

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, LÓGICA Y ESTÉTICA**



**TESIS DOCTORAL**

**María Luisa Caturla:  
vida y obra en épocas de incertidumbre**

**MENCIÓN INTERNACIONAL**

**Sara Jácome González**

Dirigida por:

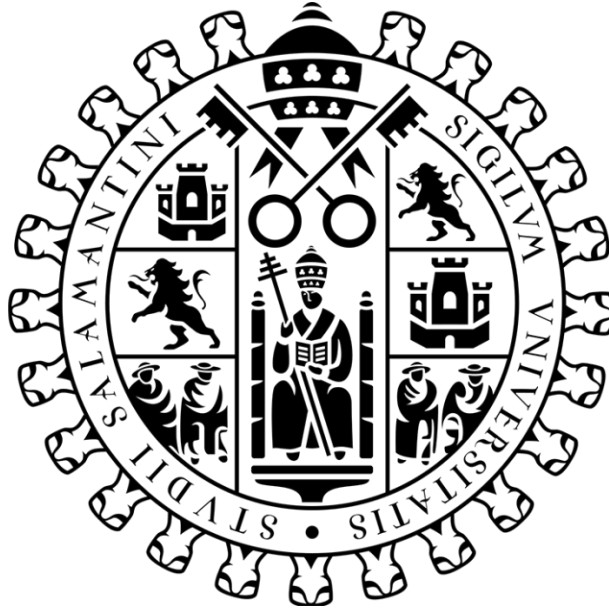
**Dr. D. Domingo Hernández Sánchez**

Salamanca, 2024



**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, LÓGICA Y ESTÉTICA**



**TESIS DOCTORAL**

**María Luisa Caturla:  
vida y obra en épocas de incertidumbre**

**Tomo I. Biografía intelectual**

**MENCIÓN INTERNACIONAL**

**Sara Jácome González**

Dirigida por:

**Dr. D. Domingo Hernández Sánchez**

Salamanca, 2024



A mi padre, Juan  
A mi madre, Salena  
A mi prometido, Tom  
Sois mi luz, mi faro y mi puerto



## **Agradecimientos**



Esta Tesis Doctoral comenzó a realizarse con una 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 la misma ciudad y se ha desarrollado gracias a la ayuda predoctoral FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU2018). La Tesis se integra dentro de los resultados del Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes, adscrito al Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca y dirigido por el Catedrático de Estética y Teoría de las Artes, Domingo Hernández Sánchez. Asimismo, forma parte de los resultados de dos Proyectos de Investigación: «Redes intelectuales y políticas: la tradición liberal en torno a José Ortega y Gasset» y «La Edad de Plata desde el epistolario inédito de José Ortega y Gasset. Pensamiento en español y edición crítica», del que el director de esta Tesis Doctoral, el profesor Domingo Hernández, es Investigador Principal.

Mi más sincero agradecimiento al área y al Grupo de Estética y Teoría de las Artes (GEsTA), por las tantas oportunidades que, con inmensa generosidad, me han ofrecido. Al Departamento de Filosofía, Lógica y Estética y a la Facultad de Filosofía, por la gran familia que conforma, por el apoyo institucional, pero también personal, que no puedo sino sinceramente agradecer. A mis compañeros, por los tantos momentos compartidos y por su inestimable apoyo. A la Universidad de Salamanca y a la Escuela de Doctorado por los medios puestos a disposición, las Ayudas para participación en congresos, y los excelentes fondos de sus bibliotecas universitarias.

Agradezco, asimismo, a la Université Toulouse - Jean Jaurès y al Laboratoire ERRAPHIS la oportunidad y las facilidades brindadas a lo largo de mi estancia de investigación en el Département de Philosophie, y a su directora, Aline Wiame, de forma muy especial, por el apoyo y el trabajo de orientación durante la estancia, financiada por el Subprograma Estatal de Formación dependiente de las Ayudas de Formación de Profesorado Universitario (FPU), del Ministerio de Universidades. Igualmente, a Marnie

Binder, por la organización de la estancia de investigación en la California State University, que finalmente no pudo realizarse a causa de la pandemia.

Agradezco, también, la amabilidad y el apoyo mostrado a esta investigación desde la Biblioteca del Monasterio de Guadalupe; los Fondos de Gaya Nuño; el Archivo Histórico Provincial de Segovia y sus Fondos Lozoya; los Fondo del Instituto de Arte Diego Velázquez y el Fondo de José Luis López Aranguren de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales; el Archivo Histórico Provincial de Huesca; el Museo de la Fundación Gregorio Prieto y el Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Mención especial merecen el Museo Sorolla y, sobre todo, Blanca Pons-Sorolla, por la disponibilidad de sus fondos y habernos facilitado el acceso al cuadro de *Margarita*; el Museo de Pontevedra, por su generosidad y su ayuda para la consulta de los Fondos de Francisco Javier Sánchez Cantón; la Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, por sus fondos de importancia inestimable para la realización de esta investigación, así como el apoyo mostrado y la organización de eventos como los Encuentros Internacionales «Jóvenes Investigadores sobre Ortega y Gasset» y, por último, la Asociación de Hispanismo Filosófico, en cuyo seno he tenido ocasión de aprender de la admirable gestión de su *Revista de Hispanismo Filosófico. Historia del Pensamiento Iberoamericano*.

Requiere, desde luego, un agradecimiento muy especial mi director y tutor en el desarrollo de esta Tesis Doctoral, Domingo Hernández Sánchez, por su impulso, su disponibilidad y su extraordinaria labor de dirección, sin las cuales habría sido imposible esta investigación.



Mención aparte merece la cortesía de los herederos de María Luisa Caturla. No podemos dejar de agradecer, en este sentido, a Jaime del Val y a Ana Higuera su tiempo, su hospitalidad, su implicación y su generosidad al permitirnos el acceso a la biblioteca de Caturla y al archivo fotográfico familiar.



A las personas que son y siempre serán mi sentido, mi fuerza y mi esperanza: mi familia.

A mis abuelos, Maru y Tono, Monchi y Pepe. A mi madre, por el arte y la poesía de la vida, de los otros, de las cosas pequeñas; por su amor, su inspiración y por su presencia siempre alentadora. A mi padre, por todo, y por las horas y la vida dedicadas a ayudarme. A mis hermanos Mateo y Javier, mis regalos, mis velas, mis pilares. A mis tías, a Felisa, a Annie y a Daniel, por su calidez y su grandísimo cariño. A mis alegrías, mis amigas, Sara, Nadi y Frani.

A Domingo Hernández Sánchez, por los más de diez años en los que ha sido mi mentor, por su ayuda inestimable, por lo mucho, más allá de este trabajo, que me ha enseñado; por su apoyo; por el regalo de esta Tesis; por su enorme generosidad; por los momentos, los consejos y la emoción de los futuros proyectos.

Y a ti, mi Tom, mi segunda navegación, lo más hermoso de mis días, por todo lo bello que empieza, por tu apoyo, por tu amor. Siempre.



## RESUMEN

Esta Tesis Doctoral se centra en el estudio de la figura de María Luisa Caturla (1888-1984), una autora cuya contribución como mediadora, teórica e historiadora fue principal para la historia del arte en España. A pesar de su trabajo como teórica del arte olvidado y de su quehacer centrado en la recuperación de figuras que habían quedado fuera de la crítica erudita y biempensante, terminó siendo ella misma objeto de un cierto olvido.

En el primero de los tres tomos de esta Tesis se presenta la primera *Biografía intelectual* dedicada a la autora, que incluye un análisis centrado en la parte más teórica de su producción. En el segundo, *Obras de María Luisa Caturla*, se lleva a cabo un trabajo de recuperación de sus publicaciones, en su mayor parte descatalogadas, presentándolas en su conjunto por primera vez. En el tercer tomo, *Anexo visual y fotográfico*, se propone un recorrido visual que atraviesa las diferentes etapas de la vida de María Luisa Caturla. La suma de estos recorridos biográfico, textual y visual permite acceder, desde tres documentos interdependientes, a perspectivas diversas de su vida y obra.

Para esta autora, cada cambio de la sensibilidad estética se correspondía con «una resurrección en el Campo del Arte», lo que le permitió explicar en su momento la variación histórica que hizo resurgir del olvido a Zurbarán. Aplicando el pensamiento de Caturla al estudio del presente, se puede afirmar que el renovado interés hacia su figura —centrado de forma especial en su trabajo sobre el arte de épocas de incertidumbre— testimonia un nuevo cambio de sensibilidad en nuestro también incierto presente, al tiempo que reafirma la actualidad de su obra y la idoneidad del momento actual para trabajar en su necesaria recuperación.



**ABSTRACT [ENG]**

This Doctoral Thesis focuses on the study of the figure of María Luisa Caturla (1888-1984), an author whose contribution as a mediator, theorist and historian was of great importance for art history in Spain. A great part of her work was as a theorist of forgotten art. Her work focused on the recovery of figures that had been left out of the erudite and conservative critics. In spite of this, she ended up being herself the object of a degree of oblivion.

The first of the three volumes of this thesis presents the first intellectual biography dedicated to the author, which includes an analysis focused on the most theoretical part of her production. The second volume, *Works of María Luisa Caturla*, recovers her publications, most of them discontinued, and presents them as a whole for the first time. The third volume, *Visual and Photographic Annex*, proposes a visual journey through the different stages of María Luisa Caturla's life. The sum of these biographical, textual and visual tours allows access, from three interdependent documents to diverse perspectives of her life and work.

For this author, each change in aesthetic sensibility corresponded to “a resurrection in the domain of art”, which allowed her to explain the historical shift that brought Zurbarán back from oblivion. Applying Caturla's thinking to the study of the present, it can be affirmed that the renewed interest in her figure—focused especially on her work on the art of uncertain times— testifies to a new change of sensibility in our also uncertain present, while reaffirming the relevance of her work and the suitability of the present moment to work on her necessary recovery.



**RESUME [FR]**

Cette Thèse de Doctorat porte sur l'étude de María Luisa Caturla (1888-1984), auteur dont la contribution en tant que médiatrice, théoricienne et historienne a été majeure pour l'histoire de l'art en Espagne. Malgré son travail de théoricienne de l'art oublié et de récupération de figures négligées par des critique érudits et conservateurs, elle a fini par être elle-même l'objet d'un certain oubli.

Le premier des trois volumes de cette Thèse présente la première *Biographie Intellectuelle* consacrée à l'auteur, qui comprend une analyse centrée sur la partie la plus théorique de sa production. Le deuxième volume, *Œuvres de María Luisa Caturla*, récupère ses publications, pour la plupart déclassées, et les présente pour la première fois dans leur ensemble. Le troisième volume, *Annexe visuelle et photographique*, propose un voyage visuel à travers les différentes étapes de la vie de María Luisa Caturla. La somme de ces itinéraires biographiques, textuels et visuels permet d'accéder, à partir de trois documents interdépendants, à différentes perspectives de sa vie et de son œuvre.

Pour cet auteur, chaque changement de sensibilité esthétique correspondait à « une résurrection dans le domaine de l'art », ce qui lui a permis d'expliquer à l'époque le changement historique qui a sorti Zurbarán de l'oubli. En appliquant la pensée de Caturla à l'étude du présent, on peut affirmer que le regain d'intérêt pour sa figure —surtout axé sur son travail à propos de l'art des temps incertains— témoigne d'un nouveau changement de sensibilité dans notre époque également incertaine, tout en réaffirmant la pertinence de son œuvre et l'adéquation du moment présent pour renforcer l'effort à sa nécessaire récupération.



INTRODUCCIÓN	21
Las puertas de la Academia	23
Estado de la cuestión	31
Objetivos, estructura y materiales	41
1. MARÍA LUISA LEVI (1888-1907)	
Noticias sobre la familia y la infancia de María Luisa Caturla	51
1.1. RAÍCES Y HERENCIA FAMILIAR	56
1.1.1 Historia y devenir de las empresas familiares	59
1.1.2. Ascendencia judeo-alemana: la familia paterna de María Luisa Caturla	71
1.1.2.1. Rexingen y la familia Levi	72
1.1.2.2. Ernsbach y la familia Kocherthaler	82
1.1.2.3. Hechingen y el vínculo con la familia Einstein	86
1.1.3 Ascendencia hispánica: la familia materna de María Luisa Caturla	94
1.1.4 Excurso. Historia de los nombres patronímicos o apellidos de María Luisa Caturla	105
1.2. PRIMEROS PASOS: NACIMIENTO, INFANCIA Y ADOLESCENCIA (1888-1907)	123
1.2.1. Época de aprendizaje: viajes, lecturas y lenguas	124
1.2.2. El cambio de siglo: la muerte del padre y sus consecuencias	129
1.2.3. La hermana de María Luisa Caturla y el «Margarita» de Sorolla	142
2. MARÍA LUISA KOCHERTHALER (1907-1927)	
Primera y segunda juventud de María Luisa Caturla	159
2.1. PRIMERA JUVENTUD Y VIDA FAMILIAR (1907-1919)	162
2.1.1. Primeros pasos en la vida familiar.	
La boda con Kuno Kocherthaler y los primeros hijos	163
2.1.2. Primeras agrupaciones y proyectos artísticos:	
La Asociación Wagneriana de Madrid y el Ateneo de Madrid	174
2.1.3. El Taller Central de Encaje y los artistas de vanguardia durante la Gran Guerra	179
2.2. SEGUNDA JUVENTUD. REVOLUCIÓN EN LA VIDA PRIVADA E IRRUPCIÓN EN LA VIDA PÚBLICA (1919-1927)	198
2.2.1. La muerte de Juanito. Ortega como confidente	202
2.2.2. Nacimiento de «los gemelitos»: Eduardo y Guido	213
2.2.3. El palacio Kocherthaler y la colección de arte	226
2.2.4. Mediaciones para la <i>Revista de Occidente</i> : Leo Frobenius	256

2.2.5. La visita de Einstein y la mediación de los Kocherthaler	271
2.2.6. La Sociedad de Cursos y Conferencias	299
2.2.7. El divorcio entre María Luisa y Kuno Kocherthaler	318
3. MARÍA LUISA CATURLA (1927-1939)	
Madurez y conquista del mundo del arte	327
3.1. COMIENZA LA SEGUNDA NAVEGACIÓN. UN FÉNIX DE LA CULTURA (1927-1939)	331
3.1.1. De un cambio, una crisis y un renacimiento	333
3.1.2. Un entorno modificado: una nueva vida	351
3.2. TRAYECTORIA EN EL MUNDO ARTÍSTICO Y CULTURAL	367
3.2.1. De la Sociedad de Cursos y Conferencias al Centenario de Goya en Buenos Aires	369
3.2.2. La Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París	381
3.2.3. Un destino bifronte. Equilibrios inestables entre el pasado y el presente	396
3.2.4. Las conferencias sobre «Arte Autónomo» en la Residencia de Señoritas	405
3.2.5. Caturla y la guerra civil española. Escribir entre espías	422
4. MARÍA LUISA CATURLA, TEÓRICA DEL ARTE (1940-1944)	439
4.1. NUEVA REFERENTE DE LAS REVISTAS DE ARTE ESPECIALIZADAS EN ESPAÑA	444
4.1.1. El regreso a España y la residencia de la calle Fortuny	445
4.1.2. La nueva promesa del arte español	452
4.1.3. La entrega capilar y las primeras incertidumbres	460
4.1.4. Colaboraciones en primeros números de revistas. Inaugurando medios y maneras	469
4.1.5. Los dos focos activos: ruptura y tradición, teoría e historia	478
4.2. LOS DOS LIBROS DE ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE: <i>ARTE DE ÉPOCAS INCIERTAS Y LA VERÓNICA</i>	491
4.2.1. El primer libro de María Luisa Caturla: <i>Arte de épocas inciertas</i>	492
4.2.2. Escritura y reescritura: la «infatigable revisión» de unas «inacabables incertidumbres»	509
4.2.3. Ondulaciones y zigzagueos	520
4.2.4. El segundo libro: <i>La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco</i>	530
4.2.5. Ecos y simultaneidades	554
CONCLUSIONES	565
BIBLIOGRAFÍA	639

# **INTRODUCCIÓN**



## LAS PUERTAS DE LA ACADEMIA

Hacia el final del verano de 1978, María Luisa Caturla, de apariencia «menuda», tenía el «pelo blanco, de los muchos años vividos» (fig. 1)<sup>1</sup>. Acababa de cumplir noventa cuando en el diario *Ya* apareció por fin la ansiada noticia, esperada por muchos desde hacía decenios: «María Luisa Caturla, candidata a la Academia de Bellas Artes». Seis días después, el 21 de septiembre, en *El Alcázar*, podían leerse las enternecedoras palabras de la historiadora del arte, que confesaba: «Me encantaría que me eligieran» y, mientras Javier de Montini, en este contexto, le dedicaba su artículo «A la sombra de la Academia», en *La Voz de Almería* se preguntaban si no se estarían abriendo, al final, las «puertas de la Academia de Bellas Artes al “feminismo”»<sup>2</sup>. Todavía no.

Fueron tres los candidatos para ocupar el sillón que la muerte del marqués de Lozoya dejaba vacante: Eugenio Montes Domínguez, escritor, periodista y político de adhesión franquista, cuya tesis en Filosofía y Letras había dirigido José Ortega y Gasset; Juan José Martínez González, catedrático de arte de la Universidad de Valladolid y «María Luisa Caturla, experta en la obra de Zurbarán»<sup>3</sup>. Estaba en juego, nada menos, que un cotizado puesto, como académico de número, para la Sección de Pintura.

Los méritos de Caturla se adecuaban perfectamente a los del sillón y su sección, pero, con el verano terminado, el 30 de octubre de 1978, la expectativa de que María Luisa Caturla pudiera convertirse en la primera mujer en formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando termina por apagarse. En la sesión de ese día se elige a Eugenio Montes para

---

<sup>1</sup> A lo largo de todo este trabajo se indican, entre paréntesis, bajo el distintivo: “fig.” seguido de un número arábigo, las referencias que permiten encontrar, en el tomo tercero de esta Tesis Doctoral, titulado *Anexo visual y fotográfico*, las imágenes a que se hace alusión.

<sup>2</sup> «María Luisa Caturla, candidata a la Academia de Bellas Artes», *Diario Ya*, 15/09/1978; M. J. Casado, *El Alcázar*, 21/09/1978; Javier de Montini, «A la sombra de la Academia», *Amanecer*, 15/10/1978, p. 12 y *La Voz de Almería*, 04/02/1979, p. 27.

<sup>3</sup> «Gente», *El País*, 07/10/1978, p. 24.

ocupar la vacante del marqués de Lozoya. No es imposible que fuera el propio Lozoya, antes de morir, quien hubiera aconsejado considerar a Caturla como candidata. Compañeros de generación, amigos y colegas, Lozoya había compartido con la historiadora del arte algunos de los momentos más importantes de su carrera. Algunas voces sonaron, entonces, en defensa de la historiadora del arte, dejando traslucir que, con aquella elección, se había cometido una injusticia. Fue el caso, por ejemplo, de la duquesa de Andría, María Teresa de Bustos y Figueroa, quien publica una carta dirigida a Mercedes Formica y Mercedes Ballesteros en *ABC* en homenaje a Caturla:

Nuestra tristeza de hoy es ver que nuestra admirada María Luisa Caturla no ha sido elegida miembro de la Real Academia de Bellas Artes, como se lo merecía. Todos sabemos su incomparable sabiduría en Arte. Lo que ha representado su infatigable investigación diaria durante toda su vida. Y tiene noventa años. Conocéis, como yo, los cajones de sus cómodas, repletos de material importantísimo para crear, todavía, más obra excepcional de la que tiene. ¿Quedarán sus méritos sin justa recompensa? Es indudable que el día que falte María Luisa Caturla habrá desaparecido una autoridad ejemplar en el divino y noble mundo del Arte. Para mí —y pienso que para tantos— María Luisa ha representado un enriquecimiento que agradecida nunca olvidaré<sup>4</sup>.

Sin embargo, no todas las amistades respondieron con igual arrojo y, una semana más tarde, el mismo periódico publicaba la que debió resultar para Caturla una decepcionante respuesta de Formica y Ballesteros, donde podía leerse: «no está tan claro [...] que ninguna de las dos tengamos el menor título para aconsejar a los señores académicos. Creemos que si nos aventurásemos a ir a decirles lo que tienen que hacer, lo más probable es que nos sacaran de la docta casa a boinazos. Y harían bien». La humildad es sin duda una virtud, pero no hemos de olvidar que ambas eran reconocidas intelectuales y escritoras y que Mercedes Formica, por su parte, fue una pionera jurista en España, dedicada, especialmente, a la defensa de los

---

<sup>4</sup> María Teresa de Bustos y Figueroa, «Un homenaje a María Luisa Caturla», *ABC*, 03/11/1978, p. 83.

derechos de la mujer y, en el pasado, como se verá, defensora, en particular, de los de María Luisa Caturla. Sin embargo, el texto no permitía entonces adivinar ese mismo pasado, menos aún en su continuación, en la que ambas afirman compartir con la duquesa de Andría su «tristeza por la derrota de María Luisa»<sup>5</sup>.

Caturla responde la semana siguiente con un breve texto, advirtiendo con acierto que en la carta «firmada por doña Mercedes Fórmica y doña Mercedes Ballesteros, se ha deslizado un error». Y añade, sin incluir más explicación: «Yo fui retirada de las candidaturas para la vacante dejada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por el ejemplar e inolvidable marqués de Lozoya ocho días antes de verificarse la elección»<sup>6</sup>. Y, por ello, explica, «no pude ser en ella derrotada como dice la carta, puesto que no tomé parte alguna como contendiente en dicha elección»<sup>7</sup>. Para intentar compensar aquel desafortunado desenlace, el 22 de enero de 1979, Luis Moya Blanco, Álvaro Delgado Ramos y el conde de Yebes, Eduardo de Figueroa y Alonso-Martínez, presentan la propuesta de Académica honoraria en favor de María Luisa Caturla ante los miembros de la Real Academia convocados en una sesión extraordinaria y, una semana más tarde, el 29 de ese mismo mes, «resulta elegida por mayoría la Sra. Caturla para este cargo»<sup>8</sup>.

Era el final de la transición española y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando representaba la institución artística más exclusiva, de más larga trayectoria y de mayor vigencia cultural en España. Formar parte de ella era, quizás, el máximo reconocimiento que se podía hacer a una persona cuya vida estuvo dedicada, como la de Caturla, a la historia del arte. Pero, hasta ese momento, ninguna mujer había accedido a tal distinción. Las cosas

---

<sup>5</sup> Mercedes Formica y Mercedes Ballesteros, «Carta a la duquesa de Andría», *ABC*, 11/11/1978, p. 78.

<sup>6</sup> María Luisa Caturla, «Sobre Carta a la duquesa de Andría Señor director», *ABC*, 18/11/1978, p. 78.

<sup>7</sup> *Loc. cit.*

<sup>8</sup> «Nombramientos», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 48, 1982, p. 297.

habían empezado a cambiar, pero todavía entonces la mayoría de los honores públicos estaban reservados a los hombres, lo que, en efecto, llevaba años denunciando Mercedes Formica, que en 1958 escribía abogando por la elección de Caturla y denunciaba que: «[s]e ha hecho un principio que las mujeres españolas no sean elegidas miembros de las Reales Academias»<sup>9</sup> y, diez años después, en 1968, insistía nuevamente refiriéndose a la historiadora del arte: «A pesar de sus méritos tengo la impresión de no haberse premiado su trabajo, ni reconocido su talento, como se merecen. Nos gustaría saberla en posesión de la Cruz de Alfonso X el Sabio o sentada en un sillón de la Academia de Bellas Artes. Que el talento que se le ha reconocido en el mundo se viese confirmado en su patria»<sup>10</sup>.

No fue así. No fue así en 1978, en plena transición, como tampoco había sido así en 1955. En efecto, esta no había sido la única ocasión en que Caturla estuvo a punto de convertirse en la primera mujer en ingresar como académica numeraria en la Real Academia de Bellas Artes. En este caso, se trataba del sillón que había ocupado Eugenio d'Ors, fallecido el 25 de septiembre de 1954. Para su vacante, el puesto estuvo «en litigio entre María Luisa Caturla y el arqueólogo Joaquín Navascués»<sup>11</sup>, y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le resultó muy difícil tomar una decisión sobre quién debía tomar el sillón: «¿Y el placer de votar? Los académicos ahora sienten el horror de votar», se lee el 19 de febrero de 1955 en prensa.

Joaquín Navascués, nombrado, después de la guerra, director del Museo Arqueológico Nacional, era por entonces ya miembro, con la medalla n.º 5, de la Real Academia de la Historia. Había ingresado el 19 de noviembre de 1950 y tomó posesión el 15 de enero de 1953. En aquella ocasión había sido propuesto por Manuel Gómez Moreno, Miguel Gómez del Campillo y Francisco Javier Sánchez Cantón. Pero, para el sillón de d'Ors, Sánchez

---

<sup>9</sup> Mercedes Formica, «La señora Doña María Luisa Caturla, investigadora», *ABC, Blanco y Negro*, 07/06/1958, p. 92.

<sup>10</sup> Mercedes Formica, «Doña María Luisa Caturla, la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio y la Academia de Bellas Artes», *ABC*, 24/03/1968, p. 83.

<sup>11</sup> «Informaciones», *Informaciones*, 19/01/1955, p. 5.

Cantón tenía otros planes. Para él, como para el marqués de Lozoya, al contrario de lo que consideraban Gómez Moreno, José Francés o Lafuente Ferrari, María Luisa Caturla debía ser la candidata seleccionada para el puesto de académico numerario dejado por el célebre filósofo y crítico de arte.

Patricia Molins explica que parte importante de aquella incomodidad provenía de la enemistad declarada entre dos académicos muy influyentes que traspasó ostentadamente el ámbito de lo privado hasta convertir la elección en una cuestión política: «básicamente que Lafuente Ferrari odiaba a Sánchez Cantón y, por tanto, no iba a defender a las personas a las que defendía Sánchez Cantón»<sup>12</sup>, declara. Pero ella misma, como también Patricia García-Montón, la prensa y la propia Caturla, aluden también a otras causas<sup>13</sup>. Escribe Caturla en una carta a Sánchez Cantón:

telefoneé antes de la última votación a casa de Zubiaurre, porque este, que había prometido a Lozoya su voto para mí, no había acudido ni había votado por escrito. Su mujer me dijo que fue a Salamanca a ver a un amigo muy enfermo y en la precipitación se olvidó de enviar su volante, y que a la vuelta le había llamado Francés, suplicándole su voto para Navasqués [sic], a fin de salir del atolladero en que la elección se encontraba y asegurándole que solo su voto faltaba para resolverla a favor de Navasqués; que la Academia no quería mujeres. La de Valentín me confió entonces que al principio los antifeministas habían sido sólo dos o tres, al final muchos más, por la propaganda de exclusión de la mujer que hacían esos pocos antifeministas iniciales, que les habían metido en la cabeza a los Académicos, que una mujer entre ellos les quitaría libertad, que estarían incómodos y cohibidos en el decir...<sup>14</sup>

Valentín de Zubiaurre Aguirrezábal no cumplió con su palabra, quizás, porque aquella votación parecía traer consigo una apuesta alta, la de un cambio que inquietaba a algunos. Las redes de poder, «sus tejemanejes, sus

---

<sup>12</sup> Patricia Molins, «María Luisa Caturla. Historia, invención y autoría», conferencia en la BNE, 10/10/2017 [min. 61:20]. Recuperado de: [www.youtube.com](http://www.youtube.com) [Fecha de consulta: 12/02/2019].

