

El retrato de las artistas durante el primer franquismo en la prensa: de la *niña balbuceante* a la *pintora muy pintor*

Irene Barreno García¹

Recibido: 27 de febrero de 2023. Aceptado: 17 de julio de 2023.

Resumen. Este artículo plantea un estudio sobre la imagen de las artistas que se pretendía transmitir a través de la prensa del primer franquismo. Partiendo de un estudio de casos, el análisis de las fuentes documentales reunidas permite conocer cuál era la forma en que se hablaba de las pintoras, qué tópicos sobre su figura y obra son los más frecuentes en el misógino discurso crítico del contexto y cómo era la acogida que recibían sus producciones por parte del público general y especializado. Para abordar esta temática se ha recurrido a las herramientas metodológicas proporcionadas por los estudios de género, teniendo en cuenta que las noticias de prensa examinadas constituyen una traslación al ámbito del arte de los parámetros sociales y de género dictaminados por el nacional-catolicismo y heredados, a su vez, en gran mayoría del siglo XIX. De esta manera se ha podido constatar cómo los mecanismos discursivos usados para referirse a las artistas estaban orientados a la reafirmación y el fortalecimiento del modelo de mujer ideal existente en la dictadura. No obstante, también se presta aquí atención a las grietas que producía en estos discursos la complejidad identitaria de las propias pintoras y la diversidad de sus posiciones. Fundamentalmente a través de las entrevistas a artistas recogidas en la prensa, se puede comprobar cómo la imagen que de ellas se ofrecía en noticias, artículos y columnas de opinión no siempre se corresponde con la realidad que estas muestran cuando hablan por sí mismas. Estas tensiones y disonancias discursivas ilustran bien un periodo en el que el desarrollo de la personalidad creativa de las mujeres resulta especialmente convulso.

Palabras clave: artistas mujeres; franquismo; prensa; estudios de género; arte en España.

[en] The image of the female artists during the Francoism through the press: from the *babbling girl* to the *female-male painter*

Abstract. This article proposes a study on the image of the female artists that was transmitted through the first Francoist press. Based on some specific case studies, the analysis of the documentary sources shows how the official media talked about these painters, what topics about their life and work were the most frequent in the critical, misogynist discourse of the time and how their productions were received by the general and specialized public. Gender studies provide the methodological approach to address this issue; the press reports examined reflected the social and gender parameters dictated by national-catholicism and were inherited, for the most part, from the 19th century. It has been thus possible to see how the discourse on female artists was oriented towards the reaffirmation and strengthening of the woman model that existed during the dictatorship. However, the article also pays attention to the cracks produced in these discourses by the complexity of these artists' identities and the diversity of their positions. Especially through the analysis of interviews in the press, the article shows how the image offered in the news, in articles and opinion pieces did not always correspond to the reality that these

¹ Universidad Complutense de Madrid-Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
E-mail: ibarreno@ucm.es
ORCID: 0000-0002-7800-8382.

artists illuminated when they spoke for themselves. These tensions and discursive dissonances illustrate a period which was particularly problematic for the development of women's creative personality.

Keywords: women artists; Francoism; press; gender studies; art in Spain

Sumario: 1. Introducción. 2. La representación de las artistas en la prensa durante el franquismo. 2.1. Las artistas modélicas para el régimen. 2.2. Los géneros apropiados para la mujer artista. 2.3. El trinomio artista-mujer-madre. El arte como maternidad. 2.4. Pintoras por la gracia de Franco. 2.5. El concepto de una pintora muy pintor. 2.6. Cuando ellas hablan: las artistas entrevistadas en la prensa. 3. Conclusiones. 4. Conflicto de intereses. 5. Apoyos. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Barreno García, I. (2023) El retrato de las artistas durante el primer franquismo en la prensa: de la *niña balbuceante* a la *pintora muy pintor*, en *Anales de Historia del Arte* n° 33, 137-163

1. Introducción

La presencia de las mujeres en el mundo artístico durante el franquismo es un tema que viene protagonizando desde hace algún tiempo distintos estudios e investigaciones que, gracias a la labor de numerosas historiadoras del arte, otorgan una visión aproximada sobre el tema². No obstante, siguen siendo necesarios los esfuerzos por continuar ahondando en un tema que, además, consta de marcadas particularidades que hacen de su estudio algo complejo. A pesar del retroceso que supuso en materia de derechos femeninos el inicio del régimen, y de que los aparatos discursivos oficiales relegasen a las mujeres a la esfera de lo privado y doméstico, su papel en el ámbito cultural y artístico no desapareció. Así nos lo muestran las declaraciones de Josefina Carabias que, hablando en 1953 con los críticos Luis Figuerola y José Castro Arines sobre la gran cantidad de mujeres que se dedicaban en aquel momento a la pintura, informaba: “La mitad, por lo menos, de las Exposiciones abiertas hoy en Madrid son femeninas”³.

No obstante, que la existencia de las artistas sea algo constatable no quiere decir que su participación en el panorama cultural no estuviese atravesada por dificultades y obstáculos de todo tipo. La segregación por género de los temas, técnicas y soportes artísticos, la existencia de criterio 3. Conclusiones s diferentes para valorar las obras en función de si el autor era hombre o mujer o la particular percepción que la

² Algunas de las autoras y aportaciones que han contribuido al avance de las investigaciones sobre este tema son María Rosón, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. (Materiales cotidianos, más allá del arte)* (Madrid: Grandes Temas Cátedra, 2016); Clara Solbes-Borja, “Mujeres y artistas en la Valencia franquista. Una aproximación a través de la memoria de género”, en *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*, dirigido por Eva María Ramos Frendo (España: Arcibel, 2020): 280-289; Maite Garbayo Maeztu, “Dar presencia al cuerpo: prácticas performáticas en el tardofranquismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 108 (2016): 123-147; Mónica Monmeneu González, Carmen Gaitán Salinas e Idoia Murga Castro, “Pilar Calvo Roderó: trasvases entre escultura y escena durante el franquismo”, *Asparkia: Investigación feminista*, n.º 41 (2022): 209-233; Concha Lomba Serrano, “Las artistas: entre la República y el exilio”, en *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas*, editado por Luis Pérez Ochando y Ester Alba Pagán (España: Editorial CSIC, 2015): 599-618; Assumpta Bassas y María José González Madrid, “Las artistas y el Pop Art en Cataluña en la década de 1960: Carme Aguadé, Silvia Gubern, Mari Chordà”, *Asparkia: Investigación feminista*, n.º38 (2021): 315-340.

³ Josefina Carabias, “Sofía Morales”, *Informaciones*, 30 de abril de 1953.

sociedad y los críticos de arte tenían de las artistas son algunos de los elementos que afectaban a las relaciones entre arte y género durante el franquismo. Estos factores, así como varios de los mecanismos que analizaremos a lo largo del artículo, estaban presentes en la crítica de arte desde antiguo y sobre todo a partir del siglo XIX, momento en el que se refuerzan, como veremos. Durante la dictadura se adoptarán estos mecanismos, reconfigurándose ahora sobre la base de los intereses y las demandas del nacional-catolicismo⁴. Partiendo de estas ideas, este estudio profundiza en la imagen de las artistas que se pretendía transmitir a la sociedad a través de la prensa del primer franquismo. Para el estudio de casos inicial, las noticias, columnas de opinión y artículos monográficos consultados constituyeron una documentación de valor esencial en la que se plasman distintas ideas sobre lo que debía ser una mujer artista, cuáles eran los principales tópicos vertidos sobre ellas, qué intereses había tras la creación de ese retrato artificial y cómo era el tratamiento otorgado a las creadoras que no se adscribían al modelo idílico de mujer-pintora establecido durante los comienzos de la dictadura a partir, como decimos, de las concepciones heredadas del siglo XIX. Este ideario transmitido en la prensa desbordaba los límites propios del campo de la crítica de arte, como se explicará posteriormente, contribuyendo a lograr un imaginario colectivo en el cual las mujeres se presentaban no como agentes, sino como receptoras pasivas de las creaciones y los artefactos artísticos, quedando relegadas así a una posición cultural secundaria.

El análisis de estos aspectos supondrá el eje vertebral del artículo. No obstante, los objetivos del mismo también pasan por situar en primer plano de estudio a artistas usualmente olvidadas por la historiografía tradicional y mostrar la necesidad de emplear la perspectiva de género para obtener un conocimiento más profundo sobre su vida y obra. Igualmente, mediante la incorporación de estas pintoras al relato sobre el arte contemporáneo español lo que se pretende es amplificar el discurso canónico a partir de la experiencia de subjetividades alternativas a la narración oficial que presentan nuevos modos de concebir y posicionarse ante el arte⁵.

⁴ Existen multitud de estudios que ahondan en el tratamiento otorgado por la crítica del siglo XIX a las artistas, así como en la recepción que se produciría a comienzos del siglo XX y en el franquismo de esta misógina tradición de la crítica de arte. Algunos de estos ejemplos, a los que también nos referiremos posteriormente a lo largo del artículo, son: Eugenia Afinoguénova, “Las mujeres artistas ante la crítica de arte del siglo XIX”, en *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas (1833-1931)*, editado por Carlos G. Navarro (España: Museo del Prado, 2020): 71-97; África Cabanillas Casafranca, “Las mujeres y la crítica de arte en España (1875-1936)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, vol. 20-21 (2007-2008): 363-389; Isabel Rodrigo Villena, “La galantería: una forma de sexismo en la crítica de arte femenino en España (1900-1936)”, *Asparkia: Investigación feminista*, n.º 31 (2017): 147-166; María García Soria, “Lo femenino en relación al estilo y los temas tratados por las artistas plásticas de posguerra. España 1939-1957”, en *El arte del siglo XX*, editado por Cristina Giménez y Concha Lomba (España: Universidad de Zaragoza, 2009): 325-338; Ane Lekuona-Mariscal, “La representación de las pintoras en la prensa del primer franquismo. El caso de Menchu Gal”, *Arte y políticas de identidad*, vol. 22 (2020): 73-97.

