey y la educación comercial para señoritas en Guadalajara”, en *Estudios Jaliscienses*, núm. 137, México, agosto, 2024, pp. 5-19.
- Alvizo Carranza, Cristina, “Modernas y transgresoras, las pelonas tapatías en la década de 1920”, en *Red Iberoamericana de Historiadoras*, Departamento de Historia y Antropología de la Universidad de Sonora, Conferencia virtual, 21 de octubre de 2020.
- Archivo General de la Nación, “#AGNRecuerda a Adela Formoso de Obregón Santacilia, la mujer que levantó universidades para las mujeres mexicanas”, en <https://www.gob.mx/agn/articulos/agnrecuerda-a-adela-formoso-de-obregon-santacilia-la-mujer-que-levanto-universidades-para-las-mujeres-mexicanas?idiom=es> (último acceso: 27 de abril de 2025).
- De la Peña, Guillermo, “Presentación. Larissa Adler Lomnitz, antropóloga latinoamericana”, en Larissa Adler-Lomnitz (autora), *Redes sociales, cultura y poder. Ensayos de antropología latinoamericana*, México, FLACSO México, 2012.
- Bartra, Eli, “Acerca de la investigación y la ideología feminista”, en Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo, coords., *Investigación feminista. Epistemología*,

metodología y representaciones sociales, México, UNAM, Colección debate y reflexión, 2012.

Bartra, Eli, *Desnudo y Arte*, Bogotá, Ediciones desdeabajo, 2017.

Bayardo, Lilia y Guadalupe Macías, *Redes femeninas en la historia y en la actualidad*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 2021.

Bazant, Mílada, coord., *Métodos, metodologías y enfoques*, Estado de México, El Colegio Mexiquense, 2013.

Bertrand, Michel, “Introducción. La prosopografía y las relaciones sociales en el México colonial”, en *Grandeza y miseria del oficio: Los oficiales de la Real Hacienda de la Nueva España, siglos XVI y XVII* [en línea]. México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2011.

Biblioteca Digital Mexicana A.C., “Cartas Histórico-Geográficas Mexicanas. La invasión norteamericana. 1846-1848”, en <http://bdmx.mx/documento/invasion-norte-americana-1846-1848> (último acceso: 16 de diciembre de 2024).

Birrell, Rebecca, “Las mujeres artistas que reivindicaron radicalmente la naturaleza muerta”, 2021, en https://artuk-org.translate.google/discover/stories/the-women-artists-who-radically-reclaimed-still-life?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc (último acceso: 3 de marzo de 2025).

Buelna Serrano, María y Lucino Gutiérrez Herrera, “Reelección: política cotidiana en los tiempos de Don Porfirio” en Luisa Martínez Leal, comp., *El porfiriato*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2006.

Buseta, Crsitina, “Investigación histórica. El método prosopográfico”, en *Xerealoxia.org. Investigando a historia familiar en Galicia*. Consultado el 12 de marzo de 2023. https://xenealoxia.org/como-investigar/1920-investigacion-historica-metodo-prosopografico#google_vignette

Camacho Becerra, Juan Arturo, “Arte y simulación: imágenes de las clases populares en Guadalajara durante el porfiriato”, en *Letras Históricas*, núm. 2, México, primavera-verano, 2010, pp. 157-185.

Camacho Becerra, Juan Arturo, *Las tareas del artista. Enseñanza y práctica del dibujo en jalisco (1790-1900)*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 2015.

- Camacho Becerra, Juan Arturo, “Síntomas de la vanguardia”, en *Estudios Jaliscienses*, núm. 38, México, noviembre, 1999, pp. 48-67.
- Cano, Gabriela, “El feminismo y sus olas”, en *Letras libres*, México, Noviembre, 2018, pp. 17-21.
- Cano, Gabriela, “Mas de un siglo de feminismo en México”, en *Sujetos e identidades*, Gobierno del Estado de León, pp. 345-360.
- Chassen López, Francie, “Mitos, mentiras y estereotipos: el reto de la biografía feminista”, en Milada Bazant, coord., *Métodos, metodologías y enfoques*, pp. 149-178, Estado de México, El Colegio Mexiquense, 2013.
- Chabela Villaseñor. Perfil de una época*, Cat. de exp. México, Editores/ Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas, 1999.
- Colección Andres Blaisten, “Rosario Cabrera, 1901-1975”, en <https://museoblaisten.com/Artista/78/Rosario-Cabrera> (último acceso: 10 de marzo de 2025).
- Comisarenco Mirkin, Dina, *Eclipse de siete lunas. Mujeres muralistas mexicana*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, Artes de México, UNAM, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017.
- Comisarenco Mirkin, Dina, “Pinceles gubias contra la violencia de género: Frida Kahlo, Isabel Villaseñor, Aurora Reyes y María Izquierdo”, en *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, núm. 60, julio-diciembre, 2024, pp. 181-213.
- CNDH México, “Primera Convención Feminista sobre los Derechos de la Mujer en EEUU”, en <https://www.cndh.org.mx/noticia/primer-convencion-feminista-sobre-los-derechos-de-la-mujer-en-eeuu#:~:text=el%2019%20al%2020%20de,más%20activos%20y%20prominentes%20abolicionistas>. (último acceso: 19 de noviembre de 2023).
- Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (Coords.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana, CONACULTA-FONCA, 2001.
- Cordero, Karen, “La nacionalización de la vanguardia y el arte mexicano moderno”, en *Los Modernos*, Cat. de exp., México/ Francia, INBA, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte Iberoamericana, Musée Des Beaux-Arts de Lyon, 2015.
- Cortina, Leonor, *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, Cat. de exp., México, Museo Nacional de San Carlos, INBA, 1985.