<sup>13</sup> Carta de María Luisa Caturla a Francisco Javier Sánchez Cantón, 29/07/1955 (Museo de Pontevedra, S.C., 101-43).

<sup>14</sup> *Loc. cit.* El subrayado se transcribe del original.

pequeños rencores, sus favoritismos», entraron a jugar un papel especialmente importante en aquella decisión que precisó de «tres presentaciones y nueve votaciones para salir» adelante. Pero los esfuerzos de unos terminaron venciendo sobre los de los otros, y, si bien María Luisa valoró siempre su «perseverancia y una lealtad que nunca podré agradecer bastante», tras todas las intrigas, en la sesión del 19 de diciembre de 1955, «[e]s elegido, en la vacante producida por fallecimiento del Excmo. Sr. D. Eugenio d'Ors, el arqueólogo D. Joaquín María Navascués y de Juan»<sup>15</sup>. «Ya tendrá tiempo de dejarse barba»<sup>16</sup>, se leía en la prensa. Y tiempo hubo, pero el resultado fue el mismo.

«Por lo demás», continuaba Caturla, «tengo la satisfacción de que nadie se ha atrevido a decir “que yo no merecía la Academia”, o “que trabajaba mal” o “que había plagiado a alguien”...! Al contrario —todos esos buenos señores Académicos, antes, ignoraban mi nombre. Hoy, [...] lo conocen perfectamente, y saben muy bien que, quieran o no, pesa. / Con que, a otra cosa, Javier»<sup>17</sup>, escribe, y termina su carta deseando a su amigo un feliz Año Nuevo.

Entre una cosa y otra, su candidatura y aquel «fracaso académico»<sup>18</sup>, los «señores Vera y Palencia entregaron a doña María Luisa Caturla, distinguida dama de la sociedad madrileña, muy conocida en los círculos artísticos y literarios, el pergamino de nombramiento a su favor de académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, de Toledo».<sup>19</sup> Este, como el de Sevilla y, por descontado, el nombramiento como académica honoraria ofrecido en 1979 por la Academia de Bellas Artes, fueron algunos de los reconocimientos que Caturla sí recibió en vida. Reconocimientos, sin duda, notables, pero en

<sup>15</sup> «Crónica de la Academia», *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 5, 1955-1957, p. 186.

<sup>16</sup> «Informaciones», *Informaciones, op. cit.*

<sup>17</sup> Carta de María Luisa Caturla a Francisco Javier Sánchez Cantón, 29/07/1955 (Museo de Pontevedra, S.C., 101-43). El subrayado se transcribe del original.

<sup>18</sup> *Loc. cit.* El subrayado se transcribe del original.

<sup>19</sup> *¡Hola!*, Barcelona, 02/01/1954, p. 8.

absoluto a la altura de lo que su obra y su quehacer le habían hecho merecer. Aquel nombramiento que la Academia le concede en 1979 no convertía a Caturla, como en ocasiones se ha afirmado, en la primera mujer en entrar en la Academia, primero, porque el cargo que se le concede no dejaba de ser un título honorífico y, segundo, porque como tal título, otras mujeres ya habían accedido al mismo reconocimiento con anterioridad.

Académicas honorarias había habido desde que, en 1766, se nombrara a la duquesa de Huescar, Mariana Silva Bazán Sarmiento. Desde entonces, se habían nombrado veintitrés nuevas académicas honorarias hasta que, en 1819, se nombró a la marquesa de la Bóveda, María Josefa Miranda Sebastiani, la última antes de que, en 1979, se nombrara a Caturla. Llama la atención que, entre uno y otro nombramiento, transcurrieran ciento sesenta años en que se designa a más de doscientos nuevos académicos de honor, sin que se hubiera, sin embargo, elegido a ninguna otra mujer. «En este punto», como escribía Patricia García-Montón, quizás «deberíamos preguntarnos por qué la de Bellas Artes fue la más rezagada de las Academias»<sup>20</sup>. En efecto, la de Historia ya había elegido en 1935, durante la Segunda República, a Mercedes Gaibrois como académica de número e, incluso la Real Academia Española, que también había tenido sus reticencias, celebraba en 1978 el nombramiento de Carmen Conde. La de Bellas Artes, por su parte, tuvo que esperar hasta el año 1995, en que, por fin, admitió entre sus miembros a una mujer: Teresa Berganza Vargas.

A pesar de esto, Caturla sí fue pionera en muchos sentidos. Fue, por ejemplo, la primera en ocupar un cargo de responsabilidad científica en el Museo del Prado, en cuyo Patronato ocupó el puesto de Vocal desde 1960 hasta 1968, tiempo en que se le encargó la elaboración del Catálogo dedicado por la institución a Zurbarán con motivo del tercer centenario de su muerte. En 1982, pasó a ser, igualmente, la primera mujer nombrada Académica de Honor por la Real Academia de Extremadura de las Letras y

---

<sup>20</sup> Patricia García-Montón González, «¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? María Luisa Caturla entre zurbaranes», *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 26, n.º 1, 2019, p. 212.

de las Artes. María Luisa Caturla también fue, en 1975, junto a Elena Gómez-Moreno, uno de los primeros nombres femeninos incluidos en una revisión dedicada a los más importantes historiadores, teóricos y críticos de arte en España<sup>21</sup>.

También en 1975, con la llegada de la transición española, se reconocía, por fin, su trabajo a nivel estatal, condecorándola con el Lazo de Dama de la Orden de Isabel la Católica y la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, tal y como Formica había pedido años atrás. Ciertamente, quizás los honores más importantes llegaron con el fin de la dictadura, pero también antes María Luisa Caturla había alcanzado notables reconocimientos. Destaca, por ejemplo, su nombramiento en 1948 como Académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla; en 1949, su adscripción como miembro de la Hispanic Society of America; en 1950, su nombramiento como hija adoptiva de Llerena y, un año más tarde, en 1951, como hija adoptiva, igualmente, de Fuente de Cantos. A este respecto, a modo de curiosidad, cuelga hoy en este municipio en que nació Zurbarán una placa conmemorativa con una fecha errónea de la muerte del pintor (fig. 2), lo que resulta, después de tantos años, chocante, entre otras cosas porque fue Caturla, precisamente, quien descubrió la partida de fallecimiento que permitió conocerla con exactitud. Francisco de Zurbarán murió el 27 de agosto de 1664, y su descubrimiento por parte de Caturla permitió, entre otras cosas, la celebración del III centenario de la muerte del pintor<sup>22</sup>. También en 1951, María Luisa Caturla es nombrada Académica correspondiente de la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo y, en 1953, hija predilecta de Trujillo y socia de honor de la Asociación de Amigos de Trujillo, en Cáceres, además de constar ya como

---

<sup>21</sup> Cfr. Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, Ibérico Europea, Madrid, 1975, p. 247.

<sup>22</sup> Cfr. María Luisa Caturla, *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1964, p. 3 (*OMLC*, p. 687). Puede verse más sobre este asunto en: Felipe Lorenzana de la Puente, «La administración de la memoria. Fuente de Cantos y Zurbarán, 1887-2014», en: Felipe Lorenzana de la Puente y Rogelio Segovia Sopo (coords.), *Zurbarán, 1598-1664. 350 aniversario de su muerte. XV Jornada de Historia de Fuente de Cantos*, Asociación Cultural Lucerna, Fuente de Cantos, 2015, pp. 275-309.

miembro del Instituto de Cultura Hispánica. La lista es larga, pero, «pese a su extraordinario currículum»<sup>23</sup>, Caturla no llegó a obtener mayor atención en su época, ni más y más temprano reconocimiento.

#### ESTADO DE LA CUESTIÓN

Llegados a este punto, no podemos sino preguntarnos: ¿quién fue esta mujer, que, de no haber sido por su género y la época en que vivió, habría ganado el sillón de académico que había ocupado Eugenio d'Ors, o, más tarde, el del marqués de Lozoya? ¿Quién fue esta mujer que estuvo a punto, dos veces, de ser la primera en conseguir entrar en la Real Academia de Bellas Artes? Esa persona a la que María de Maeztu describiría como muy inteligente, muy comprensiva y muy humana y que representaría la más alta cultura; que formaba parte, para d'Ors, del pódium de la historia del arte contemporáneo; que ganó premios y reconocimientos; esa mujer cosmopolita, políglota extraordinaria, que llegó a hablar catorce lenguas; esa mujer que llegó a ser una de las más importantes historiadoras y teóricas del arte del siglo XX en España, con una muy reseñable proyección internacional: conferenciante por todo Europa y EEUU, máxima experta en Zurbarán, así como referencia de primera fila en el arte del Siglo de Oro español y que, al mismo tiempo, formaba parte del «núcleo de los curiosos e inteligentes del arte nuevo»<sup>24</sup>. ¿Quién era esa mujer que fue, según Gregorio Morán, «fuente reiterada de información artística»<sup>25</sup> para Ortega y que, para Ángel González,

---

<sup>23</sup> María del Carmen García Tejera, «Análisis de los componentes retórico-culturales en el discurso dirigido a la mujer: la revista *Blanco y Negro* a mediados del siglo XX», en: José María Pozuelo Yvancos, Abraham Esteve, Francisco Vicente Gómez y Carmen María Pujante Segura, *De Re Poetica: Homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2015, p. 358, n.

<sup>24</sup> Francisco Alcántara, «La vida artística. Exposición Moreno Villa», *El Sol*, 15/12/1927, p. 2.

<sup>25</sup> Gregorio Morán, *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Tusquets, Barcelona, 1998, p. 164.

fue la única historiadora del arte «que se interesó realmente por el arte moderno en los años veinte»<sup>26</sup>?

Coleccionista, conferenciante, importantísima mediadora cultural, traductora, autora, historiadora, teórica; su mundo carecía de contorno, de fronteras, de límites. Relacionada con la alta aristocracia y con los artistas de vanguardia, con las más brillantes y célebres figuras de la ciencia, de las letras, de las artes, del dinero y del poder, María Luisa Caturla supo vivir imbuida en medios de muy distinta naturaleza y ponerlos en contacto como pocos personajes de la época pudieron hacerlo. Su trabajo como mediadora cultural dio como resultado algunos de los textos, traducciones, eventos y exposiciones más fructíferos que la intelectualidad española y madrileña pudo presenciar durante el siglo XX. Nos referimos aquí a la Exposición de artistas españoles residentes en París, celebrada en 1929, cuyo proyecto nació en las tertulias organizadas por ella en su casa, pero también a la exposición que con motivo del centenario de Goya se organizó en Buenos Aires, así como a las dos más importantes exposiciones del XX dedicadas a Zurbarán, ambas encargadas a María Luisa Caturla y, la segunda de ellas, la de 1964, celebrada, de hecho, gracias a uno de sus descubrimientos. Nos referimos, también, a su implicación en el nacimiento del proyecto orteguiano de *Revista de Occidente*, a su colaboración con la revista dirigida por el galerista Alfred Flechtheim, *Der Querschnitt*, su participación en el nacimiento de *El Correo Erudito*, de Mercedes Gaibrois —ella sí, primera en entrar en una Real Academia—; a sus cuantiosos aportes y cuidadas publicaciones sobre arte nuevo, sobre el manierismo, sobre el flamígero, sobre el Siglo de Oro... Nos referimos, en definitiva, a una de las primeras historiadoras del arte profesionales en España cuyos méritos hablan por sí mismos (fig. 3), cuya obra ha representado el máximo aporte durante el siglo XX a los estudios sobre Zurbarán, pero también sobre su hijo, Juan de Zurbarán o sobre

---

<sup>26</sup> Ángel González García, «Recepción del concepto de vanguardia en España», en: VV. AA., *Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo, influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1980)*, Actas del V.º Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 1987, p. 385.

Antonio de Puga, y con aportes originales y muy significativos sobre Pérez Villaamil, Velázquez, Yáñez, Paret o Christen Købke. Una historiadora del arte que, no puede olvidarse, escribió también obras teóricas de sumo interés. Una mujer que, junto a Elena Gómez-Moreno, consiguió conquistar al fin un lugar propio en la historia de la crítica del arte en España, quizás, la disciplina más anclada a los prejuicios de un tiempo que estaba entonces cambiando, pero, cuya transformación no llegó a tiempo para esta autora. ¿Quién es esta mujer, que, «[n]o porque se trate de una dama —*rara avis* en la historiografía del Arte Español— sino por el heroísmo, la perseverancia»<sup>27</sup> y el talento, dedicados con tesón durante toda su vida, logró crear una obra y conducir un recorrido vital del todo notables?

Sobre estas preguntas investigará esta Tesis Doctoral, partiendo del principio de que, sobre ella, poco se sabe. Por un complejo cúmulo de razones, y a pesar de todos sus méritos, María Luisa Caturla nunca recibió el reconocimiento ni la consideración que su carrera merecía, y, de forma semejante a lo ocurrido con aquellos vanguardistas residentes en París, la falta de atención fue especialmente flagrante en su país de nacimiento.

En la actualidad, todavía no existe ninguna tesis ni monografía centrada explícitamente sobre ella. Tampoco se ha escrito su biografía, ni se ha estudiado en profundidad su obra, que sigue a la espera de un indispensable trabajo de recuperación. Ante esta situación de partida, no sorprende, quizás, que pueda afirmarse que la bibliografía al respecto es escasa. Antes del verano de 2019, momento en que podemos fechar el comienzo de esta investigación, era posible encontrar aquel par de breves artículos de Formica, publicados en *ABC* a mediados del siglo pasado, la brevísima presentación de dos páginas que ofrece Odile Delenda en su edición de la monografía de Caturla sobre Zurbarán, un texto de Ángel González García sobre la recepción del concepto de vanguardia en España, la aportación de Domingo Hernández Sánchez, «Confidencias estéticas. Sobre María Luisa Caturla y José Ortega y Gasset» y la de Julián Díaz Sánchez, «Mirar el pasado desde el

---

<sup>27</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, «Bibliografía crítica y antológica de Zurbarán», *Arte español*, tomo XXV, n.º 1, 1963-1967, p. 21.

presente. *Arte de épocas inciertas*»; un extenso artículo de Patricia Molins en el número siete de *Desacuerdos* sobre la formación de la mirada artística femenina alrededor de la Guerra Civil y, por fin, la conferencia, también de Patricia Molins, pronunciada en la BNE con motivo del *Ciclo Clásicas a la Carta*, titulada «María Luisa Caturla. Historia, invención y autoría», que constituye hasta la actualidad el aporte biográfico más significativo sobre la autora<sup>28</sup>.

El resto de los textos con referencias a María Luisa Caturla previos a esta fecha pueden dividirse en tres bloques. El primero, constituido por el grupo de reseñas de alguno de sus libros o publicidad de artículos y conferencias; el segundo, los artículos en prensa, normalmente, «ecos de sociedad» donde su nombre suele alinearse con otros de la alta cultura madrileña y la aristocracia española, embajadores extranjeros, artistas, etc. y, el tercero, la bibliografía secundaria, donde aparece normalmente citada en textos referentes a Zurbarán, Paret, Antonio de Puga, Ximénez, etc. o en libros y publicaciones centrados en la recuperación de figuras femeninas de la historia en los que, normalmente, se la nombra rápidamente para indicar la necesidad de su recuperación, como es el caso de la llamada de Estrella de Diego, quien refiriéndose al libro *Galería universal de pintoras*, escrito por Carmen Gómez Pérez-Neu y prologado por María Luisa Caturla, en 1964,

---

<sup>28</sup> Odile Delenda, «María Luisa Caturla, un destin hors du commun», en: María Luisa Caturla, *Francisco Zurbarán*, edición de Odile Delenda, Wildenstein Institute, París, 1994, pp. 7-8; Ángel González García, «Recepción del concepto de vanguardia en España», *op. cit.*, pp. 377-394; Domingo Hernández Sánchez, «Confidencias estéticas. Sobre María Luisa Caturla y José Ortega y Gasset», XIII Jornadas Internacionales de Hispanismo Filosófico «Mujer y filosofía en el mundo iberoamericano», 30/03/2017; Julián Díaz Sánchez, «Mirar el pasado desde el presente. *Arte de épocas inciertas*», en: Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (coords.), *El arte y la recuperación del pasado reciente*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2015, p. 116. El libro recoge las aportaciones de las XVII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Instituto de Historia (CCHS, CSIC), celebradas entre los días 2 y 4 de diciembre de 2014; Patricia Molins, «La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil», *Desacuerdos*, n.º 7, 2012, pp. 64-145 y Patricia Molins, «María Luisa Caturla. Historia, invención y autoría», *op. cit.*

se refiere a la «presentación de María Luisa Caturla —que necesitaría ser rescatada por ser única en su generación—»<sup>29</sup>.

A esto habría que sumar algunos de los trabajos más recientes: dos importantes artículos, el de Patricia García-Montón, publicado en 2019, y el de Domingo Hernández Sánchez y Rosa Benítez Andrés, publicado en 2022, así como la muy reseñable Exposición «Arte de épocas inciertas» organizada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Esta última dio como frutos una exposición física en el «Rincón rojo» del museo —la primera que pudo disfrutar el público después del parón debido a la pandemia en 2021—, complementada por una estupenda versión digital de la misma, disponible en la web: «Arte de épocas inciertas»; la reedición del libro del mismo título, de María Luisa Caturla, precedido por una introducción de María Bolaños, directora del museo y responsable de la exposición y de las conferencias que con motivo de la misma se organizaron, de entre las que destacó la impartida por la propia María Bolaños, «María Luisa Caturla, cosecha de incertidumbres» y la de Jaime del Val, nieto de María Luisa Caturla, quien brindó una conferencia titulada: «El reverso de la incertidumbre»<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del siglo XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 16-17.

<sup>30</sup> Patricia García-Montón González, «¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? María Luisa Caturla entre zurbaranes», *op. cit.*; Domingo Hernández Sánchez y Rosa Benítez Andrés, «Confidencias estéticas. Sobre María Luisa Caturla y José Ortega y Gasset», en: Roberto Albares, Domingo Hernández, José Luis Mora y Cristina Hermida (eds.), *Mujer y filosofía en el mundo iberoamericano*, Ediciones Universidad de Salamanca / Asociación de Hispanismo Filosófico, Salamanca, 2022, pp. 333-340; Exposición digital *Arte de épocas inciertas*, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Valladolid, 2021. Recuperado de: <https://artedeepocasinciertas.com> [Fecha de consulta: 12/02/2022]; María Bolaños, «Presentación», en: María Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas*, edición de María Bolaños, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2021; María Bolaños, «María Luisa Caturla, cosecha de incertidumbres», Museo Nacional de Escultura, Capilla del Colegio de San Gregorio, Valladolid, 11/03/2021. Recuperado de: [www.youtube.com](http://www.youtube.com) [Fecha de consulta: 05/11/2021] y Jaime del Val, «El Reverso de la Incertidumbre / La Indeterminación como principio creador. Relecturas contemporáneas de “Arte de Épocas Inciertas” de María Luisa Caturla», Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Valladolid, 19/06/2021. Recuperado de: [www.youtube.com](http://www.youtube.com) [Fecha de consulta: 13/11/2021].

Además de esta importante exposición organizada desde el Museo Nacional de Escultura de Valladolid en el año 2021, puede también citarse la intención proyectada por el director del Museo del Prado, tal y como fue anunciada en septiembre de 2020 en el *ABC*:

Miguel Falomir quiere que la recuperación de las mujeres en el Prado no se limite a las artistas. Así, tiene planteado en el futuro dedicar una exposición a María Luisa Caturla (Barcelona, 1888-Madrid, 1984), historiadora del arte y primera patrona del Prado. Una interesante y cultísima mujer, formada en Alemania, políglota, cosmopolita... Discípula de Ortega, académica de Bellas Artes, fue una gran especialista en Zurbarán, pintor del que encontró su partida de defunción<sup>31</sup>.

Pero esta exposición, que será, sin duda, de gran importancia, sigue todavía a la espera de su inauguración. Y es que, como ya se anunciaba con anterioridad, parece que últimamente Caturla está suscitando cada vez más interés. «Each change in the historical artistic sensibility has always corresponded to a resurrection in the domain of art»<sup>32</sup>, expresaba Caturla hablando entonces de los cambios en la sensibilidad artística que habían acontecido hacia 1945 y para los que había correspondido, soberbiamente, entonces, la figura de Zurbarán —el Zurbarán de las magnitudes, en un primer momento, el de la suavidad de su hora postrera, poco después—. Entre mediados y finales del siglo XX, y como formando parte de un juego de espejos, también la Caturla, en este caso, postrera, la de Puga y Zurbarán, fueron respuesta a la sensibilidad de una época que comenzaba al mismo tiempo que su trabajo sobre ellos y que ha perdurado, al menos, hasta la llegada del siglo XXI. Hoy, en un nuevo contexto, la otra María Luisa Caturla, la más teórica y más temprana, la Caturla de las incertidumbres y de la *complacencia en el equívoco*, parece resonar acorde a nuestro confuso presente. El gusto renovado por esta autora de las épocas inciertas, antes que por la de los zurbaranes o del Siglo de Oro español, parece sintomática de

---

<sup>31</sup> Natividad Pulido, «Las mujeres encuentran su espacio en el Museo del Prado», *ABC*, 20/09/2020, p. 55.

<sup>32</sup> María Luisa Caturla, «New facts on Zurbarán», *The Burlington Magazine*, n.º 88, 1945, p. 303 (*OMLC*, p. 275).

un giro epocal que lleva unos años fraguándose, prefigurándose, y que, en el vaivén dialéctico —que no teleológico— de la historia, se presenta en este último tiempo como una figura privilegiada para establecer un diálogo abierto con nuestra actualidad.

Jaime del Val explica, en este sentido, cómo su encuentro con la obra de su abuela, *Arte de épocas inciertas*, gracias al trabajo de reedición del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, le produce una cierta conmoción, pues en su lectura vio revelada una sensibilidad compartida en las cosas que él como artista multidisciplinar venía haciendo desde hacía veinte años, y la obra de Caturla, escrita en 1944. La exposición de 2021, en efecto, venía precedida de otros hechos que abundaban en esta misma dirección. The Center for Latter-day Saint Arts anunciaba un nuevo programa con diversas convocatorias en junio de 2020, bajo el título *Art for uncertain times*, y, poco tiempo después, publicaba Sophie Fendel su trabajo titulado «Of Life and Art in Uncertain Times»<sup>33</sup>. Y, en directa relación con nuestra autora, han de recordarse, también, la Exposición «Pabellón de mujeres ilustres» comisariada por Concha Mayordomo, en la que se incluye una obra que la artista y comisaria dedica a María Luisa Caturla (fig. 4) y la del libro coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay, *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, en cuya presentación se indicaba que el título se eligió como «un sentido homenaje a una pionera en el análisis del fenómeno artístico, María Luisa Caturla»<sup>34</sup>. Una pionera que, a pesar de todo, no ha sido suficientemente conocida, ni reconocida.

Es cierto, en este sentido, que, hasta la fecha, los trabajos de recuperación histórica de mujeres se han centrado, sobre todo, en las de la Segunda República y del exilio, un trabajo por doble partida esencial. Valga como ejemplo el libro *Modernas y vanguardistas*, un trabajo de Mercedes Gómez-

---

<sup>33</sup> Sophie Fendel, «Of Life and Art in Uncertain Times», *Sculpture Network*, Berlín-Charlottenburg, 30/10/2020. Recuperado de: [www.sculpture-network.org](http://www.sculpture-network.org) [Fecha de consulta: 21/03/2023].

<sup>34</sup> María del Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Diputación Provincial de Zaragoza / Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2009, p. 5.

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»— no forma parte. Si bien se ha estudiado a las intelectuales modernas de los años treinta<sup>35</sup>, «no hay ningún estudio sobre esas mujeres de la alta sociedad que se profesionalizaron en los años cuarenta», 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»<sup>36</sup>.

A pesar de todas las explicaciones que se puedan ensayar, no deja de resultar sorprendente que, todavía hoy, su obra y su vida no sean más conocidas, o que su nombre apenas aparezca en la bibliografía especializada sobre historia del arte en España; una historia a la que, como se verá a lo largo de esta Tesis Doctoral, Caturla contribuyó en gran medida. Ella, junto con Elena Gómez Moreno, Elena Páez, Carmen Bernis y, algo más adelante, Natacha Seseña, conformarían el «primer grupo de mujeres historiadoras»<sup>37</sup>. Todas ellas llegaron a profesionalizarse «como le sucedió a Caturla, y a desarrollar interesantes trayectorias no siempre reconocidas»<sup>38</sup> y, sin embargo, su sola aparición en el panorama público, académico y editorial conllevaba una revolución. Más todavía en el mundo del arte, para el que su sola presencia suponía una transgresión en la tradición y las instituciones, todavía muy reacias a esta inclusión, y considerada por muchos como peligrosa para la mantención del *status quo*. A nivel social, cierto, suponía una revolución, pero también lo hizo a nivel conceptual, científico y

---

<sup>35</sup> Cfr. Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2001 o Mercedes Gómez-Blesa, *Modernas y vanguardistas. Las mujeres-faro de la Edad de Plata*, Ediciones Huso, Madrid, 2019.

<sup>36</sup> Patricia Molins, «La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil», *op. cit.*, pp. 64-145, p. 81.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 64-145, p. 85.

<sup>38</sup> María Luisa Maillard, *Las olvidadas*, «María Luisa Caturla», Asociación Matritense de Mujeres Universitarias, 30/01/2021. Recuperado de: [www.mujeresuniversitariasmadrid.blogspot.com](http://www.mujeresuniversitariasmadrid.blogspot.com) [Fecha de consulta: 10/01/2022].

académico. Aquel grupo de mujeres traía consigo nuevos modos de hacer y nuevas preocupaciones, lo que supuso asimismo un cambio en las entrañas de las disciplinas que integraban, en este caso, la historia del arte. Lo acontecido con Caturla es en este sentido ejemplar, pues su trabajo incorpora tendencias de pensamiento muy diversas, desde las nuevas teorías de la Escuela de Viena hasta el raciovitalismo orteguiano, pasando por concepciones formalistas y métodos revolucionarios en aquella época, como el de los detalles al que hace Molins referencia. Caturla no solo realiza una lectura nutrida desde las propuestas más punteras del momento, conjugando fuentes que nunca antes habían visto aplicación en el campo del arte hasta la consagración de sus trabajos y, poco después, también los de Ortega... Ella elabora un modo de acercarse a la historiografía original, aporta conceptos nuevos, como el de «complacencia en el equívoco»; ahonda de forma innovadora en otros, como el de la autonomía del arte y genera nuevas teorías historiográficas, como «la teoría de los círculos concéntricos», que Gállego y Gudiol subrayan cómo uno de los aportes al zurbaranismo y la historiografía del arte, en general, que «se ha de recordar»<sup>39</sup>.