⁵ Sobre este concepto de subalteridad del trabajo femenino en relación al cuestionamiento del canon histórico-artístico han trabajado Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e Historias del Arte* (Buenos Aires: Fiordo, 2013); Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología* (Madrid: Akal, 2021): 43; Karen Cordero e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México: Universidad Iberoamericana, 2007). Griselda Pollock y Rozsika Parker en su trabajo reivindican la necesidad de analizar la práctica artística de las mujeres para entender cómo la gestionaron desde su posición particular como sujetos no dominantes. Defienden que, si bien las mujeres han hecho historia en el arte, esta ha sido una historia distinta a la de la norma admitida, debido a su relación particular con las estructuras sociales y con las formas de producción dominadas por los hombres. No han actuado desde los márgenes, como muchos historiadores creen, sino que han sido obligadas a actuar dentro de esa historia pero en un lugar distinto al ocupado por los hombres.

2. La representación de las artistas en la prensa durante el franquismo

A continuación nos centraremos en el estudio de distintos bloques temáticos que explican los principales prejuicios y comportamientos respecto a las creadoras en los periódicos y revistas. En estos apartados se analizará la construcción del modelo de mujer artista en la producción periodística del primer franquismo, y los principales rasgos que se le adjudicaban, pero también las actitudes y posicionamientos de las pintoras que desafiaban, de una manera u otra, el canon impuesto.

2.1. Las artistas modélicas para el régimen

Mediante el acercamiento a la documentación hemerográfica pueden detectarse varias características, continuamente repetidas, que revelan cuál era el prototipo idílico de mujer artista en las primeras décadas del régimen franquista⁶. Es frecuente encontrar, en las descripciones de periódicos y revistas, un gran énfasis por resaltar y exagerar determinados rasgos de la vida y obra de las artistas para hacerlas encajar con lo que una mujer debía ser según los preceptos del nacional-catolicismo. Y es que a pesar de que, en la práctica, la configuración identitaria de las mujeres durante los primeros años de la dictadura fuese bastante contradictoria⁷ y contase con numerosas aristas que complejizaban el modelo decimonónico inicial del “ángel del hogar”⁸, sí puede decirse que las ideas defendidas a nivel teórico desde la oficialidad promulgaron un prototipo de mujer sumisa, esposa y madre, y dedicada por entero a las labores domésticas. Este modelo de mujer ha sido estudiado por autoras como Pilar Muñoz López:

El papel y la función que se asignaban a las mujeres, de acuerdo con los cánones del tradicionalismo conservador y de la ideología nacional-católica imperante en la primera etapa del régimen, excluía a las mujeres de los ámbitos de la vida

⁶ Si bien nuestro objeto de estudio son las concepciones sobre las artistas que existieron durante el primer franquismo y cómo estas se manifestaron a través de la prensa, es necesario recalcar que a partir de los años 60 tanto la situación de las creadoras como su recepción por parte de la crítica experimentarían grandes cambios, aunque no siempre en positivo. Como ha estudiado por ejemplo Assumpta Bassas y González Madrid, “Las artistas y el Pop Art en Cataluña”, 316, en esta época más tardía los avances de un “profeminismo” en nuestro país hicieron que cada vez más creadoras pudieran denunciar a través del arte, de formas más o menos explícitas, las experiencias que les atravesaban a ellas y no a sus compañeros varones por el hecho de ser mujeres. No obstante, los problemas de invisibilización de su trabajo por parte de la crítica seguirían manifestándose, ahora mediante nuevos códigos y mecanismos puestos en marcha tanto por los teóricos adeptos al régimen como por los críticos vinculados a un pensamiento disidente y antifranquista. Estos últimos, como se explica en el estudio de Bassas y González Madrid, si bien se preocuparon por reflexionar con profundidad sobre las relaciones entre arte y política, no dejaron espacio para la cuestión de género y su influencia en las condiciones de producción y recepción del arte.

⁷ Autoras como Ángela Cenarro, “La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945)”, *Historia y Política*, n.º 37 (2017): 91-120, han abordado el estudio de las contradicciones a las que estuvo sujeta la configuración de la identidad femenina durante el primer franquismo. Aunque en varias ocasiones a lo largo del artículo haremos referencia a esta cuestión en relación con las artistas, la presencia de la contradicción desbordaba el ámbito artístico y estaba también presente incluso en las publicaciones, declaraciones y trayectoria vital de las miembros de la Sección Femenina, como también se verá más adelante.

⁸ Este concepto ha sido estudiado por autoras como Susana Bardavío Estevan, “Ángeles del hogar y chicas raras: la construcción de lo femenino a través de la literatura en el primer franquismo”, en *Del siglo XIX al XXI: tendencias y debates*, coordinado por Mónica Moreno Seco, Rafael Fernández Sirvent, Rosa Ana Gutiérrez Lloret (España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019): 846-858. <http://hdl.handle.net/10045/95910>

social y cultural. La Sección Femenina de la Falange Española se encargaba, en este contexto, del adoctrinamiento de las mujeres en estos principios, así como de encauzar las actividades de las mujeres en los parámetros admitidos como adecuados para ellas, siempre relacionados con el cuidado del ámbito doméstico y de la familia: las labores de costura o bordado, o el mantenimiento de actividades artesanales y tradiciones populares. Al finalizar la guerra, en 1939, el nuevo régimen, que coincidía con la doctrina social de la Iglesia católica en sus criterios, refuerza la autoridad jerárquica del varón sobre la mujer, situándola en el ámbito doméstico, como esposa y madre, que debe cumplir, sumisa y abnegada, con las tareas de fortalecer a la familia, educar a los hijos en la fe cristiana y en la doctrina falangista, ser el descanso del esposo y potenciar la natalidad⁹.

Todos estos aspectos constituyeron una herencia del siglo XIX que el franquismo adoptó como marco teórico y de funcionamiento propio. En el caso de las artistas, la dedicación a una actividad pública y no plenamente doméstica ni privada, como era el arte, constituía un gesto algo desafiante que, si bien se permitía, se consideraba antagónico respecto al modelo inicialmente establecido. Partiendo de estas concepciones, una artista de la época estaba obligada a mostrarse, ante todo, femenina y moralmente respetable. Por ello, algunos de los atributos que más prolíficamente aparecen en los discursos y narraciones oficiales tienen que ver con valores como la modestia, la inocencia o la pureza, típicamente considerados femeninos. Así lo vemos, por ejemplo, en una noticia 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 amigos¹⁰.

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”¹¹. Estas afirmaciones nos interesan por varias cuestiones. En primer lugar, porque muestran una tendencia de importancia significativa para comprender los sesgos de género durante el franquismo: el talento femenino, en lugar de valorarse con criterios artísticos, se juzga partiendo de parámetros como la sencillez del alma de la autora, su humildad o su actitud recatada. Por otra parte, estas declaraciones también permiten hablar de las tensiones entre la figura de “ángel del hogar” heredada por el régimen y la proyección al mundo público inherente a la exposición y actividad artística de las pintoras, cuya configuración identitaria, por motivos como estos, estaba sujeta a grandes contradicciones. En estas citas sobre Sofía Morales y Eloísa Moreno queda manifiesto el conflicto entre la esfera pública y la privada que se produce en el caso de las mujeres artistas: el mero hecho de exponer sus pinturas implicaba ya, para ellas, salir de su modestia. El paso del ámbito privado, de quien no necesita ser vista,

⁹ Pilar Muñoz López, *Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975)* (Sevilla: ArCiBel, 2014): 96.

¹⁰ Anónimo, “Homenaje a Sofía Morales”, *Primer plano*, 24 de junio de 1951.

¹¹ Anónimo, [“Eloísa Moreno”], *Madrid*, 10 de enero de 1946.

al mundo público, mostrando sus obras, implicaba, como avanzábamos más arriba, una transgresión que, aunque se toleraba, contradecía los valores virtuosos que estamos mencionando (algo que muestra abiertamente la anterior cita sobre Eloísa Moreno). Por ello resulta necesaria una dosis extra de recogimiento que aquí vendría dada por la supuesta negación de Sofía Morales a recibir cualquier tipo de homenaje.

Este papel de las artistas y de las mujeres en general como epítomes de la modestia, la templanza o la sencillez, provenía también del siglo XIX, tal y como explica Eugenia Afinoguénova:

Promulgada por las aristócratas influenciadas por las ideas neocatólicas, pero apoyada por todos los grupos sociales interesados en la conservación del Antiguo Régimen, la ideología isabelina de la domesticidad asignaba a las mujeres el rol de guardianas de la virtud. [Las mujeres] podían ser creativas siempre y cuando sus esfuerzos estuvieran libres de la ‘vocación de celebridad’ y no las apartaran de los deberes familiares¹².

Durante dicho período fueron ya varios los autores que reflexionaron sobre el papel que la virtud debía cumplir en el caso de las mujeres artistas. Antonio Pirala, por ejemplo,

[...] trató seriamente el tema de la compatibilidad de diferentes artes con la modestia. A diferencia del teatro o la música, la pintura, en su opinión, no suponía ningún riesgo, ya que no exigía que las autoras aparecieran en público, bastando con que se expusieran sus cuadros. Sin embargo, de manera implícita, el autor insinuaba que era precisamente el deseo de exposición pública el que, en primer lugar, llevaba a las mujeres a dedicarse a las artes¹³.

En el primer franquismo, este concepto de la mujer virtuosa estaría muy presente también en el ámbito extra-artístico. Ejemplo de ello son las publicaciones de la Sección Femenina en las que, estableciéndose una genealogía propia de mujeres que servían como referentes, se destacaban esencialmente aquellos valores y actitudes que hacían de ellas seres ejemplares. Paradójicamente, y al hilo de la configuración identitaria contradictoria a la que apelábamos anteriormente, la lectura modélica sobre estas mujeres no dejaba de lado los valores a priori considerados masculinos de los que también hacían gala¹⁴.

¹² Eugenia Afinoguénova, “Las mujeres artistas ante la crítica”, 79.

¹³ Eugenia Afinoguénova, “Las mujeres artistas ante la crítica”, 81.

