

Arte, aristocracia y prensa femenina. El caso de *Familia* (1910-1928) en Chile
Florencia San Martín Guillén
Boletín de Arte (N.º 25), e058, ISSN 2314-2502
<https://doi.org/10.24215/23142502e058>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ARTE, ARISTOCRACIA Y PRENSA FEMENINA

EL CASO DE *FAMILIA* (1910-1928) EN CHILE

ART, ARISTOCRACY AND WOMEN'S PRESS

THE CASE OF *FAMILIA* (1910-1928) IN CHILE

Florencia San Martín Guillén | florencia.sanmartin@ug.uchile.cl

Facultad de Artes, Universidad de Chile. Chile

Recibido: 03/10/2022

Aceptado: 10/02/2023

RESUMEN

Durante el primer tercio del siglo xx chileno la aparición de diversas corrientes feministas estuvo acompañada también de un crecimiento explosivo de la prensa femenina. Vinculada al feminismo aristocrático de la época, la revista *Familia* (1910-1928) transitó constantemente entre la abnegación y la emancipación, produciéndose dentro de sus números nuevas formas de ser mujer aristocrática. Este artículo tiene por objetivo revisar cómo esas nuevas formas de ser permearon el modelo de mujer artista contenido al interior de *Familia*.

PALABRAS CLAVE

Prensa femenina; mujeres artistas; historia del arte; Chile

ABSTRACT

During the first third of the 20th century in Chile, the appearance of multiple feminist currents was accompanied by an explosive growth in women's press. Linked to the aristocratic feminism of the time, the magazine *Familia* (1910-1928) moved constantly between abnegation and emancipation, taking place within its numbers new ways of being an aristocratic woman. This article aims to review how these new ways of being permeated the woman artist model contained in *Familia*.

KEYWORDS

Women's press; Women artists; Art history; Chile



En 1918 y bajo el seudónimo Constancia, una mujer escribía para *Familia* (1910-1928)¹ que «así como los caballeros no usan plumas en el sombrero y espada al cinto, a las señoras no les basta saber el catecismo e hilar con la rueca» (p. 6). Vinculada al feminismo aristocrático chileno, el objetivo de este trabajo es analizar cómo dentro de la revista citada los discursos asociados a esta corriente feminista produjeron no solo nuevas formas de ser mujer aristocrática, sino que también un nuevo modelo de mujer artista. Si bien es posible encontrar investigaciones en torno a la experiencia de mujeres productoras de arte en Chile durante el primer tercio del siglo xx —principalmente de la autoría de la historiadora del arte Gloria Cortés—,² no existen trabajos enfocados en los modelos de mujer artista configurados a partir de la prensa femenina surgida en el mismo periodo. Al tratarse *Familia* de una fuente documental relevante debido a sus dieciocho años de circulación, este artículo buscará aportar a la discusión sobre cómo fueron recepcionadas, entendidas y difundidas las artistas chilenas entre 1900 y 1930.

Durante las primeras décadas del siglo xx es posible distinguir al menos tres corrientes feministas chilenas —liberal, obrera y aristocrática—, cuyos discursos fueron amplificados en revistas y periódicos gestionados por sus mismas adherentes. Este fenómeno permite entrever la conformación de un campo intelectual femenino que aportó a la difusión de ideas sobre nuevas formas de ser mujer que implicaban el desarrollo político, económico e intelectual de las mujeres chilenas (Vergara Loyola, 2014).

Producida por la editorial Zig-Zag en Santiago, *Familia* fue dirigida por la escritora Lucía Bulnes (Feliú Cruz, 1969), sucediéndola en el cargo su hija, Enriqueta Vergara, hacia 1922 (Klimpel, 1962). Compuesta de editoriales, artículos, recetas de cocina, labores de mano y una sección de modas, la revista encaja con la definición dada por Claudia Montero (2018) de la prensa femenina entendida como cualquier medio de comunicación escrito gestionado por mujeres cuyo objetivo haya sido transformar, resignificar o reforzar los ideales femeninos tradicionales [Figura 1].

