

LO FEMENINO EN RELACIÓN AL ESTILO
Y LOS TEMAS TRATADOS POR LAS ARTISTAS PLÁSTICAS
DE POSGUERRA. ESPAÑA 1939-1957

MARÍA GARCÍA SORIA

«Las mujeres nunca descubren nada: las falta, desde luego, el talento creador reservado por Dios para inteligencias varoniles: nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres nos dan hecho»¹ con estas palabras Pilar Primo de Rivera resume el posicionamiento del régimen franquista hacia la mujer y su capacidad para crear. Si por añadidura repasamos la historiografía artística dedicada a las dos décadas inmediatamente posteriores a la guerra civil española llegamos a una esclarecedora conclusión, apoyada por las reflexiones de la gran mayoría de los teóricos: cuando una mujer logra crear, lo hace de una forma distinta, sensible, delicada y sutil, en resumen, femenina. Esta caracterización de la obra realizada por mujeres, las aísla negativamente de los patrones generales, eminentemente masculinos, apartándolas de nuevo a un espacio minoritario, marginal y ajeno a los movimientos y tendencias artísticas de la época.

La moral del momento y el olvido injustificado de la historiografía, han enterrado la brillante producción de numerosas artistas de posguerra, que en muchas ocasiones se vieron eclipsadas por el trabajo de sus padres, compañeros y maridos, inevitablemente arrinconadas a la esfera privada. A pesar de todo no son pocas las creadoras que durante este tiempo trabajaron en nuestro país, generación a la que podrían sumarse un nutrido grupo de mujeres artistas exiliadas y dispersas por diferentes países europeos y sudamericanos. Unas y otras viven situaciones dispares, que se reflejan directamente en sus producciones. Las artistas que permanecen en España siguen en la mayoría de las ocasiones las líneas estéticas y temáticas propuestas por la nueva situación política del país, con una remarcada vuelta a la figuración y los valores plásticos tradicionales. En otras ocasiones, al igual que sus compañeros, sus obras reflejan el difícil escenario posbélico, protagonizado por el hambre, la pobreza y la mar-

¹ Pilar Primo de Rivera, 1942. Cita extraída de BALLARÍN DOMINGO, P., *La educación de las mujeres en la España contemporánea*. Madrid, Síntesis, 2001.

ginación interior e internacional. Por su parte, las artistas exiliadas, en contacto directo con el arte y los movimientos internacionales, desarrollan producciones más novedosas y una temática en la que se enlazan las nuevas influencias autóctonas del lugar donde residen y el sentimiento de tristeza y nostalgia por España. Estas circunstancias se repiten tanto en hombres como mujeres, siendo éste el primero de los puntos en los que la teoría de un arte o estética femenina se desmorona.

Quizás la sutileza a la que nos referíamos antes se encuentre en un plano secundario, en las actitudes, en la práctica, aunque parece destacar ante el resto de elementos de las composiciones plásticas, centrando los análisis de cuantos se acercan a contemplar las obras en cuestión. De este modo, al profundizar en la historiografía artística de y dedicada a la etapa de la posguerra española, numerosos autores apoyan nuestra tesis inicial. Incomparables son las palabras que Juan Antonio Gaya Nuño dedica en su amplio tomo *La pintura española del siglo xx* a las mujeres artistas:

«Y las pintoras? Como se callan la edad, con ingenua malicia femenina, son difíciles de coordinar en los escalones anteriores. Pero no son olvidadas, por ejemplo las catalanas María Girona, Emilia Xargay, Esther Boix, Aurora Altisent; la sevillana Carmen Laffon; la manchega Gloria Merino; la asturiana Trinidad Fernández; la galaica Victoria de la Fuente; las castellanas Mercedes Gómez Pablos, Maruja Moutas y Amalia Avia... Todas son acreedoras de una mención –en justicia, habría de ser más amplia– en la nómina de la figuración libre. Nómina parca, y cuyos defectos no ignoramos. Si van bastantes nombres propios, otros artistas no parecían caber bien en esta modalidad, por ancha y compleja que resulte. Otros, en fin, habrán sido olvidados. Pero un olvido obedecerá siempre a alguna razón»².

