

IMÁGENES E IDEOLOGÍAS: LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA MUJER DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO *

Raquel Pelta Resano

La victoria de Franco en 1939 significó la devolución de la mujer a su papel tradicional en la familia y la sociedad y el fin de todas aquellas acciones progresistas que se habían ido adoptando durante el corto período republicano.

Una de las primeras medidas fue el retorno al Código Civil de 1889 (Ley del 12 de mayo de 1938), de fuerte influencia napoleónica, eliminándose así la igualdad jurídica y restableciéndose la discriminación de la mujer al volver a someterla a la tutela del varón. Se la obligó a perder la patria potestad sobre los hijos, un derecho que compartía con el marido y que había adquirido durante la República y fue testigo de la abolición del matrimonio civil y del divorcio.

El régimen tuvo un apoyo fundamental en su política respecto a la mujer: la Sección Femenina, creada en junio de 1934 por José Antonio Primo de Rivera. Dicha organización había desempeñado un papel relevante desde principios de 1936 y en la guerra sus mujeres prestaron importantes servicios sociales. Una vez finalizada la contienda, su misión fundamental será adoctrinar a las españolas para que cumplan con el papel que el Estado les había reservado, y el discurso falangista ensalzará la familia, la maternidad, la abnegación y la obediencia. Como indica José Manuel Díez Fuentes:

Falange se autopresenta como una entidad 'liberadora' de la opresión que la mujer ha sufrido durante la República y especialmente en la guerra; incluso se acude al término 'reconquista', entendido como recuperación de la mujer para trasladarla de nuevo a los valores católicos y tradicionales existentes con anterioridad a 1931. La mujer, mediante una doble labor —hacia falta una minoría que dirigiera y unas grandes mayorías que obedecieran con entusiasmo—, debía inspirar al hombre para hacer la Nueva España a través del siguiente mecanismo: el nacional-sindicalismo lo haría el hombre, mientras que la mujer debía hacer al hombre nacional-sindicalista, dándole 'esperanza, consuelo e ilusión en el seno del hogar'¹

* Agradezco a la profesora de la U.N.E.D., Sagrario Aznar Almazán, su ayuda en la realización de este artículo. Gracias también a la Hemeroteca Municipal de Madrid que me ha permitido acceder a sus fondos y reproducirlos.

¹ JOSÉ MANUEL DÍEZ FUENTES, "República y primer franquismo: la mujer española entre el esplendor y la miseria, 1930-1950", en *Alternativas. Cuadernos de trabajo social*, Alicante, Escuela de Trabajo Social, 1995, pp. 23-40, en p. 37.

Asimismo, Acción Católica fue otra de las organizaciones que contribuyó al proceso de transmisión del discurso ideológico franquista dirigido al sexo femenino. Su cometido estará en moralizar la sociedad y la mujer en su función de madre y esposa será un instrumento perfecto para ello.

Los planteamientos del régimen de Franco sobre el papel de la mujer en la sociedad no fueron originales. El franquismo no hizo sino retomar el viejo modelo femenino que siempre había sido mayoritariamente aceptado y que durante el siglo XIX tuvo una de sus épocas de esplendor. Sin embargo, como indica Alicia Alted, refiriéndose a la imagen de mujer que el régimen quería imponer:

[...] era la misma que había tenido desde tiempos ancestrales, pero ahora con unas motivaciones ideológicas que perseguían, como objetivo último, convertir a la mujer en garante y legitimadora del régimen a través de la familia; pilar primero y básico de la organización social de aquel².

En el modelo franquista, basado en y apoyado por el pensamiento más reaccionario de la Iglesia Católica –no podemos olvidar que la defensa del catolicismo fue en parte lo que dio justificación ideológica a la causa “nacional”–, nuevamente, el espacio de la mujer vuelve a ser por excelencia el hogar y el centro de su universo vital la familia. La mujer sólo puede ser hija, esposa y madre, y su lugar en la sociedad estará en función del de su padre o marido. Por ello, el matrimonio será su carrera esencial, su profesión y su objetivo fundamental en una vida que alcanzará todo su sentido en función de la maternidad, fuente de la máxima felicidad, la mayor dignidad, la grandeza y la perfección femeninas.

Pero, como observa Lourdes Benería:

En el retorno de la mujer al hogar en el período de postguerra había mucho más que la política derivada de la ideología del gobierno. [...] La economía española que había sido devastada por los tres años de guerra, sufrió un período considerable de estancamiento bajo la política económica autárquica y el ostracismo exterior de los años cuarenta. [...] Desde un punto de vista económico, las mujeres quedaron relegadas a dos funciones que estaban en perfecta armonía con –y al mismo tiempo constituían la base de– la política global que les afectaba. En primer lugar tenían que volver a ocuparse de sus quehaceres domésticos, dejando sus puestos de trabajo para la fuerza de trabajo masculina. En segundo lugar tenían que dedicar todos sus esfuerzos a la reproducción de la fuerza de trabajo a un ritmo generoso; la tasa de natalidad había disminuido constantemente durante la guerra [...] y, además, una fracción importante de la fuerza de trabajo había desaparecido con la guerra y el exilio que la siguió³.

² ALTED VIGIL, A., “Las mujeres en la sociedad de los años cuarenta” en *Las mujeres y la Guerra Civil Española*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, 1991, pp. 293-303, en p. 295.

³ BENERÍA, L., *Mujer, economía y patriarcado durante la España franquista*, Cuadernos Anagrama, Barcelona, Editorial Anagrama, 1977, p. 24-25.

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

El nuevo orden se impuso sobre la mujer no sólo ideológicamente sino también utilizando otros medios. Además de emplear las técnicas de persuasión que acompañaron a la mística de la feminidad en otros países, el papel productivo de la mujer y sus deberes como “esposa y madre” se promocionó en nuestro país protegiendo a las familias numerosas de distintos modos, como por ejemplo a través de la concesión de premios y la percepción de beneficios como la reducción de cuotas escolares y otros gastos. Esto haría que muchas mujeres se quedaran en casa y que aquellas que decidieron trabajar lo hicieran en precarias condiciones, sin contrato o en trabajos que no ocupaban toda la jornada.

Por otra parte, hubo medidas legislativas concretas que tenían como objeto disuadir a la mujer de su participación en la producción remunerada. Así ya en 1938 en el *Fuero del Trabajo*, publicado por Decreto de 9 de marzo, se puntualizaba que el Estado:

en especial prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica,

y en un Decreto posterior, de fecha 31 de diciembre del mismo año, se dejará claro que:

La tendencia del Nuevo Estado es que la mujer dedique su atención al hogar y se separe de los puestos de trabajo,

para expresar, finalmente, en el artículo 4º la:

Prohibición del empleo de la mujer casada, a partir de un determinado ingreso que perciba su marido⁴.

Por si acaso, a las mujeres se les impidió el acceso a muchas profesiones como las del cuerpo diplomático, juez, policía, agente de cambio y bolsa, entre otras. Y aquellas que trabajaban debieron de soportar una forma legalizada de discriminación, como era la situación de sus salarios a unos niveles más bajos que los de los hombres en el mismo puesto. La mayoría de las regulaciones laborales ofrecían a las mujeres que se casaban un subsidio a cambio del abandono de sus puestos de trabajo, en especial si éstos podían ser ocupados por un hombre. El trabajo femenino sólo quedó justificado en el caso de aquéllas que no tuvieran marido o que sufrieran una grave necesidad económica.

Como resultado de todo esto, la participación de la mujer en la producción fuera del hogar disminuyó durante la postguerra, alcanzando unos niveles inferiores a los de principios de la década de los treinta.

⁴ Citado por FLECHA GARCÍA, C., “Algunos aspectos sobre la política educativa durante el régimen de Franco”, en *Historia de la Educación, Revista Universitaria*, nº 8 (enero-diciembre), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 77-97, en p. 78.

Por otro lado, la mujer para cumplir con los elevados fines que para ella había reservado el Estado debía de tener unas cualidades esenciales. Se le pide que sea honrada, casta, fiel, cariñosa, paciente, resignada, abnegada, obediente, sumisa, que sólo se interese por el gobierno de la casa, sus labores y la crianza de sus hijos. Nadie ignora que la mujer es una pieza fundamental en la transmisión de los valores sociales. Pero también es débil, incoherente, atolondrada, frívola, coqueta, insegura, necesita del amor y del apoyo del hombre, etc...

Para que cumpla con su destino y, como ser débil que es, no se tuerza ni se aparte de él, hay que educarla desde niña y hay que hacerlo de manera distinta a como se hace con los niños. Las instrucciones del franquismo en materia de educación se basaban en las de la Iglesia: había que preparar a la mujer para que en el futuro desempeñase su papel de esposa y madre, formando féminas capaces de cumplir su tarea sin cuestionarla. No se trataba de proporcionar a las mujeres una educación intelectual.

Como consecuencia inmediata, la coeducación fue prohibida, pero además de separar a chicos y chicas, los planes de estudios asignaron materias distintas a un sexo y al otro con lo que el proceso de socialización de actitudes a lo largo del período escolar fue también diferente.

La educación de la mujer sirvió, así, a una buena parte de las necesidades del nuevo régimen: las de carácter ideológico, convirtiéndola en transmisora de los valores sociales y en vehículo de control social, y las de carácter demográfico, destinadas a incrementar la población y apartó, o al menos lo intentó, al sexo femenino del mundo laboral y, en definitiva, de la creación de una sociedad más justa e igualitaria.

1. IDEOLOGÍA E IMAGEN DE LA MUJER

¿Cómo se concretaron las ideas del franquismo en imágenes? o mejor, ¿cómo sirvieron las imágenes a las ideas?

Pues bien, lo primero que habría que hacer, antes de acometer el análisis de estas imágenes es señalar que, desde mi punto de vista, hay una clara división entre las representaciones de la mujer aparecidas en revistas dirigidas exclusivamente a mujeres y las mostradas en aquellas otras con un público predominantemente masculino.