Hacia el final de este recorrido biográfico descubriremos a una Caturla cuyo pensamiento nos acerca a lo líquido, sin barreras, sin diques, fronterizo. Una teórica que imparte conferencias sobre «Arte autónomo» en la Residencia de Señoritas y que envía cartas a José Ortega y Gasset repletas de cuartillas muy cercanas a algunos de los textos más estéticos del filósofo madrileño<sup>40</sup>. Por ello, a lo largo de este camino, trataremos de valorar,

---

<sup>39</sup> Julián Gállego y José Gudiol, *Zurbarán. 1598-1664*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1976, p. 65. Esta propuesta de Caturla puede encontrarse en: María Luisa Caturla, «Francisco de Zurbarán», en: María Luisa Caturla, Emilio Orozco Díaz y Mariano Rodríguez de Rivas, *Zurbarán. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953*, introducción de Francisco Javier Sánchez Cantón, Ministerio de Educación Nacional / Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1953, p. 47 (*OMLC*, p. 522).

<sup>40</sup> El epistolario entre María Luisa Caturla y José Ortega y Gasset se encuentra en los fondos de la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón. Las cartas a que se hace referencia en esta Tesis Doctoral serán identificadas a través de tres datos: la fecha y dos

también, la influencia que Caturla tuvo en algunos de los escritos estéticos más importantes de su entorno. De este modo, y si bien es cierto que la estética de José Ortega y Gasset ha sido ampliamente estudiada —con resultados destacados en los trabajos de Enrique Ferrari Nieto, José Luis Molinuevo Martínez de Bujo, Domingo Hernández Sánchez o Rafael García Alonso, a los que se suman los estudios más clásicos de Enrique Lafuente y otros más recientes, como los de Azucena López Cobo—, consideramos que resultaría preciso observar en qué medida María Luisa Caturla pudo haber tenido en todo ello implicación<sup>41</sup>. El trabajo de Ortega respecto al arte suele dividirse en dos grandes grupos: aquel referido al «arte deshumanizado» 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 y, de forma clara, en sus *Papeles sobre Goya y Velázquez*, donde puede encontrarse la única mención en su obra publicada que el filósofo dedica a su amiga e *informadora artística*. Cabe así preguntarse si puede tratarse o no de una casualidad que Ortega eligiera escribir sobre Velázquez en la misma época en la que su correspondencia con María Luisa Caturla, experta en el tema,

---

referencias que actualmente se conservan para su identificación en el archivo de la citada Fundación. Estas señas se tornan especialmente valiosas para identificar un grupo de hasta treinta y cuatro cartas en el caso de Caturla y de catorce en el de Ortega que no han sido fechadas. De este modo, se encontrarán, entre paréntesis y precedidos del indicativo «Archivo JOG» (Archivo José Ortega y Gasset), un conjunto de cuatro números —en ocasiones cinco— introducidos con la abreviatura «Id.» y un segundo identificador, referente a los antiguos discos compactos que almacenaban cada archivo, útil especialmente para algunos casos donde no ha podido observarse ni la referencia temporal ni la numérica.

<sup>41</sup> Cfr. Enrique Ferrari Nieto, *Diccionario del pensamiento estético de Ortega y Gasset*, Mira, Zaragoza, 2010; José Ortega y Gasset y José Luis Molinuevo Martínez de Bujo, *El sentimiento estético de la vida (antología)*, Tecnos, Madrid, 1995; Domingo Hernández Sánchez, *Estética de la limitación: la recepción de Hegel por Ortega y Gasset*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000; Rafael García Alonso, *El náufrago ilusionado: la estética de José Ortega y Gasset*, Siglo XXI de España, Madrid, 1997; Enrique Lafuente Ferrari, *Ortega y las artes visuales*, Revista de Occidente, Madrid, 1970; Azucena López Cobo, *Estética y prosa del arte nuevo. José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre y Fernando Vela*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2016.

se volvía casi monográfica sobre el pintor sevillano. Y, en cualquier caso, parece razonable valorar la posibilidad de que la importancia de Caturla en la formación de las ideas estéticas de Ortega no haya sido suficientemente estudiada ni reconocida.

#### OBJETIVOS, ESTRUCTURA Y MATERIALES

La Tesis Doctoral *María Luisa Caturla: vida y obra en épocas de incertidumbre* se estructura en tres tomos. Este tomo, *Biografía intelectual*, presenta un trabajo que es complementado por el segundo, *Obras de María Luisa Caturla*, así como por el tercero, *Anexo visual y fotográfico*. Los tres documentos, en su conjunto, y con sus significativas diferencias, nacen de una misma ambición u objetivo central, a saber, el reivindicar la posición de Caturla dentro de la historia de España, del Arte y de la Estética y Teoría de las Artes, y aportar un esfuerzo que encamine hacia la posibilidad de su paulatina recuperación y reinserción en los circuitos intelectuales, teóricos y académicos. Este objetivo de vindicación del valor humano, teórico e histórico de la figura de María Luisa Caturla se llevará a cabo, en este tomo, a través de un estudio doble, que combina, por un lado, una biografía intelectual centrada en el examen pormenorizado de sus inicios, juventud y primeros años como mediadora cultural y, por otro lado, un análisis centrado en la obra más teórica de la autora.

En este sentido, el título de esta Tesis Doctoral, *María Luisa Caturla: vida y obra en épocas de incertidumbre*, intenta cumplir un triple objetivo. En primer lugar, centra, inequívocamente, el objeto de estudio en María Luisa Caturla, figura sobre la que, desde diferentes perspectivas, se profundiza a lo largo de la investigación. En segundo lugar, indica la naturaleza de la investigación que hemos querido efectuar. Las palabras «vida» y «obra» tratan de definir la vocación del trabajo que se ofrece, y hacen referencia, respectivamente, a los dos primeros tomos que conforman esta Tesis Doctoral: el primero de ellos, este que aquí se presenta, en el que se traza la primera biografía intelectual centrada en la autora y, el segundo, donde se compila la obra de María Luisa Caturla, descatalogada y dispersa

hasta el momento, suponiendo un paso importante hacia su recuperación. Finalmente, en tercer lugar, la expresión «en épocas de incertidumbre» sitúa el foco en una de sus dos facetas, aquella que, para Ángel González, «es una buena prueba de que en España, en la España de los años veinte o treinta, la incertidumbre crítica fue mucho más explícita y sugestiva, incluso, si quieren, productiva, intelectualmente hablando, que la incertidumbre artística»<sup>42</sup>. De este modo, esta Tesis Doctoral puede considerarse, por un lado, como una biografía intelectual que indaga en las raíces e inicios de una historiadora del arte principal en España, prosigue rastreando sus primeros años de actuación pública y termina con el fin de la época editorial más teórica de Caturla, hacia el año 1945 y, por otro, como un primer intento de recuperación de la obra de la autora, en el que se incluye, además de algunos de los textos inéditos más tempranos, los trabajos que publica durante los años cuarenta, cincuenta, sesenta y setenta y termina con la última de las publicaciones en vida de la autora, su monografía sobre *Puga*, publicada en 1982.

A partir de 1945 termina, así, la investigación que se presenta en este tomo, pero continúa, de algún modo, a través de la voz de la propia autora, en el siguiente. En este sentido, puede decirse que esta Tesis Doctoral tiene una doble estructura. Por un lado, se divide, físicamente, en tres tomos que responden a tres bloques de información de naturaleza muy diversa, y, por otro, tiene su propia estructura interna.

El primero de estos tomos, este que presentamos aquí, corresponde con la biografía intelectual de María Luisa Caturla que avanza desde sus inicios hasta el momento en que, tras la publicación de su *Arte de épocas inciertas*, su obra toma una nueva orientación más historiográfica. A excepción quizás de esta Introducción, que ha elegido comenzar por el final y servir, asimismo, de breve presentación al último gran periodo de la vida de la autora, la estructura de este tomo biográfico sigue, por lo demás, una estructura clásica: introducción, cuatro partes y conclusiones. Cada parte o sección respeta el

---

<sup>42</sup> Ángel González García, «Recepción del concepto de vanguardia en España», *op. cit.*, p. 380.

avance de la narración siguiendo una cronología ordenada y cada una de ellas se subdivide en dos capítulos, organizados, a su vez, en un número variable de apartados.

La primera de las secciones, «María Luisa Levi (1888-1907). Noticias sobre la familia y la infancia de María Luisa Caturla», presenta la vida de nuestra protagonista desde su nacimiento, en 1888, hasta la edad de diecinueve años, cuando contrae matrimonio y cambia su apellido. Se trata de un estudio centrado en sus primeros años, que viene precedido de una investigación sobre los ancestros de la autora y sus raíces judeo-alemanas, por un lado, católicas y valencianas, por otro. Entre ambos capítulos, el primero, centrado en sus ancestros, y el segundo, en su infancia, se inserta un apartado de diferente naturaleza al resto. En efecto, el apartado titulado «Excurso. Historia de los nombres patronímicos o apellidos de María Luisa Caturla» supone una importante digresión temporal. De difícil ubicación, se ha elegido ese lugar porque la explicación que ofrece se apoya en el estudio previo y, al mismo tiempo, precede al nacimiento de María Luisa Caturla, que acontece en la lógica cronológica de la narración en el capítulo inmediatamente posterior. De este modo, situado tras el capítulo dedicado a la ascendencia y las raíces familiares e inmediatamente antes del nacimiento de María Luisa Caturla, este apartado introduce la clave explicativa de la estructura de esta Tesis Doctoral. Al abordar un análisis sobre los sucesivos cambios de apellidos, el apartado atraviesa temporalmente la casi totalidad del periodo observado en este tomo de la Tesis Doctoral, desde el nacimiento de nuestra protagonista, en 1888, con el apellido paterno, Levi, pasando por su matrimonio, donde pasa a llamarse Kocherthaler, y su divorcio, tras el cual comienza a llamarse Caturla, y avanza hasta, al menos, 1940, momento en que sus hijos protagonizan el último de los cambios de apellido vividos en el seno del núcleo familiar. Así, a riesgo de avanzar ciertos acontecimientos, ese apartado, en cierto modo digresivo, en cierto modo connatural, pues orquesta lógicamente los apartados en que se ha organizado la biografía intelectual de María Luisa Caturla, permite comprender en profundidad la compleja historia de los apellidos que ha supuesto, en este trabajo, una suerte de diapasón estructural.

La segunda parte de este recorrido biográfico, «María Luisa Kocherthaler (1907-1927). Primera y segunda juventud de María Luisa Caturla», se subdivide también en dos capítulos. El primero abarca desde el año 1907, momento en que Caturla contrae matrimonio con un importante empresario alemán, Kuno Kocherthaler, y avanza hasta el año 1919. Si hasta ese momento la vida de Caturla se centra, por lo general, en la formación de una vida familiar, a partir de 1919 la autora comienza una carrera relacionada con el arte, emprendiendo sus primeros trabajos y proyectos. De esa segunda etapa se ocupa el capítulo segundo, que concluye en el año 1927, momento a partir del cual María Luisa Caturla se divorcia de Kuno, adoptando un nuevo estilo de vida, tomando un nuevo apellido y conduciendo su actividad hacia una profesionalización cada vez más clara.

La tercera parte la *Biografía intelectual* lleva por título «María Luisa Caturla (1927-1939). Madurez y conquista del mundo del arte». Esta parte tiene la peculiaridad de que sus capítulos, en lugar de respetar el fluir del tiempo, presentan un análisis sincrónico. En este sentido, y, a pesar de que cada capítulo se desarrolla independientemente de forma cronológica, ambos analizan la misma franja temporal desde enfoques diferentes. Se trata, en cierto modo, de una marca de transición. El primer capítulo examina el periodo que va desde 1927 hasta 1939 desde una perspectiva más biográfica, acercando el análisis al de las dos partes anteriores. El segundo capítulo pone la atención únicamente en su horizonte profesional, anunciando un cambio que se ve por completo cumplido en la parte siguiente. Y es que, a partir de ese momento, María Luisa Caturla se hará de forma definitiva un hueco en el mundo artístico y, año tras año, publicará de forma reiterada y frecuente en algunas de las revistas más importantes relacionadas con el arte del momento: *Arte Español*, *El Correo Erudito*, *Revista de Ideas Estéticas* o *Archivo Español de Arte*. En total, María Luisa Caturla publica más de setenta artículos, libros y monografías que han sido cuidadosamente recopilados y transcritos y que pueden consultarse en el tomo segundo de esta Tesis Doctoral.

Este hecho conduce, por último, a la cuarta parte de esta biografía, «María Luisa Caturla, teórica del arte (1940-1944)», que se desarrolla en

unos años en los que, por fin, contamos con obra publicada, lo que cambia forzosamente y de forma radical la naturaleza del análisis. Así, a partir de este momento, la constante preocupación biográfica que servirá de guía en las tres partes anteriores se suaviza para dejar espacio a un estudio centrado de forma específica en el análisis de los textos de la primera época de publicación de Caturla. En este caso, los capítulos también siguen una subdivisión cronológica, si bien lo hacen en un reparto que da como resultado dos periodos de temporalidad muy asimétrica. El primero se ocupa de los artículos publicados en el periodo de 1940 a 1944 y el último se centra en el estudio de las obras de 1944 que conducen nuestra narración hasta los albores de 1945, un muy breve periodo de tiempo en el que Caturla publicó los dos libros más importantes desde nuestro enfoque estético: *Arte de épocas inciertas* y *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco*.

Conformado por estas cuatro partes, junto con esta Introducción y las Conclusiones, a este primer tomo de la Tesis Doctoral, acompañan otros dos. El segundo tomo recoge el compendio de obras publicadas por María Luisa Caturla que ha sido posible localizar, constituyendo el listado más amplio de obras publicadas que se ha manejado hasta el momento y el primer intento de compendiar el corpus de su obra hasta la fecha. El tercer tomo, que lleva por título, *Anexo visual y fotográfico*, constituye un apoyo fundamental que acompaña la investigación presentada en el tomo biográfico que aquí se presenta.

Los materiales que conforman cada uno de los tomos son muy distintos. El primero representa una investigación original sobre la biografía intelectual de María Luisa Caturla; el segundo da voz a la propia historiadora del arte y ofrece, compendiados, transcritos y ordenados cronológicamente, los aportes teóricos e historiográficos publicados por la autora. El tercero recoge figuras y soportes visuales que acompañan la narración que se desarrolla en este tomo. De forma análoga, los materiales sobre los que se ha construido la investigación que ha dado lugar a cada una de las partes de este primer tomo también han sido diferentes.

Como se verá a lo largo de la investigación, archivos de muy distinta naturaleza han permitido, en efecto, ir accediendo, paulatina y azarosamente, a diversos momentos de la vida de María Luisa Caturla, lo que ha posibilitado ir construyendo una imagen poliédrica, compleja, siempre cambiante e inacabada de la autora. La narrativa que de nosotros construimos en vida prosigue, en algunos casos excepcionales, como lo es el de María Luisa Caturla, una vez termina la vida y pasa a formar parte de la memoria colectiva. Y, si un ser humano está siempre en perpetua construcción, no lo es menos su historia reconstruida *a posteriori*.

En este sentido los archivos, las pruebas documentales y las pistas que estas irán en cada ocasión ofreciendo, constituyen en este trabajo la base que permitirá trazar las primeras líneas de una biografía intelectual. Lo que aquí se presenta es por lo tanto un inicio, un punto de partida, sobre el que el tiempo, el trabajo y el hallazgo de nuevos archivos habrán de ir matizando las líneas propuestas hasta dejarlas cada vez más ajustadas a la forma certera. Los nuevos atisbos que sin duda irán sumándose gracias al trabajo conjunto de distintos investigadores, permitirán, a buen seguro, proponer nuevas soluciones a momentos en los que, aquí, careciendo en ocasiones de más datos sobre algún asunto, ha debido dejarse dibujada una hipótesis a la espera de ser resuelta. También a lo largo de esta investigación se han presentado misterios que han podido encontrar respuesta, siendo los archivos quienes nos han descubierto datos novedosos y sorprendentes. Fue el caso, por ejemplo, al demostrar la existencia de una hermana de María Luisa Caturla rebuscando entre las cartas del Museo Sorolla, o al descubrir al quinto hijo de Caturla gracias a la referencia epistolar a unos «gemelos» y que, por lo demás, había desaparecido del resto de archivos oficiales donde encontramos reunidos al resto de hermanos Kocherthaler (hermanos del Val, a partir de 1940); y, más todavía, cuando descubrimos que este quinto hijo no es en realidad uno de los «gemelitos» sino el hijo inmediatamente previo —y su nombre: Juanito—, gracias a conversaciones con Ana Higuera, viuda de Carlos del Val, segundo hijo de María Luisa Caturla, y su hijo, Jaime del Val.

En efecto, la reconstrucción de la vida de la autora ha debido llevarse a cabo a partir de los datos disponibles, que se diferencian notablemente de unos momentos a otros en su recorrido vital. En este caso, este recorrido ha sido fragmentado en cinco tramos. Hemos comenzado esta Introducción por el último de ellos para, a partir de aquí, comenzar un recorrido cronológico que conduzca hasta el final de la cuarta de esas fases, la más teórica. Dado que cada uno de los periodos se ha construido en torno a una particularidad dentro del periplo vital de la autora, estas diferencias se hallan también en las huellas que esa vida ha dejado en el sustrato histórico y se hacen sensibles en la naturaleza de los datos que sobre cada una de ellas se ha conservado.

La primera, centrada en las raíces de María Luisa Caturla, en el estudio de sus ancestros y en sus primeros años de vida, ha requerido un estudio genealógico para el cual se ha construido, gracias a la superposición de informaciones provenientes de muy diversas fuentes, la ascendencia de Caturla. Para apoyar esta investigación, se ha construido una serie de árboles genealógicos que pueden consultarse en el *Anexo visual y fotográfico*. Igualmente, se ha accedido a diversas noticias en prensa de la época que han permitido, cada una en su medida, la reconstrucción fragmentaria de una historia, por lo demás, muy difuminada tras el paso del tiempo. Por su parte, la reconstrucción de la infancia de la autora ha sido aquella parte de la vida de Caturla sobre la que menos datos se han conservado, una circunstancia que ha debido enfrentar esta investigación y que se vio en parte compensada por el hecho de que la familia dejara atrás Alemania para emprender su vida en España, lo que ha permitido cambiar el registro del alemán al español, con la ventaja evidente que esto ha supuesto para el tratamiento de los datos, escasos pero en ocasiones muy valiosos, que han llegado hasta nosotros.

La segunda sección se ha valido de igual forma de un estudio basado en la prensa, pero se ha complementado, de forma más directa, con el estudio de diversos epistolarios, la mayoría inéditos, sobre el que destaca, de forma especial, el de José Ortega y Gasset y María Luisa Caturla, muy extenso y fundamental para la comprensión de una relación que fue esencial tanto para el filósofo como para la historiadora del arte. Para el primero de los capítulos ha resultado básico el trabajo con la prensa española de la época, el acceso a

anuarios, boletines y registros de asociaciones y agrupaciones de diversa índole y, de forma muy especial, el trabajo con los datos, archivos y fotografías familiares que los herederos de Caturla compartieron con nosotros, y que agradecemos sinceramente tanto a Jaime del Val, como a su madre, Ana Higuera. En este sentido, tanto para este capítulo, como para el siguiente, en el que se analiza, entre otros asuntos, la colección familiar para la que se hizo construir un palacio familiar en las inmediaciones de la Castellana, el *Anexo visual y fotográfico* se torna un apoyo de primer orden donde puede consultarse una selección de fotografías inéditas, cortesía de Ana y Jaime, además de un recorrido visual por los pasillos, las estancias y las escaleras del palacete y, muy especialmente, por la impresionante colección de arte pictórico que durante largos años colgó de aquellas paredes, que se conservan todavía hoy intactas.

En la tercera parte comienzan a aparecer nuevos documentos, pero todavía tiene un gran peso la investigación basada en la prensa. Las alusiones en ella a Caturla, situadas anteriormente de forma habitual en la sección de «ecos de sociedad», dejan de ser las protagonistas, y, en su lugar, toman cada vez mayor representación las menciones relacionadas con su actividad profesional, en las que se da noticia de su participación en proyectos de gran calado cultural. El hecho de que Caturla no empezara a publicar hasta sus casi cincuenta años forzaría metodológicamente a basar las tres primeras partes de esta investigación en fuentes primarias, noticias de prensa, testimonios y epistolarios, fundamentalmente. Sin embargo, a partir de 1940, contamos con la presencia, finalmente, de las publicaciones de María Luisa Caturla, aquellas que en gran medida justifican la importancia de esta historiadora del arte, aunque, como se comprobará a lo largo de esta Tesis Doctoral, el trabajo previo a su fase editorial fuera también de una gran importancia y repercusión.

De este modo, de forma evidente, la naturaleza de la cuarta sección cambia al centrar la atención sobre la obra de Caturla en lugar de sobre su biografía. Si la intención de las tres primeras partes es llevar la biografía de María Luisa Caturla hasta el momento en que se consagra a la escritura, la cuarta es, tanto en sus objetivos como, derivadamente, en la metodología y

las fuentes sobre las que se basa, completamente distinta, aunque complementaria. Así, las fuentes primarias cambian. Los textos se vuelven los protagonistas del análisis, aunque, no por ello, se prescinde del análisis de la correspondencia, en este caso intercambiada con una gama mucho más amplia de interlocutores: Ortega, por supuesto, pero también Francisco Javier Sánchez Cantón, el marqués de Lozoya, Rafael de Balbín Lucas, José Royo y otras personalidades del Instituto Diego Velázquez, como Blas Taracena.

Por otro lado, y aunque la revisión de la bibliografía secundaria existente sobre nuestra autora es una preocupación transversal a lo largo de toda la Tesis Doctoral, también se notan diferencias entre unas partes y otras. En este caso, las tres primeras partes, más biográficas, se valdrán de cualquier tipo de aporte que recoja una mención directa o tangencial de la actividad de María Luisa Caturla en los momentos previos a su consagración como autora, mientras que en la cuarta parte las alusiones se tornan cada vez más teóricas, restringiendo las referencias de forma más clara a una bibliografía artística.

Así, puede afirmarse que, como los tres tomos que forman esta Tesis, también las cuatro partes que dividen a este primero, son heterogéneas. Algunas, mucho más biográficas, otras centradas en el análisis de textos y obras precisas de María Luisa Caturla. Sin embargo, unas y otros constituyen en su conjunto un mismo intento, el de trazar una biografía intelectual y recuperar del olvido a esta figura esencial de la historia del arte en España. El objetivo es comprender mejor la gestación, el desarrollo —en ocasiones el rechazo— de las ideas, el devenir de estas en consonancia con el periplo vital de su autora. A lo largo de las cuatro partes analizamos su formación, sus lecturas, los eventos artísticos, culturales o científicos a los que asistió; accedemos al conocimiento de sus épocas de más intensidad en el trabajo, así como a las menos prolíficas y a sus razones; y estudiamos las exposiciones para las que trabajó o las aventuras y periplos que la autora protagonizó para la publicación de sus primeros libros.

No es posible conocer de igual modo a la persona que fue Caturla antes y después del inicio de su escritura. Sus textos son un material valiosísimo

no solo para la historia del arte, sino también para su propia memoria, pues abren el camino hacia su pensamiento, hacia su concepción sobre el arte, la vida o la historia. Antes de ese inicio hemos podido acceder a un tipo diferente de pistas que abren ventanas hacia una personalidad cuyo puerto teórico conoceremos en esta narración *a posteriori*. Sin embargo, y aunque este haya sido el orden elegido para presentar los resultados de esta Tesis Doctoral, la lectura de la obra que Caturla terminó desarrollando fue, forzosamente, uno de los primeros pasos en el proceso de investigación, lo que sin duda ayudó a orientar la interpretación de los documentos referentes a la primera fase o navegación. De este modo, y a pesar del esfuerzo de rigurosidad, visible, quizás, en la preocupación a lo largo de toda la Tesis por hacer referencia detallada a las fuentes y lugares del que se extrae cada uno de los datos que se aportan, puede decirse, también, que el conjunto de la narración que se construye no deja de ser, hasta cierto punto, subjetiva, pues ha estado guiada por un análisis y una lectura concretos de los documentos, en un esfuerzo por reconstruir, a través de diversos hechos no siempre conexos, una naturaleza genuinamente humana, y, por lo tanto, subjetiva por antonomasia:

La interpretación de las formas de Arte como exponentes de toda una cultura tendría que valerse, por lo tanto, de los recursos de la Historia. / Sólo que en el caso del Arte tenemos ante los ojos testimonios fehacientes del tiempo pretérito conservados sin alteración hasta el presente y a los que puede interrogarse, mientras que la Historia, «interpretación de interpretaciones», trabaja muchas veces con versiones subjetivas de acontecimientos o conductas irremediabilmente perdidos<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> María Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas*, Revista de Occidente, Madrid, 1944, p. 185 (*OMLC*, p. 251). En adelante, siempre que no se indique lo contrario, las citas de *Arte de épocas inciertas* harán referencia a esta edición de Revista de Occidente.

## **CONCLUSIONES**



La Tesis que llega aquí a su final es una y es múltiple, por lo que, del mismo modo, también lo serán estas Conclusiones. Pueden leerse, así, simultáneamente, como las Conclusiones de este primer tomo, biográfico, pero también del siguiente, donde se presentan las obras de la autora, y, todavía, del último, exclusivamente visual y, al mismo tiempo, lleno de información relevante. Pero, ante todo, tienen vocación de ser la conclusión de una Tesis Doctoral titulada, en su conjunto, *María Luisa Caturla: vida y obra en épocas de incertidumbre* y, por lo tanto, constituyen el cierre de este primer volumen tanto como el de los otros. Todos, en efecto, han cumplido funciones diversas, aunque complementarias, y han trabajado en conjunto teniendo como perspectiva siempre una misma meta u horizonte, a saber, conocer mejor a la persona que fue María Luisa Caturla: historiadora, teórica, mediadora cultural, coleccionista, conferenciante, pionera, trabajadora y luchadora; conocer, en la medida de nuestras posibilidades, desde sus inicios, desde sus luces y desde sus sombras, a la autora compleja, tenaz, brillante y principal en que terminó convirtiéndose.

Además de las conexiones establecidas en el propio texto entre el primer tomo, *Biografía intelectual*; el segundo, *Obras de María Luisa Caturla* y el tercero, *Anexo visual y fotográfico*, muchos más vínculos, invisibles, ocultos, unen las partes de esta Tesis. El resultado ha sido este trabajo, que, visto ahora ya desde el final, nos gustaría poder comparar con aquel «conjunto cuyos componentes conviven en estrecha correspondencia, en distribución equitativa que asegure el equilibrio total»<sup>1246</sup>, al que se refería María Luisa Caturla en uno de sus primeros textos conocidos, convirtiendo la lectura en una suerte de juego en el que los tres volúmenes se turnan la atención de los ojos que no pueden sino focalizarse en uno solo al tiempo.

