

Qué hace una chica como tú en un sitio como éste. María Luisa Caturla entre zurbaranes *

What's a girl like you doing in a place like this?
María Luisa Caturla among zurbaranes

Patricia García-Montón González

Universidad Complutense de Madrid
pattyg_monton@hotmail.com

Recibido el 3 de noviembre de 2016

Aceptado el 4 de noviembre de 2018

[1134-6396(2019)26:1; 185-220]

<http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v26i1.5302>

RESUMEN

En 1958 la revista ilustrada *Blanco y Negro* publicó un reportaje sobre María Luisa Caturla. Según Mercedes Formica, quien lo firmaba, esta historiadora del arte merecía ocupar un lugar destacado en su *Galería de mujeres interesantes*. Y no le faltaba razón. Investigadora infatigable, su carrera arrancó con el estímulo intelectual de Ortega y Gasset, creció gracias a sus amistades, entre las que se encontraban la condesa de Campo Alange o la académica Mercedes Gaibrois, hasta sobresalir en un mundo, el de la Historia del Arte durante el franquismo, copado por hombres. Sin embargo hoy, cuando reconstruimos el devenir de la disciplina, echamos en falta su nombre. Es por esto que nuestro objetivo es profundizar en su trayectoria a través de la relación epistolar que mantuvo con el que fue su “padrino literario”, Francisco Javier Sánchez Cantón, y con ello hacerlo también en la historiografía y el sistema del arte de aquellos años.

Palabras clave: Historia de la Historiografía. España. Historia del Arte. Franquismo. Mujeres.

ABSTRACT

In 1958 an article about María Luisa Caturla was published in *Blanco y Negro* magazine. According to Mercedes Formica, the author of that text, this art historian deserved a place in the section *Gallery of interesting women*, because she was a remarkable researcher. Caturla's career began with

* Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a la ayuda predoctoral FPU, concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Una primera versión fue presentada en el *xviii Coloquio Internacional de AEIHM. Autoridad, poder e influencia: Mujeres que hacen Historia*, Zaragoza, 19 al 21 de octubre de 2016. Mi agradecimiento al personal del Archivo del Museo de Pontevedra, especialmente a la generosa ayuda de María Jesús Fortés Alén, a la familia de María Luisa Caturla y a los herederos de la condesa de Campo Alange.

the intellectual encouragement of Ortega y Gasset and grew thanks to her friends, among others the Countess of Campo Alange and the academic Mercedes Gaibrois, until she managed to stand out in the History of Art during the Francoism, a world taken over by men in that period. Nowadays, however, when we look back to the history of historiography, we often do not find her name. The goal of this paper is to review her career through the correspondence with her “literary godfather”, Francisco Javier Sánchez Cantón, and therefore to delve into the system of art during those years.

Key words: History of Historiography. Spain. History of Art. Francoism. Women.

SUMARIO

1.—“¡No hay más que un Sánchez Cantón!”. 2.—Rara avis en la historiografía del arte español. 3.—Deleitarse en mirar. 4.—Una intrusa sin disfraz. 5.—Bibliografía.

La Historia es un sistema —el sistema de las relaciones humanas, que forman una cadena inexorable y única—. De aquí que nada pueda estar verdaderamente claro en Historia mientras no está toda ella clara.

J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema* (1935)

A Miguel

“No sé por qué tanta sorpresa ante la foto”, respondía la historiadora del arte Eva Fernández del Campo a una encuesta de Peio H. Riaño para *El Español* en 2016. En ella aparecían, entre otros, Miguel Zugaza, director del Museo del Prado, y Manuel Borja-Villel, el del Reina Sofía, reunidos con razón de la firma del acuerdo que establecería de forma definitiva el reparto de las colecciones entre ambas instituciones. “Ya sabíamos hace mucho”, añadía, “que todo lo relacionado con la autoridad está cargado de testosterona y que, aunque en el mundo de la Historia del Arte hay más mujeres que hombres, los que ostentan los cargos de poder son mayoritariamente ellos”¹. La fotografía era el techo de cristal hecho imagen y un fiel reflejo de la disciplina hoy. Cualquiera diría, visto el panorama, que la exposición abierta en el Museo Reina Sofía entonces, *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, había sido comisariada por una mujer, María Dolores Jiménez-Blanco, quien, además, al poner ejemplos de historiadores que desarrollaron su actividad durante el franquismo y que fueron fundamentales para las siguientes generaciones, citaba a otra, María Luisa Caturla (fig. 1)²; nombre que

1. RIAÑO, Peio H.: “Las mujeres no pintan nada en la foto de la cúpula del arte español”, *El Español*, 19-III-2016. http://www.elespanol.com/cultura/arte/20160318/110489247_0.html, consultado el 20/03/2016.

2. JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (comp.): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, cat. exp. Madrid, MNCARS, 2016, p. 39.



Fig. 1. María Luisa Caturla en uno de sus viajes a Norteamérica, que realizó en otoño de 1950 y a principios de 1954, respectivamente. Blackstone Studios, New York. Foto: Cortesía de la familia de la historiadora.

también apareció en la intervención de la catedrática Jesusa Vega en el seminario celebrado con razón de la muestra³.

“Cuando inicié mis estudios universitarios de historia del arte, hacia mediados de la década de 1980”, escribía Patricia Mayayo hace más de diez años, “hubo un par de ‘detalles’ que enseguida llamaron mi atención”. Uno de ellos era que no había nombres de historiadoras en las bibliografías. “¿De verdad —se preguntaba Mayayo— eran tan pocas las estudiosas de la historia del arte que habían hecho contribuciones valiosas a la disciplina? ¿Me esperaba a mí también la invisibilidad profesional?”⁴. Su tesis acabaría siendo dirigida obviamente por un hombre, el recordado Juan Antonio Ramírez. Un hombre que, sin embargo, desafió el discurso estereotipado de la tradición académica compartiendo sus inquietudes a través de un áter ego femenino. ¿Qué podía haber más subversivo que una voz de mujer

3. Ciclo de Conferencias *Fieramente humanos. Estudios culturales sobre los años cuarenta*. MNCARS, 10 de mayo-14 de junio, 2016.

4. MAYAYO, Patricia: *Historia de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003, pp. 11-13.

para hablar de los enemigos de ese sistema lleno de “fallas (y fallos)” que era el de la Historia del Arte en España? Clavelinda Fuster nació de la pluma de Ramírez para ser verso libre y crítico contra aquel “ecosistema” del arte. Su creador, recordemos, había publicado *El cómic femenino en España* (1975), que se convirtió en uno de los primeros estudios que podríamos denominar “feministas” de nuestra disciplina. Ahora bien, no había sido el único. Ya el primer catedrático de Historia del Arte en España, Elías Tormo, nada menos que en 1911, se había preocupado por *La condición de la mujer en nuestra sociedad moderna*, y lo hizo antes de que una de las primeras críticas de arte, Margarita Nelken, se plantease siquiera su posible desarrollo. Y hablando de ir a contracorriente del sistema, tampoco Juan Antonio Gaya Nuño se olvidó de las mujeres al escribir su pionera *Historia de la crítica de arte en España* (1975). Aquí incluyó a María Elena Gómez-Moreno y, por supuesto, a Caturla⁵. Pero, si bien la primera siempre ha sido recordada (a lo que ha contribuido, sin lugar a dudas, disfrutar de un apellido con tradición en las Humanidades), la segunda ha sido una figura de algún modo ausente por norma en las revisiones historiográficas posteriores.

A este hecho hay que añadir que, hasta no hace mucho, cuando se hablaba de la actividad intelectual en la España franquista y, más exactamente, en la inmediata posguerra, había sobrevivido la idea de que hubo un “páramo cultural”. Lo que, unido a la impresión que se tenía de la mujer durante aquel periodo, dejaba una imagen desoladora; al menos hasta que Julián Marías removi6 conciencias. En 1978, se preguntó dónde quedaban los innumerables libros de Lafuente Ferrari, Camón, Gaya Nuño, Sánchez Cantón, Angulo, Caturla o Gómez-Moreno hija. ¿Por qué ese silencio sobre aquella “vegetación” que brotó “en el clima más inhóspito”?⁶ Es por todo esto por lo que pensamos que Caturla necesitaba de algún modo ser rescatada: “por ser única en su generación”, como escribió en su tesis Estrella de Diego, la última académica de número de San Fernando⁷.

De Caturla conocemos más de lo que revela el único reportaje que se le dedicó en *Blanco y Negro* gracias a un artículo de Molins, publicado en 2012 en la revista *Desacuerdos*. La autora relacionaba aquí a Caturla con otras mujeres que sobresalieron durante la posguerra debido a su desarrollo profesional en relación

5. Véase VILLA, Rocío de la: “Críticas y crítica de arte desde la perspectiva de género”. En *Mujeres en el sistema del arte en España*. Madrid, Exit, 2012, pp. 116-127.

6. MARÍAS, Julián: “La vegetación del páramo”, *La Vanguardia Española*, 19-XI-1976, p. 7. Véase MAINER, José-Carlos: “Clavileño (1950-1957): cultura de Estado bajo el franquismo”. *Bulletin Hispanique*, 2 (2002), 941-963.

7. DIEGO, Estrella de: “Feminismo, ‘queer’, género, ‘post’, revisionismo...: o todo lo contrario. Ser —o no ser— historiador/a del arte feminista en el Estado Español”. En JOHNSON, Roberta y ZUBIAURRE, Maite (eds.): *Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)*. Madrid, Cátedra; Universitat de València, 2012, p. 618. Su tesis doctoral, leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1986, la dedicó al estudio de *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX. Mujeres pintoras en Madrid, 1868-1910*.

con el mundo del arte. Toda ellas habían experimentado la libertad de la Segunda República, pero se expresaron en medios y tiempos distintos. “Creo que la gran aportación de las mujeres de la década de los treinta”, concluía Molins, “fue la creación de una nueva iconografía, y la de las mujeres de la posguerra la de una nueva voz”⁸. Es por esto que, primero, subrayaremos brevemente algunos aspectos de la vida de Caturla en los años previos a la Guerra Civil para después profundizar en la Caturla que emergió tras el conflicto, la historiadora del arte.

Casada con el empresario alemán Kuno Kocherthaler, el matrimonio era ya durante los años diez un referente de la sociedad culta madrileña. Por parentescos de su marido, llegó a hacer de anfitriona de Albert y Elsa Einstein cuando el matrimonio visitó la capital en 1923⁹. De su formación inicial sabemos que estudió Historia del Arte en Múnich con Heinrich Wölfflin y que “de joven estudiaba mucho cerámicas y tejidos”¹⁰. Antes de la guerra, había formado parte del Taller de encaje, una de las iniciativas pedagógicas surgidas en el marco liberal y burgués de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), fundado en 1915 y presidido por Emilia Pardo Bazán, y del que María Luisa fue secretaria. Con un marcado carácter profesional, este centro propició el surgimiento de un nuevo tipo de mujer, incorporada al trabajo y a los estudios, de vida activa y de proyección social creciente¹¹.

En la misma dirección se inscribía la Residencia de Señoritas, creada por la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) en Madrid, para albergar a las mujeres que venían a la capital a estudiar. Sin embargo, no se limitó a elegante casa de huéspedes, sino que proporcionaba medios de cultivo intelectual. La actividad cultural y social, dirigida por María de Maeztu, fue muy destacada en los años 20 y durante la Segunda República. Fue escenario de conferencias, veladas y cursos de primer nivel, sin parangón con ninguna otra institución para mujeres. Entre los prestigiosos ponentes que se invitaron estuvo Caturla, que impartió un ciclo de conferencias titulado “Arte autónomo” en 1931. Pero además, las residentes tuvieron la oportunidad de asistir a disertaciones de intelectuales organizadas por la Sociedad de Cursos y Conferencias, creada a instancias del director de la Residencia de Estudiantes, Alberto Jiménez Fraud, y de la que Caturla fue también secretaria¹².

8. MOLINS, Patricia: “La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil”. *Desacuerdos*, 7 (2012), 67, véase pp. 80-86.

9. GLICK, Thomas F.: *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*. Madrid, CSIC, 2005, pp. 109-115, 373-374.

10. Museo de Pontevedra, Fondo Sánchez Cantón (MP, FSC), 108-64, Carta de María Luisa Caturla a Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid, 26-VIII-1952. Todas las cartas de este archivo que se citan tienen por remitente y destinatario las mismas personas, siendo todas ellas, por lo tanto, escritas por Caturla. Es por esto que, en adelante, no se volverá a especificar esta información.

11. PÉREZ-VILLANUEVA, Isabel: *La Residencia de Estudiantes 1910-1936. Grupo universitario y Residencia de Señoritas*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990, pp. 224-225.

12. VÁZQUEZ, Raquel: *Mujeres y educación en la España Contemporánea. La Institución*

María Luisa tuvo también la suerte de vivir la inauguración de la nueva Facultad de Filosofía y Letras en 1933 —esa de las muchas universitarias—, que impulsó el gobierno de la Segunda República¹³. Aunque, sin duda, lo que más le marcó en estos años fue su “amistad de tipo intelectual” con José Ortega y Gasset, de la que disfrutó casi toda su vida. “Siempre sintió mi padre”, contaría de Ortega su hija Soledad, “la atracción y el entusiasmo por la mujer culta”. Y “pocos hombres —concluiría— ha habido en España que hayan animado más a las mujeres a cultivar su mente y su espíritu, a estudiar, a valerse por sí mismas”¹⁴.