En las primeras, y dejando a un lado algunas de las que se hicieron durante la Guerra Civil, hay más líneas de continuidad con los años precedentes de las que pueda parecer. Eso sí, hay que matizar esta afirmación, pues hay temas de la ilustración Modernista o Déco que desaparecen y precisamente son aquellos que nos hablaban de una mujer emancipada o sensual. También ciertas formas se han eclipsado, como cualquier rasgo cubistizante o geométrico que pudiera oler a vanguardia. La continuidad está, sobre todo, en que son imágenes conectadas con la frivolidad y

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

superficialidad que siempre se ha atribuido al género femenino como una de sus características más propias.

Por lo que se refiere a las segundas, las que aparecen en medios que pudiéramos considerar masculinos, son mucho más serias, tanto desde un punto de vista temático como desde un punto de vista formal.

Unas y otras, sin embargo, se caracterizan por la falta de relación con la realidad social, y sobre todo en el caso de las imágenes realizadas en revistas para la mujer, la idealización llega a ser extrema, presentando situaciones y prototipos femeninos que quizá sólo debían de existir en el cine americano o en un muy limitado sector de la población, con alto poder adquisitivo. Pero esa idealización de la mujer tampoco es que sea una particularidad del franquismo, porque como indica Mireia Freixa, refiriéndose a la imagen Modernista:

[...] la imagen femenina es sólo soporte de una ideología subyacente y que justamente su concreción en un personaje femenino, la convierte en 'idea', fuera de pasiones, vitalismos y otros condicionamientos vinculados a lo que por definición es personal o 'humano'. En el fondo, es una aplicación en el campo de la historia de las imágenes, de lo que Mary Nash ha denominado la 'invisibilidad' de la mujer en la historia⁵,

y como ella, soy consciente de que la imagen de la mujer que analizo en las páginas que siguen está al margen de la mujer real.

1.1. Revistas y libros ilustrados

Las imágenes de las que hablaré en las líneas que siguen, proceden de cinco publicaciones periódicas y de algunos libros. Entre las primeras, están: *Vértice*, *Y*, *Mujer*, *El Español* y *Sí*. Entre los segundos: *Canción de la Falange*, *Historia de la Cruzada Española*, *Poema de la bestia y el ángel*, y *Por Dios, por la patria y el rey*.

Respecto a las primeras, con excepción de *Mujer*, están todas relacionadas con la Falange —el sector del régimen de Franco, sin duda, más implicado, al menos hasta 1943, en el proceso de creación de una imagen acorde al nuevo Estado—.

Vértice, *Mujer* e *Y* nacieron en San Sebastián en plena Guerra Civil, y tanto la primera como la tercera, trasladaron sus respectivas redacciones a Madrid al finalizar el período bélico. *Mujer*, se debió a la iniciativa privada y permaneció en San Sebastián, aunque tuvo una delegación en Madrid. *El Español* y *Sí*, son algo posteriores, y son madrileñas.

⁵ FREIXA, M., "La imagen de la mujer en el Modernismo catalán", en *La imagen de la mujer en el arte español, Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

Raquel Pelta Resano

De las revistas nacidas durante los años del conflicto bélico, *Vértice* es una de las que más testimonios aporta sobre los propósitos falangistas de construir la imagen del franquismo. Era una revista que la mayoría de los investigadores no ha dudado en calificar de lujosa y, efectivamente lo era, pues en plena Guerra Civil es un derroche de impresión en color sobre papel de calidad, con una magnífica documentación gráfica y pequeños detalles suntuosos como la impresión del escudo nacional en tintas de oro o la inclusión de cintas con los colores de la bandera de España. Su plantilla estará constituida por lo mejor de la intelectualidad falangista y por algunos de los dibujantes más destacados, que en los comienzos de la publicación pudiera haber en zona nacional. Entre ellos cabe mencionar a los siguientes: A.T.C., Baldrich, Juan Cabanas, José Caballero, Teodoro Delgado, Pedro Mozos, Nadal, Jesús Olasagasti, Pruna, José Romero Escassi, Serny, Carlos Sáenz de Tejada, Rosario de Velasco y Domingo Viladomat.

El primer número de la revista salió a la calle en abril de 1937 y el último en 1946, tras ochenta y tres entregas. *Vértice* nació con la clara intención de ser exponente de valores morales y materiales, pero también trató, por todos los medios de ser:

*una publicación plácida y amena, que lleva a todos los lugares del mundo entorno, y al mismo tiempo el recreo del ocio en secciones y colaboraciones breves y ligeras que sirvan de solaz y deleite al lector, así como la de reflejar más allá de nuestras fronteras la normalidad con que se vive en la España de la retaguardia de Franco*⁶.

Si bien, muy al comienzo y en plena guerra, *Vértice* es una de las revistas con ilustraciones más abiertamente ideológicas, el propósito que consta en la frase recién citada se concretará en imágenes ligeras que suelen estar vinculadas a la representación de la mujer. Son imágenes que no reflejan la exaltación de la historia, el patriotismo o la austeridad pero que conscientemente buscadas o, al menos, consentidas, son indicadores de un “aquí no ha pasado nada”, al mismo tiempo que cumplen la función de colocar a la mujer en “su sitio”, sin brusquedad.

Y era la “Revista Nacional de la Falange Femenina”. Fundada en San Sebastián en febrero de 1938, empezó subtitulándose revista para la mujer nacional-sindicalista y pronto cambiará pasando a definirse como “revista para la mujer”. Su finalidad será la de adoctrinar a las mujeres sobre el papel que se les ha asignado, complaciéndose en la superficialidad. En *Y*, existen textos de clara propaganda política –aunque siempre sin entrar en honduras– pero predominan los relatos frívolos, con buenas dosis de moralina en el fondo, los consultorios sentimentales, las recetas de cocina, las modas y los consejos sobre lo que una mujer debe o no debe hacer.

⁶ “La revista habla”, *Vértice* n° 2, mayo de 1937.

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

Desde el punto de vista de las imágenes, son muy pocas las abiertamente propagandísticas del régimen, y predominan, sobre todo, las ilustraciones decorativas que enlazan directamente con las producidas en los años treinta, aunque claro no es el mismo tipo de mujer. Como *Vértice*, *Y* es una revista bien impresa, aunque menos lujosa, con portada en color e interior también a color o a dos tintas, sus colaboradores son algunos de los nombres más conocidos de los años anteriores a la guerra: Baldrich, Serny, Teodoro Delgado, Sáenz de Tejada, Penagos, Tauler, Santonja, Viera Sparza, Antonio Menéndez, etc... Ilustran también bastantes mujeres: A.T.C., M^a Ángeles López-Roberts, Mercedes Llimona, Ángeles Santos, Sofía Morales, Rosario de Velasco, María Claret, Graziella, Carmen Parra, Teresa Arteaga, Rosa María Bendala, Marisa Röesset, entre otras, lo que no deja de ser llamativo si tenemos en cuenta las concepciones sobre el papel a desempeñar por las mujeres.

Mujer nace en 1937 en San Sebastián, y se subtitula "Revista mensual del hogar y de la moda". Dirigida por Baldrich será siempre una isla, un mundo de lujo, que vive de espaldas a las penurias de un país, primero en plena guerra y luego enfrentado a una durísima postguerra. Su contenido se divide en secciones de moda, cine, "labores de mujer", cocina –con productos que parecen imposibles de conseguir en la España del racionamiento y la absoluta miseria–, relatos cortos –generalmente con un fondo de talante conservador– y sobre todo, espacios dedicados al cuidado de la belleza femenina. Sus colaboradores son prácticamente los mismos dibujantes que trabajan para la revista de la Sección Femenina o incluso para *Vértice*, además de su director: Emilio Ferrer, A.T.C., Mercedes Llimona, Penagos, María Claret, Sáenz de Tejada y Teodoro Delgado, por ejemplo.

Vértice, *Y* y *Mujer* tienen aspectos comunes en cuanto a su estructura. Así sus portadas se mantienen siempre uniformes, caracterizándose por su sencillez. Suelen constar de un dibujo o una foto y la mancheta con el nombre de la revista, así como el crédito con el número o fecha y precio. No existe en ellas ninguna vinculación con la actualidad y, salvo en los primeros números de *Vértice* o *Y* en los que había alusiones a la Guerra Civil a través de las imágenes, parecen absolutamente intemporales.

Respecto a *El Español*, es una de las publicaciones productoras de imágenes más claramente ideológicas. Se titulaba "Semanao de la política y del espíritu" y el primer número apareció en 1942, desapareciendo en 1947 para reaparecer en 1953. Editado por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda y dirigido por Juan Aparicio, que en 1941 sustituyó a Dionisio Ridruejo como delegado de Prensa, *El Español* combinaba el sensacionalismo político –artículos contra la masonería y el comunismo, sobre el acoso internacional a España, etc...– con la información literaria, la economía, las evocaciones históricas, las novelas seriadas, y las entrevistas.

La mayoría de las ilustraciones de *El Español* se pueden considerar la materialización de algunas de las obsesiones políticas del régimen. No va a tener la magnífica presentación de *Vértice*, ni su refinamiento y sofisticación. Por el contrario, su

composición dejaba bastante que desear. Ni una concesión al lujo: tamaño periódico, en papel barato e impresión en blanco y negro.

Sí, era el suplemento semanal del diario *Arriba*, –Órgano de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. de Madrid– y apareció en 1942. Estaba dedicado a temas monográficos: la artesanía, la pesca, el teatro clásico, etc..., tratados en un tono menos sensacionalista que *El Español*, pero no menos ideológico.

El interés de *El Español* y *Sí* reside, sobre todo, en que nos muestran el punto de vista masculino de la Falange sobre el papel de la mujer en la sociedad y en que ambas sirvieron de vehículos de transmisión de éste a los hombres. Por otra parte, muchos de los dibujantes que trabajaron para estas dos publicaciones colaboraron también en revistas dirigidas al público femenino, donde curiosamente cambiarán sus formas, haciéndose mucho más frívolos.

En relación a los libros con los que he trabajado, casi todos ellos fueron objeto de ediciones lujosas, que desde nuestra óptica parecen extrañas dada la situación económica del momento, pero que respondieron a un fenómeno que se dio en la postguerra: una especie de locura adquisitiva que hizo que el libro se convirtiera en un símbolo más de prestigio para los nuevos ricos, nacidos al calor de las circunstancias españolas y mundiales, que trataban, por todos los medios, de hacerse un hueco entre la burguesía de siempre.