Hay algo, en efecto, en la constitución de las partes, que une las tendencias de por sí separadas. Además del común objetivo por el que trabajan, los tres tomos han compartido, por ejemplo, un inicio donde se ha

---

<sup>1246</sup> María Luisa Caturla, «Proyecciones de Picasso, Braque, Léger, Ozenfant, Gris», *op. cit.* (OMLC, p. 47).

decidido comenzar por el final, con una María Luisa Caturla casi nonagenaria. El principio de la Introducción de este tomo se sigue, cronológicamente, en el inicio de la Presentación del segundo. El tomo tercero es correlativo, sobre todo, al primero. El final de este tomo tiene continuación en el corpus central del segundo y, por último, el final de todos los tomos nos trae, ineludiblemente, aquí, a este punto que es —dependiendo, además, de cómo haya ido cada lectura tejiéndose—, al mismo tiempo, un punto y seguido y un punto final. Se ha concebido, así, esta Tesis Doctoral, como un todo orgánico que puede leerse en diversos sentidos, siguiendo un orden siempre distinto. A pesar de ello y de que los tres tomos estén íntimamente entretejidos, la estructura de la Tesis se desarrolla de forma cronológica y ordenada. De forma casi paralela a esta misma estructura, avanzan también estas Conclusiones.

A lo largo de esta Investigación Doctoral hemos llegado a conclusiones de diversa naturaleza, pudiendo estas presentarse en torno a tres grandes grupos: I) momentos principales de la vida de Caturla, II) principales aportes teóricos e historiográficos de la obra de Caturla y, por fin, III) conclusiones generales sobre la vida y obra de Caturla en épocas de incertidumbre. Esta división responde al título de la tesis: vida, obra, épocas de incertidumbre.



I) Al igual que la biografía intelectual ocupa el grueso de nuestra investigación, la mayor parte de las conclusiones se refiere también a la vida de la autora, distinguiendo, en este primer gran grupo, tres bloques de conclusiones: A) tramos de la vida de Caturla, B) descubrimientos sobre la vida de Caturla y C) condición bifocal, híbrida y fronteriza que atraviesa tanto la vida como la obra de la historiadora del arte.

A) En lo relativo a este bloque se agrupan las claves que hemos podido encontrar para afrontar de forma más ordenada y metodológica el conocimiento de una vida tan compleja y larga como la de María Luisa Caturla. Llegamos en este sentido a la conclusión de que conviene distinguir tres etapas en su vida que se relacionan con los tres apellidos que nuestra autora llevó en vida. La primera etapa se corresponde con el periodo de infancia y estuvo marcada por el apellido paterno, Levi; la segunda, se

corresponde con el periodo de casada y estuvo marcada por el apellido Kocherthaler y en la tercera etapa, la más larga y aquella de mayor madurez e independencia, María Luisa adoptó el apellido materno, Caturla.

Puede afirmarse que el último de estos periodos se corresponde con una suerte de segunda navegación coincidente con su etapa más profesionalizada, que puede dividirse, a su vez, en tres momentos diferentes en los que, respectivamente, destaca la preponderancia de una de las tres facetas que María Luisa Caturla primó dentro de su vida laboral: la primera, que discurre desde 1927 hasta 1940, sería la especialmente dedicada a la mediación cultural; la segunda, hasta 1945, a la teoría del arte y la tercera, desde 1945 hasta 1984, a la historia del arte.

Por último, ha de destacarse el impacto que ciertos eventos traumáticos tuvieron en la vida de Caturla, marcando a veces algunas de las etapas ya anteriormente designadas y añadiendo, además, una nueva división que separa en dos tramos la caracterizada por el apellido Kocherthaler. El primer tramo, correspondiente con su primera juventud, comienza con la boda entre María Luisa y Kuno Kocherthaler, en 1907, después del luto por la muerte de su hermana y la de Samuel Kocherthaler, en 1906, y termina, en 1919, con la muerte del hijo más joven del matrimonio. El segundo, correspondiente con su segunda juventud, avanza desde ese año hasta su divorcio, en 1927. La primera juventud estuvo especialmente dedicada a la formación de su propia familia, aunque María Luisa Caturla llevó a cabo también alguno de sus primeros trabajos relacionados con el mundo del arte. En la segunda juventud, destaca su papel como mediadora cultural.

De este modo, hemos visto que pueden distinguirse hasta seis fases dentro de la vida de Caturla: la primera, bajo el apellido Levi (1888-1907), de infancia y adolescencia; la segunda, su primera juventud (1907-1919), ya como María Luisa Kocherthaler, dedicada especialmente a la vida familiar; la tercera, su segunda juventud (1919-1927), también bajo el apellido Kocherthaler, con una notable implicación en algunas de las empresas culturales más importantes de los años veinte; y, finalmente, las tres fases que se incluyen dentro de la vida profesional que desarrolla ya bajo el

apellido materno: mediadora (1927-1940), teórica (1940-1944) e historiadora (1945-1984).

B) Habiendo aclarado, así, los tramos de la vida de Caturla, llegamos al segundo bloque de conclusiones donde se enuncian los principales descubrimientos realizados sobre la vida de Caturla, puestos en relación con las implicaciones que tuvieron en las distintas fases de la vida de la autora.

1) Los hallazgos correspondientes a la primera fase, María Luisa Levi (1888-1907), pueden organizarse en torno a tres puntos: a) Ancestros; b) Empresas y c) Infancia.

a) Ancestros. En una investigación en la que, por primera vez, se ha intentado reconstruir el árbol genealógico de Caturla realizando un estudio centrado en sus ancestros: i) se ha aclarado el grado exacto de parentesco entre María Luisa Caturla y Albert Einstein; ii) se ha detectado que algunos de los personajes principales de su biografía pertenecían a su entorno familiar paterno: los hermanos Julio y Kuno Kocherthaler, Lina Kocherthaler o Ernst Kocherthaler, quien pudo estar detrás de las motivaciones del último de los cambios de apellidos operados en el seno familiar; iii) se ha puesto de relieve por qué María Luisa Caturla fue una ciudadana alemana, nacida en España. En su conjunto, el análisis de sus ancestros hizo posible, entre otras cosas, aclarar cómo la mezcla materna y paterna, alemana e hispánica, judía y católica, permite comprender desde sus raíces las características híbridas, cosmopolitas y mestizas de la historiadora del arte.

b) Empresas. Reconstruyendo la historia empresarial de su padre, Eduardo Levi Stein, en colaboración con Samuel Kocherthaler, hemos podido concluir que no se puede entender suficientemente la figura de María Luisa Caturla sin comprender el contexto socioeconómico del que parte. Este estudio puso de relieve i) que el crecimiento de las empresas fue extraordinariamente rápido, fructífero y diversificado; ii) que el entramado empresarial llegó a ser uno de los más importantes en el sector energético, con lucrativos negocios, además, relacionados con la minería y otros sectores, entre los que destacó el armamentístico; iii) que Eduardo Levi Stein encontró en suelo español un lugar idóneo para el desarrollo de sus empresas, lo que se tradujo en importantes decisiones que marcaron la vida de Caturla,

como que la familia dejara tempranamente Barcelona, para ir a vivir a Madrid, desde donde se gestionaba mejor el imperio empresarial; iv) que gracias a los beneficios de las empresas, Caturla creció en el seno de una familia muy rica, dando como resultado una vida de privilegios que permitió que la futura autora pudiera dedicar su tiempo al estudio del arte, a la lectura, a su formación personal y a financiar tanto proyectos de beneficencia, como culturales y artísticos; v) que a la herencia económica y patrimonial, se unía una inmaterial, social, relacional y cultural, que permitió comprender, también, que María Luisa Caturla estuviera, desde muy pronto, relacionada con personajes de la oligarquía económica, política, social y aristocrática; vi) que la fortuna proveniente del imperio empresarial creado por su padre y Samuel Kocherthaler permitió que Caturla, aunque careciera de títulos nobiliarios, pudiera, sin embargo, llegar a formar parte y despuntar en una selectísima élite cultural y económica, lo que, unido a su carisma, su inteligencia y su trabajo siempre enfocado al arte, terminó por convertirla en una de las mujeres más influyentes del siglo XX en España.

c) Infancia. La investigación sobre la infancia y adolescencia de María Luisa Caturla reveló que esta fue tan privilegiada como trágica, es decir, que junto al lujoso contexto que facilitó el desarrollo de su pleno potencial, su vida también estuvo marcada por la pérdida. Algunos de los hallazgos inéditos sobre esta época fueron: i) las circunstancias de la muerte de su padre, Eduardo Levi Stein, en uno de sus viajes de negocios, a causa del descarrilamiento de un tren en 1900; ii) la relación causal existente entre la muerte del padre de Caturla y la llegada a España de Kuno Kocherthaler, el hermano pequeño de quien había sido la mano derecha de Eduardo Levi Stein en el entramado empresarial; iii) la existencia de una hermana de María Luisa Caturla, hasta ahora desconocida y borrada completamente del recuerdo; iv) la existencia de un cuadro de Sorolla para el que María Luisa Caturla habría posado como modelo.

2) En relación con los hallazgos correspondientes a la primera juventud de María Luisa Kocherthaler (1907-1919), hemos podido concluir, i) que la boda de María Luisa con su primo, Kuno Kocherthaler, estuvo motivada por el hecho de que, tras la muerte de su padre, Kuno, junto a su hermano Julio,

se convirtiera en el principal heredero del imperio empresarial; ii) que María Luisa y Kuno tuvieron, durante este periodo, tres hijos, a los que más tarde habría que sumar a los mellizos, haciendo un total de cinco, lo que contrasta con la información de la mayoría de registros, donde solo aparecen cuatro hijos; iii) que la razón de esta circunstancia se debe a la prematura muerte del tercero, Juanito, de cuya existencia han quedado, como testimonio, dos de las fotografías que se encuentran en el *Anexo visual y fotográfico*, y que, al contrario de lo ocurrido con Margarita —la hermana de Caturla—, sí quedó en el recuerdo familiar; iv) que la fortuna de la familia permitió una vida cómoda incluso durante el desarrollo de la Primera Guerra Mundial; v) que María Luisa Caturla participó en el Taller Central de Encaje, en calidad de secretaria, llevando a cabo tareas de dirección artística y haciendo una contribución importante a la historia del arte textil en España gracias a uno de sus descubrimientos; vi) que los frecuentes viajes a la Villa familiar Kocherthaler, en Biarritz, acrecentaron la cercanía de Caturla con el núcleo familiar paterno; vii) que, derivado de estos viajes, el primogénito del matrimonio, Julio, nació en Francia; viii) que, de manera general, estos años fueron de bonanza y nuevos comienzos, y en ellos María Luisa Caturla formó parte de algunas de las agrupaciones culturales y proyectos más notables de la época, como el Ateneo de Madrid o la Asociación Wagneriana de Madrid.

3) En correspondencia con la segunda juventud de María Luisa Kocherthaler (1919-1927), hemos podido aclarar: i) que el 15 de enero de 1919 murió de tuberculosis su tercer hijo, Juanito, con solo dos años y dos meses de edad, lo que tuvo un profundo efecto desestabilizador, que condujo a una crisis personal y de pareja que estuvo detrás del posterior divorcio; ii) que coincidiendo con la muerte de Juanito, la figura de Ortega tomó un protagonismo cada vez más notable en la vida de Caturla; iii) que el epistolario entre Ortega y Caturla, muy nutrido y extenso, y que no finalizará hasta la muerte del filósofo, en 1955, conserva como primera carta datada, una de 1919, que gira en torno al dolor por la pérdida de Juanito; iv) que en relación con su amistad con Ortega, Caturla llevó a cabo algunas de las empresas más importantes de esta época; v) que ambos compartieron un mismo núcleo de amistades, al que sus detractores se han referido como

«las duquesas de Ortega», pero también conformado por la más exquisita intelectualidad de la época; vi) que sus destinos estuvieron unidos desde entonces estrechamente, aunque los años veinte representaran el momento de mayor efervescencia en su relación; vii) que la muerte de Juanito, que supuso un evento muy duro para Caturla, no impidió que siguiera ocupándose de tareas intelectuales; viii) que Caturla integra el núcleo fuerte y más activo de la Sociedad de Cursos y Conferencias, junto con las duquesas de Dúrcal y de Arión, las condesas de Yebes, o de Cuevas de Vera o María de Maztu; ix) que Caturla estuvo detrás de la histórica visita de Einstein a Madrid, funcionando no solo como anfitriona, sino, también, como mediadora para su organización; x) que poco después de la muerte de Juanito, el 4 de septiembre de 1920, nacen los mellizos, a los que Caturla se refería cariñosamente como «los gemelitos», Guido y Eduardo; xi) que según diversas informaciones, fuentes y testimonios, Ortega habría sido el padre biológico de esos mellizos, aunque en nuestra investigación no hemos encontrado ningún documento que así lo atestigüe; xii) que tanto Kuno como María Luisa Kocherthaler se convirtieron, en esta época más que en ninguna otra, en frecuentes personajes de los «Ecos de sociedad» de diversos medios de la prensa madrileña; xiii) que la construcción del Palacio Kocherthaler se realizó de acuerdo con el gusto de la familia y estuvo especialmente diseñado para albergar su importante colección de arte; xiv) que la Colección Kocherthaler, a pesar de tener una dimensión familiar, poseía también una identidad propia en cada núcleo familiar; xv) que la impresionante colección de cuadros de pintores flamencos, holandeses, alemanes, italianos y españoles era variada y ecléctica tanto en las temáticas como en las épocas preferidas, contando con obras de arte gótico, renacentista, barroco y contemporáneo; xvi) que además de obras de Joos van Cleve, Hans Memling, Pinturicchio, Gerard David, Miguel Ximénez, Jan Gossaert, Stefan Lochner, Granacci, el Greco, Van Gogh, Courbet o Seurat, el matrimonio posiblemente también habría poseído un Rubens que no había sido hasta ahora nombrado en ningún otro estudio sobre la colección; xvii) que, bien fuera porque algunos de los cuadros llegaran a la colección por mediación de María Luisa Caturla, o bien porque los gustos y

los intereses de la autora pudieran haberse visto influenciados por el contacto continuado con las obras que de ella formaron parte, el estudio sobre la colección Kocherthaler nos acercó al conocimiento de la personalidad y el gusto de la historiadora del arte; xviii) que, al igual que su colección, su biblioteca, una de las más importantes de España en lo que a bibliografía artística se refiere, se revela como un medio privilegiado para el conocimiento del pensamiento, el gusto, la formación y las inspiraciones teóricas de la autora; xix) que la importancia de María Luisa Caturla durante esta época en lo relativo a la mediación cultural fue de primer orden, resultando fundamental para el nacimiento y el desarrollo de la Sociedad de Cursos y de Conferencias y de la orteguiana *Revista de Occidente*; xx) que antes incluso de empezar a publicar, María Luisa, todavía bajo el apellido Kocherthaler, conquista el masculinizado mundo del arte y es considerada como una igual por historiadores e intelectuales de la talla de Obermaier, Frobenius, Meier-Graefe, Ortega, Eugenio d'Ors o Spengler.

4) Sobre la siguiente fase, ya bajo el apellido Caturla, marcada por la mediación cultural (1927-1939), hemos llegado a las siguientes conclusiones: i) que fue a causa del divorcio por lo que Caturla tomó la decisión de tomar su apellido materno; ii) que el divorcio marcó, igualmente, en un nivel más profundo, el inicio de una nueva etapa, conduciendo a un cambio importante en las condiciones de vida de la autora y obligando a Caturla a rehacer su vida; iii) que tras la venta del palacete Kocherthaler y del grueso de la colección de arte se produjo una modificación de su *status social* que coincide con un cambio en sus apariciones en la prensa, desde los «Ecos de sociedad» a otras noticias relacionadas con el arte; iv) que la nueva situación, desfavorable en muchos sentidos, sirvió, sin embargo, de impulso a la profesionalización de Caturla; v) que este periodo puede considerarse como un tiempo de tránsito que une las etapas anteriores, de formación, más centradas en los ámbitos sociales y familiares que profesionales, y dedicadas especialmente a la mediación, y las siguientes, poniendo de relieve la perfecta coherencia que existió entre su pasado y su figura pública; vi) que los intereses de nuestra protagonista, que en esta etapa eran ya claros y patentes y que Caturla había mostrado, en

realidad, ya desde su juventud, empezaron, a partir de ese momento, a ser desarrollados en una carrera cada vez más autónoma; vii) que María Luisa Caturla sigue trabajando durante esta etapa intensamente en las mediaciones para la Sociedad de Cursos y Conferencias; viii) que la participación de Caturla en la organización de la exposición con motivo del Centenario de la muerte de Goya, celebrada en Buenos Aires, fue la primera gran contribución de la autora relacionada con este tipo de actividades culturales; ix) que la Exposición de artistas españoles residentes en París nació en las tertulias organizadas por ella en su casa, constituyó uno de los más importantes aportes a la institucionalización y difusión del arte de vanguardia en España y estuvo detrás del pistoletazo de salida de su proyecto teórico y de su obra más importante a este respecto, *Arte de épocas inciertas*; x) que el ciclo de conferencias sobre «Arte autónomo» dictado por Caturla en la Residencia de Señoritas, cuyo contenido no hemos localizado, puede ponerse en conexión con uno de los textos inéditos de la autora, «Proyecciones de Picasso, Braque, Léger, Ozenfant, Gris», que puede consultarse en el tomo segundo, *Obras de María Luisa Caturla*; xi) que la llegada de la Guerra Civil a España, habiendo ya adquirido Caturla la nacionalidad española, supone la partida de la autora hacia Venecia, primero, y, poco después, a Suiza; xii) que su primer artículo, publicado en 1937, fue uno de los frutos de su estancia en Venecia durante esos primeros momentos de la Guerra Civil.

5) Sobre la segunda fase profesional de Caturla, en la que la autora desarrolla preferentemente su obra teórica (1940-1944), podemos rescatar aquí lo siguiente: i) que María Luisa Caturla volvió a España tan pronto terminó la Guerra Civil y se instaló en su piso de la calle Fortuny donde viviría hasta el final de su vida; ii) que Guido, uno de los mellizos, murió en 1939, por una enfermedad contraída en las trincheras del bando nacional; iii) que tras ese evento traumático María Luisa Caturla comenzó a publicar; iv) que la primera publicación de Caturla en España apareció muy tarde, cuando ella tenía más de cincuenta años, y que, desde entonces, siguió publicando, de forma continuada, hasta el final de sus días; v) que la autora logró mantenerse, en diversos sentidos, ubicua y versátil, moviéndose entre

fronteras geográficas, políticas y simbólicas; vi) que Caturla colaboró como autora en el nacimiento de muchas de las revistas más importantes de arte en España; vii) que, a pesar de que este periodo represente un intervalo muy corto a nivel cronológico, en él se acumularon algunos de los aportes más importantes de la autora y, en 1944, publicó *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco* y doblemente, en *Revista de Occidente* y en *Arbor, Arte de épocas inciertas*; viii) que, con estas aportaciones, esta época se constituye como una de orientación transhistórica, con un foco puesto en el pasado y el otro dirigido hacia el arte contemporáneo, cuyo resultado permite hablar de la época más teórica de su autora.

6) Por último, sobre la tercera fase profesional, que Caturla dedica preferentemente a la historiografía del arte (1945-1984), podemos concluir: i) que el momento en que Caturla empezó a escribir sobre Zurbarán supone un antes y un después en su carrera; ii) que fue la primera mujer en ocupar un cargo de responsabilidad científica en el Museo del Prado; iii) que, en 1955, se eligió a Caturla, por primera vez, como candidata para formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que, tras un largo litigio, se eligió a su rival, el arqueólogo Joaquín Navascués, por dos causas, principalmente: por las rencillas entre partidarios de ambos candidatos y porque «la Academia no quería mujeres»; iv) que, en el verano de 1978, se eligió, por segunda vez, a Caturla como candidata para la Academia de Bellas Artes y, nuevamente, se prefirió al candidato masculino, Eugenio Montes Domínguez; v) que para resarcir este agravio, se nombra, en 1979, a Caturla Académica Honoraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero que este nombramiento no la convierte, al contrario de lo que se ha afirmado muchas veces, en la primera mujer en entrar en esta Academia, ya que habría que esperar para ello al nombramiento de Teresa Braganza, en 1994; vi) que con la llegada de la Transición se le concedieron algunos de los reconocimientos más importantes que recibió en vida, como el Lazo de Dama de Isabel la Católica o la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, que se sumaron al listado de otros méritos acumulados en los años de dictadura; vii) que durante esta etapa, especialmente dedicada a la historia del arte más clásica, María Luisa Caturla, además de publicar frecuentemente, se destacó

como una importante conferenciante internacional, que disertó en Francia, Portugal, Estados Unidos o Suecia y que llegó a impartir, incluso, la célebre «Series of Mathews Lectures» de la Universidad de Columbia; viii) que, junto a estas actividades, destacó también su colaboración en las exposiciones dedicadas a Zurbarán: la celebrada en 1953 en Granada y la celebrada en Madrid en 1964, con motivo del centenario de la muerte del pintor, que pudo conmemorarse, de hecho, gracias al hallazgo protagonizado por Caturla, pues ella fue quien descubrió la fecha de su muerte; ix) que, a pesar de que, en 1978, Caturla anunciara, al fin, la publicación de su *Zurbarán*, que llegó a dar a una editorial para las primeras pruebas de impresión, la autora no pudo ver en vida su monografía publicada.

C) Para finalizar este primer gran grupo de conclusiones biográficas, y casi a modo de transición entre este y el segundo gran grupo, más teórico, presentamos este último bloque, que se centra en la condición bifocal, híbrida y fronteriza que atraviesa tanto la vida como la obra de la historiadora del arte.

Hemos detectado, a lo largo de toda su trayectoria vital, una clara tendencia en la autora a habitar la linde, a situarse siempre en la frontera entre ámbitos diferenciados. En este sentido, por ejemplo, en su infancia, destacó la hibridación entre sus raíces judías y cristianas, por un lado, alemanas y españolas, por otro. Poco después, durante la siguiente etapa, a estos equilibrios se sumaron otros más personales. Así, desde muy temprano, inauguró la tensión siempre proporcionada entre el gusto por el arte antiguo, gótico, por ejemplo, y el contemporáneo. Esta bipartición siempre presente en los, al menos, dos polos de interés, se rastrea a lo largo de todo su periplo vital. Más tarde, los focos de atención virarán ligeramente hacia el arte de vanguardia y el arte del Siglo de Oro español. En cierto momento, convive su cercanía al Real Sitio del Buen Retiro y a la Bauhaus; el interés por Yáñez, pero también por Christen Købke; la preocupación biográfica dentro de la historiografía —pendiente de datos precisos, de pruebas archivísticas—, frente a otra, mucho más general y teórica, más amplia, en la que se pretende, todo lo contrario, extrapolar lo particular para convertirlo en leyes generales

que permitan atravesar las épocas, los diferentes tiempos. Así, se observa este gusto por el umbral en la metodología, las temáticas y los focos de interés.

De forma pareja, hemos podido detectar esta misma tendencia también en el ámbito más biográfico y personal de la autora. Colabora, al mismo tiempo con la Sociedad de Amigos del Arte o con la Sociedad de Artistas Ibéricos, alterna con las señoras católicas de la Unión de Damas y, al mismo tiempo, también con artistas de la vanguardia europea como Marie Laurencin, Otto von Wätjen, el matrimonio Delaunay o Kate Steinitz. Se relaciona con las élites intelectuales de la ciencia, de las artes, de la filosofía o de la historia: con María de Maeztu, Ocampo, los Weyl, Pardo Bazán, Obermaier, Frobenius, Meier-Graefe, Spengler, Millares, Wölfflin, Elías Tormo, Einstein, Ortega, Cossío, Beruete, Zuloaga, Cánovas del Castillo, con Carl Justi o Becker, pero también con las élites aristocráticas, con las duquesas de Andría, la de Dato, la de Campo Alange y con las condesas de Bulnes, de Cuevas de Vera y de Yebes e, incluso, mantenía también una buena relación con la realeza española. Asimismo, hemos podido concluir que este balance relacional está en la base de su eficaz tarea como mediadora cultural, que se concentra, especialmente, durante la primera mitad del siglo XX.

Finalmente, este carácter ecléctico se observa, también, en la amplia gama de actividades que llevó a cabo en relación con el ámbito artístico-cultural. En efecto, María Luisa Caturra tradujo, teorizó, organizó exposiciones, impartió conferencias y colaboró en el nacimiento de revistas desde diferentes posiciones: a veces, como autora; otras, negociando con imprentas; pero, sobre todo, como intermediaria entre los responsables de los diversos medios editoriales y otros interlocutores, especialmente, del medio internacional. Como resultado de toda esta dinámica, presente en prácticamente todas las dimensiones y etapas de su vida, se deriva que su función como autora fuera, también, bifronte: histórica y teórica, erudita e innovadora, perfectamente alojada en la época y, al mismo tiempo, rompedora; con un foco en la tradición y el arte del Siglo de Oro y otro en las vanguardias y el arte nuevo, dando como resultado una obra ecléctica y muy original.



II) Llegamos así al segundo gran grupo de conclusiones, donde presentamos los principales aportes teóricos e historiográficos de la obra de Caturla. En este nivel, hemos alcanzado diversas conclusiones relativas a: A) el método, B) la originalidad y C) las principales contribuciones conceptuales con que la autora colaboró al desarrollo de la historia del arte en España.

A) En primer lugar, detectamos que en su obra destaca el despliegue de un sistema metodológico histórico-artístico personal y original que se caracteriza por la existencia de una interesante sintonía entre el método y el objeto de estudio. Caturla desarrolló un método basado en la observación, la reflexión, la comprobación, la redacción, la revisión y la actualización. El resultado es una obra cuya cuidada escritura permitió a la autora que la profusión de ideas, que encadena en un alto nivel de complejidad y erudición, no impida, sin embargo, hacer cristalino el hilo conductor y el flujo argumental, incluso para lectores profanos del arte.

Su minuciosidad y perfeccionismo se ve en todas las fases de su trabajo: en su inagotable examen de los resultados, en su perseverancia a la hora de transcribir fidedignamente los documentos, en su «trabajo de campo» y en su decisión de no hablar sino de obras que conociera de primera mano, en la redacción e, incluso, en la búsqueda del mejor lugar y momento para la publicación de sus trabajos. Asimismo, hemos llegado a la conclusión de que en su método subyace la idea de que la historia del arte no puede ser considerada como una ciencia exacta, lo que hizo que, especialmente en su fase más teórica, el método ensayístico se erigiera para Caturla como la mejor posibilidad para emprender un proyecto complejo, si no imposible: tratar de situarse en el tiempo sobre el que se historia, lo que implica esforzarse por borrar, a través de múltiples e incansables intentos, el tramo de historia que contamina la experiencia propia de las épocas pasadas. Por otro lado, en la segunda etapa de su obra, más centrada en la historiografía y en estudios mucho más clásicos, basados en datos y pruebas documentales, Caturla tampoco se encierra en una visión irrefutable de la historia como ciencia, y

prefiere referirse a la «poesía de los archivos», dejando siempre un lugar a la interpretación.

