

Mujeres en la producción artística española del siglo XX

Pilar MUÑOZ LÓPEZ
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El artículo muestra la participación de las mujeres en las artes plásticas en España durante el siglo XX. En primer lugar, se expone la situación durante el primer tercio del siglo y se analizan las figuras de diversas artistas destacadas en el contexto histórico anterior a la Guerra Civil. Durante los años de la Segunda República y la Guerra Civil, destaca la participación de las artistas en la realización de carteles o ilustraciones políticas. Se observa cómo, tras la victoria franquista, y a pesar de las ideas que las restringían al ámbito doméstico, las mujeres continuaron participando en las actividades plásticas. Finalmente, la producción de las artistas hasta el presente ha evolucionado, enmarcada en los avances en la condición de la mujer en todo el ámbito occidental, aunque no se ha conseguido aún la plena equiparación con los varones.

Palabras Clave: Mujeres. Artes plásticas. España. Siglo XX.

Women in the Spanish Artistic Production during the 20th Century

ABSTRACT

The paper displays women's participation in Plastic Arts in Spain in the 20th Century. First it exposes the situation during the first part of century. It reveals some distinguished artists for the period prior to the Civil War artist men. In the years of the Second Republic and the Civil War it shows the participation of women artists in political posters and illustrations pictures' production. After the Franco's victory, and though ideology was constricting them to family life, women continued their participation in plastic arts. Finally the artistic productions of women have evolved in parallel with the advancement of feminine condition in the western world, although they hare not obtained total equality with respect.

Key words: Women. Plastic Arts. 20th Century.

Durante el primer tercio del siglo XX la situación de las mujeres en España refleja su posición secular subordinada y dependiente, y su consideración de inferioridad en los terrenos jurídico, social, etc. Frente a esta situación, ya a fines del siglo XIX comenzaron a alzarse las voces de algunas mujeres, como Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán, que reivindicaban mejoras en los terrenos laboral y educativo para las mujeres. Pese a esta situación general, dentro de la ideología dominante, desde el siglo XIX se admitía que las mujeres de las clases más elevadas llevaran a cabo estudios artísticos dentro de los parámetros establecidos como adecuados, a modo, por un lado, de conocimientos “de adorno”, y, por otro lado, como forma de distracción y control del tiempo de ocio de las señoras, y como signo

de “status” social¹. En este sentido, nos dice José Parada y Santín en 1903, como expresión del sentir general de la época:

Es condición de la mujer que, aunque en alguna ocasión con su talento se levanta hasta el nivel de la inteligencia masculina, le esta vedado alcanzar la sublime a que han llegado los grandes genios con su potencia creadora, acaso por la insuficiencia de sus estudios². Sin embargo, la práctica de la pintura es beneficiosa para las damas, pues su cultivo, que además constituye una distracción útil y hasta higiénica, podría contribuir a llenar los huecos que deja la deficiente educación que se da a la mujer española, ocios que hoy ocupa el coquetismo y la frivolidad³.

A modo de compendio de la situación de las mujeres de las diferentes clases sociales y su acomodo social dentro del matrimonio, José Francos Rodríguez expone en 1920:

En la clase proletaria el hombre halla enseguida compañera, en la clase aristocrática los enlaces se organizan también con cierta facilidad, porque a ellos inducen tradiciones de familia y mutuas conveniencias. (...) El dolor se siente en las clases intermedias, en las cuales las rentas medianas no dan para que las hijas puedan constituir, con recursos propios, hogares pudientes; por lo cual necesitan esposos con fortuna o profesionales que logren abundantes ingresos⁴.

En este contexto, en medio de las convulsiones de la vida política y social, algunas mujeres tomaron parte en las actividades artísticas de la época como creadoras. Unas, desde las clases más elevadas socialmente, a través de su participación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que desde 1856 hasta 1968 se celebraron en España convocadas por el Estado. Las mujeres participantes en las Exposiciones son una minoría (aproximadamente suponen un 10%) que participa, casi siempre, en calidad de “pintora de afición”, es decir, pintora aficionada, no profesional. En el apéndice final de la obra de Bernardino de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, en que se relaciona a los artistas premiados en dichas exposiciones, cuando se cita a las escasas artistas femeninas generalmente se incluye la información “Disc. de” (Discípula de), lo cual no sucede con los artistas masculinos. Generalmente tratan temas tradicionales, que eran los convencionalmente admitidos como adecuados para las mujeres: cuadros de género, bodegones, temas religiosos, paisaje, algún retrato... En ocasiones, encontramos entre estas pintoras a grandes artistas que, aún dentro de esta temática tradicional, muestran grandes dotes creativas y plásticas, tal sería el caso de Fernanda Francés (1860-1938) o María Luisa de la Riva y Muñoz (1859-1926). Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes constituyeron, tras la proclamación

¹ De DIEGO, Estrella: *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1987.

² PARADA y SANTÍN, José: *Las pintoras españolas*, Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, 1903, p. 80.

³ *Op. cit.*, p. 81.

⁴ FRANCOS RODRÍGUEZ, José: *La mujer y la política españolas*, Madrid, Editorial Pueyo, 1920, p. 234.

del Estado franquista en 1939, la principal vía de exposición de obras artísticas, al igual que había ocurrido durante el siglo XIX, en una línea de rechazo de los estilos artísticos de la vanguardia y la modernidad emergentes en Europa desde comienzos del siglo XX. Por otra parte, en estas Exposiciones las obras artísticas conectaban con los gustos de las clases hegemónicas en España también en los períodos cronológicos anteriores a la Guerra Civil, así como con una ideología que tenía como referentes la religión católica tradicional y una visión conservadora y estratificada de la sociedad, en la que hombres y mujeres, al igual que en el siglo XIX, tienen funciones y situaciones diferentes: el hombre en el trabajo y la mujer en el hogar.

La proclamación, en 1931, de la II República significó la posibilidad de llevar a cabo importantes cambios que habrían de tener una acusada repercusión en la vida tanto de los hombres como de las mujeres, aunque el período de tiempo que transcurrió entre la proclamación de la república y la guerra civil fue demasiado breve para llevar a cabo cambios radicales en el comportamiento de la población española. Sin embargo se promovieron mejoras legislativas, laborales y educativas, como la ley del divorcio, que fue aprobada y promulgada el dos de marzo de 1932, la protección a la maternidad (mayo de 1931), o la reforma del sistema educativo que, entre otras medidas, ponía en marcha la coeducación en las escuelas. La Iglesia católica y los partidos de derechas se opusieron a estos cambios. En el terreno laboral, las reformas tuvieron poca incidencia en lo que se refiere a la población activa femenina, en gran medida por la persistencia de los valores y la mentalidad general que seguía considerando que la ocupación fundamental de las mujeres estaba en el hogar.

A pesar de esto, algunas mujeres procedentes de la clase media se hicieron un lugar en el contexto artístico, consiguiendo llevar a cabo su vocación, pese a los obstáculos, y abriendo, de este modo, la puerta al reconocimiento del talento y la capacidad creativa de las mujeres, en contraposición a las ideas que desde el siglo XIX negaban a las mujeres la capacidad de acceso al conocimiento y la creación artística al mismo nivel que los hombres.

Con anterioridad a la Guerra Civil los antecedentes más importantes de mujeres artistas son cuatro pintoras que constituyen un importante ejemplo de la relación de las artistas españolas con los movimientos de vanguardia más avanzados: María Gutiérrez Blanchard, Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo.