1.— “¡No hay más que un Sánchez Cantón!”

Diciembre de 1934. La primera carta. Un pésame a su distinguido amigo, el subdirector del Museo del Prado, Francisco Javier Sánchez Cantón (fig. 2). Su padre, el ilustre catedrático Javier Sánchez Cervella, había fallecido. Ella firmaba todavía como señora de Kocherthaler y se declaraba “aficionada a las cosas de arte”¹⁵. Al terminar la Guerra Civil llegaron nuevas noticias. “Con grandísima alegría”, le escribía en abril de 1939, había visto su nombre en los periódicos. Esto implicaba que estaba “¡sano y salvo!”. María Luisa había estado pendiente de su paradero, sobre todo “conociendo su adhesión y entusiasmo por la causa de Franco”. Días antes había escrito precisamente al marqués de Lozoya por *su* Verónica, la versión de El Greco que pertenecía a su colección, por “si en su tarea de recuperación artística tropezaba algún día con ella”. Su casa en la calle Fortuny 45, la misma en la que había vivido su madre, quedó intacta después del conflicto y allí, tras regresar de su exilio en Suiza, pasaría el resto de su vida. Sus tres hijos ya habían vuelto, sanos y salvos también, después de participar en el bando

Libre de y la Residencia de Señoritas de Madrid. Madrid, Akal, 2012, pp. 233-247. Véase también el catálogo de la exposición con motivo del aniversario de su fundación, CUEVA, Almudena y MÁRQUEZ, Margarita (coms.): *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, cat. exp., Madrid, Residencia de Estudiantes, 2015.

13. Véase RODRÍGUEZ, Carolina: “Las universitarias”. En LÓPEZ-RÍOS, Santiago y GONZÁLEZ, Juan Antonio (coords.): *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Ayuntamiento de Madrid; Fundación Cultural COAM-EA; Ediciones de Arquitectura, 2008, pp. 426-441.

14. ORTEGA, Soledad: “Relato”. En *José Ortega y Gasset. Imágenes de una vida 1883-1955*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia; Fundación José Ortega y Gasset, 1983, pp. 35-36. De su relación se conserva correspondencia en la Fundación Ortega y Gasset-Marañón, recientemente presentada en el Congreso Internacional *Los epistolarios de Ortega y las redes culturales europeas y americanas*, 4-5 de febrero, 2016.

15. MP, FSC, 100-66, Madrid, 12-XII-1934; “Noticias necrológicas”, *ABC*, Madrid, 6-XII-1934, p. 45.



Fig. 2. Franciso Javier Sánchez Cantón, subdirector del Museo del Prado, hablando por la radio, Lisboa, 1943. Fondo Sánchez Cantón, Museo de Pontevedra.

nacional. Por lo que ahora María Luisa esperaba ver a Sánchez Cantón y ponerse al día sobre “las aventuras de los cuadros del Museo”¹⁶.

Así comienza una relación epistolar que duró cerca de cuatro décadas, casi una vida para muchos o un matrimonio demasiado largo para otros. Por lo tanto, su verdadera amistad surgió en la posguerra, y lo hizo a pesar de que él fue “un hombre tímido que parecía abroquelarse en la respetabilidad de sus cargos con una guardia defensiva, sin cultivar la sonrisa ni la amenidad”. Exigente consigo mismo, con un gran sentido del deber y una actitud concentrada y hermética, prudente, de palabras discretas y comedidas¹⁷, Sánchez Cantón puso idéntico celo en guardar la correspondencia que recibió. Cuantiosa la conservada hasta hoy. Sin embargo, con la única mujer que prácticamente se carteó fue con Caturla. De ella hay casi

16. MP, FSC, 101-63, Segovia, 30-IV-1939. Un mes después, le agradecía todo cuanto hizo por salvar la Verónica. MP, FSC, 101-63, Madrid, 20-V-1939.

17. Véase la descripción completa de LAFUENTE FERRARI, Enrique: “Don Francisco Javier Sánchez Cantón. In memoriam”, *Academia. Boletín de la RABASF*, 33 (1971), 17-19. Tenía “capacidad de emoción, pero no de expresión”, en opinión del propio Sánchez Cantón. MP, FSC, 102-21, Madrid, 19-VII-1941.

trescientas cartas. La otra excepción fue la escritora Elena Quiroga, pero no es comparable; ni en volumen ni en confianza.

“No te enfades conmigo; que estoy tan agobiada, que cualquier cosa me exaspera. Si el martes antes del ‘Correo Ballesteros’ quieres venir a tomar té aquí, me alegraría verte”, le escribía Caturla un día como cualquier otro de 1947¹⁸. Sin embargo, este detalle es más relevante de lo que parece. Porque aquí mencionaba una tertulia bastante significativa para conocer el ambiente en el que se movía parte de la intelectualidad madrileña de la posguerra y que, además, nos da una idea de cuál era el círculo de amistades de María Luisa. Hablamos de *Correo Erudito* (fig. 3), que había sido fundado en 1940 por la historiadora y académica Mercedes Gaibrois, esposa del también historiador Antonio Ballesteros. Retazos de aquellas reuniones, además, se recogieron en una publicación periódica homónima de poca tirada pero de prestigiosas firmas; entre otras, la de Caturla. Tenían lugar los atardeceres de cada martes en la residencia que el matrimonio Ballesteros tenía en el



Fig. 3. Miembros de la tertulia madrileña *Correo Erudito*, que se reunía en la casa del matrimonio Ballesteros. De izquierda a derecha, Francisco Javier Sánchez Cantón, Enrique Lafuente Ferrarí, Eugenio D’Ors, José Camón Aznar, Mercedes Gaibrois de Ballesteros, José María Cossío, el embajador de Argentina, Agustín G. Amezúa, la condesa de Campo Alange, el marqués de Lozoya, María Luisa García Gómez y Antonio de Marichalar. Foto: Herederos de la condesa del Campo de Alange.

18. MP, FSC, 105-18, Madrid, 24-V-1947. Lo menciona en más cartas, MP, FSC, 102-66, Madrid, Sábado 14, 1942; 103-57, Madrid, Martes 25 y Miércoles 19, 1944.

mismo edificio de la Academia. “Por aquel sofá, que no tribuna”, contaba uno de los tertulianos, José María de Cossío, habían desfilado y desde él habían hablado muy ilustres figuras de la ciencia histórica y de la vida social¹⁹. Presidida por el duque de Alba e integrada principalmente por académicos, a esta tertulia acudieron historiadores y críticos de arte como José Camón Aznar, Diego Angulo, Enrique Lafuente Ferrari, el marqués de Lozoya o Sánchez Cantón. Sólo un martes de cada mes iban señoras, con la única excepción de Gaibrois que no faltaba nunca. Entre ellas, las más asiduas fueron Teresa Ozores, marquesa de Casa Valdés, Carmen Muñoz, condesa de Yebes, María Laffitte, condesa de Campo Alange, y Caturla²⁰.

Salvo con Campo Alange, con el resto de las mujeres citadas Caturla había iniciado una amistad antes de la guerra, bien porque como ella fueron del círculo de Ortega, bien porque habían compartido una misma actividad cultural, o por ambas razones. También entre sus amistades estaba la escritora Elena Quiroga, una de las voces femeninas más importantes de la narrativa española de los años 50, Carmen Araoz, hija de Gregorio Marañón —siempre mencionada por el apellido del marido para diferenciarla—, la aristócrata Isabel Fernández-Villaverde, condesa del Valle de Orizaba —“Isabel Ori”— o la abogada y falangista Mercedes Formica. Como señala Molins, algunas fueron feministas explícitamente, dentro de un feminismo negociador, católico, antipatriarcal, pero no antifranquista; al menos no abiertamente²¹. Mientras que otras, como Caturla, lo fueron implícitamente. Todas ellas eran mujeres de la alta sociedad que decidieron profesionalizarse. Por eso cuando Caturla se iba de viaje en busca de zurbaranes decía bromeando: “avengo a pernoctar en sitios donde no iría ninguna de mis amigas con tal de recoger alguna información o de ver una vieja ciudad”²².

“Me hubiera gustado oír tu opinión acerca de las conferencias de Ors”, escribía Caturla a Sánchez Cantón en 1941, porque no sabía si era cosa de ella el que le hubiesen “resultado deshilvanadas y, a ratejos, absurdas”²³. Como a otros intelectuales, escritores o críticos de la época, Eugenio d’Ors les había invitado a formar parte de la Academia Breve de Crítica de Arte. Ambos colaboraron en el primer número de la revista *Santo y Seña*, pero en 1942 Caturla le confesaba a su amigo:

Ayer después de haberme excusado alegando mi falta de fe en la pintura actual, hablaron varios jóvenes artistas de talento y sentí vergüenza: me pareció haber estado poco generosa al negarme a ayudarles, y fue ello una de las cosas que me impulsaron a acceder al nuevo requerimiento para este jueves próximo...

19. COSSÍO, José María de: “Ecos de sociedad. ‘El Correo erudito’”, *ABC*, 27-III-1956, p. 32.

20. Véase LAFFITTE, María (Condesa de Campo Alange): *Mi atardecer entre dos mundos. Recuerdos y cavilaciones*. Barcelona, Planeta, 1983, pp. 107, 109-116.

21. MOLINS, Patricia: *op. cit.*, 2012, pp. 81-82.

22. MP, FSC, 109-85, Madrid, 12-IX-1954.

23. MP, FSC, 102-21, Segovia, Sábado, 1941.

[...]. Por otro lado, es probable que llegue a haber un día, si no es que lo hay ya, a pesar de las seguridades de Ors, un móvil mercante. En este caso, sería mejor no asistir el Jueves, para no comprometerme más.

A pesar de que ya había tomado su decisión, pidió consejo a Javier. “Ahí es nada... pensarás tú”, añadía²⁴. Finalmente, los dos se desmarcaron de la iniciativa de D’Ors, aduciendo que no tenían conocimientos de arte contemporáneo. Por otra parte, cabe decir que Fortuny 45 se convirtió en ocasiones en una prolongación improvisada de otras tertulias culturales, como la recién creada academia poética *Musa Musae* por Cossío en 1939, y de la que también formarían parte D’Ors o el escritor Antonio Marichalar, otra amistad del círculo de Ortega que Caturla conservaba. “Pasado mañana jueves vienen media docena de amigos, y Dionisio Ridruejo ha pensado decir algunas de sus poesías inéditas; también Agustín Foxá”, le hacía saber María Luisa a Sánchez Cantón, por si esa tarde tenía “un hueco”²⁵. De hecho, Caturla escribió en varias ocasiones artículos para el suplemento de arte de *Escorial*, revista falangista que había sido fundada precisamente por Ridruejo y Pedro Laín Entralgo.

A pesar de todas estas amistades, la más importante fue la de Javier que, entre la excitación de las primeras palabras y la admiración mutua, corrió veloz. Creció con los pasos iniciales de Caturla en la Historia del Arte durante los años 40 y se afianzó, como ella en su profesión, en las siguientes décadas; o al menos, eso nos revelan las cartas. Ella le admiraba como historiador y escritor, porque su estilo le resultaba “perfectamente natural, sin la menor afectación casticista”. “Tanto”, le dijo después de haber leído su “Gondomar”²⁶, “que casi te lo envidio ¡la otra prosa, en comparación, parece ‘adormecida!’”²⁷. Y es que Sánchez Cantón personificaba el rigor científico y la corrección que uno busca en sus inicios. Por eso se convirtió en su referencia, aunque el influjo intelectual de Ortega siempre estaría presente.

“Esto es ya lo último...” fue la frase más repetida por ella durante aquellos primeros años. Porque, fruto de la inseguridad del que se inicia en algo, le enviaba absolutamente todos sus textos. “Raya en manía. Si no examinas cada cuartilla, no me atrevo a dejarla salir”,²⁸ le confesaba. Prefería mil veces que la hiciese rabiarse “subrayando todo”. “Críticame sin piedad”, insistía, aunque su verdadero talón de Aquiles eran los títulos²⁹. No había vez que, desesperada, no le pidiese ayuda.

24. MP, FSC, 102-66, Segovia, Martes, 1942.

25. MP, FSC, 108-64, Madrid, 19-XI-1940.

26. *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, 1567-1626* (1935) fue su discurso de ingreso en la Academia de la Historia.

27. MP, FSC, 102-21, Madrid, Martes 25, 1941. Sus trabajos eran escrupulosos, atentos a los datos y los documentos, evitando toda libertad en el camino de las hipótesis, y se expresaba en un lenguaje correctísimo, cuidado, de estilo académico. LAFUENTE, Enrique: *op. cit.*, 1971, pp. 17-19.

28. MP, FSC, 102-66, Madrid, Sábado, 1942.

29. MP, FSC, 102-21, Madrid, Sábado y Viernes, 1941.

¡Son medio centenar...! Y mi apuro proviene del recuerdo de nuestra última conversación. Me decías que sueles escoger amigos que no te hablen nunca de cuanto roza tus quehaceres... ¡y yo vengo inundándote de cuartillas sobre temas de arte! Esto quiere decir, puesto que de buen grado vienes sufriendolo, que somos amigos no a través del Arte, sino “a pesar de él”³⁰.