- Cuadriello, “La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo”, en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, eds., *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Madrid, Fomento Cultural Banamex, El Viso, 2014.
- Donahue-Wallace, Kelly, “El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España, 1783-1810”, en *Tiempos de América*, núm. 11, España, Universitat Jaume I: Centro de Investigaciones de América Latina, 2004, pp. 49-61.
- Dosse, François, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Durand, Jorge, “Jalisco: un siglo auestas. Balance demográfico”, en Fernando Martínez Réding, coord., *Jalisco en el umbral del siglo XXI*, pp. 9-20, Guadalajara, Farmacias Guadalajara, Impre-Jal, 1999.
- El retrato mexicano contemporáneo*, Cat. de exp. México, Editores/Museo Nacional de Arte Moderno, Departamento de Artes Plásticas, INBA, Secretaría de Educación Pública, 1961.
- Escalante Fernández, Carlos, “Las cartillas de alfabetización de la campaña de 1944-1946 en México”, en *Revista Mexicana de Historia de la Educación*, núm. 1, México, 2013, pp.155-162.
- Espinosa Campos, Eduardo, “Rosario Cabrera y la pasión por la enseñanza”, 6 de septiembre de 2017, en <https://piso9.net/rosario-cabrera-y-la-pasion-por-la-ensenanza/> (último acceso: 10 de marzo de 2025).
- Estrada López, Ursula Tania, “De cántaros y amores en el México decimonónico: La Papanteca de Luz Osorio”, en *Caiana*, núm. 7, segundo semestre, 2015, pp. 10- 26.
- Estrada López, Ursula Tania, “El ingreso de mujeres a las academias de arte de Brasil y México: un panorama comparativo”, en *19&20*, núm. 2, Río de Janeiro, julio - diciembre, 2015.
- Exposición de Pintores Jaliscienses. Ciclo Cultural de Jalisco*, Cat. de exp. Ciudad de México, Editores/ Palacio de Bellas Artes, 1944.
- Ferrari, Marcela, “Prosopografía e historia política”, en *AntiTesis*, vol. 3, núm. 5, México, enero-junio, 2010, pp. 529-550.
- Fernández Aceves, María Teresa, *Mujeres en el cambio social en el siglo XX mexicano*, México, Siglo veintiuno editores, 2014.

- Fernández Aceves, María Teresa, “Voces y silencios de mujeres en política”, en Mílada Bazant, coord., *Métodos, metodologías y enfoques*, pp. 179-197, Estado de México, El Colegio Mexiquense, 2013.
- Fernández Barranco, Alicia y María Villanueva Fernández, “Clara Porset y Lola Álvarez Bravo. Una alianza clave en la difusión de la tradición y modernidad mexicanas”, en *Res Mobilis*, núm. 18, vol. 13, México, 2024, pp. 175-199.
- Ferrer, Elizabeth, *Lola Álvarez Bravo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, TURNER, 2006.
- Fomento de las Artes de Jalisco, “María Marín”, en <https://www.fomentar.com/Jalisco/Enciclopedia/data/0548.html> (último acceso: 3 de marzo de 2025).
- Fregoso Centeno, Anayanci, “Infancia y maternidad después de la Revolución: sus imágenes y representaciones a través de un diario tapatío (1917-1943)”, en *Nueva época*, núm. 11, enero-junio, 2009, pp. 163-192.
- Fuente Rojas, Elizabeth, “Mujeres artistas en la Academia de San Carlos”, México, ENAP-UNAM, 1990.
- Galeana, Patricia, “La historia del feminismo en México”, en Francisco Ibarra Palafox, Pedro Salazar Ugarte y Gerardo Esquivel, coord., *Cien ensayos para el centenario. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, tomo 1: Estudios históricos*, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Instituto Belisario Domínguez, México, 2017.
- Galván Lafarga, Luz Elena, “Hacia la formación del sistema educativo mexicano: 1867-1910”, en *Derecho a la educación*, Ciudad de México, Secretaría de Gobernación, Secretaría de Cultura, INEHRM, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2016.
- García Fernández, Estrellita, “Introducción. La enseñanza de las artes”, en *Estudios Jaliscienses*, núm. 83, México, febrero, 2011, pp. 3-6.
- García Germeros, Pilar, “Alfredo Ramos Martínez y La Academia Nacional de Bellas Artes (1910-1920)”, en *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, pp. 33-60, Ciudad de México, El Museo, 1992.