¹⁴ Este tema ha sido estudiado por la ya mencionada Ángela Cenarro, “La Falange es un modo de ser (mujer)”, 104-105, que afirma: “Aparte de encarnar los ideales ya descritos, como el valor, el brío, el arrojo y la generosidad, que compartían con las heroínas, junto a otros más tradicionalmente asociados a lo femenino, como la modestia, el tacto, la delicadeza y la capacidad de influir y modelar a sus hijos –especialmente en los casos de las reinas y madres de reyes– estas figuras estaban muy lejos de encarnar la feminidad normativa porque el mérito que se reseñaba era su intervención activa, presidida por la mesura, para resolver un conflicto o contribuir al progreso material. Al margen de esta sección, fue habitual la representación de otras mujeres relevantes de la historia de España, como sor Juana Inés de la Cruz, las reinas Ana de Austria y doña Blanca de Navarra, la escritora doña Blanca de los Ríos de Lamárez, la actriz María Ladvenant o sor M.^a Jesús de Agreda, con el

Siguiendo con la lista de valores femeninos plasmados en el arte, destacan las obras de la artista Irene Gracia Ara, que según la prensa proporcionan “materiales más que suficientes para formar una lúcida antología de valores femeninos en el campo de la pintura”¹⁵. 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!¹⁶.

La narrativa sobre la obra de Carmen Legísimas ejemplifica también a la perfección el modelo de mujer ideal:

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”, etc¹⁷.

Así debe ser la pintora del régimen: cándida, sencilla, recogida en su hogar, dedicada a lo íntimo y al retrato de su familia y demás temas llanos. Serán sus señas de identidad la humildad y la modestia pues lo que se valora en ella es su carácter desprovisto de ambiciones en relación con el mundo artístico, la ausencia de búsqueda de éxito. Todos estos aspectos están claramente orientados a crear en el lector la impresión de que aquella a la que se está retratando no es sino un alma infantil. Reuniendo todas las características que se presuponen recomendables para las mujeres, estas no hacen sino parecer niñas despreocupadas que han encontrado en la pintura un pasajero entretenimiento. Partiendo del desinterés que han de tener por lograr éxitos en su carrera, no parece haber indicios de profesionalización en ellas. Esto, que nos traslada al concepto del diletantismo explorado por Estrella de Diego¹⁸, permite dilucidar a su vez otro de los elementos más reseñables de la prensa artística del franquismo: la infantilización de las artistas.

En la mayoría de casos, las alusiones a la juventud de las artistas sirven para situarlas como objetos curiosos y excéntricos: sorprende que, siendo tan solo jovencitas en su más tierna infancia, puedan sostener siquiera el pincel y, más aún, lo hagan con positivos resultados. En mayo de 1945, una noticia sobre María Teresa Sánchez Gavito afirma que “sorprende en [ella] la seguridad de una línea tan certera en arte,

argumento de que ‘es el sino de las grandes épocas [...] que las mujeres que también tienen brío para ser algo más que madres de héroes, [sean] capitanas también ellas, fundadoras en religión y servicio’”.

¹⁵ Anónimo, “Exposiciones en Madrid”, *La Hoja del Lunes*, marzo de 1947.

¹⁶ Anónimo, “La mujer y la pintura”, *Medina*, 2 de junio de 1945.

¹⁷ Anónimo, [“María Teresa Sánchez Gavito”], *La Región*, 21 de julio de 1942.

¹⁸ Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más* (Madrid: Cátedra, 2009).

cuando solo se puede tener el arte de ser tan joven como ella”¹⁹. Finaliza este artículo diciendo 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”²⁰. Algo parecido sucede con Elisa Lagoma, “joven, casi una muchachita, bien que a ella le gusta parecer mayor, encantadora y graciosa”²¹.

En un artículo sobre Florita Macedonski se nos dice que “es la niña bonita, porque tiene quince años”²². Presentando uno de sus cuadros, 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”²³. Esa relación de la identidad femenina con la pureza virginal y la transparencia de alma resulta de la traslación a este contexto de los valores que en la dictadura se consideraban apropiados para las mujeres.

A Irene Gracia Ara se la presenta como una “madrileña joven y bonita”²⁴, de manera que a su presentación añorada se le añade la valoración de la creadora por su aspecto físico, algo difícil de encontrar en las noticias de jóvenes hombres pintores. 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”²⁵. Destaca el asombro, mencionado previamente, debido a que una joven pintora pueda crear cuadros notables, situándose en adición como una de las figuras más relevantes de su especialidad.

Esta presentación infantilizada de las mujeres resulta útil también para anular la personalidad y el potencial individual de cada una de ellas. De esta forma se trataba de crear una imagen común para todas y cuyos rasgos principales son juventud, inocencia, carácter risueño, pureza y modestia. Bajo ese prototipo se aunará a gran parte de las creadoras, neutralizando los matices y diferencias que pudiera haber entre ellas y que visibilizarían, a su vez, la complejidad real del panorama artístico femenino. El vocabulario de las declaraciones analizadas constituye asimismo una buena muestra de la galantería que inundaría el ejercicio crítico sobre arte femenino desde el siglo XIX²⁶. Esto no hace sino demostrar hasta qué punto la crítica del período franquista bebió de una misógina genealogía crítica disfrazada de galantería, rastreable hasta el siglo XV y que adquiere un gran refuerzo en los albores del siglo XX²⁷. Este vocabulario, según Isabel Rodrigo Villena, constituía

[...] una argucia más para reafirmar la superioridad del hombre frente a la mujer y por tanto, una forma unidireccional y seductora de ejercer el poder [...] sobre las artistas que pretendían profesionalizarse. Las exageraciones y adulaciones a

¹⁹ Anónimo, “La mujer y la pintura”, *Diario Regional de Valladolid*, 31 de mayo de 1945.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Anónimo, [“Elisa Lagoma”], *La Vanguardia Española*, 26 de abril de 1961.

²² Anónimo, “Florescia Macedonski. Huelgan presentaciones”, *Baleares*, 2 de diciembre de 1951.

²³ Anónimo, “Florita Macedonski”, *La Almodaina*, 7 de diciembre de 1951.

²⁴ Anónimo, [“Irene Gracia Ara”], *La Hoja del Lunes*, marzo de 1947.

²⁵ Anónimo, [“Irene Gracia Ara”], *Amanecer*, marzo de 1947.

²⁶ Esta cuestión ha sido estudiada en profundidad por la ya mencionada Isabel Rodrigo Villena, “La galantería: una forma de sexismo”.

²⁷ Sobre cómo los valores sexistas de una larga tradición crítica permearon en el siglo XX, consultar los estudios citados de María García Soria, “Lo femenino en relación al estilo”; África Cabanillas Casafranca, “Las mujeres y la crítica de arte”.

las artistas expresarían, por tanto, un ‘sexismo benévolo’ más perjudicial, si cabe, que el ‘sexismo hostil’ [...] representado por los piropos vulgares. [...] “Salpicado de prejuicios sexistas sobre la emancipación de la mujer, el halago en la crítica durante las primeras décadas del siglo XX situaba intencionadamente a las artistas en una situación de subordinación laboral y sexual frente al hombre, que ponía en el escaparate su obra, pero también su propia belleza, obligando a mujeres que con mucho tesón habían vencido los prejuicios y resistencias para formarse y dedicarse profesionalmente al arte. [...] Expresiones galantes aparentemente inocuas dirigidas al gremio de las pintoras [...] frivolisaban con el colectivo de artistas profesionales y restaban seriedad al ejercicio crítico al convertir a la mujer de talento en una simple musa [...]”²⁸.

De esta manera, asistimos a lo que Eugenia Afinoguénova ha llamado un

silenciamiento vociferante, que buscaba hacer ruido para-artístico para que no se oyeran las ideas y las demandas de las propias artistas. Hasta muy entrado el siglo XX, la crítica del arte femenino explicaba poco sobre los cuadros, y en cambio decía mucho sobre las funciones reservadas a las mujeres, artistas o no, en una sociedad patriarcal. [...] Así, [...] la ‘galantería’ con la que los críticos describían los trabajos de las artistas seguían el camino de los ‘excesivos halagos’ que, según Germaine Greer, servían para menoscabar las contribuciones de las mujeres al desarrollo de las artes²⁹.

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 [su obra] ingenua, graciosa y torpemente [...] y la ha mostrado con esa ausencia de habilidad y de truco que era un encanto más de la exposición reciente”³⁰.

Estas líneas ilustran bien la romantización de la ingenuidad e infantilización de las artistas. El carecer de recursos para vender la obra propia o la falta de desenvolvimiento en el mundo artístico se presentan incluso como atractivos añadidos de su muestra.

La documentación sobre esta pintora permite tratar otro tópico repetido a la hora de hablar de las artistas: la infantilización, componente presente en las noticias referidas a la mayoría de creadoras, se reforzaba en el caso de las pintoras provincianas. Teóricos y críticos veían en la procedencia de las artistas rurales como Legísima una justificación de su “timidez balbuceante”. Así, la fuente anterior nos señala:

Viene de una provincia, de un rincón de España; aquel, entre todos, menos favorecido por la tradición pictórica española. Ha debido ver, pues, en su retiro, alejado de las ciudades y los museos, muy poco que pueda ilustrarla y encaminar su arte. [...] Su mundo rural, provinciano, le brinda escasos estímulos y menos lecciones, pero una voz profunda la lleva a manejar pinceles y colores³¹.

²⁸ Isabel Rodrigo Villena, “La galantería: una forma de sexismo”, 159-160.

²⁹ Eugenia Afinoguénova, “Las mujeres artistas ante la crítica”, 72-73.

³⁰ Anónimo, [“Carmen Legísima”], *La Región*, 21 de julio de 1942.

³¹ *Ibid.*

El provincianismo y las cuestiones de género quedan aquí muy unidas. Se presenta a Galicia como un lugar del todo desfavorable para lo artístico, de forma que lo lógico es que de allí no saliese ningún artefacto cultural digno de valor. En este sentido, solo puede destacarse el clasismo que se desprende hacia el mundo rural y las formas de arte que pudiéramos encontrar en él, formas que bajo este contexto se relacionan, más que con el arte, con las consideradas artesanías o artes populares, siempre denostadas por vincularse con lo manual y, además, con lo femenino³².

Como señalábamos, la infantilización se manifiesta aún más claramente por tratarse de una mujer de provincias, que se vincula casi con lo primitivo, con lo primario y, así, con lo intuitivo, lo autodidacta, lo no formado. Este carácter, en última instancia, lo que hace es desprofesionalizar el arte producido por estas mujeres para alejarlo del verdadero arte. Así lo confirman las afirmaciones sobre la actitud de Legísima en la capital: “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”³³.