Compartió con él cada pequeño logro o reconocimiento, y sin quererlo pronto se convirtió en su “ahijada literaria”. Comenzaron a pasar juntos mucho tiempo. Una comida, una merienda, disfrutar de un concierto o sencillamente ver cuadros en el Prado, aunque las obligaciones en el museo no siempre se lo permitiesen a él. Porque, aun viviendo en la calle Alfonso XII, número 42, es decir, a un paso del Prado, éste parecía más su casa³¹. Ella le devolvió todo el tiempo robado en dedicatorias y alusiones a lo largo de sus textos. Le debía hasta el respeto que Tormo, maestro de Sánchez Cantón, le profesó. “Ha venido dos veces a traerme cuanto tiene sobre Borgianni para que haga yo el libro. No puedo decirte cuánto me ha conmovido esa generosidad”, contaba a su amigo³². Tanta confianza y días compartidos pasaron factura. Surgieron comentarios. Ante las “incomodidades”, ella siempre creyó “en el camino directo y la palabra sincera”³³. “Como sabes”, le escribía en una carta de 1945, “no pude decidirme nunca a ‘rehacer mi vida’; y hoy me encuentro con hijos hombres que no me necesitan, y por lo demás sin familia. Esto hace que pueda dedicar a la amistad una atención que los que tienen hogar, hijos pequeños, etc... no podrán”³⁴.

Como explica Molins, Caturla formaba parte de ese grupo de mujeres de las élites de los años 20 que reconocieron el papel de guía de sus mentores masculinos, en su caso Ortega, pero que acabarían desarrollando un campo de trabajo, sin conseguir los honores merecidos. Eran las “herederas” que destacaban en una actividad y la mantenían gracias al apoyo de un hombre; aquí Sánchez Cantón³⁵. Cuando surgió su amistad, ella ya no era una jovencita. Aunque su carrera como historiadora estaba arrancando, tenía 51 años y siempre tuvo claro que la confianza personal y profesional que disfrutaban era la de dos buenos amigos³⁶. Ahora bien, le tocó ser mujer durante el franquismo, en un régimen patriarcal y con un ideario muy conservador en cuanto a cómo debía comportarse y relacionarse con el sexo

30. MP, FSC, 102-66, Madrid, Sábado, 1942.

31. MP, FSC, 103-57, Madrid, Miércoles 19, 1944. Véase la descripción de la relación entre Sánchez Cantón y el Museo de Prado que hizo Mercedes Ballesteros en el artículo “Bodas de oro”, *ABC*, 30-XI-1963, p. 13

32. MP, FSC, 103-57, Madrid, Miércoles 19, 1944.

33. MP, FSC, 103-57, Madrid, Sábado, 1944.

34. MP, FSC, 104-4, Madrid, Lunes 16, 1945.

35. MOLINS, Patricia: *op. cit.*, p. 85.

36. MP, FSC, 104-4, Madrid, Lunes 16, 1945.

opuesto. Y esa constante censura o reprobación le molestaba. “Si fuera yo de tu antigua ‘república’ tendríamos muchos recursos”, le decía a Javier, pero “siendo mujer, como no te llame a casa, no te veo”. Sin duda, su amistad estaba “en gran inferioridad” respecto a las de hombres³⁷, y ella anhelaba estar en las mismas condiciones, en vez de andar esquivando la indiscreción ajena³⁸. Es lo que tenía haber conocido la experiencia de libertad y modernidad de los años 30.

Desde luego, Caturla se alejaba del prototipo de fémina nacionalsindicalista redefinido por la Sección Femenina de FET y de las JONS. Era la mujer culta y, más exactamente, la “puramente intelectual” que reprobó Pilar Primo de Rivera. Tampoco encajó en el modelo establecido tras la reformulación de la ideología del Gobierno hacia el nacionalcatolicismo³⁹. “Preferiría la mayor estrechez a depender económicamente de nadie”, tal y como le explicaba a Sánchez Cantón. Eso sí, para conseguirlo tenía que ajustar bastante sus gastos. “He eliminado todos los personales”, le contaba, “yo ya no cuesto”⁴⁰. Pero le preocupaban quienes dependían de ella y Polo —así llamaban a su hijo Julio— no le permitía que trabajase por un sueldo. Pensar en que la mantuviesen le aterraba. Era una mujer que apreciaba su independencia en todos los sentidos. Quizá, se sinceraba con Javier, era el momento de tenerle en cuenta la labor que había venido haciendo estos años en la Historia del Arte. Por eso se había enfadado. Tenía derecho a “un trato considerado”. “Y lo merezco más que muchos que lo reciben”, terminaba escribiendo, algo molesta, en aquella carta a Javier⁴¹.

Tras estas palabras, no hay duda de que Caturla se distanciaba de los estereotipos de la mujer de entonces. La preocupación puntual por sus hijos —lo que no le impedía viajar sola ni renunciar a su dedicación profesional— o la aparente frecuencia con que decía ir a misa —lo decía a título informativo, sin comentarios sobre cuestiones de fe—⁴², no debe distorsionar la visión que nos ofrece el resto de su actividad social e intelectual. Ella no estaba cómoda en ese sistema excesivamente patriarcal. Por eso, desde bien pronto, supo cuál sería su vía de escape: escribir. “Así no volverá a ocurrirme lo del último *Correo de las Señoras*, donde,

37. MP, FSC, 102-109, Madrid, Lunes 3, 1943.

38. MP, FSC, 104-4, Madrid, Lunes 16, 1945.

39. AGUILAR, Isabel: “La participación activa de la mujer en la sección femenina: su labor cultural (1939-1952)”. En *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro. IV Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*. Sevilla, Universidad de Sevilla; Unidad para la Igualdad, 2012, p. 43. Véase ROSÓN, María: *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid, Cátedra, 2016, pp. 31-68, cfr. pp. 179-228.

40. Más adelante diría: “No doy al dinero la menor importancia, si lo tengo lo gasto, y cuando me falta, me divierto con cosas que se dan de balde, como oler flores o ir a Protocolos”. MP, FSC, 111-96, Madrid, 26-VII-1958.

41. MP, FSC, 105-18, Madrid, 24-V-1947.

42. Sobre la “auténtica femineidad católica” durante el franquismo, véase MORCILLO, Aurora: *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid, Siglo XXI, 2015, pp. 67-113.

inter nos sea dicho, no me divertí nunca mucho”, le decía a su amigo Javier⁴³. No sabemos qué había sucedido, pero se trataba de un semanario conservador en el que predominaba el mensaje de que la mujer debía permanecer en casa. Y eso no iba con ella, como tampoco recibir flores y Javier nunca dejó de enviárselas; como venganza, ella le hacía llegar dulces⁴⁴. María Luisa luchó por conservar esta amistad más allá de los prejuicios, porque, en su opinión, la amistad era el tipo de relación humana más delicada que existía y “su perfección no se lograba sino al término de la vida⁴⁵. Al fin y al cabo, Sánchez Cantón no había más que uno⁴⁶.

2.—*Rara avis en la historiografía del arte español*

“No porque se trate de una dama —rara avis en la historiografía del Arte Español—, sino por su “heroísmo” y su “perseverancia”, Caturla merecía la gratitud “de todo aquel que sentía reverencia para con Zurbarán y nuestra pintura”, escribía Gaya Nuño en 1963. “Se le deben —continuaba Gaya— las mayores novedades, los perfiles más rigurosos, las constancias documentales más sólidas”, aunque entre tanta producción se echaba en falta “la siempre retardada aparición de su monografía”. Y, “pese a los denodados esfuerzos” de la historiadora, “capaz de pasarse miles de horas consultando protocolos enfadosísimos y polvorientos con tal de allegar una noticia”, todavía quedaban “muchos puntos oscuros” sobre el pintor⁴⁷.

Es cierto que Caturla escribirá sobre dos de los pintores que se van a establecer como los eslabones de la tradición artística nacional dentro de la reelaboración franquista del pasado, pero en un caso —el de El Greco— lo hizo por “devoción” a *su* pintura y en el otro —Zurbarán— por sugerencia de su amigo Ortega. Aún así, no podemos ignorar la tendencia historiográfica que se generalizó entonces en el mundo del arte. Estos años se caracterizaron por una desmedida exaltación patria que planteó, consecuentemente, la definición de un estilo nacional con el que se identificase la esencia del ser español. En esa búsqueda de un pasado que fuese glorioso, nuestra historiografía pronto se centró en el estudio de El Greco, Velázquez y Goya, y en segundo lugar, en el de Murillo, Ribera y Zurbarán, es decir, fundamentalmente en los grandes maestros del Siglo de Oro. Esta tendencia, que venía desde tiempos de la generación del 98, se acentuó durante la posguerra, cuando las páginas se llenaron de tópicos histórico-artísticos sobre la especificidad

43. MP, FSC, 105-18, Madrid, 24-V-1947.

44. MP, FSC, 102-21, Madrid, Martes 22, 1941; 109-85, Madrid, Domingo y 21-IX-1954; 110-43, Burdeos, 6-VI-1955.

45. MP, FSC, 104-4, Lunes 16, 1945.

46. MP, FSC, 109-85, Granada, 27-VI-1954.

47. GAYA NUÑO, Juan Antonio: “Bibliografía crítica y antológica de Zurbarán”. *Arte español*, 25-1 (1963-1967), 21-22

de lo hispánico sugestionados por el ideario del Nuevo Estado. Además, por una interpretación negativa de la tesis de Ortega, se inició una “rehumanización” del arte que llevó a condenar aquel moderno, es decir, el posterior al impresionismo⁴⁸.

En sus estudios, sin embargo, Caturla se desmarcaría de este chovinismo historiográfico. Tanto es así que, en su *Arte de épocas inciertas* (1944) —o, como ella lo llamaba, “mis inacabables incertidumbres”—, hizo una valoración positiva de las vanguardias. La originalidad de esta impagable y personalísima colección de ensayos, que surgió de la contemplación de una escultura de Hans Arp, quedó injustamente desvanecida en medio de su abundante bibliografía sobre Zurbarán. En opinión de Lafuente Ferrari, esa originalidad radicó en su capacidad para reflexionar sobre el concepto de “estilo” y, en concreto, sobre el del Manierismo (antes que Hauser o Hocke), entendiéndolo como una categoría “metahistórica”⁴⁹.

De “recatada sabiduría, agudo juicio y refinada sensibilidad, era conocido el □exagerado deseo de perfección de esta historiadora. Sus estudios se caracterizaron por el rigor científico, apoyado en una exhaustiva documentación y un gran conocimiento de la bibliografía especializada. Su prosa era irreprochable, perfecta, al tiempo que sincera y directa, cuajada de finos atisbos críticos e interrogantes, que permitían seguir el desarrollo y construcción de sus hipótesis. Algunas veces descriptiva, fruto de su capacidad autodidacta para aprender a mirar y admirar, pero lejos del formalismo positivista que se instaló en una parte significativa de la historiografía española durante el periodo franquista⁵⁰.

“Abusando una vez más de su bondad”, escribía Caturla a Sánchez Cantón en 1941, “le envió... ¡más cuartillas!”. Eran de *Épocas inciertas*⁵¹, texto que, “a fuerza de silencios e indiferencia”, empezaba a creer que era “una tontería”. De hecho, fue idea de su amiga Mercedes Gaibrois proponer al marqués de Lozoya, entonces director general de Bellas Artes y cabeza del Instituto Diego Velázquez, su publicación en la *Revista de Ideas Estéticas* del Consejo. Sin embargo, sólo llegó a aparecer uno de los capítulos que había enviado a Camón Aznar, puesto que Ortega decidió publicárselo entero en *Revista de Occidente*. El filósofo había tomado en serio su ensayo, porque se alejaba de la voraz “datofagia” que caracterizaba al historiador del arte entonces y que él tanto aborrecía. Había visto el

48. Véase PORTÚS, Javier: “La idea nacional en la historiografía artística de postguerra española”. En HUERTAS, Rafael y ORTIZ, Carmen (eds.): *Ciencia y Fascismo*. Madrid, Doce Calles, 1998, pp. 181-192 (reed. en *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid, Verbum, 2012, pp. 210-222); ÁLVAREZ, María Isabel: *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 72-76; DÍAZ, Julián y LLORENTE, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo, 2004, pp. 13-24; MORCILLO, Aurora: *op. cit.*, pp. 23-40.

49. LAFUENTE FERRARI, Enrique: “Bibliografía”. *Arte Español*, 29-1 (1945), 32.

50. LAFUENTE, Enrique: *op. cit.*, p. 32.

51. MP, FSC, 102-21, Madrid, 9-X-1941.

desarrollo positivista de muchas ramas de la cultura y creía necesario poner en guardia a quienes se iniciaban en la disciplina respecto a los peligros del formalismo. Era cuestión de reflexionar y tener ideas⁵².

