



GÈNERE



Judith Mellado
*Llicenciada en Història
de l'Art*

La dama dels clavells: Antònia Ferreras Bertran, de Lleida al Museu del Prado

pàg. 100-105

RESUM

Entre les poques dones artistes que tenen l'honor de formar part del fons del Museu del Prado hi ha una artista de Lleida: Antònia Ferreras Bertran, il·lustradora i pintora de flors. Nascuda a Lleida el 1873, va desenvolupar una llarga trajectòria expositiva, guanyant diversos premis de Belles Arts i participant en exposicions internacionals. Però com una artista avui desconeguda va arribar a formar part d'una de les pinacoteques més importants del món?

PARAULES CLAU

Dones artistes, pintora, Museu del Prado, art i gènere.

ABSTRACT

Among the few women artists who have the honor to be part of the Prado Museum collection, there is an artist from Lleida: Antònia Ferreras Bertran, illustrator and flower painter. Born in Lleida in 1873, she developed a long expository career, winning several awards of Fine Arts and participating in international exhibitions. But, how an unknown artist became part of one of the world's most important painting museums?

KEYWORDS

Women artists, painter, Prado Museum, art and gender.

Durant el segle XIX es comença a gestar la Història de l'Art, un segle especialment complicat per les dones: la moral burgesa, el culte a la puresa femenina, l'àngel de la llar... Van ser uns anys molt difícils per la condició femenina, una de les èpoques de la història occidental en la qual el patriarcat s'ha esforçat més a sotmetre les dones amb cotilles i enagos, i un catàleg de normes morals infranquejables, alhora que ens tancaven entre els murs hiperdecorats però inerts de les cases (CASO 2016: 24).

Tot i el panorama descoratjador, noves idees sobre l'educació femenina que s'havien començat a gestar durant el període il·lustrat trobaran el seu camí durant el segle XIX. Durant aquest segle hi ha nombrosa literatura sobre el debat dona-educació, sobre la capacitat o conveniència per les dones d'accedir a una educació o bé, si s'haurien de limitar exclusivament al rol d'esposa i mare. La intensitat d'aquests debats ens permet fer-nos una idea de la preocupació que aquest tema despertava en la societat del moment.

Tot i la situació d'endarreriment social, cultural i econòmic que es vivia a Espanya, es van anar obrint pas una sèrie d'idees progressistes que van permetre que les dones, principalment aquelles que pertanyien a l'antiga aristocràcia i la nova classe social de la burgesia, accedissin al món de la cultura a través d'una educació superior. Els estudis artístics es converteixen en una solució educativa per les dones, que a més a més els inculca valors morals que havien de repercutir favorablement en l'educació dels fills i en el manteniment de la família i la llar (DIEGO 2009: 238).

La música, el dibuix, la pintura i els idiomes entren a formar part de l'educació de les noies joves, ja que els permetien destacar en societat, i alhora procurar-los un medi respectable de guanyar-se la vida (DIEGO 2009: 231).

Però no ens enganyem, aquest fet no va suposar una millora en la situació social de la dona, ja que continuava estant relegada al poder de l'home, i el fet que pogués accedir als estudis artístics només es considerava un ornament més, un valor afegit que permetia aspirar a aconseguir un marit millor (MUÑOZ 2003: 103). Veiem com, durant el segle XIX, les dones comencen a aparèixer relacionades amb activitats artístiques promogudes des d'institucions de prestigi com l'Acadèmia de San Fernando (a Madrid) o les *Exposicions Nacionals*.

Cal assenyalar, però, que les produccions artístiques de les dones estaven molt condicionades per tot aquest debat sobre la capacitat, el talent i l'educació femenina, i lluny de rebre una formació global, es va restringir molt el seu camp d'acció. Així doncs, trobem que la mida de les seves obres era de dimensions reduïdes, i la temàtica es limitava a motius «adequats» a les qualitats domèstiques de les dones, com bodegons, retrats, flors i infants (MUÑOZ 2003: 104). Els altres temes de més profunditat i valoració social, com la pintura religiosa, històrica o social, esta-

ven reservats en exclusiva als homes. Aquests temes en concret demostraven a més els coneixements i domini sobre la figura humana dels autors, fet que exclouïa directament les dones d'aquests gèneres, ja que tenien prohibides les classes d'anatomia pictòrica a les escoles d'art (DIEGO 2009: 267); de fet, el primer curs en el que hi va haver dones matriculades en aquesta assignatura va ser el 1878-79.