Lo mismo sucede con María Luisa Axpe, pintora vasca sobre la que realizan una crítica los artistas y críticos José y Joaquín Albareda con motivo de su exposición en Zaragoza: “María Luisa Axpe reside en Zarautz y allí, sin más aliento artístico que la exuberante naturaleza y la reciedumbre de la raza, pinta sin descanso acometiendo todos los géneros cultivables y obteniendo algunos positivos resultados [...]”³⁴.

Estas narrativas facilitan y refuerzan la actitud condescendiente de escritores y críticos al hablar de las pintoras. Estos utilizan la juventud de las artistas para justificar una lectura esencialista de sus obras, en lugar de reparar en su potencial, concebirlas como genios precoces y llamar la atención sobre el hecho de que artistas tan jóvenes y en ocasiones sin demasiada formación pictórica produjeran obras de calidad. Ello bien podría haber supuesto un revulsivo en el caso de artistas masculinos, así como haber servido para augurarles un brillante destino profesional en el mundo del arte. Sin embargo, en estos discursos la infantilización se convierte en uno de los recursos más efectivos y utilizados dentro de la política de desprestigio a las mujeres artistas, en la línea de lo analizado por Isabel Rodrigo Villena y Eugenia Afinoguénova. Porque, por mucho que se alabasen a priori todos estos valores femeninos aplicados a la pintura, las obras consideradas propias de mujeres no dejaban de concebirse como “el arte blando de la mayoría de las artistas españolas”³⁵, opuesto al arte realizado por varones (que, lejos de conformar una categoría aislada propia, como sucedía con el femenino, era concebido como arte verdadero y universal)³⁶.

2.2. Los géneros apropiados para la mujer artista

Todas las características referidas hasta ahora y asociadas a las artistas, evidentemente influyen (o debería influir) en la elección de los temas que pintan. Así, la

³² Sobre este tema, consultar la obra de Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz (coord.), *Mujeres, feminismo y arte popular* (México: Obra Abierta, 2014).

³³ Anónimo, *La Región*.

³⁴ Anónimo, “La exposición de María Luisa Axpe”, *El noticiero*, 3 de febrero de 1948.

³⁵ Anónimo, [Sin título], *La Verdad*, 9 de octubre de 1948

³⁶ Este tema es ampliamente desarrollado a lo largo de la obra de Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Maestras antiguas*.

prensa artística de la época constituye un índice de los géneros que en la época se consideraban correctos para las mujeres. Un ejemplo de este hecho nos lo dan las noticias sobre la mencionada Eloísa Moreno:

[...] 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 sensibilidad³⁷.

Se nos habla de nuevo de la pintura hecha por mujeres como un algo plagado de intimidad, sensibilidad, ternura, asociado siempre a lo decorativo, a los soportes y géneros considerados de menor importancia pero que encajan a la perfección con la naturaleza femenina, por lo que son aconsejables para las muchachas que, como Moreno, quieran dedicarse al arte. La jerarquización de géneros queda también patente en las observaciones realizadas en una noticia sobre la pintura de Vicente Renau:

Excelente paisajista [...] acude ahora al salón Cano con nuevas orientaciones, figuras y bodegones, agregando así a sus anteriores demostraciones de capacitado pintor esta de mayor riesgo, por cuanto son nueve los cuadros, entre los 24 del conjunto, que dedica a la figura³⁸.

Esta preponderancia de unos temas sobre otros queda manifiesta en tanto que se aprecian las capacidades de un artista, sus habilidades para resolver dificultades compositivas, en la medida en que introduce la figura en sus cuadros. Quedan por tanto excluidos de las obras de mayor pericia temas como flores, bodegones o paisajes, asociados a las obras femeninas. Así lo demuestran también las siguientes palabras sobre la pintura de Paquita Soriano (que, igualmente, vuelven a las referencias al provincianismo como característica peyorativa):

Paquita pasa del bodegón al retrato. Con tanta sinceridad que no sabemos si está antes o después de la síntesis del personaje... Paquita, primer Premio de Dibujo, quiere escapar al provincianismo del bodegón, de la vida de la naturaleza muerta, ¿podrá hacerlo?³⁹.

Las referencias a las miniaturas, arte por excelencia considerado femenino debido a la paciencia, delicadeza y minuciosidad que se necesita para realizarlo, están presentes incluso cuando la artista no se dedica a este tipo de producción. Así, de Ana Rodríguez Sierra, se afirma: “Las flores y los libros que pinta [...] tienen la sutileza de las miniaturas y el acabamiento de una joya finísima”⁴⁰.

³⁷ Anónimo, “El bello arte de la miniatura. La obra de Eloísa Moreno”, *ABC*, 6 de febrero de 1946.

³⁸ Anónimo, [“Vicente Renau”], *Madrid*, 28 de diciembre de 1943.

³⁹ Celia Viñas Olivella, “Rincón de las Bellas Artes. Presentación de Paquita Soriano en su primera Exposición individual (Fragmentos)”, *Yugo*, 26 de enero de 1949.

⁴⁰ M. Valero de Cabal, “Ana R. Sierra y sus pinturas”, *Región*, 8 de febrero de 1946.

Los géneros asociados a las artistas son géneros que, a ojos de la crítica, no llevaban implícita una gran reflexión detrás, que no mostraban preocupaciones serias por el mundo real, por temas políticos, históricos o sociales. Se trataba de los géneros decorativos, vacíos de significados y alejados de los considerados grandes temas de la Historia del Arte que, utilizando de nuevo el recurso de la contraposición, serían los temas propios de los hombres artistas, los verdaderos artistas⁴¹. Como una muestra de lo que venimos afirmando, conviene reproducir algunas de las declaraciones que mejor lo explicitan. Enrique Romero escribe la siguiente introducción para la crítica de una exposición:

La exposición inaugurada en el Casino por Mercedes Sánchez Román no hemos de juzgarla con el criterio cerrado que esgrimiríamos frente a un profesional de la Pintura. [...] En esta exposición vemos un predominio de cuadros de flores –tema muy apto para las mujeres– pero entendemos que fuera de los formales campos del arte verdadero⁴².

Al igual que en el apartado anterior, cabe señalar aquí que los géneros considerados como apropiados para las mujeres artistas durante el primer franquismo continúan en la estela decimonónica, época en la que “todas las mujeres podían pintar floreros, las menos paisajes o retratos, y nadie se atrevía con composiciones históricas o desnudos, a no ser que fueran copias de los antiguos maestros”⁴³.

Tampoco en el siglo XIX gozaban de mejor fortuna crítica estos géneros:

Todos pintan, y si uno crea no siempre es fácil de decir. Pero lo que se ve sin dificultad es que la gran mayoría de las pintoras carece en absoluto de la fantasía creadora y no llega más allá de una mediana técnica. Flores, bodegones, retratos; muy rara vez se encuentra el verdadero talento y entonces suelen manifestarse también otros indicios de hermafroditismo intelectual. La falta de facultad de combinar, es decir, en el arte la falta de fantasía quita todo el mérito en general a la práctica artística femenina⁴⁴.

Así, a las mujeres, aún durante el primer franquismo “los críticos les concedían el derecho a liderar la producción de objetos ‘bellos’ –léase artes aplicadas– pero nunca ‘sublimes’, que rompieran las reglas de percepción”⁴⁵.

2.3. El trinomio artista-mujer-madre. El arte como maternidad

Josefina de la Maza escribe en julio de 1948 una crónica donde relata sus impresiones al salir de la Exposición Nacional de Bellas Artes. En estas líneas asistimos a una serie de reflexiones sobre, de nuevo, los interrogantes entorno a la capacidad artística de las mujeres:

⁴¹ Sobre estas cuestiones se profundiza también en Parker y Pollock, *Maestras antiguas*.

⁴² Enrique Romero Archidona, [“Mercedes Sánchez Román”], *Faro de Vigo*, 25 de noviembre de 1947.

⁴³ Eugenia Afínoguénova, “Las mujeres artistas ante la crítica”, 77.

⁴⁴ *Ibid.*, 84.

⁴⁵ *Ibid.*, 95.

Con afanosa sutileza iba yo cavilando si es que no tenemos nosotras elevado entendimiento, ingenio sutil [...] para conseguir la obra artística. Y después de pensarlo mucho decidí que sí. [...] Nosotras, que para acallar el llanto del hijo disminu- to debemos cantarle con el son más dulce de la tierra [...], que hemos de pintar en sus mejillas un tono entre moreno y rosado, un tono exacto que la ciencia médica nos ordena; nosotras, pendientes de esta escultura viva en la que deben resaltar los músculos, con la suavidad de la cera y la fortaleza dúctil del acero⁴⁶.

Con estas palabras expresa De la Maza la unión que percibe entre la crianza o la maternidad y el arte. En la dedicación maternal existe un componente noble y bello que se resalta en la prensa con un trasfondo sociopolítico muy concreto visible también en el discurso de la autora:

De un modo apasionado, y a la vez, sereno, debemos las mujeres comprender nuestro destino. Y el porqué –a veces– el Arte se nos muestra esquivo. Es, sencillamente, porque el arte que la vida nos impone absorbe todas nuestras potencias. Es que más grave que pintar, o esculpir, o medir música o poemas bellamente, es hacer armas de elocuente fuerza. Tenemos en ventaja las mujeres de España, el poder decir a nuestros hijos [...]: ‘Yo os di la mejor patria que yo pude, para nacer...’. Por eso, poco importa que en las espléndidas salas de las Exposiciones el arte de la mujer apenas vibre en contadas telas o barro, muy bellos por cierto. Poco importa, digo, si luego en toda la ancha Patria miles de mujeres pintan la grana de los labios infantiles, modelan las estatuillas ibéricas de miles y miles niños adorables⁴⁷.