Si Sánchez Cantón fue su “padrino literario”, Ortega —o mejor dicho, satisfacer a Ortega— fue el principal estímulo intelectual de Caturla. Tal era su preocupación que, en una ocasión, le reenvió una carta del filósofo a Sánchez Cantón. Ortega le pedía un artículo “sumamente difícil”. “Algo de ello”, le explicaba a Javier, “quise intentar al final de las *Épocas inciertas*” y por eso habían estado paradas algún tiempo. Tenían mucho que hablar sobre aquella carta, porque estar a la altura de las expectativas de Ortega era lo que más podía importarle en esos años. Se convenció entonces de que su siguiente texto, el de “La Verónica”, debía ser “tan bueno” como pudiese. “Ahí te va rehecha, aunque ¡ay! no en la perfección que yo deseaba conseguirle”, escribía a Sánchez Cantón en 1942⁵³. Tras pasar “la censura eclesiástica”, *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco* (1944) fue publicado también por *Revista de Occidente*⁵⁴. A pesar de que para muchos, El Greco se convirtió entonces en un maestro prebarroco de alma hispana, a Caturla lo que le interesaba era hablar de la evolución de su estilo y, por supuesto, del cuadro del que era su “afortunada poseedora”; razón por la cual, Formica decidió hacerle un reportaje para *Medina* en su faceta de mujer coleccionista⁵⁵.

Fue en el verano de 1945⁵⁶. Ella, como otros años, estaba pasándolo en Sintra; el resto del periodo estival lo solía pasar, sin embargo, en La Granja. Aprovechando una tarde que la acercaron a Lisboa, subió “a casa del Meditador”. “No te digo nada de sus planes”, le explicaba a Javier en una carta, “porque no le gustan que se comenten”. Pero fue entonces cuando más le insistió Ortega en un proyecto que venía de años atrás: escribir “el Zurbarán”. “Y le gustó lo que tengo pensado para ello”, aseguraba María Luisa, aunque en el fondo estuviese algo desanimada tras sus primeros pasos en la profesión:

Tengo el convencimiento de que, siendo mujer, y sin apoyo ni poder de ninguna especie, todo esfuerzo es inútil⁵⁷.

52. MP, FSC, 103-57, Lunes 11 y sin fecha, 1944, 104-4, Sintra, 24-VII-1945; LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Ortega y las artes visuales*. Madrid, Revista de Occidente, 1970, pp. 149-154.

53. MP, FSC, 102-66, Madrid, 24-VI-1942.

54. MP, FSC, 103-57, Madrid, 1944. CATURLA, María Luisa: *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco*. Madrid, Revista de Occidente, 1944.

55. Antes de dimitir de la dirección de la revista, cuando comprendió que la Sección Femenina no iba ni a defender la incorporación profesional de la mujer ni sus derechos legales. AGUILAR, Isabel: “Educación e ideología artística de género en las revistas de sección femenina una comparación entre *Medina* e *Y para la mujer* (1939-1945)”. En *Pensar con la historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Madrid, UAM, 2015, p. 1101.

56. Fecha clave para el filósofo, porque regresará por primera vez de su exilio.

57. MP, FSC, 104-4, Sintra, 24-VII-1945.

Éste fue el principio de una historia interminable: un hombre —Ortega— y una convicción —que ella escribiría un libro sobre Zurbarán—, que marcaron su trayectoria como investigadora. Es por esto que Caturla decidió ponerse tres objetivos: “el testamento, la partida de defunción y las cuentas del Buen Retiro”. Por supuesto, el texto debía ser “denso”, “bien construido y escrito en una prosa que entreveo, pero ¡ay! temo no alcanzar...”⁵⁸. Sin saberlo había firmado un contrato de por vida. “Estoy tan enfrascada en la época de Zurbarán que salir de ella me es un esfuerzo enorme”, le confesaba a Sánchez Cantón hacia 1950⁵⁹. Aún así, logró lo que se propuso y, además, concretó el catálogo del pintor y revalorizó aquellas pinturas tardías con las que la crítica había sido “desdeñosa e injusta”. “Tú me ayudarás”, le comentaba a Javier a propósito del *Santo Domingo de Guzmán*⁶⁰, “a escribir un artículo muy impertinente para la ‘crítica’ que opina desconociendo. Se creen que todo lo de Zurbarán tiene que ser monumental y ‘brocha gorda’ como lo de las Cuevas”⁶¹. María Luisa se convirtió en la máxima especialista en el pintor, hasta el punto de que, “cuando aparecía un Zurbarán, lo primero que se hacía era preguntar: ‘¿Qué ha dicho la señora Caturla?’”⁶² En cualquier caso, tampoco tenía la exclusiva en cuanto a su estudio.

“Deja ‘zurbaranear’ a Monsieur Guinard...”, le escribía a su amigo Javier en otra carta. “Después de todo, empezó con ello veinte años antes que yo... Como sabes, yo no me he buscado ese trabajo; y casi puede decirse que me han forzado a aceptarlo. Haré lo que pueda; y si resulta una ‘birria’, el fracaso me servirá de acto de humildad...”⁶³. Caturla mantuvo una buena relación profesional con este historiador francés. La rivalidad, sin embargo, surgió con otros colegas, exactamente con Martín Soria, también especialista en Zurbarán. Uno de los sucesos más anecdóticos le ocurrió en la primavera de 1956, mientras impartía una conferencia en la Universidad de Sevilla, invitada por el catedrático José Hernández Díaz. Soria “subió al estrado”, según Caturla, “y me dijo furioso que iba a publicar una carta abierta conminándome a publicar el testamento e inventario de bienes de Zurbarán, por el perjuicio que estoy causando a la Historia del Arte con retenerlos (!!!!). Yo, le contesté, con toda la energía de que lograba disponer que trabajaba para mi libro, y que bastantes noticias inéditas había publicado ya de las que se aprovechaban todos ahora. Se achicó; pero se conduce como si fuera el Sha de Persia...”. Aquello fue la gota que colmó el vaso, aunque la tarde anterior le había

58. MP, FSC, 103-57, Sábado, Miércoles, 1944.

59. MP, FSC, 107-30, La Granja, 8-VIII-1950.

60. Hoy en la Fundación Casa de Alba gracias a su intercesión.

61. Lo decía por Lafuente Ferrari. MP, FSC, 111-96, Granada, 30-VI-1958.

62. FORMICA, Mercedes, “Doña María Luisa Caturla, la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y la Academia de Bellas Artes”, *ABC*, 24-III-1968, p. 83.

63. MP, FSC, 103-57, Sábado 23, 1944.

armado otro escándalo en la parroquia de la Magdalena, en donde a Caturla le habían descolgado los cuadros para que pudiese verlos de cerca. “Estuvieron en el suelo media hora escasa”, con tan mala suerte de llegar Soria cuando los subían, quien enfureció pensando que María Luisa lo había hecho a propósito⁶⁴.

“Ha sido el alma de dos grandes exposiciones monográficas del artista, las celebradas en Granada en 1953 y en Madrid en 1964”, escribió Gaya Nuño sobre Caturla a finales de los sesenta⁶⁵. Efectivamente, considerada la máxima especialista en Zurbarán, se contó con ella para la organización. No las comisarió, pero asesoró en la selección de las obras y redactó gran parte de los catálogos. Es cierto que estas muestras no fueron tan completas como los organizadores habrían deseado, pero demostraron —como diría Gaya Nuño— que había transcurrido medio siglo desde aquella “más bien chapucera” de 1905⁶⁶. Hay que tener en cuenta que en la primera, la de 1953, a los problemas de los “comisarios” para reunirse se sumó la complicación que tuvieron a la hora de traer las pinturas, porque no estaban seguros de si los museos españoles las prestarían. En este sentido, Caturla opinaba que no tenían por qué pedir zurbaranes que estaban tan al alcance, sino conseguir, por ejemplo, “los 4 de Grenoble” —que, por cierto, ella ya había visto en persona—⁶⁷ y “los 2 de Montpellier”. Eso sí tenía sentido, “por ser importantísimos y tan difíciles de ver, que apenas los conoce nadie”, como le explicaba a Javier en una carta. Aunque “Marianito”⁶⁸, continuaba la carta, quería “prestar el del Romántico”, si se lo permitían. En este caso, para Caturla sí que resultaba muy interesante el préstamo, porque de esta manera podría compararse al fin con otras obras para saber si era original. Eso sí, no debía repetirse “mucho ese experimento, para no adulterar la Exposición”⁶⁹.

La exposición de 1964, inaugurada en el Casón del Buen Retiro, conmemoraba el tercer centenario de la muerte de Zurbarán, cuya fecha había sido descubierta precisamente por Caturla. La relevancia adquirida por los maestros españoles del barroco en la política cultural del régimen quedó aquí fielmente registrada. No sólo porque su celebración vino por decreto del Ministerio de Educación Nacional, sino además por la presencia del general Franco acompañado de su esposa Carmen Polo en la inauguración. Porque, a pesar de que la estrategia en la definición de un estilo nacional que legitimase internacionalmente al régimen cambió (el academicismo no tardó en sustituirse por la vanguardia y la tradición que respiraba el informalismo), aquella tradición pictórica continuaba representando la esencia de lo español. Tanto es así, que esta visita oficial se grabó. El resultado, junto a

64. MP, FSC, 111-1, Sevilla, 21-III-1956.

65. GAYA, Juan Antonio: *op. cit.*, 21-22.

66. GAYA, Juan Antonio: *op. cit.*, 21-22.

67. MP, FSC, 106-64, Zúrich, 17-VIII-1949.

68. Mariano Rodríguez de Rivas, director del Museo Romántico.

69. MP, FSC, 109-17, Domingo 8, 1953.

momentos previos del montaje, apareció en el No-Do del 23 de noviembre de 1964. Allí, entre la comitiva que acompañó al Jefe de Estado, se pudo ver a Gratiniano Nieto, director general de Bellas Artes, explicando la exposición, a la comisaria, Consuelo Sanz-Pastor, catálogo en mano, a un rezagado Sánchez Cantón o a Caturla en un segundo plano (fig. 4)⁷⁰. Como broche a la muestra, se abrió una sala monográfica dedicada a Zurbarán en Villanueva, como la tenían ya Velázquez o El Greco⁷¹. No pudo elegirse un momento más oportuno.

“Cuando vi el nombre de Velázquez ¡me dio un vuelco el corazón!!”, escribió Caturla a Sánchez Cantón en 1944. Era el tercer maestro en discordia, que tarde



Fig. 4. Visita de Franco y Carmen Polo a la exposición de Zurbarán en el III centenario de su muerte, acompañados por Gratiniano Nieto, director general de Bellas Artes, y la comisaria Consuelo Sanz-Pastor, Casón del Buen Retiro, 17 de noviembre de 1964. No-Do, 23 de noviembre de 1964, N.º1142B. Filmoteca Española.

70. “Exposición conmemorativa de Zurbarán”, *ABC*, Sevilla, 18-XI-1964, p. 13; “Franco inaugura la exposición Zurbarán en el Casón del Buen Retiro”, *ABC*, Madrid, 18-XI-1964, pp. 8, 77.

No-Do, 23 de noviembre de 1964, N.º1142B. En <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1142/1475166/>, consultado el 20/05/2016. Véase MARZO, Jorge Luis: *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, CENDEAC, 2010, pp. 31-139.

71. Favorecida por la nueva ampliación y cuya creación había sido impulsada por Caturla. MP, FSC, 108-64, Madrid, 3-X-1952.

o temprano tenía que aparecer en la trayectoria de esta historiadora. Ahora bien, cuando se adentró en los legajos de Simancas su objetivo no era éste, sino Zurbarán y, por defecto, su papel en el Buen Retiro. Es por esto que le insistía a Sánchez Cantón con que en algún momento tendría que ir al Prado para ver los *Trabajos de Hércules*. “Espero no te cause demasiado trabajo sacarlos”, le comentaba en otra ocasión⁷², porque entonces estaban “relegados en el almacén”, incluso se le negaban a Zurbarán. “Menospreciados injustamente”, como escribiría años después Angulo, quien los consideraba dignos de mayor estima⁷³. Sin embargo, cuando Caturla encontró la carta de pago de los *Trabajos* para el Salón de Reinos en el Archivo Histórico de Protocolos, no pudo menos que concluir su estudio diciendo:

Un traficante de cuadros, de mucho ingenio, solía decir que los críticos de arte eran muy útiles para desembarazar a los pintores difuntos de sus cuadros mediocres. A la inversa, con este descubrimiento [...]. El Museo del Prado, en cambio, apuntará en su haber once zurbaranes más, de autenticidad asegurada⁷⁴.

Fruto también de sus desvelos con Zurbarán en Protocolos, María Luisa encontraría una noticia sobre Velázquez que ha generado más interés hasta la actualidad del que ella habría imaginado⁷⁵. Nos referimos a la del tema representado en el tapiz del fondo de *Las Hilanderas*. Esta pintura precisamente había llamado la atención de Angulo también por aquellos años, razón por la que había hablado sobre sus modelos compositivos en *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros* (1947). Tanta reflexión, junto a la lectura de Enriqueta Harris, le llevó a preguntarse sobre cuál sería su verdadero asunto y, como consecuencia de estas repentinas inquietudes, en 1948 publicó un artículo en el primer número de *Archivo* de aquel año —revista que, por cierto, él dirigía—, donde dio a conocer sus conclusiones: el tema representado era la fábula de Aracne⁷⁶; mientras que en el tercer número, aprovechando una reseña del *Velázquez* de Du Gué Trapier, anunciaría que “por suerte rara vez concedidas a las hipótesis desconcertantes, la infatigable y afortunada investigadora del Archivo de Protocolos”, María Luisa Caturla, había

72. MP, FSC, 108-64, Valladolid, 18-XI-1944; 104-4, Madrid, Miércoles, 1945.

73. CATURLA, María Luisa *et al.*: *Exposición Zurbarán en el III centenario de su muerte*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1964, s.p.