En *Familia* la pugna entre la transformación y la mantención de estos ideales fue constante. Carla Rivera (2005) ha planteado la existencia de una tensión entre el ideal de la domesticidad y los feminismos en las revistas vinculadas al feminismo aristocrático. Descrito como una «forma de demarcar el ámbito de actuación y función social de la mujer» (p. 35), este ideal se basaba en la teoría de las esferas separadas, la idealización de la mujer-madre y la reducción de las mujeres a rasgos naturales y emocionales. Algunos ejemplos provenientes de *Familia*: mientras una colaboradora llamaba a las madres a desarrollar en sus hijas la virtud de la abnegación (Gloria, 1911), otra aconsejaba a las esposas ser silenciosas y no quejarse nunca de sus maridos frente a familiares o amigas (Onix, 1911). Este tipo de opiniones empieza a transformarse hacia 1914 cuando la revista incorpora a la docente y feminista Amanda Labarca como colaboradora.³ Su presencia no solo significó la conformación de asociaciones

1 La revista reapareció entre 1935 y 1940, etapa que no ha sido considerada para esta investigación. Su primera etapa es considerada uno de los medios difusores del feminismo aristocrático, cuyos aportes estuvieron ligados al campo de la escritura y a la conformación de instancias de ilustración para mujeres de clase media y alta. Entre sus adherentes sobresalen Inés Echeverría (Iris), Mariana Cox (Shade), Elvira Santa Cruz (Roxane) y Luisa Lynch, entre otras.

2 Su libro *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)* es, hasta ahora, la investigación más completa sobre las artistas chilenas de la primera mitad del siglo xx y sus experiencias en la escena artística nacional. En él, Cortés identifica alrededor de 500 mujeres artistas activas en Chile desde mediados del siglo xix hasta 1950 (2013, p. 16).

3 A pesar de pertenecer a una corriente del feminismo mesocrática y liberal, la participación de Labarca en la revista es un ejemplo de los cruces que se produjeron entre las distintas vertientes feministas de comienzos del siglo xx en Chile.

femeninas,⁴ sino que también tuvo un impacto en el tipo de discusiones feministas que se dieron dentro de la publicación.



Figura 1. Publicidad de *Familia* en la revista *Selecta* (1911). Biblioteca Nacional de Chile

Definido como un ejercicio más intelectual que político, para *Familia* y sus colaboradoras las mujeres de la clase media debían adherir al feminismo para transformar sus condiciones profesionales y materiales, mientras que aquellas pertenecientes a la aristocracia debían hacerlo por una cuestión de instrucción y desarrollo intelectual (Constancia, 1918). Esto podría explicar el sostenido interés de las mujeres vinculadas al feminismo aristocrático por la literatura, las artes y la cultura.⁵

Aunque esporádicos, los escritos de arte aparecidos en *Familia* son relevantes para analizar la participación en la escena artística nacional de un número importante de mujeres. Al momento de publicar escritos sobre arte chileno la revista solo se ocupó de mujeres artistas, lo que puede ser leído como una decisión de dar visibilidad a ciertas artistas de una manera diferente a como lo hacían otros medios de prensa de la época.

Vinculadas al campo del arte desde la primera mitad del siglo XIX, lo cierto es que las nociones asociadas a la femineidad permearon la manera en la que la crítica de arte escribió sobre las artistas chilenas hasta bien entrado el siglo XX. Esto, debido a que la crítica no es un fenómeno solamente subjetivo, sino que está condicionada por las creencias, valores e ideologías que permean la sociedad en la que se desarrolla. Al preguntarse por el rol de la crítica de arte en la recepción de las artistas en Chile, Cortés (2013) ha manifestado que «la mayor de las veces tratadas en bloque, sus obras serán juzgadas desde lo meramente descriptivo, las sensibilidades asignadas a su género y las asociaciones masculinas en las que se insertan» (p. 215).

4 Al alero de *Familia* nacen el Círculo de Lectura y el Club de Señoras. El primero, fundado por Labarca en 1915, pretendía fomentar el desarrollo intelectual femenino a través de la discusión literaria. El mismo año algunas socias del Círculo crearon el Club de Señoras. Esta asociación ofrecía una serie de actividades culturales: funciones de teatro, recitales, exposiciones artísticas, conferencias y discusión de textos.

5 Andrea Kottow (2013) ha definido al campo de la literatura como uno de los primeros espacios de participación cultural posible para las mujeres. En este sentido, el ejercicio creativo podría haber constituido un espacio abierto a las mujeres y a su intelectualidad, apertura que no encontraron tan fácilmente en el espacio de la política.

