

IDENTIDADES FEMENINAS EN LA COLECCIÓN LUIS TRIGO



El Secreto
de la Filantropía
FUNDACIÓN

UN PROYECTO DE FUNDACIÓN EL SECRETO DE LA FILANTROPÍA
Comisariado por Ana Arribas y Luis Trigo

JUNIO – OCTUBRE 2022



CASINO DE AGRICULTURA
DE VALENCIA
1859

SALA DE EXPOSICIONES
C/ Comedias 12 – 4ª planta | Valencia

**SOBRE EL COLECCIONISMO PRIVADO DE ARTE
Y SU FUNCIÓN SOCIAL**

Luis Trigo

Pág. 4

OBRAS EXPUESTAS

Pág. 15

IDENTIDADES FEMENINAS EN LA COLECCIÓN LUIS TRIGO

Ana Arribas

Pág. 47

**SOBRE EL COLECCIONISMO PRIVADO DE ARTE
Y SU FUNCIÓN SOCIAL**

Luis Trigo

Coleccionar es reunir piezas que se entienden hermanadas por una razón o denominador común. Estas se eligen, en un principio, por lo que son en sí mismas, por lo que cada una representa, enseña o es capaz de avivar el fuego que calienta, y al mismo tiempo consume, el alma del coleccionista. Pero, como ser pieza es ser parte, cada incorporación al catálogo conlleva para ese objeto que se añade al mismo la adquisición de una nueva vida, que le va a venir dada por el orden y la arquitectura a los que la colección responde.

Cuando se comienza una colección el rumbo no suele estar trazado. Ni mucho menos. Es más, en ese momento se avanza unas veces con timidez, con cautela, casi con miedo, y otras, en cambio, con excesiva osadía, sin que resulte nada frecuente, al inicio de esa travesía, tener las ideas claras, ni formado un criterio sobre la dirección en la que se quiere progresar.

Pero sucede que el cerebro humano está naturalmente predispuesto a la sistematización. Si a un niño de pocos años le dejamos a su alcance objetos de formas básicas y colores primarios lo normal es que tienda espontáneamente a ordenarlos, los rojos con los rojos o las esferas con las esferas, los azules con los azules o los cubos con los cubos.

Además, si vemos que actúa de este modo nos sentiremos aliviados y satisfechos porque entenderemos que su respuesta es inteligente y lógica. Por el contrario, si no sigue esas pautas racionales nos preocuparemos y pensaremos que algo no marcha bien en su cerebro.

Aprendemos abstrayendo y generalizando. Coleccionar es un proceso de aprendizaje, que se depura adquisición a adquisición. En ese proceso se va fraguando la coherencia que armoniza las decisiones, gracias a la cual se compone, no se acumula, y se junta, que es más que se añade.

La lógica impulsa el progreso de toda colección, pero la singularidad e irrepetibilidad de su conformación determinan que la razón que vincula sus piezas sea en cada caso única y distinta. Salvo que la colección sea de elementos seriados y tiradas múltiples (como es el caso de las colecciones de cromos), en los que dicha razón viene dada por otro y de antemano, cuando la misma se moldea con cada incorporación, la lógica que imprime el carácter y el ser de la colección es tan única e irrepetible como lo es el coleccionista que la construye.

Esta característica de toda colección provoca uno de los problemas comunes a todas ellas. La dificultad de darles continuidad una vez que su artífice y bruñidor deja de estar. Si no existe un discípulo, alentado por el mismo impulso, entusiasmo y entendimiento de la génesis y desarrollo del proyecto, este se para y deja de ser. Es más, la sucesión civil desencadena *ope legis*, de manera inmediata, un proceso que, en la mayoría

de los casos, aboca a la fragmentación de la colección y generalmente a la venta por separado de sus piezas.

Cada nota de esa sinfonía descompuesta, dispersa y huérfana de la coherencia que la mantuvo afecta a un sueño, pasará a ser como un perro que ha perdido a su amo. Y con el mismo anhelo querrá hacerse querer por otra alma inspirada, desde las transitadas salas de la casa de subastas, a la que el desinterés y la necesidad de cuadrar una hijuela la habrán conducido.

El destino incierto de esa pieza huérfana vendrá marcado por un conjunto de circunstancias que tienen mucho que ver con nuestra salud cultural y económica. Es muy posible que, mereciéndolo, no pase a enriquecer la colección de un museo público, porque la limitación de la dotación presupuestaria para adquisiciones de este lo impida (si es que previamente ha contado con recursos suficientes para remunerar a los funcionarios que han de estar atentos a las obras que salen al mercado). La capacidad adquisitiva de nuestras instituciones culturales dependientes de las administraciones públicas es exigua, tristemente exigua. Hoy en día, cuando sale al mercado una pieza singular, verdaderamente valiosa, si su precio se sitúa en las seis cifras las posibilidades de que sea adquirida por cualquier museo público son escasas; en las siete, casi inexistentes, y si llega a las ocho, nulas.

Cabe la posibilidad de que, si reúne los atractivos suficientes, pueda despertar el interés de otro coleccionista. Si resultase que la pieza en cuestión hubiese sido declarada inexportable, la nómina de potenciales adquirentes quedará reducida a aquellos que mantengan su colección dentro de nuestras fronteras, la cual no es muy amplia, y me atrevo a decir que menguante. Si no gozase de esta protección, sus posibilidades de recabar en otra colección aumentarían, aunque hay que señalar que el coleccionismo, en gran medida, opera con criterios de selección muy locales y lo habitual es que la mayor parte de las colecciones se formen con piezas de producción nacional, con lo cual tampoco se abre en exceso del abanico de opciones.

Por último, el reducido segmento de anticuarios y galeristas que adquieren obra en el mercado secundario pueden llegar a interesarse por determinado tipo de obras, pero sólo en la medida que tengan una muy razonable expectativa de colocarlas a algún cliente.

Por los motivos apuntados, muchas de las obras que se pretenden comercializar no encuentran contrapartida y, por ello, han de regresar, como objetos no deseados, al inventario del albacea, y a la tristeza del almacén, hasta una próxima ocasión en la que se vuelva a intentar cuadrar la operación, normalmente ajustando el precio para hacer más atractiva la oferta.

El mayor deseo de todo coleccionista es que su proyecto trascienda y le sobreviva, pero esto constituye un objetivo prácticamente inalcanzable. Esta realidad debiera ser bien conocida por quienes se disponen a hacer una colección para que, en atención a ello, establezcan, si pueden, las estrategias adecuadas al efecto.

Una primera opción es considerar la donación de la colección o el legado como un buen final de aquella. A este respecto, hay que señalar que las grandes colecciones públicas se han nutrido de relevantes donaciones y legados. Ya hemos apuntado que los presupuestos estrechos que manejan actualmente muchos de nuestros museos impiden que su política de adquisiciones se adecue a la calidad media de las piezas que conservan.

Es por ello que la donación y el legado pueden constituir una buena forma de conjugar intereses: el del museo, de ensanchar la colección con obras adecuadas, y el del coleccionista, de que aquella obra que anheló, consiguió, custodió y acompañó, y que dio sentido a una parcela trascendente de su existencia, pase a ocupar un hueco en el digno espacio de esos conservadores de nuestra memoria colectiva que son los museos.

Para llegar a considerar esta opción como algo razonable, e incluso natural, el coleccionista y la colección han de estar a la altura de las circunstancias. Algo parecido tiene que suceder con la entidad destinataria de la donación o el legado. Para el coleccionista la dimensión patrimonial del bien o bienes de los que habrá de disponer gratuitamente no ha de ser lo más relevante. Ha de haber aprendido, en su experiencia coleccionista, que la labor más importante que hace es recuperar y conservar un patrimonio cuyo mejor destino puede ser enriquecernos a todos. Entender y asumir este papel de custodio implica un grado evolutivo en la condición de ciudadano que hoy en día no muchos alcanzan.

Muestras próximas en el tiempo en España de este espíritu filantrópico y desprendido son las de la familia Masaveu, Oscar Alzaga, Pedro María Orts, Hans Rudolf Gerstenmaier o Alicia Koplowitz, por citar sólo a algunas de las personas que con sus donaciones o legados han enriquecido las colecciones de importantes pinacotecas patrias.

El aporte que representan para las colecciones públicas las donaciones y los legados es enormemente relevante, siendo también de especial significación los realizados por artistas, tanto de obra propia como de sus colecciones personales. Por citar sólo un ejemplo, de la colección del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 6.050 obras provienen de donaciones o legados, representando este bloque el 26,8 % del total de la colección.

Obviamente no todo está llamado a ser conservado en favor de todos y, por ello, no está justificado que cualquier colección y cualquier pieza aspiren a su integración en una colección pública. Los museos han de establecer sus límites, basados tanto en la calidad de las obras como en su acomodo a los criterios que orientan la colección y su desarrollo. Además, los museos públicos no pueden ni deben aceptar condiciones de los donantes que ahorman el progreso futuro de las pautas expositivas de la institución o el cumplimiento de la función pública que están llamados a atender.

Algunos museos no sólo operan bajo estos parámetros en su política de aceptación de donaciones, sino que lo publicitan en sus webs para que nadie se llame a engaño, pues no son pocas las polémicas que han surgido en torno a esta cuestión, debido a que, quien actúa con semejante desprendimiento, considera que la respuesta a su generosidad no puede ser otra que el reconocimiento de su acción y la exposición pública de lo donado, no entendiendo muchas veces el rechazo o, en caso de aceptación, la no exhibición de las obras donadas.

Este enfoque, que entendemos justificado, no exime a las instituciones culturales públicas de tratar de mejorar mucho en la tramitación de estas situaciones, en celeridad, atención a los potenciales donantes, desarrollo de políticas de estímulo a la donación, información de los criterios y procedimientos de tramitación, transparencia y coordinación con otras instituciones que pudieran ser receptoras alternativas de donaciones no aceptadas, entre otros aspectos.

Una opción, que favorecería y ayudaría mucho al enriquecimiento cualitativo de las colecciones públicas, sin impactar directamente en sus respectivos presupuestos, es la dación en pago con obras de arte para liquidar deudas tributarias. Operó con éxito en un momento en el que los Presupuestos Generales del Estado y de las Comunidades Autónomas estuvieron más equilibrados de lo que lo están ahora. Actualmente se ha frenado en seco, porque desde las administraciones públicas se rechaza como opción de pago. Entendemos que el impacto negativo que sobre el coeficiente de liquidez en la recaudación tiene esta operativa es tan reducido que debiera replantearse esa objeción a la misma. La posibilidad de mejora de las colecciones públicas y la conservación del patrimonio histórico son argumentos que pesan en favor de su reactivación.

Por último, el comodato es otra posibilidad que ofrece muchas ventajas para todas las partes implicadas y que, en un adecuado entendimiento de la colaboración público-privada en materia cultural, puede ayudar a que se desarrollen proyectos que, de otro modo, serían difícilmente viables. Por citar un ejemplo, actualmente está en marcha el Museo Nacional del Realismo de Almería, que gracias a esta fórmula del préstamo gratuito a largo plazo va a poder reunir una amplia colección de titularidad privada, pero que va a quedar afecta y vinculada a una finalidad pública.

Para los coleccionistas privados no resulta nada fácil desarrollar proyectos que se perpetúen en el tiempo y, hoy en día, para las administraciones públicas es muy difícil, por limitaciones presupuestarias, mantener una política de adquisiciones que les permita ampliar las colecciones con las obras de calidad que salen al mercado.

Fuera de estas fórmulas, en el ámbito privado, conseguir que una colección supere el tránsito generacional prácticamente sólo es posible afectándola a una fundación dotada de fondos suficientes para atender su conservación en el tiempo, o incluyéndola en el patrimonio de una empresa que de algún modo vincule su marca con la colección, como sucede actualmente con las de Banco Santander, Iberdrola o Inelcom, por citar algunos ejemplos.

Pero más allá de esta cuestión en torno a las posibles vías para que la identidad de una colección se conserve en el tiempo es procedente reflexionar sobre la convivencia con ella por el coleccionista mientras que la va formando.

El gran cineasta italiano Giuseppe Tornatore, director de *Cinema Paradiso*, escribió un relato de intriga que se desarrolla en torno al mundo del mercado del arte, *La mejor oferta*, el cual convirtió en película, contando para el papel protagonista con Geoffrey Rush, que interpretó magistralmente al personaje del marchante de arte Virgin Oldman.