- Garrido-Rodríguez, Carmen, “Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las ‘olas’”, en *Investigaciones Feministas*, vol. 12, núm. 2, Salamanca, 2021, pp. 483-492.
- Gómez del Campo Carmen y Leticia Torres, “Isabel Villaseñor y Frida Kahlo: dos rostros de la mexicanidad”, en *Piso9. Investigación y archivo de artes visuales*, julio, 2024, Cenidiap/INBAL.
- González Casillas, Magdalena, “La mujer y el quehacer literario en el Jalisco del siglo XIX”, en Lourdes Celina Vázquez Parada y Darío Armando Flores Soria, coords., *Mujeres jaliscienses del siglo XIX. Cultura, religión y vida privada*, Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, México, 2018.
- González, María Berenice y Salma Eleni Villarreal Ibarra, “Una tapatía olvidada: Lupe Marín a través de sus contemporáneos”, en *Vuelo libre. Revista de historia*, num. 8, México, julio-diciembre, pp. 51-61.
- González Matute, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centro Populares de Pintura*, Colección Artes Plásticas, Serie Investigación y Documentación de las Artes, México, CENIDIAP, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, 1987.
- González Matute, Laura, coord., *30-30. Contra la Academia de Pintura 1928*, Ciudad de México, Museo Nacional del Arte, INBA, 1993.
- González, Raúl Eduardo, “Ótro ratito más’: la creación de valonas en los concursos de música y danza tradicionales”, en *Revista de literaturas populares*, núm. 2, julio-diciembre, 2001, pp. 135-146.
- González Santana, Ricardo, *Escritos sobre arte de artistas mexicanas del siglo XX. Recursos didácticos sobre arte mexicano para el curso de filosofía II. Proyecto INFOCAB PB400224*, México, UNAM, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Sur, 2024.
- Guerra, Francisco-Xavier, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución Tomo II*, traducción de Sergio Fernández Bravo, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo, “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”, en *Historia Mexicana*, núm. 2, México, octubre-diciembre, 2003, pp. 341-390.

- Hernández Correa, Jacquelin Jehiely, “El papel de las maestras en el periodo revolucionario”, en https://www.inehrm.gob.mx/work/recursos/ExpedientesDigitales/DOCS_086/expediente_el_papel_delas_maestras_enel_periodo_revolucionario.pdf (último acceso 18 de febrero de 2025).
- Hernández Flores, Fabiola, “Arte, industria y publicidad: La Tolteca, 1931”, en *Alquimia*, núm. 56, 2017, pp. 66-77.
- Hijar Serrano, Alberto, *Frentes, coaliciones y talleres.*, Ciudad de México, Conaculta, INBA, Cenidiap, Fonca, Casa Juan Pablos, 2007.
- Illán Martín, Magdalena, “Artistas mexicanas en el París de fin de siècle. Hacia la visibilización del talento creativo femenino”, en Isabel Fraile Martín, Magdalena Illán Martín (coord.), *Arte, identidad y cultura visual del siglo XIX en México*, Colección La Fuente, BUAP, Puebla, 2023.
- Jaiven, Ana Lau, “La historia de las mujeres. Una nueva corrientes historiográfica”, en Patricia Galeana, coord., *Historia de las mujeres en México*, pp. 19-42, Ciudad de México, INEHRM, Secretaría de Educación Pública, 2015.
- Lagarde, Marcela, *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, España, horas y HORAS, 1997.
- Lee, Hermione, *Biography: A Very Short Introduction*, Nueva York, Oxford University Press, 2013.
- Márquez Carrillo, Jesús, “Recuerdo, recordamos. Historia de Valentina, una mujer singular de Puebla, 1910-1945”, en Sarahí Lay Trigo, Susana Carbajal Vaca y Arturo Chamorro, coords., *La huella sensible del pasado. Pasado y memoria en el arte y la cultura*, pp. 45-66, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2020.
- McNeill, J.R. y William H. McNeil, *Las redes humanas. Una historia global del mundo*, España, Crítica Barcelona, 2004.
- Molina González, José Luis, “El estudio de las redes personales”, en *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, núm. 10, España, Universidad Nacional de Educación a Distancia, julio-diciembre, 2005, pp. 71-105.
- Muñiz, Elsa, “Las ‘pelonas’: una imagen de modernidad del siglo XX mexicano”, en http://bvirtual.ucol.mx/descargables/856_pelonas.pdf (último acceso: 27 de marzo de 2025).
- Murillo-Godínez, Guillermo, “Rafael Lucio Nájera (1819-1886)”, en *Medicina Interna de México*, núm. 34, México, septiembre-octubre, 2018, pp. 771-779.

- Museo Kalusz, “María Marín”, en <https://exposiciones.museokaluz-apps.com/piezas/kaluz-e11-b9> (último acceso: 3 de marzo de 2025).
- Nazario Hernández, Karina, *La fotografía mexicana desde el enfoque de la mujer contemporánea: el caso de Lola Álvarez Bravo. Reportaje*, México, 2004, Tesis, UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Campus Aragón.
- Noriega, Andrea, “La presencia de las mujeres en las artes en México. Oportunidades y exclusiones”, en *Diplomado de mujeres pintoras en México*, la Academia Mexicana de Historia/Museo Franz Mayer, Conferencia virtual, 1 de junio de 2022.
- Orellana Trinidad, Laura, *Hermila Galindo: una mujer moderna*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura, Programa Nacional de la Mujer, 2001.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, Ciudad de México, Planeta/Joaquín Mortiz, Conaculta, 1970.
- Pano Gracia, José Luis, “El Taller de Gráfica Popular: un paradigma del grabado mexicano del siglo XX”, en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, núm. 17, 2002, pp. 19-48.
- Pasternac, Nora, “El periodismo femenino en el siglo XIX: Violetas del Anáhuac”, en Aralia López González, Amelia Malagamba Ansótegui y Elena Urrutia, coords., *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas 2*, México, El Colegio de México, 1994.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, Ciudad de México, CIESAS, CIDHEM, 2003.
- Pérez Vejo, Tomás, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”, en *Historia y grafía*, núm. 16, México, 2001, pp. 73-110.
- Perrot, Michelle, *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*, Londres, Routledge Classics, 2008.
- Pollock, Giselda, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, en Karen Cordero e Ina Sáenz, coord., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, pp. 45-79, México, Universidad Iberoamericana, CONACULTA-FONCA, 2001.
- Ramírez Obregón, Brenda Carolina, *Modernidad, género y surrealismo: Lola Álvarez Bravo y la fotografía “Tu imagen te persigue”*, México, 2020, Tesis, UNAM.