UN MODELO DE MUJER ARTISTA EN *FAMILIA*

En 1915, Rafael Reyes publicaba una crítica a la obra *La guerra* (1914) de Rebeca Matte y aludía a su supuesta excepcionalidad: «Entre las almas femeninas nacidas con vocación para el sagrado magisterio del arte, con ese sello o resplandor de estrella venido de lo divino [...] hay una de altos quilates, que vibra como una cuerda rara en perfecta tensión» (Reyes, 1915, p. 3). La historia del arte feminista ha mostrado la larga tradición de la excepcionalidad atribuida a ciertas artistas y cómo esta sería un mecanismo utilizado por críticos e historiadores del arte para justificar la presencia de mujeres sobresalientes en profesiones y campos de acción asociados a lo masculino (Parker & Pollock [1981] 2013). Para Reyes (1915), el caso de Matte se debería a sus *limpios blasones de raza*: bisnieta de Andrés Bello e hija de un diplomático, la escultora es quizás un ejemplo paradigmático de cómo «para algunas [artistas] pertenecer a una clase conformada por redes económicas y políticas les permitió ingresar a círculos intelectuales y culturales de validación y agenciamiento» (Cortés, 2021, p. 40).

Reyes (1915) incluye a Matte dentro de un selecto grupo de mujeres latinoamericanas que se dedicaron «al estudio del arte, sin perder ni perjudicar la piedad, la modestia, la delicadeza y las demás virtudes heredadas de sus madres» (p. 3), insinuando que sería importante que la labor artística no masculinizara a las mujeres. Esta opinión era compartida a comienzos del siglo XX por personas que veían al feminismo como una corriente de ideas que masculinizaba a sus adherentes. En la misma línea, Joaquín Díaz Garcés (1917) manifestaba en una conferencia leída en la Sociedad Artística Femenina⁶ que para ser artista la mujer no necesitaba ni hacer alarde de masculinidad en su vestimenta, ni ser indiferente hacia la religión y la moral.

A pesar de esta visión, el feminismo aristocrático parece haber influido en cómo se abordó la labor de las artistas en *Familia*. Refiriéndose a su obra *Holandesa* [Figura 2], María Ibáñez manifestaba en 1915:

Alguien ha insinuado la idea de que en ésta, mi obra predilecta, hubo pinceladas ajenas. Teniendo yo conciencia de que esta obra es mía, solamente mía, puesto que la pinté fuera de concurso, y en ausencia de mi maestro, debería ser para mí una satisfacción inmensa el pensar que se aprecia en tanto mi obra, que muchos no conciben que sea obra exclusiva de una mujer (Ibáñez en Kismet, 1915, p. 8).

A raíz de este conflicto, Kismet hace una férrea defensa de la labor de las mujeres en las artes, cuestionando a los *cerebros masculinos* que no podían aceptar la idea de que una mujer los igualara o superara en sus profesiones. Si en las apreciaciones de Reyes prima la excepcionalidad casi divina, en Kismet es patente el interés por visibilizar la situación de asimetría en la que se encontraban las artistas frente a los hombres de su profesión.

Estas dificultades vuelven a aparecer en un escrito de Emma Formas (1917), quien describió a la Escuela de Bellas Artes como un «templo cerrado a nuestras miradas [...] no era la Escuela un centro para señoritas» (p. 3). Formas (1917) vio sus estudios interrumpidos «por el desaliento o las varias preocupaciones de la vida» (p. 3) y calificó de duras e hirientes las críticas recibidas en los salones. Consciente de que como artistas estaban sujetas a prejuicios que no eran aplicados de la misma manera a sus pares varones,⁷ Formas termina anunciando

6 Asociación liderada por Dora Puelma y creada en 1913, la Sociedad Artística Femenina realizó exposiciones entre 1913 y 1916. En ellas participaron artistas como Judith Alpi, Laura Rodig, Elmina Moisan y Henriette Petit.

7 Rozsika Parker y Griselda Pollock [1981] (2013) han planteado la existencia de un estereotipo femenino en los discursos que se han encargado de construir las historias del arte occidental. Este estereotipo les atribuiría características esenciales y negativas a todas las mujeres productoras de arte, tratándolas como seguidoras o estudiantes de artistas hombres, como artistas que naturalmente tenderían a géneros considerados menores o como débiles en estilo y carentes de originalidad.

tajante que la mujer es parte del campo del arte nacional y que como tal asiste resuelta a competir en los grandes torneos [Figura 3].