Oldman no sólo es un gran experto en arte sino un coleccionista. Sucede que su devoción entra en un claro conflicto de interés con su profesión, pugna que él resuelve, dejando de lado cualquier restricción moral, en favor de aquello que le proporciona placer (el único que conocía en su contenida existencia), pero teniendo que experimentarlo en la más completa de las soledades, ya que los tesoros de los que disfrutaba íntimamente habían sido adquiridos mediante fraudes y engaños a sus clientes, por lo que debía ocultar que él era el comprador de los mismos.

La referencia a la interesantísima e intrigante película de Tornatore no puede ser más apropiada, considerando que la colección que atesoraba el reprimido e inmoral

Oldman, en una cámara acorazada, oculta tras un falso muro de su casa, era una colección de retratos femeninos.

Las licencias que se permite Tornatore a la hora de conformar el catálogo de esta colección clandestina, para mostrarnos cuan extrema es la pulsión enfermiza del personaje que retrata, no tienen límite, incurriendo conscientemente en una desbocada fantasía, pues en las paredes del búnker de Oldman se identifican obras de Rafael, Durero, Guido Reni, Goya, Ingres o Renoir, entre otros artistas, que forman parte de las colecciones de importantes pinacotecas de diferentes países.

La película, aunque de lo que trata es del amor, advirtiéndonos de que este no se suple con sucedáneos, recurre a una metáfora recreada en torno al mundo del arte, tomando a un triste pero arrogante ser humano, que ignorando por completo las capacidades que ofrece el corazón (su propio nombre sirve de simplificado retrato del personaje -Virgin Oldman-), trata de colmar su insatisfacción poseyendo y contemplando, en total soledad, objetos que, aunque puedan constituir en su conjunto el mejor y más delicado catálogo de hermosas representaciones de mujer jamás reunido, son, al fin y a la postre, objetos inanimados.

Compartiendo con Tornatore este canto al amor, tan presente en muchas de sus cintas, nos interesa quedarnos con el entorno que le sirve de soporte a su reflexión, pues de lo que estamos tratando ahora es de coleccionismo y, además, curiosa coincidencia, de coleccionismo de retratos de mujer.

El callejón sin salida en el que se mete Virgin Oldman, consecuencia de su drama personal, que no es otro que desconocer su naturaleza y sus maravillosas posibilidades, y de optar por una conducta inmoral, le aboca a ser un coleccionista anónimo, además de patológico y delictivo.

Lo curioso del caso es que este retrato, un tanto esperpéntico, puede no estar tan alejado de la imagen que muchas personas puedan tener del coleccionista de arte en España.

Por desgracia, el anonimato, que en algunos casos llega casi a la ocultación, es una circunstancia todavía presente en nuestro coleccionismo.

Aunque habría que profundizar en las causas, me atrevo a apuntar que en gran medida tiene que ver con el miedo a la reacción de una sociedad que no valora del mismo modo el éxito de como lo hace la anglosajona, y también con la criticable falta de transparencia y rigor en el cumplimiento de mínimos fiscales que desgraciadamente ha acompañado la transmisión de bienes muebles y en especial de objetos artísticos.

Afortunadamente hoy en día muchísimos coleccionistas españoles están en las antípodas de este estereotipo, sus colecciones se han hecho cumpliendo plenamente con la legalidad y sienten que la que mayor satisfacción que puede acompañar a su esfuerzo es compartirlo. Para ello exploran distintos tipos de fórmulas encaminadas a dar a conocer al público en general las obras de sus colecciones. Es muy frecuente la cesión de obras para exposiciones temporales; hay quienes apuestan por premiar a artistas, incorporando a sus colecciones las obras premiadas, exhibiéndolas en eventos abiertos al conocimiento de todos, impulsando, de este modo, tanto la creación como la contagiosa vocación de coleccionar. En el caso de colecciones de destacada entidad, el paso de poner en marcha

un museo o un espacio expositivo público que, sin llegar a integrarse en la red oficial de museos, atienda funciones análogas a las de estos, constituye un estadio muy avanzado en el progreso hacia lo que podríamos denominar como el nirvana del coleccionista.

Realizar exposiciones basadas en la obra de una colección es un paso intermedio, al alcance de más coleccionistas, y muy estimulante desde todos los puntos de vista. Lanzarse a esta aventura procura un enriquecimiento considerable a quien da el paso y, por supuesto, a la comunidad con la que se desea compartir una riqueza material e inmaterial única, valiosa e irrepetible.

Montar una exposición es una experiencia semejante a la de publicar un libro o representar una obra de teatro, más a esto último, habida cuenta de que requiere de una puesta en escena de cierta complejidad.

No hay exposición sin relato, y como sucede con la literatura, el atractivo y el interés de la obra crecen cuanto mayor es el número de elementos enriquecedores que la sustentan. La solidez del guion, su originalidad, el interés de la trama, el ritmo de la narración, la armonía de la composición, la riqueza de los recursos utilizados o la destreza del autor a la hora de combinarlos cuentan para hacer de la pieza compuesta un todo emocionante.

En una exposición de obras de arte se suele hablar de “discurso”, aludiendo con ello a que el relato se dirige a un auditorio, al formado por los visitantes de la exposición. El término puede no ser el más adecuado, pues cuesta desvincularlo de la idea de oralidad y también de los roles de las partes, activo el de quien hace uso de la palabra, y pasivo el del oyente.

Quiere también expresarse que la composición atiende a una arquitectura y a un orden, que se encaminan a la exposición de una idea o un conjunto de ideas concretas.

La dificultad del montaje de una exposición radica en que el mensaje se construye no a través de piezas universales combinables mediante un código definido y accesible a todos los que lo manejan, sino utilizando obras únicas, complejas y personales, que se seleccionan y se vinculan unas con otras siguiendo unos criterios propios del que asume ese rol compositor, que sólo se reconoce como lenguaje cuando es capaz de conectar con la audiencia, bien por razones estéticas, bien por recurrir a pautas reconocibles, o por ambas circunstancias, pero que, generalmente, exigirán del espectador una especial sensibilidad y conocimiento.

Ello determina que, para una parte de los visitantes de la exposición, los más iniciados, el encuentro con el montaje puede proporcionarles un torrente de sensaciones, ideas, recuerdos y hasta *déjà vu*, que les hagan ser parte protagonista del mismo, transformando el “discurso” en diálogo y su intervención en la propia de un actor en lugar de en la de un mero espectador.

Quienes atesoren menos experiencia y menos conocimiento es raro que, si la exposición está bien montada, por lo menos, no vean agitados sus sentidos de un modo especial, que no experimenten una atracción que les induzca a querer saber más, a tratar de entender cada pieza por separado, todas ellas en su conjunto, y las claves que vinculan a unas con otras.

Una exposición ha de ser para todos los públicos, si bien de los más expertos ha de aspirarse a obtener reconocimiento y de los que no lo son tanto, al menos, las ganas de repetir.

Plantearse como coleccionista el desafío de concebir y montar una exposición a partir de las obras coleccionadas supone enfrentarse a un conjunto de retos que no son menores. El primero es determinar si es concebible la construcción del relato a partir de determinadas piezas de la colección y si ese relato puede superar los límites de la subjetividad a la que se debe la colección, si el guion reúne los elementos necesarios para que pueda ser considerado de interés para el público al que se quiera dirigir. A partir de ahí, todo elemento innovador y toda aportación original elevarán el valor de la propuesta.

Ser consciente de la limitación que impone el acotado terreno de actuación sobre el que se va a operar es un presupuesto que no se podrá obviar, y que obligará normalmente a que en el propio relato se incorpore a la colección y sus vicisitudes como parte esencial del mismo.

Tener algo interesante que contar es un buen principio, pero el camino que quedaría por recorrer para poder hacerlo con la corrección que procede cuando se salta al ruedo público es largo y laborioso.

Toda exposición exige atender unos mínimos que vienen marcados por dinámicas muy asentadas. Si no se atienden mejor no intentarlo porque nadie va a esperar menos de lo que está acostumbrado a recibir.

El espacio expositivo ha de ser adecuado, ha de personalizarse para la muestra, la iluminación tiene que favorecer la mejor apreciación de las obras, estas han de estar seleccionadas de manera que se acomoden al discurso expositivo. Además, ha de trazarse una ruta que obedezca a un orden, a una lógica. Hay que ayudar al visitante a que conecte con las claves del jeroglífico del recorrido propuesto mediante la adecuada colocación de las piezas. Los tamaños y formas de estas constituirán una dificultad adicional a la hora de configurar el orden expositivo. Consideraciones cromáticas sobre las obras o elementos accesorios de las mismas, como marcos o peanas, también influyen a la hora de combinar armonía y racionalidad.

Los elementos informativos como cartelas, textos y otras referencias han de proporcionar datos fundamentales para guiar al visitante, y lo han de hacer ajustándose a estándares consolidados.

Al público ha de procurársele la información que le guíe, le facilite una experiencia placentera y relajada, y le anime a querer saber más. El esfuerzo de preparar un catálogo es un ideal que ha de intentarse atender. Hacerlo constituye una inversión en tiempo y recursos que, además, puede dilatar mucho este tipo de proyectos. De hecho, muchas de las exposiciones que se programan son el fruto de varios años de trabajo, constituyendo la elaboración del catálogo la labor que más tiempo consume.

En el catálogo se volcará toda la labor de indagación que en torno a las obras expuestas se ha realizado, así como las ideas que se han querido transmitir con la exposición y la justificación de éstas.

Luego viene la presentación. Todo lo que se muestre ha de procurarse que esté en “perfecto estado de revista”. Ello implica muchas veces procesos de restauración previos, reenmarcados y otras intervenciones necesarias para que cada pieza luzca como debe.

El traslado de las obras a la sala de exposiciones y el montaje requieren también de una logística específica y profesional.

Todo lo indicado constituye la labor de un equipo, que ha de estar habituado a esta actividad y a resolver las múltiples incidencias que se van presentando en el proceso. Conseguir este equipo, integrarse en él y vivir la experiencia del desarrollo del proyecto es algo fundamental y que ha de hacerse con entrega y dedicación.

Decíamos que el montaje de una exposición basada en una colección era una alternativa que pueden plantearse muchos coleccionistas, pero dicho todo lo anterior ha de entenderse que requiere de una especial predisposición, pues no cabe duda de que han de tenerse ganas de “complicarse la vida”. No obstante, la experiencia es semejante a la de la escalada. No solo llegar a la cima, sino cada paso que se da hasta alcanzarla es una recompensa al esfuerzo realizado, en forma de sensaciones, estímulos y vivencias, que no se tendrán si uno no se lanza a esta aventura.

Muchos se preguntarán por qué hacer algo que va a costar un considerable esfuerzo, tiempo y recursos sin la expectativa de obtener a cambio retornos tangibles y medibles económicamente, pues si la recompensa de todo ello es el mero disfrute por la labor realizada este premio no lo verán suficientemente estimulante como para embarcarse en una empresa tan exigente.

Un entendimiento adecuado de nuestras leyes nos puede ofrecer una respuesta a esta posible objeción. Está muy asentado en nuestra sociedad que el responsable del enriquecimiento cultural de la ciudadanía son los poderes públicos, existiendo un escasísimo conocimiento y entendimiento por parte de la población de la labor que se realiza por parte de las entidades privadas. Pero esto tiene más que ver con una situación de hecho que con los presupuestos de los que parten nuestras normas.

Si acudimos al artículo 44.1 de nuestra Constitución, allí se establece que “los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”.

“Promover” no es sinónimo de “asumir la competencia” o “responder del deber de”. El término hace pensar más en una labor de impulso o fomento, pero no en la correlativa obligación correspondiente al derecho que se proclama como tal, el de acceso de todos a la cultura.

“Tutelar” todavía se aleja más de la idea de otorgar un protagonismo excluyente a los poderes públicos en la atención de ese derecho. Alude a una función de vigilancia o/y control de terceros en la atención de ese llamamiento de procurar el acceso a la cultura por aquellos para quienes este acercamiento constituye un derecho.

Pero ¿quiénes son esos terceros? Pues no cabe otra interpretación que entender que somos el conjunto de quienes formamos la sociedad, que para esta cuestión somos al mismo tiempo destinatarios de un derecho y llamados a atenderlo.

Estamos ante una labor compartida en la que poderes públicos y operadores privados han de empeñarse conjuntamente, entenderse, coordinarse y apoyarse, y con razón a la cual la ciudadanía ha de comprender lo que hace cada parte, de qué modo y con qué medios, para que cada uno, en su medida, asuma su parte de responsabilidad en este enriquecimiento colectivo que supone conocer y disfrutar de nuestro patrimonio histórico, de los frutos del pensamiento, la sabiduría y las capacidades de nuestros creadores.