B) En segundo lugar, podemos concluir que la nueva perspectiva historiográfica esgrimida por María Luisa Caturla atraviesa todos sus trabajos, pero, muy especialmente su *Arte de épocas inciertas*, donde Caturla aborda la historia del arte vista desde el prisma de la incertidumbre, algo totalmente novedoso, sin precedentes en la historiografía artística. De modo especial, durante su periodo más teórico, la autora trabaja la historia del arte como un todo articulado, donde cada proceso se trata en su íntima interrelación con su pasado y su futuro, dando lugar a estudios transversales en los que se relacionan las formas artísticas con el momento histórico del que surgen. El resultado es una aportación, en todos los sentidos, fuera de lo común: el contenido, el método, las fuentes de las que bebe y que condensa desde una perspectiva original, la valentía y el arrojo que supone embarcarse en ese proyecto en la época en que lo hizo, pero, también, lo informado y cuidado de su prosa, plagada de ejemplos de todas las épocas y lugares del mundo, en una apertura estética, temporal y geográfica envidiable. Caturla entrelaza épocas muy alejadas entre sí y, en un delicado juego de simetrías y saltos en el tiempo, hace fluir un vaivén temporal con gran precisión y dinamismo: desde el arte minoico o cretense, la civilización prehelénica, el arte flamígero o tardogótico, el Manierismo, el final del Renacimiento, el Romanticismo o las vanguardias históricas del primer tercio del siglo XX hasta el arte rígido y sobrehumano propio del momento en que publica su trabajo. Parte importante de su análisis se basa en un estudio comparado de los rasgos de incertidumbre encontrados en el arte europeo, el medio-oriental y el extremo-oriental. La amplitud de su enfoque se observa también en la naturaleza de los objetos en que basa sus estudios, provenientes de la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía, la literatura, la danza, la fotografía o la ópera, pero también de la moda, los objetos cotidianos o las artes industriales. A través de un sinnúmero de eclécticos ejemplos, la autora va iluminando ángulos distintos de los acostumbrados con los que trata de establecer una comprensión nueva sobre la historia del ser humano y de su cultura.

Además de en el método, la ambición, el procedimiento y la muy diversa procedencia de objetos de estudio con que Caturla da a luz su pensamiento, otra de las condiciones de la originalidad de la autora proviene de la amplitud de las fuentes, cuya mezcla personalísima ha dado como resultado uno de los textos más especiales de nuestro tiempo, como es *Arte de épocas inciertas*. En sus trabajos de la primera época, Caturla hace convivir una vasta selección de novedosos pensamientos que se estaban desarrollando en ese momento en Europa y que, gracias a su poliglotismo y cosmopolitismo, la historiadora del arte pudo integrar y convertir en inspiración innovadora para su pensamiento. En su obra teórica condensa así ideas que provienen de la escuela de Viena, la de la *Einfühlung* y la de la *Kunstwollen*, de Worringer, Riegl, Dvořák y Wölfflin, pero también de Spengler, cuya morfología comparativa de las culturas subyace en los trabajos de nuestra autora. A ellos podrían sumarse Klages, Sánchez Cantón, Franz Roh, Weisbach, Huizinga, Gombrich, Henri Focillon, Pevsner, Pinder, Enrique Lafuente y, de forma especial, también de Ortega. El esquema de las crisis orteguiano y su teoría de las generaciones se encuentra en las raíces del pensamiento de Caturla, pudiendo llegar a afirmarse que, en su conjunto, los trabajos de su época más teórica fueron a *En torno a Galileo*, lo que *La deshumanización del arte* había sido tiempo atrás a *El tema de nuestro tiempo*: el intento de aplicar las teorías filosóficas de Ortega al tema específico del arte. Al mismo tiempo, la propuesta de Caturla suponía asimismo una respuesta a lo que se planteaba en *El tema de nuestro tiempo*: la necesidad de llevar a cabo una genealogía de la cultura, un proyecto que, nutrido por la híbrida configuración historiográfica de nuestra protagonista, Caturla pudo llevar a cabo con gran brillantez.

Esta Tesis doctoral investigó no solo la importante influencia de Ortega en Caturla, sino, también, la influencia inversa, planteando la posibilidad de que algunos de los textos inéditos de la autora hubieran podido ser precedente o influencia de *La deshumanización del arte* y llegando a la conclusión de que, en general, debe tenerse en cuenta la importancia de la influencia de Caturla en el pensamiento estético de Ortega, no solo en la producción temprana, sino también en la de los años cincuenta. Asimismo,

la recepción del pensamiento de Caturla resultó inspirador para algunos textos de otros autores, como *Ataraxia y desasosiego en el arte*, de Juan Antonio Gaya Nuño, o *De Altamira a Hollywood. Metamorfosis del Arte*, de María Laffitte y Pérez del Pulgar.

C) Para cerrar este grupo de conclusiones sobre los principales aportes teóricos e historiográficos de su obra, cabe resaltar que Caturla fue la primera en formular algún concepto que tuvo una importante incidencia posterior. Así, por ejemplo, la idea de la «complacencia en el equívoco», que para Caturla resulta la clave para penetrar en el desconcertante ser del arte de principios del siglo XX, terminó convirtiéndose en una muy aceptada y extendida, sobre todo en relación con el surrealismo. Igualmente, fueron aporte original de la autora las categorías de «perspectivas divergentes», «sobrehumanización del arte», o la reformulación de la idea, ya presente en el mundo griego, de que el arte nuevo es como «un hijo al que se ha dado el ser, pero que existe por cuenta propia sin que quien lo puso en el mundo sepa bien lo que piensa ni dónde va»<sup>1247</sup>.

A partir del momento en que, en 1945, publica su primer artículo sobre Zurbarán, y este pintor se convierte de forma muy intensa en su centro de atención, casi en su misión, Caturla abandona ciertos cauces marcados de forma privilegiada en *La Verónica* y *Arte de épocas inciertas* para ingresar, desde entonces, en un modo de ocuparse de la historia del arte diferente, más clásico. También, durante su época más puramente historiográfica, en la que Caturla se muestra mucho más preocupada por datos documentales concretos, la autora aporta resultados originales y novedosos. En este sentido destaca su teoría de los círculos concéntricos para clasificar la obra de Zurbarán, además, de, por supuesto, sus numerosas y reseñables atribuciones de cuadros cuya autoría era hasta entonces errónea o desconocida, y el larguísimo listado de datos inéditos sobre la biografía de una amplia gama de pintores.

---

<sup>1247</sup> María Luisa Caturla, «Proyecciones de Picasso, Braque, Léger, Ozenfant, Gris», *op. cit.* (OMLC, p. 48).

En relación con esto último, una de las conclusiones a las que hemos llegado es que, a pesar de que pueda considerarse su trabajo sobre Zurbarán el más acreditado de entre los de este último periodo, sus estudios sobre otros autores, como Velázquez, Mazo, Paret, Pedro de Arce, Manuel Pereira, Andrés López Polanco, Yáñez, Juan de Zurbarán, Vicencio Carducho o Bartolomé de Cárdenas y, de forma especial, Antonio de Puga, fueron también muy relevantes. En general, el grupo de pintores sobre los que trabajó tuvo dos grandes elementos en común: su pertenencia al Siglo de Oro español y, sobre todo, no formar parte del círculo de figuras más célebres. Caturla siempre mostró preferencia por trabajar sobre autores poco conocidos, sobre «los segundones», aquellos que no formaban parte de los preferidos por la crítica y que, por lo general, habían quedado fuera de los focos de la historia y la academia, lo que, unido a la tendencia del periodo anterior, nos conduce a considerar a esta autora como una teórica e historiadora del arte olvidado.



III) Por último, en relación con el grupo de conclusiones generales sobre la vida y obra de Caturla en épocas de incertidumbre, hemos podido aclarar que esta autora, gracias a su condición ecléctica, siempre en la linde, fronteriza, resulta un personaje versátil capaz de ofrecer respuesta a sensibilidades estéticas muy diversas, casi opuestas, a lo largo del tiempo. En este sentido, destacamos dos circunstancias: A) María Luisa Caturla encontró, en su momento, cómo adaptarse a los cambios de su tiempo y, B) con los nuevos cambios del presente, su obra se ha desvelado con la misma capacidad.

A) En este sentido, puede afirmarse que el cambio de rumbo que se produjo en su obra hacia 1945 fue el resultado de una estrategia de adaptación al tiempo nuevo, en un doble sentido. Por un lado, se ha comprobado que la recepción de la parte más teórica de su obra no fue tan positiva como cabía haber esperado, ni por parte del público ni de la academia, y hemos constatado, igualmente, que el giro hacia Zurbarán resultó una decisión bien adaptada al gusto tradicionalista del panorama cultural español del momento. El silencio y la indiferencia con que se recibió su obra más teórica llegó a hacer pensar a

Caturla que, «siendo mujer, y sin apoyo ni poder de ninguna especie»<sup>1248</sup>, todo esfuerzo resultaría inútil. A pesar de ello, Caturla no desistió y, rápidamente, se volcó con su nuevo objeto de estudio, que resultó mucho más conveniente a las políticas culturales hegemónicas del franquismo. Caturla demostró, sin embargo, no ser una adepta fiel a las direcciones estéticas impuestas por la Dictadura en diversas ocasiones, con su *Arte de épocas inciertas*, de forma excepcional, pero también en su posterior preferencia por aquellos temas, autores y problemas marginales, oscuros o ignorados, que históricamente habían quedado fuera del foco de atención.

Por otro lado, y si bien esta primera explicación, más superficial, es cierta, podemos afirmar que, frente a ella, se encuentra otra, que se corresponde de forma mucho más profunda con el modo que Caturla tenía de comprender la realidad, la historia del arte y la misión del historiador. En este sentido, puede concluirse que María Luisa Caturla abandonó el arte nuevo para centrarse en el de Zurbarán porque fue capaz de percibir un cambio en la sensibilidad estética que requería, consecuentemente, adaptación por parte de los teóricos e historiadores cuya labor aspirase a estar a la altura de los tiempos. En esta Tesis Doctoral hemos reconstruido el mapa conceptual que Caturla fue diseñando en diversos momentos a lo largo de su obra y que permite situar tres cambios de la sensibilidad artística que fueron sucediéndose en consonancia con la historia de Europa y, muy especialmente, de España. Estos, a su vez, hacen posible explicar la nueva dirección tomada en su trabajo a partir de 1945.

El primer cambio de sensibilidades que Caturla presencié, y sobre el que basó el estudio de su *Arte de épocas inciertas*, fue aquel que dio lugar al arte de vanguardia, a un arte autónomo e incierto, huidizo de la estabilidad, evasivo de las formas orgánicas y complaciente en el equívoco, que surgió en un periodo que, tras la publicación de la obra homónima de Ortega, podría entenderse como el de la «deshumanización» del arte. El segundo cambio,

---

<sup>1248</sup> Carta de María Luisa Caturla a Francisco Javier Sánchez Cantón, 24/07/1945, (Museo de Pontevedra, S.C., 104-4). En el original manuscrito, la palabra «poder» aparece subrayada.

para el que María Luisa Caturla introdujo la categoría de «sobrehumanización», se correspondió con el momento en el que algunas de las características del arte anterior, deshumanizado, fueron llevadas al extremo. Durante esta época cobró especial fama y renombre la hasta entonces olvidada figura de Zurbarán, cuya obra inconvencional y perenne, casi siempre huidiza del aspecto gustoso de la vida y en la que era común encontrar fraguadas grandes magnitudes, poseyó en sumo grado las cualidades anheladas por la nueva sensibilidad. Por último, a este periodo de «sobrehumanización», no tardó en seguirle otro, caracterizado por la «rehumanización» —posterior, aunque similar al que apareció a mediados de los años veinte tras el clásico orteguiano—, en el que la dura índole del arte anterior se ablandó y diluyó, dando lugar a un renovado deseo por la representación de las cualidades más humanas. Surgió entonces un tiempo que colocó en el centro de atención la vejez o los rostros y donde se buscaba la unión de cualidades opuestas como la ternura y la firmeza. En ese nuevo contexto, frente al Zurbarán de juventud y madurez, más monumental, cobró un nuevo valor el Zurbarán de la ancianidad, el de las *peras* de Bilbao o las *manzanas* de la colección Unzá del Valle, en el que hacían aparición las formas suaves, que se contemplaron como un milagro en el tiempo de la rehumanización. Es en este contexto donde situamos la nueva orientación de Caturla hacia Zurbarán, pero también hacia Antonio de Puga, y tantos otros de los trabajos que la autora escribió en los años que siguieron a su proyecto más teórico.

B) Este mismo planteamiento permite explicar, asimismo, por qué, durante el tiempo que vivió Caturla, prevaleció la parte de su obra dedicada a Zurbarán frente a su trabajo teórico, mientras que, en la actualidad, la tendencia es contraria y *Arte de épocas inciertas* se ha convertido en el centro de atención de las nuevas investigaciones sobre su obra.

Caturla defendía que a cada cambio de la sensibilidad histórico-artística habría correspondido «una resurrección en el Campo del Arte»<sup>1249</sup>. Se refería

---

<sup>1249</sup> María Luisa Caturla, *Bodas y obras juveniles de Zurbarán*, *op. cit.*, p. 8 (OMLC, p. 366).

entonces a los cambios en la sensibilidad artística que se habían producido hacia 1945 y a los que correspondía, magníficamente, la figura de Zurbarán, a quien se dedicó desde entonces. Pero, más allá, también el presente reclama sus propios referentes culturales, su propia retórica. Cada época ha buscado poéticas que hablen de sí, que den explicación de su sentir, que se hagan eco de su íntima constitución generacional, y es el caso que estos tiempos actuales llaman a una Caturla hasta hace muy poco olvidada, una Caturla no tanto historiadora como teórica, una teórica del arte de las épocas inciertas, muy afín a nuestra sensibilidad actual y concreta, y con mucho que aportar, precisamente, al discurso y al pensamiento de nuestra presente realidad. Hoy, ya no es tanto la Caturla de Zurbarán, sino la del arte de tiempos inciertos, la resurrección que reclama el mundo actual.

Aplicando el pensamiento de nuestra autora al estudio del presente, podemos concluir que esta reciente inversión en las preferencias referidas a la obra de Caturla habla, al igual que en su momento ocurrió con la variación histórica que hizo resucitar a Zurbarán del olvido, de un nuevo cambio de sensibilidad en nuestros días, a la vez que reafirma, una vez más, la imperiosa actualidad de sus estudios y, con ello, la idoneidad del tiempo presente para reforzar el trabajo en su necesaria recuperación.

En esa tarea, esta Tesis Doctoral, *María Luisa Caturla: vida y obra en épocas de incertidumbre*, participa con dos elementos: presentando la primera biografía intelectual dedicada a la autora y ofreciendo la recuperación de su obra, por primera vez puesta en relación y presentada en su conjunto. A estas contribuciones, desplegadas en los dos primeros tomos de la Tesis, se suma el trabajo del tercer volumen, donde se propone un recorrido visual que se complementa con los anteriores, dando como resultado, una tríada de documentos diferentes e interdependientes, que, en su adición, han permitido construir un panorama desde el cual acceder al conjunto de la vida de María Luisa Caturla. Podemos ahora retomar aquella pregunta planteada al inicio de esta Tesis: ¿cómo es posible que una mujer como ella, con un papel en la historia del arte en España tan preponderante, no sea un personaje mucho más conocido y estudiado, que no fuera entonces admitida como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San

Fernando y, todavía más, que siga sin encontrar hoy en día su merecido puesto en la Historia? Sin suficientes estudios centrados sobre su persona, tan apasionante como desconocida, y con su obra dispersa y perdida, su figura ha quedado relegada a un plano secundario. Sin embargo, en 2021, Caturla fue objeto de una importante Exposición centrada en su *Arte de épocas inciertas* y en la actualidad se proyectan otras esperadas exposiciones sobre ella, al tiempo que, cada vez más, nuevos investigadores se asoman a la vida y obra de esta pionera historiadora del arte en una época nuevamente incierta, la nuestra, que, por sus características, parece especialmente indicada para recuperar su labor.

Sobre la biografía de María Luisa Caturla se había afirmado que «a buen seguro daría importante pista sobre la adaptación de las élites culturales del país a la brutal dinámica del régimen franquista»<sup>1250</sup>, y si bien esto se puede mantener, la envergadura de lo que el estudio de su vida puede aportar va todavía más allá. Además de su cualidad de crónica, con una biografía que recorre la práctica totalidad del siglo XX, la vida de Caturla tiene, en sí misma, un valor fundamental para la reconstrucción de la historia de España en tanto que a ella contribuyó en gran medida desde su quehacer profesional.

Esta investigación ha conducido asimismo a algunos descubrimientos inéditos que se acumulan especialmente en los estudios sobre los ancestros y sobre la infancia y adolescencia de Caturla, dado que habían sido, visiblemente, los menos abordados por otras investigaciones hasta el momento. Resultó sorprendente que algunas de las conclusiones importantes de esta Tesis fueran realmente un hallazgo hasta ahora desconocido, en tanto que tienen que ver con cuestiones relevantes de la biografía de Caturla y que apuntan hacia el grado de olvido de su figura, como, por ejemplo, la existencia de un cuadro de Sorolla para el que la autora había posado, o, todavía más, el hecho de que hubiera tenido una hermana que se había desvanecido completamente de la memoria.

---

<sup>1250</sup> Julián Díaz Sánchez, «Mirar el pasado desde el presente. *Arte de épocas inciertas*», *op. cit.*, p. 116.

Esta Tesis Doctoral, *María Luisa Caturla: vida y obra en épocas de incertidumbre*, se suma a una iniciativa de recuperación de su figura que, desde hace algunos años, de forma espontánea, ha comenzado a florecer en diversos rincones de España y Europa. Constituye, así, un paso más en lo que consideramos, sin embargo, el inicio de una trayectoria que ha de continuar trazándose.

Falta todavía mucho por hacer y el trabajo aquí emprendido deja tareas pendientes, multitud de caminos, todavía, por recorrer. Uno de ellos sería la edición de las obras completas de María Luisa Caturla, otro, plantear la edición crítica de algunos de sus trabajos más relevantes. Asimismo, sería interesante que pudiera llevarse a cabo la traducción de algunos de sus trabajos, especialmente de su *Arte de épocas inciertas*, a otras lenguas. Nos consta que Paola Setaro estaba proyectando la traducción al italiano e, igualmente importante, sería proponer, al menos, la traducción de este texto al inglés, al francés, al alemán o al portugués. Asimismo, resulta urgente promover la edición de sus epistolarios, el de Sánchez Cantón, por supuesto, pero, sobre todo, el epistolario entre María Luisa Caturla y José Ortega y Gasset, sobre el que lleva trabajando desde hace tiempo Domingo Hernández Sánchez, y del que se conservan las cartas de ambos interlocutores.

El escenario es positivo y el interés renovado por su figura desde diversos frentes y perspectivas apoya la realización de estos proyectos. Si bien María Luisa Caturla había dedicado gran parte de su esfuerzo investigador a rescatar de la desmemoria histórica a autores injustamente dejados de lado por la crítica erudita y biempensante, esto no evitó a su propia persona derivar poco a poco, silenciosamente, hacia el olvido. El nuevo siglo parece, al fin, retomar el interés y aprecio por esta figura principal, sin la cual el complejo puzle de los estudios historiográficos —y la intelectualidad española en general— del siglo XX carecería de una pieza esencial.

## **CONCLUSIONS [ENG]**



The thesis that concludes here is both singular and multifaceted, and these conclusions reflect that reality. They can be read simultaneously as the Conclusions of this first volume, biographical, but also of the following one, where the author's works are presented. Moreover, they serve as the conclusions for the final volume, which is exclusively visual and full of relevant information. Nevertheless, their primary function is to serve as the conclusion to a doctoral thesis titled *María Luisa Caturla: vida y obra en épocas de incertidumbre (María Luisa Caturla: Life and Work in Times of Uncertainty)*.

Each volume has played its distinct yet complementary role, all working towards a shared goal: gaining a deeper understanding of María Luisa Caturla. She was a historian, theorist, cultural mediator, collector, lecturer, pioneer, worker, and a resilient woman. Our objective is to comprehend, to the best of our ability, her complex, tenacious, brilliant, and leading role that she ultimately embodied.

In addition to the connections established in the text itself between the first volume, *Biografía Intelectual (Intellectual Biography)*, the second, *Obras de María Luisa Caturla (Works of María Luisa Caturla)*, and the third, *Anexo visual y fotográfico (Visual and Photographic Annex)*, many more invisible, hidden links unite the parts of this Thesis. The result has been this work, which seen in hindsight, has a notable parallel with a quote found in one of her earliest known texts: “a set whose components coexist in close correspondence, in an equitable distribution”.<sup>1251</sup> Doing this we turn the reading into a sort of game in which the three volumes take turns with the attention of the reader who cannot but focus on only one at a time.

There is something in the constitution of the parts that unites the indeed separate tendencies. In addition to the common objective for which they work, the three volumes have a shared start where they introduce María

---

<sup>1251</sup> María Luisa Caturla, «Proyecciones de Picasso, Braque, Léger, Ozenfant, Gris», (*OMCL*, p. 47). Letter written by María Luisa Caturla for José Ortega y Gasset, c. 1920 (Archives JOG, Id. 1016, C-6/2).

Luisa Caturla at almost ninety years old. The beginning of the Introduction of this volume follows in chronological order the beginning of the Presentation of the second volume. The third volume is correlative, above all, to the first. The end of this volume has a continuation in the central corpus of the second and, finally, the end of all the volumes brings us, unavoidably, here, to a point which is—depending on how the reading has been woven—at the same time, a full stop and to be continued. Thus, this Doctoral Thesis has been conceived as an organic whole that can be read in different ways, following always a different order. In spite of this, the structure of the thesis is developed in a chronological and orderly fashion.

Throughout this doctoral research we have reached conclusions of different natures, which can be presented in three main groups: I) key moments in Caturla's life, II) main theoretical and historiographical contributions of Caturla's work and finally, III) general conclusions about Caturla's life and work in times of uncertainty. This division answers to the title of the thesis: life, work, times of uncertainty.



I) Just as the intellectual biography occupies the majority of our research, most of the conclusions also refer to the author's life, distinguishing, in this first large group, three blocks of conclusions: A) stretches of Caturla's life, B) discoveries about Caturla's life, and C) the bifocal, hybrid and borderline condition that runs through both the life and the work of the art historian.

A) This block groups together the keys that we have been able to find to face in a more orderly and methodological way the knowledge of a life as complex and long as María Luisa Caturla's. In this sense, we concluded that it is convenient to distinguish three stages in her life, which are related to the three surnames that our author bore during her life. The first stage corresponds to the period of childhood and was marked by the paternal surname, Levi; the second corresponds to the period of marriage and was marked by the surname Kocherthaler and in the third stage, the longest and that of greater maturity and independence, María Luisa adopted the maternal surname, Caturla.

It can be stated that the last of these periods corresponds to a sort of second navigation coinciding with her most professionalized stage, which can be divided, in turn, into three different moments. María Luisa Caturla gave priority to different tasks during these three distinguishable professional periods in her working life: the first, which runs from 1927 to 1940, would be the one especially dedicated to cultural mediation; the second, until 1945, to art theory; and the third, from 1945 to 1984, to art history.

Finally, the impact that certain traumatic events had on Caturla's life should be noted. Some of these moments separated the previously mentioned stages. Besides, they added a new division that separates the one characterized by the surname Kocherthaler into two sections. The first section, corresponding to her first youth, beginning with the marriage between Maria Luisa and Kuno Kocherthaler, in 1907, after the mourning for the death of her sister and that of Samuel Kocherthaler, in 1906. This period ends in 1919, with the death of the youngest son of the couple. The second, corresponding to her second youth, progresses from that year until her divorce in 1927. The first youth was especially dedicated to the formation of her own family, although María Luisa Caturla also carried out some of her first works related to the world of art. In her second youth, her role as a cultural mediator stands out.

Thus, we have seen that up to six phases can be distinguished in Caturla's life: the first, under the surname Levi (1888-1907), of childhood and adolescence; the second, her first youth (1907-1919), already as María Luisa Kocherthaler, dedicated especially to family life; the third, her second youth (1919-1927), also under the surname Kocherthaler, with a notable involvement in some of the most important cultural enterprises of the 1920s; and, finally, the three phases that are included within the professional life she developed already under her mother's surname: mediator (1927-1940), theorist (1940-1944) and historian (1945-1984).

B) Having thus clarified the sections of Caturla's life, we come to the second block of conclusions where the main discoveries made about Caturla's life are enunciated. They are put in relation to the implications they had on the different phases of the author's life.

1) The findings corresponding to the first phase, Maria Luisa Levi (1888-1907), can be organized around three points: a) Ancestry; b) Enterprises and c) Childhood.

a) Ancestry. In a research in which, for the first time, an attempt has been made to reconstruct Caturla's family tree by carrying out a study focused on her ancestors: i) the exact degree of kinship between Maria Luisa Caturla and Albert Einstein has been clarified; ii) it has been detected that some of the main characters in her biography belonged to her paternal family environment: the Julio and Kuno Kocherthaler brothers, Lina Kocherthaler or Ernst Kocherthaler—the latter may have been behind the motivations of the last of the changes of surnames operated within the family; iii) it has been highlighted why Maria Luisa Caturla was a German citizen, born in Spain. As a whole, the analysis of her ancestry made it possible, among other things, to clarify how the maternal and paternal mixture, German and Hispanic, Jewish and Catholic, makes it possible to understand from its roots the hybrid, cosmopolitan and mestizo characteristics of the art historian.

b) Enterprises. Reconstructing the business history of her father, Eduardo Levi Stein, in collaboration with Samuel Kocherthaler, we have been able to conclude that the figure of María Luisa Caturla cannot be sufficiently understood without understanding the socioeconomic context from which she emerged. This study highlighted i) that the growth of the companies was extraordinarily fast, fruitful and diversified; ii) that the business network became one of the most important in the energy sector, with lucrative activities related to mining and other services and industries, among which the arms industry stood out; iii) that Eduardo Levi Stein found on Spanish soil an ideal place for the development of his companies which resulted in important decisions that marked Caturla's life—such as the family leaving Barcelona early on to go and live in Madrid, from where the business empire was better managed—; iv) that thanks to the profits of the companies, Caturla grew up in a very wealthy family—resulting in a life of privilege that allowed the future author to devote her time to the study of art, reading, personal training and financing both charitable and cultural

projects—; v) that to the economic and patrimonial inheritance, an immaterial, social, relational and cultural one was added—which also allowed us to understand that Maria Luisa Caturla was, from very early on, related to characters of the economic, political, social and aristocratic oligarchy—; vi) that the fortune derived from the business empire created by her father and Samuel Kocherthaler allowed Caturla, although lacking nobility titles, to become part of and stand out in a very select cultural and economic elite. This together with her charisma, her intelligence and her work always focused on art, ended up making her one of the most influential women of the twentieth century in Spain.

c) Childhood. The research on María Luisa Caturla's childhood and adolescence revealed that it was as privileged as it was tragic, that is to say, that along with the luxurious context that facilitated the development of her full potential, her life was also marked by loss. Some of the unpublished findings about this era were: i) the circumstances of the death of her father, Eduardo Levi Stein, on one of his business trips, due to the derailment of a train in 1900; ii) the causal relationship between the death of Caturla's father and the arrival in Spain of Kuno Kocherthaler, the younger brother of the man who had been Eduardo Levi Stein's right-hand man in the business network; iii) the existence of a sister of María Luisa Caturla, until now unknown and completely erased from memory; iv) the existence of a painting by Sorolla for which María Luisa Caturla would have posed as a model.