- Ruiz Lagier, Verónica “El maestro rural y la Revista de Educación. El ensueño de transformar el país desde la editorial”, en *Signos Históricos*, núm. 29, enero-junio, 2013, pp. 36-63.
- Scott, Joan Wallach, *Género e Historia*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- Scott, Joan Wallach, “La historia de las mujeres”, en Peter Burke, ed., *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1996.
- Secretaría de Cultura, “Las hermanas Sanromán; precursoras de la pintura hecha por mujeres en México”, en <https://www.gob.mx/cultura/articulos/las-hermanas-sanroman-precursoras-de-la-pintura-hecha-por-mujeres-en-mexico?idiom=es> (último acceso: 17 de febrero de 2025).
- Stone, Lawrence, *El pasado y el presente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Tarrés, María Luisa, “A propósito de la categoría género: leer a Joan Scott”, en *Estudios Sociológicos*, vol. 31, núm. 91, México, enero-abril, 2013, pp. 3-26.
- Torres, Leticia, “Entre la música popular y la pintura: Isabel Villaseñor”, en *Piso9. Investigación y archivo de artes visuales*, septiembre, 2017, Cenidiap/INBAL.
- Tovar Ramírez, Aurora, *1500 mujeres en nuestra conciencia colectiva: catálogo biográfico de mujeres en México*, México, Documentación y Estudio de Mujeres, 1996.
- Tuñón, Julia, “¿Convicción o táctica? Atrevimiento y precaución en el primer feminismo mexicano (1873-1935)”, en *Dimensión antropológica*, año 9, vol. 25, mayo-agosto, 2002, pp. 9-58.
- Vaughan, Mary Kay, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas en México, 1930- 1940*, México, Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, 2000.
- Vargas Aguirre, Alma Liliana, “Redes aristocráticas mexicanas a principios del siglo XX en *Álbum de Damas. Revista quincenal ilustrada (1907)*”, en *Revista de Historia de América*, núm. 159, julio-diciembre, 2020, pp. 289-317.
- Vaughan, Mary Kay, *Retrato de un joven pintor. Pepe Zúñiga y la generación rebelde de la Ciudad de México*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019.
- Vázquez Díaz, Luz María, “Eulalia Lucio”, en <https://estamosaqui.mx/2022/03/12/eulalia-lucio/> (último acceso: 17 de febrero de 2025).
- Vázquez Parada, Lourdes Celina y Darío Armando Flores Soria, *Mujeres jaliscienses del siglo XIX. Cultura, religión y vida privada*, México, Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, 2008.

- Velasco, Arnulfo Eduardo, “El titiritero de la pintura mexicana: Carlos Orozco Romero”, en *Estudios Jaliscienses*, núm. 72, mayo, 2008, pp. 19-31.
- Velázquez Guadarrama, Angélica, “Las pioneras. Mujeres pintoras en México siglo XIX”, en *Diplomado de mujeres pintoras en México*, la Academia Mexicana de Historia/Museo Franz Mayer, Conferencia virtual, 8 de junio de 2022.
- Villegas Morales, Gladys, “La historia del arte y las mujeres”, en *La palabra y el hombre*, julio-septiembre 2004, no. 131, pp. 27-40.
- Vite Ramírez, Yum Kax, *Educación física y mejoramiento racial. El caso de la revista El maestro rural*. México, 1934-1936, México, 2015, Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- Vones-Liebenstein, Úrsula, “El método prosopográfico como punto de partida de la historia eclesiástica”, en *Anuario de historia de la Iglesia*, núm. 14, 2005, pp. 351-364.
- Walden, Lauren, “Lola Álvarez Bravo: subvirtiendo la fotografía surrealista en México”, en *Fotografía y cultura*, vol. 16, núm. 1, 2023.
- Zurian, Tomás, *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, Ciudad de México, CONACULTA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Museo Mural Diego Rivera, 1998.

CRÉDITOS DE IMÁGENES

Imagen 1.

Anónimo

Portada del rotativo *Violetas del Anáhuac*, en *Violetas del Anáhuac. Periodico literario*, año I, Tomo I, núm. 27, Ciudad de México, 10 de junio, 1888, p. 1. Hemeroteca Nacional Digital de México.

Imagen 2.

Josefa Sanromán

Interior del estudio de un artista, 1849, óleo sobre tela, 132.5 x 115 cm, Museo Casa de la Bola.

Imagen 3.

Juan Nepomuceno María Bernabé del Corazón de Jesús Cordero de Hoyos

Autorretrato, 1847, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, INBA, Acervo Constitutivo.

Imagen 4.

