

# HISTORIAS DONDE NO HAY MÁS QUE HOMBRES. MARÍA LUISA CATURLA Y JOSÉ ORTEGA Y GASSET<sup>1</sup>

## *Histories in Which There Are Only Men. María Luisa Caturla y José Ortega y Gasset*

---

Sara JÁCOME GONZÁLEZ  
Universidad de Salamanca

Recibido: 17-8-2019

Aprobado: 15-9-2019

### Resumen

María Luisa Caturla, historiadora del arte española experta en artistas como Velázquez, el Greco, Antonio Puga y, sobre todo, Zurbarán, fue una “fuente reiterada de información artística” para Ortega, con quien mantuvo durante décadas una abundante correspondencia. Su condición de mujer, por un lado, y la complicada situación política que vivió España en los años de guerra, dictadura y transición, por otro, han hecho que esta figura de la historia del arte español no haya recibido el reconocimiento merecido. Obras como *Arte de épocas inciertas*, muestran hasta qué punto resulta injusto el olvido que la historia ha deparado a una autora de este rango. Podríamos incluso utilizar palabras del propio Ortega para expresar parte del propósito central de este artículo: “Ellos escriben historias donde no hay más que hombres. Pero yo quisiera recuperar su olvido en cuanto que veo que la mitad de la humanidad es femenina y con su genuino ser femenino ha hecho algo, y más que algo, que es importante históricamente” (X, 425).<sup>2</sup>

*Palabras clave:* Arte, mujer, historia, María Luisa Caturla, José Ortega y Gasset.

### Abstract

María Luisa Caturla, Spanish art historian, expert on artists such as Velázquez, el Greco, Antonio Puga and, above all, Zurbarán, was a “repeated source of artistic information” for Ortega, with whom she maintained an abundant correspondence for decades. Her status as a woman, on the one hand, together with the complicated political situation experienced by Spain during the years of war, dictatorship and transition, on the other, have meant that this figure of the history of Spanish art has not received the recognition she deserved. Works such as *Arte de épocas inciertas* (*Art from Uncertain Times*) show how unfair is the forgetfulness that history has brought to an author of this rank. We could even use Ortega's own words to express part of the central purpose of this article: “They write their histories in which there are only men. I would like to correct their forgetfulness, for I see that a half of humanity are women and with their genuinely feminine being they have done something, and more than something [,] historically important”.<sup>3</sup>

*Keywords:* Art, woman, history, María Luisa Caturla, José Ortega y Gasset.

## 1. María Luisa Caturla: Fuente reiterada de información artística para José Ortega y Gasset

La estética de José Ortega y Gasset, el filósofo español más importante del siglo XX, ha sido ampliamente estudiada. Resultado de ello son trabajos como los de Enrique Ferrari Nieto, Domingo Hernández, Rafael García Alonso; los estudios más clásicos de Enrique Lafuente y los más recientes, de Azucena López Cobo, por ejemplo. El trabajo de Ortega respecto al arte suele dividirse en dos grandes grupos: aquel referido al “arte joven” o “nuevo”, representado de manera ejemplar en su texto *La deshumanización del arte* de 1925, y aquel referido al arte más clásico, que Ortega desarrolla de manera especial entre los años cuarenta y cincuenta. En ese momento de su vida, Ortega mantenía desde hacía ya varias décadas una abundante correspondencia con la historiadora del arte española María Luisa Caturla. ¿Quién era esa mujer que, según Gregorio Morán, fue para Ortega “fuente reiterada de información artística” (Morán, 1998: 164)?, ¿es casualidad que Ortega eligiera escribir sobre Velázquez en la misma época en la que su correspondencia con María Luisa Caturla, experta en el tema, se tornaba hacia el pintor sevillano? Si Guillermo de Torre o Gómez de la Serna pueden ser considerados como los guías o lazarillos de la estética orteguiana de los años veinte, centrada en el “arte nuevo”, María Luisa Caturla lo es de la estética de los años cuarenta y cincuenta, y muy especialmente de su obra mayor a este respecto: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, centrado en el primero de estos autores. Creemos que la importancia de Caturla en la formación de las ideas estéticas de Ortega no ha sido suficientemente reconocida y que su posición fundamental en la historia del arte ha sido olvidada, de modo inverso a lo ocurrido con sus colegas masculinos. Es en este sentido que tomamos como parte del título de este artículo la cita de Ortega: “historias donde no hay más que hombres” (X, 425).

El propio Ortega se refiere a Caturla en pocas ocasiones, a pesar del sincero reconocimiento que profesaba hacia ella. Según el *Índice de conceptos, onomástico y toponímico* de Domingo Hernández Sánchez, José Ortega y Gasset sólo hace una referencia a María Luisa Caturla en su obra publicada –que se encuentra precisamente en su *Introducción a Velázquez* de 1954–. En el libro escrito por José Ortega Spottorno, *Los Ortega*, no encontramos referencia a María Luisa Caturla, al contrario que en *Ortega y Gasset, mi padre* escrito por Miguel Ortega, quien hace dos breves referencias a la época en que Ortega visitaba la casa de los Kocherthaler (Kuno Kocherthaler y María Luisa Caturla, entonces, María Luisa Kocherthaler) siendo él todavía niño, y comenta cómo mientras Caturla y Ortega “hablaban de Zurbarán y de otros temas relacionados con el arte”(Ortega, M., 1983: 74), él y “Polito”<sup>4</sup> jugaban en el jardín de la casa.