Faltan normas de desarrollo que se ocupen de la intervención de los operadores privados en este terreno. Faltan instituciones sólidas que asuman este rol. Faltan normas eficaces que desarrollen las labores de impulso y tutela de los poderes públicos, sin confundir su intervención con un protagonismo excluyente. Falta mucha pedagogía para que la sociedad valore la importancia de trabajar para hacer efectivo ese derecho que proclama el artículo 44 de la Constitución de 1978, de tanta importancia y tan vulnerable.

La exposición que se presenta (*Identidades femeninas en la Colección Luis Trigo*) y el proyecto en cuyo contexto lo hace (puesta en marcha de un nuevo espacio expositivo en Valencia, en la sede del Casino de Agricultura) atienden claramente a este propósito de contribuir al desarrollo de propuestas culturales en favor de la sociedad desde la iniciativa privada.

La posibilidad de contar con un nuevo espacio dedicado al arte en la ciudad de Valencia es consecuencia del convenio suscrito entre Real Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes y Fundación El Secreto de la Filantropía, según el cual la primera de estas dos entidades pone a disposición de esta iniciativa sus instalaciones, y la segunda ha adecuado el espacio para este fin y proporcionará contenidos que permitan desarrollar un programa basando fundamentalmente en la realización de exposiciones artísticas y presentaciones de obras literarias.

Esta primera exposición que se pone en marcha responde a la idea apuntada de dar difusión pública al coleccionismo privado. Próximas exposiciones que se programen responderán a este mismo enfoque, siendo las colecciones privadas fundamentalmente el caladero al que se acudirá para seleccionar las obras con las que nutrirlas.

La exposición *Identidades femeninas en la Colección Luis Trigo* ha procurado cubrir los estándares técnicos que hemos indicado que deben ser satisfechos a la hora de concebir y montar una exposición que aspire a ser reconocida como un trabajo que enriquezca la oferta cultural de una ciudad como Valencia, y a la altura de un marco expositivo como el que proporciona el Casino de Agricultura.

La colección posee obra suficiente como para poder hacer una selección representativa y de calidad de la temática elegida, que no es otra que el retrato femenino de la pintura española del período conocido como de “entre siglos”. Los artistas cuya obra se ha seleccionado son todos ellos pintores que alcanzaron un gran reconocimiento y prestigio.

Aunque se centra principalmente en obra de este período, fundamentalmente de pintores españoles donde destaca la escuela valenciana y catalana, ha ido desarrollándose en otras direcciones, dando cabida también a artistas contemporáneos y a diversos movimientos y tendencias.

Al retrato, tanto femenino como masculino, y al autorretrato se les ha prestado atención, contando con piezas de muy diversos artistas que cultivaron este género. Ello ha permitido plantear la presente exposición, centrada solamente en la temática femenina, con una selección de piezas que ofrece variedad de artistas, de épocas y de enfoques. La misma, además, permite adentrarse en valoraciones sociales, históricas y culturales que contribuirán al debate y la reflexión.

En paralelo a la exposición, y durante el tiempo que dure esta, se llevarán a cabo presentaciones de libros que conectarán directamente con la exposición, que plantearán numerosos temas sobre los que dialogar y en los que profundizar, y se favorecerán cauces para ello con todas aquellas personas que estén interesadas en participar en estas experiencias.

Constituye una satisfacción impulsar este proyecto y contribuir a que se pueda ampliar el conocimiento y la difusión de una riqueza cultural de la que es deseable que todos podamos participar.

Luis Trigo

OBRAS EXPUESTAS

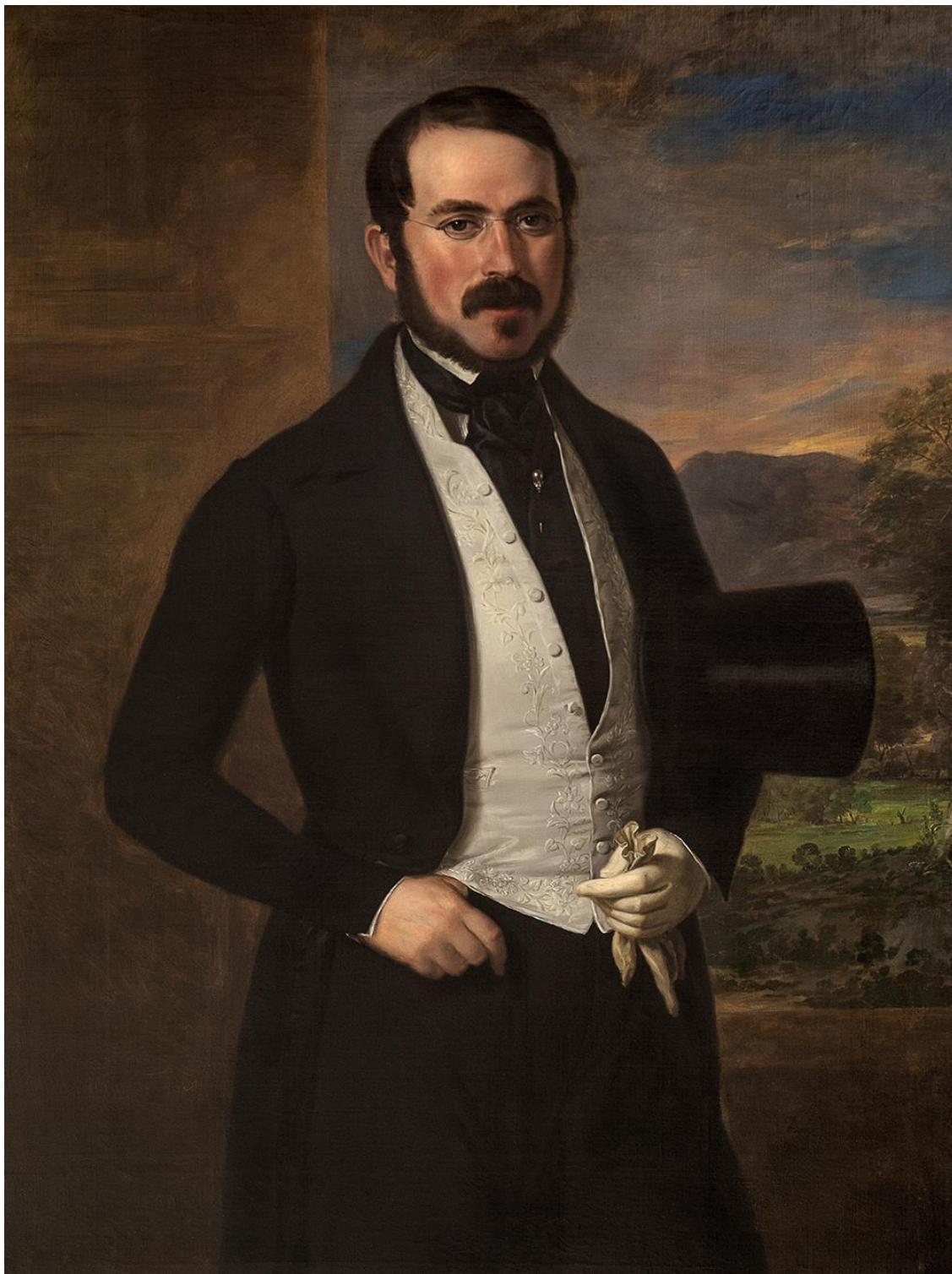


Anónimo. Escuela española del siglo XIX
La reina María Luisa a caballo, 1800 Ca.

Óleo sobre lienzo, 46,5 x 34 cm.



Vicente López Portaña (y taller)
Isabel II niña mostrando la Constitución, 1842 - 1843
Óleo sobre lienzo, 113 x 90 cm.



Rafael Tegeo Díaz
Don Juan Barrio, 1845
Óleo sobre lienzo, 107 x 79 cm.



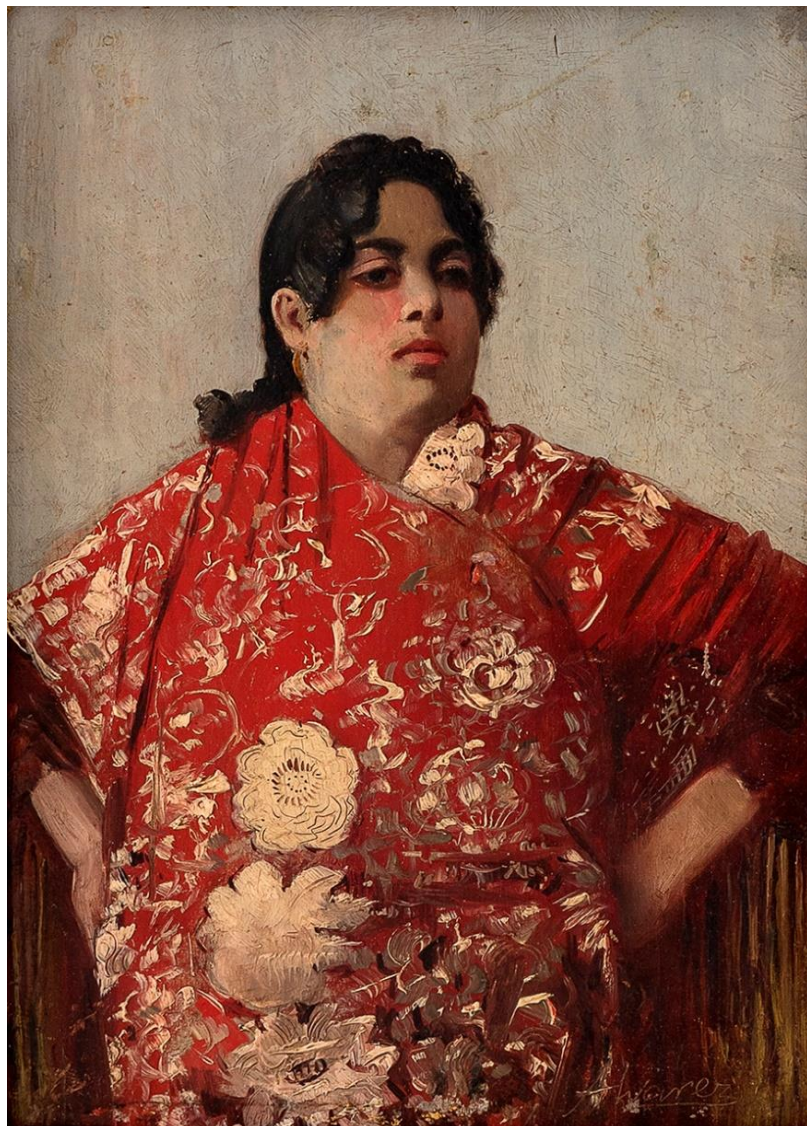
Rafael Tegeo Díaz
Doña Patrocinio Jiménez, 1845
Óleo sobre lienzo, 107 x 79 cm.



Antonio M^a Esquivel y Suárez de Urbina

Santa Isabel de Hungría, 1848

Óleo sobre lienzo, 115,5 x 92,5 cm.



Luis Álvarez Catalá
***Flamenca*, 1860 Ca.**

Óleo sobre lienzo, 19,5 x 13,5 cm.



José Villegas Cordero
Joven con mantilla, 1865 Ca.
Óleo sobre lienzo, 60,5 x 48 cm.



Heinrich von Angeli
La archiduquesa Isabel Francisca de Austria, 1880
Óleo sobre lienzo, 70 x 58 cm.