Efectivamente desconocemos la razón por la cual importantes autores han olvidado los nombres de mujeres artistas o los han reducido a anecdóticos párrafos, pero es innegable la evidencia.

Durante la posguerra son escasas las publicaciones sobre arte contemporáneo en España, ya que las investigaciones de los primeros años se reducen a los grandes genios –que nunca genias– del arte español, impulsando ese nuevo espíritu de orgullo patrio alimentado por el régimen franquista. En el contexto del arte del momento puede reflexionarse sobre la presencia de mujeres en los fenómenos artísticos más importantes de los inicios de la posguerra: las Exposiciones Nacionales y la Academia Breve de Crítica de Arte de Eugenio d'Ors con sus Salones de los Once. Presencias incluso destacables en alguna ocasión, como es el caso de Julia Minguiñón en la primera Exposición Nacional

² GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española del siglo XX*. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970, p. 393.



Figura 1: Remedios Varo, *Armonía*, 1956 (imagen extraída del libro de Magnolia Rivera *Trampantojos: el círculo en la obra de Remedios Varo*, 2005).

celebrada tras la guerra, en la que obtiene medalla de Primera Clase –coincidiendo también ser la primera y única vez que una mujer obtiene esta mención– con *La escuela de Doloriñas*. Bernardino Pantorba escribe en su libro *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* sobre este hecho.

«En esta Exposición, la obra que desde los primeros momentos atrajo las miradas de todos, y quedó señalada como merecedora de la alta recompensa que, en efecto, tuvo, fue la de Julia Minguillón: escena simpática de escuela rural, admirable de sentimiento, pintada con efusión. El manajo de chiquillos, en la habitación destartalada, en torno a la evencijada y humilde maestra, refleja fielmente, con una fidelidad a la par triste y dulce, la hora escolar en las pobres aldeas de Galicia. Este cuadro, de palpitante ternura femenina, concede a su autora la primera medalla de primera clase que en nuestras Exposiciones Nacionales de Bellas Artes alcanza una mujer»³.

Por supuesto, en ningún caso se refiere a la obra de sus compañeros premiados en la misma categoría con adjetivaciones en referencia a su género, del tipo «ternura o sensibilidad masculina». Su análisis se limita a una reflexión sobre los elementos compositivos del cuadro y la dulzura con la que la autora los representa, sin detenerse a analizar elementos por lo visto secundarios como la técnica o factura de la pintora.

Por su parte Eugenio d'Ors es el impulsor de la primera iniciativa de renovación de la plástica española tras la guerra, la Academia Breve de Crítica de Arte, en cuyo seno se celebran los Salones de los Once y que cuenta en su pro-

³ PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Alcor, 1948, pp. 302-303.

yecto con mujeres artistas. Así se desprende de su obra *Mis salones: itinerario del Arte Moderno en España*⁴. En ella realiza un recorrido por los Salones de Otoño y de los Once celebrados hasta 1945. Entre sus páginas dedica varios capítulos a tres mujeres artistas: María Blanchard, cuya obra se expuso en el I Salón de los Once patrocinada por la académica Condesa del Campo de Alange, Rosario de Velasco y Olga Sacharoff, ambas presentes en el II Salón de los Once, en 1944. D'Ors se detiene, con su característica prosa, en elementos biográficos pero también estéticos y técnicos de su producción. Llama la atención su tratamiento, prácticamente equitativo respecto a los artistas hombres, sobre todo teniendo en cuenta la fuerza que los valores conservadores tienen en estos momentos en España. Pero sobre todo sorprenden las palabras que podemos leer al llegar al epígrafe dedicado a Rosario de Velasco:

«Muchas veces se me ha presentado como un problema el porqué la historia del arte no dispone para ninguna de sus cumbres de gloria de un nombre de mujer. Los fastos de la poesía mencionan cierto número de creaciones memorables de femenina minerva, desde las canciones de Safo hasta las sagas de Selma Lagerlof; el saber científico recuerda a Hiparía, a la marquesa de Châtelet, a la señora Curie —de la cual no sabemos si exactamente inventó aquella fórmula atenuada del «principio de razón suficiente», que se encuentra en el prólogo de las obras de su marido—... ¿Por qué, pues, en aquel otro capítulo debemos contentarnos con saltar de los ojos de una vaca de Rosa Bonheur o los de gacela de madame Vigée-Lebrun o a los de su niña, que también está muy guapa?... Enemigo como soy de los determinismos sobre fundamentos materiales, prefiero aquí pensar que no se trata de una *constante* histórica, sino de un fenómeno *histórico*. Sin mas explicación que la pura contingencia, con apertura de esperanzas a que, algún día, las cosas ocurran de otro modo. A este día nos pareció, de pronto, llegar cuando, con entrada de caballo siciliano, que no de cebra circense, se presentó Rosario de Velasco en los oficiales certámenes; y allí fue cosa, ya no de coser y cantar, sino de llegar, ver y vencer, lo de ganarse todos los triunfos y arramblar con los mejores lauros»⁵.

Resulta un discurso de lo más alentador y como puede apreciarse al profundizar en las publicaciones, muy alejado de sus coetáneos. Tampoco hay que olvidar que Rosario de Velasco forma parte de la España victoriosa tras la guerra. Finaliza el capítulo con su habitual sarcasmo que bien podría orientarse hacia un pensamiento contradictorio: «...esta es la salvación del arte de Rosario de Velasco. Y, a la vez, el renacimiento de la esperanza genérica de que una fuerte vocación de humanismo permite alguna vez la aparición de pintoras, que no deban ya encantarnos con el prestigio equívoco de la psicología de las nenas ni de la psicología de las vacas»⁶. Desconocemos si es verdadera falta de

⁴ Ors, Eugenio d', *Mis salones: itinerario del Arte Moderno en España*. Madrid, Aguilar, 1945.

⁵ Ors, Eugenio d', *op. cit.* pp. 286-287.

⁶ Ors, Eugenio d', *op. cit.* pp. 290-293.

vocación la no aparición de pintoras, lo que está claro es que la psicología de los ojitos de las nenas o de las vacas ha sido un recurso muy extendido entre la clase artística, invariablemente tanto en hombres como en mujeres. Más ha dependido de modas o tendencias.

La historiografía artística continúa en una línea constante hasta la llegada de la apertura. En los años sesenta y setenta el cambio social se refleja en muchos ámbitos, entre ellos en las publicaciones, en las que pueden verse numerosos nombres de artistas que habían, hasta el momento, pasado desapercibidas. Pero aunque el número aumenta, muchos autores continúan utilizando calificativos «femeninos» para referirse al arte realizado por mujeres, adjetivaciones trampa que las engloba en un colectivo que ansía pero no consigue integrarse. Coincide este período con los primeros estudios y reflexiones sobre la producción artística de posguerra, en los que las creadoras comienzan a hacerse un hueco. Hueco que paradójicamente disminuye con la llegada de la democracia y los estudios más pormenorizados y generalistas sobre el arte del siglo xx español, en los que la mujer artista retorna a un, ya no segundo plano, sino a una mera anécdota.

Resulta desalentador que tras numerosos estudios realizados, todavía hoy en día las mujeres artistas ocupen espacios anecdóticos en la Historia del Arte. Griselda Pollock escribe:

«El estudio histórico de las mujeres artistas es una necesidad de primer orden ya que su actividad ha sido constantemente ignorada en lo que denominamos historia del arte. Tenemos que refutar la mentira de que no ha habido mujeres artistas o de que las mujeres artistas conocidas son siempre de segundo orden porque su huella se halla marcada por la huella indeleble de su feminidad»⁷.