María Luisa Caturla, José Ortega y Gasset y María de Maeztu en Mondéjar (Guadalajara), 1925. (Ortega, S., 1983: 145).

Si bien estas pocas citas no permiten comprobar la tesis según la cual Caturla habría

tenido un peso importante en la vida y obra de Ortega, la proximidad de María Luisa Caturla con Ortega puede rastrearse en el libro *José Ortega y Gasset 1885-1955. Imágenes de una vida*, de Soledad Ortega, en el que encontramos hasta cuatro documentos gráficos relativos a Caturla. En orden cronológico inverso, vemos, primero, una foto de una excursión a Zorita de los Canes, en Guadalajara, durante la primavera de 1929, en la que se reconoce a María Luisa Caturla, a la condesa de Yebes y a Antonio Marichalar. También en Guadalajara, esta vez en Mondéjar, en 1925, podemos ver en la segunda fotografía a María de Maeztu, al filósofo madrileño y a María Luisa Caturla en una escena campestre. Por último, encontramos dos fotografías de la visita de Einstein a España en 1923. Son fotografías de la visita a Toledo que será ampliamente divulgada en los periódicos a pesar del deseo del físico de que fuera esta una visita de “incógnito” (III, 521) y que Ortega describirá en su texto: “Con Einstein en Toledo” (1923), al que nos referiremos un poco más adelante. Interesa antes ver cómo Soledad elige, a la hora de ilustrar esta visita, imágenes en las que aparece María Luisa Caturla y cómo, además, a la hora de poner texto a estas imágenes, elige una cita del epistolario María Luisa Caturla-Ortega y Gasset que, sin embargo, no tiene una relación directa con esta visita y que es, de hecho, dos años posterior a la misma:

Me ha llegado además hoy la noticia de su salida de Madrid (...) Einstein me contó su nuevo e importante descubrimiento, hecho en el barco que le trajo de Argentina: la relación entre la electricidad y la gravitación. Pero en seguida añadió que en Norteamérica aseguran haber hecho sobre lo alto de un monte experimentos según los cuales Michelson resulta falso y que, de confirmarse ello, ni el nuevo descubrimiento ni la teoría de la relatividad valdrían ya para nada. Todo esto lo decía con su expresión risueña y un poco asombrada de niño ingenuo, sin el menor resentimiento (Ortega, S., 1983: 138).<sup>5</sup>

María Luisa Caturla tuvo, muy probablemente, un papel destacado en la preparación de esta visita de Einstein y se preocupó por hacerla posible valiéndose de su relación con el famoso físico, posibilitada a su vez por su parentesco político, ya que Lina Kocherthaler –hermana de Kuno, marido de Caturla– era “prima hermana de Elsa Einstein” (Glick, 2005: 79) –esposa del “señor Einstein, el nuevo mago, confidente de las estrellas” (III, 522), tal y como se referiría a él José Ortega y Gasset–. Es por ello un gesto elegante y justo que Soledad Ortega destaque tanto en imágenes como con palabras la presencia de Caturla en este evento.



Visita de Einstein a Toledo (1923): José Ortega y Gasset, María Luisa Caturla, Einstein, Lina Kocherthaler, Elsa Einstein y Manuel B. Cossío (Imagen ampliada - Ortega, S. 1983: 136).

Ortega transcribe en su texto “Con Einstein en Toledo” una conversación a propósito de la especialización en la que el físico alemán critica esta tendencia al mismo tiempo que se sitúa con total humildad dentro de la misma. Tras una descripción de Toledo en que Ortega habla de la ciudad como de un lugar anclado en el pasado y donde, a pesar de ello, todos reconocen al personaje más célebre de la ciencia internacional, Ortega dice a Einstein:

—No puede usted negar -digo al sabio que corre tras de los chiquillos- que era usted ya muy conocido en el siglo XIII.

Einstein sonríe y mientras ascendemos por una rúa angosta exclama:

—Yo no tengo sensibilidad histórica. Sólo me interesa vivamente lo actual.

E insiste sobre un tema que le he oído varias veces tratar y debe ser hoy para él una verdadera preocupación:

—El talento es unilateral. Se vale tal vez mucho para un cierto género de problemas y se es nulo para todo lo demás. Acaso los nombres más famosos de la humanidad corresponden a hombres que valían muy poco porque valían para una sola cosa, para un pequeño rincón de cuestiones. Sobre todo, en Alemania esta limitación a que propende la naturaleza ha sido favorecida por la educación especialista y se ha convertido en una verdadera maldición para aquel país. Humanamente es monstruoso servir mucho para una ciencia, pero no servir más que para ella (III, 523).