En aquest context apareixen les primeres *pintores burgeses*. En un primer moment, tant la crítica com diversos autors de l'època no van dubtar a titllar aquestes artistes com a aficionades, dilettants, *amateurs*, posant en dubte les seves capacitats reals com a creadores, i en cap cas considerant-les professionals de les arts. Pintaven «per afició» i aquesta categoria incloïa tot el gènere femení (MUÑOZ 2003: 108).

Curiosament, al llarg del segle XIX s'experimenta un canvi en la classificació dels gèneres pictòrics, com a conseqüència de la creixent apreciació del públic per la pintura de gènere. Aquest canvi es produeix gràcies a l'entrada de noves idees, l'ascens de la burgesia amb un gran poder adquisitiu, la irrupció de les dones en el món artístic, no només com a creadores sinó com a públic assistent a les exposicions, i en la intervenció d'adquisició d'obra a títol privat. Un exemple d'aquest canvi el veiem en l'*Exposició Nacional* de 1897, on un artista masculí, Sebastián Gessa Arias, va obtenir la primera medalla per una obra amb temàtica de flors i fruites, fet que posa de manifest una trista realitat: que la pintura de flors tenia més valor quan la pintava un home que quan la pintava una dona. No deixa de ser rellevant en aquest cas que una pintura de flors, fins aleshores considerada menor (*de boudoir*), passa a compartir amb el retrat el podi i la primera medalla.

En aquest context va néixer Antònia Ferreras a Lleida el 1873, però més endavant es va traslladar a Barcelona amb la seva família. Allà va estudiar a l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona. D'acord amb els cànons de l'època, va ser una pintora de flors. Va utilitzar diferents tècniques com l'oli o l'aquarel·la, i va experimentar amb tota mena de formats, de vegades agosaradament apaïrats (RIUS VERNET 2008: 23). Però va aprofitar la seva formació i va anar més enllà: es va professionalitzar i va compatibilitzar la seva carrera artística amb la vida familiar i una intensa i compromesa activitat social.

Així, a finals del segle XIX a Barcelona ens trobem un nombrós grup de dones artistes que es dedicaven professionalment al món de les arts, i que vivia una forta discriminació dins del sector artístic, ja que les dones tenien molts problemes a l'hora de trobar un espai on exhibir la seva obra. En aquest sentit, Antònia Ferreras, juntament amb Lluïsa Vidal i Maria Lluïsa Güell, formaven part del grup d'artistes que protestaven per poder exposar a les galeries i sales d'art de la ciutat que estaven monopolitzades per artistes masculins (GASCÓN 2015: 10). Aquestes artistes, a més, patien una doble discriminació: com a artistes i com a

dones. Per això moltes d'elles signaven les seves obres sense fer referència a la seva condició femenina tot utilitzant les inicials com Maria Lluïsa Güell «MLG», o bé utilitzant el cognom com Antònia Ferreras, que signava «A. Ferreras» (RIUS VERNET 2008: 12). Fig. 1



Fig. 1. Signatura d'Antònia Ferreras

Les Exposicions de Belles Arts cobrien en certa manera aquest dèficit d'espais d'exposició. De fet, la primera notícia que tenim de la mostra d'obra d'Antònia Ferreras és a l'*Exposició General de Belles Arts de Barcelona* el 1894.

En aquest paisatge desolador, la Sala Parés va representar una alternativa de qualitat, ja que entre 1896 i 1900 va organitzar anualment una exposició integrada en exclusiva per dones artistes. Tot i que podia semblar una iniciativa original del mateix Joan Baptista Parés (MARAGALL 1975: 67), el cert és que el context social i els moviments de dones a Europa i els Estats Units, i les biografies de les dones que hi van participar, donen una lectura més global d'aquesta iniciativa.