Eulalia Lucio

Mujer tendiendo ropa, 1884, óleo sobre tela, 37.5 x 48 cm, Museo Francisco Cossio.

Imagen 5.

Dolores Soto

Mili vestida de China poblana, óleo sobre tela. Alejandro Soto, “Recuerdan a Dolores Soto, muralista tulancinguense”, en *El Sol de Tulancingo*, 6 de octubre, 2022.

Imagen 6.

Anónimo

La academia de Pintura y Dibujo de Felix Bernardelli en Guadalajara, 1898, 25 x 35 cm, Colección Bernardelli, en Arturo Camacho, *Las tareas del artista. Enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790-1900)*, Zapopan, El Colegio de Jalisco, p. 62.

Imagen 7.

Anónimo

Miembros del Centro Bohemio. Wolfgang Voght y Celia del Palacio, en *Jalisco desde la Revolución. Literatura y prensa 1910-1940. VIII*, Gobierno del Estado de Jalisco, UDG, 1987, p. 30.

Imagen 8.

Amado de la Cueva

Retrato de Lupe Marín, ca.1918, óleo sobre lienzo, Museo Regional de Guadalajara.

Imagen 9.

Rosario Cabrera

Retrato de Lupe Marín, en Tomás Zurián, *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, Ciudad de México, CONACULTA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Museo Mural Diego Rivera, 1998, p. 42.

Imagen 10.

Anónimo

“Página literaria”, en *El Informador*, Guadalajara, 22 de octubre, 1917, p. 2.

Imagen 11.

Carlos Orozco Romero

Retrato de María Marín, 1949, óleo sobre tela, en *artnet.com*.

Imagen 12

María Marín

Cabeza de mujer viendo al espectador, ca. 1924, xilografía, 29.5 x 23 cm, del portafolio “Los pequeños grabadores en madera, alumnos de la Escuela Preparatoria de Jalisco”, Guadalajara, 1925, en The Met Museum.

Imagen 13.

Anónimo

María Marín de Orozco, [s. a.], en Museo Andrés Blaisten.

Imagen 14.

Anónimo

Portada de *Los pequeños grabadores en madera*. Alumnos de la Escuela Preparatoria de Jalisco, Guadalajara, p. 1, en Subastas Morton.

Imagen 15.

María Marín

Fragmento de *Naturaleza muerta*, 1964, Colección Pueblo de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas.

Imagen 16.

Anónimo

Invitación para exposición *2 pintores*. *Carlos Orozco Romero, María Marín*, 1990, colección general, exposiciones de arte, en Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas “Justino Fernández”.

Imagen 17.

Anónimo

Rosario Cabrera en el patio de la Academia de San Carlos, a un lado de la réplica en yeso de la escultura El día de Miguel Ángel, ca. 1917, en Tomás Zurián, *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, Ciudad de México, CONACULTA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Museo Mural Diego Rivera, 1998, p. 18.

Imagen 18.

Rosario Cabrera

Retrato de Nahui Olin, 1922, en Tomás Zurián, *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, Ciudad de México, CONACULTA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Museo Mural Diego Rivera, 1998, p. 29.

Imagen 19.

Anónimo

Nahui Olin, 1920, en Secretaría de Cultura, INBAL, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”.

Imagen 20.

Rosario Cabrera

Niño de Luto, ca. 1921, pastel sobre papel, Museo Nacional de Arte, INBA:

Imagen 21.

Rosario Cabrera

Cabeza de Cristo, ca. 1923, en Tomás Zurián, *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, Ciudad de México, CONACULTA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Museo Mural Diego Rivera, 1998, p. 32.

Imagen 22.

Rosario Cabrera

Fragmento de la obra *Niño entre el follaje*, ca. 1929, en Mireida Velázquez Torres (coord.), *El proyecto artístico y cultural de la Secretaría de Educación Pública (1921-1946)*, México, Secretaría de Cultura, INBAL, portada.

Imagen 23.

Claude Monet

Impresión, sol naciente, 1872, óleo, 47 x 64 cm, Museo Marmottan-Monet, París, Francia, Extraída de Museo virtual Vicent van Gogh.

Imagen 24.

Anónimo

Alumnos de la Escuela de Chuburusco, en Tomás Zurián, *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, Ciudad de México, CONACULTA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Museo Mural Diego Rivera, 1998, p. 82.

Imagen 25.

Invitación de la primera exposición de la Escuela de los Reyes, Coyoacán, en Tomás Zurián, *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, Ciudad de México, CONACULTA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Museo Mural Diego Rivera, 1998, p. 76.

Imagen 26.

Anónimo

Rosario Cabrera en la Escuela al Aire Libre de los Reyes, Coyoacán, en Tomás Zurián, *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, Ciudad de México, CONACULTA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Museo Mural Diego Rivera, 1998, p. 77.

Imagen 27.

Anónimo

Rosario Cabrera con sus alumnos de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Cholula, Puebla, en Tomás Zurián, *Rosario Cabrera: la creación entre la impaciencia y el olvido*, Ciudad de México, CONACULTA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Museo Mural Diego Rivera, 1998, p. 78.

Imagen 28.

Rosario Cabrera

Retrato, [s. a.], en González Matute, Laura, coord., 30-30. *Contra la Academia de Pintura 1928*, Ciudad de México, Museo Nacional del Arte, INBA, 1993, s/p.

