

Noia d'Àvila**Text: Gabriel Martín Roig**

Àngela Dalmau Casademont

c. 1916

Oli sobre tela

94 × 69 cm

Museu d'Art de Girona. Fons d'Art Diputació de Girona, núm. reg. 250.199

Noia d'Àvila i la construcció del tipus femení en el costumisme de principis del segle xx

La pintura presenta el retrat d'una jove que ocupa gairebé tot el primer pla de la composició. Porta un mocador de tons ataronjats que li cobreix el cap i les espatlles, així com un xal granat que li embolcalla el cos. El seu rostre, de trets suaus i idealitzats, ofereix una expressió somrient, amb una mirada directa adreçada a l'espectador. Amb el braç esquerre sosté un cistell de vímet ple de pomes, col·locades sobre un coixí de fulles verdes. En un segon terme s'hi distingeixen tres figures de petites dimensions que avancen per un camí sinuós. Darrere s'obre a un paisatge ampli i polsós, dominat per una gamma de tons ocres i rosats que evocuen un territori àrid. Al rerefons emergeix una ciutat emmurallada, resolta de manera sintètica i gairebé esbossada, que funciona com a teló de fons simbòlic més que no pas com una descripció topogràfica precisa. A l'esquerra de la figura hi consta la signatura, que identifica l'autora com a Àngela Dalmau Casademont (Palamós, 1878 – Girona, 1957). Fou una pintora gironina formada a Madrid que desenvolupà la seva trajectòria en un context poc favorable per a les dones artistes. La seva obra conservada, encara escassa i parcialment coneguda, aporta un testimoni valuós per entendre la pràctica artística femenina a inicis del segle xx.



La seva infantesa va estar marcada inevitablement pel rerefons cultural i ideològic del seu progenitor, Josep Dalmau i Carles (1857-1928), un dels mestres pioners en la renovació pedagògica del primer terç del segle xx a Girona. El 1886, va deixar la seva vila natal i es va traslladar amb la família a Girona.

L'educació de moltes noies de les acaballes del segle xix estava orientada a la funció social a què estaven destinades, és a dir, a tenir cura dels fills i de l'àmbit domèstic. Àngela Dalmau va tenir la sort de créixer en un entorn cultivat que la va empènyer a dedicar-se a l'ensenyament, possiblement amb la bona intenció que tingués una vida tranquil·la i assegurada. Seguint aquest camí prèviament traçat, als divuit anys va anar a viure a Madrid per cursar els seus estudis a l'Escola Normal de Mestres, que li atorgaren el títol de professora. Durant la seva estada a la capital, es va relacionar amb altres residents catalans i, fruit d'això, el 1899 va contreure matrimoni amb Josep Grau Guinart, catedràtic de l'Escola d'Arts i Indústries de Madrid.

L'etapa madrilenya fou decisiva, pels estímuls que això suposava en la seva formació artística, malgrat que no es disposa d'informació precisa dels estudis que va cursar ni dels cercles que va freqüentar. L'any 1898 hi havia a Madrid un reduït conjunt d'acadèmies que permetien a les dones accedir a una formació artística amb orientació professional. Entre aquestes acadèmies, destacava l'estudi de Plácido Francés, molt reconegut a la capital i freqüentat per nombroses figures de la cultura madrilenya, així com el de Sebastián Gessa, especialitzat en pintura de flors, gènere que aleshores es considerava propi de la sensibilitat femenina. Les úniques notícies de què disposem apunten a l'orientació que rebé de Rafael Fornis, artista destacat, amic de la família Grau-Dalmau i habitual dels cercles artístics i literaris madrilenys.¹ Aquesta formació es veié reforçada per un intens aprenentatge autodidàctic. La premsa del moment assenyala que, durant la seva residència a Madrid, Dalmau visitava assíduament el Museo del Prado amb la finalitat de copiar directament les obres dels grans mestres de l'escola espanyola. Les cròniques en subratllaven l'excel·lència com a copista: «Como copista, ningún pintor la ha superado en esta labor. Sus copias de las obras cumbre de Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo y Francisco de Goya son sencillamente únicas»².