Figura 2. Fotografía de la pintura *Holandesa* de María Ibáñez. Incluida en el número 70 de la revista *Familia* (1915, octubre). Biblioteca Nacional de Chile



Figura 3. Emma Formas y presumiblemente Kismet en el taller de la artista. Incluida en el número 71 de la revista *Familia* (1915, noviembre). Biblioteca Nacional de Chile

Al reseñar la exposición de Dora Puelma en la Sala Rivas y Calvo, Jorge Huneus (1923) se refiere a la artista como una esposa cumplida y una madre admirable. Al igual que en el artículo de Reyes, parece ser necesario reforzar el carácter doméstico de la artista antes de entrar de lleno en su obra. Caracterizándola como una «abeja inteligente que viene desde hace años laborando para todos los salones» (Huneus, 1923, p. 3), Huneus destaca que Puelma terminaría sus días de trabajo en el calor de su hogar junto a sus flores predilectas, su hija y su hijo.

El énfasis en la maternidad de Puelma da cuenta del lugar extraño que ocupaban las artistas en la crítica de arte. El mismo Huneus (1923) tilda de raro el reconocimiento obtenido por la artista con su exposición, lo que resulta sorprendente si consideramos que en 1923 Puelma ya se había presentado en varios salones —hecho que el mismo autor recalca— y había organizado la Sociedad Artística Femenina. A fines del mismo año *Familia* publicó una entrevista realizada a la artista Raquel González por Isolee de la Cruz. Calificada de joven prodigio, la autora atribuyó el talento de González a su herencia y linaje,⁸ concluyendo que «su sangre lleva el germen del arte; es la más amplia afirmación del vigoroso temperamento paterno» (de la Cruz, 1923, p. 7). González era hija del pintor Nicanor González Méndez, con quien se había formado.

En la entrevista, González describió su primer envío al Salón de Invierno como «mi primer paso hacia el camino que presiento amargo» (González en de la Cruz, 1923, p. 7). A pesar de las buenas críticas obtenidas, declaró haber preferido vivir siempre ignorada en su taller [Figura 4], probablemente aludiendo al destino de su segundo envío, esta vez al Salón de Primavera: el jurado lo rechazó sobre la base de que las alabanzas recibidas en el Salón de Invierno habrían despertado en ella pretensiones y vanidades incorrectas. Al respecto, González declaró: «Esta ha sido mi primera hora de dudas y vacilación. Yo que había dado algo de mí misma en aquel lienzo, entusiasmo, emoción, sinceridad, me respondían con una cruel negación» (González en de la Cruz, 1923, p. 44).



Figura 4. Fotografía del taller de Raquel González. Incluida en el número 168 de la revista *Familia* (1923, diciembre). Biblioteca Nacional de Chile

8 En los noventa la artista Mira Schor [1991] (2007) evidenció la presencia de un linaje paterno en las artes que «ha de darse por sentado dentro de la cultura patriarcal» (p. 111). La autora se refiere a la «persistencia de la referenciación masculina como sustento del proceso de construcción de la historia del arte» (2007, p. 117), argumentando que mediante el nombramiento del padre (biológico o artístico) se legitimaría la labor de la artista y su obra.

Los últimos rastros de las artistas y sus trayectorias en *Familia* los encontramos entre 1924 y 1926, generalmente bajo el formato de breves notas que dieron cuenta de exposiciones individuales o viajes al extranjero: mientras que Formas partía a Europa en 1924, Elmina Moisan exhibía en California en 1925 y Herminia Arrate lo hacía en la Casa Eyzaguirre de Santiago en 1926. La última reseña, aparecida ese mismo año, estaba dedicada a una muestra de Teresa Valencia realizada en una sala de exposiciones santiaguina. Estas huellas nos permiten al menos trazar una pequeña parte de la carrera de estas mujeres y confirmar que exhibieron de forma individual tanto en Chile como en el extranjero.

FAMILIA Y LA CLASE SOCIAL

Las artistas que aparecieron en *Familia* fueron en su mayoría alumnas de la Escuela de Bellas Artes, expusieron de manera continua en los salones oficiales y, salvo contadas excepciones, sus obras en colecciones públicas son pocas o inexistentes.⁹ Muchas de ellas han sido reconocidas como pertenecientes o cercanas a la Generación del 13, no existiendo en *Familia* referencias al Grupo Montparnasse o la Generación del 28.¹⁰

Nacidas entre 1875 y 1900, muchas de estas artistas se integraron a la Escuela de Bellas Artes alrededor de la década del Centenario, momento marcado por preguntas sobre la identidad nacional, la relevancia adquirida por ciertos grupos sociales hasta ese entonces marginados (mujeres, estudiantes, capas medias y populares) y por preguntas sobre la existencia de un arte nacional y cuáles debían ser sus directrices.