2) In regard to the findings corresponding to Maria Luisa Kocherthaler's early youth (1907-1919), we have been able to conclude, i) that Maria Luisa's marriage to her cousin, Kuno Kocherthaler, was motivated by the fact that, after the death of her father, Kuno, together with his brother Julio, became the main heir to the business empire; ii) that María Luisa and Kuno had, during this period, three children, to which the twins should be added later, making a total of five, which contrasts with the information in most of the records, where only four children appear; iii) that the reason for this circumstance is due to the premature death of the third one, Juanito, whose existence is attested by two of the photographs in the

*Visual and photographic Annex*, and that, unlike what happened with Margarita—Caturla's sister—he did remain in the family's memory; iv) that the family fortune allowed a comfortable life even during the development of the First World War; v) that María Luisa Caturla participated in the “Taller Central de Encaje” (The Central Lace Workshop), as secretary, carrying out tasks of artistic direction and making an important contribution to the history of textile art in Spain thanks to one of her discoveries; vi) that frequent trips to the Kocherthaler family villa in Biarritz increased Caturla's closeness to her father's family; vii) that, as a result of these trips, the couple's first-born son, Julio, was born in France; viii) that, in general, these were years of prosperity and new beginnings, during which time María Luisa Caturla was part of some of the most notable cultural groups and projects of the time, such as the Ateneo de Madrid or the Wagnerian Association of Madrid.

3) Corresponding to Maria Luisa Kocherthaler's second youth (1919-1927), we have been able to clarify: i) that on January 15, 1919, her third son, Juanito, died of tuberculosis when he was only two years and two months old, which had a profound destabilizing effect within the family, leading to a personal and marital crisis that was behind the subsequent divorce; ii) that coinciding with Juanito's death, the figure of Ortega y Gasset became an increasingly important figure in Caturla's life; iii) that the very large and extensive correspondence between Ortega y Gasset and Caturla, which would not end until the philosopher's death in 1955, preserves as the first dated letter, one from 1919, which revolves around the grief for the loss of Juanito; iv) that in relation to her friendship with Ortega y Gasset, Caturla carried out some of the most important undertakings of this period; v) that both shared the same nucleus of friends, which his detractors have referred to as “Ortega's duchesses”, but also made up of the most exquisite intellectuals of the time; vi) that their destinies were closely linked from then on, although the 1920s represented the moment of greatest effervescence in their relationship; vii) that Juanito's death, which was a very hard event for Caturla, did not prevent her from continuing to engage in intellectual tasks; viii) that Caturla was part of the strongest and most active

nucleus of the “Sociedad de Cursos y Conferencias” (Society of Courses and Conferences), together with the Duchesses of Dúrcal and Arión, the Countesses of Yebes, Cuevas de Vera and María de Maztu; ix) that Caturla was behind Einstein's historic visit to Madrid, acting not only as hostess, but also as mediator for its organization; x) that shortly after Juanito's death, on September 4, 1920, the twins were born, whom Caturla affectionately referred to as “los gemelitos”, Guido and Eduardo; xi) that according to various sources and testimonies, Ortega y Gasset would have been the biological father of these twins, although in our research we have not found any document that attests to this; xii) that both Kuno and María Luisa Kocherthaler became, in this period more than in any other, frequent characters in the “Ecos de Sociedad” (Echoes of Society) of various media of the Madrid press; xiii) that the Kocherthaler Palace was built according to the family's taste and was specially designed to house their important art collection; xiv) that the Kocherthaler Collection, although it had a family dimension, also had its own identity in each family nucleus; xv) that the impressive collection of paintings by Flemish, Dutch, German, Italian and Spanish painters was varied and eclectic in both subject matter and preferred periods, including works of Gothic, Renaissance, Baroque and contemporary art; xvi) that in addition to works by Joos van Cleve, Hans Memling, Pinturicchio, Gerard David, Miguel Ximénez, Jan Gossaert, Stefan Lochner, Granacci, el Greco, Van Gogh, Courbet or Seurat, the couple may also have owned a Rubens that had not been mentioned so far in any other study of the collection; xvii) that—either because some of the paintings came to the collection through María Luisa Caturla's mediation or because the tastes and interests of the author may have been influenced by the continuous contact with the works that were part of it—the study on the Kocherthaler collection brought us closer to the knowledge of the personality and taste of the art historian; xviii) that, like her collection, her library—one of the most important in Spain as far as artistic bibliography is concerned—is revealed as a privileged means for the knowledge of the author's thought, taste, training and theoretical inspirations; xix) that María Luisa Caturla's importance during this period in terms of cultural mediation

was of the first order, being fundamental for the birth and development of the Society of Courses and Conferences and Ortega y Gasset's "Revista de Occidente"; xx) that even before María Luisa began to publish, still under the surname Kocherthaler, conquered the masculinized art world and was considered an equal by historians and intellectuals of the stature of Obermaier, Frobenius, Meier-Graefe, Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors and Spengler.

4) Regarding the following phase, already under the surname Caturla, marked by cultural mediation (1927-1939), we have reached the following conclusions: i) that it was because of the divorce that Caturla made the decision to take her maternal surname; ii) that the divorce also marked, on a deeper level, the beginning of a new stage, leading to a major change in the author's living conditions and forcing Caturla to rebuild her life; iii) that after the sale of the Kocherthaler mansion and the bulk of the art collection there was a change in her social status that coincided with a change in her appearances in the press, from "Echoes of Society" to other art-related news; iv) that the new situation, unfavorable in many ways, nevertheless served as an impetus to Caturla's professionalization; v) that this period can be considered as a time of transit that links the previous stages of training—more focused on the social and family spheres than professional and especially dedicated to mediation—and the following ones, highlighting the perfect coherence that existed between her past and her public figure; vi) that the interests of our protagonist—which at this stage were already clear and patent and which Caturla had shown, in fact, since her youth—began, from that moment on, to be developed in an increasingly autonomous career; vii) that María Luisa Caturla continues to work intensely during this stage in mediations for the Society of Courses and Conferences; viii) that Caturla's participation in the organization of the exhibition on the occasion of the Centennial of Goya's death, held in Buenos Aires, was the author's first major contribution related to this type of cultural activities; ix) that the Exhibition of Spanish Artists Resident in Paris—that was one of the most important contributions to the institutionalization and diffusion of avant-garde art in Spain—was born in the gatherings organized by Caturla at her

home and it constituted the starting point of our author's theoretical project and her most important work in this regard, *Art of Uncertain Times*; x) that the series of lectures called “Arte Autónomo” (Autonomous Art) given by Caturla at the “Residencia de Señoritas” (Ladies Residence)—whose content we have not located—can be put in connection with one of the author's unpublished texts, “Proyecciones de Picasso, Braque, Léger, Ozenfant, Gris”, which can be consulted in the second volume, *Works of María Luisa Caturla*; xi) that the arrival of the Civil War in Spain, after Caturla had already acquired Spanish nationality, meant the author's departure first to Venice and, shortly afterwards, to Switzerland; xii) that her first article, published in 1937, was one of the fruits of her stay in Venice during those first moments of the Civil War.

5) Regarding Caturla's second professional phase, in which the author develops her theoretical work (1940-1944), we can highlight the following: i) that María Luisa Caturla returned to Spain as soon as the Civil War ended and settled in her apartment in Fortuny Street, in Madrid, where she would live until the end of her life; ii) that Guido, one of the twins, died in 1939, due to an illness contracted in the trenches of the national side; iii) that after this traumatic event María Luisa Caturla began to publish; iv) that Caturla's first publication in Spain appeared very late—when she was more than fifty years old—and from then on, she continued to publish continuously until her death in 1984; v) that the author managed to remain, in various senses, ubiquitous and versatile, moving between geographical, political and symbolic borders; vi) that Caturla collaborated as an author in the birth of many of the most important art magazines in Spain; vii) that, although this period represents a very short interval at a chronological level, some of the author's most important contributions were accumulated in it and, in 1944, she published *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco* and in two different publishers, Revista de Occidente and Arbor, *Arte de épocas inciertas*<sup>1252</sup>; viii) that, with these contributions, this period is

---

<sup>1252</sup> Hereafter we use the translated titles: *The Veronica. Life of a theme and its transfiguration by El Greco* and *Art in Uncertain Times*.

constituted as one of transhistorical orientation—with one focus on the past and the other directed towards contemporary art—the result of which allows us to speak of the most theoretical period of the author.

6) Finally, regarding the third professional phase, which Caturla devoted mainly to art historiography (1945-1984), we can conclude: i) that the moment when Caturla began to write about Zurbarán marks a before and after in her career; ii) that she was the first woman to hold a position of scientific responsibility in the Prado Museum; iii) that, in 1955, Caturla was chosen, for the first time, as a candidate to join the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando and that, after a long dispute, her rival, the archaeologist Joaquín Navascués, was chosen mainly for two reasons: because of quarrels between supporters of both candidates and because “the Academy did not want women”; iv) that, in the summer of 1978, Caturla was elected, for the second time, as a candidate for the Academy of Fine Arts and, again, the male candidate, Eugenio Montes Domínguez, was preferred; v) that to make up for this wrong, in 1979, Caturla was appointed Honorary Academician of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, but this appointment does not make her, contrary to what has often been stated, the first woman to enter this Academy, since it would have to wait for the appointment of Teresa Braganza, in 1994; vi) that with the arrival of the Transition she was awarded some of the most important recognitions she received during her lifetime, such as the “Lazo de Dama de Isabel la Católica” or the “Gran Cruz de Alfonso X el Sabio”, which were added to the list of other merits accumulated during the years of dictatorship; vii) that during this period, especially dedicated to the history of classical art, María Luisa Caturla, in addition to publishing frequently, stood out as an important international lecturer, who lectured in France, Portugal, the United States and Sweden and even gave the famous “Series of Mathews Lectures” at Columbia University; viii) that, together with these activities, her collaboration in the exhibitions dedicated to Zurbarán also stood out: the one held in 1953 in Granada and the one held in Madrid in 1964, on the occasion of the centenary of the painter's death, which could be commemorated, in fact, thanks to the discovery made by Caturla, since it

was her who discovered the date of his death; ix) that, despite the fact that, in 1978, Caturla finally announced the publication of her Zurbarán, which she even gave to a publisher for the first printing proofs, the author was unable to see her monograph published during her lifetime.

C) To end this first large group of biographical conclusions—and almost as a transition between this and the second large group, more theoretical—we present this last block, which focuses on the bifocal, hybrid and borderline condition that crosses both the life and the work of the art historian.

Throughout her life, we have detected a clear tendency in the author to inhabit the borderline, to place herself always on the frontier between different spheres. In this regard, for example, we can highlight from her childhood: on the one hand, the hybridization between her Jewish and Christian roots and, on the other hand, her German and Spanish roots. Shortly afterwards, during the following stage, these balances were joined by other more personal ones. Thus, from very early on, she inaugurated the ever-proportionate tension between a taste for ancient art, Gothic, for example, and contemporary art. This bipartition, always present in at least two poles of interest, can be traced throughout her life. Later, the focus of attention will turn slightly towards avant-garde art and the art of the Spanish Golden Age. At one point, her affinity for the Real Sitio del Buen Retiro and the Bauhaus; for Yáñez and Christen Købke; coexists, just like her interest in historiography and in philosophy. On the one hand, she honed a special care for biographing, which depends on precise data and archival evidence. On the other hand, she showed a deep interest in art theory, developing much broader and general lines that allowed the author to navigate and connect very distant eras in time. This taste for the limit and her bifocal interest can be observed in her methodology and areas of research.

Similarly, we have been able to detect this same tendency also in the more biographical and personal sphere of the author. She collaborates, at the same time, with the “Sociedad de Amigos del Arte” (Society of Friends of Art) or with the “Sociedad de Artistas Ibéricos” (Society of Iberian Artists),

alternates with the catholic ladies of the Unión de Damas (Ladies' Union) and, at the same time, also with artists of the European avant-garde such as Marie Laurencin, Otto von Wätjen, the Delaunay couple or Kate Steinitz. She was in contact with the intellectual elites of science, the arts, philosophy and history: with María de Maeztu, Ocampo, the Weyls, Pardo Bazán, Obermaier, Frobenius, Meier-Graefe, Spengler, Millares, Wölfflin, Elías Tormo, Einstein, Ortega y Gasset, Cossío, Beruete, Zuloaga, Cánovas del Castillo, with Carl Justi or Becker, but also with the aristocratic elites, with the Duchesses of Andría, Dato, Campo Alange and the Countesses of Bulnes, Cuevas de Vera and Yebes, and even maintained a good relationship with Spanish royalty. Likewise, we have been able to conclude that this relational balance is at the base of her effective task as cultural mediator, which is concentrated, especially, during the first half of the 20th century.

Finally, this eclectic character can also be seen in the wide range of activities she carried out in the artistic-cultural field. In fact, María Luisa Caturla translated, theorized, organized exhibitions, gave lectures and collaborated in the birth of magazines from different positions: sometimes as an author, sometimes negotiating with printers, but above all as an intermediary between those responsible for the various publishing media and other interlocutors, especially in the international environment. As a result of all these dynamics, present in practically all the dimensions and stages of her life, her function as an author was also two-faced: historical and theoretical, erudite and innovative, perfectly in tune with the times and, at the same time, groundbreaking; with a focus on the tradition and art of the Golden Age and another on the avant-garde and new art, resulting in an eclectic and highly original work.



II) We thus reach the second large group of conclusions, where we present the main theoretical and historiographical contributions of Caturla's work. At this level, we have reached several conclusions regarding: A) the method, B) the originality and C) the main conceptual contributions with which the author collaborated to the development of art history in Spain.

A) In the first place, we detect that her work highlights the deployment of a personal and original art-historical methodological system. It is characterized by the existence of an interesting harmony between the method and the object of study. Caturla developed a method based on observation, reflection, verification, writing, revision and updating. The result is a work whose careful writing allowed the author to ensure that the profusion of ideas—which she strings together at a high level of complexity and erudition—does not prevent her from making the common thread and the flow of the argument abundantly clear, even for readers who are not experts in art.

Her meticulousness and perfectionism can be seen in all phases of her work: in her tireless examination of the results, in her perseverance in faithfully transcribing the documents, in her “field work” and in her decision to speak only of works she knew firsthand, in the writing and even in the search for the best place and time for the publication of her work. Likewise, we have concluded that her method underlies the idea that art history cannot be considered an exact science. In this sense—especially in its most theoretical phase—the essayistic method resulted for Caturla as the best possibility to undertake a complex, if not impossible, project. This is an attempt to place herself within the time when history was made, which involves making an effort to erase, through multiple and tireless attempts, the aspects of history that distort the experience of past eras. On the other hand, in the second stage of her work—more focused on historiography and much more classical studies, based on data and documentary evidence—Caturla does not confine herself to an irrefutable vision of history as a science either, and prefers to refer to the “poetry of the archives”, always leaving a place for interpretation.

B) Secondly, we can conclude that the new historiographic perspective wielded by María Luisa Caturla runs through all her works, but especially her *Art in Uncertain Times*, where Caturla approaches art history from the prism of incertitude, something totally new, unprecedented in Spanish art historiography. In a special way, during her more theoretical period, the author works the history of art as an articulated whole, where each process

is treated in its intimate interrelation with its past and its future, giving rise to transversal studies in which artistic forms are related to the historical moment from which they emerge. The result is a contribution, in every sense, out of the ordinary: the content, the method, the sources she draws from and condenses from an original perspective, the courage and daring involved in embarking on this project at the time she did it, but also the informed and careful prose, full of examples from all periods and places in the world, in an enviable aesthetic, temporal and geographic openness. Caturla interweaves very distant epochs and, in a delicate play of symmetries and leaps in time, she makes a temporal back-and-forth flow with great precision and dynamism: from Minoan or Cretan art, pre-Hellenic civilization, flamboyant or late Gothic art, Mannerism, the end of the Renaissance, Romanticism or the historical avant-garde of the first third of the 20th century to the rigid and overhuman art of the moment in which she publishes her work. An important part of her analysis is based on a comparative study of the traits of uncertainty found in European, Middle Eastern and Far Eastern art. The breadth of her approach can also be seen in the nature of the objects on which she bases her studies, coming from painting, sculpture, architecture, poetry, literature, dance, photography or opera, but also from fashion, everyday objects or industrial arts. Through a myriad of eclectic examples, the author sheds light on angles different from the usual ones with which she tries to establish a new understanding of the history of human beings and their culture.

In addition to the method, ambition, procedure, and the very diverse origin of the objects of study with which Caturla gives birth to her thought, another of the conditions of the author's originality comes from the breadth of the sources, whose very personal mixture has resulted in one of the most special texts of our time, such as *Art in Uncertain Times*. In her early works, Caturla brings together a vast selection of innovative thoughts that were being developed at that time in Europe. Thanks to her polyglotism and cosmopolitanism, the art historian was able to integrate and turn them into innovative inspiration for her thinking. In her theoretical work she thus condenses ideas that come from the Vienna school, that of the *Einführung*

and the *Kunstwollen*, from Worringer, Riegl, Dvořák and Wölfflin, but also from Spengler, whose comparative morphology of cultures underlies the works of our author. To these could be added Klages, Sánchez Cantón, Franz Roh, Weisbach, Huizinga, Gombrich, Henri Focillon, Pevsner, Pinder, Enrique Lafuente and, in a special way, also Ortega y Gasset. Ortega y Gasset's scheme of crises and his theory of generations are at the roots of Caturla's thought, and it can be said that, as a whole, the works of her most theoretical period were to *En torno a Galileo (Man and Crisis)* what *La deshumanización del arte (The Dehumanization of Art)* had been to *El tema de nuestro tiempo (The Modern Theme)* some time before: the attempt to apply Ortega y Gasset's philosophical theories to the specific subject of art. At the same time, Caturla's proposal was also a response to what was raised in *The Modern Theme*: the need to carry out a genealogy of culture, a project that, nourished by the hybrid historiographic configuration of our protagonist, Caturla was able to carry out with great brilliance.

This doctoral thesis investigated not only the important influence of Ortega y Gasset on Caturla, but also the inverse influence, raising the possibility that some of the author's unpublished texts could have been a precedent or influence of *The Dehumanization of Art*. Reaching the conclusion that, in general, the importance of Caturla's influence on Ortega y Gasset's aesthetic thought should be taken into account, not only in his early production, but also in that of the 1950s. Likewise, the reception of Caturla's thought was an inspiration for some texts by other authors, such as *Ataraxia y desasosiego en el arte (Ataraxia and Disquiet in Art)*, by Juan Antonio Gaya Nuño, or *De Altamira a Hollywood. Metamorfosis del Arte (From Altamira to Hollywood. Metamorphosis of Art)*, by María Laffitte y Pérez del Pulgar.

C) To close this group of conclusions on the main theoretical and historiographical contributions of her work, it should be noted that Caturla was the first to formulate certain concepts that had an important incidence later on. For example, the idea of “complacency in equivocation”, is the key for Caturla to penetrate the disconcerting being of art in the early twentieth century. This ended up becoming a very accepted and widespread idea,

especially in relation to surrealism. Likewise, the categories of “divergent perspectives” and “overhumanization of art” were original contributions of the author. She incurred a reformulation of the idea, already present in the Greek world, that new art is like “a son to whom being has been given, but who exists on his own without the one who put him in the world knowing well what he thinks or where he is going”<sup>1253</sup>.

From the moment in 1945 in which she published her first article on Zurbarán, the painter became in a very intense way her center of attention, almost her mission. Caturla abandoned certain channels marked in a privileged way in *The Veronica. Life of a theme and its transfiguration by El Greco* and *Art in Uncertain Times* to enter, from then on, in a different, more classical way of dealing with the history of art. Also, during her more purely historiographic period—in which Caturla is much more concerned with concrete documentary data—the author contributes original and novel results. In this sense, her theory of concentric circles to classify Zurbarán's work stands out, in addition, of course, to her numerous and remarkable attributions of paintings whose authorship was until then erroneous or unknown, and the very long list of unpublished data on the biography of a wide range of painters.

In relation to this list, one of the conclusions we have reached is that—although her work on Zurbarán may be considered the most accredited among those of this last period—her studies on other authors, such as Velázquez, Mazo, Paret, Pedro de Arce, Manuel Pereira, Andrés López Polanco, Yáñez, Juan de Zurbarán, Vicencio Carducho or Bartolomé de Cárdenas and, especially, Antonio de Puga, were also very relevant. In general, the group of painters on whom she worked had two major elements in common: their belonging to the Spanish Golden Age and, above all, not being part of the circle of the most famous figures. Caturla always showed a preference for working on little-known authors, on “the second-best”, those who were not among the favorites of the critics and who, in general, had

---

<sup>1253</sup> María Luisa Caturla, «Proyecciones de Picasso, Braque, Léger, Ozenfant, Gris», *op. cit.*, (OMLC, p. 48)

been left out of the spotlight of history and academia. This, together with the trend of the previous period, leads us to consider this author as a theorist and historian of forgotten art.



III) Finally, in relation to the group of general conclusions about Caturla's life and work in times of uncertainty, we have been able to clarify that this author—thanks to her eclectic condition, always on the borderline—is a versatile character capable of offering a response to very diverse, almost opposite, aesthetic sensibilities over time. In this sense, we highlight two circumstances: A) María Luisa Caturla found how to adapt to the changes of her time and, B) with the new changes of the present, her work has revealed itself with the same capacity.

A) In this sense, it can be affirmed that the change of direction that took place in her work around 1945 was the result of a strategy of adaptation to the new time, in a double sense. On the one hand, it has been proven that the reception of the more theoretical part of her work was not as positive as could have been expected, neither by the public nor by the academy, and we have also found that the turn towards Zurbarán was a decision well adapted to the traditionalist taste of the Spanish cultural panorama of the time. The silence and indifference with which her more theoretical work was received with made Caturla think that “being a woman, and without support or power of any kind”,<sup>1254</sup> any effort would be useless. Despite this, Caturla did not give up and quickly turned to her new object of study, which was much more convenient to the hegemonic cultural policies of Franco's regime. Caturla proved, however, not to be a faithful follower of the aesthetic directions imposed by the Dictatorship on several occasions, with her *Art in Uncertain Times*, exceptionally, but also in her later preference for those marginal, obscure or ignored themes, authors and problems that had historically been left out of the spotlight.

---

<sup>1254</sup> Letter written by María Luisa Caturla for Francisco Javier Sánchez Cantón, Museo de Pontevedra, 24/07/1945, (S.C., 104-4). In the original letter, the word “power” is underlined.

On the other hand, although this first, more superficial explanation is true, we can affirm that, there is another, which corresponds much more profoundly to Caturla's way of understanding reality, art history and the historian's mission. In this sense, it can be concluded that María Luisa Caturla abandoned the new art to focus on Zurbarán's because she was able to perceive a change in the aesthetic sensibility that required, consequently, adaptation on the part of the theoreticians and historians whose work aspired to keep up with the times. In this Doctoral Thesis we have reconstructed the conceptual map that Caturla was designing at various times throughout her work and that allows us to locate three changes in artistic sensibility that were happening in line with the history of Europe and, especially, of Spain. These, in turn, make it possible to explain the new direction taken in her work after 1945.

The first change of sensibilities that Caturla witnessed, and on which she based the study of her *Art in Uncertain Times*, was the one that gave rise to avant-garde art. An autonomous and uncertain art, fleeing from stability, evasive of organic forms and complacent in equivocation, which emerged in a period that, after the publication of Ortega y Gasset's homonymous work, could be understood as that of the “dehumanization” of art. The second change, for which María Luisa Caturla introduced the category of “overhumanization”, corresponded to the moment when some of the characteristics of the previous, dehumanized art were taken to the extreme. During this period, the previously forgotten figure of Zurbarán gained special fame and renown, whose unmovable and perennial work, almost always shunning the gustatory aspect of life and in which it was common to find great magnitudes forged, possessed to a great degree the qualities longed for by the new sensibility. Finally, this period of “overhumanization” was soon followed by another, characterized by “rehumanization”—posterior, although similar to the one that appeared in the mid-twenties after the Orteguian classic—, in which the harsh nature of the previous art was softened and diluted, giving way to a renewed desire for the representation of the most human qualities. A time arose that placed old age or faces at the center of attention, and where the union of opposing

qualities such as tenderness and firmness was sought. In this new context, as opposed to the Zurbarán of youth and maturity, more monumental, the Zurbarán of old age took on a new value, that of the *pears* of Bilbao or the *apples* of the Unzá del Valle collection, in which soft forms appeared, which were seen as a miracle in the time of rehumanization. It is in this context that we situate Caturla's new orientation towards Zurbarán, but also towards Antonio de Puga, and so many other works that the author wrote in the years that followed her more theoretical project.

B) This same approach also explains why, during Caturla's lifetime, the part of her work devoted to Zurbarán prevailed over her theoretical work, while nowadays the trend is the opposite and *Art in Uncertain Times* has become the focus of attention of new research on her oeuvre.

Caturla argued that every change in art-historical sensibility would have corresponded to “a resurrection in the domain of art”.<sup>1255</sup> She was referring then to the changes in the artistic sensibility that had taken place around 1945 and to which corresponded, magnificently, the figure of Zurbarán, to whom she devoted herself since then. But, beyond that, the present also claims its own cultural references, its own rhetoric. Each era has sought poetics that speak of itself, that explain its feelings, that echo its intimate generational composition. In this line of thought, present times call for a writer like Caturla—until very recently forgotten—not so much a historian as a theorist, an art theorist of uncertain times, very close to our current and concrete sensibility. She has much to contribute, precisely, to the discourse and thought of our present reality. Today, she is not so much Zurbarán's Caturla, but rather that of the art of uncertain times, the resurrection demanded by the world of today.

We can apply the thinking of our author to the study of the present. If we do this we can conclude that this recent shift in the preferences referred to Caturla's work speaks—as it did at the time with the historical variation that made Zurbarán rise from oblivion—of a new change of sensitivity in

---

<sup>1255</sup> María Luisa Caturla, *Bodas y obras juveniles de Zurbarán*, *op. cit.*, p. 8 (OMLC, p. 366).

our days. This reaffirms, once again, the imperious relevance of her studies and, thus, the suitability of the present time to strengthen research efforts in the necessary recovery of her figure.