74. CATURLA, María Luisa: “Zurbarán en el Salón de Reinos”. *Archivo Español de Arte*, 71 (1945), 300.

75. Véase HELDWIG, Karin: “Interpretaciones iconográficas de ‘las Hilanderas’ hasta Aby Warburg y Angulo Íñiguez”. *Boletín del Museo del Prado*, 22 (2004), 50-52; PORTÚS, Javier: “Diego Velázquez, por Diego Angulo”. En ANGULO, Diego, *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, CEEH, 2007, pp. 33-34, 37. Cfr. PITA, José Manuel: “Presentación”. En ANGULO, Diego, *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, pp. 10-13.

76. ANGULO, Diego: “Las Hilanderas”. *Archivo Español de Arte*, 31, 81 (1948), 1-19.

encontrado en esos días “la comprobación documental”⁷⁷. Es más, según recordaba José Manuel Pita, entonces secretario de la revista, Caturla habría encontrado el inventario de Pedro de Arce, montero de Felipe IV, que entre su colección de pintura había poseído *Las Hilanderas*, “muy pocas semanas después” de que Angulo le enviase el artículo. El cuadro venía descrito en el antiguo inventario como “pintura de diego Belazquez de la fabula de aragne”, como recogía la transcripción de Caturla⁷⁸. Al parecer, ella había telefoneado a Pita para darle la noticia y pedirle que se acercase al Prado para comprobar el asunto de los añadidos⁷⁹. Sin embargo, no fue hasta el último número de *Archivo* de ese año, 1948, cuando Caturla pudo dar a conocer su oportuno hallazgo, que vino a corroborar la intuición de Angulo, quien por su interpretación tuvo el privilegio de ser invitado al Instituto Warburg para dar una conferencia sobre algún tema de arte español.

Es muy ingeniosa la argumentación de Angulo. No se le escapa nada y todo queda aclarado en ese hasta ahora y durante varios siglos inexplicable cuadro⁸⁰.

Esto dejó escrito María Luisa en su artículo, y en las dos únicas cartas que trata el tema, nada hay que pueda contribuir a desambiguar el asunto⁸¹. Me refiero, por supuesto, a dónde termina el mito y dónde empieza la escena real y, lo más importante, ¿son éstas, en realidad, simples hilanderas? Nada que no se preguntase ya, sagazmente, Angulo.

Si leemos las numerosas críticas que diferentes colegas escribieron sobre los trabajos de Caturla, descubrimos que su labor fue bastante elogiada y reconocida en su momento. A pesar de esto, ella siempre fue muy consciente de cuál era su lugar en la jerarquía de la disciplina o, mejor dicho, en la oligarquía de historiadores franquistas que, tras la depuración política e ideológica, ocuparon las cátedras en la universidad, los puestos de importancia en el nuevo Consejo Superior de Investigaciones Científicas o los altos cargos en las principales instituciones culturales a partir de 1939, dispuestos a hacer de la disciplina una exaltación de los valores del nacionalismo fascista y a contribuir a que se convirtiese en una manifestación de la institucionalización del discurso histórico-artístico —legitimador de la estructura del poder— y del control profesional de la historiografía.

77. ANGULO, Diego: “Bibliografía. Du Gué Trapier (E.), *Velázquez*. Nueva York, 1948”. *Archivo Español de Arte*, 31, 83 (1948), 220-222. Véase ANGULO, Diego: *Estudios completos...*, *op. cit.*, pp. 125-142, 339-341.

78. CATURLA, María Luisa: “El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce, que poseyó ‘Las Hilanderas’”. *Archivo Español de Arte*, 31, 84 (1948), 302.

79. PITA, José Manuel: *op. cit.*, p. 13.

80. CATURLA, María Luisa: “El coleccionista...”, *op. cit.*, p. 303.

81. MP, FSC, 105-88, Madrid, 11 y 27-X-1948. Se ceñía a cuestiones de la confección del artículo para *Archivo*.

Fueron los casos del marqués de Lozoya, Sánchez Cantón, Camón o Angulo. No lo fue, sin embargo, de Lafuente Ferrari, cuya lealtad a Ortega le significó vivir en los márgenes institucionales durante la dictadura, ni de Gaya Nuño, quien, a pesar de ser represaliado tras la guerra, no se exilió, pero vivió un exilio interior⁸².

Lo que nos interesa, por lo tanto, es que las valoraciones de los estudios de Caturla, además de contar con la aprobación de historiadores integrados en el engranaje institucional franquista (con la excepción de Gaya Nuño y Lafuente Ferrari), se hicieron en las revistas del Consejo como *Archivo Español de Arte* y *Revista de Ideas Estéticas*, donde ella también, después sus primeros y originales textos en *Revista de Occidente*, acabaría publicando⁸³. Y fueron positivas porque, aunque no entró en la dinámica ideológica del Nuevo Estado, sus estudios se ceñían a los grandes maestros del Siglo de Oro español y se caracterizaron por una rigurosa labor documental; a excepción de cierta libertad en las ideas de sus comienzos, cuando había sido mayor la influencia orteguiana. Libros de sus inicios que, como diría Lafuente Ferrari con razón de sus *Épocas inciertas*, habían colocado a su autora “en primer plano entre los estudiosos del arte en España”⁸⁴. A pesar de todo, ella siguió sintiéndose infravalorada, como le confió una vez más a Sánchez Cantón. Fue en 1952, después de que *Charlie* Beistegui merendase una tarde en su casa “con los del baile”. Él le había comentado que contaba con ella para una “exposición de tejidos de Venecia” y “organizar lo español”. No sabemos a cuál se refería, porque aquel año el protagonismo lo tuvo la *Biennale*. En todo caso, el tiempo pasó y no supo nada más. Sin entender por qué se había prescindido finalmente de ella, María Luisa escribió a Javier en un arranque de sinceridad:

¿Quién me ha puesto la zancadilla? ¿Y, no puedo yo hacer nada para defenderme? Tú no tienes nunca en cuenta, Javier, que hoy no soy ya una simple particular a quien se llama o se deja de llamar a capricho: he prestado demasiados servicios a la Historia del Arte Español para que se prescinda de mí y se llame en cambio a personas que sabrán de otras cosas, pero de Arte mucho menos que yo...⁸⁵

82. PASAMAR, Gonzalo: “La formación de la historiografía profesional en los inicios del franquismo (Academicismo y legitimación)”. *Perspectiva Contemporánea*, 1 (1988), 136-137; BLASCO, Yolanda y MANCEBO, María Fernanda: *Oposiciones y concursos a cátedras de Historia en la universidad de Franco (1939-1950)*. Valencia, Universitat de València, 2010, pp. 38, 91, 145-148. Véase VEGA, Jesusa *et al.*: “Points de repère pour l’histoire de l’art en Espagne”. *Perspective. La revue de l’INHA*, 2 (2009), 180-187.

83. Véase ÁLVAREZ, María Isabel: *op. cit.*, pp. 262-269.

84. LAFUENTE, Enrique: *op. cit.*, 1945, p. 32.

85. MP, FSC, 108-64, Madrid, 26-VIII-1952.

3.—*Deleitarse en mirar*

Desistí definitivamente de ir ahora a Italia, por muchas razones, y una de ellas por temor a que me envuelva otra vez el hechizo de ese país y no encuentre el camino de vuelta a Zurbarán⁸⁶.

Caturla se conocía Venecia como la palma de la mano. Junto a Santa Fosca, como le explicaba a Sánchez Cantón, era parada obligada el Palazzo Vendramin-Calergi, de Mauro Codussi, “el Giorgione de la arquitectura” al que “nadie hace caso”. “¡No te digo más!”, le advertía después de enumerar espontánea y apasionadamente todos los lugares que debía visitar⁸⁷. En una Italia donde se había instalado el modo de vida americano y la cultura de masas, la de la *dolce vita*, numerosas *mostre* sobre el arte patrio inundaron su geografía, fenómeno que se vio favorecido por el gran crecimiento económico que experimentó el mundo occidental tras la Segunda Guerra Mundial. Comenzaban los Treinta Gloriosos en Europa, *il miracolo economico* en Italia, y en Milán abrió sus puertas entonces la *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951). Caturla estuvo en sus salas. Allí se deleitó en “el gusto de mirar”, como si tantos viajes hubiesen hallado por fin un punto de inflexión. Una día más escribió a su amigo Javier: “Quisiera contarte un poco de la *Mostra*. Es una pena que no la hayas visto, porque deja claro muchas cosas en torno a Caravaggio y a nuestra pintura”. Él debió también deleitarse con la lectura de la extensa descripción, incluso imaginarse ese “calor pegajoso”, que ni las tormentas diarias hacían desaparecer de Milán⁸⁸.

En 1955, con razón de otra *mostra* italiana fundamental, la de *Giorgione e i giorgioneschi* en Venecia, Camón se deshizo en elogios en las páginas de *ABC*⁸⁹. Caturla no lo entendía. Habían fallado muchas pinturas, entre otras, la *Sacra Conversazione* del Prado, a pesar de que la crítica atribuía casi de forma unánime su autoría a Tiziano (que hoy mantiene); ausencia que también subrayaría Giles Robertson en el *Burlington*⁹⁰. A la exposición no le faltaba interés, sino “belleza”. Había expuesta demasiada “porqueriita” y los cuadros andaban por en medio con “increíble desenfado” sobre caballetes de metal y barras de hierro. A pesar de todo, tuvo su reseña de unas diez páginas en *Archivo*, escrita por ella, aunque también pudo haber ido a parar a *Clavileño*, revista de la cultura oficial franquista, como le dio a elegir a Sánchez Cantón⁹¹.

86. MP, FSC, 105-88, Madrid, 2-IX-1948.

87. MP, FSC, 102-66, Madrid, Domingo, 1942.

88. MP, FSC, 107-93, Milán, 14-VII-1951.

89. CAMÓN AZNAR, José: “Giorgione”, *ABC*, 14-X-1955, pp. 11-13.

90. ROBERTSON, Giles: “The Giorgione Exhibition in Venice”. *The Burlington Magazine*, 630 (1955), 272.

91. MP, FSC, 110-43, Madrid, 3-VIII-1955; CATURLA, María Luisa: “Giorgione en 1955”. *Archivo Español de Arte*, 112 (1955), 305-312.

El mismo año se inauguró *L'Âge d'Or Espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravagisme* en Burdeos, comisariada por la conservadora y futura directora de aquel museo, Gilberte Martin-Méry (fig. 5)⁹².

“La exposición me hace buen efecto”, le contaría María Luisa a Javier. Su único fallo era el título, porque “lo italiano” resultaba algo “casual”. Pero es que el oportuno subtítulo “en torno al caravaggismo” buscaba beneficiarse del éxito que disfrutaba entonces el barroco italiano en los circuitos internacionales gracias a la deuda con el maestro. Por si esto fuese poco, “después de dar mil vueltas buscando las tan cacareadas uvas” de Juan de Zurbarán, “resultó que su dueño las había recogido la noche anterior”. Del Velázquez de Sarasota tuvo elogios únicamente para la cabeza, lo demás no le parecía tan bueno. Le encantó “el bodegón de los libros” de un anónimo del XVII y le despertó bastante interés “el retrato grande firmado por Espinosa”.