Hablamos de intenciones de carácter sociopolítico porque, a través de estos mensajes, el objetivo era dejar claro a las mujeres cuál es su papel en la sociedad, y educarlas en la resignación ante la imposibilidad de dedicarse a las actividades en las que tal vez les hubiera gustado triunfar. Así, una mujer deseosa de abordar la labor artística no debía frustrarse si no conseguía méritos en ello. Simplemente debía aprender a expandir ese ansia creadora hacia otras áreas que sí le correspondían, como la maternidad, y afrontar serenamente su ausencia en las exposiciones, pues era suficiente con pintar rosadas las mejillas de sus criaturas⁴⁸.

Encontramos más ejemplos de este tema en una crónica sobre Sofia Morales. A raíz de una exposición en la Galería Estilo, la prensa destaca sus retratos de niños, que “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”⁴⁹.

⁴⁶ Josefina de la Maza, “Divagaciones sobre el Arte y las mujeres”, *El Español*, 20 de enero de 1945.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Existen numerosos estudios de carácter histórico y sociológico que abordan la cuestión de la maternidad como función primordial de las mujeres durante el franquismo, como los de Carmen Gil, Sonia García y María José Martínez, “Apuntes sobre la educación de la mujer durante el franquismo: “Profesión: su sexo” (1936-1975)”, *La Aljaba: Segunda Época, Revista de Estudios de la Mujer*, n.º 1 (2022): 1-14; Elena Oroz, “Nuestra Misión (1940): Maternidad simbólica y regeneración nacional en la propaganda cinematográfica de la Sección Femenina”, *Letras femeninas*, vol. 42, n.º 1 (2016): 86-100.

⁴⁹ Anónimo, “Nueva exposición de Sofia Morales”, *La Verdad*, 9 de mayo de 1953.

La cualidad creadora de la mujer se asimila aquí tanto a su faceta como pintora como a su posibilidad de engendrar. En un artículo de 1956 que, si bien no trata sobre pintoras españolas sí habla sobre la concepción de las mujeres artistas durante el franquismo, se dice de Mary Cassatt: “Madres enlazadas con sus pequeños hijos constituyen el tema principal en las obras de esta artista que fue dominada, más que por la técnica, por un sentimiento de inefable ternura”⁵⁰.

Esa ternura, en fin, supuestamente innata a cualquier mujer, determina su elección de los temas pictóricos. También de los soportes: a ojos de la crítica, el carácter pasajero de la creación femenina y su imposibilidad de íntegra dedicación al arte por motivos domésticos influía inevitablemente en que su participación en exposiciones se limitase, aparte de unos cuantos cuadros que plasmaban sensibilidad, a obras menores como “telas o barro”, a los que aludía Josefina de la Maza. Desde este punto de vista y emparentando con el apartado anterior, vuelve a establecerse una jerarquía de los géneros artísticos en la que las actividades consideradas menos importantes se ligan con el arte producido por mujeres.

Porque una artista podía serlo, pero no a cualquier precio. Necesitaba saber medir el equilibrio entre la dedicación a la actividad pública que había escogido y los deberes sagrados a los que bajo ningún concepto podía renunciar. Resaltándose ese pretendido carácter maternal en sus obras, no se hacía sino recordar reiteradamente que la esencia de una mujer era la dedicación a su hogar, sus hijos y su esposo. Puede que ejecutasen puntualmente otras actividades, como el arte, pero al no ser estas consustanciales a su ser, se verían contaminadas por su naturaleza verdadera y reflejarían así su componente maternal.

De nuevo la crítica de arte bebía en esta ocasión de ideas de antiguo cuño. Ya Giorgio Vasari hablaba de la relación entre arte femenino y maternidad, diciendo: “si las mujeres son capaces de hacer tan bien a los seres humanos al darles vida, ¿cómo puede maravillarnos que aquellas que lo desean sean capaces de hacerlos igualmente pintándolos?”⁵¹. Igualmente,

[...] en 1871, el filósofo progresista Manuel de la Revilla, ligado a la Institución Libre de Enseñanza, afirmaba que la dedicación a las artes no debía nunca impedir las responsabilidades familiares de la mujer, recordando a su público lector que ninguna ‘obra artística puede compararse a un hijo hermoso y bien educado’⁵².

Desde este punto de vista, “[...] la primera obra de una pintora eran sus hijos, también lo eran su casa y su propia persona [...]”⁵³. No es extraño que durante el primer franquismo encontremos de nuevo declaraciones de este tipo. Estas concepciones adquirirían durante la dictadura una fuerza renovada, precisamente por la relevancia que tomaría la vinculación entre las mujeres y la maternidad. Ahora quedaba situado en primer plano de importancia el papel de las mujeres como encargadas de perpetuar la nación y responsables de la educación de las futuras generaciones de españoles que traerían la gloria a la patria. Mediante estos mecanismos en la prensa,

⁵⁰ Anónimo, “Mujer pintora”, *Revista*, 16 de febrero de 1956.

⁵¹ Cita extraída de Isabel Rodrigo Villena, “La galantería: una forma de sexismo”, 148.

⁵² Cita extraída de Eugenia Afínoguénova, “Las mujeres artistas ante la crítica”, 79.

⁵³ *Ibid.*, 80.

una vez más, quedan trasladados al ámbito de lo artístico los parámetros fundamentales del nacional-catolicismo.

2.4. Pintoras por la gracia de Franco

La siguiente documentación visibiliza las paradojas que atravesaron los discursos artísticos sobre las pintoras y permite que nos preguntemos hasta qué punto fue compleja la configuración identitaria de las artistas durante el franquismo debido a las contradicciones que experimentaron. Una artista podía ver continuamente alabadas sus obras e inmediatamente después observar cómo se menospreciaban por pertenecer a categorías artísticas consideradas inferiores. La actividad artística podía considerarse un bonito adorno en ella, pero si traspasaba el difuso límite y decidía dedicarse seriamente a la pintura le serían cortadas las alas. Y dentro de lo analizado a continuación, las artistas recibían constantemente estímulos que les animaban a olvidar cualquier actividad fuera del ámbito doméstico, mas también se presentaba a Franco como el benefactor de la presencia femenina en el arte.

Esto, que puede resultar bastante llamativo habiendo comprobado cuáles eran las intenciones de los discursos autorizados sobre las artistas, constituye un tópico consolidado en la prensa del momento. En octubre de 1945, un artículo sobre la mujer y la pintura señala:

La participación de la mujer en el Arte es cada día más frecuente. El fenómeno se ha hecho más numeroso a raíz de la liberación y ha sido una consecuencia de la protección que se ha dispensado a toda manifestación artística [...]. Esta excepción ha convertido a España en una isla que ha de rendir grandes frutos en el futuro⁵⁴.

Se establece así una relación directa entre el inicio del régimen y el auge de las artistas españolas. Para ello resulta necesario un borrado de los avances en materia de participación pública y cultural acaecidos desde los años 20 en nuestro país y, en especial, en época republicana:

El incremento que ha dado a la pintura española de nuestros tiempos presentes el actual Estado de Franco, está dando grandes y lisonjeros frutos en las Bellas Artes de nuestra nación. Pero nos es grato destacar la parte de honor que le ha deparado, en el arte de la pintura, a la mujer de nues[tr]os días. [...] Conocidos son los éxitos obtenidos por las artistas de finales y primeros de siglo [...]; un largo tiempo, hasta la liberación de España, manumitió a la artista española sin saber nada ya de sus progresos artísticos en el cultivo de la pintura femenina. En el corto período de paz que España viene viviendo, han surgido a la palestra una legión de pintoras de gran valor que no debemos olvidar por haber sido laureadas en las últimas Exposiciones Nacionales, que antes estaban sin protección oficial. El progreso de las artes españolas nos hace ver el vital resurgimiento de la cultura histórica en manos de la mujer, con predilección en la artesanía y en el arte mayor plástico⁵⁵.

⁵⁴ Anónimo, "La mujer y la pintura", *Para todos*, octubre de 1945.

⁵⁵ Anónimo, [Sin título], *Lanza*, 15 de junio de 1950.

Y, en la misma línea:

En las últimas Exposiciones Nacionales han obtenido recompensas oficiales más de diez mujeres en pintura y escultura. Nota que debemos destacar, por lo que significa para nuestro país después de la liberación y demuestra que son las artes plásticas las que más han progresado bajo la protección del Estado⁵⁶.

Partiendo esta vez de un caso particular, un artículo de 1947 sobre Marisa Roësset explica que la pintora comenzó con 16 años en la pintura, con Sotomayor, pero luego estudió con Vázquez Díaz, contagiada,

[...] según ella misma dice, por la crisis cubista. Pero la reflexión lógica [...] le hizo volver a su antiguo camino para no salirse de él ya jamás. Al preguntarle sus preferencias contesta sin titubeos que [...] admira a Velázquez, Tiziano, Goya y Greco sobre todos y entre los modernos tiene siempre presentes los nombres de Sorolla, Sotomayor y Mezquita[...]⁵⁷.

En estas líneas se instrumentaliza políticamente tanto su desvinculación del Cubismo (vanguardia ligada a una oscura época de la historia española, símbolo de degeneración y perversión del arte considerado verdadero) como sus referentes clásicos. A estos los ha podido conocer gracias a la promoción que de ellos realizó el régimen, en esa vuelta a la tradición pictórica española que a ojos estatales tuvo en los siglos XVI y XVII su mayor gloria. Similar es lo que sucede con la artista Sofía Morales:

Persiste [...] en ese aire goyesco, de pura estirpe española, del que nace todo el impresionismo europeo [...]. Sus cabezas [...] tienen el hálito del Greco [...]. Esta pintura de la artista murciana es la más personal por estar ligada a la más excelsa tradición del arte hispánico⁵⁸.

También sobre Marisa Roësset afirmará Román Escotado que ha ido adquiriendo “resonancias universales, ganando gloria, pues esto es la gloria, para la artista y para España. Sí; también aquí se aprecia cómo España crece”⁵⁹. Hemos de entender por tanto que entre las artistas y España existe una labor de retroalimentación: el régimen franquista contribuye al triunfo de las artistas y estas, con su trabajo, hacen crecer a España.

2.5. El concepto de una *pintora muy pintor*

A lo largo de los apartados anteriores se ha podido cotejar que la exposición pública que lograban las creadoras gracias a sus obras, la voz que pudieran conseguir estas

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ José Prados López, “Nuestras pintoras: Marisa Roësset y Velasco”, *Mujer*, abril de 1947.