El 1903, emulant les mostres celebrades a la Sala Parés de Barcelona,³ es va dur a terme la Primera Exposició Feminista al Saló Amaré, un comerç d'objectes decoratius i belles arts del carrer d'Alcalá, en què va participar amb altres trenta-nou pintores, entre les quals hi havia Julia Alcayde (1855-1939), Fernanda Francés (1862-1939), Encarnación Bustillo (1876-1960?) i Marcelina Poncela (1864-1917), entre moltes altres.⁴ Aquesta visibilitat va permetre, per primer cop, que l'obra de les dones artistes fos valorada pel públic fora de l'àmbit domèstic, una condició imprescindible per a qualsevol professionalització dins les Belles Arts. En aquesta mostra, Àngela Dalmau va presentar la seva obra al públic per primer cop, fet que li va obrir l'accés al reconeixement artístic. Moltes de les artistes participants no feien un art revolucionari formalment, però sí estratègicament. Operaven dins els marges del sistema per obtenir legitimitat.

Per la seva singularitat, l'exposició tingué una notable repercussió en la premsa local. El diari *La Época* en va destacar la rellevància amb aquestes paraules: «El nombre y calidad de las obras que figuran en esta exposición demuestran elocuentemente que el núcleo madrileño de *femmes peintres* tiene importancia y significación». La crítica madrilenya es mostrà, en general, més benvolent que la barcelonina, que feia anys que oscil·lava entre el rebuig obert i una condescendència persistent envers l'ofici de les dones artistes. El periodista i crític d'art Raimon Casellas escrivia el 1896 a *La Vanguardia*: «Puestos en la alternativa, no vacilaríamos en anteponer el goce de contemplar a las creadoras al placer de admirar su creación». Anys més tard, a *La Veu de Catalunya*, insistia en una visió semblant en advertir que les «chicas o señoras de su casa» que aspiraven a ser artistes corrien el risc —segons ell— d'oblidar «las afecciones de la familia y la misión social de la mujer».⁵ El mateix any de l'exposició del Saló Amaré, José Parada Santín, catedràtic d'anatomia a l'Escola de Belles Arts de Madrid, publicà un volum que encara avui és considerat una obra de referència: *Las Pintoras Españolas*, el primer llibre editat a l'Estat dedicat específicament a aquesta qüestió. Allò que podia semblar, d'entrada, un treball de caràcter reivindicatiu contenia, tanmateix, afirmacions que apuntaven en sentit contrari. L'autor hi advertia: «No tratamos de censurar el giro de la educación femenina de nuestros días [...] pero creemos que esto puede ser útil, en muchos casos es malo como medida general porque la aparta de su verdadero centro que es el hogar [...]». En síntesi, el missatge era clar: l'activitat artística femenina era tolerada com a pràctica d'aficionades dins de límits socials concrets, però no pas concebuda com un ofici professional en igualtat de condicions. Aquest cas confirma la interpretació estructural formulada per Linda Nochlin, segons la qual la qüestió no raïa en una manca de talent femení, sinó en la mateixa organització del sistema artístic. Les dones van quedar excloses d'una formació acadèmica plena —especialment de les classes de dibuix del nu—, disciplina que constituïa el fonament del que l'acadèmia considerava «gran art», definit d'acord amb criteris masculins. Nochlin assenyala precisament aquesta exclusió del nu com un mecanisme estructural decisiu per entendre per què moltes artistes no van poder accedir als nivells més alts de reconeixement professional.⁶

El 1916, Àngela Dalmau tancava l'etapa madrilenya en ser admesa a les oposicions convocades per l'Escola Normal de Mestres de la Corunya. Superat el procés selectiu, obtingué destinació a Palència, on exercí durant tres anys.⁷ El seu establiment en terres castellanès no suposà únicament un canvi de residència, sinó l'accés a un nou context cultural i professional que seria determinant en l'ampliació dels seus horitzons artístics. Segons Shirley Mangini, especialista en l'estudi de les escriptores i artistes vinculades a la Generació del 27, «el fet és que viatjar sempre transforma de manera radical la perspectiva des de la qual contemplem el nostre microcosmos».⁸