En el arte realizado por mujeres parece dominar un aura especial, que dota a estilo, técnica y tema un carácter particularmente «femenino», sensible. Esta visión se ve enfatizada en generaciones de artistas como la correspondiente a la posguerra española, en la que la vuelta a los valores más conservadores arrincona a la mujer a un papel secundario, anónimo y esencialmente femenino, como esposa y madre. M.^a Carmen García-Nieto escribe:

«El Estado franquista se generó y desarrolló en una guerra. Fue un Estado dictatorial, basado en principios ideológicos, no sólo conservadores sino reaccionarios: autoridad y jerarquía, que implicaban dominación y subordinación. Fue, de este modo, un estado patriarcal y androcéntrico en el que prevaleció un sistema de género masculino con profunda incidencia en las relaciones sociales. En él, las mujeres fueron utilizadas como pieza clave para su política de dominio social

⁷ POLLOCK, G., *Vision and difference: femininity, feminism and histories of art*. London, Routledge, 1993. p. 55. Cita extraída de MAYAYO, P., *Historias del arte, historias de mujeres*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2003, p. 51.



Figura 2: Menchu Gal, *Retrato de mi hermana Mercedes Gal*, 1939 (imagen extraída del catálogo de la exposición *Menchu Gal*, organizada por Kutxa-Caja Guipúzcoa San Sebastián, 1992).

y económico. Para ello, apoyándose en la Iglesia y la Sección Femenina, produjo una legislación, mediante la cual creó un modelo de mujer *esposa* y *madre* que se perpetuó a lo largo de toda la dictadura⁸.

Con la llegada de la posguerra se rompe con el avance educacional que se había alcanzado durante la II República. Se entremezclan influencias pasadas con el nuevo modelo de mujer, constituido y de obligado cumplimiento, impuesto por el primer franquismo. Sus consecuencias en el plano de las mujeres artistas son demoledoras. La salida de la mujer de la esfera privada orquestada previamente durante las primeras décadas del siglo había permitido a las artistas adquirir experiencias del exterior, de ámbitos hasta el momento inusuales para la mayoría, en definitiva de los ámbitos en los que el hombre había sido el único inquilino. En igualdad de experiencias igualdad de resultados y así

⁸ GARCÍA-NIETO PARÍS, M.^a C., «Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista», en DUBY, G. y PERROT, M., *Historia de las mujeres*, El siglo XX, vol. 5. Madrid, Taurus, 2003. p. 724.



Figura 3: Delhy Tejero, *María Dolores*, 1955 (imagen extraída del catálogo de la exposición antológica *Delhy Tejero: una muchacha y una maleta*, celebrada por la Diputación de Zamora, 1998-1999).

se puede comprobar en importantes artistas como María Blanchard, a la que se le atribuye incluso una mano o estilo «masculino», al no comprender su altísima calidad artística. No obstante siempre quedan las aportaciones biográficas para tachar a una artista de rara e inusual. En María Blanchard se da una inhabitual situación, pues críticos e historiadores del arte han reconocido su obra, aunque en ocasiones, su biografía ocupa más páginas que su plástica. Si bien es cierto que su condición de mujer y tullida determinó toda su vida y obra, en casos similares que protagonizados por artistas hombres —a nuestra memoria acuden nombres como Toulouse Lautrec— su biografía nunca se ha impuesto a su obra.

Principalmente, el supuesto estilo femenino se fundamenta en el tratamiento de temas y estilos específicos. No resulta complicado analizar si esta afirmación es cierta, simplemente reflexionar sobre los modos y los asuntos tratados por sus compañeros masculinos nos daría la respuesta.

