



I+G 2022

VIII Congreso Universitario Internacional Investigación y Género 2022

23 y 24 de junio de 2022
Universidad de Sevilla

INVESTIGACIÓN Y GÉNERO

Proyectos y Resultados en Estudios de las Mujeres

María Elena García-Mora y Ana María De la Torre-Sierra (Eds.)



SEMINARIO INTERDISCIPLINAR
DE ESTUDIOS DE LAS MUJERES

Universidad de Sevilla
2022

VIII Congreso de Investigación y Género. Reflexiones sobre investigación para avanzar en igualdad.

Universidad de Sevilla, 2022.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier otro medio, sin la preceptiva autorización.

I.S.B.N: 978-84-09-41805-3

ARTES Y HUMANIDADES

LA IMAGEN SOCIAL DE LAS ARTISTAS DURANTE EL FRANQUISMO: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

Barreno García, Irene¹

INTRODUCCIÓN

La presencia de las mujeres en el circuito artístico durante el Franquismo es un tema que, además de no haber sido objeto de las suficientes investigaciones, consta de marcadas particularidades que hacen de su estudio algo complejo. En primer lugar, es necesario recordar el enorme retroceso que sufrieron las mujeres con la llegada del nacional-catolicismo. Siendo relegadas a la esfera privada de lo doméstico, su participación en el sistema cultural y artístico resultaba mucho más complicada. Por otra parte, no obstante, dichas dificultades no consiguieron cercenar por completo su participación en este ámbito. Tuvieron problemas para hacerlo, desde luego, pero estuvieron ahí. Así nos lo muestran las declaraciones de Luis Figuerola que, intercambiando en 1953 opiniones con José Castro Arines sobre la gran cantidad de mujeres que se dedicaban en aquel momento a la pintura, afirmaba: “La mitad, por lo menos, de las Exposiciones abiertas hoy en Madrid son femeninas” (S. A., *Informaciones*, 1953). Estamos hablando por tanto, de que la mitad del panorama expositivo madrileño en este punto de los años 50 estaba constituido por mujeres cuyos nombres, sin embargo, han sido borrados de la Historia. Ello nos da una pista sobre cómo, en muchas ocasiones, los problemas historiográficos a los que se han enfrentado las artistas son incluso mayores que los históricos, que las dificultades que debieron superar para lograr presencia pública en su época (algo que destacan autoras como Pilar Muñoz López (2006).

Por eso precisamente es importante la aplicación de la perspectiva de género en la disciplina que nos ocupa: porque no solo es necesaria una labor de recuperación histórica, sino también de revisión historiográfica de todos los textos que sistemáticamente han borrado a las mujeres de la Historia del Arte. El caso del franquismo es particularmente revelador a estos efectos: incluso durante épocas de tan severas restricciones como la dictadura había mujeres pintando; no obstante, los historiadores, los críticos que vinieron posteriormente se ocuparon de continuar poniendo más trabas de las que ya habían encontrado las artistas durante su vida.

Si incluso en ese momento, en plena dictadura, las artistas estaban presentes, porque nos ha llegado documentación al respecto, el siguiente paso será analizar esa documentación; en este caso, la prensa. Y es ahí donde entra en juego una segunda vertiente de la necesidad de aplicación de la perspectiva de género: no se puede conocer la realidad de las artistas durante el franquismo si no se analiza con dicha metodología la documentación relativa a ellas. Tener constancia de qué pintaban las artistas, dónde pintaban, dónde exponían, es fundamental para lograr una visión completa de este período. Pero para comprender su historia es igual de importante entender la

¹Universidad Complutense de Madrid–Consejo Superior de Investigaciones Científicas, irene.barreno@cchs.csic.es. Este trabajo es resultado de una ayuda del Ministerio de Universidades (FPU20/06726) para realizar una tesis doctoral bajo la dirección de Miguel Cabañas Bravo y Mónica Carabias Álvaro, y se inserta en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio (PGC, MICINN-AEI, Ref. PID2019-109271GB-I00).

recepción que en la sociedad del momento se daba de su obra, su presencia y su identidad como pintoras. Es en este segundo aspecto en el que se centra esta investigación. Analizar cómo se hablaba de estas artistas nos permitirá entender cuál era el contexto en el que se desenvolvían, los prejuicios a los que debían enfrentarse, bajo qué criterios se valoraba su obra, con qué términos se les describía, qué cánones era deseable que siguieran para presentarse en público, etc.