Imagen 29.

Gustavo Silva

Lola Álvarez Bravo, ca. 1920, colección privada, National Museum of Woman in the Arts.

Imagen 30.

Manuel Álvarez Bravo

Tríptico Cemento 2/La Tolteca, ca. 1929, en Escuela Universitaria de Artes, Madrid.

Imagen 31.

Lola Álvarez Bravo

Cemento-forma ca. 1931, Fotograbado de Tolteca, Colección de la Universidad de California, en Elizabeth Ferrer, Lola Álvarez Bravo, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, TURNER, 2006. p. 21.

Imagen 32.

Lola Álvarez Bravo

Portada de *El maestro rural*, 1938, Colección de la Universidad de California, en Elizabeth Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, TURNER, 2006, p. 18.

Imagen 33.

Lola Álvarez Bravo

Portada de *El maestro rural*, 1936, Colección de la Universidad de California, en Elizabeth Ferrer, *Lola Álvarez*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, TURNER, 2006, p. 19.

Imagen 34.

Lola Álvarez Bravo

Portada de *El maestro rural*, 1936, Universidad de Arizona, Fundación, en Lauren Walden, “Lola Álvarez Bravo: subvirtiendo la fotografía surrealista en México”, en *Fotografía y cultura*, vol. 16, núm. 1, 2023.

Imagen 35.

Lola Álvarez Bravo

El sueño de los pobres, 1935, fondo Coordinación Nacional de Exposiciones y Eventos Culturales, acervo Centro de la Imagen.

Imagen 36.

Lola Álvarez Bravo

Universidad femenina, 1943, fotomontaje, colección abierta, Fundación Televisa.

Imagen 37.

Manuel Álvarez Bravo

Maniquís riendo, 1930, impreso sobre gelatina de plata, San Francisco Museo de Arte Moderno.

Imagen 38.

Lola Álvarez Bravo

Relieve del Génesis 14:18-20, 1936, Colección Sillería de San Agustín, proceso de plata en gelatina, 18.2 x 23. 2 cm, en Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Imagen 39.

Anónimo

Portada del catálogo *Exposición de Pintores Jaliscienses*, 1944, Biblioteca de las Artes, Cenidiap, INBAL.

Imagen 40.

Anónimo

Retrato de Isabel Villaseñor, en *45 Autorretratos de pintores mexicanos. Siglos XVIII a XX*, Museo Nacional de Artes Plásticas, INBA, 1947.

Imagen 41.

Lola Álvarez Bravo

El ensueño (Isabel Villaseñor), 1941, Colección Centro Cultural Arte Contemporáneo.

Imagen 42.

Isabel Villaseñor

Lavanderas, [s. a.], en Carmen Gómez del Campo y Leticia Torres, “Isabel Villaseñor y Frida Kahlo: dos rostros de la mexicanidad”, *Piso 9. Investigación y Archivo de Artes Visuales*, Cenidiap, INBAL, 1 de julio, 2024.

Imagen 43.

Isabel Villaseñor

La güera Chabela, 1929, en Dina Comisarenco, “Pinceles gubias contra la violencia de género: Frida Kahlo, Isabel Villaseñor, Aurora Reyes y María Izquierdo”, en *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, núm. 60, julio-diciembre, 2024, p. 202.

Imagen 44.

Anónimo

Chabela en su primera exposición individual en el vestibulo de la Biblioteca Nacional, 1930, cat. 53, en *Chabela Villaseñor. Perfil de una época*, Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco, Instituto Cultural Cabañas, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1999, p. 7.

Imagen 45.

Anónimo

Retrato de Isabel Villaseñor, en Carmen Gómez del Campo y Leticia Torres, “Isabel Villaseñor y Frida Kahlo: dos rostros de la mexicanidad”, *Piso 9. Investigación y Archivo de Artes Visuales*, Cenidiap, INBAL, 1 de julio, 2024.

Imagen 46.

Isabel Villaseñor

La Flor, monotipo, en *Catálogo Exposición de Pintores Jaliscienses*, 1944, Biblioteca de las Artes, Cenidiap, INBAL.

Imagen 47.

Isabel Villaseñor

Madre con su hijo, 1928, en González Matute, Laura, coord., 30-30. *Contra la Academia de Pintura 1928*, Ciudad de México, Museo Nacional del Arte, INBA, 1993, p.92.

Imagen 48.

Anónimo

Fragmento del catálogo 45 *Autorretratos de pintores mexicanos. Siglos XVIII a XX*, Museo Nacional de Artes Plásticas, INBA, 1947.

ANEXOS

Anexo 1

Lola Álvarez Bravo

Localizado en Archivo CENIDIAP

Clave: ABD/60

Lugar de nacimiento: Lagos de Moreno, Jalisco.

Muere: Cd. De México, 31 de julio de 1993.