In this task, this Doctoral Thesis, *María Luisa Caturla: life and work in times of uncertainty*, participates with two elements: presenting the first intellectual biography dedicated to the author and offering the recovery of her work, put in relation and presented as a whole for the first time. To these contributions, deployed in the first two volumes of the Thesis, we add the work of the third volume, where we propose a visual tour that complements the previous ones. This results in a triad of different and interdependent documents, which, in their addition, have allowed us to build a panorama from which to access the whole of María Luisa Caturla's life. Thus we can return to the question posed at the beginning of this thesis: how is it possible that a woman like her, with such a preponderant role in the history of art in Spain, is not a much better known and studied character? That she was not then admitted as a member of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando? and, even more importantly, how is it possible that she still has not found her deserved place in history today? Without enough studies focused on her person, as fascinating as unknown, and with her work dispersed and lost, her figure has been relegated to a secondary level. However, in 2021, Caturla was the subject of an important exhibition focused on her Art of uncertain times, and other long-awaited exhibitions on her are currently being planned. New researchers are looking into the life and work of this pioneering art historian in a new uncertain era, ours, which, due to its characteristics, seems particularly suitable for recovering her work.

It has been said about María Luisa Caturla's biography that “it would surely provide important clues about the adaptation of the country's cultural elites to the brutal dynamics of Franco's regime”.<sup>1256</sup> While this can be maintained, the scope of what the study of her life can contribute goes even further. In addition to its quality as a chronicle, with a biography that covers

---

<sup>1256</sup> Julián Díaz Sánchez, «Mirar el pasado desde el presente. *Arte de épocas inciertas*», *op. cit.*, p. 116.

practically the entire 20th century, Caturla's life has, in itself, a fundamental value for the reconstruction of the history of Spain insofar as she contributed to it to a great extent through her professional work.

This research has also led to some unpublished discoveries that accumulate especially in the studies on the ancestors and on Caturla's childhood and adolescence, given that they had been, visibly, the least addressed by other research so far. It was surprising that some of the important conclusions of this Thesis were really a previously unknown finding, since they have to do with relevant issues of Caturla's biography and point to the degree of oblivion of her figure. For example, the existence of a painting by Sorolla for which the author had posed, or, even more, the fact that she had had a sister who had completely faded from memory.

This Doctoral Thesis, *María Luisa Caturla: life and work in times of uncertainty*, joins an initiative of recovery of her figure that, in recent years, spontaneously, has begun to flourish in various corners of Spain and Europe. It is thus one more step in what we consider, however, the beginning of a path that must continue to be traced.

There is still much to be done and the work undertaken here leaves pending tasks, a multitude of roads still to be traveled. One of them would be the edition of the complete works of María Luisa Caturla, another would be the critical edition of some of her most relevant works. It would also be interesting if some of her works, especially her *Art in Uncertain Times*, could be translated into other languages. We know that Paola Setaro was planning the translation into Italian, and it would be equally important to propose the translation of this text into English, French, German or Portuguese. Likewise, it is urgent to promote the publication of her epistolaries, that of Sánchez Cantón, of course, but, above all, the epistolary between María Luisa Caturla and José Ortega y Gasset, on which Domingo Hernández Sánchez has been working for some time now, and of which the letters of both interlocutors are preserved.

The scenario is positive and the renewed interest in her figure from different fronts and perspectives supports the realization of these projects. Although María Luisa Caturla had dedicated a large part of her research

effort to rescue from historical oblivion authors unjustly left aside by erudite and bi-minded critics, this did not prevent her own person from drifting little by little, silently, into oblivion. The new century seems, at last, to resume the interest and appreciation for this main figure. Without her, the complex puzzle of historiographical studies—and Spanish intellectuality in general—of the 20th century would lack an essential piece.

## **CONCLUSIONS [FR]**



La Thèse qui s'achève ici est à la fois unique et multiple, tout comme le sont ces Conclusions. Elles peuvent être considérées simultanément comme celles de ce premier tome, à caractère biographique, mais aussi du suivant, dédié à la présentation des œuvres de l'auteure, et enfin du dernier, qui se veut exclusivement visuel, mais néanmoins riche en informations importantes. Avant tout, elles signent la conclusion d'une Thèse Doctorale intitulée *María Luisa Caturla: vida y obra en épocas de incertidumbre* (*María Luisa Caturla : vie et œuvre en temps d'incertitude*), marquant la clôture de ce premier volume ainsi que des suivants. Tous ces volumes ont accompli des fonctions singulières mais complémentaires, et ont œuvré ensemble en poursuivant un même objectif : mieux connaître la personne de María Luisa Caturla, historienne, théoricienne, médiatrice culturelle, collectionneuse, conférencière, pionnière, travailleuse et résiliente. Ils ont cherché, dans la mesure du possible, à retracer son parcours depuis ses débuts, mettant en lumière tant ses réussites que ses zones d'ombre, pour saisir toute la complexité, la ténacité, la brillance et l'importance de cette auteure.

Outre les liens établis dans le texte lui-même entre le premier volume, *Biographie intellectuelle*, le deuxième, *Œuvres de María Luisa Caturla*, et le troisième, *Annexe visuelle et photographique*, de nombreux autres liens invisibles et cachés unissent les parties de cette Thèse. Arrivés à la fin de ce travail nous souhaiterions pouvoir le comparer à cet « ensemble dont les composants coexistent en étroite correspondance, dans une répartition équitable qui assure l'équilibre total »<sup>1257</sup>, auquel María Luisa Caturla faisait référence dans l'un de ses premiers textes connus, transformant la lecture en une sorte de jeu dans lequel les trois volumes se relaient pour attirer l'attention des yeux, qui ne peuvent se fixer que sur l'un d'entre eux à la fois.

Il y a des particularités dans la constitution des parties qui unit les tendances initialement séparées. En plus de leur objectif commun, les trois tomes partagent le fait, par exemple, de débiter par la fin, avec une María

---

<sup>1257</sup> María Luisa Caturla, «Proyecciones de Picasso, Braque, Léger, Ozenfant, Gris» (*OMLC*, p. 47), pages manuscrites de María Luisa Caturla envoyées à José Ortega y Gasset, vers 1920 (Archives JOG, Id. 1016, C-6/2).

Luisa Caturla presque nonagénaire. Le début de l'Introduction de ce tome se poursuit chronologiquement au début de la Présentation du deuxième. Le troisième tome est surtout corrélé au premier. La fin de ce tome a une suite dans le corpus central du deuxième et enfin, la conclusion de tous les tomes nous ramène inévitablement ici, à ce point qui est —dépendant de la façon dont chaque lecture s'est tissée— à la fois un point-virgule et un point final. Cette Thèse Doctorale a ainsi été conçue comme un tout organique qui peut être lu de différentes manières, en suivant un ordre toujours changeant. Malgré cela et bien que les trois tomes soient étroitement imbriqués, la structure de la Thèse se développe de manière chronologique et ordonnée. Presque parallèlement à cette même structure, ces Conclusions avancent également.

Tout au long de cette recherche doctorale, nous sommes parvenus à des conclusions de diverses natures, qui peuvent être présentées en trois grands groupes : I) les moments clés de la vie de Caturla, II) les principales contributions théoriques et historiographiques de l'œuvre de Caturla et, enfin, III) les conclusions générales sur la vie et l'œuvre de Caturla en période d'incertitude. Cette division correspond au titre de la Thèse : vie, œuvre, temps d'incertitude.



I) De même que la biographie intellectuelle occupe l'essentiel de notre recherche, la plupart des conclusions se réfèrent également à la vie de l'auteure, en distinguant, dans ce premier grand groupe, trois blocs de conclusions : A) les sections de la vie de Caturla, B) les découvertes sur la vie de Caturla et C) la condition bifocale, hybride et limite qui traverse à la fois la vie et l'œuvre de l'historienne de l'art.

A) Ce bloc regroupe les clés que nous avons pu trouver pour aborder de manière plus ordonnée et méthodologique la connaissance d'une vie aussi complexe et longue que celle de María Luisa Caturla. En ce sens, nous sommes parvenus à la conclusion qu'il convient de distinguer trois étapes dans sa biographie, qui sont liées aux trois noms de famille que notre auteure a portés au cours de sa vie. La première étape correspond à la période de son enfance et est marquée par le nom de famille paternel, Levi ; la deuxième

correspond à la période de son mariage et est marquée par le nom de famille Kocherthaler ; et la troisième étape, la plus longue, correspond à la période de maturité et de plus d'indépendance où María Luisa a adopté le nom de famille maternel, Caturla.

On peut affirmer que cette dernière période correspond à une sorte de seconde navigation coïncidant avec sa phase la plus professionnalisée. Cette grande période peut être divisée à son tour en trois moments différents dans lesquels se distingue respectivement la prépondérance de l'une des trois facettes que María Luisa Caturla a privilégiées dans sa carrière : le premier, qui s'étend de 1927 à 1940, serait spécialement dédiée à la médiation culturelle ; le deuxième, jusqu'en 1945, à la théorie de l'art et le troisième, de 1945 à 1984, à l'histoire de l'art.

Enfin, il convient de noter l'impact que certains événements traumatiques ont eu sur la vie de Caturla, marquant parfois certaines des étapes déjà décrites ci-dessus et ajoutant, également, une nouvelle division qui sépare en deux sections celle caractérisée par le nom de famille Kocherthaler. La première section, correspond à sa première jeunesse et commence avec le mariage de Maria Luisa et Kuno Kocherthaler en 1907, célébré après le deuil de sa sœur et de Samuel Kocherthaler en 1906, et se termine en 1919 à la suite du décès de leur plus jeune fils. La seconde, correspondant à sa deuxième jeunesse, s'étend de cette année-là jusqu'à son divorce en 1927. Sa première jeunesse est surtout consacrée à la formation de sa propre famille, bien que María Luisa Caturla ait également réalisé certains de ses premiers travaux liés au monde de l'art. Dans sa deuxième jeunesse, son rôle en tant que médiatrice culturelle est particulièrement notable.

De cette manière, nous avons vu qu'il est possible de distinguer jusqu'à six phases dans la vie de Caturla : la première, sous le nom de Levi (1888-1907), de l'enfance à l'adolescence ; la deuxième, sa première jeunesse (1907-1919), déjà sous le nom de María Luisa Kocherthaler, consacrée surtout à la vie de famille ; la troisième, sa deuxième jeunesse (1919-1927), également sous le nom de Kocherthaler, avec une implication remarquable à certaines des entreprises culturelles les plus importantes des années vingt ;

et, enfin, les trois phases comprises dans la vie professionnelle qu'elle a développée sous son nom de famille maternel en tant que médiatrice (1927-1940), théoricienne (1940-1944) et historienne (1945-1984).

B) Après avoir ainsi clarifié les sections de la vie de Caturla, nous arrivons au deuxième bloc de conclusions où sont exposées les principales découvertes faites sur la vie de Caturla, qui seront mises en relation avec les implications qu'elles ont eues sur les différentes phases de la vie de l'auteure.

1) Les découvertes correspondant à la première phase, María Luisa Levi (1888-1907), peuvent être organisées autour de trois points : a) l'ascendance ; b) les affaires et c) l'enfance.

a) L'ascendance. Dans une recherche où, pour la première fois, on a essayé de reconstruire l'arbre généalogique de Caturla en réalisant une étude centrée sur ses ancêtres : i) le degré exact de parenté entre Maria Luisa Caturla et Albert Einstein a été clarifié ; ii) on a détecté que certains des principaux personnages de sa biographie appartenaient à l'environnement familial paternel : les frères Julio et Kuno Kocherthaler, Lina Kocherthaler ou Ernst Kocherthaler, qui aurait pu être à l'origine des motivations du dernier des changements de noms opérés au sein de la famille ; iii) il a été mis en évidence pourquoi Maria Luisa Caturla était une citoyenne allemande, née en Espagne. Dans l'ensemble, l'analyse de son ascendance a montré, entre autres, le croisement maternel et paternel, allemand et hispanique, juif et catholique qui permet de comprendre les caractéristiques hybrides, cosmopolites et métisses de l'historienne de l'art à partir de ses racines.

b) Les affaires. En reconstituant l'histoire de l'entreprise de son père, Eduardo Levi Stein, en collaboration avec Samuel Kocherthaler, nous avons pu conclure que la figure de María Luisa Caturla ne peut pas être suffisamment appréhendée sans comprendre le contexte socio-économique dont elle est issue. Cette étude a mis en évidence i) que la croissance des entreprises a été extraordinairement rapide, fructueuse et diversifiée ; ii) que le réseau d'entreprises est devenu l'un des plus importants dans le secteur de l'énergie, avec des activités lucratives liées à l'exploitation minière et à d'autres services et industries, dont celle de l'armement ; iii) qu'Eduardo

Levi Stein a trouvé en Espagne un lieu idéal pour le développement de ses entreprises, ce qui a conduit à des décisions importantes qui ont marqué la vie de Caturla, comme le fait que la famille a quitté Barcelone très tôt pour aller vivre à Madrid, afin de mieux gérer son empire commercial ; iv) que, grâce aux bénéfices des entreprises, Caturla a grandi dans une famille très riche, ce qui lui a permis de mener une vie privilégiée et de consacrer son temps à l'étude de l'art, à la lecture, à sa formation personnelle et au financement de projets caritatifs, culturels et artistiques ; v) qu'à l'héritage économique s'ajoute un autre patrimoine immatériel, social, relationnel et culturel, qui permet également de comprendre que María Luisa Caturla ait été très tôt en relation avec des membres de l'oligarchie économique, politique, sociale et aristocratique ; vi) que la fortune tirée de l'empire entrepreneurial créé par son père et Samuel Kocherthaler a permis à María Luisa Caturla, bien que dépourvue de titres de noblesse, de faire partie d'une élite culturelle et économique très sélective, ce qui, avec son charisme, son intelligence et son travail toujours axé sur l'art, a fait d'elle l'une des femmes les plus influentes du 20e siècle en Espagne.

c) L'enfance. Les recherches sur l'enfance et l'adolescence de María Luisa Caturla ont révélé qu'elles ont été aussi privilégiées que tragiques, c'est-à-dire qu'à côté du contexte luxueux qui a facilité le développement de son plein potentiel, sa vie a également été marquée par la perte. Voici quelques-unes des découvertes inédites concernant cette époque : i) les circonstances de la mort de son père, Eduardo Levi Stein, au cours d'un de ses voyages d'affaires, suite au déraillement d'un train en 1900 ; ii) la relation de cause à effet entre la mort du père de Caturla et l'arrivée en Espagne de Kuno Kocherthaler, le frère cadet de celui qui avait été le bras droit d'Eduardo Levi Stein dans le réseau entrepreneurial ; iii) l'existence d'une sœur de María Luisa Caturla, jusqu'ici inconnue et complètement oubliée ; iv) l'existence d'un tableau de Sorolla pour lequel María Luisa Caturla aurait posé comme modèle.

2) En ce qui concerne les résultats relatifs à la première jeunesse de Maria Luisa Kocherthaler (1907-1919), nous avons pu conclure i) que le mariage de Maria Luisa avec son cousin, Kuno Kocherthaler, était motivé

par le fait qu'après la mort de son père, Kuno devenait, avec son frère Julio, le principal héritier de l'empire entrepreneurial ; ii) que María Luisa et Kuno ont eu, au cours de cette période, trois enfants, auxquels s'ajouteront plus tard les jumeaux, soit un total de cinq, ce qui contraste avec les informations figurant dans la plupart des registres, où seuls quatre enfants apparaissent ; iii) que la raison de cette circonstance est due à la mort prématurée du troisième fils, Juanito, dont l'existence est attestée par deux des photographies de l'*Annexe visuelle et photographique*, et qui, contrairement à ce qui est arrivé à Margarita —la sœur de Caturla—, est resté dans la mémoire familiale ; vi) que les fréquents voyages dans la villa de la famille Kocherthaler à Biarritz ont permis à María Luisa Caturla de se rapprocher de la famille de son père ; vii) que grâce à ces voyages, le fils aîné du couple, Julio, est né en France ; viii) que ce furent des années de prospérité et de nouveaux départs au cours desquelles María Luisa Caturla fut membre de certains des groupes et projets culturels les plus importants de l'époque, tels que l'Athénée de Madrid et l'Association wagnérienne de Madrid.

3) En ce qui concerne la deuxième jeunesse de Maria Luisa Kocherthaler (1919-1927), nous avons pu préciser : i) que le 15 janvier 1919, son troisième fils, Juanito, est mort de la tuberculose alors qu'il n'avait que deux ans et deux mois, ce qui a eu un effet profondément déstabilisant au sein de la famille, conduisant à une crise personnelle et de couple à l'origine du divorce ultérieur ; ii) que, coïncidant avec la mort de Juanito, la figure d'Ortega prend de plus en plus d'importance dans la vie de Caturla ; iii) que la très abondante correspondance échangée entre Ortega et Caturla, qui ne s'achèvera qu'à la mort du philosophe en 1955, contient la lettre la plus ancienne, datée de 1919, retraçant le deuil de Juanito ; iv) qu'en relation avec son amitié avec Ortega, Caturla a mené à bien quelques-unes des entreprises les plus importantes de cette période ; v) que tous deux partageaient le même noyau d'amis, que ses détracteurs ont qualifié de « duchesses d'Ortega », mais qui était également composé des intellectuels les plus réputés de l'époque ; vi) que leurs destins ont été étroitement liés à partir de ce moment, bien que les années vingt aient représenté la période la plus effervescente de leur relation ; vii) que la mort de Juanito, qui fut un

événement très dur pour Caturla, ne l'empêcha pas de poursuivre ses activités intellectuelles ; viii) que Caturla fit partie du noyau le plus fort et le plus actif de la Sociedad de Cursos y Conferencias, avec les duchesses de Dúrcal et d'Arión, les comtesses de Yebes, Cuevas de Vera et María de Maztu ; ix) que Caturla était à l'origine de la visite historique d'Einstein à Madrid, agissant non seulement en tant qu'hôtesse, mais aussi en tant que médiatrice pour l'organisation de cette visite ; x) que, peu après la mort de Juanito, le 4 septembre 1920, sont nés les faux-jumeaux, affectueusement appelés par Caturla « les petits jumeaux », Guido et Eduardo ; xi) que, selon diverses informations, sources et témoignages, Ortega était le père biologique de ces jumeaux, bien que nos recherches n'aient pas permis de trouver un document qui l'atteste ; xii) que Kuno et María Luisa Kocherthaler sont devenus, à cette époque plus qu'à toute autre, des personnages fréquents dans la rubrique « Personnalités » de divers médias de la presse madrilène ; xiii) que la construction du palais Kocherthaler a été réalisée selon les goûts de la famille et a été spécialement conçue pour abriter leur importante collection d'œuvres d'art ; xiv) que la collection Kocherthaler, bien qu'ayant une dimension familiale, avait également sa propre identité dans chaque noyau familial ; xv) que l'impressionnante collection de tableaux de peintres flamands, hollandais, allemands, italiens et espagnols était variée et éclectique, tant au niveau des sujets traités que des périodes de prédilection, y compris le gothique, la Renaissance, le baroque et l'art contemporain ; xvi) qu'outre des œuvres de Joos van Cleve, Hans Memling, Pinturicchio, Gerard David, Miguel Ximénez, Jan Gossaert, Stefan Lochner, Granacci, el Greco, Van Gogh, Courbet et Seurat, le couple possédait peut-être aussi un Rubens qui n'avait été mentionné dans aucune autre étude de la collection ; xvii) que, soit parce que certains tableaux ait pu entrer dans la collection par médiation de María Luisa Caturla, soit parce que les penchants et les intérêts de l'auteur ont pu être influencés par le contact permanent avec les œuvres qui en faisaient partie, l'étude de la collection Kocherthaler nous a permis de mieux comprendre la personnalité et le goût de l'historienne de l'art ; xviii) que, comme sa collection, sa bibliothèque, l'une des plus importantes d'Espagne en matière de bibliographie artistique, se révèle être un support

privilegié pour la connaissance de la pensée, des goûts, de la formation et des inspirations théoriques de l'auteur ; xix) que l'importance de María Luisa Caturla durant cette période en termes de médiation culturelle a été de premier ordre, étant fondamentale pour la naissance et le développement de la Sociedad de Cursos y de Conferencias et de la *Revista de Occidente* d'Ortega ; xx) qu'avant même de commencer à publier, María Luisa, toujours sous le nom de Kocherthaler, a conquis le monde masculinisé de l'art et a été considérée comme une égale par des historiens et des intellectuels de l'envergure d'Obermaier, Frobenius, Meier-Graefe, Ortega, Eugenio d'Ors ou Spengler.

4) En ce qui concerne la phase suivante, déjà sous le nom de Caturla, marquée par la médiation culturelle (1927-1939), nous sommes parvenus aux conclusions suivantes : i) que c'est à partir du divorce que Caturla a choisi de prendre le nom maternel ; ii) que le divorce a aussi marqué le début d'une nouvelle étape, entraînant un changement important dans les conditions de vie de l'auteur et a obligé Caturla à reconstruire sa vie ; iii) qu'après la vente du palais Kocherthaler et de la majeure partie de la collection d'art, son statut social s'est modifié, ce qui a coïncidé avec un changement dans ses apparitions dans la presse, de la rubrique « Personnalités » à d'autres liées à l'art et la vie strictement culturelle ; iv) que la nouvelle situation, défavorable à bien des égards, a néanmoins servi d'impulsion à la professionnalisation de Caturla ; v) que cette période peut être considérée comme un moment de transition entre les étapes précédentes de formation —plus axées sur les sphères sociales et familiales que professionnelles, et surtout consacrées à la médiation—, et les suivantes, ce qui met en évidence la parfaite cohérence qui existe entre son passé et sa figure publique ultérieure ; vi) que les intérêts de notre protagoniste, qui à ce stade étaient déjà clairs et évidents et que Caturla avait manifestés, en fait, depuis sa jeunesse, ont commencé, à partir de ce moment, à se développer dans une carrière de plus en plus autonome ; vii) que María Luisa Caturla a continué à travailler de façon intense au sein de la Sociedad de Cursos y Conferencias pendant cette étape ; viii) que la participation de Caturla à l'organisation de l'exposition à l'occasion du centenaire de la mort de Goya,

à Buenos Aires, est la première contribution importante de l'auteur à ce type d'activité culturelle ; ix) que l'exposition des artistes espagnols résidant à Paris —qui a constitué l'une des contributions les plus importantes à l'institutionnalisation et à la diffusion de l'art d'avant-garde en Espagne— est née lors des réunions organisées par l'auteur à son domicile et a été, également, à l'origine de son projet théorique et de son œuvre la plus importante à cet égard, *Arte de épocas inciertas (Art des temps incertains)*<sup>1258</sup> ; x) que le cycle de conférences sur « l'art autonome » donné par Caturla à la Residencia de Señoritas, dont nous n'avons pas retrouvé le contenu, peut être mis en relation avec l'un des textes inédits de l'auteur, « Proyecciones de Picasso, Braque, Léger, Ozenfant, Gris », que l'on peut consulter dans le deuxième volume, *Œuvres de María Luisa Caturla* ; xi) que l'arrivée de la guerre civile en Espagne, alors que Caturla avait déjà acquis la nationalité espagnole, a entraîné le départ de l'auteur d'abord pour Venise et, peu après, pour la Suisse ; xii) que son premier article, publié en 1937, est l'un des fruits de son séjour à Venise pendant les premières phases de la guerre civile.

5) En ce qui concerne la deuxième phase professionnelle de Caturla, au cours de laquelle l'auteur a développé son travail théorique (1940-1944), on peut noter ce qui suit : i) que María Luisa Caturla rentre en Espagne dès la fin de la guerre civile et s'installe dans son appartement de la rue Fortuny, où elle vivra jusqu'à la fin de sa vie ; ii) que Guido, l'un des jumeaux, meurt en 1939 d'une maladie contractée dans les tranchées du camp nationaliste ; iii) qu'après cet événement traumatisant, María Luisa Caturla a commencé à publier ; iv) que la première publication de Caturla en Espagne est apparue très tard, en 1940, alors qu'elle avait plus de cinquante ans, et qu'à partir de ce moment-là, elle a continué à publier sans interruption jusqu'à la fin de sa vie ; v) que l'auteur a réussi à rester, dans différents sens, ubiquitaire et polyvalente, se déplaçant entre les frontières géographiques, politiques et symboliques ; vi) que Caturla a collaboré, en tant qu'auteur, à la naissance de nombreuses revues d'art parmi les plus importantes d'Espagne ; vii) que, bien que cette période représente un intervalle chronologiquement très

---

<sup>1258</sup> À partir d'ici, les références à ce livre se feront toujours dans sa version originale.

court, certaines des contributions les plus importantes de l'auteur y ont été accumulées et, en 1944, elle a publié *La Verónica. Vida de un tema y su transfiguración por el Greco* et, à deux reprises, dans *Revista de Occidente* et dans *Arbor*, *Arte de épocas inciertas* ; viii) qu'avec ces contributions, cette intervalle de temps se constitue comme une période d'orientation transhistorique, avec une focalisation sur le passé et une autre orientée vers l'art contemporain, dont le résultat nous permet de parler de la période la plus théorique de l'auteur.

6) Enfin, en ce qui concerne la troisième phase professionnelle, que Caturla a principalement consacrée à l'historiographie de l'art (1945-1984), nous pouvons conclure : i) que le moment où Caturla a commencé à écrire sur Zurbarán a marqué un avant et un après dans sa carrière ; ii) qu'elle a été la première femme à occuper un poste de responsabilité scientifique au musée du Prado ; iii) qu'en 1955, Caturla a été choisie, pour la première fois, comme candidate à l'Académie royale des beaux-arts de San Fernando et que, après une longue dispute, c'est son rival, l'archéologue Joaquín Navascués, qui a été choisi, principalement pour deux raisons : du fait des querelles entre les partisans des deux candidats et parce que « l'Académie ne voulait pas de femmes » ; iv) qu'au cours de l'été 1978, Caturla a été élu pour la deuxième fois comme candidate à l'Académie des beaux-arts et que, une fois de plus, le prétendant masculin, Eugenio Montes Domínguez, a été préféré ; v) que pour réparer cette injustice, en 1979, Caturla a été nommée académicienne honoraire de l'Académie royale des beaux-arts de San Fernando, mais que cette nomination n'a pas fait d'elle, contrairement à ce qui a souvent été affirmé, la première femme à entrer dans cette Académie, puisqu'il faudra attendre la nomination de Teresa Braganza, en 1994 ; vi) qu'avec l'arrivée de la Transition, elle a reçu certaines des reconnaissances les plus importantes qu'elle avait reçues de son vivant, comme le Lazo de Dama d'Isabel la Católica ou la Gran Cruz d'Alfonso X el Sabio, qui se sont ajoutées à la liste des autres mérites accumulés pendant les années de dictature ; vii) que durant cette période, spécialement consacrée à l'histoire de l'art classique, María Luisa Caturla, en plus de publier fréquemment, a été une importante conférencière internationale, qui a donné des cours en

France, au Portugal, aux États-Unis et en Suède et a même prononcé la célèbre « Series of Mathews Lectures » à l'université de Columbia ; viii) que, parallèlement à ces activités, elle a également collaboré aux expositions consacrées à Zurbarán : celle de 1953 à Grenade et celle de 1964 à Madrid, à l'occasion du centenaire de la mort du peintre, qui a d'ailleurs été commémoré grâce à la découverte faite par Caturla, puisque c'est elle qui a découvert la date de son décès ; ix) que, bien qu'en 1978 Caturla ait finalement annoncé la publication de son *Zurbarán* —qu'elle a même confié à un éditeur pour les premières épreuves d'impression— l'auteur n'a pas pu voir sa monographie publiée de son vivant.