No nos ocupa aquí esta cuestión sobre la especialización, por más que resulte de sumo interés. Para nosotros es más relevante ver cómo sigue el texto de Ortega, varias líneas más abajo, cuando escribe: “Quiso Einstein asistir a una escena típica del antiguo vivir toledano y fuimos a la iglesia de Santo Tomé, donde se halla el *Entierro del conde de Orgaz*, la obra mayor del Greco” (III, 524).

Lo cierto es que, aunque Ortega no lo aclare, tras la visita a la iglesia de Santo Tomé puede intuirse más la atención de Caturla a la organización de la visita que un interés espontáneo de Einstein por el cuadro del Greco. Podemos pensar esto no sólo por el hecho de que el físico alemán se confesara sólo interesado en “lo actual”, sino, también, porque entre un fragmento y otro, Ortega afirmaría sobre él: “No creo que verdaderamente le interese el arte ni la historia y tal vez, ante un cuadro o un problema general humano, su genio se detiene como parálítico” (III, 524). Así, a pesar de que en el texto de Ortega no se mencione a Caturla, parece probable cierto protagonismo de la historiadora del arte en la organización de esa visita. Para Caturla, en efecto, el Greco fue una de sus figuras fetiche, hasta el punto de que terminaría incluso por ser propietaria de uno de sus cuadros, el de “La Verónica”. Su libro publicado en el año 1944 por la Editorial Revista de Occidente: *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco* versa precisamente sobre este cuadro.

Como curiosidad, nos permitiremos a continuación presentar y comentar una imagen extraída de la revista *Y* en la que puede verse tanto el citado cuadro del Greco como el interior de la casa de la historiadora del arte en el año 1941. La revista comienza su reportaje: “Un Greco en una casa” con el siguiente texto introductorio:

La señora María Luisa Caturla posee en Madrid una casa en la que se han unido el buen gusto y el rigor artístico. No en vano la señora Caturla es una experta conocedora de nuestro arte, al que ha rendido el servicio de monografías y artículos de investigación y crítica. La silueta de la señora Caturla es familiar en nuestras bibliotecas y archivos, amén de su buen trato y amabilidad, que le han granjeado numerosas simpatías en la sociedad española. Ofrecemos algunas fotografías de su residencia (Redacción de la revista *Y*, 1941: 14):





Revista Y. Revista para la mujer, 1941: 14-15.

Y así abre la revista Y una ventana hacia la intimidad de nuestra historiadora del arte, María Luisa Caturla. En la primera página, de arriba abajo, vemos en primer lugar una fotografía de dos cuadros de “Gálbez”, a continuación, el cuadro de “La Verónica” del Greco que pertenecía a la colección de María Luisa y, después, un rincón con muebles Luis XVI.<sup>6</sup> Al final de la segunda página, encontramos la biblioteca de María Luisa, “una de las más importantes de Madrid en lo concerniente a bibliografía artística. Libros antiguos y modernos dedicados a las Bellas Artes son manejados por su propietaria para los estudios de investigación en los que ha conseguido brillantemente sobresalir” (Redacción de la revista Y, 1941: 15). Esa misma biblioteca es aquella a la que hace referencia Jordi Gracia cuando, hablando de la redacción del libro de *Las Atlántidas*, por parte de José Ortega y Gasset, afirma que “la biblioteca de arte de Caturla ha sido imprescindible” (Gracia, J., 2014: 341).

De nuevo, esta referencia por parte de Jordi Gracia a la biblioteca de Caturla podría conducirnos a pensar que, a pesar de ser fuente reiterada de información artística para el filósofo madrileño y de la admiración que Ortega sentía por ella, sería difícil, ateniéndose sólo a la obra de Ortega, darse cuenta de la importancia de esta autora en la formación de su pensamiento. No debe esto, no obstante, conducirnos a pensar que la relación de Ortega con Caturla fuera injusta. Por una parte, Ortega contribuyó a la visualización de Caturla a través de la publicación de varias de sus obras en la Revista de Occidente, de la que era director. Por otra parte, el proyecto de Zurbarán fue, en realidad, una iniciativa sugerida por Ortega; si bien es cierto que María Luisa Caturla lo llevó a cabo con unos resultados completamente inesperados en aquellos días de 1943 en que Ortega hizo a Caturla su propuesta zurbaranesca. También es necesario precisar que, a pesar de lo sostenido anteriormente, es decir, que Ortega no dará, en sus textos, un lugar explícito a Caturla, esta práctica no guarda relación con el hecho de que Caturla fuera una mujer, lo que puede quedar claro si leemos las siguientes palabras de Antonio Jiménez: “No cabe atacar a Ortega por el hecho de que nunca especifique el origen de sus doctrinas: era

común en la época el no hacerlo; sin ir más lejos, Orringer nos dice que Simmel y Pfänder hacen algo similar” (Jiménez García, 1980: 150). Así pues, no se trata de un menosprecio de Ortega sino más bien de una marca de la época. Si bien puede echarse de menos más referencias a Caturla en la obra publicada de Ortega, lo cierto es que el filósofo hizo en realidad mucho por su visibilidad desde la Revista de Occidente. En cualquier caso, las palabras de Jiménez, que se desprenden a su vez del titánico trabajo de Orringer: *Ortega y sus fuentes germánicas*, nos permite comprender que la tarea de descubrir la importancia que la historiadora del arte español tuvo en la constitución del pensamiento artístico de Ortega es una investigación que queda hoy todavía pendiente.