Corriente: Fotografía jalisciense

Catálogo 100 fotografías

1. José Clemente Orozco
2. Alfonso Reyes
3. Alfonso Michel
4. Octavio Paz
5. Alí Chumacero
6. Xavier Villarrutia
7. José Gorostiza
8. Adolfo Best Maugard
9. José Arreola
10. Carlos Pellicer
11. Dr. Atl
12. Agustín Yañez
13. Artemio del Vallarizpe
14. Frida Kahlo
15. Jaime Torres Bodet
16. María Izquierdo
17. Leopoldo Zea
18. Adolfo López Mateos
19. Luis Enrique Erro
20. Fernando Benitez
21. Enrique González Martínez
22. Francisco Díaz de León
23. Francisco Zúñiga
24. Germán Cueto
25. Jorge González Camarena
26. Federico Cantú
27. Salvador Toscano
28. Jesús Guerrero Galván
29. Elias Nandino
30. Isabel Villaseñor

31. Jorge Hernández Campos
32. Antonio Ruíz
33. Agustín Lazo
34. Roberto Montenegro
35. Francisco Goitia
36. Justino Fernández
37. Luis Cardosa y Aragón
38. Rufino Tamayo
39. Mauricio Magdaleno
40. Julio Castellanos
41. Alfredo Zalce
42. Fernando Wagner
43. Leopoldo Mendez
44. Manuel Álvarez Bravo
45. Diego Rivera
46. Guadalupe Amor
47. Salvador Novo
48. Manuel Rodríguez Lozano
49. Celestino Gorostiza
50. Elena Garro
51. William Spratling
52. Guillermo Meza
53. Frances Toor
54. Carlos Orozco Romero
55. Pablo O'Higgins
56. Carlos Chávez
57. Entre otros.

Anexo 2

Isabel Villaseñor

Localizado en Archivo CENIDIAP

Clave: VII/89

Lugar de nacimiento: Guadalajara, Jalisco.

Corrido a Mamá Vallita

Ponte de negro Isabel
Ya no cantes Chabelita
Que murió tu mamá grande
Murió tu mamá Vallita.

No me he de poner de negro
Ni dejaré de cantar
Porque a ella no le gustaba
Ni enlutarse, ni llorar.

Cuando me muera –decía-
No quiero que me lloren
Quiero que al panteón me lleven
Entre pitos y tambores.

Cuando me muera –decía-
Báñenme en agua florida
Porque quiero que la tierra,
Limpio, mi cuerpo reciba.

Anexo 3

Cuadro para realizar las redes de cada artista
Elaboración propia

Mujeres artistas	Se relacionaron con...	Qué realizaron juntos
María Marín	<ol style="list-style-type: none"> 1. Guadalupe Marín (Hermana) Escritora, modelo. 2. Diego Rivera (cuñado) Pintor, muralista. 3. Francisco Marín (Hermano) Escultor. 4. Carmen Marín (Hermana) Gestora cultural. 5. Carlos Orozco Romero (esposo) 6. Gabriela Orozco (hija) Gestora cultural Caricaturista, pintor y muralista. 7. Jean Charlot 8. Rosario Cabrera Pintora. 9. Isabel Villaseñor Pintora, escritora de teatro. 10. Gabriel Fernández Ledesma 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Con Lupe Marín asistió a eventos en Guadalajara, y estuvo con ella en el Centro Bohemio. 2. No encontré relación laboral. Sin embargo, Rivera trabajó con el esposo de Marín. 3. Con su hermano Francisco Marín estuvo en el taller “Los pequeños grabadores”. Y expuso con él en 1967 en Phoenix, Arizona. 4. No he encontrado relación laboral. 5. Alumna de Orozco en “Los pequeños grabadores”. 6. Expuso en el Salón de la Plástica Mexicana cuando Gabriela Orozco la dirigía. 7. Publicó el libro “Los pequeños grabadores en madera”. 8. Exposición de pintores ¡30-30! 9. Exposición de pintores ¡30-30! 10. Exposición de pintores ¡30-30!
Rosario Cabrera	<ol style="list-style-type: none"> 1. José Cabrera (padre) 2. Concepción López (mamá), 3. Germán Gedovius 4. Saturnino Herrán 5. Leandro Izaguirre 6. Alfredo Ramos Martínez 7. Gabriel Fernández Ledesma (amigo) 8. Francisco Díaz de León (amigo) 9. Enrique Aguilar Ugarte (amigo) 10. Fermín Revueltas 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Su padre fue escultor. 2. Su mamá fue aficionada al arte. 3. Profesor en la ENBA de Cabrera. 4. Profesor en la ENBA de Cabrera 5. Profesor en la ENBA de Cabrera. 6. Director de la ENBA cuando Cabrera estaba estudiando. Colocó a Rosario como maestra de dibujo en una primaria. Asimismo, le ofreció en 1928 la dirección de la EPAL Los Reyes, Coyoacán a Cabrera. Protegió y apoyó su trayectoria.