Raimundo de Madrazo y Garreta
Mrs. James Leigh Coleman, 1886 Ca.
Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm.- 61 x 48 cm. (óvalo)



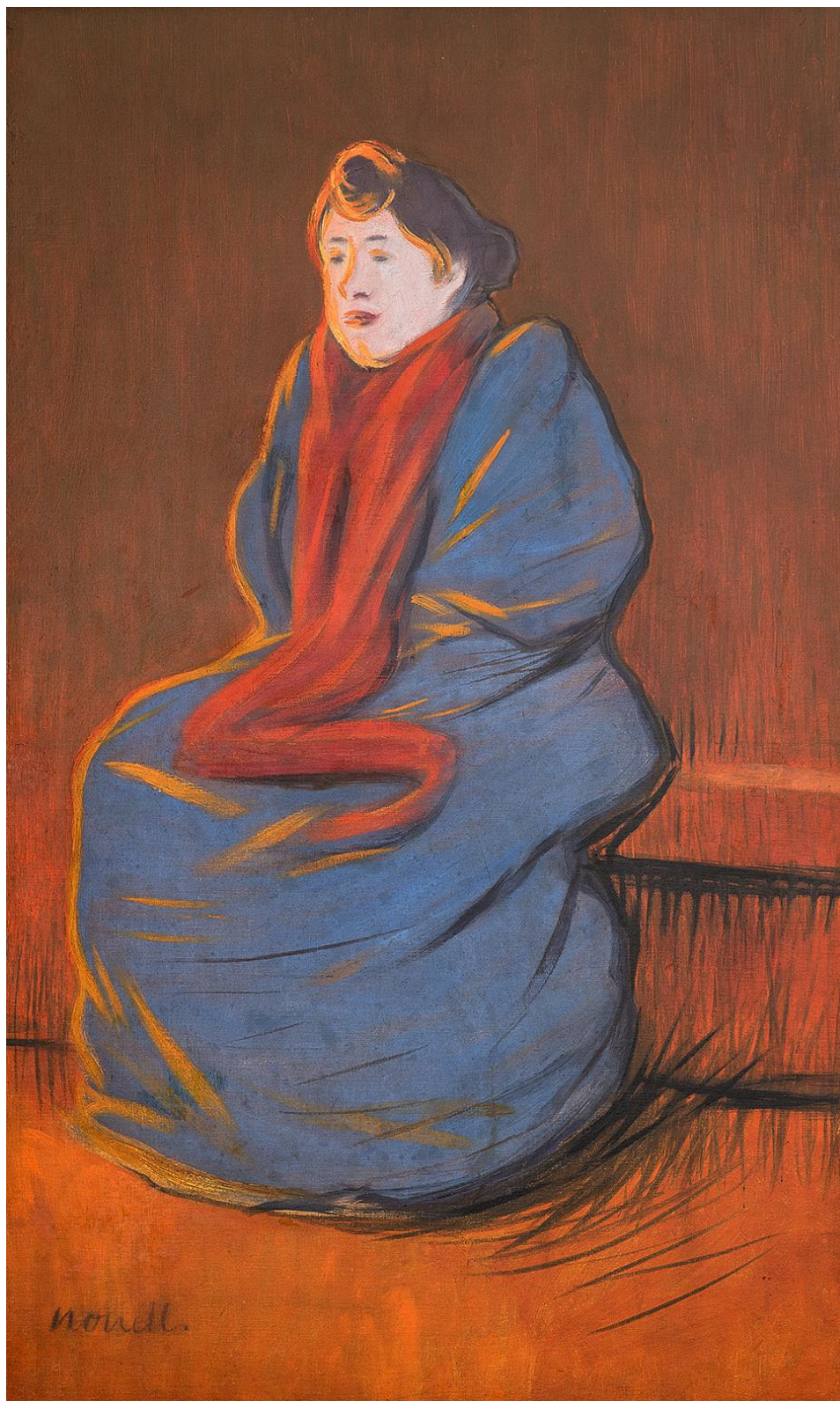
Román Ribera Cirera
Salida de un teatro, 1887 Ca.
Óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm.



Joan Cardona i Lladós

Una niña, 1895 Ca.

Carboncillo, gouache y pastel sobre papel, 60 x 46 cm.



Isidre Nonell i Monturiol
Figura femenina asseguda, 1898 Ca.
Óleo sobre lienzo, 101 x 60,5 cm.



José Villegas Cordero
Retrato de dama, último tercio del siglo XIX Ca.
Óleo sobre lienzo, 90,5 x 70 cm.



Ramón Casas Carbó
Mujer vestida de rojo sentada en una silla verde, 1900 Ca.
Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm.



José Albiol López
Retrato ecuestre de la infanta Isabel de Borbón, “La Chata”, 1901
Óleo sobre tabla, 26,5 x 31 cm.



Joaquín Sorolla y Bastida
Doña Carmen Avial y Llorens, condesa de Albox, 1905
Óleo sobre lienzo, 180 x 130 cm.
Museo Casa Ibáñez (Olula del Río, Almería)



Daniel Vázquez Díaz
***Muchacha con flor*, 1907**
Óleo sobre lienzo, 45 x 31 cm.



Hermenegildo Anglada Camarasa
***Mujer tumbada*, 1908 - 1913 Ca.**

Lápiz graso sobre papel continuo, 19,5 x 29,5 cm.



Manuel Benedito Vives
Dama con collar de perlas y abanico, 1910
Óleo sobre lienzo, 109 x 82,5 cm.



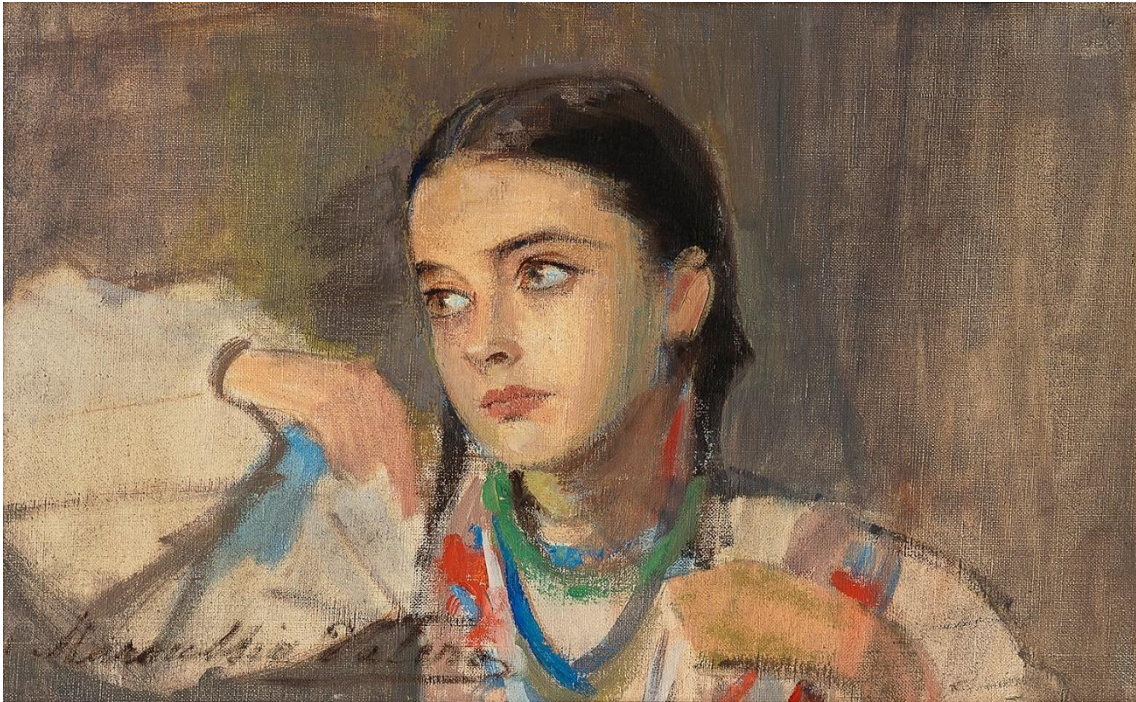
Manuel Benedito Vives
Doña Pilar Landeche y Allendesalazar, marquesa de Urquijo, 1917 Ca.
Óleo sobre tabla, 91,5 x 73 cm.



Emilio Ferrer Cabrera
***Mujer con uvas*, 1918**
Óleo sobre lienzo, 72 x 60 cm.



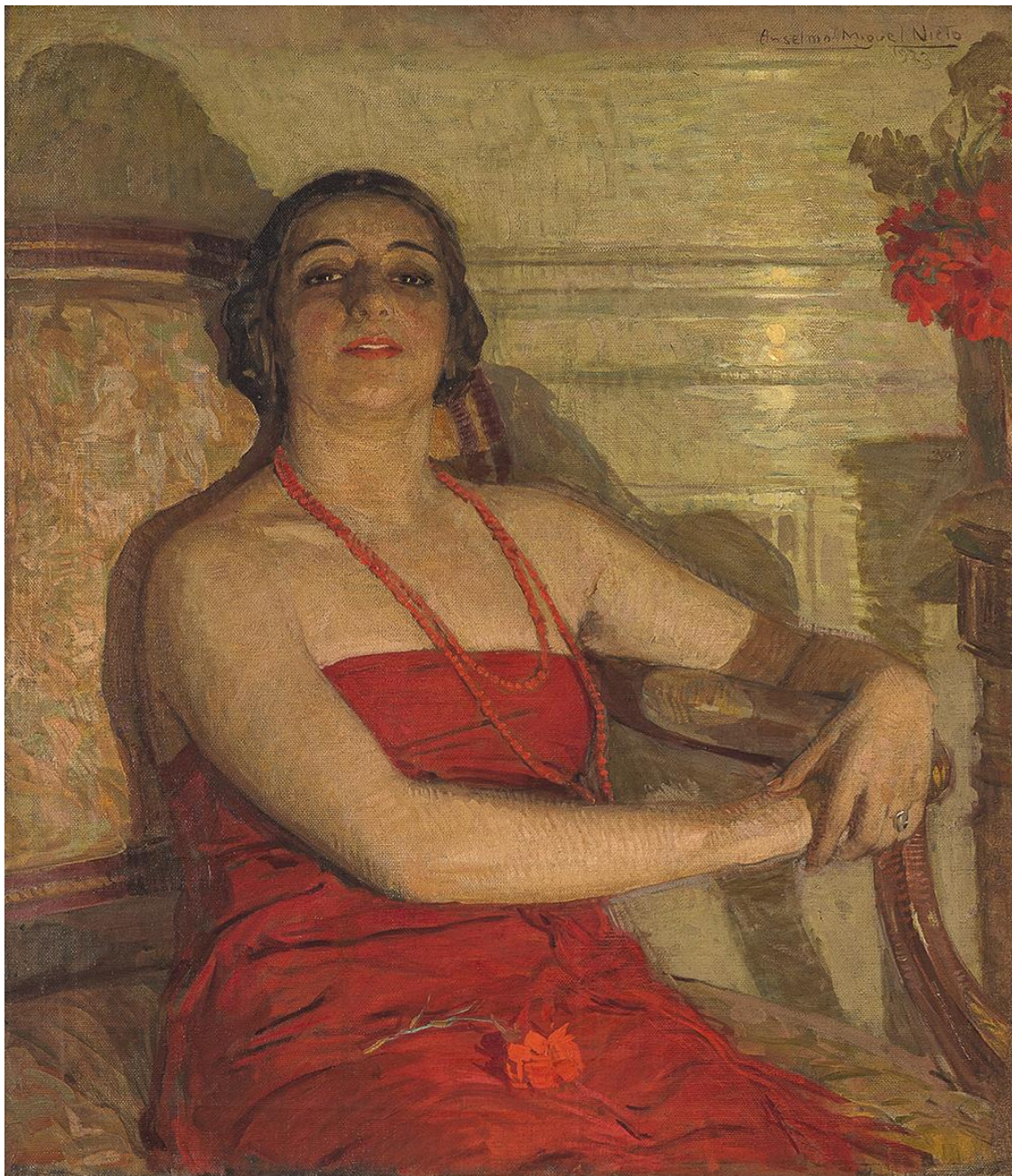
Julio Romero de Torres
La marquesita de Montemorana, 1920 Ca.
Óleo y temple sobre lienzo, 61 x 50 cm.