Además, ahora podía decir que, de entre las santas Eufemias de Zurbarán, seguía prefiriendo la que pertenecía a Jiménez Díaz⁹³. Porque, aunque el manto de la de Génova tenía “un azul precioso”, la figura estaba mal encajada y la mano que sostenía la sierra era desproporcionada⁹⁴. Después de ver la exposición almorzó con Martin-Méry en el Bar Basque y al caer la tarde la acompañó a un *cocktail*, “donde todo el mundo estaba oliendo a vinillo, lo cual hacía muy ‘Burdeos’”. María Luisa y Gilberte congeniaron bien, porque tenían mucho en común y una de esas cosas era el ser mujer en un mundo, el de Historia del Arte entonces,



Fig. 5. Gilberte Martin-Méry, conservadora del Museo de Bellas Artes de Burdeos, además de directora entre 1959-1985. Documentation Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

92. Lo fue entre 1959 y 1985.

93. Ingresaría en el Prado mediante legado en 1970.

94. MP, FSC, 110-43, Burdeos, 30-VII-1955.

monopolizado por hombres. Al día siguiente Caturla salió hacia Lyon, aunque el final de este viaje era Bensaçon. Allí esperaba ver la *Huida a Egipto*, a pesar de que Gilberte le había advertido de que era una pintura “muy mala”. Y tenía razón. No valía nada. ¿Dónde habría visto Angulo —se preguntaría— “tanta excelencia y colores tan excepcionales”?⁹⁵

Caturla tenía una particular capacidad para la crítica de exposiciones de arte antiguo. No se ceñía exclusivamente a un análisis formal o a valorar la selección de obras expuestas —la calidad siempre por encima de la cantidad—, sino que su intuición le llevaba a cuestionar su instalación: la iluminación, el color elegido para las paredes, el recorrido e incluso la idoneidad de las salas. Y solía hacer algo igual de importante: ver las exposiciones más de una vez. “En total me pasé dos mañanas”, escribía a Javier desde Venecia en 1967 sobre la exposición *I vedutisti veneziani del Settecento*. “No hagas caso si te cuentan que es monótona”, le explicaba, porque no lo era gracias a “la habilidad, la delicadeza y la sensibilidad” con que se habían preparado las salas. “Lo que cambia es el color”, añadía, que era “finísimo” en su adecuación a los artistas expuestos: “Marco Ricci, sobre un bello *bois-de-rose*”, Canaletto sobre “verdes finos, pajizos y un gris-bleu inefable”, mientras que para Bellotto, “colores más sostenidos”. Como broche, se había procurado no reiterar las *vedute*: “de Bellotto había las de Pyna y Dresden; y las inglesas de Canaletto y de Guardi, fantasías”⁹⁶. No de todas las exposiciones Caturla se llevaba esta grata impresión. La que salió peor parada fue la de Alonso Cano, celebrada en Granada en 1954. “Tú hubieras sabido sacar partido”, confesaba a Sánchez Cantón. Parecía mentira que en esas salas tan dignas del Palacio de Carlos V todo hubiese estado tan “desordenado y ramplón... colgando demasiados cuadros, buenos y malos, chicos y grandes”⁹⁷.

Idénticas valoraciones se permitió sobre la museografía del Prado. “Temo parecerte entrometida”, le escribía a Javier, pero había recogido “numerosas críticas acerca del fondo de las Salas de El Greco”. Y estaban en lo cierto. Las salas lucían demasiado crudas. Podían haberse entonado, en su opinión, para mitigar el duro contraste que se producía con las de Velázquez y la Galería Central. Tampoco le convenía la “Sala Botticelli”. “¿Qué te parecería —propuso por último a Javier— reunir en ella todo lo de Cambó y sacar el Fra Angelico, y colocar lo de Nastaglio degli Onesti junto en el centro, el banquete en medio?”⁹⁸

Otra de sus luchas personales fue que el Prado se encargase de la restauración de obras maestras conservadas en otros lugares. En algunos casos, como el del Claudio Coello de Torrejón, el cuadro se llevó al museo; en otros, como el del

95. MP, FSC, 110-43, Zúrich, 3-VIII-1955.

96. MP, FSC, 115-64, Venecia, 11-IX-1967.

97. MP, FSC, 109-85, Granada, 27-VI-1954.

98. MP, FSC, 113-35, Madrid, 11-XII-1961, y 18-X-1961.

retablo de Zafra, consiguió que los restauradores se desplazasen para limpiarlo⁹⁹. Y es que Caturla sentía que no podía quedarse de brazos cruzados con “cada demolición y estropicio” de una obra de arte. “¡Qué disgusto lo de Arlanza! ¿Es que de veras no puede evitarse?”, escribía consternada a Sánchez Cantón. “Entre los pantanos y el tráfico”, arremetían “contra lo más sagrado de la Historia de España”: su patrimonio¹⁰⁰. De las propuestas que hizo ya como miembro del Patronato del museo, estuvo la de nombrar un Jefe del Gabinete de Estampas y Dibujos (como lo había en todas las grandes colecciones del mundo), que haría un viaje de estudios para formarse en la British, la Albertina, el Metropolitan, al Institute of Art de Boston o la Bibliothèque Nationale. Así España por fin dejaría de hacer, en su opinión, un papel ridículo en este campo¹⁰¹.

Para Caturla la proyección del Prado en el extranjero fue también algo fundamental. De hecho, mucho antes de ser vocal de su Patronato y no perteneciendo a ninguna institución, esta historiadora tejó una interesante red profesional con especialistas de distintas universidades y museos de otros países. Además de Gilberte, podemos citar a la gran hispanista norteamericana Elizabeth Du Gué Trapier, al director del Kunsthistorisches Museum, Ernst Buschbeck, al director del Wadsworth Atheneum Museum, Charles Cunningham, al director del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, João Couto o al especialista inglés en barroco italiano Denis Mahon, quien llegó a invitarla a ver su colección¹⁰².

Al llegar a Madrid, encontré una carta de Princeton, donde me dicen que tal vez —pero no es seguro— publiquen mi libro en inglés en la Columbia University Press. Si se confirmara sería una compensación a los *malos tratos* recibidos aquí...¹⁰³

Nadie es profeta en su tierra, pero es que ésta no era la primera vez que Caturla se quejaba de la absoluta indiferencia por parte de algunos colegas de la profesión. “Salió en el *Burlington* en Febrero; en España no se han enterado”, le escribió a Sánchez Cantón en otra ocasión sobre su artículo dedicado al retablo de Zafra¹⁰⁴.

La búsqueda de zurbaranes o impartir conferencias, además, llevó a Caturla a visitar lugares recónditos como la Isla de Eigg¹⁰⁵, devastados como la Alemania

99. MP, FSC, 102-66, Madrid, Viernes, 1942; 105-88, San Ildefonso, 25-VII-1948 y Madrid, 2-IX-1948.

100. MP, FSC, 108-64, Madrid, 26-VIII-1952.

101. MP, FSC, 114-48, Madrid, 19-I-1964.

102. “Tiene un Guercino monumental y magnífico que fue de [Iglesia de] San Pascual. Soberbio”. MP, FSC, 111-42, Londres, 4-VIII-1957.

103. MP, FSC, 104-4, San Ildefonso, 20-VIII-1945. Subrayado en el original “malos tratos”.

104. MP, FSC, 108-64, Sevilla, 10-V-1952

105. MP, FSC, 111-42, Isle of Eigg, 14-VIII-1957.

posterior a la Segunda Guerra Mundial¹⁰⁶, aislados como Suiza —Zúrich y Lausanne fueron su refugio personal— o de inexplicable belleza como Italia, pero hay uno que la marcó más que ningún otro. “El viaje a América se aproxima, ¿cómo voy a resistir una conferencia cada tres días?”, le preguntaba agobiada a Javier en 1950. Había sido invitada por el hispanista Walter Cook para dar una serie de ponencias durante aquel otoño en distintas universidades y museos en Estados Unidos, desde la National Gallery de Washington hasta Yale o Harvard. En la mayoría de ocasiones habló sobre Zurbarán, aunque también hubo tiempo para hacerlo de El Greco y Goya.

El inicio de su aventura americana fue Nueva York, donde aprovechó para ver, entre otras cosas, el Metropolitan y la Frick Collection. “Me gusta todo; los rascacielos, sobre todo, de noche”, escribía emocionada a Javier¹⁰⁷. En Chicago al parecer los estudiantes le pidieron que se quedara a darles un cursillo, mientras que algunos profesores, después de oír su conferencia, quisieron que fuese también a otras universidades y *colleges* de allí. Sabemos que en Washington el diplomático español José Félix de Lequerica, quien había sido nombrado embajador con el fin justamente de restablecer relaciones diplomáticas con los Estados Unidos, le invitó a alojarse en la embajada. “Estoy muy contenta con mi viaje al *Middle-west*”, le hacía saber a su amigo en noviembre. Pero lo mejor estaba por llegar. Al regresar a Nueva York, recibió una carta de Archer Milton Huntington, donde le comunicaba que la habían nombrado miembro correspondiente de la Hispanic Society of America. “¿Es mucha cosa eso?”, le preguntaba a Sánchez Cantón. “Aquí me aseguran que sí”¹⁰⁸.

Su viaje, desde luego, parecía muy oportuno en un momento en que la política exterior, con Martín Artajo en la cartera de Asuntos Exteriores, se había enfocado a romper el aislamiento internacional de la dictadura. Porque uno de los objetivos fue precisamente el acercamiento a Estados Unidos (recordemos que, en 1953, se firmarían los Pactos de Madrid entre los gobiernos de Franco y Eisenhower) y la diplomacia cultural jugó un papel fundamental en ello. A finales de ese año, Caturla realizó un segundo viaje a Norteamérica. “No sé qué me pasa esta vez, pero no me entusiasma tanto”, confesaba. Había sido invitada, junto a Sánchez Cantón, como delegada española en el *International Congress on Art History and Museology* que, patrocinado por el ICOM, tendría lugar en enero de 1954 en el Metropolitan. El congreso dejó tiempo a Caturla para “lecturear” en la Universidad de Columbia,

106. “Lo demás que he visto sobrecoge y espanta por la destrucción [...]. El resurgimiento de Alemania, tan cacareado, no puede compararse, a mi ver, al de España realizado sin ayuda ajena [...] A mí, las ruinas alemanas me deprimían; Don José Ortega y Gasset, a quien vi en Múnich, decía que se acostumbra uno y que resultan al cabo como ‘unas viejas tías confortables’”. MP, FSC, 109-85, Zúrich, 22-VII-1954.

107. MP, FSC, 107-30, Nueva York, 15 y 25-X-1950, 10 y 28-XI-1950.

108. MP, FSC, 107-30, Institute of Fine Arts, Nueva York, 10 de noviembre de 1950.

donde se hizo cargo del ciclo *Mathews Lectures*, hablar en la emisora de radio *The voice of America* e incluso conocer finalmente a Huntington. “Su amor por España es algo conmovedor en su intensidad”, le contó a Sánchez Cantón sobre el hispanista después de su encuentro. En este segundo periplo americano, Caturla volvería nuevamente a Washington, donde una vez más el diplomático español Lequerica le abriría las puertas de su casa¹⁰⁹.

4.—Una intrusa sin disfraz

Un símbolo de los nuevos tiempos. Eso significó para la mezzosoprano Teresa Berganza su nombramiento como académica de número en 1994. Dicho de otra forma, fue la primera mujer en entrar en la Academia de San Fernando¹¹⁰. Pero, si en 1935, durante la Segunda República, la escritora Mercedes Gaibrois había merecido ya la distinción de académica en la Academia de la Historia, ¿qué tiempos tan nuevos eran esos de los que hablaba Berganza en los noventa? El nombramiento de Gaibrois en los años 30 del siglo pasado sí que había sido una “novedad evolucionaria o revolucionaria (como se quiera)” y Elías Tormo lo supo bien:

Por primera vez en las linajudas metropolíticas, seculares, nacionales (antes “reales”) Academias de Madrid tiene ingreso como miembro de número de ellas una señora, una académica. [...] Viví de joven aquella alborotada polémica, chispeante de ingenio, de la cual basta recordar el libreo *Las mujeres y las Academias* de don Juan Valera. [...] Aquél, recuérdese, no solamente el siglo de la entonces asendereada doña Emilia, también el de Fernán, el de Rosalía, el de doña Gertrudis, sobre todo el de doña Concepción Arenal [...]. No he necesitado, pues, vivir como ahora vivo en el siglo xx —[...] con más alumnas que alumnos en mi clase [...], en nuestras enseñanzas todas de la Facultad de Letras— para tenerme, tan de antiguo, como feminista sencillamente convicto¹¹¹.

109. A Caturla le avergonzó constatar que en la lista figuraba como “staff del Prado”. MP, FSC, 109-17, Madrid, 1-X-1953; 109-85, Nueva York, 3-II-1954, 18 y 28-III-1954. The Metropolitan Museum of Art Archives, International Congress on Art History and Museology, 5-X-1953 y Series of Mathews Lectures to be given by Señora Caturla at Columbia University, 6-III-1954.

110. RUBIO, José Luis: “Teresa Berganza, primera mujer que entra en la Real Academia de Bellas Artes”, *ABC*, 7-VI-1994, p. 99.

111. TORMO, Elías: “Contestación”. En *Un episodio de la vida de María de Molina. Discurso leído en la Academia de la Historia el 24 de febrero de 1935, en la recepción pública de Mercedes Gaibrois y Riaño de Ballesteros*. Madrid, Espasa-Calpe, 1935, pp. 93-96. Sin embargo, el deseo de Tormo de que una mujer se sentara en los escaños del Senado fracasó, otra baza por él cobrada en “los legítimos avances de sano feminismo” fue asistir, como decano, a la toma de posesión de la cátedra por Emilia Pardo Bazán.

Estas palabras fueron parte de su discurso de contestación durante el acto (fig. 6). Lo que separa ambos acontecimientos, éste y el más reciente de Berganza, son sesenta años. En este punto, deberíamos preguntarnos por qué la de Bellas Artes fue la más rezagada de las Academias en la España democrática y, sobre todo, por qué durante el franquismo se instauró el principio de que las mujeres no fuesen elegidas académicas, dejando fuera a investigadoras de la talla de Caturla¹¹².

Tormo no fue el único en defender el ingreso de las mujeres en esta institución, también fue una lucha personal del conde de Romanones el tiempo que ocupó el cargo de director en la Academia de San Fernando. Así se lo hizo saber a Sánchez Cantón en 1948, quien a su vez se lo contó a Tormo:

Le diré que he tenido que lidiar una idea que se le ocurrió a Romanones en San Sebastián y que llegó muy ufano con ella a Madrid; la de que en la vacante



Fig. 6. La historiadora Mercedes Gaibrois leyendo su discurso de ingreso en la Academia de la Historia, Madrid, 24 de febrero de 1935. A su lado, Elías Tormo esperando para su contestación.