	<p>11. Rufino Tamayo 12. Carmen Mondragón (A. Nahui Olin) 11. Lupe Marín (amiga) 12. Moisés Sáenz (subsecretario de Educación Pública) 13. Lic. Ezequiel Padilla (Secretario de Educación Pública) 14.. Isabel Villaseñor 15. María Marín</p>	<p>7. Estuvo con Fernández Ledesma cuando era estudiante en la ENBA. Participó con él en una exposición del ¡30-30! 8. Expuso con él en la <i>XXVI Exposición de Bellas Artes (1921)</i> 9. No encontré relación laboral. 10. Expuso con él en la <i>XXVI Exposición de Bellas Artes (1921)</i> y también dirigió una EPAL, la de Cholula, Puebla. 11. Expuso con él en la <i>XXVI Exposición de Bellas Artes (1921)</i> 12. Expuso con ella en la <i>XXVI Exposición de Bellas Artes (1921)</i>. Asimismo, la llegó a pintar en más de una ocasión. 11. Pintó a Lupe Marín. 12. Asistió a la inauguración de la primera exposición de Cabrera de la EPAL en Cholula. 13. Asistió a la inauguración de la segunda exposición de Cabrera de la EPAL en Cholula. 14. Participó con Villaseñor en una exposición del ¡30-30! 15. Participó con Marín en una exposición del ¡30-30!</p>
<p>Dolores Martínez de Anda</p>	<p>1. Gónzalo Martínez (padre) 2. Manuel Álvarez Bravo (esposo) 3. Rivera (amigo y colega) 4. Tina Modotti (amiga) 5. Rufino Tamayo (amigo) 6. María Izquierdo (amiga) 7. José Clemente Orozco (amigo) 8. David Alfaro Siqueiros (amigo) 9. Frida Kahlo (amiga) 10. Emilio Amero (fotógrafo) 11. Julio Castellanos (pintor y amigo) 12. Agustín Lazo 13. Alejandro Gómez Arias (escritor)</p>	<p>1. Su papá fue comerciante de muebles y arte. 2. Manuel fue quien le enseñó sobre fotografía. Se convirtió en asistente en su taller. Asimismo, instalaron una galería juntos. Organizaron un club de cine. 3. Participó en un concurso y dentro del jurado estaba Diego Rivera, quien se dice favoreció a Manuel y Lola en el concurso. Rivera también le brindó conocimientos sobre composición pictórica. Y Lola realizó un documental sobre los murales de Chapingo. 4. Fueron amigos el matrimonio Álvarez Bravo y Tina Modotti. 5. Realizó una exposición con Tamayo (1930). 6. Realizó una exposición con Izquierdo (1930). Se mudó con Izquierdo en 1934. Organizó con ella la exposición de Carteles Revolucionarios y</p>

	<ol style="list-style-type: none"> 14. Isabel Villaseñor 15. Mariana Yampolsky 16. Diego de Mesa (escritor y amigo) 17. Juan Soriano (pintor) (amigo) 	<p>Fotomontajes. Izquierdo participó en la muestra <i>Pintores Jaliscienses</i> en 1941.</p> <ol style="list-style-type: none"> 7. Expuso obra de Orozco en sus galerías. 8. Expuso obra de él y lo fotografió. 9. Expuso obra de ella en la Galería de Arte Contemporáneo y la fotografió. 10. Organizaron un club de cine. 11. Organizaron un club de cine. 12. Le enseñó el método de enseñanza que se requería para entrar a la docencia. 13. Consiguió trabajo en el Instituto de Investigaciones Estéticas. 14. Organizó la muestra <i>Pintores Jaliscienses</i>, y en ella participó Isabel Villaseñor (1941). 15. Yampolsky fue alumna de Lola Álvarez Bravo. 16. Le ayudo a abrir la Galería de Arte Contemporáneo. 17. Le ayudó a abrir la Galería de Arte Contemporáneo.
<p>Isabel Villaseñor</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Lola Álvarez Bravo 2. José Vasconcelos (Secretario de Educación) 3. Gabriel Fernández Ledesma (esposo) 4. Alfredo Zalce (colega) 5. Ignacio García Téllez (Rector de la UNAM) 6. Aarón Sáenz (Secretario de Educación Pública) 7. Diego Rivera (colega) 8. Sergei Eisenstein (colega) 9. Angelina Beloff (pintora) (amiga y colega). 10. Graciela Amador (pianista)(amiga) 11. Aurora Reyes (muralista) (colega) 12. María Izquierdo (amiga y colega). 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Lola fotografió en más de una ocasión a Isabel Villaseñor. Participó en la exposición organizada por Álvarez Bravo: <i>Pintores Jaliscienses</i> (1941). 2. Participó en su campaña de alfabetización (1922). 3. Director del Centro Popular San Antonio Abad, lugar en el que estudió Villaseñor. Asistió a la primera exposición individual y escribió en el catálogo de dicha muestra (1930). 4. Colaboró en la realización del mural pintado en la escuela federal de Ayotla. 5. Asistió a la primera exposición individual de Villaseñor (1930). 6. Asistió a la primera exposición individual de Villaseñor (1930). 7. Escribió sobre la primera exposición individual de Villaseñor. 8. Villaseñor actuó en <i>¡Qué viva México!</i> 9. Testigo de su boda. Mantuvo una amistad durante un largo tiempo con Beloff, asimismo, participó con ella en una exposición de la LEAR. 10. Testigo de su boda.

	<p>13. Xavier Guerrero (pintor y muralista) (amigo)</p> <p>14. Clara Porset (diseñadora) (amiga)</p> <p>15. Jaime Torres Bodet (Secretario de Educación Pública) Colega.</p>	<p>11. Participó con Villaseñor en una exposición de la LEAR.</p> <p>12. Participó con Villaseñor en una exposición de la LEAR y en la exposición <i>45 Autorretratos de pintores mexicanos. Siglos XVIII a XX</i> del Museo Nacional de Artes Plásticas del INBA.</p> <p>13. Realizó un viaje a Nueva York con Guerrero.</p> <p>14. Realizó un viaje a Nueva York con Guerrero.</p> <p>15. Participó en la Campaña Nacional contra el Analfabetismo (1944).</p>
--	--	--