De fet, entre 1895 i 1900 hi ha una crisi del mercat artístic a Barcelona amb l'obertura de nous espais expositius a la ciutat, com la Galeria Robira, així com l'inici de les *Exposicions Municipals de Belles Arts*, que van substituir les *Exposicions de Belles Arts*, que fins aleshores s'havien celebrat a la Sala Parés. Per tant, ens trobem en un moment de crisi de mercat, però també de públic. Aquest fet, juntament amb l'aparició a Barcelona d'un moviment de dones artistes que busquen el seu lloc dins del masculinitzat món de l'art, propicia el caldo de cultiu necessari per la gestació de les *Exposicions femenines de la Sala Parés* (LA LUETA 2014: 26).

A nivell internacional, les feministes d'Europa i els Estats Units estaven duent a terme diverses iniciatives per demostrar que la manca d'èxit de les dones artistes no era conseqüència de la falta de talent sinó de la manca d'oportunitats. Així, països com Gran Bretanya, EUA o França comencen a presentar iniciatives i associacions de dones que pretenen dignificar el seu treball artístic i lluitar per demostrar que no els falta talent. El 1876 se celebra a Filadèlfia l'*Exposició del Centenari*, punt d'inflexió per a les dones artistes, ja que per primer cop es mostren centenars d'obres de dones artistes en diversos pavellons (CHADWICK 1992: 209). I posteriorment, el 1893 se celebra la famosa i reivindicativa *Exposició Colombina Mundial* de Chicago, on participa Emília Cortany, que va ser premiada per la seva obra.

A Europa, les rèpliques comencen el 1881, quan l'escultora francesa Hélène Bertaux funda la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, que lluita per aconseguir que les dones siguin admeses a l'*École de Beaux-Arts*.

Tenint en compte aquest context internacional i la proximitat que la burgesia catalana tenia amb l'ambient cultural parisenc, cal entendre la iniciativa de les *Exposicions Femenines de la Sala Parés* com un producte de la seva època, la resposta natural a unes inquietuds socials i artístiques d'un sector de la població.

En aquest sentit, la carrera d'Antònia Ferreras n'és un bon exemple, ja que durant aquest període de final de segle la trobem molt activa participant en les principals cites artístiques de l'època, com l'*Exposició General de Belles Arts* de Barcelona (1894, 1896 i 1898), l'*Exposició Hispano-Flamenca* de 1895, on va obtenir la Medalla de Plata, l'*Exposició Femenina de la Sala Parés* (1896-1899), l'*Exposició Nacional de Belles Arts* (1897) o la *XVII Exposició de Belles Arts Extraordinària de Barcelona* (1900).

Però a banda del seu compromís amb la pintura, Antònia Ferreras era una dona compromesa socialment; podem considerar-la una activista social, vinculada al feminisme catòlic imperant entre les dones de la burgesia catalana de l'època. La seva tasca com a promotora i participant en tot tipus d'activitats compromeses amb la millora de les condicions de la dona no deixa de sorprendre, ja que, si la seva faceta com a pintora és poc coneguda, la seva faceta com a activista social és totalment desconeguda.

A Barcelona a principis del segle xx es crea una xarxa de dones que s'organitzen per crear espais de dones i per qüestionar la submissió femenina i l'exclusió de les dones del món de la cultura. Aquesta línia de pensament es materialitza en la revista *Feminal* (1907-1917), suplement mensual del diari *La Il·lustració Catalana*, dirigida per la periodista pacifista Carme Karr, i que es convertirà en la canalització de les reivindicacions feministes per les dones de la burgesia catalana. A l'òrbita de *Feminal* hi trobem personalitats de rellevància social com Dolores Monserdà, Francesca Bonnemaison i artistes com Emília Cortany, Antònia Ferreras, Maria Lluïsa Güell, Lluïsa Vidal o Lola Anglada entre altres.