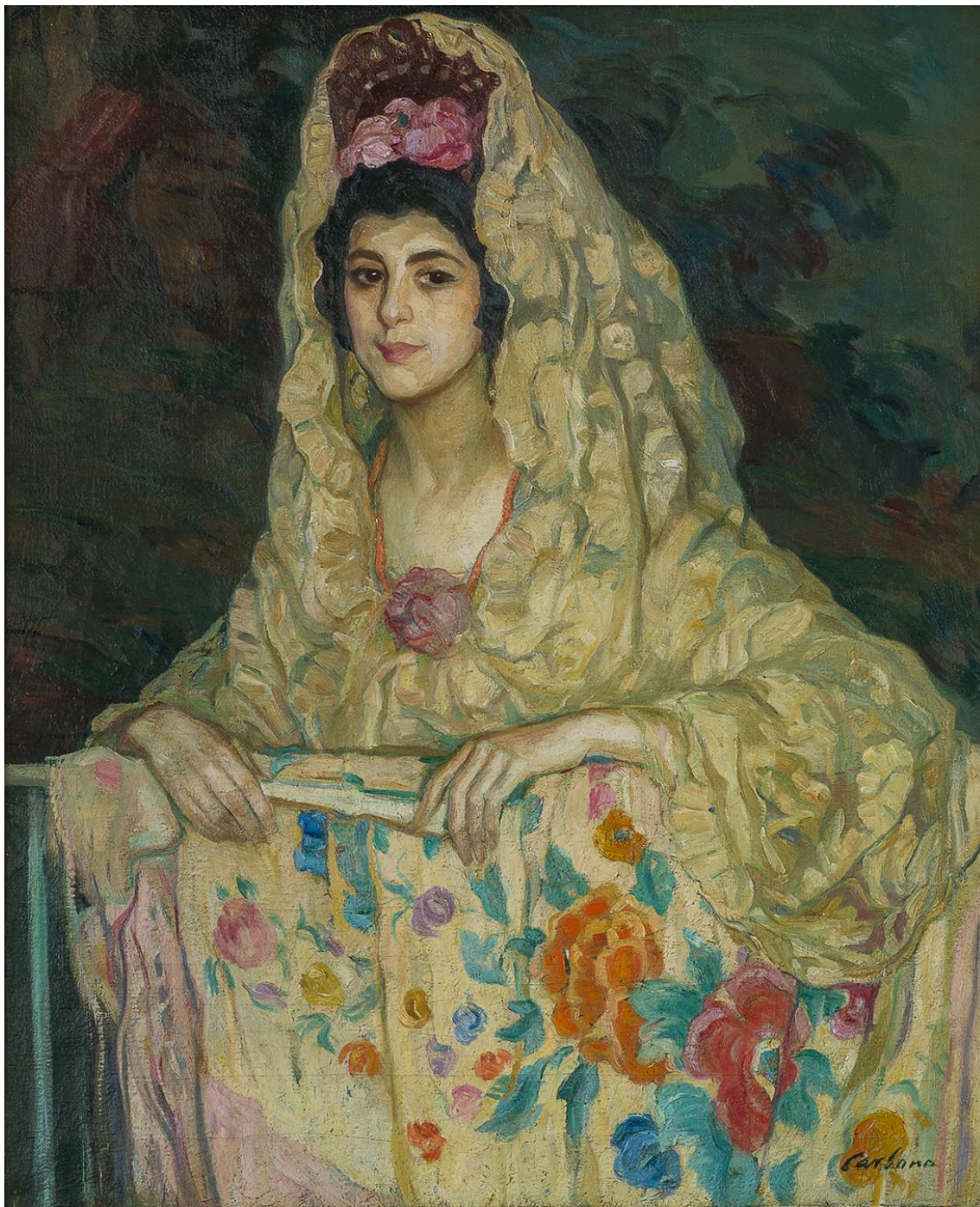
Maroussia Valero Kotovich

Joven, 1920 Ca.

Óleo sobre lienzo, 33 x 53 cm.



Anselmo Miguel Nieto
Después del baile, 1923
Óleo sobre lienzo, 80,5 x 69 cm.



Joan Cardona i Lladós
La niña de la mantilla, 1925 Ca.
Óleo sobre lienzo, 100 x 80,5 cm.



Daniel Vázquez Díaz
María Guerrero, 1933 Ca.
Óleo sobre lienzo, 110 x 75 cm.



Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza

Doña Carmen Quereda Aparisi, 1934

Óleo sobre lienzo, 72,5 x 54,5 cm.



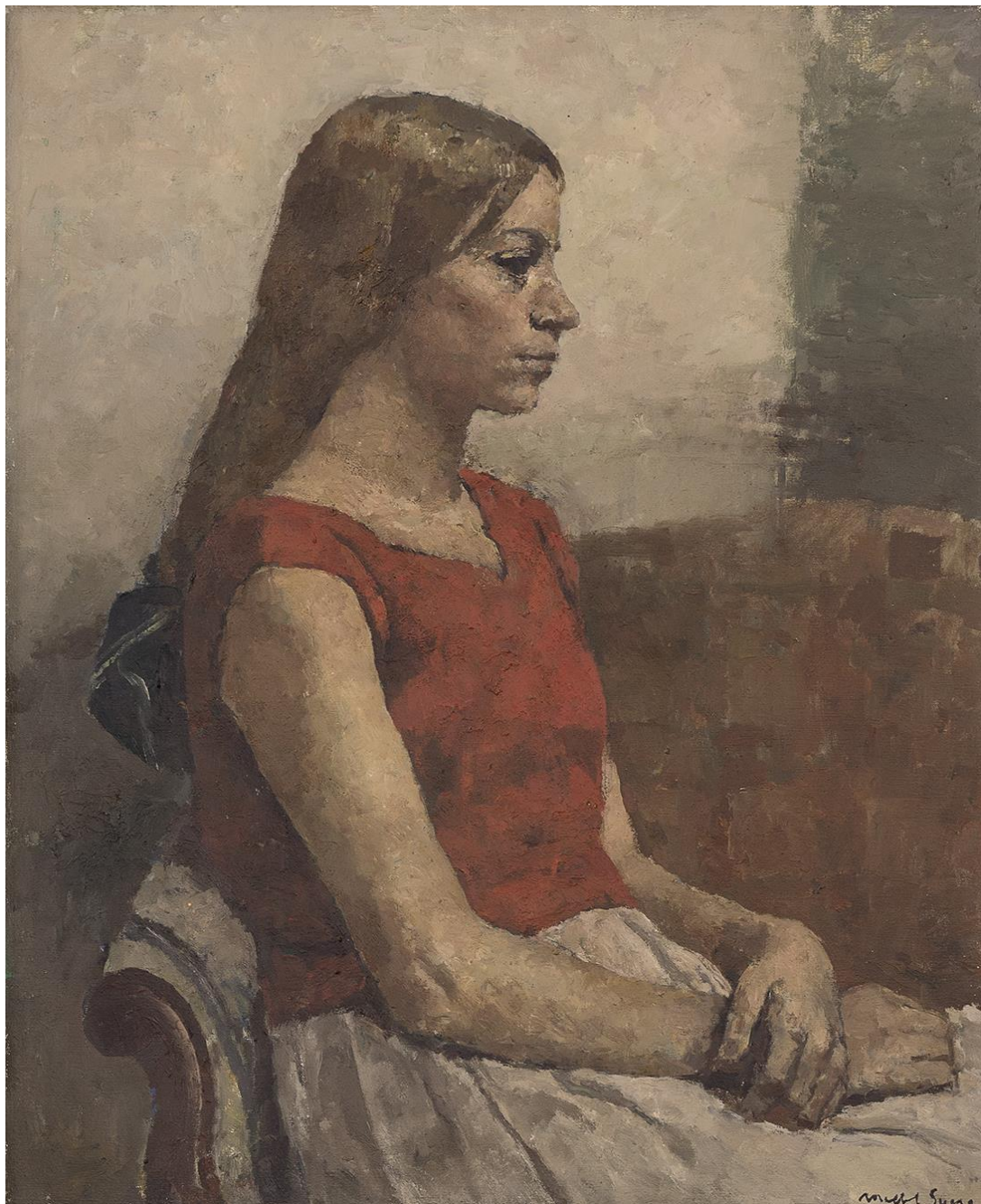
Ignacio Zuloaga y Zabaleta
Dama con rosas en la playa de Zarautz, 1940 Ca.
Óleo sobre lienzo, 138 x 124 cm.



Gabriel Morcillo Raya
La Señora de Casanova, 1945
Óleo sobre lienzo, 200 x 149 cm.



Joaquim Sunyer i de Miró
Maternidad, 1946
Óleo sobre lienzo, 61,5 x 46 cm.



Josep Maria Mallol i Suazo
Mujer sentada, 1970 Ca.
Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.

**IDENTIDADES FEMENINAS
EN LA COLECCIÓN LUIS TRIGO**

Ana Arribas

Desde la antigüedad clásica, el retrato ha sido una forma de expresión para los grandes artistas universales, campo de experimentación para sus autores y símbolo del individuo en sus múltiples facetas vitales. Al retrato femenino, como género, acompañan además una serie de particularidades que permiten entablar diferentes discursos de tipo social, antropológico, filosófico o estético.

A través de una selección de retratos femeninos pertenecientes a la Colección Luis Trigo, se propone un recorrido por la pintura española que abarca un amplio periodo cronológico. Con una copia anónima y reducida del retrato ecuestre que hizo Francisco de Goya a la reina María Luisa de Parma, inauguramos el siglo XIX. Prestando especial atención a las manifestaciones desarrolladas durante el periodo finisecular y los primeros albores del siglo XX, llegaremos hasta 1970 de la mano de Josep Maria Mallol i Suazo.

Los retratos de estas mujeres nos abrirán la puerta de sus hogares a la vida material y privada del momento que viven. Pero también podremos acercarnos a su sociedad y tiempo a través del hecho pictórico mismo, materializado en su propia imagen. La evolución de la pintura española se revela en cada uno de estos retratos, influenciados por las diversas corrientes artísticas que los traspasan, contagiados unos a otros o enfrentados en tendencias opuestas que conviven en una época llena de contradicciones. No son ingenuos retratos de un momento inestable, sino muestras concretas de arquetipos y modelos resultantes de una cultura de marcado androcentrismo en los que nosotros, como espectadores de otro tiempo, nos vemos impulsados, y casi obligados, a profundizar.

Entre la tradición y la vanguardia

El panorama español de finales del siglo XIX y principios del XX es convulso para el universo artístico. La creación de las Exposiciones Nacionales, a partir de 1856, con el fin de promover y proteger la cultura, fueron insuficientes ante la difícil convivencia entre la tradición arraigada a una identidad nacional y los nuevos aires de modernidad que comenzaban a despuntar. En esta encrucijada la práctica artística experimentará una auténtica transformación que desembocará en las vanguardias, dando origen al arte contemporáneo.

El contexto social, económico y político es el marco donde se desarrollan estas transformaciones, dado que el arte es hijo de su tiempo, de la sociedad que lo crea y lo

consume. El progreso, los avances tecnológicos y, en definitiva, la transformación que sostiene la Revolución Industrial, promoverán estos cambios hacia un panorama que, si bien no está exento de sombras, será finalmente enriquecedor por su naturaleza renovadora.

El recorrido de esta exposición permite ver esa evolución y el desarrollo de los movimientos artísticos representados en un único género y en una única tipología —el retrato femenino— con sus diferentes significados. Efectivamente, la retratística española del siglo XIX, heredera de la tradición hispana del retrato cortesano del siglo XVI¹, está representada en la mencionada copia del retrato ecuestre de la reina María Luisa o en la niña Isabel II de **Vicente López**. Esta obra de madurez transita ya, desde ese neoclasicismo inicial del retrato regio, hacia los preludios del romanticismo, que culmina en **Esquivel** con la efigie de *Santa Isabel de Hungría*, el único ejemplo de iconografía religiosa de toda la exhibición. Entre los dos nos encontramos con un *infiltrado* retrato masculino: es el de *Don Juan Barrio*, que acompaña al de su esposa *Doña Patrocinio Jiménez*, ambos de **Rafael Tegeo**. El hecho de incluirlo se debe a dos motivos. El primero es porque funciona como un díptico iconográfico indisoluble de los señores de la casa, modelo perfecto del retrato burgués que domina el período. El segundo nos servirá para explicar el concepto tan diferente que existe a la hora de abordar uno u otro y la enorme carga de convencionalismos que contienen.

Todas estas manifestaciones convivirán con las tendencias realistas de **Raimundo de Madrazo**, miembro de una de las sagas de artistas más importantes, derivando hacia el naturalismo de **Sorolla**, cuya poderosa impronta no sólo domina su período, sino que trasciende de forma atemporal. Gracias al generoso préstamo del Museo Casa Ibáñez (Olula del Río, Almería), *La condesa de Albox* viaja a Valencia para formar parte de esta exhibición, redondeando así la muestra con la única pieza ajena a la Colección Luis Trigo. Esta importante aportación no podía faltar en una propuesta así, máxime en la ciudad natal de uno de sus artistas más ilustres.

Esta identidad local tan arraigada en la ciudad levantina se verá amplificada con otra: el costumbrismo andaluz. Algo tan presente en nuestra pintura finisecular, que se torna en estereotipo de lo nacional, materializada en las gitanas y mantillas de **Luis Álvarez Catalá**, **José Villegas Cordero**, **Joan Cardona** y, en cierto modo, de **Emilio Ferrer Cabrera**, cada uno con su estilo y particularidades.

Será un enigmático retrato de **Ramón Casas** el que nos muestre la transición hacia el siglo XX, que se abre a otras tendencias como el simbolismo, cristalizado en esas atmósferas oníricas que envuelven a las mujeres de **Julio Romero de Torres**.