María Gutiérrez Blanchard (1881-1932) es una de las artistas más significativas y personales de nuestro siglo. Ella no se conformó con lo que su precaria condición de mujer y tullida le deparaba, y marchó a París (1908) dedicando allí toda su vida a la búsqueda de nuevos caminos estéticos y a la práctica del arte, escapando así al asfixiante clima cultural español dominado por el conservadurismo más recalcitrante. A pesar de su adscripción formal al cubismo (entre 1907 y 1908 Picasso realiza "Les Demoiselles d'Avignon" a partir de las influencias de Cézanne y el arte africano), y de su indagación formal en relación a la representación de la imagen estructurada en planos, nunca abandonó su interés por la figura humana. En 1920 María presenta "La Comulgante" en el Salón de los Independientes. Esta obra, que posteriormente será copiada o constituirá el punto de partida de obras como "La

monja” de Juan Gris (1922) entre otras⁵, se diferencia de todo cuanto se pintaba en aquellos momentos. En palabras de Gabriel Ferrater:

Una niña, aprisionada en la agria fealdad de un traje de primera comunión blanco, está como aplastada sobre la superficie de la tela, en una actitud hierática, de santo de mosaico románico, con los típicos pies apuntando hacia abajo sin descansar en el suelo; la rodea el ámbito de la capilla, con un altar, un reclinatorio y unos cortinajes en cuya fealdad se ha recreado también agresivamente la pintora, y cuatro ángeles algodonosos que, en el ángulo superior derecho de la tela, elevan un cáliz en el aire. El ámbito no tiene realidad pictórica: el cuadro es ópticamente plano, pero, lo curioso es que su planaridad la obtiene la autora insistiendo, con pedantería casi, en los efectos de la perspectiva.

En este cuadro, que no tendrá continuidad en la práctica pictórica de María, nos muestra, por una parte, una serie de innovaciones plásticas que servirán de estímulo a otros artistas (varones) en la realización de sus obras. Pero, por otra parte, constituye una visión crítica de la vida de las mujeres españolas, siempre involucradas en las prácticas ideológicas y rituales de una religiosidad tradicional y responsable, en gran medida, de la atávica posición de sumisión e inferioridad de las mujeres. Desde la perspectiva de la experiencia vivencial de María, sentimos el extrañamiento que la obra nos trasmite. Tras varios años de precariedad material y enfermedad, María Blanchard murió en París el 15 de abril de 1932. Su obra, sin embargo, nos muestra una realidad teñida de intimismo, y que posiblemente constituye un reflejo de sus circunstancias personales tanto como de su propia introspección personal. El desarrollo de toda su obra nos muestra la influencia del cubismo pero transformado por un estilo personal, en el cual, especialmente a partir de la “Comuniante”, podemos descubrir una obra surrealista antes del surrealismo. Como otras artistas, preferirá plasmar sobre el lienzo sus vivencias subjetivas, el reflejo de su pequeño mundo físico, el devenir de su monólogo interior y de su paso por el mundo real, físico, histórico, desde su vivencia única.

En las obras de Maruja Mallo (1902-1995) anteriores a la Guerra Civil, la alegría de vivir se manifiesta en sus “Verbenas”. En ellas, mujeres aladas, que representarían a la nueva mujer (la “mujer moderna” que especialmente durante los años 20 comienza a mostrar un comportamiento nuevo, en clara oposición a los estereotipos tradicionales) participan activamente en la alegría popular, mientras los viejos y caducos valores aparecerían representados paródicamente en los grotoscos gigantes que desfilan entre los alegres asistentes a la verbena, y que representan a un obispo de un aspecto severo, a un guardia civil, o a un rey coronado con un solo ojo, tal como podemos contemplar en la “Verbena” que se expone en la colección permanente del Museo Nacional Reina Sofía. Posteriormente, en las vísperas del estallido de la Guerra, la crispación ambiental transforma su obra en negros presagios en su serie “Cloacas y campanarios”, donde introduce elementos naturales junto a

⁵ FERRATER, Gabriel: *Sobre pintura*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 321-322.

materiales heterogéneos del mundo industrial, dotando a su obra de una materialidad simbólica que hace alusión al arte y al conflictivo mundo en que se inscribe. Estas obras, en opinión de Paul Éluard, constituyen una visión precursora de la plástica informalista de los años 50⁶. Al mismo tiempo, realiza una serie de fotografías en que se muestra a sí misma, en medio de objetos diversos: esqueletos de burro, objetos de deshecho... Esta integración de la propia imagen disfrazada como componente y soporte del mensaje artístico, constituye un antecedente de obras posteriores, como las diversas propuestas de “Performances” del arte actual, o la obra de la norteamericana Cindy Sherman. También constituye Maruja Mallo el único caso de artista promocionada por la *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset, tal vez convencido de que aquella joven (1927) encarnaba a la perfección las ideas sobre el arte que había expresado en su obra *La deshumanización del Arte y otros ensayos* (1925). Tras el estallido de la Guerra Civil, en febrero de 1937 Maruja Mallo marcha a Argentina invitada por la Sociedad de Amigos del Arte para pronunciar una conferencia en Buenos Aires. Allí se instalará hasta que en 1964 regrese definitivamente a España. En Argentina, donde desarrollará una intensa vida creativa y social, inicia distintos ciclos de obras: “La religión del trabajo”, que había comenzado en España, con obras en donde aparecen redes, peces, espigas... “Los retratos bidimensionales”, parejas de bustos femeninos de frente y de perfil que representan los arquetipos raciales del futuro, “Las máscaras” o las “Naturalezas vivas”, donde refleja su asombro y su interés científico por los seres y las cosas del universo. Tras diversas exposiciones, realiza un viaje a la Isla de Pascua junto a Pablo Neruda, regresando de allí imbuida de una gran exaltación místico poética, que posteriormente trasladará a la última de sus series plásticas, “Los moradores del vacío”, que continuará en España tras su vuelta en 1964. En España, durante los años 70 y 80, constituyó una curiosidad, un vestigio del pasado. Hasta 1979 no se le brindó la ocasión de realizar una pequeña muestra antológica de su obra en la Galería Ruiz Castillo. El 6 de febrero de 1995 falleció en una clínica geriátrica de Madrid.

Remedios Varo (1908-1963) consiguió el reconocimiento a su trabajo de creación artística fuera de España. De 1924 a 1930 estudia en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Ese mismo año contrae matrimonio con el también pintor Gerardo Lizárraga y expone junto a su marido y otros artistas en la Unión de Dibujantes Españoles. En 1935 realiza una exposición en una cafetería de la Gran Vía madrileña junto a José Luis Florit, en la que ya mostraba un estilo surrealista. También ese año conoce a Oscar Domínguez, uno de los más importantes representantes del surrealismo junto a Dalí y Miró. En 1936 participó, junto a Maruja Mallo, en la Exposición “Logicofobista” de Barcelona, que recogía lo más avanzado de la vanguardia artística del momento. Tras el comienzo de la Guerra Civil, en 1937 marcha a París junto al pintor Benjamin Paret. En 1941, tras el estallido de la Guerra en Europa, marcha al exilio a Méjico, donde permanecerá hasta su muerte en 1963. En Méjico

⁶ Catálogo *Escuela de Vallecas (1927-1936/1939-1942)*, Centro Cultural “Alberto Sánchez”, Ayuntamiento de Madrid, 1985, p. 62.

realizó lo más importante y significativo de su obra, siempre en las coordenadas de un surrealismo onírico, personal y literario, obteniendo un éxito artístico extraordinario a partir de su primera exposición en 1954-55.

El caso de Ángeles Santos (1911) es distinto. En 1929, con 17 años, realizó su obra “Un mundo”, en la cual la realidad es percibida de una forma totalmente subjetiva desde los presupuestos estéticos del surrealismo más vanguardistas, tal como afirmaron los críticos del momento. La obra obtuvo un gran éxito, especialmente porque había sido realizada por una artista de 17 años que mostraba unas extraordinarias dotes de sensibilidad y creatividad. Posteriormente realiza distintas exposiciones mostrando en sus obras el reflejo de su mundo íntimo y familiar. Las obras que realiza y expone en 1935 y 1936 en la Galería Syra de Barcelona denotan ya una evolución hacia una figuración de carácter más tradicional. En 1935 se casa con el pintor Julián Grau Salas con quien tiene un hijo, posteriormente también pintor, Julián Grau Santos. En 1936, mientras su esposo, Julián Grau Salas, se instala en París adquiriendo allí renombre como ilustrador y como pintor, Ángeles permanece en Canfranc (Huesca) junto a su familia y su hijo, desapareciendo del panorama artístico español hasta 1969 en que reaparece en una exposición celebrada en la Sala Rovira de Barcelona. En estos momentos Ángeles Santos permanece aún, con 92 años, activa, realizando cuadros como los que ha llevado a cabo durante todos estos años de vida callada y oscura, mucho más reposados, y llenos de melancolía, con paisajes, bodegones y retratos de gente conocida. Del 25 de septiembre al 11 de enero de 2004 se celebró una Exposición antológica de la obra realizada por Ángeles Santos entre 1928 y 1930, su época surrealista, en el Museo Patio Herreriano de Valladolid.