Tras el análisis de la obra y trayectoria de las artistas que trabajaron durante este período se distinguen dos generaciones. Por una parte la que se sitúa en la década de los años cuarenta y que engloba a las artistas que trabajan ya antes de la guerra o que durante ésta alcanzan la madurez. Por otra parte la segunda generación, que se sitúa en la década siguiente y que engloba esa generación intermedia que alcanza la juventud en la posguerra y comienza a exponer en los cincuenta. Sin embargo, la subdivisión entre ambas generaciones no es tan estricta, ya que algunas creadoras se encuadran entre ambas. La diferencia estética entre las dos generaciones es evidente: la primera es heredera de las vanguardias y conocedora del arte internacional previo a la guerra, y la segunda refleja el nuevo estado de la sociedad y el arte de la plena dictadura franquista. Un arte que expresa la soledad consecuyente del aislamiento internacional y que desarrolla sus propias corrientes, enmarcadas fundamentalmente en una novedosa figuración y en una incipiente estética abstraizante.

Entre las componentes de la primera generación se sitúan los nombres de Menchu Gal, Olga Sacharoff, Rosario de Velasco, M.^a Paz Jiménez, Delhy Tejero, Julia Minguillón, María Girona, Isabel Pons, Carmen de Legísima o las aragonesas María Pilar Burges o Pilar Aranda. En su gran mayoría, cultivaron una corriente plenamente figurativa, aunque sus estilos fueron variados. El más academicista, adscrito sobre todo a las Exposiciones Nacionales, tiene sus mejores representantes en Carmen de Legísima y Julia Minguillón. A ellas se les atribuyen las mayores calificaciones «femeninas». Su factura se ve dotada de una sensibilidad especial que parece no estar presente en el caso de ninguno de sus compañeros, que igualmente incurren a las nacionales y cultivaban un academicismo en muchas ocasiones ñoño y pobre.

Por su parte Rosario de Velasco trabaja un tradicionalismo en cierto sentido más vanguardista. Determinados toques renovadores pueden rastreadse en su

obra, que al verse en muchos casos condicionada al soporte –trabaja tanto el lienzo como el muro– adopta una volumetría escultural y un trazo muy cezanniano. Rosario de Velasco obtiene el apoyo institucional del nuevo régimen y podría haberse erigido como uno de los valores de la nueva estética, aunque ésta no se configuró definitivamente como ha podido comprobarse más tarde, con figuras como Sáenz de Tejada.

A Delhy Tejero también se le encargan pinturas murales durante este período. De la misma forma, es una de las pocas mujeres artistas que ven como el Estado compra su obra con independencia de las Nacionales. Delhy Tejero fusiona diferentes corrientes en su pintura, que navega entre un surrealismo de corte muy miraniano, en ocasiones cercana al tubismo, cubismo y fauvismo. Esta fusión de referencias confluye en una rica mirada de formas y color que la dotan de un estilo completamente personal.

Olga Sacharoff por su parte constituye un caso excepcional, su contacto con las vanguardias hacen de su figuración un alarde exquisito de pincel y color. Sus posiciones y movimientos podrían encuadrarse en un tardío impresionismo en ocasiones cercano a un sentimiento más expresionista. Las miradas de sus retratos fluyen desde la melancolía a la severidad, que aunque desde composiciones sosegadas, nos incitan al movimiento psicológico.

En cambio M.^a Paz Jiménez recorre un camino diferente, si bien es cierto que bebe igualmente de las vanguardias. El estilo que desarrolla posteriormente a la guerra se ha definido como un «surrealismo esotérico» en el que difusas formas juegan con el espacio pictórico. A mediados de la década estas formas toman corporeidad, incluso geometrización, influenciada por el contexto vasco y que convergen, a finales de los cuarenta, en obras muy cercanas a la abstracción, que la configurarán como uno de los primeros valores informalistas vascos de los cincuenta.

Menchu Gal, una de las mejores artistas españolas del siglo xx y adscrita a la figuración madrileña, trabaja a partir de mediados de la década un paisaje de influencia cezanniana y colorido muy *fauve* que va suavizándose con los años. Configura espacios recortados y sinuosos a la vez, en los que la naturaleza y la luz se fusionan en una suerte de baile cromático en el que la mancha se convierte en forma y la forma en espacio.