¹ Museo Nacional del Prado. *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla* (s.f.). Fundación Caixa Galicia. A Coruña. 11/06/2008 – 07/09/2008. Recuperado el 2 de abril de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/el-retrato-espaol-en-el-prado-de-goya-a-sorolla/d604c75c-67e5-4a45-bb1c-40e36e22c639>

Las corrientes más modernas estarán representadas en dos artistas con formación en París: la particular visión de **Zuloaga** o el autodidacta **Vázquez Díaz** con una obra de juventud y otra de madurez donde retrata a su amiga, la famosa actriz María Guerrero.

Cerrando el círculo de las tendencias más innovadoras, el trío catalán formado por **Isidre Nonell**, **Joaquim Sunyer** y **Anglada Camarasa**. En la *Figura femenina asseguda* del primero adivinamos ya algunos aspectos que se repetirán en su pintura posterior. Sunyer, principal exponente del *noucentisme*, nos regala una maternidad, representación de una de las dimensiones del imaginario femenino, atemporal y llena de simbolismo. En el otro lado, conectando con la sensualidad y la seducción, el dibujo de Anglada Camarasa, en el que el artista juega con las claves del erotismo provocador de la *femme fatale* donde sólo se adivina, mediante someros trazos, el único desnudo de la muestra.

El periodo más fecundo de un género

Enrique Lafuente Ferrari presenta al siglo XIX como *el siglo de oro del retrato*². Efectivamente, este momento supondrá el terreno mejor abonado para un género impulsado por el auge de la burguesía, abanderada del coleccionismo privado de retratos como medio para afianzar su prestigio. Igual que los hogares aristocráticos contaban con una *sala de retratos*, verdadera *iconoteca* de antepasados legitimadora de la estirpe familiar, los hogares burgueses demandarán estas efigies para acreditar su posición social y económica.

Nobleza y burguesía no hacen sino recoger el testigo de la tradición monárquica, cuya necesidad de establecer lazos matrimoniales en el pasado supuso un verdadero impulso para el retrato como género independiente. Esta práctica se mantendrá, acumulando un acervo modulado por el tiempo encaminado a afianzar la imagen real, hasta llegar al siglo XIX donde se despoja, en ocasiones, de esas tradiciones. Tal es el caso de dos obras donde las retratadas, pese a ser miembros de la monarquía, prescinden de toda iconografía regia. Estamos hablando del *Retrato ecuestre de la infanta Isabel de Borbón*, “*La Chata*” (**José Albiol**) y del *Retrato de la archiduquesa Isabel Francisca de Austria* (**Heinrich von Angeli**).

Tras la monarquía, los retratos de la nobleza y la burguesía más acomodada serán los verdaderos protagonistas de la época. De la treintena de retratos femeninos que forman parte de esta exposición, más de la mitad son damas de la alta sociedad en un abanico de poses y actitudes que recrean perfectas composiciones de delectación visual para la época. Dejando a un lado los placeres empíricos y las cuestiones de género propiamente dichas, de las que nos ocuparemos más adelante, podremos observar también el desafío entre los condicionantes sociales fuertemente establecidos en la férrea moral del momento, con las

² LAFUENTE FERRARI, Enrique (1951). *El retrato como género pictórico*. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones y de la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional*, Tomo LV, I Trimestre 1951, Madrid, p. p. 33.

nuevas corrientes artísticas y las tendencias estéticas. Todo un dilema para algunos pintores, condicionados por esta amalgama de imposiciones.³

Entre los artistas que retratan a la alta sociedad tenemos a uno de los más destacados representantes, **Fernando Álvarez de Sotomayor**, y dos retratos muy distintos de **Manuel Bedito**: el de *Doña Pilar Landecho y Allendesalazar, Marquesa de Urquijo* —en el que la distinción no demanda de adornos— y el de una dama anónima con explícita exhibición de su lujoso envoltorio. Pero quizá sea **Gabriel Morcillo** el que se recrea de forma más generosa en la opulencia sin concesiones con su imponente *Señora de Casanova*.

El lujo, efectivamente, era una constante en la vida cotidiana de la mayoría de estas mujeres, como nos muestra **Román Ribera** en una de sus temáticas más famosas: el momento de la salida de los teatros o los bailes de los integrantes de la alta sociedad. En este caso poco importa la identidad de la dama; ni siquiera es un retrato, en el término estricto de la palabra. Ella es el pretexto, “el elemento bello necesario que adorna” una escena, versionada muchas veces por el pintor catalán para atender la demanda de su clientela, deseosa de rememorar esos instantes de ocio social reservados a una minoría. Otra fémica anónima retratada en un descanso de esos bailes burgueses es la dama de rojo de **Anselmo Miguel Nieto**, con unas connotaciones bien distintas a la candidez mostrada por Ribera.

En esa evolución de estilos y tendencias veremos que el interés por retratar a estas damas, donde el artista podía manifestar su destreza ante el derroche exhibicionista de lujo y estatus, se desplaza hacia composiciones más íntimas y discretas, en las que el adorno exterior pierde protagonismo, tomándolo la retratada y su particular estado de ánimo. El retrato se hace más psicológico; la persona deja de ser el soporte de los accesorios en torno a los cuales se crea el conjunto, para pasar a ser el principal foco de atención en razón de su mirada, su gesto o su actitud. Tal es el caso de la introspectiva y, en cierto modo, enigmática, *Muchacha sentada* de **Mallol Suazo** con la que finaliza la exposición.

En este horizonte de dominio del retrato de finales del siglo XIX irrumpe la fotografía. Esto provocará algunos cambios de concepto, convirtiendo el retrato pictórico en una herramienta de distinción de clase frente a la accesibilidad e inmediatez de la instantánea fotográfica, amén del aspecto mecánico de ésta, cualidad usada por sus mayores detractores. Como afirmaba José Galofre en 1851: “*El retrato pues, forma y formará*

³ A esta demanda retratística de realeza, nobleza y burguesía, se unen las administraciones públicas. Con el fin de componer las galerías de sus miembros más ilustres, serán otro agente que favorezca la producción de retratos en este período. En 1871 el Congreso de los Diputados empieza su colección de efigies de Presidentes de la Cámara. Lo mismo hará el Senado o incluso el Museo del Prado, con la Serie Cronológica de los Reyes de España. Es obvio que en estos encargos institucionales la presencia femenina es nula, dada la imposibilidad de acceso a puestos de este tipo por parte de las mujeres. La excepción es, precisamente, la colección de monarcas españoles del Prado, no sólo por la inclusión de los retratos de las reinas —que, por otra parte, la historia no podría obviar— sino porque su objetivo pasaba por refrendar la dinastía de Isabel II. Su derecho al trono, por el hecho de ser mujer, se veía amenazado por el bando carlista, y en ese sentido se hizo hincapié en incorporar representaciones de reinas españolas.

uno de los principales ramos del Arte. Aún cuando nadie adquiriera cuadros, cuando el gusto vuelva á degenerar, ó las guerras apaguen el deseo de adquirir ó coleccionar pinturas y estatuas, el retrato será siempre de moda, y ofrecerá un gran recurso á los Artistas, porque es imposible extinguir los sentimientos de afecto, gratitud, amor y vanidad que enseñorean al corazón humano, no menos que el deseo de inmortalizar ó popularizar la imagen de las personas que han cautivado nuestra admiración y aprecio, y anhelamos transmitir á la posteridad”⁴.

En cualquier caso, el uso extensivo de la fotografía a partir de 1870 se traduce en otra transformación mucho más significativa para la pintura. El cambio de concepto que llega de la mano de los impresionistas provocará un desinterés por lo meramente figurativo y estático, imponiéndose criterios que la fotografía no podía cubrir: lo efímero, el movimiento o la impresión, traducidos en el novedoso uso de la luz y el color, serán plasmados en un lienzo que invita al espectador a “completar” esa suerte de imagen. El retrato infantil de **Maroussia Valero**, la única pintora de la exposición, presume de esa técnica suelta, abocetada y rápida, herencia de las perspectivas impresionistas que, aunque aquí no se acababan de entender aún, en Europa ya estaban superadas.

El retrato como género o el género del retrato

El juego de palabras obedece, precisamente, a dos aspectos a tener en cuenta en este período. El auge del retrato como disciplina o como género pictórico, y lo femenino como género biológico y su representación visual en las artes plásticas. Si hay algo que caracteriza al retrato es ese carácter de icono, de carta de presentación del retratado, su afán de mostrarse. En el caso del retrato femenino se añade también el deseo de ser mostrado, puesto que muchos de ellos se originan por el propio anhelo del artista o el cliente, sin que la retratada sea parte activa en este fenómeno a pesar de ser la indiscutible protagonista. Y precisamente esa práctica, tan atractiva para la época, es lo que las convierte en iconos. Pero no a ellas de forma individual —pues sólo unas pocas contarán con esa notoriedad, a veces, indeseada— sino sus retratos. Esos arquetipos convertidos ya en símbolos que todos reconocemos cultivados hasta la extenuación para goce del espectador ideal en ese momento, esto es, el varón.

Y entonces ¿por qué a día de hoy sigue resultándonos fascinante contemplar estas piezas? Al margen de cuestiones técnicas como la destreza del autor, una composición atractiva, el uso de una paleta o una luz especial... ¿Dónde está ese imán que nos seduce irremediabilmente? ¿Cuál es la causa del hechizo? A raíz del comodato del retrato de Michelle Marulo de Boticelli al Museo de Bellas Artes de Valencia, en un artículo de prensa se afirma que *“los retratos del siglo XIX y XX para que tengan interés y, de ello, un precio a tener en cuenta, han de contener, a ser posible, un rostro femenino y, en este último caso, ser mujer atractiva y vestir con cierto colorido y, a ser posible, lujo en los tejidos, peinados o*

⁴ GALOFRE, José (1851). *El Artista en Italia y demás países de Europa, atendiendo el estado actual de las Bellas Artes*, Madrid, Imp. L. García, p. 119. Citado por GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús (1999). Op. Cit., p. 100.

joyas⁵. Es una forma muy simple de verlo atendiendo sólo a las reglas del mercado que, efectivamente, pondera el retrato femenino frente al masculino. ¿Pero son las joyas que exhibe, el rostro o la ostentación de sus ropas lo que determina el verdadero encanto de estas obras? Veremos que no es así.

La representación visual de la mujer

Tradicionalmente, la mujer ha sido injustamente tratada en muchos aspectos y la historia del arte no iba a ser una excepción, considerando el género femenino como un conjunto en serie, sin un ápice de individualidad. Incluso en una disciplina como el retrato, donde precisamente la singularidad es su razón de ser, la mujer será un *objeto pasivo* sujeto a la interpretación del hombre —ya sea el artista, el comitente o el espectador— sin participar en absoluto del hecho artístico.

La tensión de la que hablábamos al principio, derivada del conflicto entre tradición y modernidad, se verá muy bien reflejada en el concepto de *lo femenino*, donde se abre un extenso debate que afecta no sólo a las artes plásticas, sino a la literatura⁶, la ciencia⁷ o la política⁸. En los retratos de la Colección Luis Trigo veremos esas dos caras de la misma moneda: desde la representación de la *mujer casta*, modelo perfecto del ideario de la época, hasta la *femme fatale*, criatura muy peligrosa para la estrecha moral finisecular. Efectivamente, la pintura de este momento funciona como un difusor de estereotipos femeninos y muchos de ellos los tenemos representados en esta muestra. Aparte de éstos, existe un modelo que se repite sistemáticamente en la representación visual de la mujer en las artes plásticas finiseculares y que queda muy bien reflejado en esta exhibición. Se trata de la *elegante*, representante del estatus económico de su marido, empeñada en exhibirlo a través de todo un repertorio que, la mayor parte de las veces, resulta artificioso: sedas, sombreros, maquillajes y escenografías compiten por atestiguar la opulencia de su portadora⁹. Poco a poco, a medida que nos acercamos a 1900, esta iconografía se relaja a

⁵ GUZMÁN, Joaquín (11 de julio de 2021). El retrato en el arte: cualquier tiempo pasado fue mejor. *Culturplaza*. URL: <https://valenciaplaza.com/el-retrato-en-el-arte-cualquier-tiempo-pasado-fue-mejor>

⁶ En obras como *La Regenta* (Leopoldo Alas “Clarín”, 1884), *La tía Tula* (Miguel de Unamuno, 1921) o *La casa de Bernarda Alba* (Federico García Lorca, 1945).