OBJETIVOS

Los objetivos cuya consecución ha vertebrado la presente investigación son:

- Analizar la imagen y percepción social de las artistas proyectada durante el franquismo, empleando el género como categoría analítica y la prensa como base de investigación
- Visibilizar la necesidad de utilizar la perspectiva de género para obtener un conocimiento más completo y riguroso de la recepción social de las prácticas artísticas realizadas por mujeres, siguiendo la línea de los objetivos propuestos en este congreso
- Acercar las investigaciones realizadas en el contexto del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) a la sociedad, con la motivación de avanzar en la difusión y democratización de nuevas vías de conocimiento, también en línea con los planteamientos del presente encuentro
- Contribuir a la recuperación de los nombres, obras y vidas de artistas españolas olvidadas por la historiografía artística canónica

MARCO TEÓRICO

A nivel teórico y procedimental, esta investigación se sustenta en los métodos de estudio proporcionados por los estudios de género. Como se mencionaba anteriormente, el peso de esta investigación descansa en el análisis y la consideración del género como factor determinante en la percepción social de las artistas. Factores como la infantilización a la que fueron sometidas, las alabanzas a los “caracteres femeninos” que se percibían en sus obras y, en fin, la utilización de una narrativa por completo alejada de la empleada para hablar de pintores varones, son ejes vertebrales del discurso construido en torno a ellas que no es posible discernir sin la utilización de esta perspectiva. Particularmente para el tema que aquí nos ocupa, son relevantes las aportaciones de distintas teóricas e historiadoras del arte que con su labor han ido contribuyendo desde hace más de cincuenta años a los estudios de género en el ámbito artístico.

En primer lugar, nos posicionamos desde el planteamiento que ilustra la historiadora Sheila Rowbotham en su reveladora frase: “las mujeres nos conocemos a nosotras mismas a través de mujeres hechas por los hombres” (citado en Mayayo, 2017, p. 165). En este caso, analizaremos las imágenes que mediante la literatura hemerográfica y cronística producían los hombres de cultura del Franquismo sobre las artistas. Atenderemos a las tensiones emanadas del conflicto entre la figura de “ángel del hogar” (concepto estudiado por autoras como Peinado Rodríguez, 2012) a la que debían adscribirse las identidades femeninas durante este período y la proyección pública inherente a la exposición y actividad artística de las autoras.

Dentro del ámbito concreto del arte español durante el franquismo, posiciones teóricas vitales para nuestro estudio han sido las de Patricia Mayayo y Pilar Muñoz López. Ambas han trazado panorámicas generales explicando los cambios que afectaron a las artistas en las diferentes décadas del régimen (Marzo y Mayayo, 2015; Muñoz López, 2006). Así, mientras que en los años 40 eran las artistas vinculadas a altos mandos franquistas quienes tenían oportunidad de exponer su obra, la paulatina apertura posterior del país, y las particularidades que esto tuvo desde la perspectiva de género, irán modificando las posibilidades femeninas de participación artística. Dentro del marco teórico proporcionado por estas autoras se contemplan temáticas como los problemas de las artistas para integrarse en el circuito del asociacionismo artístico español, su recuerdo más en relación con hombres que formaban parte de su vida que como creadoras con identidad propia, las tensiones entre el ámbito público y el privado o la asignación de características masculinas a las artistas de calidad que perpetuaba la idea de que los verdaderos genios creadores, por naturaleza, eran hombres (ideas que serán objeto del presente estudio), (Marzo y Mayayo, 2015, pp. 237-238; Muñoz López, 2015, pp. 33-34).

Estas contribuciones de historiadoras españolas se han visto complementadas por los posicionamientos teóricos de autoras internacionales cuya labor resulta fundamental para la Historia del Arte feminista. Incluimos aquí ideas como la revisión del concepto patriarcal de “genio”, iniciada desde los años 70 por Linda Nochlin en su ya clásico texto *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (Nochlin, 1971). Evidenciando las connotaciones de esta categoría, la autora analiza cómo la manera en que se ha hablado tradicionalmente de los y las artistas ha derivado en la idea generalizada de que las mujeres no han realizado ninguna contribución importante a la Historia del Arte. Esto es algo que también tratamos en nuestro estudio, analizando cómo aquellos términos vinculados a lo viril en el arte eran los apreciados durante la época franquista (y, por contraposición, cómo los valores asociados a las obras producidas por mujeres constaban de connotaciones peyorativas muy específicas).

Todo ello se enmarca en la idea general defendida por Griselda Pollock que determina que el arte es productor de sujetos sociales (Pollock, 2013). En el caso analizado, no nos detenemos exclusivamente en las obras, sino que ponemos el énfasis en los discursos generados en torno al arte y su repercusión social. En ellos, en la narrativa sobre las artistas, se perpetuaba, difundía y reforzaba el papel secundario y doméstico deseado para las mujeres, así como las actitudes y virtudes femeninas que se vanagloriaban en el contexto de la cultura nacional-católica.

METODOLOGÍA

Para reunir los datos presentes en este estudio la metodología implementada ha partido de la investigación hemerográfica, siendo la base fundamental de la investigación la prensa artística recogida en el Fichero de Arte Español Moderno custodiado en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. Esta documentación abarca desde 1943 a 1960, lo cual nos permite cotejar una amplia cronología de la dictadura franquista. Se han analizado más de 70 recortes de periódicos referidos a mujeres artistas y procedentes de al menos 15 ciudades españolas diferentes. Esto nos permite obtener conclusiones más completas debido a la diversidad de la zona geográfica comprendida.