Foto: EFE/Díaz Casariego.

112. Véase la opinión de FORMICA, Mercedes: “Galería de mujeres interesantes. La Señora Doña María Luisa Caturla, investigadora”, *Blanco y Negro*, 7-VI-1958, pp. 92-93.

de Ferrandis se eligiese a María Luisa Caturla [...], el empeño de que en su tiempo directorial (sic) se diese la innovación de las mujeres en la Academia. Lo más gracioso es que en lo que se emperraba más era para dar en la cabeza a la Española, porque no elige ni a Doña Blanca ni a Concha Espina. Después de una larga entrevista, [...] quedó convencido de que era absurdo interponer la candidatura, cuando tanta opinión tiene Lafuente y que además por las mismas circunstancias personales de María Luisa el día que se trate de llevarla a la Academia ha de ser sin lucha seria¹¹³.

Por sus amistades, Caturla siempre estuvo en contacto con la Academia, al igual que con la Universidad y el Consejo. Otra cosa era entrar en aquel *lobby* de hombres. Demasiadas intrigas, demasiadas ambiciones, demasiados antifeministas. “Lo demás que me escribes es algo jeroglífico”, le decía Caturla a Sánchez Cantón en la primavera de 1954 desde Nueva York, “pero barrunto que se ha muerto alguien y han elegido a Gallego Burín. Ya te lo anuncié”. Ahora Camón Aznar y “Marianito” querrían lo mismo. Era la pena de España. “Vivir ahí sería una delicia”, proseguía, “si la gente no fuera tan doble, tan habilidosa y tuviera tanta ‘mano izquierda’”. Aunque en realidad todo aquello le importaba un comino. Tanto es así que le prometió a Sánchez Cantón seguir sus recomendaciones y no decir nunca nada¹¹⁴. Y lo mantuvo hasta el final, hallando desahogo en las palabras escritas y consuelo en el apoyo de aquellos amigos, como el pintor y académico Manuel Benedito, que no cejaron en su empeño de presentar su candidatura. “Me siento como un cordero que llevan al sacrificio... pero por otro lado, dispuesta a dificultarles la derrota a quienes tú sabes que la quieren para mí”, confesaba a Javier¹¹⁵. A finales de aquel año, 1955, se resolvió la plaza y no resultó elegida. “Ya sabrás el final de la votación del lunes; si es que hubo votación!”, escribía a su amigo. Se lo había contado Luis Moya, porque en los periódicos no vino nada.

Hasta entonces, María Luisa había procurado ser muy “diplomática”. Tampoco iba a llorar. No era “su estilo”. Y menos aún, desaprovechar por esto la invitación de María Bauzó para acompañarla a una conferencia del arabista Emilio García Gómez en la Academia:

Pensé que tendría su gracia presentarme allí lo más “pimpante” que mis años me permitieran y con la actitud de alguien que acaba de ser elegido académico. Conque elegí un gorro más llamativo y no me puse un vestido colorado porque

113. Fundación San Juan del Hospital, Valencia, Fondo Elías Tormo, Carta de Sánchez Cantón a Tormo, 7 de octubre de 1948. Lafuente Ferrari entró —merecidamente— en 1951, ocupando la silla dejada por José Ferrandis, con su discurso sobre *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*.

114. MP, FSC, 109-85, Nueva York, 18 y 28-III-1954. Pero también sabemos, y ella lo supo por Moya, que Sánchez Cantón la defendería en las juntas. MP, FSC, 110-43, Burdeos, Jueves 3, 1955.

115. MP, FSC, 110-43, 15-III-1955.

no lo tengo. Subimos por el ascensor, a causa de María, y al entrar en ese salón donde *os* reunís los Académicos estaban allí el Infante, Moret, Gallego Burín y Sotomayor. Hice mi reverencia al Infante y di gracias a Sotomayor y Moret, sonriendo más que doña Carmen, y ya es decir. Todo el mundo parecía estupefacto; se notaba que lo que menos se esperaban era verme aparecer por allí. Bajamos por el estrado a la sala y nos sentamos en primera fila¹¹⁶.

Era una “intrusa”, como había dicho Campo Alange en *La secreta guerra de los sexos* (1948)¹¹⁷, pero sin disfraz. Al parecer, Lafuente Ferrari “no sabía dónde mirar” y, en cuanto terminó de hablar García Gómez, desapareció. El resto de académicos fue más amable, salvo López Otero, que no la saludó creyendo que lo había hecho por diversión¹¹⁸. Sánchez Cantón debió amonestarla por la provocación, pero no sabemos qué le dijo; sí lo que ella le contestó:

Querido Javier, recibí ayer tu carta del 26 y, por primera vez desde mi fracaso académico he sentido, al leerla, desazón. Y es que yo no veo las cosas como tú. La lucha ha sido muy desigual porque los que iban a favor de mi contrincante lo hicieron con encono, con rabia; los míos me apoyaron hasta el último momento con una perseverancia y una lealtad que nunca podré agradecer bastante, pero nunca recurrieron a medios feos para echar abajo al candidato opuesto intentando p. e. mi irreligiosidad cuando se trataba de captar al Padre [Nemesio] Otaño, mis “promesas” a María Campo Alange para alejar de mí a los antifeministas; mi pretendido menosprecio de M.^a Elena [Gómez-Moreno] a fin de asegurar bien la oposición que me hacía su padre. Lo de menos es lo que yo haya podido hablar [...].

No estoy de acuerdo con lo que dices de D.^a Emilia, a quien en mis jóvenes años traté bastante. No era ni entrometida ni puede calificársela de “desdeñada”: era una gloria nacional que tenía derecho a un sillón académico. Y si no lo consiguió, no te diré que fue como si hubieran excluido de la Española a Cervantes, pero en fin, en ese orden de ideas... es decir que la opinión es hoy, que la que quedó en ridículo fue la Academia Española; sobre todo considerando algunas de las personas a quienes después ha abierto las puertas...

En el caso mío, mi exclusión ha sido conseguida con mucha habilidad. [...] La Academia no quería mujeres. La [mujer] de Valentín [de Zubiaurre] me confió entonces que al principio los antifeministas habían sido sólo dos o tres, al final muchos más, por la propaganda de exclusión de la mujer que hacían esos pocos antifeministas iniciales, que les habían metido en la cabeza a los Académicos, que una mujer entre ellos les quitaría *libertad*, que estarían incómodos y cohibidos en el decir... lo que me hizo a mí preguntarle si los Académicos creían que la Academia era un Casino, una sucursal del de Madrid vecino en verbigracia...

116. MP, FSC, 110-43, Madrid, 21-XII-1955. “os” subrayado en el original.

117. Si no era propiamente dicho un manifiesto feminista, fue ejemplo de la cultura liberal en la España del franquismo. En 1960, Campo Alange fundaría el Seminario de Estudios Sociológicos de la mujer.

118. MP, FSC, 110-43, Madrid, 21-XII-1955.

Yo había pedido [...] serenidad para el momento en que me derrotaran —pero lo curioso es que, cuando ha ocurrido [...] me ha hecho reír! Ese pobre señor que ha necesitado de tres presentaciones y nueve votaciones para salir frente a una triste mujer! Ello, unido a la experiencia de haber conocido a la Academia *por dentro*, con sus tejemanejes, sus pequeños rencores, sus favoritismos, sus chismes, su falta de servicio, me han apartado definitivamente del deseo de alcanzarla. ¡Cómo voy a desear sentarme todas las semanas con esos señores, ¡yo, que para el trato humano soy tan difícil y elijo con tanto cuidado mis amigos! No lo resistiría. No te preocupes, por tanto, de “lo porvenir”: he tomado a la Academia de Bellas Artes un sano horror... Por lo demás, tengo la satisfacción de que nadie se ha atrevido a decir “que yo no merecía la Academia”, o “que trabajaba mal” o “que había plagiado a alguien”...! Al contrario —todos esos buenos señores Académicos, antes, ignoraban mi nombre. Hoy, los Aznaras, Bravos y demás, lo conocen perfectamente, y saben muy bien que, quieran o no, *pesa* (fig. 7)¹¹⁹.

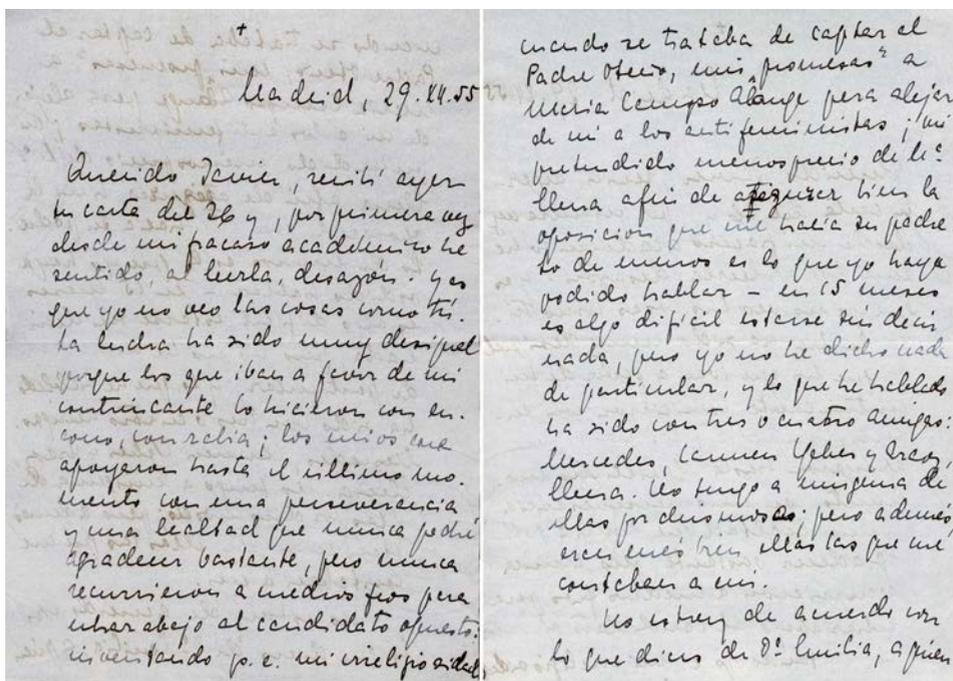


Fig. 7. Carta de María Luisa Caturla a Francisco Javier Sánchez Cantón, Madrid, 29 de diciembre de 1955, donde revelaba su opinión sobre el tema de la mujer y la Academia. Fondo Sánchez Cantón, Museo de Pontevedra.

119. “libertad”, “por dentro” y “pesa” subrayados en el original. MP, FSC, 110-43, Madrid, 29-XII-1955. Joaquín María de Navascués, director del Museo Arqueológico, fue nombrado académico numerario.

Académicos como el marqués de Lozoya o Sánchez Cantón estaban a favor de su ingreso, mientras que otros, como José Francés, no. Ella nunca entendió qué méritos tenían los demás “para alcanzar premio tal”, o que todavía en España se eligiese por títulos nobiliarios. Caturla asumió que era “de fuera”, aunque se merecía ser “de dentro”. “A ti”, se sinceraba con Javier, “no necesito convencerte de esto último”¹²⁰. Y no fue rencorosa. Cuando tuvo que apoyar a sus amistades, lo hizo. Por ejemplo, cuando Quiroga le pidió que lograra que Sánchez Cantón “orientase” la elección hacia su marido, Dalmiro de la Válgoma, para la Academia de la Historia. Caturla seguía “muy desengañada”, pero comprendió que le hacía más falta que a otros, ya que se encontraba “algo oscurecido por su importante esposa”. La silla era la dejada por Tormo a causa de su fallecimiento en 1957. Desaparición que apenó bastante a Sánchez Cantón¹²¹, porque su maestro nunca le vería alcanzar la dirección del Prado, aunque la mayor parte de su carrera hubiese sido el “director” en la sombra.

Falleció también por aquellos años una de las hijas del pintor y todavía director del museo, Álvarez de Sotomayor. Caturla fue a dar el pésame al yerno, Max R. Borrell, y en el umbral de la iglesia éste le dijo que:

Sí, los buenos amigos eran un gran consuelo en estos casos: el Caudillo había enviado una carta de su puño y letra, no sé qué otro personaje también, y Sánchez Mazas, los tres recomendándole [a Sotomayor] no abandonase de ninguna manera sus obligaciones (!): el Prado, su pintura, la Academia...