Pero también la situación de conflictividad social y política anterior a la Guerra Civil dio origen a la aparición de artistas que, a través del cartel de propaganda, trataron de acercar diversas propuestas ideológicas, fundamentalmente de izquierdas, a las personas que formaban parte de las clases trabajadoras. En esta actividad de difusión de ideas y de propaganda ideológica, que trataba de concienciar sobre los problemas sociales existentes, participaron un gran número de varones artistas, como Josep Renau o José Bardasano, entre otros. Especialmente durante el período de la Segunda República y la Guerra Civil surgieron una serie de publicaciones de partidos políticos, sindicatos u organizaciones en las cuales aparecían ilustraciones y obras plásticas relacionadas con sus contenidos respectivos.

Algunas mujeres artistas también realizaron, desde posiciones ideológicas de izquierdas, dibujos, ilustraciones o carteles de compromiso político y con una finalidad reivindicativa. Así, Manuela Ballester (1909-1994) y Elisa Piqueras (1912-1974) realizaron dibujos contra el fascismo en el diario *La Verdad* (1938), órgano de expresión de la Unificación Comunista Socialista, dirigido por Max Aub y Josep Renau (1907-1982), marido de Manuela. Ésta también realizó un cartel para el Partido Comunista.

Carmen Millá (1907-?) fue otra de las artistas que realizaron carteles en esta época. En concreto, se conoce uno que realizó para la “Escuela Nueva Unificada”

(C.E.N.U.)⁷ en el que se mostraba a un niño y una niña estudiando juntos en el mismo pupitre. El cartel, y la propuesta que contenía de que los hombres y las mujeres debían estudiar juntos y, consecuentemente, los mismos contenidos, constituyó un gran escándalo para la mentalidad de derechas. Era hija del tipógrafo Francisco Millá, y se especializó en el dibujo de figurines de moda, composiciones decorativas en laca y carteles murales. En 1939 marchó al exilio en Méjico, donde se dedicó a la ilustración de libros y la decoración de establecimientos comerciales y residencias particulares.

En Valencia, Francisca Bartolozzi Sánchez “Pitti” (1908-?), que formaba parte del grupo artístico “Altavoz del Frente”, realizó diversos dibujos de propaganda política para el gobierno de la República, participando en el Pabellón de la Exposición Internacional de París (1937) con la serie de seis grabados titulada “Pesadillas infantiles”. Fue también ilustradora y escritora de cuentos infantiles, colaborando, como figurinista y decoradora de teatro, en las “Misiones Pedagógicas” del dramaturgo Alejandro Casona, o la Compañía teatral de Margarita Xirgú y el Teatro Español. Posteriormente regresa a España, en donde colabora como ilustradora en el diario *Arriba* (1950). Conjuntamente con su marido, Pedro Lozano de Sotés, realiza los murales de Nuestra Señora de las Nieves, en el Monte Irati (Navarra) (1953), los de la Escuela de Peritos Industriales de Eibar (1961) y diversas exposiciones de pintura. Otras artistas destacadas, como Juana Francisca Rubio (1911-?), pintora, dibujante y grabadora, y esposa de José Bardasano, Elvira Gascón (1911-?), pintora dibujante y gran muralista, Elisa Piqueras (1912-1974), o Soledad Martínez (1900-?), se exilian a Méjico a partir de 1939. Allí se dedicaron, en la mayoría de los casos, a la ilustración, generalmente sin abandonar la pintura, alcanzando un notable éxito artístico, especialmente, Elvira Gascón y Soledad Martínez.

La victoria del Régimen franquista tras la Guerra Civil, supuso un retroceso en relación a las conquistas que las mujeres habían realizado en los terrenos social y laboral durante la Segunda República. Así, el Fuero del Trabajo promulgado en 1938 prescribe que “El Estado libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica”, es decir, separación de papeles y ámbitos de actuación para hombres y mujeres por “razones de orden y moral” (Leyes de 4 de septiembre de 1938 y 17 de julio de 1945). Así la mujer queda excluida del trabajo y es relegada al ámbito reproductivo del hogar y la familia, se prescribe la separación por sexos en la escuela y, en el ámbito educativo, se reforzarán los esquemas basados en la moral católica tradicional y la instrucción femenina en las actividades prácticas del hogar y las tareas domésticas, así como todos los valores tradicionales (la sumisión, la obediencia, el recato...) o aquellos que permitiesen la política natalista del régimen.

La documentación visual que han transmitido las imágenes y estampas que aparecen en publicaciones como *Historia de la Cruzada Española*, nos ofrece la imagen de las mujeres tal como la querían los vencedores y la ideología conservadora que representaban: sumisa, como madre y esposa modélica ocupada exclusivamente en las labores domésticas.

⁷ Este cartel aparece en la cubierta de este número de la revista *Cuadernos de Historia Contemporánea*.

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 vigente, excluía a las mujeres de los ámbitos de la vida social y cultural. La Sección Femenina de 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.

Sin embargo, en el contexto social de las clases altas, era relativamente normal el que las “señoritas de buena familia” recibiesen algún tipo de enseñanza artística, como el dibujo o la pintura, y realizasen obras plásticas como discípulas de afamados maestros de pintura del momento, siguiendo, por otra parte, una tradición que tenía sus antecedentes los siglos XVIII y XIX⁸.

Las ideas que relacionaban el binomio mujer y arte habían sido expuestas en 1935 por Ernesto Giménez Caballero, precursor y teórico del régimen, artista él mismo y autor de *El Arte y el Estado*⁹, obra de la cual nos dice Jaime Brihuega: “Habría de constituir el único proyecto (anterior a la Guerra Civil) de una teoría de la función social de la producción artística desde la perspectiva ideológica del fascismo”¹⁰. En su obra, Giménez Caballero hace un parangón de la dominación masculina (el creador) sobre la mujer (la materia) y la creación artística:

El arte es sencillamente una técnica de conquista. Técnica guerrera. Es algo así como poseer a una mujer, tras largo deseo y preñarla de un hijo nuestro (...) El amor es afán de criatura. De hijo. El hijo, la perpetuación de nuestro germen es el único que nos enlaza con el tiempo y el espacio. Tiende a eternizarnos (...) ¡Ay de los que creen que el fin del arte es llegar a ese espasmo erótico y quedarse ahí, y evitar las consecuencias! Lo preservativo, los liberales son malthusianos y preservativos, tanto en la demografía como en el arte. Lo bello por lo bello, el espasmo por el espasmo.

El artista es un macho (...) Cada metáfora es un matrimonio entre las cosas del mundo. El poeta no es más que un casamentero. Tiene derecho de pernada (...). El soldado y el artista no tienen otra consigna en el mundo que esa: matar o aprisionar enemigos (...) Por eso, cuando de nuevo en la historia tornan a surgir con ímpetu los valores religiosos y nacionales, tornamos a ver claro sobre la finalidad del arte como expansión de ideales de fe¹¹.

En el contexto de la España franquista, a pesar de las ideas expresadas anteriormente por Ernesto Giménez Caballero, y de la relegación de las mujeres al mundo doméstico y al ámbito de la familia, hubo, sin embargo, un gran número de mujeres, generalmente de las clases más acomodadas y vinculadas al régimen, que tuvieron

⁸ Véase a este respecto la obra de Estrella de DIEGO: *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1987.

⁹ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *El Arte y el Estado*, Madrid, Edit. Acción Española, 1935, p. 104.

¹⁰ BRIHUEGA, Jaime, *La Vanguardia y la República*, Madrid, Ed. Cátedra, 1982.