A partir de la información aquí contenida se cotejaron los *topoi* o lugares comunes, aquellas temáticas, tópicos o vocabulario que suponían una constante, un telón de fondo a la hora de escribir sobre estas artistas y que determinaba su percepción y valoración social. El análisis de los datos ha tomado los procedimientos de la metodología sociológica aplicada a la Historia del Arte,

metodología que considera las relaciones sociales y culturales como el eje fundamental para comprender los fenómenos y discursos artísticos. Dentro de esta metodología de análisis, y como se explicaba en el marco teórico, la categoría fundamental para comprender el funcionamiento de las relaciones y opresiones sociales ha sido el género.

Estudiada la documentación sobre las artistas, la información se ha dividido en cinco bloques temáticos, que representan cinco de las conductas o tópicos más habituales a la hora de hablar sobre las artistas durante el franquismo. Para ilustrar cada una de estas conductas se han cogido, por motivos de extensión, tan solo algunos de los ejemplos más representativos. De esta manera y a través de un procedimiento inductivo, la pluralidad de testimonios aislados permite extraer las ideas generales que desde la perspectiva de género caracterizan a la recepción social de las artistas durante el franquismo.

RESULTADOS

Como se detallaba anteriormente, tras la recopilación de datos realizada durante el estudio de la prensa franquista, la información se ha dividido en cinco bloques principales. Estos reflejan las principales temáticas y prejuicios que se activan en los discursos generados a la hora de hablar sobre las artistas y que condicionan la recepción de su obra y su imagen social. Los bloques temáticos son: la infantilización de las artistas, la alusión a los valores intrínsecamente femeninos de la pintura, el concepto de “una pintora muy pintor”, la consideración de las pintoras en función de su relación con los hombres antes que de sus cualidades e identidad propias y la idea de que las artistas no han realizado ninguna contribución importante a la Historia del Arte.

La infantilización de las artistas

El mecanismo analizado en este apartado es uno de los que más evidentemente salta a la vista al enfrentarse a la prensa de la época. El vocabulario empleado para describir a las artistas, tanto en su aspecto intelectual como físico, difiere por completo del utilizado cuando se hace referencia a pintores varones. Por ende, este mecanismo es uno de los más usados para minusvalorar el trabajo de las pintoras.

En la mayoría de los casos, las alusiones a la juventud de las artistas se utilizan para presentarlas como objetos excéntricos: llama la atención que, siendo apenas “niñitas”, puedan sostener siquiera el pincel, y produciendo incluso obras de calidad. En mayo de 1945, hablando en una noticia sobre la pintora María Teresa Sánchez Gavito, se afirma que “sorprende en [ella] la seguridad de una línea tan certera en arte, cuando solo se puede tener el arte de ser tan joven como ella” (S. A., *Medina*, 1945). La misma columna se cierra afirmando que “en el ventanal del estudio de María Teresa hay un rosal que se asoma curioso para admirar a esta pequeña – gran mujer, que pinta, que ríe, que sueña, que espera” (ibídem). Similar caso ocurre con Elisa Lagoma, “joven, casi una muchachita, bien que a ella le gusta parecer mayor, encantadora y graciosa” (S. A., *La Vanguardia Española*, 1961).

Es frecuente encontrar este tipo de fórmulas en las presentaciones de las artistas. Así, en la introducción de una entrevista a Florita Macedonski, se nos dice que “es la niña bonita, porque tiene quince años” (S. A., *Baleares*, 1951), con un tono paternalista que hace difícil poder imaginarla como algo que no sea una graciosa niña con el fugaz capricho de pintar. Sobre la misma artista, y para describir una de sus obras figurativas, leemos que “los valores más puros, más

candorosos, del mundo que retrata, están tratados mano a mano. Una niña retrata a otra niña [...] por obra de otro espíritu en el que no cabe ningún truco, ninguna mala intención, ningún doblez” (S. A., *La Almudaina*, 1951). Esta vinculación de la identidad femenina con la pureza virginal y la transparencia de alma resulta de la traslación a este contexto de los valores que el nacional-catolicismo impuso de manera reiterada a las mujeres.

A Irene Gracia Ara se la presenta como una “madrileña joven y bonita” (S. A., *La Hoja del Lunes*, 1947): vemos cómo a la infantilización se le suma la valoración de la artista por su aspecto físico, conjunción que resultaría difícil imaginar a la hora de hablar sobre jóvenes hombres artistas. Asimismo, “dentro de su edad casi infantil para el arte, esta plástica nos ha dejado desconcertados al observar que es una de las que con mayor dignidad practican en la actualidad el paisaje en España” (S. A., *Amanecer*, 1947). Resalta la sorpresa, a la que aludíamos anteriormente, por el hecho de que una mujer joven pueda producir obras de calidad, siendo incluso una de las mejores de su género pictórico.