Durant la primera dècada del segle xx, Ferreras aconsegueix un èxit notable amb la seva obra, primer participant a les *Exposicions Internacionals de Barcelona* (1907), guanyant medalles de plata en certàmens internacionals, com la Medalla de Plata a l'*Exposició Hispano-Francesa* de Saragossa de l'any 1909 i, a l'any següent, el 1910, la Medalla de Plata a l'*Exposició Española de Arte e Industrias* de Mèxic, i protagonitzant una *Exposició individual al Faianç Català* el 1910. Aquests premis li atorguen prestigi social i l'equiparen a les grans professionals de la seva època, com veiem en l'article que la revista *Feminal* li dedica el 1910, i on proposaven anomenar-la la *Dama dels clavells*, de la

mateixa manera que a França la pintora Maria Luisa de la Riva (1865-1926) era coneguda com *La Dame du Raisin* (KARR 1910: 3). Fig. 2



Fig. 2. Revista *Feminal*, article dedicat a Antònia Ferreras.

El 1911 participa a les Exposicions Internacionals de Barcelona, i un any després, el 1912, és convidada a participar en l'*Exposició d'Artistes Lleidatans*, també coneguda com l'*Exposició de 1912*. Va ser la primera gran exposició col·lectiva d'artistes originaris de la província de Lleida (NAVARRO 2012), i es va celebrar als salons de la Paeria entre l'11 de maig i el 9 de juny de 1912. Hi van participar vint-i-nou artistes diferents, entre els quals hi havia tres dones (el 10,3%): Antònia Ferreras (amb 3 olis i 2 aquarel·les), Maria Morera Camps (2 obres)¹ i Carmen Permanyer (2 obres); nou obres d'un total de 219 exposades, és a dir, el 4,1% del total de les obres.

La inauguració va ser un esdeveniment social important; es va poder gaudir d'un concert de piano a quatre mans a càrrec de Ricard Viñes i Enric Granados. L'exposició va ser un punt d'inflexió en la història de l'art lleidatà, i fruit directe d'aquesta mostra va ser la creació del Museu d'Art Jaume Morera, dos anys més tard.²

Com ja hem dit anteriorment, no hem de deixar de banda la seva vessant més socialment compromesa, i és que Antònia Ferreras va estar molt vinculada a la revista *Feminal*. És sabut que va participar en la majoria dels actes que s'organitzaven des de la revista, com les famoses tómbols. Per exemple, el 1908 va donar una aquarel·la per ajudar a les famílies afectades pels aiguats d'aquell any, i el 1916 va donar obra per la tómbola que es va organitzar a la Sala Parés per recollir fons i realitzar un bust en l'homenatge a Pepita Teixidor —realitzat per Apel·les Mestres i que encara avui es pot visitar al Parc de la Ciutadella (GASCÓN 2015: 14)—.

Ferreras no sols tenia relació amb *Feminal*, sinó que també formava part del cercle pròxim a Carme Karr i, igual que ella, era una dona d'impetuosa i amb iniciativa i un gran compromís social. Al llarg del primer quart i mig de segle la trobem participant activament en moltes iniciatives de caire pacifista i social. El 1915 a Barcelona Carme Karr funda el *Comitè Feminista Pacifista de Catalunya* (CFPC); Dolors Monserdà de Macià n'era la presidenta honorífica, i la junta directiva estava formada per Carme Karr, presidenta, Júlia Suñer, vicepresidenta, Maria Grau de Hausmann (filla d'Antònia Ferreras), tesorera, Antònia Ferreras, secretària, Carme de Lasarte, vicesecretària, i deu vocals, entre els quals destaquen Teresa Portolés i Mercè Padrós (MAGALLÓN 1997: 175). Segons la informació que facilita WILPF (Lliga Internacional de Dones per la Pau i la Llibertat), la idea de la creació del CFPC va ser de la pintora, tot i que va ser fundada per Carme Karr, que ja formava part del Comitè Internacional de la Lliga dels Països Neutrals, i tenia més experiència en aquest camp per la seva participació en comitès internacionals. La presentació del CFPC es va fer a l'Ateneu Barcelonès,³ i va ser una entitat molt activa: entre les iniciatives que van promoure, una de les que va tenir més ressò va ser «la postal de la Pau», idea d'Antònia Ferreras, i que consistia en enviar una postal a tots els caps d'estat participants en la guerra i a les personalitats que van intervenir al conflicte. Al peu de cada tarja s'hi havia d'escriure en tots els idiomes dels països participants una idea pacifista. El preu de cada tarja seria de 10 cèntims i els beneficis es destinarien als orfes de la guerra.