¹¹ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *El Arte y ..., op. cit.*, p. 32-33.

una notoria actividad artística, participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes¹² (máximo exponente del arte académico que en esos momentos, al igual que en décadas anteriores, tenía vigencia en España), y en otros acontecimientos artísticos del momento, incluso con una destacada presencia, como es el caso de Julia Minguiñón, quien en la primera Exposición Nacional tras la Guerra Civil (1941) obtuvo la primera medalla con su obra “La Escuela de Doloriñas”, siendo ésta la primera y última vez en la historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en que, sorprendentemente, se concede a una mujer la máxima distinción. En esta obra, de relativa modernidad para la época y la ideología imperante, la artista nos muestra el interior de una escuela rural en el cual una maestra aparece rodeada de niños. Es interesante resaltar que, por encima de las connotaciones de ideología conservadora en relación con la exaltación del mundo rural tradicional, la artista ha presentado en su obra la actividad, generalmente olvidada por los artistas masculinos, de una modesta maestra de pueblo en su lugar de trabajo. También en la Exposición Nacional de 1941 participaron otras artistas. Marisa Roesset obtuvo medalla de segunda clase con su obra “La Anunciación”. Otras participantes fueron María Revenga, María del Carmen Corredoyra, Carlota Fereal, María Luisa Palop y Rosario de Velasco.

Desde los comienzos de la dictadura las mujeres participaron activamente en la realización de obras artísticas, por ejemplo en las obras de exaltación bélica e ideológica realizadas inmediatamente después de la victoria nacional, como en los diversos monumentos y obras murales conmemorativas de la “Victoria” o el “Alzamiento”, los “Caídos”, etc. La estética de las ruinas, que conecta el caso español con el fascismo italiano o el nazismo alemán, contó con diversos proyectos de monumentos y con dibujos y pinturas, entre ellas la de una mujer, Carmen Méndez de Terán, presentada en una Exposición Nacional de Bellas Artes¹³.

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes constituyeron el acontecimiento artístico de carácter institucional más importante durante los años de la dictadura de Franco hasta la Exposición Hispanoamericana de Arte de 1951, en que la política artística y cultural cambió notablemente a causa de los cambios en la coyuntura internacional, y la necesidad de dar una idea de modernidad de la cultura española de cara al exterior. Las obras que se exponían en las Exposiciones Nacionales eran una muestra clara del arte que se realizaba y se valoraba socialmente, es decir, un arte enraizado en la tradición más conservadora y académica, de acuerdo con los valores propugnados desde el poder político, y que, al mismo tiempo, mostraban un continuismo con las Exposiciones celebradas con anterioridad a la Guerra Civil, y que se relacionaban con los gustos de la clase más elevada socialmente. Por tanto, además del estilo académico, los temas también reflejaban las premisas ideológicas en los que se fundamentaba el sistema: temas religiosos, paisajes, bodegones, per-

¹² PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Edit. por Jesús Ramón García Rama, 1980, (primera edición, 1948).

¹³ Cit. por LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Edit. Visor, Colección “La Balsa de la Medusa”, nº 73, 1975, p. 218.

sonajes rurales idealizados, retratos de personajes de la alta sociedad, entre los que abundan las señoras, etc.

Los artistas participantes en las Exposiciones debían acatar los principios ideológicos franquistas (El Movimiento y la Falange), requisito indispensable para poder participar en tan importante acontecimiento artístico. En este contexto ideológico y artístico, las artistas que participaron en las mismas lógicamente debían adecuarse a las características requeridas, tanto en el terreno artístico como en el político.

También Julia Minguillón realizó obras de exaltación ideológica, como la titulada “Bordadora de Flechas”, que incluye un retrato de José Antonio Primo de Rivera, y en el que algunas mujeres bordan la bandera de Falange. Como puede apreciarse, la obra presenta el tema desde un punto de vista femenino, mostrando a mujeres realizando las actividades propias de su sexo, según la mentalidad vigente y que se pretendía fomentar y reforzar. Otras obras de esta artista, como la titulada “Mi familia”, muestran el tema de la propia creadora pintando en el interior doméstico, en una línea de continuidad con un tema tratado frecuentemente por las artistas desde el siglo XIX, y que remarca la posición ideológica vigente de que las mujeres debían circunscribir su ámbito de actuación al ámbito privado y familiar. La alta calidad artística del cuadro contradice, sin embargo, los atributos “artesanal”, “diletante”, etc., que tradicionalmente se asignan a las producciones femeninas.

Las obras que las artistas del momento presentaron a las sucesivas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, desde el año 1941, muestran las cualidades estilísticas y materiales propias del momento dentro de la estética y la ideología en vigor. Si en ese terreno, no se apartan de los cánones admitidos y establecidos por las autoridades artísticas académicas, al igual que ocurría con anterioridad a la Guerra Civil, en lo relativo a los temas el repertorio es también semejante: paisajes, retratos, bodegones, temas religiosos o retratos de personajes populares entroncados con los aspectos folklóricos y regionales. Por otra parte, esta temática cultivada por las pintoras entronca con la visión del trabajo artístico de las mujeres del siglo XIX, en sintonía con la vuelta a una sociedad donde prevalecen de nuevo los estereotipos culturales de los prototipos del hombre y la mujer. Sin embargo, en lo que respecta a la representación de la figura humana, existe un tema, cultivado por hombres y mujeres, pero en el que las mujeres muestran una interesante variación: el tema de la figura femenina.

Este es, por otra parte, un tema especialmente tratado por las pintoras, pero mientras los varones suelen representar imágenes de mujeres (retratos de damas de las clases altas, familiares, como madres, esposas o hijas, o bellas mujeres desconocidas de las clases populares) que se muestran posando en forma generalmente pasiva, las creadoras muestran un gran número de obras en las cuales aparecen las mujeres en sus actividades y contextos cotidianos, dándonos así una visión de la vida de las mujeres en aquellos años. Aquí encontraríamos una perspectiva de género en la que se refleja la posición y percepción diferente entre hombres y mujeres.

Algunas ilustraciones tanto de catálogos de Exposiciones Nacionales de Bellas Artes como de los Salones de Otoño, promovidos por la Asociación de Pintores y Escultores, y que contaban con los mismos artistas que exponían en las primeras, constituyen una muestra de esta perspectiva de la imagen de las mujeres de la época, que se caracteriza por mostrárnoslas no tanto como seres silenciosos y pasivos que se ofrecen a la mirada, sino inmersas en la realización de distintas actividades relacionadas con la vida real.

El desnudo femenino es uno de los temas característicos y emblemáticos cultivados por los pintores académicos presentes en las Exposiciones Nacionales, los Salones de Otoño, y los demás certámenes artísticos nacionales. Curiosamente, la pintora Teresa Condeminas es la única artista que pinta desnudos femeninos, con los que consiguió un gran prestigio, hasta el punto de representar a España en alguna de las exposiciones que se realizaron institucionalmente en el extranjero, como la “Exposición de Arte Español Contemporáneo” de Buenos Aires, en 1947, que contaba con las relaciones políticas favorables con la Argentina de Juan Domingo Perón, y en la que, aunque de forma tímida aún, se emprende una política artística y cultural que trata de mostrar una “modernidad” más en consonancia con los gustos artísticos del momento fuera de nuestras fronteras, pero que no existía, al menos de forma oficial, en el arte que se hacía y se valoraba en España.

La citada exposición de Buenos Aires, que constituye un antecedente de la “I Bienal Hispanoamericana de Arte” (1951), muestra un gran número de obras de artistas consagrados y académicos, pero trata, asimismo, de mostrar una pintura figurativa con influencias y maneras más cercanas a la modernidad. Y esto lo hará especialmente a través de las obras de diversas artistas que, en esos momentos, constituían para las instituciones académicas un ejemplo de la aproximación a los parámetros artísticos más actuales y vigentes en los países desarrollados de Europa y América, y que se pretendían mostrar como paradigma de la presencia en el arte de nuestro país de las nuevas tendencias estilísticas. Hay, por tanto, un momento de la evolución artística del período franquista en el que la obra de mujeres creadoras se convierte en referente de modernidad, a caballo entre la figuración tradicional y la evolución plástica más avanzada. Podemos citar, por ejemplo, la participación de Menchu Gal y Delhi Tejero, pertenecientes a la llamada “Joven Escuela Madrileña”, movimiento artístico que, desde 1945, la Galería Buchholz de Madrid potenció por medio de la realización de exposiciones. O la exhibición, ya mencionada, de un desnudo femenino de Teresa Condeminas que habría sido censurado en el contexto peninsular. En esta Exposición figuraba incluso una obra de Salvador Dalí, que no se apartaba de los viejos y anquilosados principios artísticos, pues se trata de un retrato con el Monasterio del Escorial al fondo (“Excmo. Sr. D. Juan Francisco Cárdenas y Rodríguez de Rivas, Embajador de España”).