⁵⁸ Anónimo, *La Verdad*.

⁵⁹ Román Escotado, “‘Retrato de mi madre’, de Marisa Roësset”, *Arriba*, 3 de junio de 1947.

mujeres a través de su trabajo, fue aprovechada y manipulada por el discurso oficial en todo momento. Se intentaba que, ya que la presencia de estas artistas podía servir de modelo para otras mujeres, al menos lo fuese para difundir el ideal femenino defendido por el régimen. Por ello estaba reglado qué tipo de obras debían realizar o qué valores morales debían poseer. Pero ¿qué sucedía con aquellas artistas cuya personalidad no encajaba en ese molde? ¿Cómo se presentaban ante la sociedad a través de la prensa?

Si antes veíamos a artistas que destacaban por sus rasgos femeninos, también encontramos otras cuyas características resultan sorprendentes, pues se consideran propias de los hombres. Así, sobre María Teresa Sánchez Gavito, se afirma: “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”⁶⁰. Más allá va el caso de Carmen Legísima: “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”⁶¹.

Negada a admitir la capacidad creadora femenina, la prensa franquista vinculaba a las artistas afamadas con valores masculinos: resultaba impensable que una mujer, con rasgos propios de su género, lograra la perfección. Si lo hacía, se debería a que contaba con características del género contrario. Este mecanismo tan utilizado en la prensa del primer franquismo hunde sus raíces de nuevo en el siglo XIX, momento en que “los críticos [...] tachaban de ‘varoniles’ o ‘viriles’ las creaciones que desafiaban el concepto sentimental de la belleza”⁶². Los negativos efectos de esta tendencia resultan evidentes:

[...] la galantería, que perpetuaba la separación del genio por sexos, transformando lo viril en un piropo de artista genial y lo femenino en un insulto de artista mediocre, propiciaba también la competencia entre mujeres artistas, minusvalorando a la mayoría para ensalzar como casos de absoluta excepcionalidad, solo a un puñado de ellas [...] No debe pasarse por alto que la excepcionalidad no dejaba de ser una trampa que disimulaba las habilidades y el duro trabajo de las artistas bajo un supuesto don innato que las hacía grandes sin esfuerzo, y desanimaba a las restantes, de quienes no existía el menor interés por informarse⁶³.

Este mecanismo se mantendrá también durante el primer tercio del siglo XX, siendo varios los testimonios en que se aplica la categoría de “pintor” a Maruja Mallo, Rosario de Velasco, Marisa Roësset o María Corredoira. El objetivo con ello pasaba por “recalcar que el talento artístico era propio del hombre, o excepcionalmente, de las mujeres que sabían renunciar a las sensiblerías femeninas [...]”⁶⁴.

Mediante este recurso, por ende, se conseguía crear una narrativa de lo extraño sobre estas artistas, de lo enrarecido, lo ajeno al género femenino, de forma que

⁶⁰ Anónimo, *Medina*.

⁶¹ Anónimo, *Para todos*.

⁶² Eugenia Afinoguénova, “Las mujeres artistas ante la crítica”, 84.

⁶³ Isabel Rodrigo Villena, “La galantería: una forma de sexismo”, 160.

⁶⁴ *Ibid.*, 156.

dichas pintoras, que apelan a valores fuera de la feminidad tradicional, no podían suponer un modelo para otras mujeres que desearan desafiar los límites establecidos. Estas, por sus propias capacidades, no llegarían a la excelencia; para hacerlo deberían dejar de lado parte de su identidad como mujeres y transformarse en extraños seres híbridos entre lo varonil y lo femenino. Esta masculinización artificial a priori tenía como objetivo alabar a las artistas introduciéndolas en el concepto de calidad manejado en el momento, concepto que como hemos visto se articulaba en torno a lo masculino en el arte. Sin embargo, lo que conseguía en realidad era alejar conceptualmente y en el imaginario colectivo el arte producido por mujeres de cualquier ápice de estos estándares de calidad, partiendo de la base de que una mujer, por esencia, no podía ser una verdadera creadora⁶⁵.

A este mecanismo se refieren también Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo cuando escriben 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’”⁶⁶. Y lo mismo sucede cuando, tras enumerar los defectos propios del arte producido por mujeres, el periódico *El Alcázar* afirma esto sobre Sánchez Gavito:

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 femenina⁶⁷.

Son muchas las declaraciones que ahondan en esta “narrativa de lo enrarecido” sobre las creadoras. Un diario de Galicia en 1950 presenta un artículo titulado: “Examen psicoanalítico de la pintura femenina. La creación artística en la mujer es una actividad anormal, dicen”⁶⁸. Contemporáneamente, la prensa aragonesa dice 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 joven⁶⁹.

Este mecanismo, empleado especialmente desde el siglo XIX, como explican las autoras citadas, procedía de una misógina tradición de la crítica de arte que sin embargo durante el franquismo se va a afianzar con unos fines muy concretos. Durante

⁶⁵ Sobre la exclusión conceptual de las artistas del paradigma del verdadero genio creador, véase Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Maestras antiguas*, 35-70.

⁶⁶ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015), 238.

⁶⁷ Anónimo, [“María Teresa Sánchez Gavito”], *El Alcázar*, 7 de abril de 1948.

⁶⁸ Anónimo, “Examen psicoanalítico de la pintura femenina. La creación artística en la mujer es una actividad anormal, dicen”, *La Región*, 16 de junio de 1950.

⁶⁹ S. A., [“Irene Gracia Ara”], *Heraldo de Aragón*, marzo de 1947.

el primer tercio del siglo XX esta tendencia de masculinización (o, si se quiere, patologización) de las artistas consideradas de calidad bajo el concepto de “hermafroditas intelectuales” convivió sin embargo con modelos de feminidad que desafiaban los límites y restricciones impuestos tradicionalmente a las mujeres, gracias fundamentalmente al modelo de “mujer moderna” que, sin permear a todas las capas sociales ni mucho menos, sí comenzó sin embargo a producir una grieta en los cánones tradicionales. Durante el franquismo, no obstante, dada la necesidad de eliminar por completo esa identidad moderna, esta convivencia desaparecerá y la patologización de las artistas se convertirá en un estandarte fundamental para evitar que las artistas de éxito pudieran servir como referentes a otras mujeres, aprovechándose la exposición pública de las pintoras para presentarlas como extraños seres híbridos entre lo masculino y lo femenino que nadie que quisiese lograr un mínimo de aceptación social imitaría.

2.6. Cuando ellas hablan: las artistas entrevistadas en la prensa

Entre las fuentes para la investigación de las artistas del franquismo existen algunas de incalculable valor que nos atestiguan que, a pesar de que los discursos oficiales intentasen crear un relato sobre las artistas acorde a lo que debía ser una mujer específicamente en el primer franquismo, esta imagen no siempre reflejaba la realidad. A través de las entrevistas es como mejor puede detectarse la manipulación que existía sobre su figura, sobre todo cuando el retrato de unas jóvenes amables, educadas, sencillas y graciosas no se corresponde con la actitud y el carácter que muestran esas mismas artistas cuando son ellas quienes hablan y se manifiestan.

Ejemplo de ello es el caso de la citada Sofía Morales. Anteriormente veíamos distintas noticias que narraban que la artista se había negado en rotundo a que se le rindiera cualquier tipo de homenaje; a sus allegados y admiradores les había resultado complicado convencerla para que se prestase a un acto conmemorativo sobre su figura. Esto suponía una prueba más de la sencillez, la modestia y el recato de la artista, que a su vez eran valores baremables para juzgar su talento. No obstante, en 1951 el periódico *Pueblo* reproduce una entrevista que puede hacernos sospechar de la fidelidad de ese retrato de la artista.

- ¿Siempre tuvo usted clientes?
- Siempre. Desde mi primera exposición, allá en Murcia, cuando tenía diecisiete años.
- ¿Sus motivos?
- La figura. Ya lo ve usted.
- ¿Por qué?
- Porque me subyuga conseguir aprisionar en el lienzo la llama que se asoma a los ojos de cada persona, eso que llaman el alma...⁷⁰

Extraña leer alusiones a la negativa de la artista a recibir reconocimientos u homenajes y, seguidamente, ver que en sus propias palabras ella manifestaba ser plenamente consciente de los méritos y logros que la llevaron al éxito. La pintora afirma

⁷⁰ Sofía Morales, “Manos creadoras: Sofía Morales”, anónimo, *Pueblo*, 22 de junio de 1951.

con seguridad que su obra triunfó desde que empezó a exponer, y prueba de ello es la continua presencia de clientes a lo largo de su ya dilatada carrera. Sofía Morales incluso percibe como evidentes las claves de su fama, obvias ante los ojos de cualquiera que contemple sus cuadros; así lo muestran sus palabras sobre su maestría con la figura, su consciencia del dominio que tenía sobre el elemento más valorado en el arte pictórico. De esta forma, el rastro de esa modestia hiperbólica que se empeñaban en atestiguar otras noticias comienza a difuminarse.

Esta dicotomía no se muestra solo a nivel discursivo (entre lo afirmado por la prensa y las palabras de la artista), sino en la configuración identitaria de la propia pintora. Así lo evidencia una entrevista de 1953 en la que se atiende a la doble faceta de Morales, como artista y como periodista. En esta se le pregunta en cuál de los dos campos en los que ella se desenvuelve cree que le queda más por hacer a la mujer, a lo que ella responde sin dudas:

- En casa.
- Pero no está en casa.
- Hoy se ha decidido salir de casa, sí.
- ¿Por qué?
- Por la influencia de la radio, de las revistas extranjeras, del cine...⁷¹

Resultan muy interesantes las contradicciones presentes en las palabras de la propia artista, que permiten hablar, como se avanzaba, de las dicotomías identitarias de las mujeres durante el franquismo. La pintora muestra un carácter marcado por una doble identidad, pues paradójicamente ha interiorizado que lo correcto es permanecer en el ámbito de lo doméstico, no tener presencia pública y ser un ama de casa abnegada, pero en la práctica hace todo lo contrario. Pinta, expone, mantiene relaciones sociales gracias a su trabajo y, además, narra y documenta la realidad, escribe sobre ella⁷². Estas tensiones se ven afeadas por el paulatino aperturismo del régimen tras la Segunda Guerra Mundial y las crecientes influencias del resto de países europeos, algo sobre lo que muestra plena consciencia Sofía Morales.