Esta presentación infantilizada de las mujeres sirve, en adición, para anular la personalidad y el potencial individual de cada una de ellas. Así, se intenta crear una imagen que es común para todas y cuyos rasgos principales son juventud, inocencia, carácter risueño, pureza y modestia. Bajo ese *topos* se agrupará a la mayoría de las artistas, eliminando las diferencias que pudiera haber entre ellas y que revertirían, a su vez, en una intrínseca mayor complejidad del género femenino.

Algo similar encontramos en el caso de Carmen Legísima, a quien se presenta como “una pintora desconocida que, con timidez balbuceante en su modestia, [...] presenta [sus obras] ingenua, graciosa y torpemente” (S.A., *La Región*, 1942). En el mismo medio, algo más adelante, se afirma que “ha traído a Madrid, acaso presionada, sin excesivas ilusiones, su nutrida cosecha de valor apenas presentido, y la ha mostrado con esa ausencia de habilidad y de truco que era un encanto más de la exposición reciente. Era ya esto una lección sorprendente de humildad y pureza, de vocación primitiva e ingenua que traía al ambiente madrileño un aroma de flor campesina que se aspiraba con deleite”. Puede que nos encontremos ante uno de los más significativos párrafos de la prensa española para ilustrar la romantización de la ingenuidad e infantilización de las artistas. Hechos como el de no tener habilidades para vender la obra propia, el no creer merecer buenas valoraciones o carecer de inquietudes y ambiciones llegan incluso a presentarse como “encantos” de la exposición.

La alusión a valores intrínsecamente femeninos de la pintura

Estrictamente emparentado con la información hasta ahora expuesta, este apartado surge de la necesidad de recopilar aquellas características adjudicadas a la pintura hecha por mujeres por el ideario y la prensa franquistas. Dichas características a su vez emergían o se desprendían de los rasgos identitarios atribuidos a las artistas según hemos visto en el epígrafe anterior.

Buen ejemplo de ello es lo escrito sobre la pintora Sofía Morales: “con esa encantadora sencillez, que es una prueba más de su talento, no quería homenajes. Pero al fin hemos logrado convencerla, con la solemne afirmación de que no se trata de rendirle ningún homenaje, sino simplemente de tomarla como entrañable pretexto para reunirnos sus amigos” (S. A., *Primer plano*, 1951). Parecido es lo que sucede con Eloísa Moreno, que “saliendo de su modestia (la de los grandes artistas siempre) se decide a ser conocida por nuestro público” (S. A., *Madrid*, 1946).

Estas afirmaciones son muestra de diversas ideas que veníamos planteando. Por un lado, encontramos cómo el talento femenino, en lugar de valorarse mediante parámetros artísticos, se juzga en base a valores como la sencillez del alma de la autora, su modestia, su humildad y demás características necesarias en el ideal de mujer recatada del momento. Además de ello, resultan apreciables las tensiones que comentábamos entre la esfera pública y la privada que se producen en el caso de las mujeres artistas: el mero hecho de exponer implicaba ya salir de su modestia. El paso del ámbito privado, doméstico, de quien no necesita ser vista, al mundo público, mostrando sus obras, constituía un gesto desafiante que, si bien se permitía, se consideraba antagónico respecto a los valores que estamos mencionando (algo que muestra abiertamente la cita sobre Eloísa Moreno). Por ello resulta necesaria una dosis extra de recogimiento que, según se afirma en la prensa, vendría dada por la supuesta negación de Sofía Morales a recibir cualquier tipo de homenaje.

Este carácter abnegado de las mujeres en la creación, como no puede ser de otra manera, influye en la elección de los géneros que pintan. Por seguir con los dos casos mencionados, cabe señalar cómo, a raíz de la exposición de Sofía Morales en la Galería Estilo, la prensa destaca sus retratos de la infancia: “Estos retratos de niños son, sin duda, los que mejor riman con su psique de mujer, con su sensibilidad finísima, con la maternidad espiritual que toda artista guarda en su ser íntimo y recóndito” (S. A., *La Verdad*, 1953). La cualidad creadora de la mujer se asimila aquí tanto a su faceta como pintora como a su posibilidad de engendrar, tópico que se repite en otros ejemplos hemerográficos de los que, por motivos de extensión, hemos de prescindir. La ternura, en fin, que se presenta como innata a cualquier mujer, determina su elección de los temas pictóricos.

En lo que se refiere a Eloísa Moreno, se recalca que “el éxito que [...] obtiene con esta exposición entendemos que pueden conseguirlo otras muchas pintoras cultivando aspectos del arte decorativo: marfiles, esmaltes, cerámicas; diríamos que estas actividades están esperando hoy la caricia de la mano femenina, que refleje en ellas la finura de su sensibilidad” (S. A., *ABC*, 1946). Intimidad, sensibilidad, ternura, decorativismo, géneros considerados de menor importancia pero que encajan a la perfección con la naturaleza femenina, son algunas de las ideas que más se repetirán al hablar del arte producido por mujeres.