Las artistas cuyas obras estuvieron presentes fueron María del Carmen Álvarez de Sotomayor, hija de Fernando Álvarez de Sotomayor, María Gutiérrez Blanchard (“La convaleciente”), Teresa Condeminas (“Desnudo”), Menchu Gal, Nelly Harvey, Carmen de Legísima, Magdalena Leroux de Pérez Comendador, Mariana López Cancio, Julia Minguillón (“La Escuela de Doloriñas”), Marisa Roësset y Velasco

(“Señora Pilar Regoyos”), Delhi Tejero (“Labradora de Toro”), y Rosario de Velasco (“Adán y Eva”). Este cuadro, del año 1932, es mostrado dentro de las tendencias modernas de la pintura española, apareciendo en el catálogo la ilustración de la obra, sin que figure ninguna mención ni información sobre la autora en las páginas del mismo. Rosario de Velasco (1910-1991), falangista de primera hora, había tenido un papel destacado en el mundo artístico anterior a la Guerra Civil: Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1932 precisamente por esta obra, “Adán y Eva”, participó en las Bienales de Venecia de 1936 y 1942. Tras la victoria franquista, salvo en algún caso, como la Exposición de Venecia antes citada, relegó su vida y su trabajo de creación estética al ámbito privado y familiar, en consonancia con el papel que la ideología vigente asignaba a las mujeres. Casada y residente en Barcelona, desapareció de la esfera pública, reservada a los varones. En 1962 participó en el “Primer Salón Femenino de Arte Actual”, y en el “Séptimo Salón Femenino” (1968) se le otorgó uno de los premios de pintura, mostrando una obra en la que se apreciaba una evolución estilística más en consonancia con la modernidad, y muy diferente a la de su etapa de los años 30.

De las demás participantes en la exposición, algunas se relacionan con importantes personajes del contexto artístico de la época (María del Carmen Álvarez de Sotomayor, hija de un prestigioso pintor; Magdalena Leroux, esposa del escultor Pérez Comendador), otras, como Marisa Roësset y Velasco, familiar de Rosario de Velasco, y perteneciente a una familia de elevado rango social y especializada en temas religiosos, o Nelly Harvey, artista inglesa de gran prestigio en estos momentos, también figuran entre las creadoras importantes del período. María Blanchard (1881-1932), a la que nos referimos anteriormente, constituye un caso aparte y es una de las artistas más prestigiosas de la época anterior a la Guerra Civil, habiendo desarrollado su trabajo fundamentalmente en París. En la temprana fecha de 1944 la biografía¹⁴ escrita por Maria Laffitte, Condesa de Campo Alange, constituye un hito en la indagación reivindicativa de la obra de creación realizada por mujeres españolas. María Laffitte lleva a cabo una importante actividad intelectual, planteando diversas cuestiones sobre los cambios que, con mirada independiente y crítica, observa en la evolución de la situación de las mujeres en nuestro país y en el entorno inmediato. Las obras que escribió entre 1944 y 1983 constituyen un referente de la investigación sobre las mujeres en España en este período. En la actualidad, la figura de María Blanchard vuelve a estar en la actualidad más inmediata, a raíz de un artículo que forma parte del último volumen de la *Historia de las mujeres en España y América Latina* de reciente aparición, y cuyo título (“¡Pintoras, recread el mundo!”)¹⁵ reproduce el entusiasta llamamiento de Ramón Gómez de la Serna, en 1930, para que las mujeres se incorporasen, de pleno derecho, a la recreación del mundo a través de la producción plástica. Esta presencia, cada vez más

¹⁴ CAMPO ALANGE, Condesa de: *María Blanchard*, Madrid, Hauser y Menet, 1944

¹⁵ SALDAÑA, Diana y CORTÉS, David: “¡Pintoras, recread el mundo!”, en MORANT, Isabel (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, 4 vols., Madrid, Ed. Cátedra, 2006, vol. 4 coord. por GÓMEZ-FERRER, Guadalupe y otros: *Del siglo XX a las cumbres del siglo XXI*, pp. 191-214.

acusada, de las mujeres en las artes, que podía rastrearse con plenitud en los años 30, quedó frenada durante los comienzos de la dictadura de Franco por los condicionantes ideológicos que relegaron a la mujer a un papel menor y secundario en el interior doméstico, aunque, paulatinamente, las artistas fueron adquiriendo un protagonismo mayor a pesar de las limitaciones.

Frente a una concepción tradicional de la pintura y el arte, que se plasmaba en las Exposiciones Nacionales y en las restantes exposiciones del mismo cuño, la “Academia Breve de Crítica de Arte” fundada por Eugenio D’Ors, trataba de mostrar un talante más abierto a las nuevas corrientes artísticas. Para ello organizó los “Salones de los Once”, desde 1943. Dentro de los parámetros de modernidad que la “Academia Breve” trataba de mostrar y fomentar, sí figuraron obras de algunas artistas: María Blanchard, Olga Sacharoff (1943) y Rosario de Velasco (1944), aunque no tuvieron en ellas un papel destacado. De un total de ciento veinte artistas participantes en los “Salones de los Once”, de 1943 a 1954, tan sólo tres son mujeres, y las tres pertenecen a la época anterior a la dictadura del General Franco, con obras realizadas en aquella época.

En 1951, la nueva coyuntura política internacional, con la apertura de la frontera francesa en 1948 y la anulación de la resolución de la ONU contra España en 1950, propicia el inicio de actividades oficiales favorecedoras del arte contemporáneo, en un intento de mostrar una nueva imagen de modernidad cultural de cara al exterior. Esto propició la realización de la “I Bienal Hispanoamericana de Arte”, en la cual las autoridades artísticas aceptaron ya plenamente los nuevos planteamientos que triunfaban en el mundo occidental, y abrieron las puertas a las aportaciones de las nuevas generaciones. Los artistas seleccionados para formar parte de esta muestra, tanto de España como de América, pertenecían a las más variadas tendencias y generaciones, y entre ellos se podía encontrar tanto a miembros de las vanguardias históricas, como a artistas más o menos conservadores, o a jóvenes creadores de talante vanguardista. Entre las españolas presentes en la exposición encontramos a Menchu Gal, una de las más prestigiosas integrantes de la “Escuela de Madrid”, y que también había participado en la exposición de Buenos Aires de 1947. En total, de 799 artistas participantes en la Bienal, tan sólo 94 eran mujeres, tanto españolas como de otros países (11,7%), lo cual sitúa la participación femenina en el porcentaje habitual del resto de exposiciones de la época¹⁶.

Las otras dos Bienales (La Habana, 1953 y Barcelona, 1955), así como la aparición y el desarrollo de las galerías de arte que muestran ya a los creadores más vanguardistas, acercan las coordenadas artísticas de nuestro país a los restantes del entorno cultural occidental, ofreciendo cauces a un gran número de mujeres artistas, de los más diversos estilos y tendencias, que tratan de abrirse camino en el mercado artístico español. Sin embargo, su presencia sigue siendo minoritaria y menos valorada que la de sus compañeros varones que, en estos momentos, están haciendo una brillante aportación a la evolución plástica, y están obteniendo importantes premios y el reconocimiento internacional (Chillida, Luis Feito, Eudaldo Serra,

¹⁶ Catálogo de la Exposición “I Bienal Hispanoamericana de Arte” (Octubre de 1951), Madrid, 1951.