Esta artista constituye una buena muestra de la complejidad que podía alcanzar el desarrollo personal y creativo de una mujer durante el franquismo. No es solo que ella no se quedase en casa realizando labores domésticas y desempeñase una profesión fuera del hogar. Es que, en adición, su caso presenta una doble profesionalización, tanto en el campo de la pintura (como se ha dicho, ella vendía sus cuadros y tenía clientes) como en el del periodismo (labor a la que había dedicado gran parte de su vida). De esta manera, a pesar de que en la entrevista Morales comienza alabando el modelo de mujer de la cultura nacional-católica, en su cotidianidad terminó por desafiarlo con su propio ejemplo. La contradicción entre discurso y práctica que encontramos aquí extendida al campo de lo artístico en realidad tendría su germen

⁷¹ Sofía Morales, “Córdoba interroga a la figura del día: Sofía Morales”, anónimo, *Pueblo*, 2 de mayo de 1953.

⁷² Muchas autoras han abordado la idea de cómo las mujeres interiorizaron la censura que el régimen había impuesto sobre ellas. En las creadoras, esta interiorización llegó incluso a provocar que distintas artistas y escritoras, al hablar sobre las mujeres en general y las labores que debían y podían llevar a cabo, parecieran olvidar su propio ejemplo, su vida y obra, que actuaba como relato contrahegemónico de todo aquello que estaban afirmando. Un estudio que trata este tema es el de África Cabanillas Casafranca y Amparo Serrano de Haro, “La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)”, *Academia*, n.º121 (2019): 111-136.

inicial, a escala mucho mayor, entre las propias filas de la Sección Femenina. Como se mencionaba en apartados anteriores, la configuración identitaria de las mujeres durante el primer franquismo se caracterizó por una gran complejidad. Autoras como Mónica Carabias Álvaro⁷³ o la ya citada Ángela Cenarro han estudiado en profundidad cómo durante la dictadura estuvieron en permanente diálogo la identidad de la mujer moderna característica del primer tercio de siglo (que aunque fue censurada durante el franquismo dejaría un poso en la mente de muchas españolas que, si bien resultaba lejano, habría de ser gestionado) y el modelo de mujer impuesto por el régimen partiendo de parámetros decimonónicos. La posición de la mujer estaría sujeta a grandes tensiones debido a la existencia de estos dos polos que se negociarían de manera continua. Las propias mujeres de la Sección Femenina, si bien defendían en teoría un discurso basado en la domesticidad y el papel sumiso de la mujer ante el hombre, en la práctica llevaron una vida comprometida con la militancia, ejerciendo un papel activo ante las vicisitudes de su momento histórico e incluso, como también mencionábamos, creando su propia genealogía de mujeres fuertes caracterizadas por virtudes femeninas pero también, y sobre todo, por valores eminentemente considerados masculinos.

Siguiendo con la discordancia entre los retratos de las artistas ofrecidos en las noticias genéricas y las entrevistas, cabe mencionar de nuevo a Florita Macedonski. En una entrevista publicada en junio de 1954 lo que más destaca es el tono empleado por Macedonski, hablando con solidez y convicción, sin rastro de la humildad forzada ni el obligado recatamiento aconsejable en las jóvenes. La artista se muestra segura y reivindica su profesionalización y dedicación: “Vivo solo para la pintura, y le dedico la mayor parte del día”⁷⁴. Cuando le preguntan cuáles cree que son los mejores pintores del momento, la artista responde: “abstraída en mi trabajo, no me he fijado en los demás”⁷⁵. Igualmente, el entrevistador le comenta que podría “[...] exponer en el extranjero, pues tus obras merecen darse a conocer en otros países”. A esto, ella contesta con seguridad: “Ya lo estoy haciendo. He enviado algunos cuadros a París y serán expuestos en una de las mejores salas”⁷⁶. Lejos de fingir reparos a la hora de considerar sus éxitos, Macedonski muestra un arrojo y una marcada personalidad que contrastan soberanamente con el relato generado en torno a ella. Lo mismo sucede en otra entrevista del periódico *Baleares*:

- ¿Hasta dónde piensas llegar como artista?
- Hasta donde Dios quiera.
- ¿No te divierte bailar?
- No lo he hecho nunca.
- ¿Eres como las otras chicas de tu edad?
- Sería muy aburrido si todas fuésemos iguales⁷⁷.

⁷³ Mónica Carabias Álvaro, *Imágenes de una metáfora circunstancial: la mujer falangista como mujer moderna: (Y, revista para la mujer, 1938-1940)* [tesis doctoral inédita] (Madrid: Universidad Complutense, 2003).

⁷⁴ Florita Macedonski, “Florita Macedonski ha celebrado su 5ª Exposición”, anónimo, *Baleares*, 15 de junio de 1954.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Anónimo, *Baleares*, 1951.

Destaca la habilidad de la joven para sortear férreamente las dos últimas preguntas que se le realizan, donde son evidentes el tono paternalista y los intentos por infantilizarla. Lo mismo encontrábamos en la introducción a la entrevista, fragmento tratado en el primer apartado de este estudio y donde se hacía referencia a ella como la niña bonita de quince años. La rotundidad y el componente casi rudo de sus respuestas, que no se detienen en concesiones innecesarias a la modestia, muestran un carácter del todo alejado al ofrecido en el resto de testimonios. Si en otras noticias ya analizadas se aludía a sus valores candorosos y se insistía en que su retrato del mundo era el de una niña que, sin ningún truco ni doblez, retrataba a otras niñas, ella sin embargo se muestra alejada de los tópicos asociados a las jóvenes de su edad. La clara ambición artística y los deseos por alcanzar el prestigio con su obra son visibles tanto en las palabras de Macedonski como en las de Morales, que alejan su personalidad creadora de la inocencia e ignorancia que pretendían ver en ellas los críticos del momento.

Estas dos artistas reflejan una actitud sobre la que también se pronunciaría contemporáneamente Delhy Tejero. Josefina Carabias le realiza una entrevista en julio de 1948, preguntándole cuál es la pintora del momento que más le interesa. La artista responde abiertamente que quien más le interesa es ella misma, a lo que Carabias responde apelando con ironía a la modestia de la pintora. Tejero, entonces, replica tenaz:

Eso de la modestia me parece una tontería. Un prejuicio. Si alguna de las pintoras actuales me pareciera mejor que yo, pues trataría de imitarla. Y ya ve todo el mundo que yo no imito a nadie. Mis pinturas y mis dibujos se conocen a la legua, sin necesidad de ver la firma. Claro que si usted opina que esto no debe decirse, no lo diga; pero me parece que la gente ya está cansada de hipocresía, y que si todos nos decidiéramos a decir la verdad, el mundo resultaría mucho más divertido⁷⁸.

Alejándose de ese canon de la perfecta artista-mujer nacionalcatólica, estas artistas evidencian otros modos de hacer y distintas vías de expresión femeninas que poco tenían que ver con lo que la oficialidad esperaba de ellas. Estas fugas en los retratos hegemónicos de la prensa no solo tienen que ver con su personalidad artística y su carácter, sino también con otras facetas de lo que debía ser la vida de una mujer adecuada. Así, cuando se le pregunta a la pintora Pilar Aranda, en abril de 1949, si querría casarse, afirma: “No sería capaz de ello, como no sería capaz de cargar con una maleta que pesase trescientos kilos”⁷⁹. Deja así clara su posición ante el matrimonio, que podría considerarse del todo inapropiada en su contexto y más que alejada de la imagen de las artistas como esposas-madres que la prensa trataba de establecer. De un modo más discreto, la artista Eva Tábara también se pronuncia sobre esta cuestión:

- ¿Es usted casada?
- No
- Acaso no le interese el matrimonio, ¿verdad?

⁷⁸ Delhy Tejero, “Confesiones de una expositora. Una pintora que ha ganado una medalla”, por Josefina Carabias, *Informaciones*, 10 de julio de 1948.

⁷⁹ Pilar Aranda, “Pilar Aranda o una entrevistó capicúa”, por Rosa María Aranda, *Amanecer*, 28 de abril de 1949.

- ¡Sí, hombre! ¿Cómo no? Eso es la aspiración de toda mujer, pero por ahora quiero dedicarme más al arte⁸⁰.

A pesar de que Tábara no se posiciona en contra del matrimonio, sino que de hecho lo presenta como aspiración de toda mujer, sí lo concibe como un impedimento o un obstáculo en su carrera artística. Sabe que casarse podría abocarla a una vida en el hogar y retirarla de su actividad pictórica, por lo que prefiere posponerlo aunque lo presente como su futuro más deseable. A estos efectos, no cabe sino recordar las contradicciones identitarias a las que aludíamos anteriormente y preguntarnos hasta qué punto pudieron afectar también a esta pintora, que siguiendo los preceptos de la época establecía, casi como quien recita un mantra, al matrimonio como fin último de su vida como mujer, mientras lo percibía como incompatible con su amada dedicación al arte.

Volviendo a la entrevista de Pilar Aranda, y hablando ya estrictamente de temas artísticos, la artista explica que las opiniones que más le interesan son las que realizan otros pintores sobre su obra:

- ¿Se deja influenciar por ellos?
- No, por nadie. Eso no quita para que respete sus opiniones.
- ¿No le halagarán porque es usted una mujer?
- Todo lo contrario.
- ¿Por qué?
- Porque muchos creen que es meterse en terreno del hombre.
- ¿Se le exige más a la mujer?
- Mucho más.
- ¿Los críticos tienen también esta manía?
- Algunos, sí⁸¹.

Estas líneas son interesantes, en primer lugar, por la firmeza de la pintora al denunciar la carrera de obstáculos que supone para la mujer, y no para el hombre, dedicarse al arte. Visibiliza así una realidad y una problemática que contrasta enormemente con el tratamiento de las mujeres artistas realizado desde los discursos oficiales. En segundo lugar, denuncia también la separación por género de las actividades y trabajos: afirma que, si una mujer encuentra mayores barreras, es porque socialmente se considera que se está entrometiendo en un mundo de hombres. Pone así sobre la mesa varios aspectos que normalmente no encontraban representación en la prensa y eran sistemáticamente ignorados por el discurso franquista.