Canción de la Falange es un libro breve dedicado a explicar la letra del himno falangista. Con textos de Agustín de Foxá, acompañados de dibujos de Carlos Sáenz de Tejada, es una obra de gran formato, muy bien impresa, donde las ilustraciones son el mejor exponente de todo el idealismo de Falange y se adaptan a la perfección a la ideología que se intenta transmitir poniendo en imágenes todo el contenido simbólico de el “Cara al sol”.

Otros dos libros, también ilustrados por Sáenz de Tejada son *El Poema de la bestia y el ángel* y *Por Dios, por la patria y el rey*, de José María Pemán.

El primero es un poema épico de exaltación del nuevo régimen y de justificación de la sublevación militar convirtiéndola en gesta heroica. El segundo, aparecido en 1940, es un libro de romances, un canto a los carlistas y a su himno el “Oriamendi”. Además de imágenes y textos alusivos a las guerras protagonizadas por éstos, se recrea la “Cruzada Nacional del 18 de julio”, que para Pemán significaba el último rebrote de una corriente salvadora presente en el pensamiento español tradicional.

La Historia de la Cruzada Española es una obra monumental, dirigida artísticamente por Sáenz de Tejada. Comenzará a realizarse en 1939 y se finalizará en 1944. Consta de ocho volúmenes y treinta y seis tomos que recogen la historia (siempre desde el punto de vista de los vencedores) de España desde los años anteriores a la República hasta la misma Guerra Civil.

Tras haber examinado las imágenes aparecidas en todas estas publicaciones y conocer la trayectoria profesional de quienes las produjeron, hay algo que me parece

muy significativo; y es que es, precisamente, en las revistas dirigidas a mujeres donde ilustran los dibujantes considerados más frívolos, que se moverán dentro de un estilo que siempre fue decorativo: el Art Déco. Incluso Sáenz de Tejada, capaz de crear imágenes sublimes en revistas como *Vértice* cuando ilustra temas considerados serios, se muestra mucho más superficial colaborando con *Mujer*, o en la misma *Vértice* cuando el tema lo constituyen o va dirigido a las mujeres.

José Caballero, Rosario de Velasco o Pruna, por poner sólo tres ejemplos, pintores, que en *Vértice* ejercieron de ilustradores, o que colaboraron con revistas artístico-literarias como *Arte y Letras*, rara vez trabajan para las revistas femeninas de las que aquí hablo. Apenas un dibujo o dos en *Y*, muy al principio, en los primeros números.

Las revistas femeninas parecieron ser el campo apropiado, exclusivamente, para los ilustradores que eran propiamente ilustradores. Esto no tendría ninguna relevancia si no fuera porque durante el franquismo estuvo muy presente la absurda división entre artes mayores y artes menores, que llegó a perjudicar incluso a Sáenz de Tejada, al que siempre se consideró un simple ilustrador y no el gran creador de un arte franquista que podía haber sido.

Todo esto pone de relieve, desde mi punto de vista, que incluso a la hora de configurar una imagen dirigida a la mujer tampoco era necesario que ésta fuera educada en sus gustos artísticos —por otra parte los que imperaban eran francamente académicos y muchas de las ilustraciones resultan infinitamente más interesantes que las obras de ciertos pintores que dibujaban en otras revistas más prestigiosas—. No hacía falta que la mujer entendiera de arte, a ella le bastaban unas páginas llenas de imágenes agradables, bonitas y simpáticas que, aunque realizadas por buenos dibujantes, ni por su estilo ni por sus temas estaban destinadas a alcanzar la posteridad.

En las revistas femeninas, y en relación con el tema, estuvo bien visto el uso de determinadas técnicas como el gouache o la acuarela, consideradas blandas y más propias de la publicidad que, sin embargo, estaban desterradas de un tipo de ilustración más serio. Esta afirmación no es gratuita como lo demuestra algún que otro informe de la Censura de Plástica, que echó para atrás ilustraciones relacionadas con algunos de los mitos de la “Cruzada” franquista, por ser impropio el uso de la acuarela para representar asuntos de tanto “vigor”⁷.

Por otra parte, en las revistas femeninas no aparecen imágenes abiertamente políticas. A lo sumo, en *Y* hay un par de ellas de María Claret, mostrándonos a la Sección Femenina desfilando⁸. Pero sería absolutamente impensable que se dieran las

⁷ Se trata de la autorización para la publicación de unas “Estampas alegóricas de la Defensa de Oviedo”, obra de Máximo Ramos y que no fueron autorizadas por estar tratadas con un criterio “blando de formas, desafortunado en el color y abigarrado en la composición [...] Siendo una de las causas de los anteriores defectos la reproducción en color y lo impropio del empleo de acuarelas para la reproducción de temas de este vigor, recomendamos el grabado...” en AGA, Cultura, Caja 56, Oficio de fecha 27 de julio de 1942.

⁸ N° 1, febrero de 1938. “En este momento la Falange calla”, texto de Fermín de Izurdiaga y la portada del n° 15, abril de 1939, nos muestra a tres mujeres falangistas llevando banderas.

caricaturas que, realizadas con saña, se ven en *El Español*, por ejemplo. Ello desde luego debió responder a lo que recomendaba Pilar Primo de Rivera:

*A las Secciones Femeninas, mientras menos se las vea y menos se las oiga, mejor. Que el contacto con la política no os vaya a meter a vosotras en intrigas y habilidades impropias de las mujeres. Nosotras atendamos a lo nuestro y dejemos a los hombres, que son los llamados para que resuelvan todas las complicaciones que lleva en sí el gobierno de la Nación*⁹.

1.2 La iconografía de la mujer

Hablar de una iconografía de la mujer propia del franquismo resulta bastante difícil, porque al igual que el régimen no produjo un arte propio ni, desde el punto de vista político, fue algo homogéneo, tampoco se puede decir que crease unas imágenes de la mujer específicamente franquistas. Como con otras manifestaciones, no se haría sino retomar elementos del discurso más tradicional para ponerlos al servicio de la ideología imperante de una manera bastante machacona.

Parece, sin embargo, más fácil definir el franquismo en las imágenes de la mujer que no se dieron que en las que sí fueron una constante. Y así, entre 1937 y 1945, la mujer fatal tan habitual en el medio impreso desde finales del siglo pasado, no vuelve a aparecer; como mucho veremos alguna imagen de Baldrich que nos la recuerda, pero indudablemente “descafeinada”. Tal vez, en parte, la desaparición se debió a su eclipse cinematográfico, pues por el resto del mundo también soplaban aires conservadores, y Hollywood fue sustituyendo a la vampiresa por la mujer casera:

*Hubo un tiempo en que no se concebía una buena película sin una vampiresa. Ello hizo que constantemente aparecieran en las pantallas unas mujeres de cara muy larga, boca con aire de acento circunflejo y cigarrillo en la boca. Y además un traje negro muy ceñidito... Todo esto pasó [...] Nos congratulamos de esta escasez de tan pintoresco tipo decadente y convencional, reflejo de una época anodina y decadente*¹⁰.

La “mala” ahora es más bien la mujer moderna, independiente, y como tal aparece en una buena cantidad de textos en los que se censura su conducta, considerada como algo caprichoso y superficial. De esta forma, no es extraño encontrar a este tipo de mujeres, las únicas que en las representaciones aparecen fumando o hablando con hombres en actitudes distendidas. A primera vista nos extrañan, porque conocemos lo que se pedía a la mujer desde todas las instancias, pero si entramos en los textos a

⁹ Medina, 16 de enero de 1994.

¹⁰ Cucú, 30 de abril de 1944, citado por MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos de la postguerra española*, Madrid, Editorial Anagrama, 1994, p. 134.

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

los que estas imágenes acompañan entendemos que su representación tiene un carácter reprobatorio y si pueden parecernos seres atractivos, en aquellos momentos su sola presencia en el papel debía de suponer prácticamente lo mismo que la mujer fatal: todo lo que una mujer no debía de ser.

Como ejemplo puede citarse la ilustración que A.T.C. (Ángeles Torner Cervera) hace para el texto de Siul (Luis de Galinsoga) titulado “Piernas cruzadas en el ‘hall’”¹¹, en la que pone ante nuestra vista a una mujer sentada, con las piernas cruzadas, acariciando a un perro, fumando y hablando con un hombre del que sólo vemos las manos. La ilustración causa sorpresa porque, realizada en plena guerra, no supone ninguna ruptura, ni estilística ni temática con las imágenes que eran habituales en la década anterior. Frente a lo que pudiéramos esperar, no es la mujer madre, ni la mujer romántica, o ni siquiera la austera. La sorpresa desaparece si no pasamos de largo el texto de Galisonga, porque leyéndolo nos damos cuenta de que con esta imagen se están criticando duramente las actitudes consideradas como frívolas –simbolizadas en las reuniones en el hall de hoteles lujosos como el Palace–, de las que el tipo de mujer que aquí se representa parece ser, según Siul, una de las mayores culpables. Porque, aquí donde la vemos, “la figura standard de piernas cruzadas y del pitillo exhalando aromas rubios”, la “musa imprescriptible”¹² del hall, era una de las principales causantes de la catástrofe española. Es la Eva pecadora, acarreadora de todos los males del mundo, una Eva moderna que conducía automóviles o que estaba a favor del divorcio, que respiraba “un aire malsano de paganismo renacido” tendente a “engendrar e introducir una amplia paridad de las actividades de la mujer con las del hombre”¹³.

Como decía un texto de Agustín Isern, publicado en el número de septiembre de 1943 de Y:

[...] No hay que dejarse engañar por ese otro tipo de mujer que florece en el clima propicio de nuestra polifacética sociedad, esa fémica ansiosa de ‘snobismo’ que adora lo extravagante y se perece por lo extranjero. Tal tipo nada tiene que ver con la mujer española y, todo lo más, es la traducción deplorable de un modelo nada digno de imitar.