Tot indica que encetada aquesta etapa, entre el 1916 i el 1925, fou el moment en què Àngela Dalmau pintà *Noia d'Àvila*, l'obra que ens ocupa. Es tracta d'una peça que s'inscriu en la línia d'altres treballs de l'autora de la dècada del 1920, com *Gitana*, *Moza hacendosa* o *Noia jove amb mantó de Manila*. L'obra se situa clarament dins de la tradició del costumisme, vinculat estretament a l'academicisme madrileny, i en la tendència regionalista de finals del segle XIX i principis del XX. Aquesta orientació queda ben explicada per l'historiador Benedict Anderson, que concebia la nació com una «comunitat imaginada», és a dir, una construcció cultural més que una realitat natural o eterna.⁹ En aquest marc de costumisme i regionalisme, *Noia d'Àvila* transcendeix la simple representació d'una figura rural: esdevé un tipus que contribueix a la construcció visual d'una Espanya essencialitzada, rural i eterna, en contraposició a la modernitat urbana i industrial. Així, elements com la ciutat emmurallada del fons —Àvila— no actuen com a document topogràfic, sinó com a símbol identitari que reforça la idea d'una pàtria arrelada i immòbil, més conceptual que descriptiva.

La noia no mostra cap signe de pobresa o misèria; al contrari, la seva imatge projecta una visió noble i gairebé heroïtzada de la vida rural. La pintura sembla concebuda per exaltar la figura femenina com a símbol del territori i del treball. El tractament uniforme de les faccions i l'absència de trets individualitzadors indiquen que no es tracta d'un retrat psicològic o biogràfic, sinó d'un arquetip: una representació tipificada de la dona rural, sòlida, treballadora i arrelada a la terra. El cistell de pomes reforça aquesta lectura simbòlica. La jove amb el cistell de pomes pot interpretar-se com una al·legoria de la fertilitat, l'abundància, la continuïtat del territori, la joventut i la potencialitat maternal. Aquesta concepció s'emmarca també en la tradició europea de l'època, on la dona sovint apareix com a metàfora de la terra.

Les pintures de gènere com aquesta gaudiren d'una gran popularitat entre la burgesia i la classe mitjana del moment. Coincideixen amb la lectura sociològica de Pierre Bourdieu, segons la qual la pintura costumista funcionava dins d'un mercat específic: era apreciada per una burgesia que desitjava sentir-se propera al «poble», però mantenint sempre una distància còmoda. Aquest tipus d'obres no actuaven com una denúncia social, sinó més aviat com la confirmació d'un imaginari compartit.¹⁰ Aquestes obres nasqueren amb la voluntat de preservar els aspectes tradicionals de la vida de poble, retratant tipus socials, ambients i paisatges rurals, i reflectint un món a punt de desaparèixer. Aquesta mirada es pot relacionar amb el concepte de nostàlgia moderna desenvolupat per Svetlana Boym: la pintura de gènere rural no documenta la realitat social —no hi apareixen la misèria ni els conflictes—, sinó que construeix una Arcàdia idealitzada destinada al consum burgès. Es tracta d'una imatge estabilitzadora en un context de profunda transformació social.¹¹



EL PÚBLICO EN EL SALÓN PRINCIPAL DE LA EXPOSICIÓN AMARÉ

Fotog. Franzen

Primera exposició feminista al saló Amaré de Madrid, 1903.