## **2.No significa igualdad sino reconocimiento**

Aunque Ortega pueda salvarse de ese reproche, no debemos minusvalorar la importancia que el hecho de que María Luisa Caturla fuera mujer haya podido tener en la escasa atención que se ha prestado en los últimos tiempos a la historiadora del arte español. Retrocedamos un poco en el tiempo para retomar con mejor perspectiva esta afirmación. Quizás hoy, ya bien entrado el siglo XXI, cueste creer que tan sólo veintinueve días antes del nacimiento de nuestra historiadora del arte, el 11 de junio de 1888, se produciría un evento histórico en España: la “readmisión” de las mujeres en la Universidad, bajo la restricción de que únicamente podían seguir estudios “por libre”, lo que resultaba mucho más caro y complicado que seguir el itinerario normal, sólo abierto a los hombres. Se las “readmitió” porque, efectivamente, ya tres mujeres habían logrado incrustarse en el sistema, aprovechando una laguna legislativa para poder formarse y estudiar. Su ánimo y paciencia inquebrantables permitieron a estas pioneras, matriculadas en medicina –primera carrera cursada por una mujer en España, seguida después por la de Farmacia y Filosofía y Letras–, concluir esta odisea.

A este respecto, debemos mencionar a las doctoras Dolores Aleu y Martina Castells, así como a María Elena Maseras, quien en los años previos había estado luchando duramente por lograr su doctorado en Historia de las Ciencias Médicas; ella es la protagonista de una anécdota que quizás merezca la pena recordar para comprender un poco mejor la situación de las mujeres en aquel tiempo. Era el año 1882 y Elena Maseras iba a presentarse al examen de la última asignatura de Doctorado. Los problemas generados en la Universidad Central de Madrid y la violencia de Tomás Santero, profesor de esta última asignatura que Maseras tenía pendiente, hicieron a la estudiante tomar la decisión de examinarse, finalmente, en Barcelona. Así emprendió una aventura burocrática en la que hubo de encontrar en cada escalón un pequeño impedimento. Se trataba de una estrategia disuasoria diseñada por quienes no estaban dispuestos a dejar que una mujer adquiriese el máximo grado de formación en la Academia. Con esa finalidad, a la espera de que el aburrimento o el matrimonio pudieran impedir naturalmente su culminación, los trámites se prolongaban. Esto no desalentó a Elena Maseras, como tampoco lo haría aquel desquite de Tomás Santero:

Al presentar la médica los documentos acreditativos, el marqués le dijo: “Estas papeletas son falsas”. Sin intimidarse nada, Elena Maseras, le respondió: “Pues han sido expedidas por la Secretaría de esta Universidad”. “Bueno -replicó el marqués-, falsas o no, no quiero doctoras con faldas”. La alumna se retiró y fue necesario nombrar otro Tribunal que la examinara (Flecha, 1996: 104).

Muchos años después, una España muy distinta que la que dio lugar a Elena Maseras vería madurar a María Luisa Caturla. Maseras viviría todos sus periplos académicos durante la Restauración borbónica y, más concretamente, bajo el reinado de Alfonso XII de España. Tras la muerte de Alfonso XII (1885), se inicia el periodo de regencia de María

Cristina. Bajo el gobierno de Sagasta, que comienza al mismo tiempo, España vive profundos cambios: llega la revolución industrial y con ella los primeros movimientos obreros, surgen el anarquismo y el socialismo, se aprueba la Ley de Asociaciones, se extiende el sufragio universal –solo a los hombres– (1890), se producen importantes avances en justicia, se proclama la libertad de prensa, etc.

España estaba cambiando. En la dictadura de Primo de Rivera, durante el reinado de Alfonso XIII, aparece por primera vez la intención de mejorar la situación civil y jurídica de las mujeres. Para Moreno Galilea: “el mayor avance fue igualarlas al hombre a la hora de votar y ser elegidas” (Moreno Galilea, 2015: 585). Sin embargo, este proyecto, como todos sabemos, no culminó hasta 1931, con la nueva Constitución aprobada por las Cortes Constituyentes, tras las elecciones generales españolas de 1931 que siguieron a la proclamación de la Segunda República. En ella se permitió que las mujeres pudieran votar por primera vez en este país y, en muy alta proporción poblacional, también por última vez. Como es bien sabido, iban a llegar largas décadas en las que la mujer quedaría completamente relegada.