Si bien a comienzos del siglo xx irrumpen sectores medios-bajos y de provincia en la educación artística, lo cierto es que en el caso de las artistas pareciese ser que en su mayoría seguían proviniendo de las clases media alta y alta: Matte, Formas y Puelma provenían de los sectores acomodados del país y, si bien de las otras artistas no es posible afirmar con certeza, se podría pensar que Arrate e Ibáñez también eran parte del mismo sector social. Sobre Moisan, se ha dicho que su biografía «puede ser un testimonio de la clase emergente de la primera mitad del siglo xx» (Museo Nacional de Bellas Artes, 2017, s. p.) debido a su traslado desde Quillota a la capital. Con respecto a sus lugares de nacimiento, sabemos que Puelma nació en Antofagasta y que Matte, Arrate y Formas habrían nacido en Santiago. Aunque de Ibáñez no tenemos información, el padre de González nació en Talca y la madre de Valencia habría vivido durante su juventud en San Felipe.

Refiriéndose a la Escuela de Bellas Artes, en 1921 un periodista invitaba «a la hija del pueblo, a la hija de la clase media [...] [a] dirigir de cuando en cuando sus ojos hacia esa morada en que se enseña a ganar a la vez que el pan de cada día, el laurel que da la gloria y la inmortalidad» (Varas, 1921, p. 463). Por otro lado, la misma Formas describió en *Familia* un conflicto entre clase y género. Consideraba que muchos de los estudiantes de la Escuela carecían de urbanidad, calificándolos de obreros que, si bien talentosos, no conocían nociones elementales de cortesía. Formas (1917) termina exigiendo a la Escuela que fomente y exija en sus alumnos «esas primordiales condiciones de toda sociedad que se basan en una cultura aunque sea rudimentaria» (p. 3).

9 En Surdoc, sitio web que reúne las colecciones de museos públicos chilenos, es posible encontrar once obras de Matte, nueve de Puelma, cinco de Moisan, cuatro de Formas, dos de Arrate, una de González, una de Ibáñez y ninguna de Valencia.

10 Artistas que ya estaban activas en las décadas de 1910 y 1920, como Henriette Petit y Sara Malvar, no son mencionadas, así como tampoco Inés Puyó y Ana Cortés, quienes comenzaron a exhibir en los salones oficiales a partir de 1926. Cercana tanto al Grupo Montparnasse como a la Generación del 28, es preciso mencionar que el artículo de 1926 dedicado a la exposición de Arrate en Casa Eyzaguirre no explicita, quizás debido a su brevedad, su relación con las y los artistas de estos grupos.

La presencia en *Familia* de las artistas que han sido mencionadas a lo largo de este artículo podría tener que ver, entonces, con cuestiones vinculadas a la clase social, a filiaciones artísticas y a una concepción de lo que debiese ser el arte. Con motivo de la Exposición Femenina de 1927,¹¹ miembros de la Sociedad Artística Femenina y del Club de Señoras participaron en la organización del evento.¹² Petit, vinculada a Montparnasse, criticaba en una carta a María Tupper la realización de la exposición: «Me cargan las exposiciones de Señoritas [...] Líbrate luego María, yo me arranqué a tiempo, son muy buenas personas, muy simpáticas amigas, pero con mentalidad distinta, con otra concepción de lo que es el arte» (Petit en Díaz Navarrete, 2010, p. 395) [Figura 5].¹³



Figura 5. Portada del número 157 de la revista *Familia* (1923, enero). Biblioteca Nacional de Chile

11 Exposición organizada con motivo del cincuentenario del Decreto Amunátegui que en 1877 permitió el acceso de las mujeres a la educación superior.

12 Expusieron artistas como Blanca Merino, Judith Alpi, Humberta Zorrilla y las ya mencionadas Valencia, Puelma y Moisan,

13 Petit agrega que ella fue amiga de «Blanca M., también de Herminia y de las otras». Insta a Tupper a arrancar y las describe como «arribistas [...] Toman té y entre un sandwich, una tostada etc. se emite una palabra de arte sentimental, se pela, hablan de mil cosas sobre pintura que no conocen, hacen literatura» (Petit en Díaz Navarrete, 2010, p. 395).