El modelo sería “nada digno de imitar” pero encantaba a algunos de los dibujantes, sobre todo a los que habían creado el tipo iconográfico durante los años veinte en revistas como *La Esfera* o *Blanco y Negro*. Como la mujer fatal, debió de parecerles enormemente atractiva, porque Baldrich y Penagos, seguirán representándola –aunque menos moderna–, sobre todo en la revista *Mujer*, dirigida por el primero; claro que hay que tener en cuenta que era una publicación que no dependía de las ins-

¹¹ Ilustración publicada en *Vértice* nº 13, 1938.

¹² SIUL, “Piernas cruzadas en el ‘hall’”, *Vértice* nº 13, 1938.

¹³ ECCLESIA, 15 de octubre de 1941.

tancias oficiales y que, seguramente, estuvo dirigida a las mujeres de clase acomodada, entre las cuales tal vez se permitieron ciertas actitudes, por lo menos en sus manifestaciones más superficiales.

Y así, de una modernidad superficial es la actitud que Roberto Martínez-Anido y Baldrich recoge en uno de sus anuncios, retomando un tema característico de la gráfica Déco, la mujer y el sol. En este caso, sirviéndose como excusa del anuncio de un bronceador (Fig. 1), vamos a ver a una mujer rubia, bastante moderna, sentada en la playa. Desde luego no se puede decir que sea la bañista de los años veinte, tantas veces dibujada por Ribas, Penagos o Loygorri, con un bañador que delataba las formas del cuerpo, pero tampoco se corresponde con la mujer honesta, obligada a tomar el sol con albornoz.

No hay que olvidar que el tema de la playa, durante los primeros años del franquismo, fue un asunto escabroso y cada año los prelados con diócesis playeras se veían en la obligación de advertir a los ciudadanos, y en especial a las ciudadanas, de los peligros que les aguardaban:

Es muy verosímil que el espectáculo más inverecundo e inmoral, legalizado en la sociedad moderna, sea el que ofrece la playa... No hay pues en la conducta social de la mujer una acción más grave, más excitante al pecado feo, que la que realiza tranquilamente en sus baños públicos en la playa. Son ocasión próxima de pecado mortal¹⁴.

De todos modos, la mujer que vemos en este anuncio, está más próxima a las reinas del celuloide que a las españolas del momento.

Una versión ligera de la mujer moderna de las dos décadas anteriores, si bien desprovista de cualquier discurso o idea emancipatoria, es la chica “topolino”. Aunque sus actitudes fueron criticadas y censuradas, la “topolino” también estuvo presente en las páginas de las revistas, ofreciendo la imagen de una modernidad excéntrica y graciosa, que sólo era una moda pasajera y un tanto absurda (Fig. 2) y por eso, hasta cierto punto, tolerable.

Fueron también tolerables y muy difundidas las representaciones de la mujer en actitudes triviales y despreocupadas: paseando en bicicleta, mirando al infinito y jugueteando con el lazo del sombrero, asomándose al balcón para contemplar unas mariposas, jugando al balón entre las flores –recordemos la simbología de la mujer flor heredada del Modernismo–, hablando por teléfono, etc... Rara será la ocasión en que se dibuje a la mujer llevando una vida algo menos feliz. Junto a los grandes discursos que presentaban un patrón de mujer hacendosa, abnegada y servicial, se fomentó la superficialidad, uno de los tópicos del eterno femenino, por otra parte,

¹⁴ Citado por ABELLÁ, R., *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, Editorial Argos Vergara, S.A., Barcelona, 1985, p. 77.

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

cualidad muy necesaria a la hora de cumplir uno de los objetivos más importantes en la vida de toda fémina: “pescar” marido, porque tal prototipo tenía un indudable éxito entre el público masculino, como lo demuestra la respuesta de un tal Gerardo Escobar, heroico combatiente de la Legión, a la pregunta formulada por Y en un artículo que lleva el significativo título de “¡¡A por ellos!! ¿Por qué no se casa usted?¹⁵:

Mi mujer ha de tener toda la personalidad suficiente para la pequeña lucha de las sutilidades diarias. La lucha por el sombrero absurdo, el tono del colorete, el mueble cambiado de su sitio, la insistencia de paladear la chabacana canción de moda... Una lucha por los mínimos defectos, que los máximos los veré virtudes en la lucha que es el amor. Ella, que nunca olvide que soy legionario. Yo, por mi parte, nunca le haré olvidar que es mujer.

Y, por supuesto, ayudaba considerablemente a cumplir una de las misiones de toda mujer casada: la de servir de descanso del guerrero.

Estad siempre alegres. No puede haber satisfacción mayor para un esposo que llegar a casa y encontrarse con una cara sonriente y feliz que le habla de cosas agradables y que nunca le plantea problemas domésticos de carestía de vida o de escaso racionamiento. Si por necesidad tenéis que decir algo enojoso, aprovechad un momento oportuno y decidlo como quien no dice nada de particular. No hagáis de cada conflicto casero un problema espantoso¹⁶.

Porque, como dice Alicia Alted:

La contienda había impuesto la exaltación de un prototipo de hombre-guerrero, que utilizaba su fuerza viril contra el enemigo. Al llegar la paz, el enemigo en el frente desaparecía y entonces era la mujer la que debía acoger a ese ‘guerrero’ que retornaba y orientar su reincorporación a la vida civil¹⁷.

Al tópico, también del eterno femenino respondió la imagen de la mujer elegante y sofisticada. Vestida de manera impecable a la última moda, de mirada fría y distante, si bien no se corresponde con la sencillez y austeridad, tan predicadas como virtudes deseables para la mujer honrada, sí forma parte de la idea de mujer concebida para gustar al hombre y responde al patrón de la feminidad misteriosa e inalcanzable.

Algunas de las ilustraciones están a un paso de reflejar a esas “diosas carnales” contra las que predicaba el cardenal Gomá en tono apocalíptico:

Y ellas, que andan por la tierra como diosas carnales, buscando los ojos de sus adoradores, no piensan que, dentro de poco, aquella figura tan alabada, tan adorada por los hombres sensuales, será un montón de corrompida materia que habrá de apartarse de la vista de los hombres por hedionda, que apestará

¹⁵ Y, julio de 1942.

¹⁶ “Tú y él”, Y, mayo de 1942.

¹⁷ ALTED, A., op. cit., 1991, p. 294.

*con su hedor, que no tendrá más caricias que las de los gusanos que la festejarán para decorarla*¹⁸.

Dentro de las frivolidades permitidas estarían algunas de las concepciones sobre el ideal físico, que tendrán su materialización en la imagen gráfica. Y así el modelo difundido, incluso textualmente en revistas como *Y*, es el de la mujer rubia, alta y esbelta. Al parecer, la propuesta era de difícil concreción porque, si vemos algunos de los documentales de la época, las españolas de nuestra postguerra no parecían reunir ninguna de las tres características, pero en las publicaciones y, en especial en las dirigidas al público femenino, proliferaron las mujeres rubias y estilizadas y se dieron textos tan disparatados como el titulado “Cómo es la esposa perfecta”, publicado en la revista *Y*, que resultaría divertido si no fuera porque estaba escrito en serio. En él se decían frases como las que siguen:

La esposa perfecta es alta; no medirá menos de un metro sesenta y cinco. Porque una mujer debe tener prestancia, esa cualidad tan necesaria para la personalidad y la verdad, es que a pocas mujeres les es negada ésta.

La esposa perfecta es esbelta. La pesadez física denota demasiado a menudo poca agilidad espiritual. Pocas mujeres verdaderamente gordas son sutiles.

*[...] La esposa perfecta es rubia. Naturalmente, montones de morenas hay que son adorables; pero que no poseen esa calidad vaporosa que hace a las rubias tan atractivas. Además, nadie pide que el rubio sea natural. La mayor parte de las mujeres pueden convertirse en rubias sin que esto se note a primera vista [...]*¹⁹.

Y es que la mujer rubia si muchas veces se ha asimilado a la mujer fatal, casi siempre, también ha sido un símbolo de pureza e inocencia, aunque, en este caso, y por lo que se ve, para mostrar esa pureza e inocencia poco importara que hubiese que recurrir al engaño.

En fin, se fomentó cualquier tipo de mujer superficial, dentro de una frivolidad vacía e inocua, con tal de que ni fuese la moderna liberada ni la “intelectuala pedantesca”, porque como decía Maíllo:

*... se impone una vuelta a la sana tradición que veía en la mujer la hija, la esposa y la madre y no la intelectuala pedantesca que intenta en vano igualar al varón en los dominios de la Ciencia*²⁰.

Se daba por supuesto que esa igualdad intelectual era del todo imposible, porque:

¹⁸ Citado por MARTÍN GAITE, C., *op. cit.*, 1994, p. 131.

¹⁹ “Cómo es la esposa perfecta”, *Y*, febrero de 1943.

²⁰ A. MAÍLLO, citado por GALLEGO MÉNDEZ, M^a T., *Mujer, Falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983, p. 155.

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

*Las mujeres nunca descubren nada: les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho*²¹.

A la mujer se le reservaba, por tanto, el dominio de:

*tres supremas ciencias, para gala y elogio de cualquier joven bien formada: culinaria, confección y costura y economía doméstica*²².

Por todo ello, entre las ilustraciones que se dan en las páginas de los libros y revistas difícilmente encontraremos mujeres estudiando o leyendo. Las de estudiantes son representaciones de niñas o jovencitas distraídas, hablando con la compañera o jugueteando con el lápiz, que acompañan relatos en los que suelen acabar casándose con el profesor. Las de la mujer lectora inciden en la sensiblería. Se la representa siempre en una actitud soñadora que nos lleva a deducir que el libro que tiene entre las manos no va dirigido hacia la cabeza sino hacia el corazón. La lectura en la mujer no estaba bien vista:

*... en la mujer, de ordinario, la afición a la lectura es la pereza disfrazada*²³.

pero el fenómeno de la novela rosa debió de estar tan arraigado, que existen un buen número de textos en los que incluso se advierte a las lectoras que no hay que confundir ficción y realidad, o se decían cosas como esta:

*La novela rosa [...] Es un pomo de veneno en manos femeninas. La novela rosa acaba siempre donde comienza la vida: en el matrimonio*²⁴.