Esta situación histórica no era tampoco ajena a Ortega, del que recordamos aquella célebre frase “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo” (I, 757) que publica en su primer libro y de la que él mismo dirá: “esta expresión (...) que condensa en último volumen mi pensamiento filosófico, no significa sólo la doctrina que mi obra expone y propone, sino que mi obra es un caso ejecutivo de la misma doctrina” (V, 92). Ortega interpreta el mundo desde un prisma tradicionalista y masculino, lo que no le impide, sin embargo, constatar la importancia de la mujer en la sociedad y la necesidad, así mismo, de evitar que sus representantes caigan en la desmemoria histórica. Por eso podríamos incluso utilizar palabras del propio Ortega para expresar parte del propósito central de este artículo: “yo quisiera recuperar su olvido en cuanto que veo que la mitad de la humanidad es femenina y con su genuino ser femenino ha hecho algo (...) que es importante históricamente” (X, 425).

Hasta la fecha, los trabajos de recuperación histórica de mujeres se han centrado, sobre todo, en la II República, en el exilio, etc. Valga como ejemplo el libro *Modernas y vanguardistas*, un trabajo de Mercedes Gómez-Blesa de capital importancia a este respecto, del que, sin embargo, María Luisa Caturla –que puede ser considerada como representante de ese “feminismo negociador, católico, antipatriarcal, pero no antifranquista, al menos no abiertamente” (Molins, 2012: 81)– no forma parte. Si bien se ha estudiado a las intelectuales modernas de los años treinta,<sup>7</sup> “no hay ningún estudio sobre esas mujeres de la alta sociedad que se profesionalizaron en los años cuarenta” (Molins, 2012: 81), como es el caso de María Luisa Caturla que conquista, primero, el ámbito de la gestión cultural, durante los años treinta y, poco después, en los cuarenta, el masculinizado mundo de la historia del arte, espacios, ambos, hasta entonces “inéditos para las mujeres” (Molins, 2012: 81).

Quizás convenga, llegado este punto, precisar que este espacio al que Molins hace referencia y que sin duda alguna María Luisa Caturla llegó a conquistar, no habría sido fácil de alcanzar sin el estímulo intelectual que su amistad con Ortega supuso, además del apoyo decidido del pensador madrileño al que ya nos hemos referido en el capítulo anterior.

Para apreciar mejor la importancia de María Luisa Caturla como historiadora del arte, conviene recordar que el alcance de su obra no se limita en absoluto a su conocimiento sobre Zurbarán. Para nosotros, *Arte de épocas inciertas* (1944) –al que Julián Marías se referiría como “un libro sumamente sugestivo e inteligente” (Marías, 1949: 139)– es sin lugar a dudas una obra capital que tal vez no haya recibido suficiente atención; en palabras de García-Montón, “la originalidad de esta impagable y personalísima colección de ensayos (...) quedó injustamente desvanecida en medio de su abundante bibliografía sobre Zurbarán” (García-Montón González, 2019: 198). Las

implicaciones de este libro no quedan confinadas en la historia y en la teoría del arte, sino que hablan también de la época –incierto por excelencia– que tanto a María Luisa Caturla como a José Ortega y Gasset les tocó vivir.

Es cierto que María Luisa Caturla contó con la “aprobación de historiadores integrados en el engranaje institucional franquista” porque “sus estudios se ceñían a los grandes maestros del Siglo de Oro español y se caracterizaron por una rigurosa labor documental” (García-Montón González, 2019: 205). Es verdad, esto era así, pero no todos sus estudios se pliegan a este grupo de artistas tan queridos por el nacionalcatolicismo en tanto que permitían recrear un pasado glorioso de la nación española. Caturla abordará directamente, en *Arte de épocas inciertas*, el arte de vanguardia y, lo hará, además, valorándolo positivamente, lo cual iba claramente en contra de la “dinámica ideológica del Nuevo Estado”. Tras la publicación de “La deshumanización del Arte” (1925), que causó un enorme revuelo tanto en las élites como en el resto de la sociedad, surgieron múltiples respuestas interpretativas, como las que dieron lugar en los años 30 a la denominada: “Rehumanización”. En efecto, “la estética española de posguerra se define en gran parte por oposición a la estética deshumanizada que describió Ortega en su ensayo” (Wahnón, 1998: 43). Desde los movimientos de Rehumanización, afines al ideario del Partido Nacional, que necesitaba “gritar” que “el arte es siempre posible dentro de la tradición” (III, 877), se repudiaba aquel arte nuevo y *deshumanizado*. No obstante, en medio de este ambiente tradicionalista, enemigo de las novedades y defensor de las formas convencionales y establecidas que dominaba la cultura española de la posguerra, hallamos el texto de María Luisa Caturla: *Arte de épocas inciertas*, del que se desprende de manera natural una lectura positiva de las vanguardias. María Luisa Caturla nos advierte, al principio de su libro, de que lo que vamos a encontrar en él no es un “tratado del Arte actual” y, efectivamente, no lo es: es mucho más que eso. Prosigue explicando que, si bien no se trata de un trabajo centrado en el arte nuevo: “dondequiera que en el pasado se hallen rasgos afines, susceptibles de comparación con los del presente o pretérito inmediato, estos serán asimismo consignados” (Caturla, 1944b: 14). De hecho, no debe olvidarse que el libro de Caturla surge a partir del impacto que produce en ella una escultura de Hans Arp (Cf. Caturla, 1944b: 13), uno de los fundadores del movimiento dadaísta. Para Caturla, el arte de vanguardia está íntimamente unido a la elegancia, ya que:

La elegancia, esquividad por esencia, rehúye la entrega. Acaso en esta su índole esquividad esté la explicación de su presencia en el Manierismo. Ya hice notar el atractivo que sobre las épocas de incertidumbre ejerce lo no-captable, huidizo, que aparece entonces bajo las más diversas formas y es como la entraña de todo lo esquivo. Diríase que el hombre, en esta etapa del Arte, como en la nuestra, rehúye lo indubitable, recurriendo a cuantos medios formales sean hábiles para evitar la sensación de permanencia de las cosas (Caturla, 1944b: 127).

Y aunque no en todos los momentos le merezca igual aprecio el arte nuevo –“El arte nuestro reciente es falaz por esencia, con descaro: hace del equívoco gala, resorte espiritual único. Esto es aciago” (Caturla, 1944b: 173)–, el aprecio tampoco se desvanece: “El equívoco, al oscilar entre la vida y la muerte, pasa a rango de enigma y se alza a materia de eternidad” (Caturla, 1944b: 177-178). De todos modos, no es intención nuestra examinar aquí la importancia de *Arte de épocas inciertas* y mucho menos analizarla. Sin embargo, sí nos parecía importante resaltar, antes de volver sobre esa “María Luisa Caturla entre zurbaranes” la importancia de otras facetas de su actividad teórica e historiográfica. María Luisa Caturla era, en cualquier caso, experta en varios artistas españoles del Siglo de Oro y, de manera muy especial, en Zurbarán:

La historia de la pintura moderna -de Goya a nuestros días- registra numerosos ejemplos de



pintores en estrecha relación con uno o varios críticos (...) Con los artistas del pasado -del siglo XVIII hacia atrás- ocurre un fenómeno similar; esta consideración puede hacerse extensiva a algunos movimientos artísticos. Hay críticos e historiadores del arte empeñados en resucitar la vida y la obra de artífices que por distintas razones habían sido relegados, cuando no ignorados, dentro de la historia del arte. ¿Quién desconoce los esfuerzos de María Luisa Caturla para expurgar los archivos españoles en busca de cuanta información concerniera a Zurbarán? (Guadalupe Victoria, 1994: 79).

José Guadalupe se refiere a un fenómeno peculiar que en algunos casos se produce entre un historiador o crítico de arte y su objeto de estudio. Hay nombres de investigadores que nos llevan directamente a su pareja histórica, estableciéndose un vínculo casi inseparable entre uno y otro. A la hora de buscar un ejemplo ilustrativo de su teoría, Guadalupe no encuentra uno mejor que el de Caturla-Zurbarán. No sin razón afirmará Jaime de Salas que María Luisa Caturla fue “conocida como la autoridad máxima” (De Salas, J., 2019: Inédito)<sup>8</sup> en Zurbarán, aunque recuerda igualmente la existencia de una académica francesa que ocuparía desde hace ya varios años ese puesto de preeminencia.<sup>9</sup> Jaime de Salas indica, así mismo, que su padre, Xavier de Salas, futuro director del Museo del Prado (1970-1978), llegó incluso a realizar un viaje con María Luisa a la isla de Eigg (Escocia) para comprobar la autenticidad de un Zurbarán.

No existe todavía en la actualidad ninguna tesis ni monografía centrada sobre María Luisa Caturla, y la bibliografía al respecto es escasa: un par de breves artículos publicados en *ABC* a mediados del siglo pasado (Fórmica 1958 y 1968), un extenso y magnífico artículo de Patricia Molins en el número siete de *Desacuerdos* (2012) sobre la formación de la mirada artística femenina alrededor de la Guerra Civil y, hasta hace un mes, poco más. A estos textos habría que sumar el reciente trabajo de Patricia García-Montón González, “Qué hace una chica como tú en un sitio como éste. María Luisa Caturla entre zurbaranes”, publicado en la revista *Arenal*, en junio de 2019, en que García-Montón examina la relación epistolar que Caturla mantuvo con Francisco Javier Sánchez Cantón. García-Montón considera en su artículo que Sánchez Cantón se convertiría en la “referencia” de Caturla y, acto seguido, concreta: “aunque el influjo intelectual de Ortega siempre estaría presente” (García-Montón González, 2019: 194). En efecto, la influencia orteguiana en Caturla no puede ser ignorada, así como tampoco la de Caturla sobre el filósofo madrileño. Su amistad y los múltiples intercambios que tuvieron a lo largo de una longeva relación que surgió en los años 20 y que continuaría hasta la muerte de Ortega, e incluso más allá –proseguida después en la relación de Caturla con el círculo orteguiano– sería de una importancia inestimable. De este modo, el trabajo con las obras respectivas de Ortega y Caturla y con el epistolario –al que Zamora Bonilla califica de “interesantísimo” (Zamora Bonilla, 2008: 233)– resulta de mucho interés. Una investigación en esta línea permitiría descubrir interacciones recíprocas entre los trabajos de uno y otro autor y acceder, tal vez, a informaciones hasta ahora desconocidas sobre ambos. Además, este trabajo permitiría acceder a dos nuevas perspectivas de la situación sociopolítica de la historia de España, lo que, según la teoría perspectivista de Ortega, nos acercaría a la verdad, pues “donde está mi pupila no está la otra” y “todos los hombres [se sobrentiende que las mujeres también] tienen una misión de verdad” (II, 163). De este modo, acceder a estas dos miradas, la de Ortega y la de Caturla, consideramos que resultará de mucho valor a la hora de restaurar o reconstruir el puzle de perspectivas que nos acerque a la mejor comprensión de una historia tan compleja y rica como lo es la de nuestro país. Recuperar de la desmemoria a esta historiadora del arte es pues una tarea fundamental. El tiempo de la igualdad –todavía en construcción– no fue, sin duda, el tiempo de Caturla. No pretendemos pues sino lo que está en nuestras manos: que no es “igualdad, sino reconocimiento” (VII, 190); y reconocimiento no sólo del papel esencial de Caturla dentro de la estética orteguiana, de sus méritos propios y de