A finals del segle XIX i principis del XX, mentre algunes dones artistes s'especialitzaven en natures mortes i flors —considerades el grau més baix de l'escala jeràrquica de la pintura—, d'altres centraven la seva obra en escenes costumistes amb dones i nens, els models vius més accessibles que tenien a mà. Llavors, les dones artistes no disposaven de la mateixa llibertat de moviment ni d'accés als mateixos espais de formació que els seus col·legues masculins. Com ja hem comentat, tenien vetada l'assistència a les classes de dibuix del nu, i sovint tampoc no podien circular soles per la ciutat ni freqüentar determinats locals i ambients socials. Aquestes restriccions condicionaven inevitablement la seva experiència visual: pintaven el que podien veure i el que els era socialment accessible, és a dir, l'àmbit domèstic, familiar o rural. D'aquí la presència recurrent d'escenes amb dones cosint, cuinant o treballant al camp. En la línia del debat obert per Nochlin, la historiadora Griselda Pollock va aprofundir en aquesta dimensió estructural de l'exclusió i argumenta que les artistes no només eren marginades institucionalment, sinó que, a més, la seva pràctica quedava inscrita dins uns espais de representació socialment delimitats. Així, la reiteració de temes domèstics o rurals no pot interpretar-se com una elecció purament lliure o com una suposada inclinació «natural», sinó com el resultat de les condicions materials i culturals que definien què podien veure, on podien anar i quins motius els era legítim representar.

Des d'aquesta perspectiva, el que la historiografia tradicional havia llegit com una preferència temàtica es revela com l'efecte d'un marc estructural que condicionava l'accés a determinats gèneres i escenaris. Tanmateix, dins d'aquests límits, moltes artistes desenvoluparen una mirada atenta al detall, a les textures i a les formes de la vida quotidiana, transformant un espai inicialment restringit en un camp d'experimentació pròpia. En aquest sentit, obres com *Noia d'Àvila* poden entendre's no només com a resultat d'una limitació, sinó també com l'apropiació conscient d'un territori visual que, tot i imposat, fou elaborat amb ambició i qualitat artística.¹² Tanmateix, no podem ignorar la perspectiva de Laura Mulvey i el seu concepte de *male gaze* (mirada masculina), que suggereix que, encara que Dalmau fos dona, la seva obra operava inevitablement dins d'un sistema visual dominat per una mirada masculina. La pàgina és presentada com una figura noble i dignificada, però alhora com un cos simbòlic que encarna valors tradicionals.¹³

L'octubre de 1932, Àngela Dalmau va fer donació de *Noia d'Àvila* al Museu Provincial de Girona. Reconstruir avui la vida i l'obra d'Àngela Dalmau és complex, ja que només es conserva aquesta obra en una institució pública, i es coneixen algunes peces més aparegudes en subhastes i reproduccions de baixa qualitat procedents de la premsa de l'època. Disposem, doncs, d'una part molt reduïda de la seva producció, mentre que la majoria continua desconeguda, probablement encara en mans privades. Aquest estudi vol contribuir a donar visibilitat a aquesta artista i incentivar la localització i l'estudi de noves obres que avui romanen en l'anonimat.

BIBLIOGRAFIA

MARTÍN ROIG, Gabriel. «Àngela Dalmau (1878-1957), la dedicada pintora empordanesa». *Revista del Baix Empordà*, núm. 76 (març de 2022), pàg. 12-17.