Mampaso, Cuixart, Oteiza, Tapies...). Juana Francés (1927-1990) fue la única artista española adscrita a las corrientes estéticas más avanzadas del momento que consiguió notoriedad y reconocimiento, en su calidad de integrante del grupo informalista “El Paso” (Rafael Canogar, Luis Feito, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano, marido de Juana, Antonio Suárez, Manuel Conde y José Ayllón). Sobre los motivos de la temprana disolución del grupo existen diferentes versiones que, en ocasiones, apuntan hacia el rechazo de las obras de Juana Francés¹⁷.

Desde finales de los años 50 van surgiendo en España diversas corrientes artísticas que tratan de romper con la anquilosada tradición figurativa imperante. Así, el realismo social, que trata de dar una visión crítica de la sociedad. En esta vertiente destacan los trabajos que se encuadran en la denominada “Estampa Popular”, en la que encontramos a diversas artistas, como Esther Boix, María Girona, Ana Peters o María Dapena. Otras se integran en las nuevas corrientes de investigación tecnológica y experimental que se agruparon bajo la denominación de Arte Normativo Español. Entre ellas destacamos a Elena Asins o Soledad Sevilla. En los años 60 y 70, Esther Ferrer constituiría una avanzada de los nuevos comportamientos artísticos y la “performance”, primero junto a los componentes del “Grupo Zaj” (Júan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce), y posteriormente, en solitario.

Por otra parte, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, casi único escaparate de las obras artísticas que se realizaron en España durante más de un siglo, dejan de realizarse en 1968, cuando los nuevos aires de la pintura y la escultura modernas se consolidaban en nuestro contexto cultural. Desde las instituciones, sin embargo, se mantienen los “Concursos Nacionales”, en los cuales se premia a los nuevos valores de la plástica. A través de los catálogos de estos Concursos es posible seguir los cambios en la concepción plástica y conceptual de las mujeres, tal como son vistos a través de la mirada, en muchas ocasiones crítica, de las artistas allí representadas. Vemos así, a través de algunos ejemplos, cómo las artistas expresan su malestar por muchos convencionalismos sociales que rodean la vida de las mujeres en nuestro país, por todo el peso de las costumbres que impiden su desarrollo y constriñen su libertad. Estas ideas las encontramos en obras como, por ejemplo, “Composición” de Carmen Aguayo, o “Falsa cortesía” de Julia Valdés Guillén (Catálogo “Concursos Nacionales 1969”). Esa presencia, esa inquietante y expectante mirada, interrogando al espectador y al futuro, se manifiesta, por ejemplo, en las obras de Teresa González Gancedo, una artista que consiguió un extraordinario éxito en el panorama artístico español desde los años 70.

En otras ocasiones reivindican, desde sus obras, la presencia en la vida y en la representación pictórica, de mujeres con un aspecto que no se ajusta a los cánones de belleza. Mujeres de edad madura, o poco convencionales, y que forman

¹⁷ TOUSSAINT, Laurence: *El “Paso” y el arte abstracto en España*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, nº 15, 1983, p. 24.

parte del territorio de la vida real y cotidiana, aparecen en estas obras dando testimonio de su existencia, lo cual muy raramente es tenido en cuenta por sus colegas varones.

El “Salón Femenino de Arte Actual” se llevó a cabo en la Sala Municipal de Exposiciones y la Capilla del Hospital de la Santa Cruz de la ciudad de Barcelona desde 1962 a 1971, a raíz de la iniciativa de varias artistas (Gloria Morera, María Asunción Raventós, Mercedes de Prat y María Calvet en Madrid), con el objetivo de que el trabajo de creación plástica de las mujeres consiguiese un mayor apoyo institucional y una mayor repercusión social que evitase su “invisibilidad” en el mundo artístico. María Aurèlia Capmany, en el texto introductorio al catálogo del VIII Salón Femenino, en 1969, se interroga sobre las motivaciones de la decisión de crear el “Salón Femenino de Arte Actual”:

¿Por qué un Salón Femenino? ¿Un salón femenino de pintura? ¿Por qué femenino? ¿Qué puede haber en pintura que sea femenino, negro, proletario o esclavo? (...) ¿Qué significa la calificación de “femenina” aplicada a una obra, sea pintura, escritura o un prodigio de mecánica? (...) Hay un hecho histórico, documentado, esto sí, que no tenemos derecho a olvidar: la historia de la pintura nos ofrece abundantes ejemplos de hombres pintores y escasos, muy escasos, de mujeres pintoras. Pero no podemos hacer nada más que aceptar este hecho y guardarnos, como de escaldarnos, de sacar consecuencias, pues sabemos muy bien que los toreros, los aviadores, los ingenieros, los peritos agrícolas, los directores de bancos, los tenientes coroneles, los obispos, los gansters, suelen ser hombres. En estas carreras las mujeres encuentran todavía más dificultades que para entrar en el gran mercado internacional de la pintura. Si, por otro lado, nos detenemos a pensar que las facultades femeninas sirven magníficamente para los oficios de hiladora, tejedora, “sus labores”, maestra, bibliotecaria, enfermera, poeta, podríamos llegar a la conclusión de que las facultades de creación femenina se desarrollan sin inconvenientes en los campos que el hombre abandona gustosamente por poco rentables.(...) Hace tanto tiempo que dura este combate femenino que algunos ingenuos o algunos malintencionados –a menudo la ingenuidad se expresa en forma de mala intención- han decidido que el problema masculino y el problema femenino, el problema negro y el problema obrero ya están resueltos, y les agrada sorprenderse cuando, por ejemplo, se anuncia un Salón Femenino. Haciendo uso de una lógica irrefutable los malintencionados ingenuos pueden decir que los salones de arte nunca han sido masculinos. Y tienen razón, nadie habla del Salón masculino del automóvil, ni de la Bienal masculina de Sao Paulo, ni de la Academia masculina de la Lengua Española. No existe ningún examen previo de virilidad, es cierto, pero la tarjeta de identidad de una mujer es observada con prevención. Naturalmente, los malintencionados deducen que las dificultades que encuentra una mujer residen en sus propias virtudes, es decir, que la obra de creación femenina es una obra de menor cuantía, que escasamente consigue el promedio que otras expresiones de la cultura exigen. (...) Es preferible que nos decidamos a admitir que si las mujeres se agrupan para ofrecer su obra obtienen un primer resultado muy positivo: que el público distraído se dé cuenta de esta obra y se plantee el riesgo de juzgarla. (...)

Hoy unas mujeres que corren el riesgo de poner su firma de mujer al pie de su obra, porque están convencidas que el tiempo de George Sand o de Victor Catalá ya

ha sido superado, os ofrecen su trabajo y se han agrupado aún en el pequeño ghetto exclusivista de ofrecer un salón femenino¹⁸.

Como se puede apreciar en esta extensa cita, Maria Aurèlia Capmany analiza los temas y las dificultades que en aquellos momentos (1969) encontraban las mujeres en la sociedad, y en los ámbitos específicos del arte, para hacer valer su presencia y el fruto de su trabajo de creación plástica, en el contexto español del momento.

La decisión de crear un “Salón Femenino de Arte Actual” (un “pequeño ghetto exclusivista”), es una forma de llamar la atención sobre la actividad artística de las mujeres, así como de demostrar no sólo su existencia, sino también su categoría y calidad artística. No obstante, indiscutiblemente el calificativo de “femenino” posee unas connotaciones minimizadoras cuando no claramente peyorativas en el criterio de la valoración social general, lo cual puede tener la consecuencia de que tanto la obra expuesta como sus creadoras sean de nuevo incluidas en los denostados parámetros de lo “femenino”. A pesar de que su visión de lo femenino sigue siendo tradicional, reclama un lugar de visibilidad para las mujeres que desean seguir el camino de la creación artística o el ejercicio de un profesión. Y en este sentido su discurso tiene relación con otros discursos del pasado, como los que a fines del siglo XIX exponían Emilia Pardo Bazán y otras intelectuales, reivindicando mejoras educativas y laborales para las mujeres.