Si continuamos, o mejor volvemos, a las imágenes gráficas que no se dieron durante el franquismo, –y dejando por supuesto a un lado el desnudo– una de ellas fue la de la mujer fumadora, tan habitual durante las dos décadas anteriores y la otra, la de la mujer automovilista. Ninguna de ellas es corriente porque muchas veces socialmente se transmite mejor lo que está prohibido o es incorrecto condenándolo a la invisibilidad. La desaparición de ambas se debe a que tales actividades estaban fuera de las consideradas apropiadas al sexo femenino.

La mujer española habituada al tabaco debió de pasarlo realmente mal durante la postguerra porque, además de la condena moral a la que estuvo sometida, no tuvo derecho, como los hombres, a la cartilla de fumador. Los argumentos tenían mucho que ver con la mística de la feminidad y en el fondo con la visión negativa de cualquier costumbre que que pudiese equipararla con el varón:

²¹ PRIMO DE RIVERA, P., Intervención en el I Consejo Nacional del SEM, 1943, citado por SOPEÑA MONSALVE, A., *La morena de la Copla*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, S.A., 1996, pp. 90–91.

²² A. JIMÉNEZ, citado por GALLEGO MENDEZ, M^a T., op. cit., 1983, p. 155.

²³ VILARIÑO, citado por SOPEÑA MONSALVE, A., op. cit., 1996, p. 98.

²⁴ JULIA MAURA, citado por MARTÍN GAITE, C., op. cit., 1994, p. 148.

A los hombres les desagrada enormemente que la mujer fume... Hemos visto que a las mujeres verdaderamente estimadas por sus amigos, jamás éstos les ofrecen tabaco. En cambio insisten con aquellas que les parecen propicias a la tentación, a la vez que no consienten a su hermana o a su novia que lo hagan. En lugares públicos, la mujer que fuma se hace acreedora a las impertinentes galanterías de los hombres indiscretos. Parece ser que el cigarrillo es el distintivo utilizado por las mujeres a quienes gusta llamar la atención, y aparentemente ofrecen mayores facilidades para una conquista masculina. Todos los hombres, sin excepción, dejan traslucir en sus miradas una curiosidad maliciosa cuando han tropezado sus ojos con una mujer fumadora. E inevitablemente la juzgan mal²⁵.

La mujer fumadora, en las escasas ilustraciones en las que se muestra, suele servir de ejemplo de todo lo que no es ser decente y, si aparece, en imágenes como las realizadas por Penagos para una novela policiaca titulada "El extraño crimen del Negresco", publicada por capítulos en la revista *Mujer*, es en una situación extraña, relacionada con el mundo del crimen, o con una vida reservada sólo a las modelos o actrices.

Por lo que se refiere a la mujer y el automóvil es todavía menos habitual su presencia. En los años que he examinado y en las revistas y libros analizados, apenas he encontrado tres o cuatro imágenes relacionadas con el tema. En aquellos dibujos en los que aparece, la fémmina mantiene siempre un comportamiento pasivo, situándose al lado del hombre que es quien guía el vehículo y sólo en una ilustración caricaturesca de Sáez, publicada en *El Español*²⁶, la mujer toma el volante. Pero, cuidado, porque con su aspecto extravagante y el gesto de su horrorizado acompañante masculino, sujetándose el sombrero, se nos está dando a entender su incapacidad para la conducción.

Tampoco, en general, se ofrecieron imágenes de la mujer practicando deporte, apenas alguna esquiadora en *Mujer*. Esto resulta bastante curioso, sobre todo si tenemos en cuenta que la Sección Femenina apoyó siempre la educación física, como se refleja en los textos aparecidos en algunas de sus publicaciones y la potenció, en ocasiones, con una finalidad racial:

Hasta hace poco tiempo las jóvenes no tenían demasiadas ocasiones para practicar los juegos deportivos, gimnásticos o atléticos y en general todos los ejercicios al aire libre, y sin embargo, para la prosperidad futura de la raza, la sana constitución y las formas armoniosas tienen mucha más importancia en la mujer que en el hombre, y esos dos hechos, la falta de ocasión y la necesidad más grande que de la cultura física tiene la mujer, nos deben convencer de la importancia de los ejercicios gimnásticos²⁷.

²⁵ MORALES, M.P., *Mujeres*, Madrid, 1944, citado por Carmen Martín Gaité, op. cit., p. 135.

²⁶ "Más allá de mi nariz", texto de Álvaro de Laiglesia, publicado en el nº 83 de *El Español*, del 27 de mayo de 1944.

²⁷ "Cultura física", *Y* febrero de 1938.

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

Pero también es cierto que en ocasiones se encontró con la oposición de la Iglesia, que no veía con buenos ojos tales prácticas.

Para terminar con la relación de imágenes que apenas se dieron, habría que hablar de aquellas en las que la mujer interviene en actividades de tipo político, por ejemplo, desfilando o asistiendo a actos de masas. Desde luego no había mucho donde participar, pero ni siquiera de manera favorable al régimen, hay rastro de ellas en revistas “masculinas” como *El Español* o *Sí*, en las que, sin haber un exceso, es más corriente ver a hombres en actividades de exaltación patriótica.

En las publicaciones femeninas, como *Y*, el número es escaso, un par de dibujos o tres en casi siete años y realizados durante la Guerra Civil. Uno de ellos representa a las mujeres de Sección Femenina llevando las banderas de España, Falange y la Comunción Tradicionalista y el otro a un grupo de falangistas –chicos y chicas– desfilando con un periódico en la mano –ambos son de María Claret–. Claro que es normal que en *Y* no haya muchos dibujos de este tipo porque hay que tener en cuenta lo que pensaba Pilar Primo de Rivera sobre la intervención de la mujer en política. En *Vértice*, sin embargo, encontraremos una ilustración muy significativa. Realizada por Carlos Sáenz presenta a un grupo de falangistas desfilando (Fig. 3). En ella están presentes todos los componentes de dicha organización: el militar, ocupando el centro de la composición y flanqueado por un lado por el intelectual y por el otro por el campesino, el adolescente situado junto al campesino, y tras éste, y en realidad, por detrás de todos los personajes importantes, se sitúa la figura de la mujer. En la cima de la pirámide, que forma la composición, junto a un estandarte, unas manos elevan a un bebé, también como el soldado, situado en el centro y algo por encima de éste. La manera de organizar la ilustración ya dice mucho: el militar recio y viril y el niño son lo más importante, el presente y el futuro, la mujer es casi una sombra, un personaje mucho menos que secundario. Pero, como decía doña Pilar:

*[...] lo propio de la Sección Femenina es el servicio en silencio, la labor abnegada, sin prestancia exterior, pero profunda. Como es el temperamento de las mujeres: abnegación y silencio. Como es la Falange [...]. Cuanto más abnegadas, más falangistas y más femeninas seremos*²⁸.

Son más normales aquellas representaciones que hacen referencia al período republicano, condenando la actitud de las mujeres que tuvieron intervención en hechos políticos. Como ejemplo tenemos dos ilustraciones que Carlos Sáenz de Tejada realizó para el libro *Historia de la Cruzada*. En una de ellas, el tema es la celebración que tuvo lugar en Madrid, en la Puerta del Sol, el día de la proclamación de la República (Fig. 4), y en la otra es la quema de un convento –uno de los asuntos más socorridos a la hora de justificar la sublevación militar–. En ambas aparecen

²⁸ PILAR PRIMO DE RIVERA, citado por GALLEGO, M^a T., *op. cit.*, 1983, p. 194.

mujeres desarrapadas, con comportamientos indecorosos, besándose públicamente con el hombre que tienen al lado, agarrándose a algún borracho, olvidándose de su hijo, que tiene que agarrarse a las enaguas para no perderse, y disfrutando de los actos vandálicos que realizan sus compañeros masculinos como si de un entretenido espectáculo teatral se tratara. Un modelo que, si tenemos en cuenta las ideas que circulaban, provocaría rechazo nada más verlo en cualquier página.

Muy distinta es la actitud de la recatada y pudorosa campesina que ofrece a su hijo a uno de los soldados del ejército carlista que marcha a la guerra (Fig. 5), otra de las ilustraciones de Carlos Sáenz de Tejada, esta vez para el libro *Por Dios, por la patria y el rey*. Claro que en este caso no se trata de una intervención en asuntos de política, sino del tributo y la admiración rendida al héroe por su valor en la defensa de la patria.

En el ataque a la mujer republicana políticamente comprometida, no faltará en las páginas de *El Español* algún que otro dibujo de milicianas, reflejadas siempre como si fueran prostitutas, rodeadas de soldados ebrios, fumando o bebiendo. La imagen se correspondía a la que daban muchos textos en los que, por si había alguna duda, se explicaba la diferencia entre aquellas mujeres y las de Sección Femenina:

*Nuestras mujeres, bajo la dirección de Pilar Primo de Rivera, supieron comprender en seguida cuál era el camino a seguir [...] Las falangistas, mostrándose más mujeres y más cristianas de día en día, en 'Auxilio Social', en 'Frentes y Hospitales', en la 'Hermandad de la Ciudad y el Campo' y en todas las demás Secciones. Y las milicianas, haciéndose más horrendamente hombrunas y convirtiendo los campamentos rojos en burdeles*²⁹.

Si nos vamos ahora a las imágenes que fueron más habituales, hay que decir que las que sí proliferaron, sospechosamente, fueron las de la mujer romántica. Existe un buen porcentaje de ilustraciones cuyas protagonistas femeninas pertenecen al siglo XIX –siglo en el que se construyeron muchas de las teorías existentes sobre la inferioridad de la mujer y sobre su lugar subordinado en la sociedad– y se muestran dulces, suaves y amables.

El tema estuvo siempre presente en la gráfica déco, pero parece que durante el primer franquismo tuvo más vigencia que nunca. Hay dibujos como el de Eduardo Santonja (Fig. 6), que nos enseñan a una joven enamoradiza y melancólica en el interior del hogar, coloreada en unos suaves tonos pastel. Otros, presentan una versión más alegre, pero no menos conservadora: la mujer frágil y decorativa del siglo XIX montando en bicicleta, cazando mariposas, paseando bajo la sombrilla por alguna calle o tumbada junto a un lago. Algunos dibujantes, como José Picó, se permiten

²⁹ *Correo de Mallorca*, 9 de enero de 1939, citado por PASTOR I HOMES, M.I., *La educación femenina en la postguerra (1939–45): el caso de Mallorca*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1984, p. 23.