C) Pour conclure ce premier grand groupe de conclusions biographiques, et presque comme une transition entre celui-ci et le deuxième grand groupe plus théorique, nous présentons ce dernier bloc, qui se concentre sur la condition bifocale, hybride et limite qui traverse à la fois la vie et le travail de l'historienne de l'art.

Tout au long de sa vie, nous avons décelé chez l'auteur une nette tendance à habiter la limite, à se situer toujours à la frontière entre différentes sphères. Dans ce sens, dans son enfance, on peut mettre l'accent sur l'hybridation entre ses racines juives et chrétiennes, d'une part, et ses racines allemandes et espagnoles, d'autre part. Peu après, au cours de la période suivante, à ces équilibres s'en ajoutent d'autres, plus personnels. Ainsi, très tôt, elle inaugure la tension toujours proportionnelle entre le goût pour l'art ancien, gothique par exemple, et l'art contemporain. Cette bipartition, toujours présente dans au moins deux pôles d'intérêt, se retrouve tout au long de sa vie. Plus tard, l'attention s'est légèrement tournée vers l'art d'avant-garde et l'art du Siècle d'or espagnol. À un moment donné, ses affinités avec le Real Sitio del Buen Retiro et le Bauhaus, avec Yáñez et Christen Købke, coexistent, tout comme son intérêt pour l'historiographie et la théorie de l'art. D'une part, elle a développé un soin particulier pour la biographie, qui dépend de données précises et de preuves archivistiques. D'autre part, elle a manifesté un intérêt profond pour la théorie de l'art, développant des lignes beaucoup plus larges et générales qui permettent à l'auteur de naviguer et de relier des époques très éloignées dans le temps.

Ainsi, cette tendance à habiter la frontière s'observe dans sa méthodologie, ses thèmes et ses centres d'intérêt.

Nous avons également pu déceler cette même tendance dans la sphère plus biographique et personnelle de l'auteur. Elle collabore avec la Sociedad de Amigos del Arte et la Sociedad de Artistas Ibéricos, alterne avec les dames catholiques de l'Unión de Damas et, en même temps, avec des artistes de l'avant-garde européenne comme Marie Laurencin, Otto von Wätjen, les époux Delaunay et Kate Steinitz. Elle est en contact avec les élites intellectuelles de la science, des arts, de la philosophie et de l'histoire : avec María de Maeztu, Ocampo, les Weyls, Pardo Bazán, Obermaier, Frobenius, Meier-Graefe, Spengler, Millares, Wölfflin, Elías Tormo, Einstein, Ortega, Cossío, Beruete, Zuloaga, Cánovas del Castillo, avec Carl Justi ou Becker, mais aussi avec les élites aristocratiques, avec les duchesses d'Andría, de Dato, de Campo Alange et les comtesses de Bulnes, de Cuevas de Vera et de Yebes, et a même entretenu de bonnes relations avec la royauté espagnole. Nous avons pu conclure que cet équilibre relationnel est à la base de son travail efficace de médiatrice culturelle, qui s'est particulièrement concentré au cours de la première moitié du XXe siècle.

Enfin, ce caractère éclectique se retrouve également dans le large éventail d'activités qu'elle a menées en relation avec l'art et de la culture. En effet, María Luisa Caturra a traduit, théorisé, organisé des expositions, donné des conférences et collaboré à la naissance de revues à partir de différentes positions : parfois en tant qu'auteur, parfois en négociant avec les imprimeurs, mais surtout en tant qu'intermédiaire entre les responsables des différents supports d'édition et d'autres interlocuteurs, en particulier dans la sphère internationale. En raison de cette dynamique, présente dans pratiquement toutes les dimensions et étapes de sa vie, sa fonction d'auteur a également été double : historique et théorique, érudite et novatrice, parfaitement en phase avec son temps et, en même temps, innovante ; avec un accent sur la tradition et l'art du Siècle d'or et un autre sur l'avant-garde et l'art nouveau, ce qui a donné lieu à une œuvre éclectique et très originale.



II) Nous arrivons ainsi au deuxième grand groupe de conclusions, où nous présentons les principaux apports théoriques et historiographiques de l'œuvre de Caturla. A ce niveau, nous sommes parvenus à plusieurs conclusions concernant : A) la méthode, B) l'originalité et C) les principales contributions conceptuelles avec lesquelles l'auteur a collaboré au développement de l'histoire de l'art en Espagne.

A) Premièrement, nous constatons que son travail met en évidence le déploiement d'un système méthodologique d'histoire de l'art personnel et original, caractérisé par l'existence d'une harmonie intéressante entre la méthode et l'objet d'étude. Caturla a développé une méthode basée sur l'observation, la réflexion, la vérification, l'écriture, la révision et la mise à jour. Le résultat est un ouvrage dont la rédaction soignée a permis à l'auteur de faire en sorte que la profusion d'idées, qu'elle enchaîne à un haut niveau de complexité et d'érudition, ne l'empêche cependant pas de rendre le fil et le flux de l'argumentation cristallins, même pour les lecteurs qui ne sont pas des connaisseurs d'art.

Sa méticulosité et son perfectionnisme se retrouvent dans toutes les phases de son travail : dans l'examen infatigable des résultats, dans sa persévérance à transcrire fidèlement les documents, dans son « travail de terrain » et dans sa décision de ne parler que des œuvres qu'elle connaissait de première main, dans la rédaction et même dans la recherche du meilleur endroit et du meilleur moment pour la publication de ses œuvres. Nous sommes également parvenus à la conclusion que sa méthode repose sur l'idée que l'histoire de l'art ne peut être considérée comme une science exacte. En conséquence, et de façon spéciale pendant sa phase la plus théorique, la méthode de l'essai est apparue à Caturla comme la meilleure possibilité d'entreprendre un projet complexe, voire impossible : essayer de se situer dans le temps dont on raconte l'histoire, ce qui implique de s'efforcer d'effacer, par des tentatives multiples et inlassables, la partie de l'histoire qui contamine l'expérience que l'on a des époques passées. D'autre part, dans la deuxième phase de son travail, plus axée sur l'historiographie et sur des études beaucoup plus classiques, fondées sur des données et des preuves documentaires, Caturla ne se limite pas non plus à une vision irréfutable de

l'histoire en tant que science, et préfère se référer à la « poésie des archives », en laissant toujours une place à l'interprétation.

B) Deuxièmement, nous pouvons conclure que la nouvelle perspective historiographique de María Luisa Caturla traverse toutes ses œuvres, mais surtout son *Arte de épocas inciertas*, où Caturla aborde l'histoire de l'art à travers le prisme de l'incertitude, ce qui constitue une nouveauté sans précédent dans l'historiographie de l'art. De manière particulière, dans sa période plus théorique, l'auteur travaille sur l'histoire de l'art comme un tout articulé, où chaque processus est traité dans son intime interrelation avec son passé et son futur, donnant lieu à des études transversales dans lesquelles les formes artistiques sont mises en relation avec le moment historique d'où elles émergent. Le résultat est une contribution, à tous égards, hors du commun : le contenu, la méthode, les sources qu'elle puise et qu'elle condense dans une perspective originale, le courage et l'audace d'entreprendre ce projet à l'époque où il a été entrepris, mais aussi la prose informée et soignée, pleine d'exemples de toutes les époques et de tous les lieux du monde, dans une ouverture esthétique, temporelle et géographique enviable. Caturla entremêle des époques très éloignées et, dans un jeu délicat de symétries et de sauts dans le temps, effectue un va-et-vient temporel d'une grande précision et d'un grand dynamisme : de l'art minoen ou crétois, de la civilisation préhellénique, de l'art gothique flamboyant ou tardif, du maniérisme, de la fin de la Renaissance, du romantisme ou de l'avant-garde historique du premier tiers du XXe siècle jusqu'à l'art rigide et surhumain du moment où elle publie son œuvre. Une partie importante de son analyse repose sur une étude comparative des caractéristiques de l'incertitude que l'on retrouve dans l'art européen, moyen-oriental et extrême-oriental. L'ampleur de son approche se retrouve également dans la nature des objets sur lesquels elle fonde ses études : peinture, sculpture, architecture, poésie, littérature, danse, photographie et opéra, mais aussi mode, objets quotidiens et arts industriels. À travers une foule d'exemples éclectiques, l'auteur éclaire des angles différents des habituels pour tenter d'établir une nouvelle compréhension de l'histoire de l'homme et de sa culture.

Outre la méthode, l'ambition, la démarche et l'origine très diverse des objets d'étude avec lesquels Caturla développe sa pensée, une autre des conditions de l'originalité de l'auteur provient de l'étendue des sources, dont le mélange très personnel a donné naissance à l'un des textes les plus particuliers de notre époque, *Arte de épocas inciertas*. Dans ses premiers travaux, Caturla rassemble une vaste sélection d'idées nouvelles qui se développaient à l'époque en Europe et que, grâce à son polyglotisme et à son cosmopolitisme, l'historienne de l'art a pu intégrer et convertir en inspiration novatrice pour sa réflexion. Elle condense ainsi dans son travail théorique des idées de l'École de Vienne, de l'*Einfühlung* et du *Kunstwollen*, de Worringer, Riegl, Dvořák et Wölfflin, mais aussi de Spengler, dont la morphologie comparée des cultures sous-tend l'œuvre de notre auteur. On pourrait y ajouter Klages, Sánchez Cantón, Franz Roh, Weisbach, Huizinga, Gombrich, Henri Focillon, Pevsner, Pinder, Enrique Lafuente et, d'une manière particulière, Ortega. Le schéma des crises d'Ortega et sa théorie des générations sont à la base de la pensée de Caturla, et l'on pourrait dire que, dans l'ensemble, les œuvres de sa période la plus théorique ont été à *Autour de Galilée* ce que *La déshumanisation de l'art* avait été à *Le thème de notre temps* quelque temps auparavant : la tentative d'appliquer les théories philosophiques d'Ortega au sujet spécifique de l'art. En même temps, la proposition de Caturla était aussi une réponse à ce qui était proposé dans *Le thème de notre temps* : la nécessité de réaliser une généalogie de la culture, un projet que, nourri par la configuration historiographique hybride de notre protagoniste, Caturla a pu mener à bien avec beaucoup de brio.

Cette Thèse de Doctorat a étudié non seulement l'influence importante d'Ortega sur Caturla, mais aussi l'influence inverse, en soulevant la possibilité que certains textes inédits de l'auteur aient pu constituer un précédent ou une inspiration pour *La déshumanisation de l'art* et en arrivant à la conclusion que, de manière générale, l'importance de l'influence de Caturla sur la pensée esthétique d'Ortega doit être prise en compte, non seulement dans sa première production, mais aussi dans celle des années 1950. De même, la réception de la pensée de Caturla a inspiré certains textes d'autres auteurs, comme *Ataraxia y desasosiego en el arte* (*Ataraxie et*

*inquiétude dans l'art*), de Juan Antonio Gaya Nuño et *De Altamira a Hollywood. Metamorfosis del Arte*, de María Laffitte y Pérez del Pulgar.

C) Pour clore ce groupe de conclusions sur les principaux apports théoriques et historiographiques de son œuvre, il convient de souligner que Caturla a été la première à formuler certains concepts qui ont eu un impact important par la suite. Ainsi, par exemple, l'idée de « complaisance dans l'équivoque », qui était pour Caturla la clé pour pénétrer l'être déroutant de l'art du début du XXe siècle, a fini par devenir un concept largement accepté et répandu, en particulier en relation avec le surréalisme. De même, les catégories de « perspectives divergentes » et de « surhumanisation de l'art » sont des contributions originales de l'auteur, qui a aussi reformulé l'idée, déjà présente dans le monde grec, selon laquelle l'art nouveau est comme « un fils à qui l'on a donné l'être, mais qui existe par lui-même sans que celui qui l'a mis au monde sache véritablement ce qu'il pense ni où il va »<sup>1259</sup>.

À partir du moment où elle publie son premier article sur Zurbarán, en 1945, lorsque ce peintre devient son centre d'attention, presque sa mission, Caturla abandonne certaines voies établies dans *La Verónica* et *Arte de épocas inciertas* pour entrer, à partir de ce moment-là, dans une manière différente, plus classique, d'aborder l'histoire de l'art. De même, pendant sa période plus purement historiographique, où Caturla se préoccupe beaucoup plus de données documentaires spécifiques, l'auteur apporte des résultats originaux et inédits. À cet égard, sa théorie des cercles concentriques pour classer l'œuvre de Zurbarán est particulièrement remarquable, tout comme, bien sûr, ses nombreuses attributions de tableaux dont la paternité était jusqu'alors erronée ou inconnue, ainsi que la très longue liste de données inédites sur la biographie d'un grand nombre de peintres.

En ce qui concerne ce dernier point, l'une des conclusions auxquelles nous sommes parvenus est que, bien que son travail sur Zurbarán puisse être considéré comme le plus important de cette dernière période, ses études sur d'autres artistes tels que Velázquez, Mazo, Paret, Pedro de Arce, Manuel

---

<sup>1259</sup> María Luisa Caturla, «Proyecciones de Picasso, Braque, Léger, Ozenfant, Gris», *op. cit.* (OMLC, p. 48).

Pereira, Andrés López Polanco, Yáñez, Juan de Zurbarán, Vicencio Carducho, Bartolomé de Cárdenas et, surtout, Antonio de Puga, ont également été très importantes. En général, le groupe de peintres sur lesquels elle a travaillé avait deux éléments principaux en commun : ils appartenaient au Siècle d'or espagnol et, surtout, ils n'appartenaient pas au cercle des figures les plus célèbres. Caturla a toujours montré une préférence pour les auteurs peu connus, les « seconds », ceux qui ne figuraient pas parmi les favoris de la critique et qui, en général, avaient été oubliés par l'histoire et l'académie. Cette tendance, unie à celle de la période précédente, nous amène à considérer cet auteur comme une historienne et une théoricienne de l'art oublié.



III) Enfin, en ce qui concerne le groupe de conclusions générales sur la vie et l'œuvre de Caturla en période d'incertitude, nous avons pu préciser que cette auteure, grâce à sa condition éclectique, toujours à la limite, est un personnage polyvalent capable de répondre à des sensibilités esthétiques très diverses, presque opposées, au fil du temps. En ce sens, deux circonstances sont à souligner : A) María Luisa Caturla a su, à l'époque, s'adapter aux changements de son temps et, B) avec les nouveaux changements du présent, son œuvre s'est révélée avec la même capacité.

A) Dans cette perspective, on peut affirmer que le changement de direction qui s'est opéré dans son œuvre vers 1945 a été le résultat d'une stratégie d'adaptation au nouveau temps, dans un double sens. D'une part, nous avons vu que la réception de la partie plus théorique de son œuvre n'a pas été aussi positive que prévu, ni par le public ni par l'académie, et nous avons également vu que le virage vers Zurbarán était une décision bien adaptée au goût traditionaliste de la scène culturelle espagnole de l'époque. Le silence et l'indifférence avec lesquels ses travaux plus théoriques ont été accueillis ont conduit Caturla à penser que, « étant une femme, sans soutien

ni pouvoir d'aucune sorte »<sup>1260</sup>, tout effort serait vain. Malgré cela, Caturla n'a pas abandonné et s'est rapidement tournée vers son nouvel objet d'étude, qui convenait beaucoup mieux aux politiques culturelles hégémoniques du régime franquiste. Cependant, Caturla s'est avéré à plusieurs reprises ne pas suivre fidèlement les orientations esthétiques imposées par la dictature, exceptionnellement avec son *Arte de épocas inciertas*, mais aussi dans sa préférence ultérieure pour les thèmes, les auteurs et les problèmes marginaux, obscurs ou ignorés qui avaient été historiquement laissés de côté.

D'autre part, et bien que cette première explication, plus superficielle, soit vraie, nous pouvons affirmer qu'il en existe une autre, qui correspond beaucoup plus profondément à la façon dont Caturla conçoit la réalité, l'histoire de l'art et la mission de l'historien. En ce sens, on peut conclure que María Luisa Caturla a abandonné le nouvel art pour se concentrer sur celui de Zurbarán parce qu'elle a su percevoir un changement dans la sensibilité esthétique qui exigeait, par conséquent, une adaptation de la part des théoriciens et des historiens dont les travaux aspiraient à rester dans l'air du temps. Dans cette Thèse de Doctorat, nous avons reconstruit la carte conceptuelle que Caturla a dessinée à différents moments de son œuvre et qui nous permet de localiser trois changements dans la sensibilité artistique qui se produisaient dans le cadre de l'histoire de l'Europe et, en particulier, de l'Espagne. Ces changements permettent à leur tour d'expliquer la nouvelle orientation prise par son œuvre après 1945.

Le premier changement de sensibilité dont Caturla a été témoin, et sur lequel elle a fondé l'étude de son *Arte de épocas inciertas*, est celui qui a donné naissance à l'art d'avant-garde —un art autonome et incertain, fuyant la stabilité, évitant les formes organiques et se complaisant dans l'équivoque— né dans une période pouvant être comprise comme celle de la « déshumanisation » de l'art, après la publication de l'ouvrage homonyme d'Ortega y Gasset. Le second changement, pour lequel María Luisa Caturla

---

<sup>1260</sup> Lettre de María Luisa Caturla à Francisco Javier Sánchez Cantón, 24/07/1945, (Museo de Pontevedra, S.C., 104-4). Dans le manuscrit original, le mot « pouvoir » est souligné.

a introduit la catégorie de « surhumanisation », correspond au moment où certaines des caractéristiques de l'art précédent, déshumanisé, sont poussées à l'extrême. C'est à cette époque que la figure de Zurbarán, jusqu'alors oubliée, acquiert une renommée particulière : son œuvre inébranlable et pérenne, qui fuit presque toujours l'aspect plaisant de la vie et dans lequel on a pu voir à plusieurs reprises se forger de grandes magnitudes, possédait au plus haut point les qualités recherchées par la nouvelle sensibilité. Enfin, cette période de « surhumanisation » est bientôt suivie d'une autre, caractérisée par la « réhumanisation » —plus tardive, mais similaire à celle qui apparaît au milieu des années vingt après le classique ortéguien— dans laquelle la dureté de l'art précédent s'adoucit et se dilue, cédant la place à un désir renouvelé de représentation des qualités les plus humaines. C'est alors qu'apparaît une époque où la vieillesse ou les visages sont au centre de l'attention et où l'on recherche l'union de qualités opposées comme la tendresse et la fermeté. Dans ce nouveau contexte, contrairement aux Zurbarán de la jeunesse et de la maturité, plus monumentaux, les Zurbarán de la vieillesse, des *poires* de Bilbao ou des *pommes* de la collection Unzá del Valle, dans lesquels des formes douces apparaissent et sont considérées comme un miracle à une époque de réhumanisation, prennent une nouvelle valeur. C'est dans ce contexte que nous situons la nouvelle orientation de Caturla vers Zurbarán, mais aussi vers Antonio de Puga, et tant d'autres œuvres que l'auteur a écrites dans les années qui ont suivi son projet plus théorique.

B) Cette même approche explique aussi pourquoi, du vivant de Caturla, la partie de son œuvre consacrée à Zurbarán a prévalu sur son œuvre théorique, alors qu'aujourd'hui la tendance est inverse et que son *Arte de épocas inciertas* est devenu le centre d'intérêt des nouvelles recherches sur son œuvre.

Caturla soutenait que tout changement de sensibilité historico-artistique aurait correspondu à « une résurrection dans le domaine de l'art

»<sup>1261</sup>. Elle se référait alors aux changements de sensibilité artistique qui ont lieu autour de 1945 et auxquels correspondait magnifiquement la figure de Zurbarán, à laquelle elle s'est depuis consacré. Mais, au-delà, le présent revendique aussi ses propres références culturelles, sa propre rhétorique. Chaque époque a cherché des poétiques qui parlent d'elle-même, qui expliquent ses sentiments, qui fassent écho à sa constitution générationnelle intime, et il se trouve que les temps présents appellent une Caturla qui, jusqu'à très récemment, était oublié, une Caturla qui n'était pas tant une historienne qu'une théoricienne, une théoricienne de l'art des temps incertains, très proche de notre sensibilité actuelle et concrète, et qui a beaucoup à apporter, précisément, au discours et à la pensée de notre réalité. Aujourd'hui, elle n'est pas tant la Caturla de Zurbarán que celle de l'art des temps incertains la résurrection qu'exige le monde présent.

En appliquant la pensée de notre auteur à l'étude du présent, nous pouvons conclure que ce récent renversement des préférences à l'égard de l'œuvre de Caturla témoigne —comme ce fut le cas à l'époque du changement historique qui a sorti Zurbarán de l'oubli— d'une nouvelle transmutation dans la sensibilité contemporaine, tout en réaffirmant, une fois de plus, la grande actualité de ses études et, avec elle, la parfaite adéquation du moment présent pour renforcer le travail de sa nécessaire récupération.

Dans cette tâche, cette Thèse de Doctorat, *María Luisa Caturla : vie et œuvre en temps d'incertitude*, participe avec deux éléments : présenter la première biographie intellectuelle dédiée à l'auteur et offrir la récupération de son œuvre, pour la première fois présentée comme un ensemble. À ces contributions, déployées dans les deux premiers volumes de la Thèse, s'ajoute le travail du troisième volume, où nous proposons un parcours visuel qui complète les précédents. Il en résulte une triade de documents différents et interdépendants qui, en s'ajoutant les uns aux autres, nous ont permis de construire un panorama à partir duquel on a pu accéder à l'ensemble de la

---

<sup>1261</sup> María Luisa Caturla, *Bodas y obras juveniles de Zurbarán*, op. cit., p. 8 (OMLC, p. 366).

vie de María Luisa Caturla. Nous pouvons ainsi revenir à la question posée au début de cette Thèse : comment est-il possible qu'une femme comme elle, avec un rôle aussi prépondérant dans l'histoire de l'art en Espagne, ne soit pas un personnage beaucoup plus connu et étudié ? Comment se fait-il qu'elle n'ait pas été admise à l'époque comme membre de l'Académie royale des beaux-arts de San Fernando ? et, plus important encore, comment se fait-il qu'elle n'ait pas encore trouvé aujourd'hui la place qu'elle mérite dans l'histoire ? Faute d'études suffisantes sur sa personne, aussi passionnante que méconnue, et d'une œuvre dispersée et perdue, sa figure a été reléguée au second plan. Cependant, en 2021, Caturla a fait l'objet d'une grande exposition consacrée à son *Arte de épocas inciertas*, et d'autres expositions très attendues lui sont actuellement consacrées. De nouveaux chercheurs se penchent de plus en plus sur la vie et l'œuvre de cette figure pionnière dans l'histoire de l'art depuis notre époque nouvellement incertaine, qui, en raison de ses caractéristiques, semble particulièrement propice à la récupération de son travail.

Il a été dit de la biographie de María Luisa Caturla qu' « elle fournirait certainement un indice important sur l'adaptation des élites culturelles du pays à la dynamique brutale du régime franquiste »<sup>1262</sup>, et si cela peut être maintenu, la portée de ce que l'étude de sa vie peut offrir va encore plus loin. Outre sa qualité de chronique, avec une biographie qui couvre pratiquement tout le XXe siècle, la vie de Caturla a, en elle-même, une valeur fondamentale pour la reconstruction de l'histoire de l'Espagne dans la mesure où elle y a contribué sensiblement par son travail.

Cette Thèse de Doctorat a également conduit à des découvertes inédites qui se sont accumulées surtout dans les études sur les ancêtres de Caturla et sur son enfance et son adolescence, étant donné qu'elles avaient été, visiblement, les moins abordées par d'autres recherches jusqu'à présent. Il a été surprenant de constater que certaines des conclusions importantes de cette Thèse étaient en fait une découverte inconnue jusqu'alors —dans la

---

<sup>1262</sup> Julián Díaz Sánchez, «Mirar el pasado desde el presente. *Arte de épocas inciertas*», *op. cit.*, p. 116.

mesure où elles se rapportent à des questions fondamentales de la biographie de Caturla, ce qui indique à quel point sa figure avait été oubliée— comme, par exemple, l'existence d'un tableau de Sorolla pour lequel l'auteur avait posé, ou, plus encore, le fait qu'elle avait eu une sœur complètement effacée de la mémoire collective.

Cette Thèse de Doctorat, *María Luisa Caturla : vie et œuvre en temps d'incertitude*, s'inscrit dans une initiative de récupération de sa figure qui, ces dernières années, a spontanément commencé à fleurir dans divers endroits d'Europe. Il s'agit donc d'un pas supplémentaire dans ce que nous considérons comme le début d'une trajectoire qu'il faut continuer à tracer.

Il reste encore beaucoup à faire et le travail entrepris ici laisse des tâches en suspens, une multitude de chemins à parcourir. L'un d'entre eux serait de publier les œuvres complètes de María Luisa Caturla, un autre serait d'envisager l'édition critique de certaines de ses œuvres les plus importantes. Il serait également intéressant que certaines de ses œuvres, en particulier son *Arte de épocas inciertas*, soient traduites dans d'autres langues. Nous savons que Paola Setaro envisageait une traduction en italien, et il serait tout aussi important de proposer au moins la traduction de ce texte en anglais, en français, en allemand ou en portugais. Il est également urgent de promouvoir la publication de ses lettres épistolaires, celle de Sánchez Cantón, bien sûr, mais surtout les lettres épistolaires entre María Luisa Caturla et José Ortega y Gasset, sur lesquelles Domingo Hernández Sánchez travaille depuis un certain temps et dont les lettres des deux interlocuteurs ont été conservées.

Le scénario est positif et le regain d'intérêt pour la figure de María Luisa Caturla sur différents fronts et dans différentes perspectives soutient la réalisation de ces projets. Si María Luisa Caturla a consacré une grande partie de ses recherches à sauver de l'oubli historique des auteurs injustement mis à l'écart par des critiques érudits et conservateurs, cela n'a pas empêché sa propre personne de sombrer peu à peu, silencieusement, dans l'oubli. Le nouveau siècle semble enfin raviver l'intérêt et l'appréciation de cette figure majeure, sans laquelle il manquerait une pièce essentielle au puzzle complexe des études historiographiques —et de l'intellectualisme espagnol en général— du XXe siècle.