Dentro de esta idea, las obras de Irene Gracia Ara proporcionan “materiales más que suficientes para formar una lúcida antología de valores femeninos en el campo de la pintura” (S. A., *La Hoja del Lunes*, 1947). Otra artista, “María Teresa Sánchez Gavito, a pesar de su arte recio, personal y definido, no se libera de su feminidad. [...] La composición de [su] lienzo es sencilla, casi podríamos decir modesta, pero toda ella respira eso: feminidad. [...] Allí se respira -Mujer-, transparencia de agua, finura de tejedora, reposo, silencio, vida tranquila. ¡Feminidad al fin!” (S. A., *Medina*, 1945). Las narrativas en torno a la obra de Carmen Legisima ejemplifican también a la perfección el modelo de mujer ideal impuesto por el franquismo: “Pinta sencillamente su mundo. Y ese mundo, íntimo personal, es el que los títulos de sus cuadros reflejan: “Mis padres”, “Mi hermana”, [...] “El gato de casa” [...]. Y, sobre esto, las imágenes devotas que en una familia de espíritus vueltos hacia la visión religiosa del mundo, son también profunda y adentradamente familiares: “Santa Teresita”, [...] “La Virgen de los Ángeles”, etc.” (S. A., *La Región*, 1942).

Todas estas narraciones esconden sibilinamente la concepción de inferioridad femenina detrás de una cortina que aparenta vanagloriar esos candorosos valores. Sin embargo, encontramos también algunas noticias donde la feminidad se presenta como algo explícitamente negativo. Este es el caso de la crónica redactada por José Castro Arines, referida a la exposición organizada en Madrid por la Sociedad de los Amigos del Arte a la que se presentaron 107 pintoras. Esto, que nos permite ver que la cantidad de mujeres dedicadas al arte era mucho mayor que la recogida por la

historiografía tradicional (aspecto que, como ya apuntamos, señalaba Pilar Muñoz López, (2006)), para el autor no se presentaba como algo tan positivo: “La exposición [...] es una muestra interminable de la habilidad pictórica femenina: múltiple, entusiasta, vocinglera, llena de esos acoples consustanciales a la feminidad; acordes que, reunidos en corral propicio a sus expansiones, hacen de una Exposición como esta, la más variada exhibición gallinácea que cabe recordar en los anales artísticos de Madrid. Entre la mujer y la gallina existe [...] una relación de principios, y si a su feminidad adiciona la mujer cierta y cacareante disposición a las bellas artes, la semejanza se presenta de manera indubitable” (Castro Arines, 1946).

El concepto de “una pintora muy pintor”

Si en el punto anterior veíamos los rasgos estilísticos que parecen poseer de manera natural las artistas debido a su artificial feminidad, también encontramos características que resulta sorprendente que posean dado que se consideran propias de los hombres. De la ya mencionada María Teresa Sánchez Gavito se dice: “La variedad de las composiciones de esta pintora abarcan desde las flores al retrato, pasando por la pintura mural, cosa que hace con una valentía de asunto y una firmeza desconocida entre las mujeres” (S. A., *Medina*, 1945).

Este hecho, sin embargo, muchas veces se hiperboliza hasta el punto que muestra la siguiente declaración: “Si en el calificativo de masculino encerramos los elogios hacia una fortaleza y una intención profunda, diríamos que Carmen Legísima es un gran pintor al que es preciso seguir con redoblado interés” (S. A., *Para todos*, 1945).

Negada por completo a admitir la capacidad creadora y artística de las mujeres, la prensa del momento ligaba a las pintoras de calidad excepcional con el género masculino: era imposible que una mujer, poseyendo características propias de las mujeres, alcanzase la excelencia. De hacerlo, sería porque contaría con cualidades del género opuesto. Así, se está creando una narrativa de lo extraño, de lo ajeno al género femenino, de manera que las buenas artistas no pueden servir como modelo o referente para otras mujeres que quieran trascender los límites que les han sido impuestos. Esto se debe a que, por sus propias capacidades, nunca llegarán a la excelencia; para hacerlo, deberán renunciar a parte de su identidad y convertirse en extraños seres híbridos.

A declaraciones de este tipo se refieren también Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo cuando escriben precisamente sobre el contexto artístico del franquismo, y concretamente sobre el “elogio de César González-Ruano al trabajo de la ganadora del Premio Biosca de 1960, María Eugenia Escrivá: ‘nada menos que una pintora muy pintor’” (2015, p. 238).

Algo similar encontramos cuando, tras enumerar los defectos consustanciales a la pintura femenina, se afirma: “De todo lo expuesto es una excepción María Teresa Sánchez Gavito que, en su última exposición, por la extensión y la intensidad de su obra, nos dice el resultado mejor que una mano femenina puede obtener en pintura: pintar como un hombre. Nadie diría viendo varios lienzos de esta última exposición que su impulso y su posterior realización se deben a una mano femenina” (S. A., *El Alcázar*, 1948).