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

incluso llegar al anacronismo poniendo en el papel lo que muchos deseaban que sucediese en la realidad, y así, en una de sus ilustraciones nos presenta a un falangista paseando del brazo de una mujer que por su vestimenta pertenece al siglo pasado (Fig. 7).

Asimismo, inspiradas en otro siglo son las representaciones de la mujer asomada a la ventana, al balcón o tras las cortinas. Las hay que aluden también al siglo XIX y las hay contemporáneas, pero la actitud femenina siempre es la misma: la mirada perdida, dulce y soñadora y la sensación de que espera a alguien. Era lo que se le pedía:

*Amamos a la mujer que nos espera pasiva, dulce, detrás de una cortina, junto a sus labores y sus rezos. Tememos instintivamente su actividad sea del tipo que sea*³⁰.

Si volvemos por un momento a la ilustración de José Picó que acabo de mencionar un poco más arriba, podemos conectar con otro grupo de representaciones que no faltan de la prensa femenina: las imágenes infantiles. El dibujo de Picó es una buena muestra de ello. Realizada en un estilo impropio para resaltar la fuerza y virilidad falangistas resulta una ilustración bastante “mona” que sólo puede darse en un tipo de revista como *Y*. Sería impensable algo tan ñoño en *Vértice*, por ejemplo, donde aparecen siempre las fabulosas creaciones de Carlos Sáenz de Tejada o las de Teodoro Delgado, exaltando en de forma sublime al hombre de Falange. No es ésta la única ilustración de este estilo. Son relativamente abundantes, por ejemplo, las que nos muestran pastorcillas tocando la flauta, niños jugando con ángeles, Natividades en las que la Virgen y el niño son dos bonitos monigotes, o niñas dibujando o cantando, concebidas todas ellas en unas formas plásticas más propias de un cuento infantil que de una publicación destinada a seres adultos.

A mi entender, en el fondo de todas estas representaciones subyace la concepción tan difundida durante el siglo XIX, de que la psicología femenina era equiparable a la de un niño. La mujer sera siempre, para el franquismo, una menor; por eso para ella están bien las ilustraciones apropiadas para los niños; por eso, tal eterna minoría se reflejó en una legislación que le impedía dar ni un sólo paso sin pedir permiso al padre o al marido.

Pero no todo fueron frivolidades en la ilustración gráfica, y los ilustradores además de ocuparse de los aspectos más superficiales, contribuyeron a transmitir otras ideas algo más “transcendentales”. Y lo hicieron no sólo con el contenido, sino con la misma forma.

Hay bastantes imágenes que pueden resumir el pensamiento franquista sobre la mujer, pero quizá una de las mejores es la realizada por Carlos Sáenz de Tejada

³⁰ Editorial de Medina, 20 de marzo de 1941.

Raquel Pelta Resano

con el título de “La novia” (Fig. 8). En ella vemos al soldado fuerte y moreno, acogiendo en un abrazo protector a una mujer rubia, delicada y pálida. Publicada en la revista *Vértice*, en plena guerra, la ilustración sintetiza a la perfección que:

*No puede una mujer sentirse placenteramente feliz si no es bajo el cobijo de una sombra más fuerte. Más fuerte en todo: en lo sentido y en lo imaginado. Precisa nuestra feminidad sentirse frágil y protegida*³¹.

Incluso el estilo es distinto, menos frívolo que el que hemos visto hasta aquí. Mucho más sublime.

Sin embargo ilustraciones como ésta no fueron muy abundantes después de la contienda, tal vez porque las efusiones amorosas estuvieron condenadas, perseguidas y vigiladas, quedaron restringidas al marco del hogar y aún allí sufrieron grandes limitaciones.

Más comunes son las representaciones de la mujer dedicada a la que se consideró una de las labores propias de su sexo: la costura. El número de imágenes de mujeres cosiendo, hilando o bordando es considerablemente elevado en relación con las que nos las muestran ejerciendo cualquier otro tipo de actividad. Una de las más perfectas es la creada por Carlos Sáenz de Tejada para ilustrar el libro *Canción de la Falange*, que acompaña la estrofa en la que se dice: Cara al sol con la camisa nueva/que tú bordaste rojo ayer... (Fig. 9); de una enorme sobriedad, los dos personajes representados, la novia y la madre, resultan dignos y muy espirituales, de hecho la mirada de la madre en dirección al rompimiento de gloria y la cabeza agachada de la mujer joven nos recuerdan a las representaciones de las santas. La ilustración transmite serenidad, abnegación y sacrificio.

En otras muchas imágenes con la misma temática, siempre se comunican sensaciones parecidas: paz, recogimiento y espiritualidad.

De eso se trataba; había que recuperar la imagen antigua de la mujer asociándola a un ideal de santidad que la apartara de cualquier intento de intervenir en otros ámbitos de la vida laboral. Junto a estas ilustraciones, hay otras, publicadas especialmente en revistas “masculinas” como *El Español* y *Sí*, que no sólo insisten en la imagen de la costurera sino que nos muestran a una mujer medieval trabajando con la rueca y el huso. Como indica Giuliana Di Febo:

De hecho la reproposición de esa imagen anacrónica está asociada a la capacidad evocadora de un paradigma de valores relacionados al imaginario doméstico. Desde los años de la guerra el ‘hogar’ es exaltado como lugar de restitución de la mujer a su destino, el lugar donde se pueden realizar tareas insustituibles³².

³¹ Medina, citado por MARTÍN GAITE, C., *op. cit.*, p. 50.

³² GIULIANA DI FEBBO “El tiempo de las mujeres durante el franquismo. De los manuales ‘de formación’ a la narrativa femenina”, en *Cuarto Ciclo de Conferencias: El pacto, Congreso Internacional “En el sentido de la vida”*, Alicante, 1990. Texto inédito. (Carpeta localizable en el Centro de Documentación de la Mujer de Madrid, Instituto de la Mujer).

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

De esta manera, los utensilios domésticos y en especial los instrumentos de bordado y costura adquieren una singular importancia en las manos femeninas:

*La aguja es la gloria de la mujer. Así lo ha dicho Gina Lombroso. Con su empleo puede hacer obras primorosas y además [...] transformar con frecuencia el dolor en una magnífica obra de arte*³³.

Los textos que hablan, en este período, de los beneficios de la costura sobre el comportamiento femenino son relativamente abundantes, como también ha señalado Giuliana di Febo, que llevó a cabo el análisis de una serie de manuales españoles destinados al ama de casa. La investigadora indica que en muchos de ellos:

*se exaltaba el valor psicológico de la costura en cuanto fuente de equilibrio del espíritu para las 'mujeres histéricas' y al mismo tiempo se señala en el buen manejo del 'hilo y de la aguja' un pilar fundamental del presupuesto doméstico y del ahorro*³⁴.

En fin, se trataba de relegar a la mujer al reducto doméstico, y una y otra vez se la bombardeó con una visión ideal que planteaba el trabajo del hogar como una misión de crucial importancia:

*La nueva concepción moral y social de la mujer, significa, ante todo, una restitución a su puesto familiar y un reconocimiento de justicia de su trascendental misión económico social... La mano de hierro del capitalismo industrialista arrebató la rueda de las manos de la dulce Margarita... Pues el retorno a ese hogar, como madre y señora ama, entre patriarcal e idílico, ... eso significa la restitución de la mujer a su puesto familiar*³⁵.

Pero, por otra parte, tan transcendental puesto en la vida se presentó, mediante la literatura sobre el tema y a través de la ilustración gráfica, como una especie de trabajo sin trabajo, valga la redundancia, deseable por cualquier mujer por su comodidad:

*¡por fin!, hay un Estado que se ocupa de realizar un sueño de tantas mujeres españolas: el ser amas de casa*³⁶.

Serán muchos los dibujos en los que veamos a la mujer en la cocina, colocando cosas en un armario o cuidando de los niños y, sin embargo, en ninguno de ellos aparece realizando el más mínimo esfuerzo. Los hay más alegres o más serios, pero todos transmiten una placentera sensación de tranquilidad. A las imágenes frívolas, de las que ya he hablado unas líneas más atrás, que nos presentaban un modelo feme-

³³ CLARÍA ARANGUA, J., *La armonía del vivir*, p. 115, citado por Giuliana di Febo, en op. cit., 1990, p. 6.

³⁴ GIULIANA DI FEBO, op. cit., 1990, p. 6.

³⁵ GAY, V., "La última conquista del feminismo", en *El Español*, 13 de marzo de 1943.

³⁶ MARICHU DE LA MORA, "La ilusión de ser ama de casa", *Y*, junio de 1943.

nino dedicado a hacer cosas inútiles y contemplativas habría que añadir todas estas, en el fondo no menos superficiales que aquellas.

La contrapartida del horror de un trabajo fuera del hogar, nos la ofrece una estupenda ilustración de Fernando Sáez, publicada en el *El Español* (Fig. 10), que acompaña a un texto de Francisco Maldonado titulado “La mujer y España”. En ella vemos a una joven angustiada, con el cabello electrizado y de cuyo cuerpo salen múltiples brazos y piernas.

En muy breves trazos se recogen aquí multitud de tópicos: la influencia nefasta de la ciudad, el automóvil no adecuado para una mujer, el agobio de un horario, la rapidez de la comida en la desangelada y deshumanizada barra de un bar, el desaliño y, en definitiva, la angustia –reflejada en el rostro del personaje– que produce realizar una tarea no adecuada a un sexo tan delicado, incapaz de resistir tal situación de estrés, y eso que su actividad laboral, por lo que se ve, se reduce a escribir a máquina.

En fin, gracias a la cruzada antimarxista, y a su Fuero del Trabajo, la angustiada y femenina española de Fernando Sáez pudo ser finalmente “liberada” de su esclavitud.