su puesto destacado dentro de la historia del arte español del siglo XX, sino también reconocimiento del error que ha supuesto dejarla fuera de la historiografía, ya que “el reconocimiento de un error es siempre a la vez la adquisición de una verdad positiva” (VII, 440).

### **3. Conclusiones: La historia es, ante todo, un cambio en el reparto del poder sobre la tierra**

Su tiempo no rindió a María Luisa Caturla el homenaje que debía. Este es el mensaje esencial que puede leerse en los artículos que Mercedes Fórmica –cuyo libro *A instancia de parte y dos obras más*, que ha sido reeditado, se presentaba recientemente en Salamanca– dedica a la autora valenciana en el periódico *ABC*. Cabe preguntarse entonces, ¿ha tenido un efecto positivo, a este respecto, el paso del tiempo? Ortega, en su texto “Medusa a Einstein”, planteaba que: “para ver lo grande tenemos que alejarnos en el espacio o en el tiempo, tenemos que verlo a distancia” (VII: 799). El presente, lo inmediato, es difícil de percibir en toda su grandeza. Para Fórmica, quedaba la tarea así relegada a los “siglos venideros”; el nuestro, por ejemplo. Fórmica intuía una mejora del juicio en torno a la mujer que debía llegar con el progreso histórico y de maduración de las sociedades y, en esa esperanza, dejaba aquel reto a los académicos del nuevo siglo, mejor situados para considerar si los de su época “estuvieron acertados [o no] al dejarla fuera de sus congregaciones” (Fórmica, 1958: 93). Podría verse en esta intuición, en diversos sentidos, un acierto. Sin embargo, la mejoría no puede traducirse demasiado rápidamente en victoria. El caso de la mujer a la que nos referimos es un buen ejemplo para entender esto: María Luisa Caturla, entonces un nombre “de sobra conocido en el ambiente nacional y en el internacional” (Fórmica, 1968: 83), es hoy un personaje prácticamente olvidado. Este artículo no pretende ser más que una invitación a volver a conocerla, esto es a re-conocerla, para así poder reconocer y agradecer su talento y su aportación a la historia del arte español. Si “el conocimiento es poder” y “la historia es, ante todo, un cambio en el reparto del poder sobre la tierra” (IV: 512), el camino está abierto, pero quedan todavía en este sentido importantes esfuerzos por hacer.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Caturla, María Luisa (1944a). *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco*. Madrid: Revista de Occidente.

\_\_\_\_\_(1944b). *Arte de épocas inciertas*. Madrid: Revista de Occidente.

\_\_\_\_\_(1994). *Francisco de Zurbarán*, traducción, adaptación et appareil critique par Odile Delenda. París: Wildenstein Institute.

Flecha, Consuelo (1996). *Las primeras universitarias en España, 1872-1910*. Madrid: Narcea S.A.

Fórmica, Mercedes (1958). “La señora Doña María Luisa Caturla, investigadora”. *ABC, Blanco y Negro*, 07/06/1958, 92-93.

\_\_\_\_\_(1968). “Doña María Luisa Caturla, la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y la Academia de Bellas Artes”. *ABC*, 24/03/1968: 83-94.

\_\_\_\_\_(2018). *A instancia de parte y dos obras más*, edición de Miguel Soler Gallo. Sevilla: Renacimiento.

Gracia, Jordi (2014). *José Ortega y Gasset*. Madrid: Taurus.

García-Montón González, Patricia (2019). “Qué hace una chica como tú en un sitio como éste. María Luisa Caturla entre zurbaranes”. *Arenal*, 26: 185-220.

Glick, Thomas F. (2005). *Einstein y los Españoles. Ciencia y sociedad en la España de entreguerras*, Traducción de Víctor Navarro Brotóns. Madrid: Consejo Superior de

Investigaciones Científicas.