Tot i el seu compromís social, no deixa de banda la seva carrera artística i participa en l'Exposició de Belles Arts el 1918 i el 1919. A l'any següent, el 1920, les *Galeries Laietanes* de Barcelona, creades el 1915 pel marxant i promotor artístic Sebastià Segura i Burgués, li dediquen una exposició individual. La galeria va suposar un mena de trampolí per a iniciatives culturals, i un bon aparador de l'art de l'època, especialment del Noucentisme. (Fig. 3)

¹ Vikipèdia, s.v. *Exposició d'Artistes Lleidatans*. En línia: https://ca.wikipedia.org/wiki/Exposici%C3%B3_d%27Artistes_Lleidatans (consulta: 05/11/2017).²⁰

² «Museu d'Art Jaume Morera: Breu ressenya històrica». En línia: <http://mmorera.paeria.es/index.php?op=9&module=editor> (consulta: 05/11/2017).

³ WILPF España (Liga Internacional de Mujeres por la Paz y la Libertad): «Núcleos del feminismo pacifista en España: su relación con WILPF». En línia: <https://wilpf.es/nucleos-del-feminismo-pacifista-en-espana-su-relacion-con-wilpf/> (consulta: 24/10/2017).

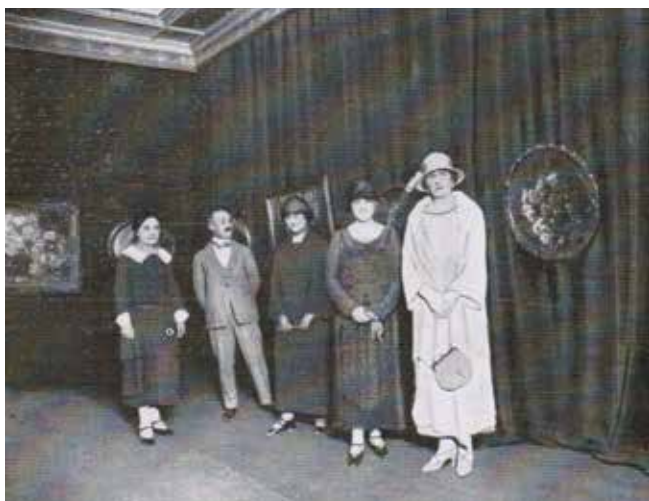


Fig. 3. "Visita de S. M. la Reina a la exposició Ferrerías" Fotografia apareguda a la revista *Blanco y Negro* (20/07/1924 pàgina 40) i publicada al blog de Fernando Alcolea (secció "Mujeres Artistas": Antonia Ferrerías).

En aquests anys Antònia Ferrerías ja era una pintora consolidada, i la seva trajectòria i la qualitat de la seva obra eren reconegudes tant a Catalunya com a l'estranger. I amb aquesta seguretat, dona el salt cap a Madrid, on el 1924 realitza una exposició individual al *Salón Nancy*. L'èxit d'aquesta exposició el trobem relatat en una article de la revista *Blanco y Negro* (suplement cultural del diari *ABC*) el 20 de juliol de 1924 (p. 41-42). L'article dona fe de l'èxit que va tenir l'exposició, no només entre el públic sinó també a la crítica. Per una banda, la crítica es sorprèn per l'execució «moderna» i «desenfadada» de les obres, allunyant-se de la minuciositat i el preciosisme generalitzat entre les pintores de flors. I per l'altra banda, l'èxit de públic i de vendes queda ben palès en l'article quan diu el següent: «Muy contados cuadros de los expuestos volverán a Barcelona. La Familia Real, varios expertos coleccionistas y el Museo (de Arte Moderno) adquirieron obras». Lluny de semblar una exageració, aquestes dades són reals.