Son múltiples los testimonios que confirman aquello que hemos dado en llamar la narrativa de lo enrarecido en relación a las mujeres artistas. Un periódico gallego de la segunda década del franquismo presenta un artículo titulado: “Examen psicoanalítico de la pintura femenina. La creación artística en la mujer es una actividad anormal, dicen” (S. A., *La Región*, 1950). De igual forma, en una cronología similar pero en Aragón, se afirma sobre Irene Gracia Ara: “Conquista el

elogio por derecho propio porque en su pintura hay un vigor, y una seguridad de técnica que pueden colocar a esta pintora en excelente puesto junto a los buenos pintores de hoy. Cuenta con una maestría de oficio que exige mucha voluntad, esfuerzo y vocación, condiciones que raramente se encuentran en una mujer joven” (S. A., *Heraldo de Aragón*, 1947).

Presentar el talento femenino como una cualidad extraña implicaba connotaciones inevitablemente peyorativas. De esta manera, sería fácil que cualquier joven que quisiera adaptarse a los parámetros que determinaban la aceptación social rehuyese de la excentricidad y la rareza que implicaba la posición activamente creadora de las artistas exitosas del momento.

La consideración de las pintoras en función de su relación con los hombres

Para ilustrar esta casuística recurriremos a una fuente catalana de 1956 que, por su extensión y lo significativo de su contenido, resultará suficientemente esclarecedora. En ella se realiza un periplo por las que se consideran las principales artistas de la Historia a nivel europeo, y que da buena cuenta de la imagen que de ellas se tenía durante el franquismo independientemente del país del que procedieran.

De Berthe Morisot, por ejemplo, se afirma que “no llegó a tener consistencia hasta que [...] conoció a Manet. La influencia de este maestro y la de Corot quedan manifiestas en la mayor parte de su obra” (S. A., *Revista*, 1956). A pesar de que poco después se alaban fervientemente sus acuarelas, es importante recordar este punto de partida: por mucha calidad que lograra la artista, todo se debería a las enseñanzas de los hombres que la rodeaban.

Más nítidamente aún se percibe esto en Suzanne Valadon, porque “aunque no hubiera pintado [...] hubiera pasado a la historia de la pintura por haber sido la modelo preferida de Renoir. Aunque no hubiera sido modelo de Renoir su nombre nos hubiera quedado por ser la madre del pintor Maurice Utrillo [...]. Pero además de todo ello, Suzanne Valadon ha sido una artista muy sensible” (ibídem). La desafortunada secuencia que aquí se presenta deja bien claro aquello a lo que nos estamos refiriendo: siempre existirá alguna relación entre las pintoras y los hombres de su entorno a la que pueda aludirse para hablar de la vida y obra de las primeras. Marie Laurencin, como primer dato significativo, era “amiga de Picasso, de Apollinaire y de Diaghilev” (ibídem).

Este mecanismo hila cada vez más y más fino sin reparos; aunque parezca imposible establecer relaciones con artistas varones (algo que, por lo que estamos viendo, dificultaría bastante hablar de las artistas), el ingenio de estos críticos, escritores y periodistas lo conseguirá: la artista Seraphine Louis “nació en Assy, en el mismo pueblo donde se ha levantado la célebre capilla que han decorado Rouault, Léger, Braque y Bonnard” (ibídem).

La problemática de la que deriva este fenómeno (como tantos otros) es la conceptualización patriarcal de la categoría de “genio”. Sobre este tema se ha escrito abundantemente en la Historia del Arte con perspectiva de género, desde los inicios que planteaba Linda Nochlin en su texto arriba citado. Precisamente a esta autora recuperará Patricia Mayayo cuando hable sobre el tema especificando que el mito del genio es un concepto central para “forjar una narración evolucionista que concibe la historia como una sucesión de grandes nombres” (2017, p. 62). Dentro de esta lógica, y como veíamos en las citas hemerográficas, las artistas se presentan como identidades indefinidas que orbitan alrededor de los magnánimos genios sobre cuya sucesión mítica se sostiene la Historia del Arte canónica.

La no aportación de las mujeres a la Historia del Arte

Como venimos intentando a lo largo de esta investigación, el presente apartado enlaza de manera fluida con lo anteriormente expuesto. Hemos visto cómo constituía un pensamiento extendido el hecho de que las artistas debían su estilo, características e identidad a los hombres de los que se habían rodeado en el plano artístico. La consecuencia que se desprende de esto es lógica: si ellas se limitaron a beber como abnegadas discípulas de sus maestros, podemos concluir en que las mujeres nunca han realizado ninguna contribución importante a la Historia del Arte (teniendo en cuenta la operatividad continua, como telón de fondo, de la problemática del genio).