Gómez-Blesa, Mercedes (2019). *Modernas y vanguardistas. Las mujeres-faro de la Edad de Plata*. Madrid: Ediciones Huso.

Graham, John T. (2001) *The Social Thought of Ortega y Gasset: A Systematic Synthesis in Postmodernism and Interdisciplinarity*. Missouri: University of Missouri Press.

Guadalupe Victoria, José (1994). *Un pintor en su tiempo. Baltasar de Echave Orio*. México D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Jiménez García, Antonio (1980). Reseña de "Orringer, Nelson R., *Ortega y sus fuentes germánicas*, Editorial Credos, Madrid, 1979". *Logos. Anales Del Seminario De Metafísica*, 15: 146-150.

Mangini, Shirley (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Marías, Julián (1949). *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Revista de Occidente.

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.

Morán, Gregorio (1998). *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*. Barcelona: Tusquets.

Moreno Galilea, Diego (2015). "La Asamblea Nacional: un primer intento de participación femenina en la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930)". *VII Congreso virtual sobre la Historia de las mujeres*, Manuel Cabrera Espinosa y Juan Antonio López Cordero (ed. lit.).

Ortega y Gasset, José (2004-2010). *Obras Completas*. Madrid: Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, Tomo I-Tomo X.

Ortega, Miguel (1983). *Ortega y Gasset, mi padre*. Barcelona: Planeta.

Ortega, Soledad (1983). *José Ortega y Gasset 1885-1955. Imágenes de una vida*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/Fundación José Ortega y Gasset.

Redacción de la revista Y (1941). "Un Greco en una casa". *Revista Y. Revista para la mujer*, (01/10/1941), 47: 14-15.

Wahnón, Sultana (1998). *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*. Ámsterdam: Rodopi.

Zamora Bonilla, Javier (2008). "Posibles lecturas de los epistolarios". *Revista de Estudios Orteguianos*, 16/17: 225-246.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Esta investigación se ha llevado a cabo gracias a la ayuda del Programa VIII Centenario de retención de jóvenes talentos para la iniciación en la investigación en la Universidad de Salamanca financiado por el Ayuntamiento de Salamanca y a la ayuda predoctoral FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. El trabajo forma parte de las actividades del Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes, adscrito al Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca. Una primera versión fue presentada en el II Encuentro de Jóvenes Investigadores sobre José Ortega y Gasset organizado por el Centro de Estudios Orteguianos de la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, a quienes agradezco sinceramente su invitación. Quiero expresar aquí, así mismo, mi agradecimiento a Jaime de Salas, por su amable contribución a este trabajo y a Domingo Hernández Sánchez, director de mi tesis, por su apoyo y su dedicación.

<sup>2</sup> Las referencias a los textos de José Ortega y Gasset irán citadas entre paréntesis, indicándose: (número del tomo en números romanos, número de página en números arábigos): "Para citar sólo un ejemplo" (X, 436). La edición utilizada será la de las *Obras completas* editadas por la

Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón entre los años 2004 y 2010, que posee un total de 10 tomos.

<sup>3</sup> Traducción extraída de: Graham, John T. (2001) *The Social Thought of Ortega y Gasset: A Systematic Synthesis in Postmodernism and Interdisciplinarity*. Missouri: University of Missouri Press, 259.

<sup>4</sup> Polito o Polo, como llamaban cariñosamente a Julio de Kocherthaler (1909-1998), Julio del Val tras el cambio de apellido que llevaron a cabo los tres hermanos Kocherthaler en 1940 -no así Guido, quien había fallecido el año anterior-. (Cf. Mann, Golo (2006). *Briefe (1932-1992)*. Göttingen: Wallstein Verlag, 389).

<sup>5</sup> Carta de María Luisa Caturla a José Ortega y Gasset. De Aeschi (Suiza) a Zumaya, 26/07/1925. Archivo de la Fundación José Ortega y Gasset.

<sup>6</sup> En la siguiente página, de arriba abajo también, vemos a la izquierda una lámpara azul de cristalería. A la derecha, un entredós francés y un reloj “Imperio”; una cama “Carlos IV” con dos grabados a ambos lados, uno de “El Museo del Prado” (siglo XIX) y el otro, “El café de Pedrocchi” (de Padua).

<sup>7</sup> Cf. Mangini (2001) o Gómez-Blesa (2019).

<sup>8</sup> Transcripción de la entrevista que Jaime de Salas Ortueta me concedió el día 04/08/2019 a propósito de María Luisa Caturla, a quien conoció en vida y cuya familia tuvo una interesante relación con la historiadora del arte.

<sup>9</sup> La académica francesa a la que Jaime de Salas hace referencia es Odile Delenda, quien es, efectivamente, una sobresaliente investigadora de Zurbarán y, por ello mismo, también una gran conocedora de María Luisa Caturla. Destaca, a este respecto, su publicación: Caturla, María Luisa, *Francisco de Zurbarán*, traduction, adaptation et appareil critique par Odile Delenda, Wildenstein Institute, París, 1994.