Una de les pintures exposades, *Claveles rojos* —a la qual es refereix l'article citat com «la vigorosa gama de un ramo de sanguíneos claveles» (p. 42)—, va ser comprada per Reial Ordre del 24 de juny de 1924 a l'autora pel preu de 1000 pessetes, amb destí al Museo Nacional de Arte Moderno (MAM), un museu nacional dedicat a l'art dels segles XIX i XX que va existir entre 1894 i 1971. Comença aquí tot un seguit de peripècies que portaran la pintura a viatjar per Europa i l'acabaran incorporant a la col·lecció del Museo del Prado. (Fig. 4)



Fig. 4. *Claveles Rojos*, oli sobre llenç, 64x75cm, 1924. ©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

Tot i haver estat adquirit pel MAM, on li fou assignat el número de registre *MAM 58-F*, no se sap del cert si va arribar a estar exposat a les seves sales, ja que des dels seus inicis la falta d'espai per exposar tota l'obra que tenien va ser un problema. A més, tant des del servei de Col·leccions del Museu del Prado com des del Museu de Màlaga, confirmen que el primer destí d'aquesta obra va ser la *Legión de España* a Berna (Suïssa), Reial Ordre del 19 d'agost de 1927. Quan es va aixecar el dipòsit suís, l'obra es va dipositar al Museo Provincial de Bellas Artes de Màlaga, per Reial Ordre del 27 d'octubre de 1931 amb número d'inventari BA/DE00535.

Després de l'extinció del Museo de Arte Moderno, l'obra s'adscriu a la col·lecció del Museo del Prado, amb el número de catàleg P06447 o P-6447. Al mateix temps, també va estar adscrita a les col·leccions del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), que posteriorment es va convertir en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, amb el número d'inventari AS00340. Arran del Reial Decret 410/1995, de 17 de març, sobre reordenació de col·leccions d'ambdós museus nacionals (*Boletín Oficial del Estado*, núm. 87, dimecres 12 d'abril de 1997, p. 10971-10972), l'obra va quedar definitivament adscrita al Museo del Prado, i en el darrer any se li ha realitzat la revisió, adscriuint al marc original de l'obra el número d'inventari M3692.⁴

L'obra *Claveles rojos* va estar exposada des de la seva arribada (el 27 d'octubre de 1931) al Museo Provincial de Bellas Artes de Màlaga, ja que està inclosa en el catàleg del museu realitzat per Rafael Murillo Carreras (MURILLO 1933: 173, fotografia núm. 162).

⁴ Dr. Jose Ángel Palomares Samper, Jefatura del Departamento de Conservación e Investigación del Museo de Málaga (consulta 27/09/2017).

Posteriorment, quan la seu del Museo Provincial es trasllada a un antic col·legi jesuïta, l'obra és citada en un llistat d'obres exposades a la «galeria d'entrada» del museu el 18 de novembre de 1953. Als anys 70, el Museo Provincial es reinstal·la al Palacio de Buenavista, a Màlaga, i l'obra continua exposada a la sala XIX. Finalment, amb la remodelació de l'exhibició permanent a la dècada dels 80, l'obra passa definitivament als magatzems del Museo de Málaga. En l'actualitat, segueix al Museo de Málaga com a dipòsit del Museu del Prado, adscrit a la seva col·lecció. Antònia Ferreras va estar activa a nivell expositiu fins l'inici de la Guerra Civil, tot i que a mesura que avancen els anys va espaiant les exposicions i dedicant més temps a les tasques socials. El 1926 realitza una exposició individual a la Sala Parés i entra a formar part de diverses entitats i patronats, com *Acción Femenina*, on coincideix amb Júlia Marimon, amb qui fundarà el *Comité femenino de Mejoras Sociales* el 1926⁵ amb la finalitat de formar personal competent per treballar i dirigir les activitats que promogué el comitè.