⁷ Con respecto a los estudios que se hicieron para demostrar la inferioridad femenina de forma científica podemos citar algunos como *La inferioridad mental de la mujer* (Paul Julius Moebius, 1900) traducido por Carmen de Burgos, *Estudios psicológicos* (Urbano González Serrano, 1892) y *Ensayo de una higiene de la inteligencia* (Nicasio Mariscal y García, 1898). La respuesta a estas teorías las encontramos en *La mujer del porvenir* (Concepción Arenal, 1869) o en el artículo publicado el 20 de agosto de 1897 en la revista *Germinal* (núm. 16, p. 10) por Joaquín Huelbes Temprado titulado *El feminismo ante la ciencia*.

⁸ Véase *La mujer ante el socialismo* (Ferdinand August Bebel, 1879) traducido por Emilia Pardo Bazán.

⁹ Existen varios ejemplos del arquetipo de la *elegante* en esta muestra. Pero quizás los más característicos son *Salida de un teatro* (Román Ribera), *La Condesa de Albox* (Joaquín Sorolla), *Dama con collar de perlas y abanico* (Manuel Benedito) y *La Señora de Casanova* (Gabriel Morcillo).

favor de un concepto más abstracto donde lo elegante pasará a ser una forma de comportarse, ampliando su espectro, tan exclusivo al principio¹⁰.

En este candente escenario, los movimientos feministas tratarán de posicionar a la mujer en el mundo gracias a pioneras como Concepción Arenal y Gertrudis Gómez de Avellaneda. En el caso de esta última y, en conexión con el tema del retrato que nos ocupa, es interesante aludir al que le hizo Federico de Madrazo (Museo Lázaro Galdiano, Inv. 03569). En la ficha de catalogación de esta obra, José Luis Díez afirma: “*Contrariamente a lo que cabría suponer en el pincel siempre halagador del artista, Madrazo no ha omitido la mancha que tenía la escritora en su mejilla derecha (...) Éste es, con toda justicia, uno de los más celebrados retratos femeninos de Federico de Madrazo y, también, una de las piezas antológicas de la retratística decimonónica española (...) Federico consigue (...) la captación expresiva de la personalidad de su modelo y de su carácter vehemente y enérgico, que se traduce en su obra literaria y que llegó a considerarse en su época como impropio de una pluma femenina*”¹¹. Nada más que decir.

El protagonismo alcanzado por el universo femenino también se vio reforzado por los cambios económicos y sociales acaecidos en el proceso de transformación tecnológica que trajo consigo la Revolución Industrial donde, por primera vez, las mujeres se incorporaron al mundo laboral —aunque en puestos muy específicos y con salarios inferiores a los hombres—. Éstos observaban estupefactos los cambios que amenazaban esa división de géneros establecida, donde la mujer escalaba posiciones y traspasaba la esfera de lo doméstico a lo público, reservada hasta entonces para el universo masculino: “*Sin quererlo, los hombres de fin de siglo asistían atónitos al espectáculo que se desarrollaba en el reverso del suntuoso decorado que construían los artistas*”¹².

No obstante, el discurso estereotipado que relegaba a la mujer a espacios y roles definidos y ajustados a una preconcebida naturaleza se mantuvo ante el temor que ocasionaban todas aquellas transformaciones. El arte fue un perfecto cómplice de ello “*haciendo efectivo el control del hombre sobre el sexo débil, a través de imágenes que incidían en los modelos conductuales esperados e idolatrados*”¹³. Cuando estos cambios se fueron manifestando, nació la nueva iconografía de *la mujer fatal*, mirándonos desde unas profundas ojeras que encarnaban el hastío de fin de siglo. Determinados movimientos

¹⁰ LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (2006). *La imagen de la mujer en la pintura española, 1890-1914*, Madrid, La balsa de la Medusa, p. 49.

¹¹ Madrazo y Kuntz, Federico de (1857). *Gertrudis Gómez de Avellaneda* [imagen]. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, España. CERES. Colecciones en red. Recuperado el 12 de abril de 2022. URL: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MLGM&Ninv=03569>

¹² LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (2006), Op. Cit., p. 15.

¹³ PÉREZ MÉNDEZ, Irene Marina (2017). *La moderna Galatea: evolución de la imagen femenina en la pintura española finisecular*, en *IX Congreso virtual sobre historia de las mujeres*. Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (ed. lit.), Archivo histórico diocesano de Jaén, pp. 653-688. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja, p. 658. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6202340>

artísticos como el esteticismo, decadentismo o simbolismo reprodujeron este sofisticado icono desde la fascinación por lo prohibido. Erika Bornay explica como esta representación iconográfica tiene que ver con la “*búsqueda intelectual de sensualidades y erotismos raros, sofisticados y extravagantes*”¹⁴.

Los artistas y las artistas

En el primer tercio del siglo XX comienza la profesionalización de la mujer artista en España. La crítica hacia sus trabajos suele ser implacable, pero cuando se trata de adular su producción, la mayor parte de las veces se incurre en el sexismo benévolo y paternalista¹⁵. Existen grandes ejemplos de ello en la prensa gráfica, perfecta difusora de todos los estereotipos aquí expuestos. Una portada de la revista *Blanco y Negro* ilustrada con una mujer pintando, firmada por Cecilio Pla, no puede ser más elocuente: “*En la figura elegantísima de la gallarda joven que se dedica a la pintura de caballete en un momento de vagar, entre visita y visita o entre charla más o menos aguda o malidiciente y dulce plática amorosa, ha representado Plá la pintura femenina con todas sus delicadas bellezas y todos sus inevitables y encantadores defectos. No se va a pedir a las pintoras la robustez de dibujo, el vigor de colorido ni la acritud de contrastes y claroscuros que solamente los pintores muy hombres pueden conseguir y emplear; pero, en cambio, no hay, por lo general, en la pintura masculina la minucia de observación y la gracia de pormenor que en la femenina resplandece. Esta joven que pinta de guante blanco hará seguramente algo muy espiritual, muy ligero y voluble; y la volubilidad y ligereza en materias artísticas no siempre son defectos*”¹⁶.

Una de las críticas más feroces hacia las pintoras se recoge en el semanario *España* y procede de un colega de profesión. Es Santiago Rusiñol hablando de las acuarelistas inglesas que venían a inmortalizar rincones pintorescos de nuestro país¹⁷. Se refiere a ellas como “*una plaga*” y las describe en términos poco amistosos: “*En cuanto llega la primavera, se dejan caer como un enjambre de hormigas con alas laicas estas estampas de magazine de familias, con todos los enseres de hacer mal y daño*”. También arremete contra su aspecto, acusándolas de poco femeninas: “*Llegan con zapatos de hombre, con falda corta, que deja ver la falta absoluta de formas, con blusa impermeable, sombrero de explorador, lentes, corbata masculina y fealdad. Si no vistieran de mujer, nadie sospecharía que lo fuesen (...). No tienen edad fija, y si la tienen, no puede adivinarse. Son rubias jóvenes, son rubias viejas,*

¹⁴ BORNAY, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*, Cátedra, p. 125.

¹⁵ RODRIGO VILLENA, Isabel (2017). *La galantería, una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)*. *Asparkia: Investigación feminista*, núm. 31, (Ejemplar dedicado a: De arte(s) y género(s)), p. 160. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de La Rioja. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6325431>

¹⁶ *Croquis femeninos: Pintura “de guante blanco”* (10 de octubre de 1903). *Blanco y Negro*, núm. 649, Año Trece, p. 1.

¹⁷ RUSIÑOL, Santiago (26 de marzo de 1915). *Las acuarelistas inglesas en España*. *Semanario de la Vida Nacional*, núm. 9, p. 3.

son rubias hasta la tumba; serán rubias cuando sean momias; hay algunas que ya son momias en vida. Son autoacuarelas, autorruinas, automujeres asexuales”. En cuanto a su estilo pictórico dice: “Pintan pintura protestante, evangélica, empalagosa, sin especias; pintura de club de abstinencia, pintura vegetariana, pintura de terapilanza. Nunca veréis que en sus acuarelas empleen el rojo encendido (...). Violetas claros, verdes luminosos, azules de mar desteñido, grises de alberca, todos los tonos que no puedan ofender su vista pudorosa, y el dibujo siempre moral, sin formas, sin acentos, sin vigor, sin empaste; dibujo de monja exclaustrada que ha podido salir del convento con permiso de pintar acuarelas”. Y prosigue, despiadado, en un discurso irracional que nada tiene que ver con la pintura: “La falta de eso precisamente, de conventos, es lo que, á nuestro entender, lanza á tantas y tantas inglesas por el camino de la acuarela. La mujer desengañada, la mística, la fea, la devota, aquí, en España, tienen como recurso, como consuelo y como fin de penas en esta vida el recogimiento del claustro. Allí, como no hay claustros, la única válvula de seguridad de la vida femenina debe ser, sin duda, la acuarela. La que nace fea con exageración y no encuentra en su camino ni un solo protestante que no proteste... al pincel y á la acuarela se acoge (...); la que ha tenido un novio desleal (...), ¡lágrimas y acuarela al canto! La solterona (...), la romántica, la asexual, aquellas á quienes el mundo no comprende ó á quienes va comprendiendo demasiado, van á parar siempre á lo mismo: al abuso de la acuarela”.¹⁸

Es evidente que, en este marco tan hostil para las mujeres, desarrollar una carrera artística no era nada fácil. Por eso en esta exposición la pintora hispano-rusa Maroussia Valero se ha ganado un hueco por derecho propio. Su opción profesional era revolucionaria para la época, pero su pintura lo era aún más. Alejada del academicismo imperante, sus obras son criticadas en términos poco amigables durante su exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid de 1929. El crítico José Francés escribe un artículo en *La Esfera* anunciando ya en el titular que no tendrá piedad: “La peligrosa facilidad de Maroussia Valero”¹⁹. Se refiere a ella en estos términos: “Dibujante de singular gracia improvisadora, se satisface pronto con los apuntes inconclusos, hasta el punto de suponer admisible el boceto como cuadro. Hija de su siglo, tiene también la obsesión del mínimo esfuerzo”²⁰. Francés se cuestiona la formación académica de Valero, habla de “lienzos a medio manchar” y critica la ausencia de “pose” en los retratos femeninos de la artista, echando en falta esas posturas afectadas tan del gusto burgués.

Pero al margen de todas estas cuestiones técnicas, José Francés alude directamente a la cuestión de género cuando habla de los desnudos que presenta la artista en la muestra: “Otra preocupación de la señorita Valero es la de que no se le clasifique como «pintora femenina» en el concepto de los temas que se consideraran vedados otro tiempo a las mujeres aficionadas o profesionales de la pintura”²¹. Por último, para elogiar las obras que el crítico

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ FRANCÉS, José (9 de marzo de 1929). La peligrosa facilidad de Maroussia Valero. *La Esfera*, núm 792, p. 39.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

considera aptas, hace referencias misóginas que validan su calidad, con teorías desatinadas que pasan por asociar valores de género a los colores. Aprecia que éstos aparezcan “inferiorizados” (sic) en los retratos femeninos frente a las “viriles” (sic) figuras de gitanos. A esto precisamente hace referencia Isabel Rodrigo Villena cuando habla del “*elogio científico*” con el que el hombre alababa las cualidades pictóricas de una mujer por considerarlas viriles: robustez, seguridad, perfección, valentía, creatividad... todos adjetivos positivos frente a la gracia, ingenuidad, sentimiento, contención, minuciosidad o exceso decorativo, asociado a lo negativo y, por extensión, a lo femenino²².

Antonio Méndez Casal también escribe en las páginas de la revista *Blanco y Negro* acerca de la exposición de Valero desde una postura sexista patente cuando la hacedora es una mujer: “*El arte de Maroussia Valero no es un arte femenino del tipo acostumbrado en la pintura realizada por mujer. Más bien su brío y rotundidad acusan una interpretación viril. Además, alaba que la artista no precise de los estereotipos femeninos utilizados por la vanguardia para “realizar pintura moderna buscando modelos femeninos, de formas del tipo de campesina rolliza, o de cocinera fofa y pringosa... La vida de hoy nos muestra a todas horas y en todas partes, bellos tipos de mujer verdaderamente representativos del actual momento”*”²³.

Este contenido tan crítico se compensa con el artículo que Luis Franco de Espes, Barón de Mora, le dedica a la pintora en la revista *Estampa* durante el tiempo que dura la exposición del Círculo de Bellas Artes. En él, entre otras cosas, transcribe el contenido de una carta escrita por Ignacio Zuloaga donde alaba el buen hacer de su colega tras haber visto sus obras en la Sociedad de Artistas Franceses de París en 1921, donde fue premiada²⁴:

«París, 22 mayo 21

Señorita Maroussia Valero.