“Me dejó patidifusa”, explicaba María Luisa a Javier. Había corrido la voz de que Sotomayor iba a dejar la dirección y la familia se había apresurado a dementirlo¹²², aunque la esperada sucesión acabaría llegando poco después, en 1960. El mismo año, Caturla fue nombrada vocal del Patronato. La primera mujer. Sin embargo, la alegría de ambos se precipitaría a partir de 1967, cuando Sánchez Cantón sufrió una importante fractura en la pierna. Fue el preludio del fin de su relación con el Prado¹²³. El cese llegó inesperadamente en agosto de 1968. Javier supo la noticia del nombramiento de Angulo por los periódicos, porque María Luisa no se atrevió a reenviarle la carta oficial. Sabía lo que podía significar para él “ser separado del Prado”. Había cumplido la edad reglamentaria que establecía un nuevo decreto¹²⁴. La siguiente carta fue para ella. El ministro, después de muchos rodeos,

120. MP, FSC, 114-82, Madrid, 7-I-1965.

121. MP, FSC, 111-42, Madrid, 23 y 30-XII-1957.

122. MP, FSC, 112-39, Madrid, 3-I-1959.

123. MP, FSC, 115-65, Lucerna, 24-VIII-1967.

124. “Creo que no te afectarán las nuevas disposiciones y que continuarás en tu puesto del Prado para bien del Museo en el que eres insustituible”, le escribía Caturla, pero se equivocaba. Igualmente fueron cesados el marqués de Lozoya, Antonio Marichalar, Enrique Lafuente Ferrari, Manuel Gómez Moreno, Francisco de Cossío y Fernando Labrada. MP, FSC, 116-11, Madrid, julio

le informaba también de su salida del Patronato, ofreciéndole continuar como miembro honoraria. “El cargo que me han quitado era lo que más me gustaba”, escribía a Javier, pero “sucedieron inmediatamente los acontecimientos de Checoslovaquia, y al lado de estos, ¡qué puede significar un disgusto tan pequeño...!”¹²⁵

Hubo algo extraño en todos estos cambios, pues se había prescindido del reglamento que daba facultad al Patronato para proponer nuevo director. Se nombró a Angulo, y era “el mejor de los que podían haber elegido”, admitía Caturla en su carta, pero “¿te has fijado —le preguntaba a Javier— en que sólo le queda poco más de año y medio hasta su jubilación? Entre tanto, podrán preparar a alguno de los suyos y ya veremos si pertenecen al Opus”¹²⁶. Sánchez Cantón, cansado, no quiso saber más y se retiró a su Galicia natal¹²⁷. Mientras tanto, en las páginas de *ABC*, Mercedes Formica reavivaría otro frente. “No intento resucitar la vieja polémica de la mujer en pos de las Academias”, comenzaba diciendo, sino únicamente pedir para Caturla un merecido sillón en la de Bellas Artes o la concesión de la Cruz de Alfonso X el Sabio¹²⁸. Ahí quedó su petición, olvidada entre páginas del ayer.

No fue hasta 1978, cuando un titular proclamó triunfante: “¡Ya era hora!”. El artículo, firmado por Agustín de Figueroa, celebraba la entrada Carmen Conde en la RAE: la primera mujer en esta Academia¹²⁹. Había llegado la Transición, tiempo de cambios, tiempo de remiendos en la memoria. Fue entonces cuando Teresa de Bustos, duquesa de Andria, recordó en una carta a *ABC* que María Luisa, a sus 90 años, todavía no había recibido un homenaje “como se merecía”. Y lo hizo apelando a la amistad de Formica y de Gaibrois, quienes no tardaron en suscribir sus palabras¹³⁰. Un año después, Caturla era nombrada académica honoraria¹³¹.

En noviembre de 1971, fallecía Sánchez Cantón. Unos meses antes, María Luisa le había escrito desde Granada. “Estoy sentada en una mecedora de aquel patio que conoces, escuchando el rumor del agua”. Faltaban muchos amigos, pero la Alhambra seguía siendo la Alhambra y conservaba “inalterable toda su poesía”.

1968; Archivo del Museo Nacional del Prado, Caja 1381, lib. 3, Acta 540, 21 de enero de 1969, ff. 22v-23r. Decreto 2751/1968, de 31 de octubre, por el que se cesan determinados vocales del Patronato de Museo del Prado. BOE, núm. 271, 11 de noviembre de 1968, p. 15939.

125. MP, FSC, 116-11, Madrid, 25-VIII-1968

126. MP, FSC, 116-11, Madrid, 25-VIII-1968.

127. MP, FSC, 116-51, Madrid, 1-XI-1969.

128. *ABC*, 24-III-1968, p. 83.

129. Su padre, el conde de Romanones, nunca comprendió “el egoísta privilegio masculino allí donde sólo debe pesar el talento, el nombre, la obra”. Él fue uno de quienes pusieron todo su empeño para que Caturla entrase en la de San Fernando. FIGUEROA, Agustín de: “¡Ya era hora!”, *ABC*, 16-II-1978, p. 15.

130. BUSTOS, Teresa de: “Un homenaje a María Luisa Caturla”, *ABC*, 3-XI-1978, p. 71; BALLESTEROS, Mercedes, “Carta a la duquesa de Andria”, 11-XI-1978, p. 62; CATURLA, María Luisa, “Sobre ‘Carta a la duquesa de Andria’”, *ABC*, 18-XI-1978, p. 70.

131. “Nombramiento”, *ABC*, 16-II-1979, p. 92.

Por primera y única vez en cuarenta años firmaría como su “fiel y vieja amiga, Caturrita”, intuyendo que podía ser el último adiós¹³².

A lo largo de la Historia ha habido mujeres que detentaron más poder del que habrían imaginado o que brillaron en su profesión hasta sentar escuela, pero Caturrita no fue exactamente una de ellas. Fue, sencillamente, una mujer entre “zurbaranes”. Y si fracasó en la búsqueda de mayor reconocimiento es porque lo intentó. El testimonio de aquellas amistades y colegas que sí reconocieron su labor son el mejor ejemplo de que, a su manera, fue una mujer que hizo historia. Al término de su intensa vida, conoció los cambios políticos que llevaron a la consolidación de la democracia en España. Sin embargo, falleció cuando se inició el acercamiento de los estudios feministas a la Historia del Arte, el mismo año en que se celebró el primer Seminario de Estudios de la Mujer *La imagen de la mujer en el arte español* (1984), organizado por la Universidad Autónoma de Madrid, dos años antes de que Linda Nochlin, invitada al I Coloquio de Historia de la Mujer, impartiese una conferencia en Barcelona, y lejos de llegar a ver cómo esta tendencia se normalizó durante la siguiente década¹³³.

Este homenaje llega tarde. Por eso, como en aquella famosa canción de la Movida Madrileña que, en 1978, puso banda sonora a la película de título homónimo, protagonizada por una mujer de mediana edad divorciada que se enamora de un joven roquero, siempre me quedaré con las ganas de haberle preguntado: “María Luisa, ¿qué hacía una chica como tú en un sitio como ése?”. Un porqué que dejamos en *stand-by*, aunque con la sensación de haber contribuido al conocimiento de esta parcela olvidada de nuestra disciplina y a dar pie a que otros se pregunten, reinterpretando a Nochlin, ¿por qué no hay historiadoras del arte entre los grandes nombres de nuestra historiografía?

5.—Bibliografía

- AGUILAR, Isabel (2012): “La participación activa de la mujer en la sección femenina: su labor cultural (1939-1952)”. En *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro. IV Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*. Sevilla, Universidad de Sevilla; Unidad para la Igualdad, pp. 39-56.
- AGUILAR, Isabel (2015): “Educación e ideología artística de género en las revistas de sección femenina una comparación entre *Medina* e *Y para la mujer* (1939-1945)”. En *Pensar con la historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Madrid, UAM, pp. 1091-1104.
- ÁLVAREZ, María Isabel (2002): *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

132. MP, FSC, 116-100, Granada, 20-VII-1971.

133. DIEGO, Estrella de: *op. cit.*, p. 618.

- ANGULO, Diego (1948a): “Las Hilanderas”. *Archivo Español de Arte*, 31, 81: 1-19.
- ANGULO, Diego (1948b): “Bibliografía. Du Gué Trapier (E.), *Velázquez*. Nueva York, 1948”. *Archivo Español de Arte*, 31, 83: 220-222.
- ANGULO, Diego (2007): *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, CEEH.
- BLASCO, Yolanda y MANCEBO, María Fernanda (2010): *Oposiciones y concursos a cátedras de Historia en la universidad de Franco (1939-1950)*. Valencia, Universitat de València.
- CATURLA, María Luisa (1944): *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco*. Madrid, Revista de Occidente.
- CATURLA, María Luisa (1945): “Zurbarán en el Salón de Reinos”. *Archivo Español de Arte*, 71: 292-300.
- CATURLA, María Luisa (1948): “El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce, que poseyó ‘Las Hilanderas’”. *Archivo Español de Arte*, 31, 84: 293-304.
- CATURLA, María Luisa (1955): “Giorgione en 1955”. *Archivo Español de Arte*, 112: 305-312.
- CATURLA, María Luisa et al. (1964): *Exposición Zurbarán en el III centenario de su muerte*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- CUEVA, Almudena y MÁRQUEZ, Margarita (coms.) (2015): *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, cat. exp., Madrid, Residencia de Estudiantes.
- DÍAZ, Julián y LLORENTE, Ángel (2004): *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo.
- DIEGO, Estrella de (2012): “Feminismo, ‘queer’, género, ‘post’, revisionismo...: o todo lo contrario. Ser —o no ser— historiador/a del arte feminista en el Estado Español”. En JOHNSON, Roberta y ZUBIAURRE, Maite (eds.): *Antología del pensamiento feminista español (1726-2011)*. Madrid, Cátedra; Universitat de València, pp. 615-622.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1963-67): “Bibliografía crítica y antológica de Zurbarán”. *Arte español*, 31, 1: 18-68.
- GLICK, Thomas F. (2005): *Einstein y los españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*. Madrid, CSIC.
- HELLWIG, Karin (2004): “Interpretaciones iconográficas de ‘las Hilanderas’ hasta Aby Warburg y Angulo Íñiguez”. *Boletín del Museo del Prado*, 22: 38-55.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (com.) (2016): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, cat. exp., Madrid, MNCARS.
- LAFFITTE, María (Condesa de Campo Alange) (1983): *Mi atardecer entre dos mundos. Recuerdos y cavilaciones*. Barcelona, Planeta.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1945): “Bibliografía”. *Arte Español*, 29, 1: 32.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1970): *Ortega y las artes visuales*. Madrid, Revista de Occidente.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1971): “Don Francisco Javier Sánchez Cantón. In memoriam”, *Academia. Boletín de la RABASF*, 33: 17-19.
- MAINER, José-Carlos (2002): “Clavileño (1950-1957): cultura de Estado bajo el franquismo”. *Bulletin Hispanique*, 2: 941-963.
- MARÍAS, Julián (1976): “La vegetación del páramo”, *La Vanguardia Española*, 19 de noviembre, p. 7.
- MOLINS, Patricia (2012): “La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil”. *Desacuerdos*, 7: 64-145.
- MORCILLO, Aurora (2015): *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid, Siglo XXI.
- MAYAYO, Patricia (2003): *Historia de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra.
- MARZO, Jorge Luis (2010): *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, CENDEAC.
- ORTEGA, Soledad (1983): “Relato”. En *José Ortega y Gasset. Imágenes de una vida 1883-1955*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia; Fundación José Ortega y Gasset, pp. 11-60.
- PASAMAR, Gonzalo (1988): “La formación de la historiografía profesional en los inicios del franquismo (Academicismo y legitimación)”. *Perspectiva Contemporánea*, 1: pp. 135-149.

- PÉREZ-VILLANUEVA, Isabel (1990): *La Residencia de Estudiantes 1910-1936. Grupo universitario y Residencia de Señoritas*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- PITA, José Manuel (2009): “Presentación”. En ANGULO, Diego: *La mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*. Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 9-23.
- PORTÚS, Javier (1998): “La idea nacional en la historiografía artística de postguerra española”. En HUERTAS, Rafael y ORTIZ, Carmen (eds.): *Ciencia y Fascismo*, Madrid, Doce Calles, 1998, pp. 181-192 (reed. en *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*. Madrid, Verbum, 2012, pp. 210-222).
- PORTÚS, Javier (2007): “Diego Velázquez, por Diego Angulo”. En ANGULO, Diego: *Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid, CEEH, pp. 19-39.
- ROBERTSON, Giles (1955): “The Giorgione Exhibition in Venice”. *The Burlington Magazine*, 630: 272-279.
- RODRÍGUEZ, Carolina (2008): “Las universitarias”. En LÓPEZ-RÍOS, Santiago y GONZÁLEZ, Juan Antonio (coords.): *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Ayuntamiento de Madrid; Fundación Cultural COAM-EA; Ediciones de Arquitectura, pp. 426-441.
- ROSÓN, María (2016): *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*. Madrid, Cátedra.
- TORMO, Elías (1935): “Contestación”. En *Un episodio de la vida de María de Molina. Discurso leído en la Academia de la Historia el 24 de febrero de 1935, en la recepción pública de Mercedes Gaibrois y Riaño de Ballesteros*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 81-97.
- VÁZQUEZ, Raquel (2012): *Mujeres y educación en la España Contemporánea. La Institución Libre de y la Residencia de Señoritas de Madrid*. Madrid, Akal.
- VEGA, Jesusa et al. (2009): “Points de repère pour l’histoire de l’art en Espagne”. *Perspective. La revue de l’INHA*, 2: 180-206.
- VILLA, Rocío de la (2012): “Críticas y crítica de arte desde la perspectiva de género”. En *Mujeres en el sistema del arte en España*, Madrid, Exit, pp. 116-127.