Esta hipótesis la confirman testimonios como el siguiente: “Si tantas veces la mujer ha provocado en el artista la inspiración de sus obras, pocas son las que se han destacado en la pintura y en la escultura, ninguna en la arquitectura. Es más, su producción, aunque valiosa, no ha llegado nunca a ejercer influencia alguna en el arte. Aun pecando de ser crueles, la pintura y la escultura en nada se habrían desviado de su curso si en su cultivo no hubiera intervenido mujer alguna” (S. A., *Revista*, 1956). El autor que anteriormente hablaba de las exposiciones femeninas como corrales gallináceos contribuye también a esta nueva idea: “[...] Si excluimos en la Historia del Arte las páginas que señalan la pintura rococó francesa y ciertas individualidades distinguidas del Impresionismo, la mujer pasa por la pintura universal sin pena ni gloria. [...] Todo lo que el arte ha creado de original y trascendente es obra de los hombres; a ellos se deben los cambios y evoluciones. A la mujer correspondió una simple función imitativa, sin eco alguno en el campo de las ideas estéticas” (Castro Arines, 1948).

El componente imitativo se resalta también en un artículo sobre Eloísa Moreno, donde después de mostrarse alegría por el hecho de que las mujeres se incorporen al mundo del arte, se sentencia: “Pero es sensible ver también la desorientación que preside en la mayoría de las obras que pinta. Esta se reduce casi siempre a copiar la obra del maestro del que recibe enseñanzas” (S. A., *ABC*, 1946).

A pesar de lo lejanos que puedan parecer estos testimonios, el imaginario cultural de nuestra más rigurosa actualidad bebe aún de ellos. Tan solo recientemente, y entre las especializadas en el tema (en ningún caso con proyección social) se empieza a recuperar la presencia de las mujeres no solo como participantes en el ámbito artístico, sino en la primera línea de creación e inventiva de diferentes movimientos artísticos. Tal es el caso de Hilma af Klimt o Elsa von Freytag-Loringhoven (“la Baronesa dadá”) a nivel internacional. En el ámbito que nos ocupa, el español, uno de estos ejemplos lo constituye Delhy Tejero, quien se encontraba realizando la decalcomanías que tanto fructificarán en el Surrealismo algunos años antes que Óscar Domínguez, autor al que sin embargo se le adjudica su invención en 1936. Así se puede ver en la cronología de las obras reproducidas en estudios como los de Pérez Méndez (2018) y Cabañas Bravo (2006).

CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y FUTURAS LÍNEAS

Si se coteja la documentación relativa a las artistas durante el franquismo y, por otro lado, la presencia que han tenido a nivel historiográfico, puede concluirse que la invisibilización que muchas de ellas han sufrido por parte de los historiadores y críticos posteriores superaba incluso a la experimentada en su época, teniendo en cuenta el grado de presencia pública que lograron en el período en que vivieron.

A partir de los ejemplos analizados, cabe señalar también que los tópicos empleados para hablar de las artistas durante la dictadura pretendían trasladar al ámbito cultural y artístico aquellos modelos sociales ideales a los que debían ajustarse las mujeres en el ámbito del nacional-catolicismo. Si bien era preferible que una mujer no se dedicase al arte, en tanto que actividad pública y no doméstica, las mujeres que así lo hacían debían representar los valores ideales impuestos, como la humildad, la feminidad, la ternura, la fragilidad, etc. De esta forma, la visibilidad social que tenían las artistas al menos sería utilizada para promover indirectamente los valores considerados propios de su género.

La información recopilada ha permitido observar que existen tópicos y concepciones culturales comunes en torno a las artistas españolas en diferentes zonas geográficas del país. Si bien estas son variadas y poseen sus propias particularidades, en la cronología estudiada se aunaban a nivel cultural bajo los parámetros del nacional-catolicismo. Estos tópicos crean una narrativa que difiere por completo de los discursos vinculados a los artistas profesionales y del tratamiento recibido por sus compañeros de profesión varones. Precisamente por ello, podemos concluir en la necesidad de emplear el género como categoría analítica a la hora de estudiar los discursos en torno a las artistas del franquismo. La infantilización de las artistas y su presentación como seres cándidos, inocentes y sin ambiciones, los problemas derivados de la utilización del concepto patriarcal de genio o las particularidades de la invisibilización femenina en relación con las aportaciones a la Historia del Arte universal son aspectos que no pueden comprenderse sin utilizar las herramientas proporcionadas por las metodologías feministas. Asimismo, y centrándonos particularmente en la dictadura franquista, resulta necesario este análisis puesto que los discursos artísticos suponen una traslación al ámbito de la cultura de los valores sociales marcados por el género, que separaban claramente la esfera pública-femenina de la privada-masculina.

En lo referente a las limitaciones de este estudio, señalar que aún se continúa analizando la documentación hemerográfica recogida en el Fichero de Arte Español Moderno. Es por ello que será necesario continuar actualizando la información referente a esta temática en investigaciones futuras. Igualmente, y por motivos de extensión, hemos debido prescindir de otros recortes de prensa que hablasen sobre hombres artistas, para poder evidenciar aún más claramente el contraste entre los discursos sobre los artistas en función de su género.