Para finalizar, es necesario tener presente que por supuesto también existen declaraciones en las que las artistas confirman los estereotipos femeninos que la prensa les adjudicaba. Por ejemplo, Elisa Lagoma, ya mencionada, afirmaba que la miniatura (arte al que ella se dedica) “es lo más bello, lo más delicado, suave y femenino de la pintura”⁸². La heterogeneidad de posicionamientos de las artistas y la variedad de matices existentes entre sus discursos no hacen sino corroborar la minuciosa labor de la que ha de ser objeto el estudio de las artistas activas durante el franquismo. La

⁸⁰ Carragal, “Expone en Pontevedra la discípula de Julio Moisés”, *La Noche*, 12 de noviembre de 1952.

⁸¹ Pilar Aranda, “¡Diga!... ¡Diga!... Por Carlos”, *El correo español*, 12 de abril de 1954.

⁸² S. A., [“Elisa Lagoma”], *El correo catalán*, 15 de mayo de 1947.

complejidad de este ámbito de investigación, aún por desarrollar, demanda una detallada atención ante el gran crisol de testimonios existentes sobre tan convulsa época.

3. Conclusiones

La documentación aquí consultada supone una sólida base para el estudio del retrato de las artistas que se pretendía transmitir al resto de la sociedad y de las complejas relaciones entre arte y género existentes durante el franquismo. Del discurso oficial vertido a través de la prensa franquista se desprende que las pintoras debían ser femeninas, cándidas, puras, sin olvidar sus labores naturales de esposa y madre y, en adición, estar agradecidas al caudillo por sus logros. De acuerdo con esto, también se dejaba claro qué debían pintar, qué tipo de técnicas y formatos debían abordar.

Igualmente, ha sido posible constatar qué sucedía con quienes no encajaban con este molde: esas artistas eran consideradas un extraño ser híbrido, a caballo entre mujer y hombre, con el fin de dejar claro que cualquier muestra de carácter fuera de lo conveniente se desviaba de lo que era una verdadera mujer. Muchas de estas ideas, como se ha venido mencionando, provenían del siglo anterior, volviéndose en especial durante el primer franquismo a códigos y fórmulas decimonónicas en lo que respecta tanto a la concepción ideal de las mujeres y las artistas como a su tratamiento en la prensa. La especificidad contextual determinada por la dictadura se vislumbra, sin embargo, con claridad, por ejemplo a través de los mecanismos que pretendían situar a Francisco Franco como principal benefactor de las artistas o mediante la coherencia entre los discursos sobre el ideal de mujer perpetuado por el régimen y los códigos empleados en la prensa.

Las entrevistas, sin embargo, permiten dilucidar qué sucedía con las artistas a priori consideradas modélicas cuando eran ellas quienes se pronunciaban, con una personalidad muy diferente de la transmitida en la prensa. Sin embargo, este conjunto de ideas analizadas sobre las pintoras trasladaba los modelos relacionales y de comportamiento del primer y más férreo franquismo, segregados por género, al ámbito artístico y cultural.

A este respecto, conviene hacer unas últimas reflexiones sobre el impacto social y cultural de los textos, planteamientos e ideas recogidos en la prensa y analizados hasta ahora. En este marco, el teórico y crítico de arte Román de la Calle reflexiona sobre

[...] todo lo que de ‘construcción’ propia implica el texto crítico, como faceta productiva que, en realidad, desborda y va mucho más allá de la estricta urdimbre lingüística. Piénsese, por ejemplo, en la labor de la crítica como articuladora de teorías, en su preformación histórica o en la consolidación militante de determinadas poéticas⁸³.

Desde este punto, y como se aventuraba en la introducción, resulta necesario tener en cuenta el papel que las valoraciones críticas realizadas en la prensa sobre las artistas tenían en la configuración cultural de su momento histórico. Las afirma-

⁸³ Román de la Calle, “Creatividad y crítica de arte”, *Recerca: revista de pensament i anàlisi*, n.º 5(1995): 29.

ciones sobre las creadoras, la imagen que se creaba de ellas, gracias a ese papel de la crítica como emisora de “sentidos y valores que a su través se fijan y transmiten en el marco de la cultura”⁸⁴, tuvieron un amplio potencial como reguladoras de la mentalidad general en torno a las mujeres y su relación con el arte de acuerdo con los preceptos del nacional-catolicismo. Las narrativas devaluadoras de los géneros pictóricos “femeninos”, gracias precisamente a esa labor de la crítica como “articuladora de teorías” o en lo referente a la “consolidación militante” de unos, y no otros, artistas, estilos y tendencias artísticas, permitía crear, consolidar y sostener un marco cultural caracterizado por la exclusión conceptual de las artistas de su contexto creativo y la configuración de su arte como lo otro, como lo opuesto al arte verdadero. No podemos dejar por tanto de recalcar la importancia de estos textos críticos como configuradores de la norma, sancionadores de lo apto y lo no apto en el contexto artístico del momento e influencias determinantes en el imaginario colectivo de la época.

4. Conflicto de intereses

Ninguno.

5. Apoyos

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).

6. Referencias bibliográficas

[Los artículos referidos como fuentes primarias a lo largo del texto aparecen en las notas al pie y no se repiten en esta lista]

Afinoguénova, Eugenia. “Las mujeres artistas ante la crítica de arte del siglo XIX”. En *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas (1833-1931)*, editado por Carlos G. Navarro, 71-97. España: Museo del Prado, 2020.

Agenjo Bosch, Rosa. “La pintora Ángeles Santos y su obra anterior a la guerra civil española. Catalogación y estudio”. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1987.

Asensio Castañeda, Eva. “Amalia Avia: personalidad creadora e identidad femenina”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015.

Bardavío Estevan, Susana. “Ángeles del hogar y chicas raras: la construcción de lo femenino a través de la literatura en el primer franquismo”. En *Del siglo XIX al XXI: tendencias y debates*, coordinado por Mónica Moreno Seco, Rafael Fernández Sirvent, Rosa Ana Gutiérrez Lloret, 846-858. España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019. <http://hdl.handle.net/10045/95910>

⁸⁴ *Ibid.*

- Bartra, Eli y María Guadalupe Huacuz (coord.). *Mujeres, feminismo y arte popular*. México: Obra Abierta, 2014.
- Bassas, Assumpta y María José González Madrid. “Las artistas y el Pop Art en Cataluña en la década de 1960: Carme Aguadé, Silvia Gubern, Mari Chordà”. *Asparkia: Investigació feminista*, n.º 38 (2021): 315-340.
- Cabanillas Casafranca, África y Amparo Serrano de Haro. “La mujer en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1873-1967)”. *Academia*, n.º121 (2019): 111-136.
- Cabanillas Casafranca, África. “Las mujeres y la crítica de arte en España (1875-1936)”. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, vol. 20-21 (2007-2008): 363-389.
- Capdevila-Argüelles, Nuria. *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Horas y Horas, 2013.
- Carabias Álvaro, Mónica. *Imágenes de una metáfora circunstancial: la mujer falangista como mujer moderna: (Y, revista para la mujer, 1938-1940)* [tesis doctoral inédita]. Madrid: Universidad Complutense, 2003.
- Carmen Gil, Sonia García y María José Martínez. “Apuntes sobre la educación de la mujer durante el franquismo: “Profesión: su sexo” (1936-1975)”. *La Aljaba: Segunda Época, Revista de Estudios de la Mujer*, n.º 1 (2022): 1-14.
- Carragal. “Expone en Pontevedra la discípula de Julio Moisés”. *La Noche*, 12 de noviembre de 1952.
- Cenarro, Ángela. “La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945)”. *Historia y Política*, n.º 37 (2017): 91-120. doi: <https://doi.org/10.18042/hp.37.04>
- De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra, 2009.
- De la Calle, Román. “Creatividad y crítica de arte”, *Recerca: revista de pensament i analisi*, n.º 5 (1995): 19-40
- Garbayo Maeztu, Maite. “Dar presencia al cuerpo: prácticas performáticas en el tardofranquismo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 108 (2016): 123-147.
- Lekuona-Mariscal, Ane. “La representación de las pintoras en la prensa del primer franquismo. El caso de Menchu Gal”, *Arte y políticas de identidad*, vol. 22 (2020): 73-97.
- Lomba Serrano, Concha. “Las artistas: entre la República y el exilio”. En *Me veo luego existo: mujeres que representan, mujeres representadas*, editado por Luis Pérez Ochando y Ester Alba Pagán, 599-618. España: Editorial CSIC, 2015.
- María García Soria. “Lo femenino en relación al estilo y los temas tratados por las artistas plásticas de posguerra. España 1939-1957”. En *El arte del siglo XX*, editado por Cristina Giménez y Concha Lomba, 325-338. España: Universidad de Zaragoza, 2009.
- Marzo, Jorge Luis y Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Monmeneu González, Mónica, Carmen Gaitán Salinas e Idoia Murga Castro. “Pilar Calvo Rodero: trasvases entre escultura y escena durante el franquismo”. *Asparkia: Investigació feminista*, n.º 41 (2022): 209-233.
- Muñoz López, Pilar. *Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975)*. Sevilla: ArCiBel, 2014.
- Oroz, Elena. “Nuestra Misión (1940): Maternidad simbólica y regeneración nacional en la propaganda cinematográfica de la Sección Femenina”. *Letras femeninas*, vol. 42, n.º 1 (2016): 86-100.

- Parker, Roodsika y Griselda Pollock. *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal, 2021.
- Rodrigo Villena, Isabel. “La galantería: una forma de sexismo en la crítica de arte femenino en España (1900-1936). *Asparkia: Investigació feminista*, n.º 31 (2017): 147-166.
- Rosón, María. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo. (Materiales cotidianos, más allá del arte)*, Madrid: Grandes Temas Cátedra, 2016.
- Solbes-Borja, Clara. “Mujeres y artistas en la Valencia franquista. Una aproximación a través de la memoria de género”. En *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*, dirigido por Eva María Ramos Frenedo, 280-289. España: Arcibel, 2020.