De todas formas, decir que a la mujer no se la representó cumpliendo tareas que no fueran las del hogar no sería del todo exacto. Hay imágenes que nos muestran féminas que trabajan fuera de sus casas, como la que Antonio Menéndez presenta cargando con un cesto de uvas (Fig. 11), llevando cestas de pescado o incluso encontramos alguna que otra enfermera.

Pero, hay que volver a lo mismo que ya indiqué más arriba: todas ellas son mujeres idealizadas que presentan la cara tónica de los trabajos que realizan. Imágenes bonitas de mujeres austeras y abnegadas que no dan muestra alguna de la dureza de su trabajo.

Las campesinas, pescadoras o enfermeras se representan con una dignidad que no existe en otro tipo de imágenes, con excepción de las que exaltan las tareas caseras o la faceta de la mujer como madre, de las que hablaré un poco más adelante.

Respecto a los dos primeros tipos, se corresponden con las concepciones joseantonianas del campesinado. Para la Falange los campesinos eran:

[...] los depositarios del verdadero espíritu nacional y quienes conservan aún puras y arraigadas en lo más profundo de su ser las virtudes de la raza que hicieron a España inmortal³⁷.

Y es que a la Falange siempre le interesó el mundo rural porque en él se podía encontrar una de las características más alabadas del hombre y la mujer: el apolitismo, un elemento gracias al cual el campesino podía ser hábilmente manipulado.

³⁷ PRIMO DE RIVERA, J.A., discurso en Puebla de Almoradiel, 22 de abril de 1934, citado por M^a Teresa Gallego, *op. cit.*, 1983, p. 116.

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

Dentro del campo, y de la transmisión de las ideas, la mujer jugaba un papel fundamental, de ahí el interés que siempre mostró la Sección Femenina por ella, que se concretaría en la creación de una rama específica de la organización: la Hermandad de la Ciudad y el Campo.

Respecto a la enfermera, su trabajo adquirió una extraordinaria importancia durante la Guerra Civil, y siempre estuvo bien considerado por lo que de entrega, amor y sacrificio femenino había en él. La enfermería era, al fin y al cabo, una carrera idónea para el género femenino porque a través de ella podía poner de manifiesto sus cualidades más propias:

*[...] de natural cándida y de digna simplicidad, mujer santa y vergonzosa, de cristiano y honesto decoro, cuya virtud principal es procurar la felicidad del otro de los cónyuges en el matrimonio*³⁸.

En este caso no se trataba del matrimonio pero, al fin y al cabo, la vocación de servicio y la actitud maternal que se pedía, era la misma. Curiosamente, además, en las imágenes donde encontramos a la enfermera siempre está atendiendo a un hombre. Aunque claro, lo ideal es que lo dejase todo y acabase dedicándose a su hogar, y así se ve en algunos relatos, a los que acompañan estas ilustraciones, en los que acaba casándose con el enfermo o el herido.

Existieron textos que la ensalzaban, como el del catedrático de la Facultad de Medicina de Cádiz, Enrique Alcina Quesada, para el que la enfermera debía de responder en su comportamiento orientada por las letras de la palabra DIOS:

D = Diligente, I = Inteligente, O = Observadora, S = Subordinada.

Para Alcina la enfermera tenía, además que:

Ser dama, es decir señora, es ser mujer en toda la extensión de la palabra y dentro del marco de su educación exquisita en todos los órdenes y concepto amplio de la palabra; y si al ser dama unimos el calificativo que la cualifica de ser española, entonces se completa el cuadro con las características de una religiosidad tan católica y sentida, que forma parte integrante de ella y que hace que todos y cada uno de sus actos se encuentren informados y dirigidos a Dios...³⁹.

Esa relación de la enfermera con Dios, que ha de orientar sus pasos, está muy bien expresada, por ejemplo, en la ilustración que Carlos Sáenz de Tejada realizó para la revista Y del mes de julio de 1938. Vendándole la cabeza a un herido, y con la frente alta, mirando hacia el yugo y las flechas que se sitúan en la diagonal, parece la más viva imagen de una santa guiada por la inspiración divina.

³⁸ Citado por ALTED, A., op. cit., 1991, p. 293.

³⁹ Citado por HERRERA RODRÍGUEZ, F., "Enrique Alcina Quesada (1879-1943) y su visión de la enfermera durante la Guerra Civil española" en *La Mujer en Andalucía. Primer encuentro interdisciplinar de estudios de la mujer. Feminae*, Vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1990, pp. 433-441, en p. 440.

Al hablar de la representación de la mujer del campo, he esbozado un tema que también será frecuente en la ilustración: la exaltación de las virtudes de la raza a través de la imagen de la mujer. Por ello es bastante habitual que encontremos representaciones que podrían clasificarse dentro de un regionalismo tópico. Un ejemplo de ello será la ilustración que Teodoro Delgado realizó para anunciar un maquillaje (Fig. 12), en la que vemos a una valenciana y a una andaluza, ataviadas con los trajes regionales más popularmente conocidos. Ambas son alegres, hermosas y elegantes porque características de la mujer española eran:

Una elegancia innata, no aprendida, que va desde el porte y el continente hasta las manifestaciones más menudas y cotidianas; una virtud natural, heredada, que no es producto de algo preconcebido, de artificialismo ni de pose; un poder de intuición inimitable y una castidad esencial, biológica, diríamos, forman parte de las prendas espontáneas de la mujer española⁴⁰.

Pero si todas estas ilustraciones fueron relativamente comunes, hubo una temática que abundó especialmente y expresó de manera precisa cuál era la finalidad de la mujer en el mundo, desde la perspectiva franquista –y desde cualquier discurso tradicional–: la de la mujer como madre. Las representaciones respondieron a una idea muy clara:

La misión asignada por Dios a la mujer es la maternidad en el hogar; a este fin hemos de subordinar cuanto haga y cuanto nosotras hagamos por ella. Es decir, que su fin histórico lo cumplirá sin apartarse del fin natural que Dios le ha señalado, y en el cumplimiento de este fin acumulará méritos de vida eterna para salvar su alma⁴¹.

Hay algunas perfectas, como la titulada “Hogar”, realizada por Teodoro Delgado para la revista *Vértice* de abril de 1937 (Fig. 13), donde vemos a una madre meciendo la cuna de su hijo –en la que no falta la cruz– junto a una ventana por la que entra una paloma blanca, símbolo de paz y ¿por qué no?, también del Espíritu Santo, porque la ilustración no deja de recordarnos a la Virgen María y al Niño. Encontramos también aquellas que no sólo nos hablan de la madre sino de la mujer como madre universal, y son aquellas, por ejemplo, que nos muestran a la Sección Femenina trabajando: mujeres limpiando a los niños o sirviéndoles la comida.

Este papel de la mujer como madre era fundamental para el régimen, sobre todo si tenemos en cuenta que la familia era uno de sus tres pilares, y en especial la familia numerosa, porque:

⁴⁰ Maíllo, citado por SOPEÑA MONSALVE, A., *op. cit.*, 1996, p. 179.

⁴¹ Sección Femenina, *Lecciones para los cursos de Formación e Instructoras del Hogar*, citado por PASTOR I HOMES, M.I., *op. cit.*, 1984, p. 36.

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

*Las familias numerosas son las que cargan con el peso de España. Gracias a ellas, se mantiene y crece y puede albergar la esperanza de ser una potencia mundial de primer orden. Sin ellas, España quedaría empequeñecida, menguaría, la economía nacional perdería a productores y consumidores, el Estado a los soldados y la Nación la sangre*⁴².

Quizá haya pocas imágenes que sinteticen mejor esta función de la mujer en la familia que la de Sáenz de Tejada titulada “Hogar del marinero”⁴³. Es una buena representación de la sociedad ideal: un hogar tradicional –incluso en su decoración austera– un hombre fuerte sentado a la mesa con su hijo –un niño falangista– sobre las rodillas, explicándole probablemente el maravilloso y viril futuro que le aguarda y la mujer, muchos metros más atrás, con la cabeza inclinada en un gesto de sumisión, llevando la comida a la mesa. Todo paz y orden.

Magnífica, como vehículo ideológico es, desde luego, la imagen creada por Sáenz de Tejada para las páginas finales de *Canción de la Falange* (Fig. 14), con la que yo también cerraré este texto, porque resume el orden familiar perfecto para el régimen franquista: una composición piramidal jerarquizada, cuyo centro es el hombre fuerte y valeroso y el punto más alto de la pirámide, un niño –su hijo–, con una banderita de España en la mano. A un lado de ellos se sitúa una mujer mayor, –la madre y abuela– con rostro de sufrimiento y sobriamente vestida y, al otro, situada a la altura más baja de toda la composición, una mujer joven –la esposa–. El grupo avanza, con la mirada perdida en un punto del infinito, como si una fuerza sobrenatural los guiara, pero por supuesto, quien marca la dirección es el varón. Las mujeres sólo se dejan llevar. ¿Se puede decir algo más sin palabras?

Resumiendo, la imagen gráfica de la mujer que recorrió las publicaciones del primer franquismo fue la respuesta del medio impreso a una concepción tradicional de ésta que, si bien no fue invención del régimen, ya que pese a los años republicanos nunca había abandonado la mentalidad general, sí se utilizó con unos fines que hasta entonces no había tenido.

Los ilustradores, conscientes o no, contribuyeron con sus dibujos o fueron espejo de aquellos valores que se quería transmitir a la mujer con el fin de moldearla y convertirla en un instrumento ideológico encargado de garantizar en el seno de la familia la fidelidad al orden impuesto.

Frente a las imágenes viriles que traducían valor, fuerza, rudeza, ferocidad, autoridad, valentía, heroicidad, etc., las imágenes femeninas propuestas como mode-

⁴² S. AZNAR, “El régimen de los subsidios familiares, la fraternidad cristiana y las consignas del Nuevo Estado”, *Revista Internacional de Sociología*, abril–septiembre de 1943, citado por Mary Nash, “Pronatalismo y maternidad en la España franquista”, en BOCK, G. y THANE, P. (eds.) *Maternidad y políticas de género. La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1996, p. 285.

⁴³ Ilustración publicada en *Vértice* nº 6, noviembre de 1937.