Finalmente, Maria Aurèlia Capmany no aporta solución alguna, adhiriéndose a la opinión (que podemos rastrear en un gran número de textos desde tiempos lejanos, desde los filosóficos a los pedagógicos, pero que surge con especial fuerza en el siglo XIX), de que

La lucha desesperada de la mujer por hacer sentir su voz en esta especie de abigarrado concierto universal no queda en su obra, queda en cambio en aquello que hace con alegría y seguridad, olvidando su pequeña vanidad, a cambio del orgullo de vivir y crear, con la certeza de que la historia del mundo no se hace solamente con hechos heroicos sino con la valiente continuidad que nos da derecho a convivir con toda la belleza del mundo.

En suma, parece sugerir una claudicación de la mujer ante la posible competencia con los varones, al menos en el terreno de la creación plástica, relegando su actividad creativa al ámbito privado en el que es posible únicamente a la mujer *vivir y crear*. Las palabras de Maria Aurèlia Capmany nos permiten una aproximación a la experiencia cotidiana de las mujeres que habían emprendido el camino de la creación artística, aunque finalmente, dentro de los parámetros de la mentalidad vigente, concluye en la inutilidad de esa lucha en la competencia con los varones. Sin embargo, el hecho de que un grupo de mujeres artistas se uniese para mostrar su obra, rechazando la invisibilidad a que la ideología social y moral les relegaba, indica la existencia de un movimiento de mujeres que se estaban organi-

¹⁸ *Catálogo del VIII Salón Femenino de Arte Actual*, Barcelona, 1969, Introducción.

zando para reivindicar mejoras en su situación. En la línea de lo anterior, los años 60 constituyen el marco de referencia de la reaparición de algunas artistas importantes que, tal vez por la interiorización personal de su papel secundario con respecto a artistas varones o por otros motivos, habían permanecido ocultas en el ámbito familiar. Tal es el caso de Rosario de Velasco (“Salón Femenino de Arte Actual”, 1962 y 1968), o Ángeles Santos (Sala Rovira, 1969). A partir de los años 60 se comienzan a publicar diversas obras que reivindican el papel de las mujeres en las artes¹⁹. En el ámbito de la política y la vida laboral, durante los años 60 comienzan a promoverse cambios en relación a las limitaciones existentes hasta estos momentos, y que proceden de algunas mujeres vinculadas al régimen que tratan de concienciar a los dirigentes políticos y a la sociedad de la necesidad de cambios más en consonancia con la evolución general de las sociedades occidentales. Así, los artículos publicados por Mercedes Formica en el diario *ABC*, y el eco obtenido permitirán la reforma del Código Civil, en 1958, y la Ley de julio de 1961, donde queda prohibida la discriminación laboral y salarial para las mujeres²⁰.

En 1975, en que se celebró el “Año Internacional de la Mujer”, y con ocasión del catálogo de la exposición “La mujer actual en la cultura”, Isabel Cajide, crítica de arte y organizadora de la misma, realizaba en el prólogo un balance sobre la situación de las mujeres en la cultura y en el arte en esos momentos. El texto es, por una parte, una amarga queja de la escasa entidad y valoración del trabajo artístico de las mujeres tanto en el pasado como en el momento en que escribe, y por otro, una justificación de la escasa presencia de las mujeres en el campo del arte, como en otros ámbitos académicos o artísticos, debido al papel que les fue asignado en la sociedad:

Se argumenta, a veces que la mujer ha tenido más tiempo para cultivarse, y que, teniendo la posibilidad del ejercicio de las Bellas Artes, no ha sido capaz de superar, ni siquiera igualar, la media alcanzada por el hombre. Es posible, pero el talento necesita también caldo de cultivo. Se cuece en el trabajo, en el clima de cultura y de estudio, además de aptitud, posibilidades, oportunidades y hasta suerte.

El talento necesita comprobar hallazgos, integrarse en el ambiente que le sirve de estímulo y levadura. No es justo afirmar que la mujer está incapacitada para toda función creadora. Mas bien sería sensato pensar que sin estas oportunidades, incapacitada para prosperar fuera de las funciones que se le habían asignado, haya conseguido, —¡y a qué velocidad!— recobrar de una paralización de siglos; que su talento, los dones naturales que Dios otorgó al género humano, no se abotargase y adquiriese irremediablemente hábitos impropios de su función “hombre” con su noble destino de ser portador de valores eternos. (...) Porque a finales del siglo XX, cuando se ha llegado a la luna, en los organismos internacionales se da el mismo valor a los papúes y a los ciudadanos franceses y se plantea en serio la todavía utopía del ocio, la mujer sigue

¹⁹ PÉREZ-NEU, Carmen G.: *Galería Universal de Pintoras*, Madrid, Editora Nacional, 1964; CHAVARRI, Raúl: *Artistas contemporáneas en España*, Gavar, 1976.

²⁰ NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (Ed.): *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense, 2003.

encontrando dificultades, como lo demuestra la proclamación de este Año Internacional de la Mujer²¹.

La situación que en 1975 denuncia Isabel Cajide, en el catálogo de una exposición institucional promovida desde las altas instancias y autoridades del Estado, es la misma que había dado origen al “Salón Femenino de Arte Actual”. Existen también, en sus palabras, una denuncia y una reivindicación de mejoras en la línea apuntada anteriormente por Maria Aurèlia Capmany.

Desde comienzos de los años 70 hasta 1979 se publicó una colección de monografías de artistas destacados de la década, editada por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. En esta colección de artistas contemporáneos, de un total de 165, 15 son mujeres, lo que significa un porcentaje del 9%. Entre ellas, Gloria Alcahud nos ofrece un testimonio de la acogida y la valoración social existentes sobre las actividades artísticas de las mujeres:

Dentro del ambiente artístico todo es sencillo e incluso estimulante. Los compañeros no hacían discriminaciones y veían con toda naturalidad que una mujer tuviera sus mismas o parecidas inquietudes a nivel de comunicación expresiva. Sin embargo, el resto de las personas ajenas a nuestro entorno sí hacían discriminaciones, y la mujer que trataba de realizar una actividad artística era “mal vista”, y se la calificaba como algo fuera de lo común que implicaba un juicio negativo sobre su manera de vivir, moralidad y costumbres, que se interpretaban como casquivanas o bohemias²².

Desde 1975 la situación de la mujeres ha mejorado mucho en nuestro país en todos los ámbitos, desde los educativos a todos los niveles, los laborales y el ejercicio de profesiones antes ejercitadas por los varones en exclusividad, los legislativos, etc., sin olvidar cómo muchos de los condicionamientos sociales sobre el comportamiento de las mujeres, la moralidad femenina, etc., van cediendo paso paulatinamente a una situación nueva en la cual las mujeres pueden abrirse camino, con su esfuerzo y voluntad personales. Estos cambios no son exclusivos de nuestro país sino que son un reflejo del progreso de la mujer en todos los países del ámbito occidental desarrollado, y se asocian a las necesidades de la sociedad capitalista y de producción de bienes de consumo. El desarrollo de las mujeres, aunque con retraso con respecto a otros países, refleja el progreso acaecido en las sociedades avanzadas del llamado “primer mundo”.

Sin embargo, eso no significa que se haya conseguido la igualdad con los varones. Tal como nos indican las encuestas que cada día podemos encontrar en la prensa y en otros medios, la mujer suele ganar, por la realización del mismo trabajo y en las mismas condiciones que los hombres (horarios, etc.), en torno a un 25%

²¹ Catálogo en el Año Internacional de la Mujer *La mujer en la cultura actual* (Palacio de Fuensalida, Toledo, Octubre de 1975). Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, M. E.C., Prólogo.

²² MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Rosa: *Gloria Alcahud*, Madrid, Artistas Españoles Contemporáneos, nº 165, M.E.C., 1979.

menos, además de otras situaciones sociales, laborales, etc., que demuestran que en la percepción social general, la mujer sigue teniendo un papel de menor valoración y relevancia que los hombres.

En las artes plásticas, como en otros ámbitos, las mujeres han abierto también espacios, demostrando su valía como artistas en competencia con los hombres. Sin embargo, de nuevo, encontramos que aún la sociedad no les reconoce adecuadamente esta capacidad, lo cual se traduce en un menor número de artistas femeninas en exposiciones de importancia, menor presencia y menor valoración, en general, en cuanto a ventas, consideración de la crítica, etc. Y aunque actualmente un 60% de los estudiantes de Bellas Artes en España son mujeres, tan sólo un escaso 20% de ese porcentaje obtiene posteriormente el reconocimiento del mercado del arte y del mundillo artístico.