CONCLUSIONES

La influencia del feminismo aristocrático en *Familia* parece haber permeado las entrevistas, visitas a taller y notas de exposiciones que la revista dedicó a mujeres artistas, ayudando además a su posicionamiento en el espacio público chileno. Si bien también fue posible encontrar la presencia del estereotipo femenino en las artes, cuestión indudablemente relacionada a la adhesión a un concepto de feminidad influenciado por los roles de género imperantes, lo cierto es que es posible afirmar que *Familia* se preocupó especialmente por la manera en que las artistas eran reseñadas y difundidas, mostrando las vicisitudes y obstáculos que tuvieron que enfrentar y dando cuenta de sus asimétricas y muchas veces injustas relaciones con la crítica de arte y los salones.

Al caracterizar el modelo de mujer artista en *Familia* es posible también insertar dentro de una narrativa contemporánea a artistas de las que se tiene aún poca información. Rescatar las experiencias de María Ibáñez, Raquel González o Emma Formas, entre otras, es un indudable aporte a la historia del arte chileno y a la comprensión de cómo las artistas, cruzadas por la clase social y el género, lograron inscribirse dentro de una escena artística que a ratos se mostró hostil e indiferente.

REFERENCIAS

- Constancia. (1918). Feminismo. *Familia*, (108), 6.
- Cortés, G. (2013). *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Origo.
- Cortés, G. (2021). «Yo desprecio a los ricos, nunca han pensado en mí». La cuestión de clase al interior de las relaciones femeninas en el arte chileno. En *El canon accidental: Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* (pp. 40-45). Museo Nacional de Bellas Artes.
- de la Cruz, I. (1923). Raquel González Acevedo. *Familia*, (168), 7, 44-45.
- Díaz Garcés, J. (1917). Señoras. *Pacífico Magazine*, (49), 3-8.
- Díaz Navarrete, W. (Ed.). (2010). *Bohemios en París. Espistolario de artistas chilenos en Europa 1900-1940*. RIL Editores.
- Feliú Cruz, G. (1969). *Emilio Vaisse (Omer Emeth) (1860-1935). Humanista, crítico literario y bibliógrafo. La bibliografía general de Chile, ensayo*. Bibliógrafos chilenos.
- Formas, E. (1917). Desarrollo del arte pictórico. *Familia*, (90), 3.
- Gloria. (1911). Desarrollad en vuestras hijas la virtud de la abnegación. *Familia*, (19), 2.
- Huneus G., J. (1923). Dora Puelma de Fuenzalida. La paisajista del gris. *Familia*, (165), 7, 44-45.
- Kismet. (1915). Los cuadros de María Ibáñez. *Familia*, (70), 7-8.
- Klimpel, F. (1962). *La mujer chilena: (El aporte femenino al progreso de Chile) 1910-1960*. Editorial Andrés Bello.
- Kottow, A. (2013). Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile. *Atenea*, (58), 151-169.
- Matte, R. (1914). *La guerra* [Escultura]. Palacio de la Paz de La Haya, Holanda.
- Montero, C. (2018). *Y también hicieron periódicos. Cien años de prensa de mujeres en Chile 1850-1950*. Hueders.
- Museo Nacional de Bellas Artes. (2017). *Desacatos, prácticas artísticas femeninas 1835-1938*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Onix, (1911). El matrimonio, su éxito o fracaso. *Familia*, (22), 4.
- Parker, R., y Pollock, G. (2013). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* [Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología]. I.B. Tauris.
- Reyes, R. (1915). La Guerra. *Familia*, (62), 3-4.
- Rivera Aravena, C. (2005). El discurso de la domesticidad. Apropiación cultural desde lo femenino. En R. Aedo, M. Berríos, J. Osorio y O. Ruiz (Eds.), *Espacios de Transculturación en América Latina* (pp. 33-50). Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos. <https://cecla.uchile.cl/wp-content/uploads/2012/12/Espacios-de-transculturaci%C3%B3n-en-Am%C3%A9rica-Latina.pdf>

- Schor, M. ([1991] 2007). Linaje paterno. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Critica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 111-130). Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana de México. https://sentipensaresfem.files.wordpress.com/2016/09/cordero_saenzcomps_critica_feminista_en_la_teoría_e_historia_del_arte2001.pdf
- SURDOC. <https://www.surdoc.cl/>
- Varas, C. (1921). La Escuela de Bellas Artes. *Pacífico Magazine*, (101-102), 455-463.
- Vergara Loyola, J. L. (2014). *Cautivas y liberadas: Modelos de mujer en revistas femeninas de comienzos del siglo XX en Chile. La Silueta (1917/1918) y Acción Femenina (1922/1924)*. [Tesis de pregrado, Facultad de Artes de la Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/145197/cautivas-y-libradas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>