Raquel Pelta Resano

lo fueron el espejo de la compasión, la elegancia, la belleza, la fidelidad conyugal, la laboriosidad, la ternura, la honestidad, la abnegación, la dulzura, etc..., pero también de la incapacidad, el atolondramiento, la debilidad, el infantilismo, la frivolidad e incluso la maldad que siempre constituyeron parte de los tópicos del eterno femenino. Unas y otras se empeñaron en marcar unas diferencias entre hombres y mujeres, de las que salieron perjudicados ambos sexos.

Quizá por ese eterno femenino las mujeres estuvieron limitadas y obligadas a no ver la realidad, a perderse en la ilustración "rosa" como se perdían entre las novelitas sentimentales, a ver sólo aquello que se quería que viesen, porque el franquismo no sólo las bombardeó con un ideal de difícil concreción sino que trató de condenarlas, a través de la invisibilidad de ciertas imágenes, a ignorar que había otras muchas formas de entender la vida.

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo

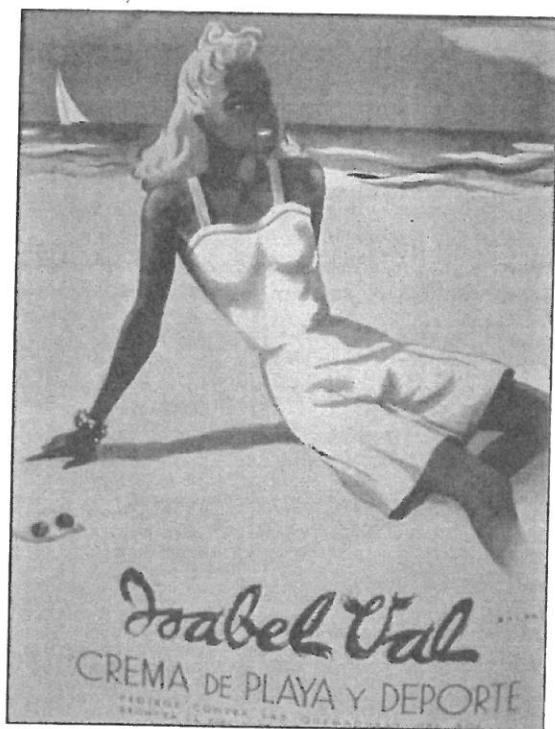


Fig. 1. Baldrich, anuncio para la firma de cosmética Isabel Val, Y n° 54, julio de 1942.



Fig. 2. María Claret, portada de Y n° 43, agosto de 1941



Fig. 3. Carlos Sáenz de Tejada, *Vértice* n° 4 (extraordinario), julio-agosto de 1937.

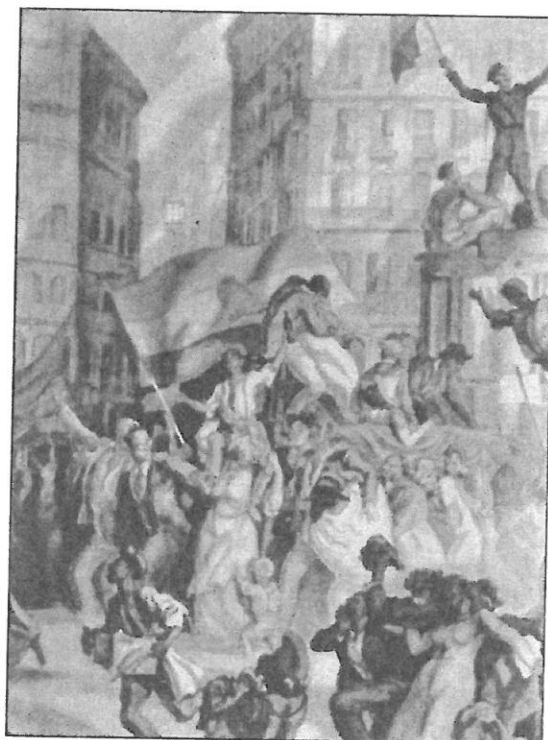


Fig. 4. Carlos Sáenz de Tejada, *Historia de la Cruzada Española*.

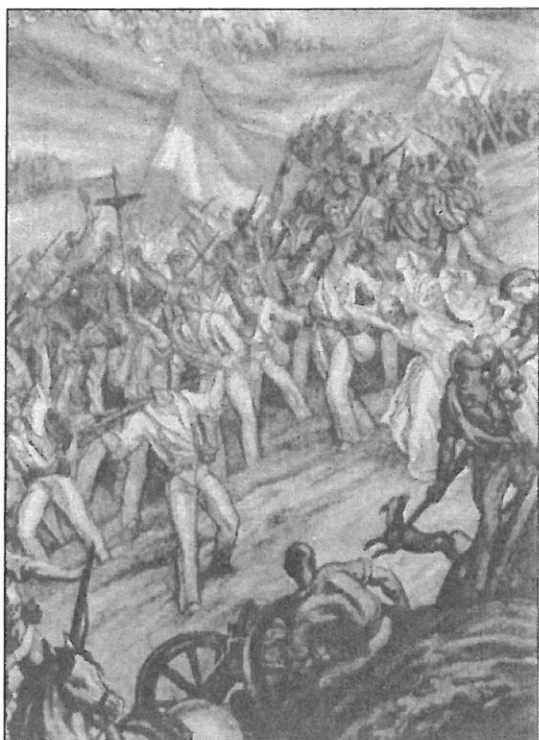


Fig. 5. Carlos Sáenz de Tejada. *Por Dios, por la patria y el rey.*



Fig. 6. Eduardo Santonja, portada de *Y* n° 37, febrero de 1941.



Fig. 7. José Picó, portada de *Y* n° 29, junio de 1940.



Fig. 8. Carlos Sáenz de Tejada. "La novia", *Vértice* n° 7-8, diciembre-enero de 1937-38.

La representación gráfica de la mujer durante el primer franquismo



Fig. 9. Carlos Sáenz de Tejada. *Canción de la Falange*.



Fig. 10. Fernando Sáez, *El Español* n° 20, 13 de mayo de 1943.



Fig. 11. Antonio Menéndez, portada de *Y*, septiembre de 1941.



Fig. 12. Teodoro Delgado, anuncio de "Visnú", *Y* nº 39, abril de 1941.

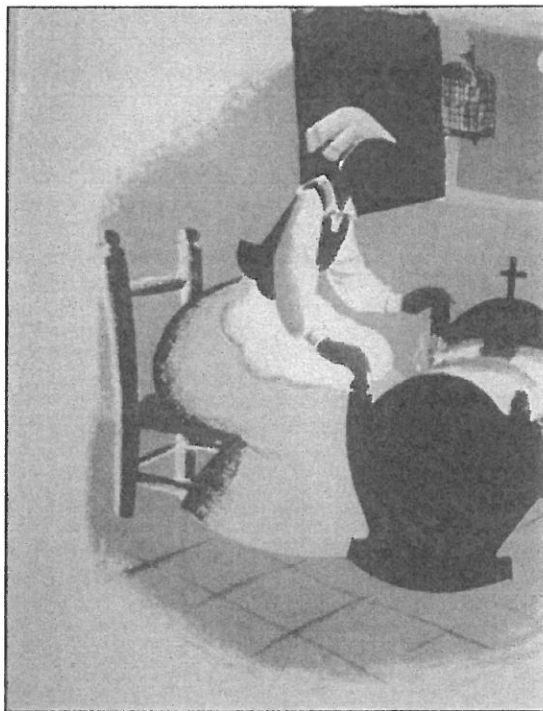


Fig. 13. Teodoro Delgado, "Hogar", *Vértice* nº 1, abril de 1937.

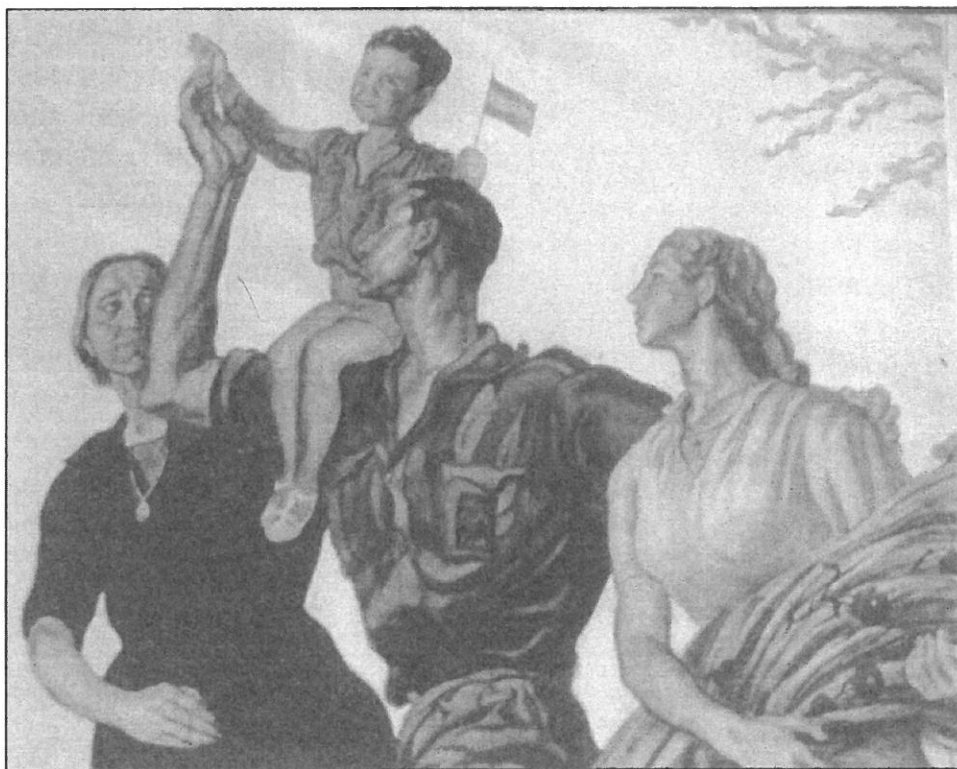


Fig. 14. Carlos Sáenz de Tejada, *Canción de la Falange*.