NOTES

1. *Diario de Gerona*, 6 d'agost de 1916, pàg. 5. Vegeu també *L'Autonomista*, 4 de juliol de 1936, pàg. 48.
2. *La Acción*, dimecres 7 de febrer de 1923, Madrid, any VIII, núm. 1709, pàg. 5.
3. El 1896 es va celebrar la primera exposició feminista del nostre país a la Sala Parés de Barcelona, per influència de l'ambient cultural parisenc, en què van participar artistes catalans, a excepció de Maria Luisa de la Riva (1859-1926), una pintora aragonesa que vivia a París i era membre actiu de la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* i de la *Société des Artistes Femmes* i que, a més, estava relacionada amb les associacions d'artistes femenines de Berlín i Viena. Entre el 1896 i el 1900 es van celebrar quatre exposicions feministes en aquesta sala, en què van participar entorn de dues-centes artistes, i que van tenir un gran èxit de premsa i públic.
4. Maria Dolores CID PÉREZ. «Las dos caras de una misma moneda, la mujer en la pintura de principios del siglo XX». *Ogigia*, núm. 23 (2018), pàg. 100-101.
5. Raimon CASELLES. «A propòsit de l'exposició de Can Parés». *La Veu de Catalunya*, 9 de gener de 1899, núm. 9.
6. Linda NOCHLIN. «Why Have There Been No Great Women Artists?». *ArtNews*, vol. 69, núm. 9 (gener de 1971), pàg. 22-39 i 67-71.
7. *La Correspondencia de España: diario universal de noticias*, 27 d'octubre de 1919, any LXX, núm. 22536, pàg. 5.
8. Shirley MANGINI. *Las modernas de Madrid*, Península. Barcelona, 2001, pàg. 78.
9. Benedict Anderson (1936-2015) fou un historiador i politòleg especialitzat en nacionalisme, autor de *Imagined Communities* (1983), on defensà que la nació no és una realitat natural ni eterna, sinó una construcció cultural, una «comunitat imaginada», perquè els seus membres, tot i no conèixer-se personalment, es perceben com a part d'un mateix cos col·lectiu gràcies a llenguatges compartits, relats històrics, símbols i mitjans de difusió (com la premsa o la cultura visual).
10. Pierre Bourdieu (1930-2002), sociòleg francès que analitzà amb gran precisió la relació entre cultura, poder i estructura social. Les idees que aquí ens interessen apareixen sobretot a *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979), on estudia com el gust artístic no és neutral ni purament individual, sinó que està condicionat pel capital cultural i per la posició social dels individus. Bourdieu sosté que les preferències estètiques funcionen com a mecanismes de diferenciació: les classes socials adopten determinats gustos que reforcen la seva identitat i legitimen la seva posició. Una burgesia urbana que consumeix imatges del món rural no com a denúncia social, sinó com a representació harmoniosa, ordenada i simbòlicament segura. La pàgina idealitzada, sense conflicte ni misèria, respon a un gust que valora la tradició, l'equilibri formal i una certa exaltació identitària sense ruptura estètica.
11. Svetlana Boym, al seu llibre *The Future of Nostalgia* (2001), distingeix entre una nostàlgia «restauradora», que vol reconstruir un passat idealitzat com si fos recuperable, i una nostàlgia «reflexiva», que és conscient de la pèrdua i hi medita sobre sense pretendre revertir-la. En ambdós casos, la nostàlgia no és un simple record sentimental, sinó una resposta a la desorientació provocada pels processos de modernització accelerada.
12. L'aportació fonamental de Griselda Pollock consisteix a demostrar que l'absència o marginalitat de les dones artistes en el relat canònic no és fruit d'una manca de talent, sinó d'estructures socials, institucionals i simbòliques que han condicionat tant la producció com la recepció de les seves obres. Aquestes idees apareixen formulades de manera decisiva a *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* (1988).
13. La teoria feminista de l'art i de la imatge rep un impuls decisiu amb Laura Mulvey, que el 1975 publica l'assaig *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (aparegut a la revista *Screen* i posteriorment recollit al llibre *Visual and Other Pleasures*, 1989). En aquest text, Mulvey formula el concepte de *male gaze* (mirada masculina): en la cultura visual occidental, la imatge s'organitza sovint des d'una perspectiva masculina heterosexual, convertint la dona en objecte de contemplació, desig o símbol, mentre que l'home ocupa la posició activa del subjecte que mira. Així, *Noia d'Àvila* es llegeix menys com un retrat individual i més com una construcció visual que ofereix una figura femenina idealitzada, serena i disponible a la mirada de l'espectador. Tot i que l'autora sigui dona, la imatge s'inscriu en un sistema visual compartit on la pàgina esdevé símbol —de terra, fertilitat i tradició— més que subjecte amb identitat pròpia.
14. *Memoria de los trabajos llevados a cabo por la Comisión Provincial de Monumentos de Gerona, años 1932-34, año VI*. Girona, Talleres Dalmau Carles, PA, SA, 1935, pàg. 36.