De igual modo, destacable es el caso María Girona, perteneciente a la generación intermedia de artistas que comienzan a trabajar con el surgimiento de los grupos plásticos de finales de los cuarenta. Su juventud y formación, en gran parte autodidacta, la dotan de un estilo en el que las vanguardias internacionales ya no son tan patentes. Se evidencia el paso que la plástica española va a dar inmediatamente. Las referencias interiores van a configurar un nuevo estilo



Figura 4: Menchu Gal, *Interior castellano con figura*, 1949 (imagen extraída del catálogo de la exposición *Menchu Gal*, organizada por Kutxa-Caja Guipúzcoa San Sebastián, 1992).

en el que se fraguará tanto una nueva figuración, como los movimientos abstractos desarrollados en España.

Todas las artistas pertenecientes a la primera generación cultivaron por separado el amplio espectro de las vertientes de una figuración a la que nadie escapó durante los años cuarenta en España. Una figuración que en muchos artistas se ha venido a identificar como magistral en su contexto o como pieza clave en el progreso artístico, pero que en el caso de las mujeres artistas se ha resumido de un plumazo como figuración ñoña, femenina y sentimental.

Por su parte los años cincuenta constituyen el inicio de la paulatina recuperación de la plástica española y sus estructuras. Y si los cuarenta son fundamentalmente figurativos, en cuya nómina trabajan artistas formados en la preguerra, la nueva década trae aires abstractos y postsurrealistas, con obra de creadores que habían vivido la guerra en su niñez, por lo que la herida era menor y las ansias de renovación mayores. Las mujeres artistas participaron de

los cambios que se sucedieron hasta 1957, fecha en que se sitúa la verdadera ruptura y conclusión de la posguerra. Cambios que fueron posibles gracias al incipiente apoyo del Estado, a través de iniciativas como las Bienales Hispanoamericanas, y fundamentalmente por la labor renovadora de grupos artísticos, galerías y salas privadas.

Entre las componentes de la segunda generación encontramos numerosos nombres encuadrados en diferentes núcleos geográficos, destacan entre ellas Emilia Xargay, María Girona, Esther Boix, Montserrat Gudiol, M.^a Antonia Dans, Elvireta Escobio, Jacinta Gil, Juana Francés, Carmen Laffon, Pepi Sánchez, etc., cuya lista podríamos engrosar considerablemente. Precisamente llama la atención el aumento en la nómina artística de mujeres, así como su participación en muestras colectivas y de exposiciones individuales dedicadas a su obra. Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, las Bienales Hispanoamericanas, las colectivas dedicadas a los nuevos lenguajes no-figurativos, las propuestas de las galerías de las principales ciudades y los grupos surgidos durante esta década, cuentan con la presencia de mujeres artistas pertenecientes tanto a la primera generación, ya asentadas, como a la segunda. Y su trabajo resulta fundamental para las siguientes generaciones de mujeres artistas, ya que abren las puertas de un difícil y constreñido mundo.

Tras revisar la presencia de mujeres artistas en el panorama expositivo que se desarrolla durante lo que hemos denominado la segunda generación de posguerra, puede dar la impresión de un gran volumen de trabajo y consideración por parte del ámbito cultural, instituciones y galerías. Pero constituye un mero espejismo. El repaso realizado por Pilar Muñoz⁹ sobre la presencia de mujeres artistas durante la década de los cincuenta en la capital española arroja luz sobre este punto. Si se compara la presencia masculina a la femenina, ésta última continúa siendo ridícula, y si bien es cierto que su participación aumenta considerablemente durante los años cincuenta, nunca llega a equipararse a la de sus compañeros, alcanzando cotas realmente exiguas.