Son muchas las posibles futuras líneas de investigación que se abren a partir de este estudio. En primer lugar, resultará necesario sistematizar cuáles eran los mecanismos y lugares de exposición de los que participaban las artistas del franquismo, así como analizar las relaciones que se producían entre ellas. Otros aspectos, de los que nos estamos ocupando ya y que verán la luz próximamente, son la profundización en los contenidos iconográficos de sus obras o los testimonios que ellas mismas dejaron mediante entrevistas sobre sus aspiraciones, anhelos y su propia percepción de la obra que producían.

Aunando el presente estudio a los que están proyectándose y a la labor que las historiadoras del arte feministas realizan en diferentes puntos de España, esperamos contribuir a un conocimiento cada vez mayor de las artistas del franquismo. Solo así podremos continuar avanzando hacia un mundo en el que, citando de nuevo a Rowbotham, las mujeres no nos conozcamos a nosotras mismas solo a través de imágenes hechas por hombres.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- Cabañas Bravo, Miguel (2005): "Delhy Tejero: una imaginación ensimismada en las décadas centrales del siglo XX", en VV. AA. (2006): *Delhy Tejero (1904-1968). Ciento once dibujos*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid (29-54).
- Castro Arines, José (1946): "La pintura en el eterno femenino", *El correo gallego. Eco de Santiago*, 28 de abril, Santiago de Compostela. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 2295.
- Castro Arines, José (1948): "En torno a la pintura femenina", *El correo español*, 22 de septiembre, Bilbao. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 2295.
- Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia (2015): *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*, Cátedra, Madrid.
- Mayayo Bost, Patricia (2017): *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid.
- Muñoz López, Pilar (2006): "Mujeres en la producción artística española del siglo XX", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 28 (97-117).
- Muñoz López, Pilar (2015): "Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975)", *Espacio, tiempo y forma*, vol. 3 (131-161).
- Nochlin, Linda (1971): "Why have there been no great women artists?", *Art News*, enero de 1971, 22-39; traducción en Arroyo Arce, Nadia y Casamartina i Parassols, Josep (coords.), (2008): *Amazonas del arte nuevo*, Fundación Mapfre, Madrid (283-289).
- Peinado Rodríguez, Matilde (2012): "Reflexiones en torno a la 'feminidad': claves para entender la pervivencia del patriarcado (1850-1950)", en Ibarra Aguirregabiria, Alejandra (coord.): *No es país para jóvenes*, Universidad del País Vasco, Vitoria-Gasteiz (1-24). Documento electrónico: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4715144> . Consultado: 18/04/2022.
- Pérez Méndez, Irene Marina (2018): "Entre el diletantismo y la autoafirmación: de la aficionada a la mujer moderna", en *Anales de Historia del Arte*, nº 28 (263-279).
- Pollock, Griselda (2013): *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e Historias del Arte*, Fiordo, Buenos Aires.
- S. A. (1942): [Exposición de Carmen Legísimas], *La Región*, 21 de julio, S.L. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 978.
- S. A. (1945): "La mujer en la pintura", *Para todos*, octubre, Madrid. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 2295.
- S. A. (1945): "La mujer y la pintura", *Diario regional*, 2 de junio, Valladolid. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 1636.
- S. A. (1945): "La mujer y la pintura", *Medina*, 2 de junio, Madrid. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 1636.
- S. A. (1946): [Exposición de Eloísa Moreno], *Madrid*, 10 de enero, Madrid. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 1035.
- S. A. (1946): "El bello arte de la miniatura. La obra de Eloísa Moreno", *ABC*, 6 de febrero, Sevilla. Fichero de Arte Español Moderno, 1035.
- S. A. (1947): [Exposición de Irene Gracia Ara], *Amanecer*, marzo, S.L. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 1226.
- S. A. (1947): [Exposición de Irene Gracia Ara], *La Hoja del Lunes*, marzo, S. L. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 1226.
- S. A. (1947): [Irene Gracia Ara], *Heraldo de Aragón*, marzo, Aragón. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 1226.
- S. A. (1947): "Exposiciones", *La Hoja del Lunes*, marzo, Madrid. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 1226.
- S. A. (1948): "María Teresa Sánchez Gavito ha inaugurado una exposición de sus obras", *El Alcázar*, 7 de abril, Madrid. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 1636.

- S. A. (1950): "Examen psicoanalítico de la pintura femenina", *La Región*, 16 de junio, Orense. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 2295.
- S. A. (1951): "Florita Macedonski", *Baleares*, 2 de diciembre, Palma de Mallorca. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 956.
- S. A. (1951): "Florita Macedonski", *La Almudaina*, 7 de diciembre, Palma de Mallorca. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 956.
- S. A. (1951): "Homenaje a Sofía Morales", *Primer plano*, 24 de junio, Madrid. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 1029.
- S. A. (1953): "Nueva exposición de Sofía Morales", *La Verdad*, 9 de mayo, Murcia. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 1029.
- S. A. (1956): "Mujer pintora", *Revista*, febrero, Barcelona. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 2295.
- S. A. (1961): "Elisa Lagoma", *La Vanguardia Española*, 26 de abril, S. L. Fichero de Arte Español Moderno, carpeta 980.