El 1929 participa a l'Exposició Internacional d'Art de Barcelona, i a l'any següent en una exposició col·lectiva a la Sala Parés, amb Evelí Palà i Vicenç Solé Jorba. El 1930 també entra a formar part de l'entitat *Amparo Maternal de Barcelona* (*La Vanguardia*, 3 de juny de 1930: p. 4-5), creat per les senyores del *Comité Femenino de Mejoras Sociales* i el matrimoni dels senyors Roviralta. Aquesta col·laboració anirà més enllà; així trobem que les tasques desenvolupades per aquest comitè assentaran les bases per la futura *Escuela de Asistencia Social para la Mujer*, que es convertirà en l'Escola de Treball Social de Barcelona. A l'acta fundacional de l'escola es reconeix la tasca tant d'Antònia Ferreras com del Dr. Raül Roviralta i els atorga el títol de fundadors, ja que ella n'era la secretària, i ell, soci del Comitè i Conseller d'Assistència Social de Barcelona per aquella època (MORALES 2010: 103). El primer curs es va iniciar el 1932 sota la direcció de la Sra. Anna Maria Llatas. Tot i que el Treball Social tenia en aquells moments vincles molt estrets amb l'adoctrinament catòlic, la medicina social i la voluntat d'apaivagar el descontent obrer, hi va haver una clara intenció de prescindir d'aquesta vessant religiosa o defensar els principis catòlics pel context polític en el que es va fundar (inicis de la II República), tal com es reflecteix en la cor-

respondència entre Antònia Ferreras i el Ministre Ángel Ossorio y Gallardo (MORALES 2010: 102).

El 1934 realitza la seva darrera exposició documentada, a la Federació Industrial i Mercantil de València. Es curiós que la majoria de publicacions consultades informen que Antònia Ferreras Bertran va morir el 1935, i altres no mencionen la data de la seva mort. Però l'única necrològica que he trobat amb el seu nom és de 1953 (*La Vanguardia*, 22 novembre 1953: p. 22). Caldria pensar que un error de transcripció podria ser la raó que en molts llocs es donés el 1935 com a data de defunció. A partir d'aquesta, es pot seguir el seu rastre en la premsa de Barcelona, concretament a través de les notícies de societat publicades a *La Vanguardia*. Així doncs, el març de 1936 es publica la renovació de la Junta de la Casa de la Maternitat de Barcelona (*La Vanguardia*, 1 març 1936: p. 7), on apareix com a vocal juntament amb Eugènia Lamarca, vídua de Francesc Macià, entre altres. Anys més tard, concretament el 1944, trobem una notícia sobre la Festa de Primavera de l'entitat Amparo Maternal, presidida per la Sra. Antònia Ferreras (*La Vanguardia*, 19 maig 1944: p. 8). La darrera notícia que trobem sobre Antònia Ferreras és la seva necrològica (*La Vanguardia*, 22 novembre 1953: p. 22), on es fa referència a la seva vessant més social com a presidenta i cofundadora de l'entitat *Amparo Maternal*, i no a la seva carrera com a pintora. Aquest fet cal atribuir-lo més a les circumstàncies politico-socials de l'època que a la seva manca de professionalitat, ja que, com desgraciadament sabem, la postguerra va retallar els privilegis socials aconseguits per les dones durant la II República i els va tornar a assignar els rols tradicionals que el patriarcat havia establert per elles. (Fig. 5)



Fig. 5. Necrològica d'Antònia Ferreras publicada a *La Vanguardia* el dia 22 de novembre de 1953.

⁵«Han sido aprobados por la autoridad gubernativa los estatutos por que ha de regirse la nueva asociación, de carácter puramente social, "Comité femenino de mejoras sociales". Como su nombre indica [...]. Presidenta, doña Julia Marimon de Borràs [...]; secretaria, doña Antonia Ferreras Bertrán» (*La Vanguardia*, 11 juliol de 1926: p. 12).