No obstante es innegable el aumento de creadoras durante esta década. Una cierta normalización en el panorama educativo y cultural comienza a fraguarse, lo que permite a muchos jóvenes acceder al mundo del arte. Asimismo, los años cincuenta constituyen la década en que los lenguajes plásticos se desarrollan en nuestro país, estableciendo cierta comunicación con el arte previo a la guerra, configurándose un estilo propio. La nueva figuración y las corrientes no figurativas van a permitir expresarse a muchos artistas jóvenes. Y esta expresión resulta igual tanto para hombres como para mujeres. De igual forma unos y otros cultivan figuración

⁹ Basándose en los datos recopilados por Paloma Alarcó para el catálogo *Del Surrealismo al informalismo. Arte de los años 50 en Madrid* de 1991, Pilar Muñoz realiza un análisis porcentual de la presencia de mujeres en las galerías madrileñas, en MUÑOZ LÓPEZ, P., *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*. Madrid, Síntesis, 2003, pp. 284-289.

y abstracción, postsurrealismo, neocubismo, pintura matérica, expresionismo y un largo etcétera, tal y como se desprende al acercarnos a sus producciones y biografías. Estilísticamente no puede hablarse de una tendencia femenina, los lenguajes tratados por cada uno de los y las artistas se atienen a experiencias personales, influencias e inquietudes particulares, lo que permite encuadrarlos en corrientes plásticas pero siempre desde la individualidad de cada uno.

Ya hemos podido observar que todas las artistas cultivaron uno u otro estilo o corriente estética, lo que hace que nos cuestionemos por qué continúa hablándose de un arte femenino y si acaso son los temas tratados por dichas creadoras los que reforzaron esta idea. Analicemos entonces cuáles fueron los asuntos que preocuparon a las artistas de posguerra. Tanto unas como otras cultivaron en líneas generales el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta y la temática religiosa. Y fueron temas que igualmente trataron sus compañeros.

Los retratos que realizan las encuadran para muchos autores dentro de corrientes intimistas. Pero esta afirmación no tiene en cuenta que los retratos de posguerra o bien son oficiales, protagonizados por importantes figuras de la política o la sociedad, o bien son «íntimos», ya que se circunscriben a la esfera privada, y tanto mujeres como hombres artistas los van a tratar. Asimismo también cultivan el autorretrato, y lo hacen mostrándose como lo que son, artistas. Excelentes obras como el autorretrato de María Paz Jiménez nos lo confirman. Omar Calabrese reflexiona sobre este punto refiriéndose a un artículo de René Payant¹⁰:

«En *Picturalité et autoportrait: la fiction de l'autobiographie*, Payant toma en consideración los autorretratos de pintoras manieristas, a partir del de Sofonisba Anguisola de 1554. Payant nota un particular que los distingue de los de los artistas. Mientras éstos se autorrepresentan en períodos habitualmente de madurez de la carrera, los autorretratos femeninos son, en cambio, estadísticamente, las *primeras* obras de su pintura. ¿Por qué razón? Evidentemente el motivo se encontrará en unas normas particulares del autorretrato y en el gesto de ruptura relativo a él. Payant encuentra un motivo en el hecho de que en la historia de la pintura el autorretrato significa una toma de conciencia del artista sobre su propio arte, del hecho de ser *artista* y no *artesano*. Para que esa toma de conciencia pueda darse, es necesario que el artista haya logrado fama de artista, es decir, no sólo que se haya autoafirmado, sino que también sea reconocido y esté afirmado socialmente como artista. Este no es el caso de las mujeres pintoras, que no reciben sino una educación artística, pero no la sanción de ser artistas. De aquí el gesto de ruptura: la necesidad de presentarse como artistas desde el hecho mismo de la decisión de hacer obras de arte. El autorretrato asume, de esta manera, el carácter de una reivindicación y de una legitimación de lo artístico»¹¹.

¹⁰ PAYANT, R., «Picturalité et autoportrait: la fiction de l'autobiographie», *Degrés*, 1981, pp. 26-27.

¹¹ CALABRESE, O., *El lenguaje del arte*. Barcelona, Instrumentos Paidós, 1987, p. 241.