Un artículo de la periodista Enriqueta Antolín publicado en el diario *El País*²³ y que tiene plena vigencia en nuestros días, nos aporta información sobre lo que opinan de esta situación algunas de las artistas más relevantes de la actualidad: “Qué pintan las mujeres. Poca presencia internacional y precios más bajos, parte del tratamiento discriminatorio hacia las artistas”:

Somos poquísimas. En las muestras colectivas las mujeres no pasamos nunca de un 6%. En Europa y en América se está haciendo un poco mejor, aunque todavía hay mucho que reivindicar. Hay muestras internacionales en las que entre un montón de varones aparece una sola mujer, y en España todavía peor. No estamos en el mercado”, dice Paloma Navares y Soledad Sevilla añade: “Veo a mi generación bastante negativa, desilusionada”.

Tan sólo dos muestras de una opinión coincidente entre grandes artistas del momento. Mujeres que han superado las dificultades, triunfadoras, reconocidas dentro y fuera pero que no por ello se engañan sobre una realidad que en términos generales califican de negativa. Y todas coinciden en reflexionar sobre las causas que influyen tan desfavorablemente sobre su vocación.

“Yo creo que actualmente la mujer no tiene que luchar por demostrar nada, eso nos tocó hacerlo a las de mi generación. Pero aún así, el contexto social incide en contra de la dedicación de la mujer al arte, te cuesta diez veces más porque tienes una familia, los hijos, la pareja... A mí esos asuntos me han afectado y finalmente aparecen en mi arte. No es, por tanto, que haya o no un porcentaje de mujeres aceptadas por el mundo artístico, sino que la sociedad debilita la dedicación de la mujer al arte”, se lamenta Navares, y Sevilla corrobora: “Siempre están ahí toda clase de obligaciones de las que los hombres están libres: los hijos, los médicos... El papel que se le atribuye a la mujer en la vida y del que es tan difícil librarse. Yo he tenido que esperar a la madurez para alcanzar la libertad; libertad de un machismo a tope. En muchas ocasiones he estado a punto de desistir. Cuando yo no podía ni exponer, en los sesenta, mis amigos, todos los que habían empezado conmigo, ya eran conocidos por lo menos al nivel local en que entonces nos movíamos. Las galerías te dejaban al margen había un rechazo y una desconfianza. Y también influía nuestra propia mentalidad. A fuer-

²³ 6-XII-1998, p. 34.

za de represión yo había llegado a asumir que era lógico que a mí me rechazaran y a los hombres no. Me parecía normal ser de segunda clase por ser mujer. El ambiente en que vivíamos era tan machista que ni siquiera permitía que nos diéramos cuenta.

En cuanto a la cuestión de si las artistas consolidadas en el mundo artístico reciben un trato discriminatorio, existen diferentes opiniones. Paloma Navares y Carmen Calvo consideran que no han vivido esa situación. Sin embargo Navares puntualiza: “Cuando en España se montan exposiciones de mujeres, son catastróficas. Se hacen de prisa, sin presupuesto, oportunistas. Nos hacen a nosotras lo que no harían a un hombre”. Sevilla aporta su opinión: “Todavía muchas galerías piensan que pueden poner precios más bajos a una obra en razón del sexo”.

En cuanto a la diferente mirada que las obras artísticas de hombres y mujeres puedan reflejar, las opiniones ofrecen matices distintos:

Diferente. Rotundamente, sí. Desde luego, yo distingo a simple vista si un trabajo lo ha hecho un hombre o una mujer. El contacto íntimo con la realidad cotidiana da a la mujer —y por supuesto a su obra— un matiz especial. De hecho mi trabajo está considerado como reivindicativo, no es cuestión de un feminismo duro, pero sí de una reivindicación feminista,

dice Navares. Soledad Sevilla, por su parte, precisa que no cree que haya una expresión típicamente femenina en las artes plásticas, y añade “*pero yo soy mujer y como tal me reflejo en mi obra*”.

En boca de algunas importantes artistas actuales, el texto resume algunas de las cuestiones fundamentales del presente artículo: la lucha de las mujeres por hacer visible su trabajo de creación plástica y por que su voz sea escuchada en la sociedad, sus dificultades de todo tipo, incluidas las de la propia aceptación e interiorización de su papel secundario y menor, a partir de la ideología que se ha inculcado a las mujeres desde tiempos remotos y que sigue aún presente en la sociedad de nuestros días, el tratamiento de los temas establecidos, a través de una visión y una percepción de género diferente a la mostrada por artistas varones, y, finalmente, a pesar de los profundos cambios acaecidos en la sociedad, como consecuencia de la propia dinámica de la evolución histórica, y que han permitido a la mujer acceder a una mejor situación en la mayor parte de los ámbitos (educativo, económico, etc.), la permanencia de obstáculos y prejuicios en la España de nuestros días, que aún impiden una total asimilación con respecto a los varones.

A pesar de las limitaciones impuestas a las mujeres por la ideología del período de la dictadura de Franco, ellas continuaron realizando obras artísticas desde los primeros momentos, en consonancia, por otra parte, con la tradición de épocas anteriores, consiguiendo en ocasiones destacados éxitos. En otros casos, se adaptaron a la mentalidad vigente, reduciendo su actividad creativa al ámbito doméstico y familiar.

La evolución política y social que se produce en España a lo largo de estos años se manifiesta también en el campo de las artes plásticas, en las que las mujeres tratan de reivindicar un lugar a través de diversos mecanismos, como la realización de

un “Salón Femenino de Arte Actual” y otros. Sin embargo, los ámbitos de exposición, tanto institucionales como privados, se mostraron renuentes a la consideración de las mujeres artistas al mismo nivel que los varones, y su presencia y valoración social son, en general, menores que las de los hombres. Los cambios acaecidos hasta el presente en todos los ámbitos de la vida han permitido una mayor presencia de las mujeres españolas en la sociedad, aunque, tal como atestiguan las artistas del presente, las mujeres continúan acusando un trato discriminatorio en la producción y exhibición de sus obras.

A pesar de que las mujeres realizaron un gran número de obras artísticas durante los años de la dictadura de Franco, alcanzando en ocasiones un notable éxito y reconocimiento público, sus nombres o sus realizaciones no aparecen por lo general en la literatura artística sobre el período. Los libros, salvo raras excepciones, suelen ignorarlas sistemáticamente, o, en algunos casos, cuando se las menciona, reducir su aportación al arte y a la pintura situándolas siempre en los parámetros o coordenadas estilísticas impuestos o asociados a artistas masculinos, silenciando aquellos aspectos de innovación o de crítica que la obra de las mujeres artistas pudieran plantear. También es frecuente que a las más importantes y destacadas en la historia del arte, como María Blanchard, Maruja Mallo, Remedios Varo, etc., se las siga analizando especialmente a través de sus avatares personales o sus relaciones con personajes masculinos, tratando muchas veces de explicar sus conquistas artísticas por sus peculiaridades psicológicas, o biográficas.

Es evidente que sus obras ofrecen una visión de las mujeres diferente a la propuesta desde tiempos inmemoriales por los varones, en cuyas creaciones la mujer es mostrada no tanto por su calidad de ser humano complejo, sino siempre en relación con la función social o erótica.

El análisis cuantitativo y cualitativo de los ámbitos de exhibición de las obras artísticas en estos años, nos muestra que a pesar de los avances en las mejores condiciones educativas y laborales a las que las mujeres iban teniendo acceso en la nueva situación económica y social del mundo desarrollado, aún se estaba lejos de una asimilación total a los artistas varones. Y, así, las obras exhibidas de mujeres artistas en todos estos años, (1939 a 1975), constituyen en torno al 10% de las obras de artistas varones, siendo menos valoradas económica y socialmente, a pesar, de que muchas artistas han realizado innovaciones artísticas notables.