Muy distinguida amiga mía: acabo de ver el salón; y mucha alegría me ha causado el ver que su retrato es indudablemente una de las mejores cosas que hay allí. Está muy bien y le felicito muy sinceramente.

Siga sin miedo adelante. Tenga fe en su talento. Yo le prometo hacer cuanto pueda, en cuantas ocasiones se me presenten, y créame siempre de usted. att. s. s. q. besa su mano, Ignacio Zuloaga.»

El Barón de Mora se sorprende de que la exposición de Maroussia Valero esté frecuentada por mujeres en su mayoría. Ciertamente, no era lo habitual, y mucho menos que éstas “*examinaran con curiosa sorpresa tanto desnudo femenino*”. En su crónica admite haber escuchado conversaciones entre éstas donde criticaban con acritud “*que una mujer copiase su desnudo cual un hombre; y se excedían algunas, hasta juzgarla de temperamento*

²² RODRIGO VILLENA, Isabel (2017). Op. Cit., p. 154.

²³ MÉNDEZ CASAL, Antonio (19 de julio de 1925). Exposiciones Solís Ávila y Maroussia Valero. *Blanco y Negro*, núm. 1.783, pp. 7-9.

²⁴ FRANCO DE ESPES, Luis, (9 de abril de 1929). Maroussia Valero, la hija de una aristócrata rusa y un artista español. *Estampa*, núm. 66, p.8.

varonil. Yo sonreía, escuchándolas, pues estaba bien cierto que Maroussia Valero era, quizá, más femenina y más mujer que casi todas ellas”²⁵.

Afortunadamente, a partir de 1970 se produjo un proceso de recuperación de la obra de las artistas del pasado que se fue enriqueciendo a lo largo de las décadas siguientes con la publicación de libros y estudios que abordaban el tema. Los principales problemas que se encontraban estos investigadores eran la falta de material documental y de producción —escasa y mal conservada—, fruto de esa marginación a la que estuvieron sometidas.²⁶

Poco a poco la nueva historiografía está haciendo por recuperar las figuras de mujeres que, como Maroussia Valero, consiguieron hacerse un hueco en las artes plásticas de su momento a duras penas, gracias a patronos varones y siempre a la sombra de sus colegas del sexo opuesto. Su obra se ha puesto en valor, junto con la de otras artistas que, como ella, vivieron tiempos difíciles para demostrar su talento. En 2017 el Museo de Bellas Artes de Granada organizó una muestra titulada *Las sinsombrero* donde veinte obras ejecutadas por mujeres artistas nacidas entre 1898 y 1914 dialogaban con el resto de la colección contemporánea. Junto a Valero, se mostraba la obra de Angustias Escribano Contreras, Carmen Fernández Díaz, María García González, Luisa García Pardo, Enriqueta Guijo, Antonia Martín Ríos o Margarita Penzato. Ya en 2019 otra iniciativa del Museo ABC titulada *Dibujantas* honraba a aquellas ilustradoras que trabajaron para el Blanco y Negro desde 1891, reivindicando el papel que tuvo la mujer en la ilustración española.

***“En un retrato se ve tanto o más que el alma del retratado,
el alma de quien lo retrató”***

Diego Rodríguez de Silva Velázquez.²⁷

La posibilidad de afrontar este catálogo mediante un análisis puramente iconográfico en cuanto al contenido y objetivamente conciso en cuanto a la forma fue desechada desde el primer momento. Siempre consideré necesario explicar las causas que empujaron a los artistas a elegir un medio de expresión u otro en una época donde la libertad era un fin al alcance de muy pocos.

La sociedad finisecular dará a luz un tipo de arte heterogéneo, plagado de luces y sombras, contradictorio a veces, repetitivo otras. Las mujeres son objeto, herramienta, arma, medio y fin indistintamente. Es necesario comprender todos estos condicionantes, establecer las relaciones necesarias y clarificar algunos conceptos. Sólo así podremos tener

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ MAYAYO, Patricia (2011). *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, pp. 44-47.

²⁷ Recogido por UNAMUNO, Miguel de (1912). *En torno a las artes*, Ed. Austral. Citado por GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús (1999). *El Arte en el Senado*, Ed. Dirección de Estudios y Documentación, Dpto. de Publicaciones, Secretaría General del Senado, p. 100.

una visión algo más nítida de un período que, para los ojos del siglo XXI, resulta ya demasiado abrupto.

Hasta la llegada de las vanguardias el retrato como género pictórico ya implicaba cierta servidumbre; para las mujeres retratadas, estereotipadas y sometidas en su mayoría y para los artistas que las pintaban, cuya verdadera libertad no pasaba por un encargo que les permitiera subsistir. Según afirma Jesús Gutiérrez Burón “*si la caracterización de los personajes encierra una de las mayores dificultades en las composiciones artísticas, ésta aumenta en grado sumo cuando se trata de un retrato porque en su ejecución el artista está limitado no sólo por las pretensiones y hasta caprichos del retratado —no en balde es el comitente, el que paga—, sino también por las condiciones en las que trabaja*”²⁸. Así también lo expresaba Zuloaga, que hacía retratos por la ventaja económica que éstos suponían, a pesar de no gustarle. Él mismo contaba que su amigo, el pintor norteamericano Sargent, le había dicho que los retratos “*que le habían dado fama y millones, le habían agotado como pintor*”²⁹.

Por otra parte, consideraba necesario revertir los tópicos que lastran la pintura figurativa en general y, en concreto, la pintura finisecular. Desde los años ochenta, la crítica estética ha ejercido un continuo reproche sobre ella que ha conducido, prácticamente, al anonimato de algunos artistas o a breves reseñas sobre otros, obviando cualquier rastro y eliminando su impronta de la historia del arte. La única excepción es Sorolla y un pequeño grupo cuya trayectoria se refrenda con los discursos museísticos nacionales o locales —la escuela catalana o la escuela vasca, por ejemplo—.

Afortunadamente, las tendencias actuales están devolviendo a estas manifestaciones artísticas el sitio que legítimamente les corresponde, al menos en cuanto a lo que al siglo XIX se refiere. Otra cosa será la ardua tarea de rescatar figuras que la historiografía ha recluido tras la llegada de la democracia por diferentes motivos.

La primera lanza se rompe con la inauguración de la sede madrileña de la Fundación María Cristina Masaveu Peterson en 2019. Con una importantísima colección de pintura española del siglo XIX, su objetivo es dar a conocer este período tan significativo para la cultura de nuestro país como el germen de la modernidad venidera.³⁰

Pero fue el Museo Nacional del Prado el que marcó un hito el año pasado en este sentido. A partir de la reordenación de sus salas dedicadas a la colección del siglo XIX, más de un centenar de obras incrementaron el número de piezas expuestas frente a la antigua

²⁸ GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús (1999). Op. Cit., p 98.

²⁹ LAFUENTE FERRARI, Enrique (1950). *Los retratos de Zuloaga. Príncipe de Viana, núm. 38-39*, Año 11, pp. 41-73. Recurso electrónico en línea extraído de Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja, p. 72. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2253303>

³⁰ Colección Masaveu. *La pintura española del siglo XIX. De Goya al Modernismo*. Salas 01-13. Sede FMCMP, Madrid. Del 4 de octubre de 2019 al 22 de enero de 2023. Recuperado el 29 de abril de 2022. URL: <https://www.fundacioncristinamasaveu.com/portfolio/coleccion-masaveu-siglo-xix/>

selección. Con un verdadero afán de integración que se materializa en la inclusión de trece pintoras, la presencia femenina —por primera vez *activa*— no se manifiesta en las retratadas, sino en las retratistas.³¹

Afortunadamente, en el ámbito privado se sigue tratando de poner en valor esta pintura dando continuidad a este tipo de iniciativas. Con un claro carácter reivindicativo, la prestigiosa galería madrileña Caylus montó la exposición *Rostros y miradas del romanticismo español* (de febrero a abril de 2022).³²

Pero la capital española no es la única que promociona una época trascendental para la historia del arte. La colección Carmen Thyssen aterriza en Valencia con obras emblemáticas ejecutadas entre 1860 y 1980 que marcan el camino a la modernidad, como indica el título de la muestra con sede en la Fundación Bancaja (del 26 de abril al 18 de septiembre de 2022).³³

Identidades femeninas en la Colección Luis Trigo es una exposición en esta misma línea. Por primera vez se muestran obras inéditas de una colección privada con la que esperamos contribuir, a modo de aportación y dentro de la responsabilidad contraída, al rescate de ciertas firmas, olvidadas en unos casos y denostadas en otros. Los textos que acompañan tratan de hacer una relectura actual, exenta de prejuicios, desde una historiografía responsable, cuidadosa y consistente. Sólo así podremos enfocar un período histórico cargado de condicionantes, que gestó un arte singular, representativo de su momento y con un peso específico, susceptible de ser estudiado desde otras perspectivas.

Ana Arribas

³¹ Museo Nacional del Prado. Madrid. Salas del siglo XIX. Salas 60-67 y 75. Edificio Villanueva. Recuperado el 29 de abril de 2022. URL: <https://www.museodelprado.es/museo/salas-siglo-xix>
Ya antes, el Museo del Prado había decidido incorporar a su colección permanente once obras de finales del siglo XIX y principios del XX procedentes de la donación de Hans Rudolf Gerstenmaier: <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/donacion-hans-rudolf-gerstenmaier/2b806bda-ef2b-5265-c102-e06b67e44cbb>

³² MORENO, Sol G. (17 de febrero de 2022). Una mirada al romanticismo español. *Ars Magazine*. URL: <https://arsmagazine.com/una-mirada-al-romanticismo-espanol/>

³³ VELASCO, Carmen (19 de abril de 2022). Valencia acoge los tesoros de Carmen Thyssen. *Las provincias*. URL: <https://www.lasprovincias.es/culturas/valencia-recibe-tesoros-20220419123912-nt.html>

CRÉDITOS

IDENTIDADES FEMENINAS EN LA COLECCIÓN LUIS TRIGO

FUNDACIÓN EL SECRETO DE LA FILANTROPÍA

Presidente
LUIS TRIGO SIERRA

Adjunta al presidente
ANA COLOMER SEGURA

Directora de promoción de proyectos
TAMARA KREISLER SANTAMARÍA



CASINO DE AGRICULTURA DE VALENCIA

Presidente
MANUEL SÁNCHEZ LUENGO

Vocal de explotación y restauración
IVÁN ÁLVAREZ DE TOLEDO Y GÓMEZ TRENOR

Vocal de correspondencias sociales
YURI AGUILAR SANZ

Gerente
ANA IBÁÑEZ CALZADA



PATROCINIOS



EXPOSICIÓN

Proyecto y organización
FUNDACIÓN EL SECRETO DE LA FILANTROPÍA

Comisariado
ANA ARRIBAS
LUIS TRIGO

Coordinación
VÍCTOR SEGRELLES

Comunicación
SAPRISTI DÉCOM

Web y rr.ss.
TRÍGONO

Producción gráfica
VÍCTOR SEGRELLES
MUNDO GRÁFICO
SÍMBOLS

Montaje
VÍCTOR SEGRELLES
QUADRE

Transporte
QUADRE

Seguros
AXA
SEGURBOSCH

Restauración
ANA ISABEL ORTEGA DÍAZ
ISABEL GONZÁLEZ-CONDE SANTIAGO

Enmarcación
VILLANUEVA XXIII
ROS MARCOS

Adecuación espacio
CONSTRUCCIONES HISPANIA

Atención al público
MARÍA AIDA PONS MORENO
MANUEL MARTÍNEZ OJEA

CATÁLOGO

Textos
ANA ARRIBAS
LUIS TRIGO

Fotografías
SALVA NEBOT

Diseño y maquetación
VÍCTOR SEGRELLES

- © de los textos, los autores
- © de las imágenes, sus propietarios
- © de la edición, Fundación El secreto de la filantropía

AGRADECIMIENTOS

MUSEO CASA IBÁÑEZ (Olula del Río, Almería)
Taitá Chastel, Román Corraliza, Javier Domingo, Joaquín Guzmán, Fermín Palacios.

Este catálogo se ha editado con motivo de la exposición
Identidades femeninas en la Colección Luis Trigo,
un proyecto de FUNDACIÓN EL SECRETO DE LA FILANTROPÍA
con el que se inaugura la nueva sala de exposiciones del Casino de Agricultura de Valencia.

1 de junio de 2022