Figura 5: María Paz Jiménez, *Autorretrato*, 1950-1952 (imagen extraída del catálogo de exposición *María Paz Jiménez*, organizada por la Diputación Foral de Guipúzcoa, 2000).

Esta referencia podría aclarar las diferencias entre un arte realizado por mujeres en el que reivindican su papel como mujeres y como artistas –derivando en posicionamientos políticos y feministas, sobre todo en décadas inmediatas a la posguerra– y un «arte femenino» por definición en el que el estilo o el tema marca la diferencia, puesto que las divergencias estilísticas entre un autorretrato masculino y uno femenino son inexistentes o tan numerosas como pueden llegar a diferenciarse un individuo de otro, independientemente de su sexo.

Del paisaje se podría decir lo mismo, grandes paisajistas ha dado la historia del arte y a ninguno se le ha referido ese carácter sensiblero que parecen tener los realizados por mujeres. Menchu Gal pertenece a la Escuela de Madrid, colectivo de paisajistas en los que globalmente se ha querido ver una forma de retratar la sociedad de posguerra a través de la plasmación de los áridos campos de castilla, pero el análisis, cuando se dedica individualmente a la artista,

nunca trasciende a semejante envergadura. Por su parte, en relación a las obras religiosas puede verse en la obra de mujeres una dulzura especial, cuasiangelical, una forma de retratar la divinidad diferente a la de los hombres. No se tiene en cuenta que quizás esta visión es producto de una educación religiosa recibida desde niñas y no por una excepcional sensibilidad.

Finalmente cabe analizar el bodegón o naturaleza muerta, en el que encontraríamos las famosas flores siempre delicadas que típicamente las mujeres pintan. Ya lo escribía en 1860 Léon Legrange: «Y que la mujer se emplee en aquellos tipos de arte que siempre ha preferido, como el pastel, los retratos y las miniaturas. O la pintura de flores, esos prodigios de gracia y frescor que sólo pueden competir con la gracia y el frescor de las propias mujeres»¹². Esta visión sobre el arte destinado a mujeres y su estilo no está muy alejada de la esgrimida por muchos autores de la época. El bodegón de autoría femenina no podía ser de otro modo, y aunque muchas de las artistas de posguerra lo cultivaron, no se erige la pintura de flores como un estilo o tema «femenino», pues nadie se atrevería a calificar como tal a los *Girasoles* de Van Gogh o a un bodegón de Sánchez Cotán.

Linda Nochlin afirma:

«En el siglo xx, la pintura de las mujeres alcanza tal grado de diversidad que parece vano, si no imposible, hablar de «estilo femenino» o de «sensibilidad femenina» [...] Pero al desmitificar la teorías esencialistas sobre las tendencias «naturales» de la mujer dentro del arte, no afirmamos que el hecho de ser mujer sea ajeno a la creación artística [...] como el hecho de ser americana, de ser pobre o de haber nacido en 1900»¹³.

Debe normalizarse la presencia de mujeres en todos los ámbitos sin marginar el resultado de su trabajo por la mano que lo ha ejecutado, tachándolo de femenino y excluyéndolo de las pautas planteadas a priori por las estructuras patriarcales occidentales. La formación y la sociedad vienen a ser las mismas para hombres y mujeres, por lo que los resultados de cualquier ejercicio intelectual deben ser similares. No por ello desprenderse iguales, pues los sujetos son diferentes con a su vez diferentes identidades y nunca individuos sujetos a un género determinado. Si las mujeres engrosan la nómina artística paritariamente, podrá romperse con las antiguas estructuras masculinas-occidentales, para conjugar nuevos modelos en los que el género, la raza o la procedencia se diluyan para dejar paso al sujeto individual.

¹² Cita extraída de CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992, p. 35.

¹³ Cita extraída de PORQUERES, B., *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid, Horas y horas, 1994. p. 76; y perteneciente a HARRIS, A. S. y NOCHLIN, L., *Women Artist: 1550-1950*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1976.